Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 32 (1981)

Heft: 3

Artikel: Gedanken zur Ikonographie im Werk des Zürcher Malers Ludwig Vogel (1788-1879)

Autor: Thommen, Heinrich

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393420

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

[51] AEG, Finances A 11, f. 188, 28 juin 1709.

[52] Archives Cantonales Vaudoises (ACV), Dh 93/21, notaire D. Pappan, non fol., 20 décembre 1714. Nous remercions M. Paul Bissegger de nous avoir transmis cet acte.

[53] En 1704, par exemple, il livre à la Seigneurie 50 chars de chaux grasse de Villeneuve; AEG Finances A 10, f. 307, 4 avril.

[54] Dans un contrat d'apprentissage lausannois de 1720, que nous a aimablement communiqué M. Marcel Grandjean, le maître-maçon, Jacques Narbel, reçu en 1723 membre de la corporation des maçons de Genève, s'engage vis-à-vis de l'apprenti «de lui apprendre aussi le dessin pour bastir les maisons» (ACV, Dg 46, notaire S. Buttex, reg. 1715–1723, non fol.). Il est rare que des actes d'apprentissage soient aussi explicites, nous nous permettrons cependant d'en déduire que le dessin entrait dans la formation d'un maçon genevois aux XVIIe et XVIIIe siècles.

[55] Dans son inventaire après décès, AEG, Jur. Civ. F 233, on trouve aussi mention d'un «hazard de cartes et de desseins», d'un «compas et un hazard de crayons et reigles et une demy-toise». Par ailleurs, cet inventaire donne une idée de la fortune de Ducommun. Elle est modeste. Construire des maisons ne permet pas de s'enrichir à Genève à cette époque. Ducommun possède malgré tout un petit immeuble à la rue du Cheval-Blanc, acquis en 1706 pour 3500 florins environ (AEG, notaire F. Joly, 60, f. 275v° et 312).

[56] Marc Théodore Bourrit, *Itinéraire de Genève, Lausanne et Chamouni*, 1791, p. 64. Aimable communication de M. Marcel Grandjean, que nous tenons en outre à remercier cordialement pour ses nombreux conseils et remarques.

[57] AEG, Finances J 13, *passim*.

GEDANKEN ZUR IKONOGRAPHIE IM WERK DES ZÜRCHER MALERS LUDWIG VOGEL (1788–1879)

von Heinrich Thommen

Das Interesse an Bildern der Zeitwende um 1800 ist gewachsen, was sich nicht nur in den steigenden Preisen für klassizistische und romantische Werke ausdrückt, sondern auch in Ausstellungen und in Publikationen.

Zürich, Geburts- und Heimatstadt von vielschichtigen Menschen des Umbruchs um 1800, wie Johann Heinrich Füssli (1741–1825), Johann Heinrich Pestalozzi (1746–1827) und Hans Georg Nägeli (1773–1836), hat 1979 eine Ausstellung durch das Landesmuseum organisieren lassen zum 100. Todestag des Zürcher Malers Ludwig Vogel. Jener Anlass regte mich zu einigen Gedanken an über Vogels auch heute noch eigenartig berührende Werke.

BIOGRAPHISCHES

Der Maler Georg Ludwig Vogel[1] wurde am 10. Juli 1788 als Sohn des Zuckerbäckers David Vogel und der Magdalena Horner in Zürich geboren. Der Vater liess den Knaben neben dem Zuckerbäckerberuf auch die Malerei erlernen und schickte ihn dann 1808 nach Wien an die Kunstakademie. Unter Ludwigs Mitschülern bildete sich ein kleiner Freundeskreis, dem unter anderen Franz Pforr und Friedrich Overbeck ange-

hörten und der 1809 zu einem Lukasbund ausgestaltet wurde[2]. Mit drei seiner Malerfreunde zog Vogel im Mai 1810 nach Rom. Dort versuchten die Jünglinge, klösterlich bescheiden der Kunst zu leben. Ihr Äusseres trug ihnen den Namen «I Nazareni» ein[3]. – Der Tod des tuberkulösen Pforr im Juni 1812, die Abreise Vogels vor Weihnacht 1812 und die Konversion Overbecks am Palmsonntag 1813 verstärkte den kirchlich orientierten Charakter dieses Freundschaftsbundes der «Nazarener»[4].

Vogel kehrte über Orvieto, Florenz, Mailand nach Zürich heim, wo er im Herbst 1813 anlangte. Der Vater hatte inzwischen seinen Zuckerbäckerberuf aufgegeben, sich an einer Baumwollspinnerei beteiligt, das schöngelegene Wohnhaus «zum obern Schönenberg» gekauft, das vormals Johann Jakob Bodmer gehört hatte, und für Ludwig ein Atelier hergerichtet. – Der Maler heiratete 1818 Elisabetha Wilhelmina Sulzer (1798–1835) von Winterthur[5]. Er konnte sich – unbeschwert von materiellen Sorgen – lange Jahre der Malerei widmen. Auf einigen Ausland- und vielen Schweizer Reisen füllte er seine Skizzenbücher. Seine drei Kinder[6] gründeten Familien. Ohne Krankheit erlosch sein langes Leben 1879.

VOGELS VERSTÄNDNIS DER AUFGABE DER KUNST

Beginnen wir mit dem Verständnis, das der Künstler selbst von der Kunst hatte. Allerdings hat sich Vogel selten darüber programmatisch geäussert. Bei Diskussionen war er eher ein aufmerksamer Zuhörer. Statt mit Worten drückte er sich zeichnend aus, so wie er von David Hess als Maler Engelhard im «Kunstgespräch in einer Alphütte»[7] charakterisiert wurde. Aber für einmal stellte Vogel seine Auffassung über die Kunst, die er sonst eher in privaten Briefen gegenüber seinem Jugendfreund Friedrich Overbeck[8] oder dem Winterthurer Ratsherrn Ulrich Hegner[9] ausdrückte, auch für einen grösseren Zuhörerkreis zusammen, nämlich für die Schweizerische Künstlergesellschaft in Zofingen[10].

Vogel fragt sich: «Wie wurden in der alten Schweiz die bildenden Künste befördert und wie in der jetzigen?» Vogel nimmt an, «dass nebst andern löblichen Wirkungen die bildenden Künste doch jederzeit nur dann ihre höchste und wahrste Bestimmung erreichen, wenn sie dazu dienen, das *öffentliche* religiöse sowohl als *bürgerliche* Leben zu verschönern und dessen Bedeutung klarer zu machen»[11]. «Er kommt zu dem Schluss, früher haben die Künste geblüht, weil sie öffentliches Bedürfnis waren und darum von Regierungen, Korporationen und Privaten die stärkste Förderung erfuhren; jetzt dagegen seien sie blosser Luxus und darum tief vernachlässigt. – Verzagen wir, wertheste Freunde, daher nicht! Will auch in trüber Stunde oder bei widerwärtigen Erfahrungen bisweilen der Muth sinken, so hebe *innere Kraft* und die eigene *warme Liebe zur Kunst,* in der eine glückliche Stunde so manche bittere aufwiegt, uns wieder empor!»[12]

Vogel versucht also die höchste und wahrste Bestimmung der Kunst mittels einer – allgemeinen *moralischen* – «inneren Kraft» und der – *psychologisch* geprägten – «Liebe zur Kunst» in Bildwerken zu synthetisieren. Dass das moralische und psychologische

Heimkehr eines Eidgenossen

Feder über Bleistift. 13,3 × 9,2 cm. Kunstmuseum, Kupferstichkabinett Basel.

Das Thema «Ankunft» lässt Vogel Raum, die Reintegration sowohl einer Gruppe als auch eines einzelnen vor Augen zu führen. – In der obigen, miniaturartigen Darstellung kommt der Kriegsmann zurück in den Kreis, der ihn wegen der «natürlichen» Aufgaben als Gatten, Vater und Ernährer erwartet. Dass Vogel die vorangehende Trennung politisch motiviert hat, zeigt sich einerseits an der Rolle der Frau, die die Lasten des Krieges auch ihrerseits, nun demonstrativ mit der Halbarte, mitträgt, und anderseits am historischen Kostüm. In jener Frühzeit wurde nach Vogels Auffassung die politische Kraft durch das öffentliche religiöse Leben gestärkt, was an dem Bildstock im Mittelgrund und an der Dorfkirche im Hintergrund ersichtlich wird.

Element kunstfremde Kriterien sind, stört den Maler nicht. Im Gegenteil, er sucht in seinen Bildern immer auch einen werthaften Gehalt zu veranschaulichen [13]. Vogel erweist sich hierin als typischer Vertreter des Lukasbundes, dessen Ideale er zeitlebens hochzuhalten sucht [14].

ANALYSE DER THEMEN

Die Themen Historie und Genre

1. Geschichtliche Darstellungen: Voegelin [15] vermutet wohl zu Recht, dass der Umgang Ludwig Vogels mit dem genialen jungen Maler Franz Pforr in Wien seit Mai 1808 dem unklaren Drang Vogels nach Darstellung der alten Heldenzeiten bestimmtere Rich-

Heimkehr der Eidgenossen nach der Schlacht am Morgarten

Eigenhändige Umrissradierung 1815. Darstellung: 18,4 × 24,6 cm. Erschienen in den «Weimarer Zeitschwingen». Das Ölgemälde befindet sich wahrscheinlich noch in Italien.

Vogel zeigt nicht eine Siegertruppe, die vor einer staunenden Menge paradiert, sondern lässt den Zug der Krieger sich zusehends auflösen und mit den Daheimgebliebenen vermischen. Die frohe Stimmung bricht facettenreich auf bei Kindern und Kriegern, Frauen und Alten, ja selbst in der Natur. Zurückkehrenkönnen bedeutet Sieg, denn nur durch die Integration wird es möglich, das Volksganze, die Nation, nach abgewendeter Bedrohung zu stärken und aufzubauen. Eine solche Ansicht hatte nach den napoleonischen Kriegen und Wirren ihre besondere Bedeutung. Vogel gestaltet damit den Reflex der Entspannung, wie sie eintreten konnte, nachdem die durch äussere Gefahr bewirkte innere Krise Familien und Land gefährdet hatte, dann aber überwunden worden war.

tung und festeren Gehalt gab. Zwar hätte der Jüngling schon von seinem geistig regen Vater – ein politisch aktiver Ratsherr und Freund J. H. Pestalozzis, H. G. Nägelis, Konrad Eschers von der Linth und des Kunsthistorikers Heinrich Füssli [16] – Anregungen zur Schweizer Geschichte erhalten können. Aber Ludwig schien sich vor 1808 mehr für einen «sentimentalen» Patriotismus eines Salomon Gessners [17] als für Johann v. Müllers «nationale» Schweizer Geschichte interessiert zu haben. Erst nach seinem ersten Wiener Jahr erwachte 1809 sein Wunsch, «Maler seiner grossen Voreltern werden zu können» [18]. Er wollte Bilder seines teuren Vaterlandes malen [19]. Von Wien aus bittet er dann Papa, aus Müllers Geschichtswerk ihm «malenswürdige Momente» zu exzerpieren [20]. Noch in Wien kann er sich dann das ganze Werk leihen. Nach der Rückkehr 1813 wird es neben Schillers Wilhelm Tell ein von Vogel oft gelesenes Werk [21]. Allerdings

konsultiert er, dem Vorbild Pforr folgend, viele Chroniken des 16. und 17. Jahrhunderts[22], zeichnet in Zeughäusern und kopiert alte Darstellungen[23]. Aus diesen Quellen schöpft er dann die Bildersprache für seine historischen Kompositionen, die zum «ikonographischen Kompendium der schweizerischen Geschichtsmalerei» werden[24]:

- Die Rückkehr der Sieger vom Morgarten (1809/1815)
- Niklaus von der Flüh als Friedensstifter auf der Tagsatzung zu Stans (1813)
- Zwinglis Abschied beim Aufbruch nach Kappel (1818)
- Tell hält Gessler den zweiten Pfeil vor (1823)
- Die Eidgenossen bei der Leiche Winkelrieds (1827)
- Ueli Rotach verteidigt sich in der Schlacht am Stoss (1829)
- Das Bad der Rosen (1844)
- Der Bundesschwur in Zürich (1851)
- Der Schwur der drei Eidgenossen (1860)
- Zwingli zieht ... durch Bremgarten (1861)[25]

2. *Genredarstellungen:* Man kann in Vogels Werk auch eine ähnlich lange und gewichtige Reihe von Themen anführen, die wenig mit Geschichte und viel mit dem «zeitgenössischen» Volksleben zu tun haben. Die Bildertitel lauten etwa:

- Gebet am Grabe auf einem Luzerner Kirchhof (1816)
- Tanzchilbi im Kanton Freiburg (1821)
- Die Messe im Wildkirchli am Schutzengelfest (1823)
- Das Steinstossen auf Rigi-Klösterli am St.-Magdalenen-Tag (1823)
- Die Tellenfahrt zur Tellskapelle (1833)
- Schwingfest auf der Alp zwischen Entlibuchern und Obwaldnern einerseits, Oberhaslern und Brienzern anderseits (1835)
- Winterabend im Entlebuch (1843)
- Besuch auf der Alp (1830)
- Kapuziner beim Abendessen (1852)
- Der Nachtsegen des Grossvaters im Schwarzwald (1859)

Die beiden Gattungen Historienmalerei und Genre wurden schon zur Zeit Vogels getrennt. So scheiden seine Zeitgenossen David Hess[26], wie auch Vogels bester Biograph, Salomon Voegelin, die beiden Kategorien[27].

Die Themen Ankunft und Abschied

Nun kann die Bildwelt Vogels mindestens bis zu einem gewissen Grad nach einem zweiten Kriterium untergliedert werden. Schon Prof. Kinkel habe, wie Voegelin ausführt[28], darauf hingewiesen, dass Vogel die Stimmung *vor* und den Eindruck *nach* dem Ereignis festhalte. Vogel versuche, die Bedeutung des Ereignisses zur Anschauung zu bringen und dabei nicht den Moment der äusseren Krisis der physischen Katastrophe darzustellen[29]. Der Maler zeige mit Vorliebe nur den Reflex der Geschehnisse in Bildern der inneren Krisis. Diese tritt besonders in Erscheinung bei *Abschied* und *Ankunft:* Vogel

führt vor Augen, wie ein Einzelner oder eine Gruppe vorbildlich die Gemeinschaft verlässt und wieder von ihr aufgenommen wird.

Bei den historischen Themen kann man für den Themenkreis «Abschied» das schöne Blatt «Niklaus von der Flüh nimmt Abschied von seiner Familie»[30], oder «Zwinglis Abschied beim Aufbruch nach Kappel», aber auch den Abschied, den die Eidgenossen vom toten Winkelried nehmen, der sich dem Vaterland geopfert hat, anführen. – Im Genrefach findet sich dieselbe Thematik, wenn die Älpler von ihren Familien Abschied nehmen, wenn sich die Kinder am Abend vom Grossvater verabschieden, der sie segnet, wenn die luzernische Familie am Grab Abschied nimmt von einem Angehörigen.

Die Rückkehr von Einzelnen und Gruppen schildern unter anderem das wichtige Werk «Die Rückkehr der Sieger vom Morgarten», das Bild «Zwingli zieht durch Bremgarten», die Genredarstellung «Heimkehr des Bergschützen» und viele Intérieurszenen, zu denen Vogel im Appenzellischen, Entlebuch, Schwarzwald und Simmental angeregt wurde.

Könnte man Ankunfts- und Abschiedsdarstellungen als «Pendants» sich gegenüberstellen und somit gewisse Werke Vogels paarweise anordnen? Dies ist zu Lebzeiten Vogels auch geschehen, wenn die Darstellungen von «Tell und Gessler» und der «Tod Winkelrieds» als Gegenstücke in Kupfer gestochen wurden[31]. Gegenstücke finden sich im Zusammenhang mit der Schlacht von Murten. Pendants beeinflussten die Hängung in einer Ausstellung[32]. Auch könnte man sich, allerdings nicht vom Format her, die Bilder «Die Rückkehr der Sieger vom Morgarten» und «Zwinglis Abschied beim Aufbruch nach Kappel» als Pendants denken.

DIE ANALYSE DES GEHALTES

Die bisherigen Bemerkungen resultieren aus dem unmittelbaren Betrachten der Bilder. Die Ergebnisse sollen nun gemessen werden an den Weltbildvorstellungen Vogels und seiner Zeit. Hier möchte ich vor allem dem geistigen Einfluss des Naturrechts nachgehen[33].

Das naturrechtlich interpretierte Menschenbild

Auf die Frage nach dem «natürlichen» Menschen suchten Philosophen und Juristen vor allem seit der Reformation von einer interkonfessionellen Grundlage auszugehen, von wo aus sie Normen für alle Menschen – welcher Konfession sie auch angehören mochten – zu finden hofften[34]. Die abstrahierende Fragestellung setzte anstelle der göttlichen Bestimmung des Menschen eine hypothetische, «reine» menschliche Natur, die vernünftige *«Rechtszelle»*, die jedem sozial verantwortlichen Staatsbürger zukam. Dieser nahm in ihr seine politische Verantwortung wahr im «Gesellschaftsvertrag», der von den Zufälligkeiten der geschichtlich gewachsenen Stände befreit gedacht war[35]. Bei diesem Prozess musste ein mehr oder weniger grosser, beziehungsweise wichtiger

Auszug zur Schlacht von Murten

Bleistiftzeichnung, grau laviert. 14,5 × 9,5 cm. Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung.

Der «Abschied» aus der «natürlichen» Umgebung von Ehe, Familie, Stadt wird bei Vogel meist aus einem überindividuellen Grund motiviert: das Vaterland muss verteidigt werden, oder man muss zur Sicherung der wirtschaftlichen Existenz jahreszeitlich bedingt den Arbeitsort verlegen, z. B. auf die Alp (vgl. die Abbildung auf der 4. Umschlagseite). Deshalb ist der Abschied meist ein gesellschaftliches und kein individuelles Phänomen. Einzig Niklaus von Flüe, der sich aus religiösen Motiven aus seinem «natürlichen» Kreis löst, verabschiedet sich als einzelner, weil seine Motivation seinem apolitischen Innenraum entspringt (vgl. Abbildung in Voegelin 1882, Frontispiz). – In diesem kleinen Werklein, das in Rom entstanden ist, taucht der Schmerz der Trennung der einzelnen ein in die allgemeine Vaterlandsbegeisterung des Volkes. Die Überwindung des individuellen Schmerzes ist politisch unerlässlich und formt die Kraft der Nation. Sie erfüllt den einzelnen mit freudigem Pathos.

Teil der Persönlichkeit ausgeschieden werden, insbesondere derjenige des wertvermittelnden Glaubens, später auch derjenige des Gefühls, kurz, derjenige Bereich, der nicht von der «ratio», von der Vernunft geleitet werden konnte. Den so ausgegliederten Teil nennt R. Koselleck[36] den «apolitischen *Innenraum*» des moralischen Privatmannes[37]. Die «Rechtszelle» und der «Innenraum» sind die Ergebnisse ein und derselben Frage, die nach dem hypothetischen Urzustand des Menschen fragt[38]. Die Produkte solchen Fragens, «Rechtszelle» und «Innenraum», verselbständigen sich und beginnen aufeinander dialektisch zu wirken. Die menschliche Natur spaltet sich auf in «Staatsbürger» und in «Privatmann», die beiden Seiten des «bürgerlichen Menschen». Charakteristisch für diesen sind die aus der abstrahierenden Fragestellung sich ergebende, nivellie-

Weinlese in Italien (1812)

Kohle, Aquarell. 45,5 × 55 cm. Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung.

Nicht nur für das Nationale der Schweiz hat Vogel sein Auge geschärft, sondern für das Eigentümliche jeder Nation. Während seines Romaufenthaltes suchte er das typisch Italienische festzuhalten, wie z. B. in diesem Blatt. Nicht Äusserlichkeiten der Tracht werden betont, sondern die mediterrane, ausdrucksstarke Ruhe des Gesichts. Dank der Unvollendetheit der grossen Zeichnung hat das Vogelsche Naturell nicht die treffende Form überwuchert, die er, wie selten, klar und überlegen herausgearbeitet hat.

rende Gleichheit (égalité), aus der heraus jeder seine Gemeinschaft aufbauen muss im Gesellschaftsvertrag, und anderseits die Traditionslosigkeit, die ihm die Vergangenheit zum Problem macht, beides Folgen der neuen Fragestellung.

«Politischer» und «privater» Bürger. Vogel musste als Maler eine sicht- und erlebbare Erscheinung suchen, um den «bürgerlichen Menschen» darstellen zu können, durch welche dessen «politische» und «private» Seite in ihrem – hypothetischen – Urzustand zum Ausdruck kommen konnte.

Tatsächlich meinte Vogel, dass diese abstrakte Vorstellung konkretisierbar wäre. Er glaubte Menschen in der Realität zu finden, die dem hypothetischen Urzustand noch sehr nahe stünden. Für seine Modelle suchte der Maler deshalb, wie W. Füssli[39] erklärte, die «lebendigen, noch hie und da vorkommenden Exemplare jener alten körnigen Hirtenmenschheit»[40]. Damit steht Vogel in der Tradition von Hallers wenig verdorbenen Alpenbewohnern und von Rousseaus «guten Wilden». Allerdings entging

dem Zürcher Maler nicht, dass auch zwischen seiner Vorstellung und der lebenden «körnigen Hirtenmenschheit» eine Differenz bestand. Vogel begründete diese mit dem Einfluss der «Civilisation»[41]. Um Bilder ohne den von ihm negativ beurteilten Einfluss malen zu können, musste er von dieser «Civilisation» abstrahieren[42]. Indem Vogel aber direkt diesen Zustand zeigen wollte, trat die immanente Dialektik in Erscheinung, die der naturrechtlichen Sicht einer «alten körnigen Hirtenmenschheit» innewohnte. Dadurch veränderte sich diese, wenn sie als «politische» Rechtszelle verstanden wurde, zu «Vaterlandshelden» in historischem Licht oder zu «Älplern», wenn sie als «privater» Innenraum interpretiert wurde. Damit ergab sich eine Einteilung in «Historienbild» und «Genre». Beide Kategorien sind Antworten auf ein- und dieselbe Fragestellung des bürgerlichen Denkens. Es sind die beiden Seiten einer *Idealvorstellung* eines ganzen – naturrechtlichen – Menschenbildes. Sie macht den Ganzheitsanspruch deutlich, den Vogel in seiner Bildersprache erhebt, und ist Ausdruck der idealistischen Romantik, welche aus einem subjektiven Ansatzpunkt den untauglichen Versuch unternimmt, die ganze Welt zu deuten. Auch Vogel sucht sie subjektiv deutend zu gestalten und darf insoweit durchaus neben Runge, Friedrich, Overbeck u. a. als Zeitgenosse ernst genommen werden.

Die Idealität, die sich übrigens auch in der typisierenden Strichführung[43] ausdrückt, mit den für Vogel charakteristischen Verzeichnungen und Abbreviaturen, soll den Bildbetrachter emporheben dank der «inneren Kraft und der ... warmen Liebe zur Kunst». Die Idealität der Darstellungen Vogels zeigt sich auch innerhalb der Fächer «Genre» und «Historienbild»: die Geschichtsbilder greifen Gegenstände auf aus der Zeit zwischen der Gründung der Eidgenossenschaft um 1300[44] und den ersten Versuchen, die Konfessionalität durch Toleranz zu überwinden[45]. In der Darstellung dieses beschriebenen Zeitabschnittes äussert sich Vogels Idealvorstellung bezüglich der politischen Gemeinschaft, die[46] – wie die normativen Historienbilder zeigen wollen – immer erst geschaffen, erhalten und verteidigt werden muss. So geht das Augenmerk auf die Frühzeit der «nationalen» Geschichte, aus der die erzieherische Absicht abgelesen werden kann, aus den Heldentaten der Väter im Dienste der Nation das errungene «Heil» den Söhnen der Gegenwart als Verpflichtung für die Zukunft vorzuführen. Die Historienmalerei leistete damit den von F. Zelger[47] erwähnten Beitrag zum «geistigen Aufbau des neuen Staates».

Die patriotische nationale Qualität konnte als umfassendste geistige Einheit nicht nur die «historischen», sondern auch die «volkstümlichen» Bildvorstellungen einschliessen[48]. Gerade das Volksleben manifestierte sich in ganz spezifischen Formen und Riten (Trachten, Bauten, Feste, Andachten). Damit erklärt sich auch, weshalb Vogel ein so typischer «Schweizermaler»[49] ist: indem er von *einer* Volksgemeinschaft ausgeht, die den ungebundenen Einzelnen wieder integriert, muss er dieses «Volk» charakterisieren. Er stellt deshalb das «Schweizerische» bewusst heraus, indem er den «Einzelcharakter nationell und seinem Wesen gemäss»[50] auffasst. Er hätte allerdings auch andere «Volkseigentümlichkeiten» herausstreichen können[51]. Das Charakteristikum des «Nationalen» unterliegt bei Vogel also einer bewussten Wahl und damit einer selbstgewählten Beschränkung auf *eine* bestimmte Volkseinheit[52]. Die Genredarstellungen gal-

ten wohl als «zeitgenössisch», denn Vogel fertigte Studien für diese Genredarstellungen an Ort und Stelle an, auf seinen Wanderungen durch die Schweiz. Wenn Koegler nun aber seine Volksbilder als «seine wahren Historienbilder» [53] bezeichnet, hat er verstanden, dass es Vogel auch bei diesen Themen nicht um traute Zeitdokumente ging, die individuelles Glück in der Art von Freudenberger oder König oder heile Naturstimmungen wie Lory, Bidermann u. a. zeigen wollten, sondern um einen präzisen sozialen Appell, der jeden zur neuen, idealen «patriotischen» Einheit aufrief.

Beide Themengruppen müssen aufeinander bezogen und in die vom Künstler gesuchte Idealvorstellung gestellt werden. Hinter dem «Fach»-Denken, das Koegler als «unselig» apostrophiert [54], steht bei einem Künstler, der bewusst auf die Öffentlichkeit *wirken will* [55], ein zweckgerichtetes, erzieherisches Denken. Der naturrechtlich interpretierte «Bürger» soll durch die Historienbilder an seine politischen Pflichten erinnert werden, seinerseits das Gemeinwesen mitzuschaffen, zu erhalten und zu verteidigen; denn der naturrechtlich konstruierte «Gesellschaftsvertrag» steht und fällt mit dem staatspolitisch verantwortlichen Willen jedes Einzelnen. In den «Genredarstellungen» ruft Vogel zur Besinnung, Freude und Eintracht im privaten Bereich auf. Die im 18. Jahrhundert aufkommende Polbildung von «öffentlich-rechtlich»/«politisch» und «privat» findet wohl hier ihre Entsprechung [56], wobei die Abgrenzung nie definitiv gezogen werden kann. Vogel will tatsächlich mit seiner Kunst das «öffentlich religiöse sowohl als bürgerliche Leben» verschönern. In dieser Formulierung findet die oben vermutete Einteilung eine gewisse Bestätigung [57]. Entscheidend ist, dass wer in beiden Bereichen sein Bestes leistet, ein guter Bürger wird. So spiegeln die beiden Bilder, die Tell mit Gessler konfrontieren, einmal Tell als politischen *Vater*, der allenfalls mit dem zweiten Pfeil zum Tyrannenmord bereit gewesen wäre [58] und zum andern, Tell als väterlichen *Staatsbürger*, der nach der herausfordernden Gehorsamsprobe jubelnd seinen Knaben hochhebt [59]. Tell vereint insofern beide Qualitäten des «Bürgers» als Privatmann und als politisch Verantwortlichen aufs Schönste und ist deshalb nicht zufällig eine wichtige Figur im Werk Vogels, wo sie auch ihr einprägsames Kostüm erhalten hat [60].

Das Problem der Integration für den naturrechtlich gedachten Bürger. Um die ideale «körnige Hirtenmenschheit» darzustellen, taucht für Vogel nicht nur die Frage nach dem historischen oder volkstümlichen Gewand dieser Menschheit auf, sondern auch, wie deren Qualität für die Existenz des bürgerlichen *Individuums* gewonnen werden kann. Es sollte dabei die Beziehung des einzelnen zu dieser idealen Menschheit anschaulich gemacht werden. Der Künstler sucht das Wesen des einzelnen durch dessen Beziehung zur Gemeinschaft darzustellen [61].

Das analytische Naturrechtsdenken löst den autonom gedachten Einzelnen aus all seinen ständischen Bindungen und erlaubt, die Gemeinschaft nur denkerisch neu zu erarbeiten. Dabei haben die Theoretiker seit Hugo Grotius eine «natürliche» Gemeinschaft gesucht, die sie z. B. in der Familie vorfinden. Im 18. Jahrhundert gilt auch das «Volk» als natürliche Gemeinschaft [62], auf welche das autonome Individuum zugeordnet sein sollte. Auf eine bildnerische Formel für die Beziehung zwischen dem vereinzel-

ten Individuum und der Gemeinschaft konnte schon oben hingewiesen werden. Vogel visualisiert in seinen Ankunfts- und Abschiedsszenen «Einbruchstellen»[63], in denen er zeigen kann, wie der Einzelne und die Gemeinschaft an der Separation leiden und bei der *Integration* freudig gestärkt werden[64]. Die integrierende Kraft soll den Einzelnen in die ideale und zugleich reale Gemeinschaft einbinden, so wie diese beim Abschiednehmen von einzelnen sich erst richtig empfindet und die Zusammengehörigkeit mit den Scheidenden spürt. Es geht um die Bewährung der sozialen Beziehung. Diese sozialpolitische Aussage überzieht fast das ganze Werk Vogels.

Wie stark nach dem Untergang des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation 1806 die Frage der Integration die Jugend beschäftigt hat, ergibt sich gerade aus den Werken der Wiener Malerfreunde Vogels. Pforr zeigte im «Einzug Rudolf von Habsburg in Basel» die «Heimkehr» eines ehemals abtrünnigen Reichsmitgliedes, und Overbeck arbeitete an der «Heimkehr» Jesu in seine Stadt, die Stadt Davids, in der er freudig begrüsst wird. Vogel, Pforr und Overbeck nahmen ihre untermalten Bilder von Wien nach Rom mit und gedachten sie dort fertigzustellen[65].

Weitere Fragen zu Vogels Bildthematik

Mit dem Hinweis auf Vogels Genre- und Historienbilder mit Ankunfts- und Abschiedsszenen ist seine Thematik noch nicht erschöpfend dargestellt. Zum Beispiel bleibt unbeantwortet, weshalb Vogel, von ganz wenigen Ausnahmen[66] abgesehen, nie das Leben seiner Zürcher Mitbürger zeigt. Man kann sich weiter fragen, warum ein Maler, der so viel kirchliche und private Frömmigkeit darstellt, praktisch keine biblischen Themen aus dem Alten und Neuen Testament wählt[67], ja, warum beschäftigt sich ein Zürcher Protestant, der den Lockungen seines Freundes Overbeck zu konvertieren klar widersteht, so häufig mit eindeutig katholischen Bildthemen, wie Kirchweih, Messe, Ordensleuten usw.?

Bilder aus der bürgerlichen Gegenwart Vogels. Die bürgerliche Alltäglichkeit in der wirren Zeit, die Zufälligkeiten des zürcherischen Lebens haben in Vogels Vorstellungen höchstens soweit Platz, als sie auch Träger der Idealität werden können. In seinen wohlgeordneten Familienverhältnissen findet der Maler solche Idealität und er kann die Seinen als Beispiel «idealer» Gegenwart begreifen. Bei den Familienmitgliedern musste Vogel allerdings die idealisierende Gleichheitsvorstellung «der» Menschheit individualisieren. Vogel kann die Identität in der Gegenwart nicht mehr in Ankunfts- und Abschiedsszenen oder in spezifischer Gewandung ausdrücken. Auf der Suche, trotzdem den naturrechtlichen Innen- und Aussenraum darstellen zu können, findet er – wohl mehr unbewusst als bewusst – Bildformeln, die bei mittel- und norddeutschen Romantikern in heute bekannten Werken[68] verwendet wurden: Vogel zeigt die Zone, wo der Aussenraum verlassen wird und zum Privatraum wird: die Türschwelle[69], die Gartenlaube[70], das Fenster[71]. Die Dialektik in der Identität der Person dürfte wohl[72] auch im Bild «Das Mädchen vor dem Spiegel» zum Ausdruck gekommen sein.

Messe im Wildkirchli (1823)

Feder über Bleistift, Weisshöhung, Rotstift, quadriert. 61,8 × 76 cm. Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung.

Die Religiosität wird in einer «natürlichen» Höhle ausgeübt. Es ist nicht die Glaubenstiefe, sondern die Spontaneität der Gläubigen, die Vogel interessiert. Traditionsreiche Formen und erlebte Volksfrömmigkeit hält Vogel für unerlässliche Voraussetzungen für ethische und politisch richtige Entscheidungen. Während eine Landsgemeinde das Volk in Parteiungen teilt, wird es nach des Malers Auffassung durch den religiösen Kult – und durch Feste – geeint und versöhnt. Solches fand Vogel anschaulich im katholischen Brauchtum, hier des Toggenburger Landes.

Bei aller Gegenwartsbezogenheit ist die Bildwelt eine ideale, die sich unabhängig von der jungen Industrie gibt, obwohl gerade sie das materielle Leben des Malers absichert.

Katholische Themen. Das naturrechtliche Menschenbild knüpft nicht mehr an die bisher gültige christliche Vorstellung von Adams Sündenfall an. Die Ursünde wandelt sich zur Befreiung von der theologischen Heilsgemeinschaft hin zur «natürlichen» Gemeinschaft, der Nation, welche durch den Patriotismus gefordert wurde. Wie eine «natürliche» und sich selbst legitimierende Gemeinschaft entstanden ist, erklärt nicht mehr die Heilsgeschichte der Bibel, sondern zeigt die Geschichte des Vaterlandes[73].

Trotzdem empfand Vogel die Fragen der Religion als wichtig und wegweisend für den apolitischen Innenraum, dessen moralische Werte vom Glauben bestimmt werden

mussten. Im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen, die den biblischen Themen abstrakte moralische Begrifflichkeit unterlegten[74], versuchte Vogel Stoff und Gehalt in eins zu setzen und Fragen der Religion in Bildern der persönlichen Religiosität zu fassen[75]. Man könnte sich vorstellen, dass sich die historischen Themen des Mittelalters sinnfällig als Ausdruck dieser allgemeinen Frömmigkeit anböten[76]. Aber durch die klare naturrechtliche Menschenauffassung Vogels schied die Religiosität aus dem politischen Leben aus, das Vogel in seinen Historienbildern behandelte. Dementsprechend zeigen die Zwingli-Bilder den Reformator allermeist als Staatsbürger, der sein Privatleben der Öffentlichkeit widmet. Um die Religiosität des apolitischen Innenraums anschaulich zu machen, wählte Vogel die «Genre»-Darstellung. Der Maler lässt Zeitgenossen der katholischen Schweizer Kantone in Kirchen, Friedhöfen, Klöstern und auf Wallfahrten die Frömmigkeit zeigen und erleben[77]. Bei der Darstellung katholischer Glaubenspflege ist es aber nicht das Konfessionelle, das Vogel interessiert, sondern der Ausdruck einer «idealen Kirche»[78], die Individuum und Universum, Gefühl, Glaube und Verstand, aber auch den politischen und privaten Bürger einzubinden versteht. Die «ideale Kirche» bildhaft machen, kann die an Kultgegenständen reichere katholische Kirche geeigneter, die zudem dem romantischen Bedürfnis der Synthese[79] besser nachkommen kann.

ZUSAMMENFASSUNG

Vogel übernimmt in seinen Bildthemen und -gehalten naturrechtliche Vorstellungen der Aufklärung. Er folgt den Forderungen seines Malerfreundes Franz Pforr, der verlangt, dass der Künstler den Betrachter durch die Natur in eine höhere idealische Welt versetzen soll; unterliesse er dieses und brächte er nur die Natur zum Ausdruck, so würde er die Dinge nur so zeigen, wie sie in der Alltagswelt erschienen, und dadurch würde ihr Wert sehr verringert. Arbeitete der Künstler aber bloss nach einem Ideal, ohne sich an die Natur zu kehren, so würde seiner höheren Welt aller Reiz fehlen. Die schönsten Gedanken würden den Betrachter kalt lassen[80]. Durch die Darstellung des «heroischen Zeitalters der Schweiz»[81] – Historien- und Volkstumsbilder – führt Vogel seine Ideale als ursprünglich interpretierte Menschen, als «wahrhaftige» vor. Auf der Suche nach der «ewig wahren, der alten Natur»[82] wächst er damit über den «sentimentalen» Patriotismus hinaus. Vogel gehört damit weder den schwärmenden unpraktischen Idealisten, noch den reaktionären Traditionsduslern, noch den lebensuntüchtigen Ästheten an[83], sondern sucht die Fragen seiner Zeit in Bildern einer idealen Einheit, die als nationale patriotische Gemeinschaft verstanden wurde, zu beantworten[84]. Die gerade und offenherzige, aber im Grunde genommen sanfte Art Vogels konnte sich allerdings direkter in den damals wie heute beliebten «Genrebildern»[85] ausdrücken, als in den mehr gedachten als erlebten Historienbildern. Jene entsprachen auch mehr Vogels Behagen am «stillen Geist der Ordnung und am bürgerlichen Wesen»[86].

Anmerkungen

[1] Vgl. CARL BRUN, *Schweizerisches Künstlerlexikon*, Frauenfeld 1913: «Ludwig Vogel».

[2] Ausführlicher dazu: VOEGELIN 1881, S. 19. – HOWITT, S. 77ff. –, LEHR, S. 74ff. –, GROTE, S. 32ff. –, ANDREW, S. 19ff.

[3] J. C. JENSEN, *I Nazareni*, S. 46ff.

[4] Dass Peter Cornelius anstelle des ausgetretenen Hottingers aufgenommen wurde, hat die angedeutete Entwicklung sicher nicht gehindert. Die Tendenz nach 1812 zum Konvertiten-Katholizismus zeigt sich in der Aufnahme des einzigen Nicht-Malers, von Zacharias Werner, besonders deutlich. vgl. GROTE, S. 48.

[5] Dazu die Korrespondenz zwischen Vogel und U. Hegner in Winterthur bei R. HUNZIKER.

[6] David *Arnold* (1824), Melchior *Herrmann* (1826) und Catharina *Wilhelmina* (1831) überlebten von den zehn Kindern.

[7] *Alpenrose* von 1822, S. 140, in «Kunstgespräch in der Alphütte» von DAVID HESS, vgl. BAECHTOLD, zit. in KOEGLER, S. 25.

[8] Vgl. HOWITT Bd. 1, S. 306ff. und Bd. 2, S. 203, 262f.

[9] Vgl. R. HUNZIKER, *Ludwig Vogel und Ulrich Hegner, ihr Briefwechsel in den Jahren 1818–1831.*

[10] Vgl. VOEGELIN 1882, S. 37.

[11] Vogel zit. in: VOEGELIN 1882, S. 37. – Alle Auszeichnungen von H. Thommen.

[12] VOEGELIN 1882, S. 37 und 38.

[13] Vgl. den Wahlspruch des Lukasbundes: «Wahrheit», VOEGELIN 1881, S. 19 und LEHR, S. 75.

[14] Vgl. GEILFUSS NZZ, Nr. 195, 13. 7. 1888.

[15] VOEGELIN 1881, S. 12.

[16] Vgl. C. BRUN in *Allgemeine Deutsche Biographie*: «Vogel».

[17] Vgl. «Das hölzerne Bein», VOEGELIN 1881, S. 17.

[18] VOEGELIN 1881, S. 19.

[19] Vgl. auch Brief Pestalozzis an L. Vogel, VOEGELIN 1881, S. 35f.

[20] VOEGELIN 1881, S. 16.

[21] Vgl. auch FÜSSLI, S. 129.

[22] Vgl. ZELGER, S. 33 und dortige Hinweise.

[23] Vgl. z. B. J. J. GLASER, *Schweitzerisch HeldenBuch*, Basel 1624, S. 54, 84, 101.

[24] REINLE, S. 175.

[25] Ausführlich bei VOEGELIN 1882, S. 4ff. und Beilage B, S. 51.

[26] ESCHMANN, S. 232.

[27] VOEGELIN 1882, S. 14ff. und S. 29ff.

[28] Gottfried Kinkel (1815–1882): VOEGELIN in NZZ 26. 10. 1879 Nr. 503.

[29] VOEGELIN 1882, S. 29.

[30] Vgl. Frontispiz-Lithographie bei VOEGELIN 1882.

[31] VOEGELIN 1882, S. 20.

[32] Vgl. VOEGELIN in NZZ Nr. 495 vom 22. 10. 1879.

[33] Das Naturrecht scheint meiner Meinung nach für Vogel sehr wichtig gewesen zu sein (Einfluss des liberalen Gedankengutes des Vaters?).

[34] SCHRÖDER, S. 22, vgl. MEDICK, S. 33ff., KOSELLECK, S. 17.

[35] Die Traditionslosigkeit machte deshalb die Geschichte zum Problem, vgl. MEDICK, S. 39.

[36] KOSELLECK, S. 63ff.

[37] Die Abspaltung machte die Glaubens- und Gefühlswelt zu eigendynamischen Kräften, die die Empfindsamkeit, den Irrationalismus und den Katholizismus stärkten.

[38] MEDICK, S. 43 und 49.

[39] W. FÜSSLI, S. 130.

[40] Vgl. KOEGLER, S. 29: «Dass ihn (Vogel) ein Mensch interessiere, ist notwendige Voraussetzung, dass er in wurzelfesten Verhältnissen und in einem natureinfachen Beruf lebe, er muss etwa Senn, Jäger, Schiffsmann sein.»

[41] HESS, S. 151.

[42] Vogel glaubte an die Realität des Urzustandes und für ihn stand die Historizität eines Tells oder Winkelrieds nie in Frage. Darin unterscheidet er sich von den ideal-mythischen Gestalten J. H. Füsslis. Vgl. REINLE, S. 176.

[43] Nicht mehr klassizistisch-schönlinig, sondern vogelisch-expressiv, also subjektiv geprägt.

[44] Z. B. Tellsage und Bundesschwur.

[45] Thema des Schultheissen Wengi von Solothurn, der sich, um den konfessionellen Frieden zu sichern, vor die Kanone stellt.

[46] Für Runge vgl. TRAEGER, S. 122ff., insbes. S. 140.

[47] ZELGER, S. 31.

[48] Der traditionelle Begriff des «Genre» müsste deshalb bei Vogel immer in Anführungszeichen gesetzt werden.

[49] Vgl. z. B. P. F. SCHMIDT, S. 118f.

[50] W. FÜSSLI, S. 130.

[51] Vgl. VOEGELIN 1882, S. 35f, REINLE, S. 169 und dort erwähnte Szenen; vgl. auch das Blatt «Weinlese in Italien», 1812.

[52] VOEGELIN 1882, S. 36.

[53] KOEGLER, S. 31.

[54] A. a. O., S. 18.

[55] VOEGELIN 1882, S. 37.

[56] Dazu ausführlich: HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam 1947.

[57] Da die Grenzziehung zwischen beiden Bereichen fliessend ist, kann nicht mehr erreicht werden, da die Begriffe «politisch» und «privat» selbst von Vogel unterschiedlich verwendet wurden. So teilt Vogel die Religion theoretisch dem öffentlichen Leben zu, obwohl er der Auffassung ist, dass in der Praxis die Religion Herzenssache (VOEGELIN 1882, S. 25), also unanfechtbar ist und somit dem privaten Bereich angehören muss. Vgl. KOSELLECK, S. 17.

[58] Vgl. Abb. in ZELGER, S. 35.

[59] Vgl. Holzschnitt in *Schweizer Geschichte in Bildern* um 1880. Bury und Jecker, Bern.

[60] Vgl. ZELGER, S. 203.

[61] Bilder, die diesen sozialen Bezug nicht deutlich zeigen können, wie reine Landschaften und Portraits sind von Vogel aus der persönlichen Beziehung heraus geschaffen worden und dienten nur als Erinnerungsstützen.

[62] Insbesondere bei Jean-Jacques Rousseau und J. G. Herder.

[63] KOEGLER, S. 29.

[64] Die Integration zeigt sich insbesondere in der deutschen Romantik in Bildern der Freundschaft, welche für die Lukasbrüder so wichtig war (vgl. GROTE, S. 44, und Pforrs «Sulamith und Maria» und Overbecks «Germania und Italia»).

[65] Vogel hat seine «Heimkehr der Eidgenossen nach der Schlacht von Morgarten» in Wien 1809 begonnen und erst 1815 in Zürich vollendet.

[66] Vgl. nächstes Alinea.

[67] Vorwurf Hegners an Vogel, vgl. GEILFUSS, NZZ 13. 7. 1888.

[68] Z. B. Friedrich «Frau am Fenster», Kersting «Paar am Fenster»; dazu ausführlich: *Fensterbilder*, zusammengestellt von J. A. SCHMOLL gen. Eisenwerth.

[69] «Frau Vogel mit Arnold».

[70] «Familienbild» in der Laube, vgl. Frontispiz VOEGELIN 1881.

[71] «Appenzeller Bauer blickt aus dem Fenster», Ausstellung Zürich 1979.

[72] Das Bild ist mir nicht bekannt (vgl. aber VOEGELIN 1882, S. 56 unter 1828).

[73] Hegner hätte Vogel gern zu biblischen Stoffen angeregt (GEILFUSS, NZZ 13. 8. 1888 Nr. 195). Nur in der Wienerzeit unter dem Einfluss der klassizistischen Akademie und seines Freundes Overbeck hat Vogel biblische Themen gewählt.

[74] Z. B. Cornelius (Ludwigskirche!).

[75] Z. B. «Messe im Wildkirchli», «Abendgebet» usw.

[76] Es fehlen z. B. Darstellungen aus der Kreuzzugszeit oder Illustrationen zur Habsburgballade von Schiller.

[77] Vgl. R. FISCHER, *Ludwig Vogel und die Kapuziner*.

[78] VOEGELIN 1882, S. 25.

[79] LEHR, S. 236.

[80] Vgl. LEHR, S. 42, aus dem Studiumsbericht von F. Pforr an seinen Vormund Sarasin in Frankfurt.

[81] W. FÜSSLI, S. 130.

[82] Aus Vogels Wahlspruch auf dem Lukasbundesbrief, vgl. GROTE, S. 43.

[83] LEHR, S. 220.

[84] Allerdings findet man bei Ludwig Vogel nicht mehr die offene liberale Haltung, die noch seinen Vater David Vogel auszeichnete.

[85] KOEGLER, S. 17.

[86] Vgl. REINLE, S. 168.

Verzeichnis der zitierten Literatur

ANDREW KEITH: *The Nazarenes, a Brotherhood of German Painters in Rome*. Oxford 1964

Allgemeine Deutsche Biographie 40. Band; Neudruck der 1. Auflage von 1896. Berlin 1971

BRUN CARL: *Schweizerisches Künstlerlexikon*. Frauenfeld 1913

ESCHMANN ERNST: *David Hess* (1770–1843), *sein Leben und seine Werke*. Diss. Zürich 1910

FISCHER, P. RAINALD: «Ludwig Vogel und die Kapuziner», in: *Festschrift Gottfried Boesch*. Schwyz (Staatsarchiv) 1980

FÜSSLI WILHELM: *Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein*. Zürich/Winterthur 1842

GEILFUSS G.: «Der Schriftsteller Hs. Ulrich Hegner und der Historienmaler Ludwig Vogel», in: *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ) 8. 7. und 13. 7. 1888, Beilagen Nr. 190 und 195

GROTE LUDWIG: *Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke*. München 1972

HESS DAVID: «Kunstgespräch in der Alphütte», in: *Alpenrose* 1822, S. 111–166

HORKHEIMER MAX/ADORNO THEODOR W.: *Dialektik der Aufklärung, philosophische Fragmente.* Amsterdam 1947

HOWITT MARGARET: *Friedrich Overbeck, sein Leben und Schaffen.* 2 Bände. Freiburg im Breisgau 1886

HUNZIKER RUDOLF: «Ludwig Vogel und Ulrich Hegner», *74. Neujahrsblatt der Hülfsgesellschaft Winterthur* 1937

JENSEN JENS CHRISTIAN: «I Nazareni» – das Wort, der Stil, in: *Klassizismus und Romantik in Deutschland,* Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum 1966

KOEGLER HANS: «Aquarelle und Zeichnungen von Ludwig Vogel», in: Das Graphische Kabinett, X. Jahrgang der *Mitteilungen aus den Sammlungen des Kunstvereins Winterthur* 1925

KOSELLECK REINHART: *Kritik und Krise,* eine Studie zur Parthogenese der bürgerlichen Welt. Frankfurt a. M. 1973

LEHR FRITZ HERBERT: *Die Blütezeit romantischer Bildkunst, Franz Pforr der Meister des Lukasbundes.* Marburg 1924

MEDICK HANS: «Naturzustand und Naturgeschichte der bürgerlichen Gesellschaft», in: *Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft* 5, Göttingen 1973

REINLE ADOLF in: GANTNER JOSEPH/REINLE ADOLF: *Kunstgeschichte der Schweiz,* 4. Band: Die Kunst des 19. Jahrhunderts: Architektur/Malerei/Plastik. Frauenfeld 1962

SCHMIDT PAUL FERDINAND: *Bildnis und Komposition vom Rokoko bis zu Cornelius.* München 1928

SCHMOLL gen. EISENWERTH J. A.: «Fensterbilder, Motivketten in der europäischen Malerei», in: *Beiträge zur Motivkunde.* München 1970

SCHRÖDER KURT: *Das Freiheitsproblem bei Leibniz und die Geschichte des Wolffianismus.* Diss. Halle-Wittenberg 1938

TRAEGER JÖRG: *Philipp Otto Runge und sein Werk.* Monographie und kritischer Katalog. München 1975

VOEGELIN SALOMON: «Das Leben Ludwig Vogels, Kunstmaler von Zürich», *Neujahrsblätter der Künstlergesellschaft in Zürich* 1881/1882

VOEGELIN SALOMON: «Ludwig Vogel» (Ausstellungsbesprechungen) in: *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ) 19. 10. 1879 Nr. 491, 22. 10. 1870 Nr. 495, 23. 10. 1879 Nr. 497 26. 10. 1879 Nr. 503

ZELGER FRANZ: *Heldenstreit und Heldentod, Schweizer Historienmalerei im 19. Jahrhundert.* Zürich 1973

CHRONIK

VERABSCHIEDUNG VON PROF. RICHARD ZÜRCHER

Ansprache, gehalten am 26. Februar 1981 im kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich, von Prof. Adolf Reinle

Sehr verehrte Herr und Frau Zürcher,
sehr verehrte Damen und Herren,

im Namen der Dozenten, Assistenten und Studenten möchte ich an Herrn Kollegen Richard Zürcher anlässlich seines Rücktritts einige Worte der Würdigung und des Dankes richten.

Bei einem so menschlichen und nicht bloss amtlichen Anlass frage ich mich unwillkürlich, wann denn Richard Zürcher in meinen Blickkreis getreten sei. Ich kann es genau rekonstruieren, auch wenn ich damals nicht ahnte, dass uns das Geschick viel später einmal als Dozenten nebeneinanderstellen sollte. Als junger Bearbeiter der *«Kunstdenkmäler des Kantons Luzern»* kaufte ich mir gegen 1950 auf einem Jahrmarkt Zürchers Dissertation *«Der Anteil der Nachbarländer an der Entwicklung der deutschen Baukunst im Zeitalter des Spätbarocks»,* mit seiner eigenhändigen Widmung «Herrn Prof. Dr. Heinrich