Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 62 (2005)

Heft: 2

Artikel: Ludwig Vogles Kopien und die Entdeckung von Franz Pforrs "Costümsammlung" im Klebealbum LM 68606 des Schweizerischen Landesmuseums

Autor: Thommen, Heinrich

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-169730

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: 09.01.2026

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

Ludwig Vogels Kopien und die Entdeckung von Franz Pforrs «Costümsammlung» im Klebealbum LM 68606 des Schweizerischen Landesmuseums

von Heinrich Thommen

Auf Anregung meiner Frau Marlyse Thommen-Strasser geschrieben und ihr in Dankbarkeit gewidmet

Die Bildquellensammlung des Historienmalers Ludwig Vogel

Seit etwa 1809[1] möchte sich der Zürcher Maler Ludwig Vogel (1789–1871) als «Historienmaler» verstehen. Als solcher war er sich einer hohen Verpflichtung bewusst. Natürlich stand diese Bezeichnung vorerst im Zusammenhang mit den Gattungen der Malerei und der daraus abgeleiteten Hierarchie[2] der Bildwerke. Als «Historienmaler» aber suchte der Künstler seit dem 18. Jahrhundert in erzieherischer Absicht die politische Verantwortung des Bürgers zu artikulieren.[3] Durch das aufkommende historische Bewusstsein[4] erwuchs ihm die Verpflichtung, «historische» Aspekte richtig ins Bild einzuarbeiten. Jede Darstellung hatte nun eine zweipolige Lektüre, jene der künstlerischen Gestaltung und jene der historischen Richtigkeit. Seit den Ausbildungsjahren in Wien[5] und zeit ihres Lebens bemühten sich Vogel und auch sein Freund Franz Pforr (1788–1812), die historische Richtigkeit ihrer Darstellungen zu finden.

Dazu legte Vogel, ähnlich wie seine Freunde,[6] ein Bildkompendium an, in welchem er für historische Gemälde Bildbelege in einer protowissenschaftlichen Weise sammelte. Es waren Graphiken von Künstlern aus der vergangenen Zeit (Albrecht Dürer, Hans Holbein usw.), Reproduktionsstiche nach Werken jener Künstler (Wenzel Hollar, Christian von Mechel), eigenhändige Zeichnungen nach Gemälden, Skulpturen, Gebäuden aus alter Zeit (auf Papier) eigenhändige Pausen nach Graphiken (auf Papier oder Pauspapier).

Diese Sammlung wuchs, neben Vogels eigener künstlerischer Produktion,[7] zu einer grossen Bilddokumentation heran.[8] Sie war für Vogel nützlich als Zusammenstellung von ikonographischen Quellen, die bei den Kompositionen seiner «Historienbilder» die Richtigkeit seiner Bilderfindung legitimieren halfen und der Korrektheit der Sachgüter-Darstellungen dienten: Wie sieht eine Rüstung der Habsburger aus? Welche Kleider trug man zur Zeit der Burgunderkriege? Der Maler hatte dafür vorerst kaum andere Informationsquellen als seine eigenen Nachforschungen. Salomon Vögelin schreibt: «Da wurde denn nun überall alles Volksthümliche und Alles was sich Charakterisches im Menschenschlag, im Kostüm und Schmuck, in Gebräuchen und Festen vorfand, genau aufgezeichnet, desgleichen von den Alterthümern aller Art, von Bauwerken, Monumenten, Waffen, Trofäen, Geräthschaften, etc. etc. sorgfältig Notiz genommen. Kein Zeughaus, keine Bibliothek ward übergangen. Von illustrirten Chroniken hat er die Schilling'sche in Bern und in Spiez, sodann die Schilling'sche in Luzern, die Schodeler'sche zu Bremgarten und die Reichenthalische zu Konstanz in ihren Bildern theilweise kopiert, dazu den Manuel'schen Todtentanz und eine Menge Wand-, Tafel- und Glasgemälde, sowie eine grosse Anzahl der Reinhard'schen Kostümbilder nachgezeichnet – von gedruckten Blättern nicht zu reden. So brachte Vogel seine in ihrer Art ganz einzige Kollektion von Skizzen und Bildern aus der Vorzeit und Gegenwart des Schweizerischen Volkslebens zusammen. Sie umfasst viele tausend Blätter, deren Mehrzahl heute bereits ausgestorbene Trachten, untergegangene Gebräuche darstellen.»[9] Er erwarb sich so eine gewisse Fachkenntnis und wurde zuweilen als Experte für geschichtliche Aspekte beigezogen.[10] Dass dabei aus verschiedenen Gründen historische Verzerrungen entstanden, soll hier nicht erörtert werden.

In der Absicht, sein Bildkompendium besser zugänglich zu machen, aber auch den «Vorzeigecharakter» zu erhöhen, hat Vogel seine Kopien gesammelt und unter anderem in Klebebänden zusammengestellt. Dieser Kompilationstätigkeit ging er insbesondere im Alter nach. Hier sei ein Klebeband, wie er auf uns gekommen ist, speziell vorgestellt.

Der Klebeband LM 68606 des Schweizerischen Landesmuseums

Das Schweizerische Landesmuseum in Zürich bewahrt einen Bestand von über 2000 Zeichnungen Ludwig Vogels auf, die das helvetische Sennenleben und Volkstum wie auch Szenen aus der schweizerischen Historie veranschaulichen. Bereits 1898 kam als Grundstock dieser Sammlung eine grosse Anzahl von Skizzen als Geschenk der Familie von Vogels Sohn Arnold Vogel-Hotz in das damals neu gegründete Museum.[11] Die Familie schenkte gleichzeitig dem Landesmuseum auch ein altes, holzschnittartig gezeichnetes Kostümbuch aus Vogels Nachlass mit der Aufschrift «Hand-Riss von Kleider Trachten», das die Inventarnummer IN 2522 erhielt. Dazu gesellten sich seither weitere Zeichnungen, Gemälde und Skizzenbücher des Historienmalers.

Herkunft des Klebebandes

Der hier zu besprechende Klebeband mit der Inventarnummer LM 68606 hatte fast hundert Jahre länger im Nachlass der Familie von Ludwig Vogels Tochter gelegen. Er wurde 1988 in der 30. Auktion des Zürcher Auktionshauses Schuler unter der Nummer 730 versteigert[12] und konnte bei dieser Gelegenheit vom Schweizerischen Landesmuseum erworben werden. Das Museum hatte ein doppeltes Interesse am Ankauf dieses Bandes: Zum einen konnte es den schon grossen Bestand an Werken Vogels vermehren, zum andern enthält der Band auf Seite 121 eine sorgfältig kolorierte Zeichnung Vogels von 1823 mit der detaillierten Darstellung des romanischen Olifanten aus dem Kloster Rheinau (Abb. 25), der im Besitz des Museums war und am 8. März 1986 dort abhanden kam.

Kurzbeschreibung des Folianten

Die schwarz-braun gesprenkelten Deckel des Folianten messen 46 x 31 cm, sind in den Ecken mit Leder verstärkt und mit einem Lederrücken verbunden. Mit den 183 noch vorhandenen blauen Blättern hat er eine Dicke von 12,5 cm.

Das erste Vorblatt ist leer, dann folgen sieben Fälze, die zeigen, dass hier Seiten herausgeschnitten wurden. Praktisch nach jeder Seite ist ein Falz eingezogen. Bei der Bindung der Bünde wurden oft vier Fälze miteinander eingefügt, damit beim Einkleben von Zeichnungen genügend Platz vom Bund her zur Verfügung stand. Einige Spuren von herausgeschnittenen Blättern sind feststellbar.[13]

Die Seiten des Folianten sind von zwei verschiedenen Händen durchnummeriert worden; die im Landesmuseum vorgenommene Paginierung, auf welcher der vorliegende Beitrag basiert, ist oben rechts mit Bleistift eingetragen. Die unter dem Titel «Nachweisakten» im Jahre 1988 zusammengestellte Liste, ein von Lucas Wüthrich verfasstes Schreibmaschinenskript, führt 183 Seiten an, das 1994 erstellte Inventar zählt auf 182 Seiten insgesamt 291 eingeklebte Papiere (Schriften und Zeichnungen).[14] Die Beschreibungen der Zeichnungen in den Nachweisakten von 1988 wurden im Inventarverzeichnis von 1994 praktisch wörtlich übernommen.[15]

Die Nachweisakten von 1988 halten auch die leeren Seiten fest[16] und bezeichnen diese – aufgrund der dort noch sichtbaren Klebespuren – als «geplündert». Die überraschendste Beobachtung findet man auf der Rückseite von Blatt 3: Ein alter mit Tinte geschriebener, auf dem Kopf stehender Eintrag lautet: «die Figuren gezeichnet 1807». Das zeigt, dass dieses Blatt mindestens in einer Zweitnutzung verwendet worden ist. Eine genauere Prüfung der einzelnen Blätter ergibt, dass fast alle Vorderseiten ältere Klebespuren aufweisen, die nicht mit den jetzt darauf montierten Kopien übereinstimmen. Dagegen sind auf den Rückseiten der meisten blauen Bögen keine Klebespuren festzustellen.[17]

Die Klebearbeit und ihre Gliederung

Zum Vorgehen

In einer eingehenden Analyse des Klebebandes wird zunächst versucht, den zeitlichen Ablauf der Klebearbeit zu identifizieren; danach werden die einzelnen eingeklebten Zeichnungen untersucht. Als Zeichnungskopien beziehen sich diese in der Regel auf Originaldokumente, seien es Statuen, Bilder, Buchillustrationen oder Einzeldrucke, welche hier jedoch nicht vollständig aufgearbeitet werden. Im begrenzten Rahmen dieses Beitrags kann es auch nicht die Aufgabe sein, die bedeutenden kunsthistorischen Aussagen nachzuzeichnen, die sich aus diesen Quellen ergeben. Die Originaldokumente verweisen ihrerseits in der Regel auf eine historische Realität als letzte Ebene, in die vorzustossen erklärtes Ziel des Historienmalers war. Auch hier bleibt das Vorgelegte höchst unzureichend. Zum Schluss werden gewisse Vorschläge in Bezug auf die Periodisierung vorgestellt.

Die heutige Gliederung des Folianten

Handschriftliche Einträge auf einigen Rückseiten der Blätter zeigen zuweilen an, auf welchen Quellen die Zeichnungen der folgenden Vorderseiten beruhen, beziehungsweise welche Objektgruppen zu sehen sind. Es sind dies Gliederungselemente des Klebebandes, die als «Überschriften» betrachtet werden können. Sie lauten:

Verso Blatt 2	«12 Blätter / aus dem Manuskript Kronik (ein Tom.) / von Diebold Schilling / in Bern / welche der Familie Erlach v. Spietz gehört.», geschrieben von Ludwig Vogels Hand. Daneben liest man die mit roter Tinte geschriebene Nachlassnummer «2402» von der Hand des Nachlassordners Salomon Vögelin.
Verso Blatt 13	«aus des Berner Gerichtschreibers / Diebold Schillings / Kronik in Bern [...] / 16 Blatt», mit der Nachlassnummer «2403».
Verso Blatt 29	«aus einem altdeutschen Codex [...] / 4 Bütten / 3 Blatt», mit der Nachlassnummer «2404».
Verso Blatt 32	auf einem blauen Zettel eingeklebt: «13 Blatt / Trachten & Costume», mit der Nachlassnummer «2405».
Verso Blatt 48	«Aus den burgundischen Tapeten [...] / (kopiert 1842 L.V.) / 13 Blätter / und 1 Blatt aus Froissard / in der Bibliotheque royale zu Paris», mit der Nachlassnummer «2416».
Verso Blatt 61	auf einem blauen Zettel aufgeklebt: «Panner und Fahnen / 3 Blatt», ohne Nachlassnummer (weggeschnitten ?).
Verso Blatt 64	«aus dem Todtentanz von Niclaus Manuel von Bern / 4 Blatt», mit der Nachlassnummer «2414».

Verso Blatt 68 «Weibliche Trachten / meist aus dem 16. Jahrhundert», ohne Nachlassnummer (weggeschnitten ?).

Verso Blatt 87 «Mittelalterliche / Gerätschaften, Waffen, Fahnen / Möbel, Wappen, etc. / 75 Blatt», mit der Nachlassnummer «2411».

Verso Blatt 160 «16 Costumbilder / der manessischen Handschrift in Paris», ohne Nachlassnummer (weggeschnitten ?).

Die Blätter 176 bis 182 könnte man mit «Porträtsammlung» bezeichnen.

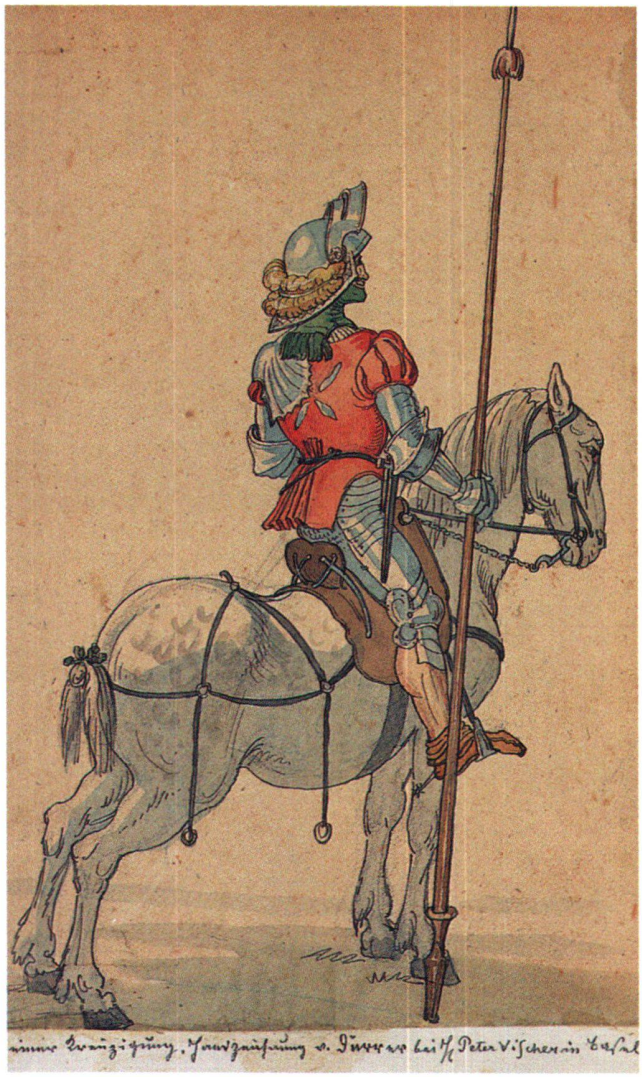

Abb. 1 Der christliche Ritter, von Ludwig Vogel, wohl zwischen 1820/30. Feder über Bleistift, aquarelliert, 21,8 × 14,3 cm. Bräunliches Papier, auf einem festen Unterlagepapier aufgeklebt, bezeichnet (von Vogel): «aus einer Kreuzigung, Handzeichnung v. Dürrer bei H. Peter Vischer in Basel». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.58.

Der zeitliche Ablauf der Klebearbeit

Bei den erwähnten Verso-«Überschriften» handelt es sich um Titel, die Ludwig Vogel selbst geschrieben hat. Er hat seine Kopien wohl lose in gefalteten Umschlägen aufbewahrt, die er eigenhändig bezeichnete. Seine «Überschriften» tragen aber auch die Klassifizierungsnummern in roter Tinte des Nachlassverwalters und Biographen Salomon Vögelin.[18] Dieser sichtete nach Vogels Tod die enormen Papiermassen und versah, der Ordnung des Künstler folgend, alle Papiere, beziehungsweise Zeichnungsbündel durchgehend mit roten Nummern. Die Erben teilten anschliessend die Konvolute unter sich auf.

Da nur ein beschränkter Zusammenhang zwischen den roten Nachlassnummern und der Reihenfolge im Klebeband besteht, muss man einerseits davon ausgehen, dass dieser nach dem Auseinanderreissen der bisherigen Ordnung entstanden war. Man darf deshalb schliessen, dass die jetzige Ordnung im Klebeband nach Vogels Tod (1879) und nach der Nummerierung zuhanden der Erbteilung

Abb. 2 Franz von Sickingen, von Franz Pforr. Feder, 16,1 × 13 cm. Bläulich-dünner Bütten, aufgeklebt auf festem Papier, bezeichnet mit Feder (von Pforr?): «Franz v. Sickingen», bezeichnet mit Bleistift (von Vogel?): «nach Dürrer». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.62.

(zirka 1881) von der Familie der Tochter Vogels nach 1881 erstellt wurde. Die Familie Stadler-Vogel vereinigte in diesem Folianten demnach ihre ererbten Kopien-Konvolute. So ist es auch zu erklären, dass beim Neuordnen ganze Blöcke von Vogels Kopienzeichnungen unverändert beieinander blieben.

Aufgrund der rückseitigen Klebespuren dürfte es wahrscheinlich sein, dass die Erben in diesem Band bereits eingeklebte Zeichnungen vorgefunden hatten. Hatte Vogel begonnen, darin einige (Jugend-?)Arbeiten einzukleben?[19] Die Erben scheinen die bisherigen Zeichnungen herausgenommen und die geerbten Zeichnungskonvolute neu eingeklebt zu haben. Bei der Neuordnung wurden die Kriterien Vogels und des Nachlassverwalters Vögelin zwar auch übernommen, aber gleichzeitig mit weiteren Belegen ergänzt, so wie es Vogel beispielsweise mit der Zeichnung LM 68606.263 im Konvolut der Manessischen Handschrift selber vorgenommen haben dürfte.

Die «Plünderungen» der heute leeren Seiten stammen demnach aus der Zeit zwischen der Erstellung dieses Folianten (nach 1881) und dem 1988 erfolgten Ankauf durch das Landesmuseum.

Die Zeichnungen im Klebeband

Erste Informationen zu den Zeichnungen

a) Grundsätzlich enthält der Klebeband Bilddokumente zum Thema «Geschichte».[20] Die Bezeichnung der einzelnen Zeichnungen orientiert sich in der vorliegenden Arbeit an der Nummerierung des Inventars des Schweizerischen Landesmuseums mit der Grundinventarnummer LM 68606 und den Unternummern 1–290.

b) Druckgraphiken alter Meister sind im Klebeband nicht zu finden, und ausser einer einzigen alten Originalzeichnung[21] enthält der Band nur Kopien und Nachzeichnungen von Gegenständen, Kleidern, Waffen, Schmuckelementen, Wappen sowie von Porträts und Graphiken aus alter Zeit.

c) Einige der Kopien sind datiert. Die Jahreszahlen reichen von 1802 (LM 68606.235) über 1806 (LM 68606.227), 1820 (LM 68606.263), 1823 (LM 68606.190), 1842 (LM 68606.76–90) bis zum Jahr 1852 (LM 68606.239). Andere Datierungen beziehen sich auf Publikationen, die den Zeichnungen zugrunde lagen, wie beispielsweise bei den Pausen der Seite 155, deren Vorlagen 1846 im Druck erschienen (LM 68606.155), oder im Fall des 1857 publizierten heraldischen Werks des Freyherrn von Mayer (LM 68606.185, 186 und 187).

d) Zwischen den thematischen Blöcken sind offenbar ab und zu einzelne Zeichnungen als Ergänzung oder zum Vergleich eingeschoben worden. Man darf sich auch vorstellen, dass gewisse Zeichnungsblätter beschnitten und ihres «leeren» Umraums beraubt wurden und deshalb lediglich als kleine Schnipsel-Dokumente fragmentiert auf uns gekommen sind.

e) Die Zeichnungskopien waren ursprünglich von Ludwig Vogel nicht selten auf ein Unterlagepapier aufgeklebt worden, zum Beispiel in ein gesondertes Heft. Dieses wurde spätestens nach dem Erbgang auseinandergeschnitten, und einzelne Seiten daraus gelangten dann in den vorliegenden Folianten. Der Vergleich dieser Unterlagepapiere lässt die Annahme zu, dass die auf den Seiten 34 bis 38, sowie 42, 43 und 70 eingeklebten Zeichnungen aus demselben Heft stammen. Die Kopien auf den Seiten 100, 101, 103, 104, 107 bis 110, 124, 129, 130, 133, 143 und 233 sind auf dünnem, pergamentartigem Velin aufgezogen.

f) Die Seite 42 enthält auf einem Unterlagepapier eine Zusammenstellung von fünf Kopien aus ganz unterschiedlichen Umfeldern: Figuren aus einem kleinen Skizzenbuch der italienischen Periode, eine Kopie nach einem Kupferstich aus dem Umkreis Dürers und eine Person des Zürcher Sechseläuten-Umzugs im Reisläuferkostüm; eine weitere Zeichnung «nach Dürer» (LM 68606.62) auf blaugrauem dünnem Bütten (Abb. 2) war ihrerseits bereits einmal aufgeklebt gewesen, bevor sie auf das Unterlagepapier kam und mit diesem auf den blauen Bogen der Seite 42 montiert wurde. Collagen dieser Art weisen auf die nicht immer klaren Kriterien hin, nach denen die Kopien klassifiziert wurden. Wollte man sie nach dem Darstellungsgegenstand, dem Zeithorizont oder der Grösse der Darstellung ordnen?

Die Kopienzeichnungen Ludwig Vogels

Da der Klebeband hauptsächlich mit Zeichnungen und handschriftlichen Hinweisen von Vogel ausgestattet ist, galt dessen Autorschaft für all diese Kopien als unbestritten. Mit einem Blick kann man über viele Seiten hinweg die für ihn typische, die Manier streifende Zeichnungsweise erkennen, oft noch verstärkt durch seine bunte, ja grelle Aquarellierung, so auf den Seiten 2 bis 68, 116 bis 132, 152 bis 175.[22] Charakterisieren wir seinen Stil anhand der Zeichnung LM 68606.147 auf Seite 97 (Abb. 3), so finden wir folgende Aspekte: In emotionaler Teilnahme bezieht der Zeichner jeden Krieger ein in eine anekdotische Szene und macht ihn so zu einem «beredten» Eidgenossen, zu einem Produkt der Schweizer Geschichte.

Ein «kräuselnder», beziehungsweise «gezwirnter», energiegeladener Strich wuchert auf der weissen Papierfläche oft ohne innere Ordnung und versucht, das Sichtbare einzufangen, wobei Vogel gelegentlich die Entschuldigung anführen muss, dass «das Papier nicht gereicht hat». Auch in Vogels Bestleistungen, zum Beispiel im sehr sauberen Aquarell nach Albrecht Dürers Reiter (LM 68606.58, Abb. 1), wird seine Raumeinheit elastisch und die Kuppe des Pferdes kippt leicht vom übrigen Körper weg.

Kopienzeichnungen von anderer Hand

Bereits im Inventar des Schweizerischen Landesmuseums wird die Vermutung geäussert, dass gewisse Zeichnungen

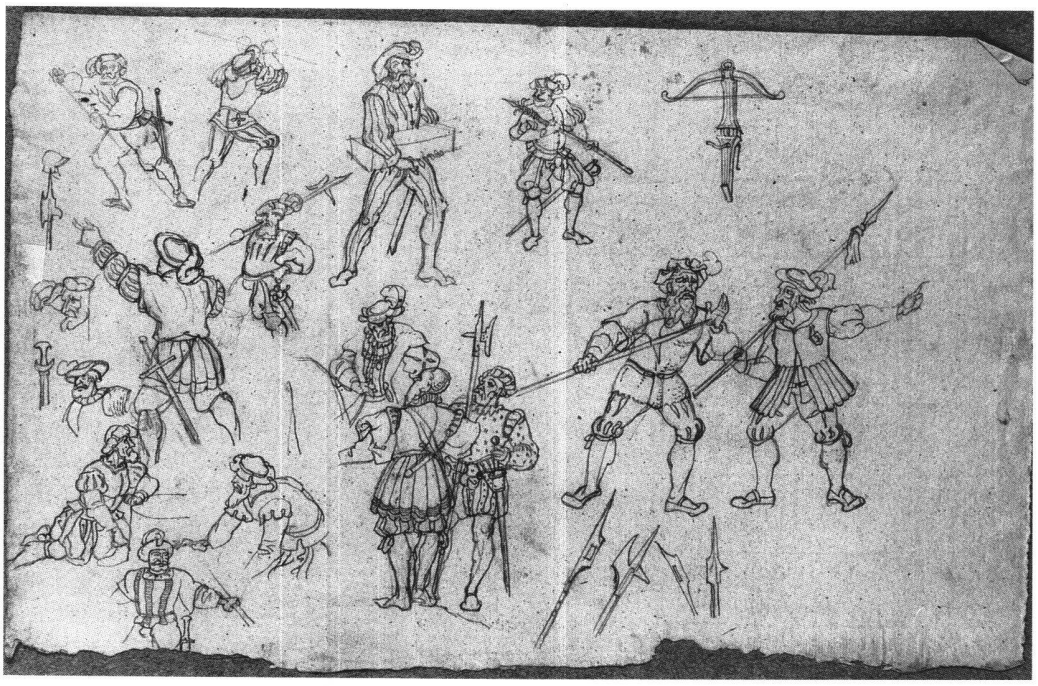

Abb. 3 Diverse eidgenössische Kämpfer und Armbrust, von Ludwig Vogel. Bleistift, 24 × 38,5 cm. Bräunliches gekörntes Papier. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.147.

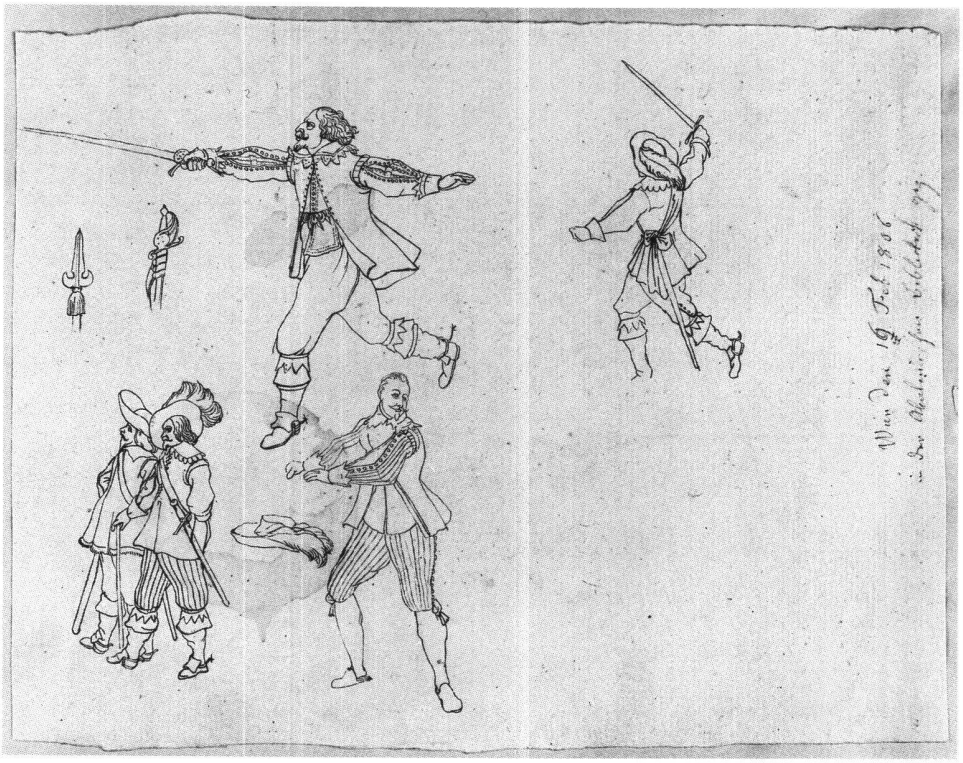

Abb. 4 Fechtende, 17. Jahrhundert, von Franz Pforr. Schwarze Feder, 17 × 22 cm. Festes, weissliches Papier, mit Bleistift (von Pforr) bezeichnet: «Wien den 16 Feb 1806 in der Akatemischen Biblioteck gez.». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.172.

«wohl nicht von Vogel» seien, darunter etwa die «alte» Zeichnung mit der Darstellung Karls V (LM 68606.233).

Auch bei der Nummer LM 68606.235 hält das Inventar fest: «ev. nicht von L.V.». Diese Zeichnung zeigt zwei Ziegen und ist mit einer sehr kleinteiligen Schrift bezeichnet: «am Pfingsttage 1802». Die Schriftzüge könnten von Carl Grass stammen.[23] Dieser wohnte damals als Philhelvetier in Zürich, war mit Ludwig Vogels Vater, dem Ratsherren David Vogel, gut befreundet und instruierte zuweilen den jungen Ludwig Vogel im Zeichnen.[24] Im Nachlass Vogels finden sich mehrere Blätter seiner Hand.[25] Auch die Zeichnung LM 68606.229 mit der Landschaft der Greina ist in dem ihm eigenen flockigen Skizzierstil ausgeführt. Fraglich ist, ob die Pastell-Landschaft, LM 68606.228, ein Produkt Vogels im Stil seines Lehrers darstellt.

Ebenso wenig von Vogels Hand stammt die kleine heraldische Wappendarstellung samt Beschreibung auf Seite 130 (LM 68606.203). Es handelt sich dabei um das Wappen der Winterthurer Familie Hegner, in deren Auftrag Vogel eine im Zusammenhang mit der Wappenbelehnung stehende Episode aus der Familiengeschichte malte;[26] der Besteller, Salomon Hegner, dürfte das Wappen um 1838/39 an Vogel vermittelt haben, damit dieser die Szene heraldisch korrekt ausführen konnte.

Befremdlich im Zusammenhang mit der Autorschaft Vogels, der sich immer als «schweizerischer» Historienmaler empfand und auch genügend Vorlagen für Trachten und Kostüme der «Alten Eidgenossen» vorfinden konnte, wirken die deutschen Trachten aus Augsburg (LM 68606.133), Cleve (LM 68606.134, Abb. 22), Danzig, Friesland und Köln (LM 68606.132), die explizit als solche bezeichnet sind. Auch hat Vogel so gut wie nie das 17. Jahrhundert thematisiert. Im Klebeband findet man aber neben einer Dame nach Anton van Dyck (LM 68606.129) und König Jakob I. von England (LM 68606.152, vgl. auch Abb. 7) eine ganze Reihe von weiteren Darstellungen aus der Zeit des schwedischen Königs Gustaf Adolf (LM 68606.153, LM 68606.169, LM 68606.223). Zudem fällt in diesen Zeichnungen auch die Technik der Federzeichnung mit schwarzer Sepia auf, die Vogel in dieser Art selten verwendet hat. Der dabei zu beobachtende Federstrich ist zum Teil äusserst elegant und technisch perfekt eingesetzt, anderseits emotionslos und genau, ohne Verstärkungen oder Reuezüge. Der Verdacht drängt sich auf, dass da eine andere Kopistenhand vorliegt.

Zur Klärung dieser Frage hilft der graphologische Vergleich von zwei Handschriften auf der Zeichnung LM 68606.220 (Abb. 5) weiter, die auf der unteren Hälfte der Seite 139 eingeklebt ist. Die Zeichnung zeigt einen Helm mit erklärenden Legenden: Am oberen Blattrand steht, in derselben schwarzen Sepiatinte geschrieben wie die Zeichnung, die Überschrift: «Silberner Helm mit grünem Sammet gefüttert von Carl dem Grossen», von der gleichen Hand unten rechts die Notiz: «nach der Nathur». Mit Bleistift geschriebene Bemerkungen, deren Handschrift unschwer als jene Ludwig Vogels identifiziert werden kann, ergänzen diese Einträge. Vogel setzte ein Fragezeichen hinter die Überschrift und notierte darunter: «eher ein Helm des 16 Seculo aus Benvenuto Cellinis Schule.» Am untern Blattrand fügte er hinzu: «in Laxenburg bei Wien». Tatsächlich zeichnete Vogel im Sommer 1808 auf Schloss Laxenburg.[27] Aber wessen Meinung korrigierte er mit seinem bleistiftgeschriebenen Kommentar? Die Annahme, dass Vogel, wie auf anderen Wanderungen, auch beim Besuch von Schloss Laxenburg vom ebenfalls historisch interessierten Maler und Zeichner Franz Pforr begleitet wurde, ist glaubhaft. Damit legt die Zeichnung des Helms und die schwarze Sepia-Schrift eine erste Spur zu Vogels Malerfreund Franz Pforr (1788–1812).

Abb. 5 Silberhelm, ziseliert aus Laxenburg bei Wien, von Franz Pforr. Schwarze Feder, 19,7×25,4 cm. Bräunliches, gekörntes Papier, rechts oben schwarze Schrift (von Pforr): «Silberner Helm mit grünem Sammet gefüttert von Carl dem Grossen», in Bleistift (von Vogel) mit einem Fragezeichen versehen und darunter notiert: «eher ein Helm des 16 Seculo aus Benevenuto Cellinis Schule», unter der Darstellung in Bleistift (von Vogel) : «in Laxenburg bei Wien» und am rechten untern Rand in schwarzer Tinte (von Pforr): «nach der Nathur». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.220.

Bei einer weiteren Federzeichnung mit fechtenden Kriegern im Kostüm des 17. Jahrhunderts (LM 68606.172, Abb. 4) lässt sich auf Grund der Handschrift, des Bildinhalts und des in der schriftlichen Notiz erwähnten Datums ebenfalls nachweisen, dass Ludwig Vogel nicht der Autor sein kann: Die Figuren sind wiederum in schwärzlicher Sepia ausgeführt und mit Bleistift bezeichnet: «Wien den 16 Febr. 1806 / in der Akademischen Bibliothek gez.». In diesem Jahr war aber Vogel noch gar nicht in Wien, weshalb seine Autorschaft für diese Zeichnung eindeutig aus-

ser Betracht fällt. Von Franz Pforr dagegen, der schon seit November 1805 in Wien weilte, weiss Herbert Lehr,[28] dass er auf der Akademischen Bibliothek gezeichnet hat.

Neben den graphologischen und biographischen Gründen gibt es, wie festgestellt, auch Argumente bezüglich Sujets und Stil der Zeichnungen, die Ludwig Vogel ausschliessen und Franz Pforr als Autor wahrscheinlich machen. Pforr ist tatsächlich der einzige im nahen Umfeld Vogels, der das Thema des Dreissigjährigen Krieges bearbeitet hat, der wie Vogel eine Sammlung von Kostümzeichnungen für Bilder des deutschen «Mittelalters» angelegt und Ritter- und Reiterdarstellungen studiert hat, die im vorliegenden Klebeband auf vielen Seiten zu finden sind. Aufgrund dieser Erkenntnisse können nun dem Frankfurter Franz Pforr, der mit 24 Jahren in Albano bei Rom an der Schwindsucht starb, Dutzende der hier vereinigten Kopienzeichnungen, insbesondere auf den Seiten 72–115, 133–154 und 176–179,[29] zugeschrieben werden, welche bisher unter dem Namen Vogels unbeachtet geblieben sind. Man darf deshalb diese Konvolute als neu entdecktes Forschungsmaterial verstehen, das ein interessantes Licht auf die Anfänge der Historienmalerei des Lukasbundes wirft.

Die Kopienzeichnungen von Franz Pforr

Dass Franz Pforr seine grosse Fähigkeit zu kopieren selbst zur Erheiterung und Unterhaltung einzusetzen wusste, belegt ein Brief vom 18. April 1807, in dem er seinem Frankfurter Freund Jean David Passavant schreibt: «Noch einen Spass [...] muss ich Dir schreiben. Wir haben, wenn wir zusammenkommen, welches gewöhnlich am Sonntagabend ist, unser besonderes Vergnügen an kleinen Taschenspielerkünsten. Nun habe ich mich mit Zweien verabredet zu einem solchen. Ich habe eine Zeichnung zeichnen müssen und diese so genau kopiert, dass man sie [...] beinah verwechselt, denn sogar ein Riss und ein Flecken ist kopiert. Davon wird eine der Zeichnungen durch einen Aufwärter einem unserer Rekruten, der hoch und teuer [behauptet], ihn könne niemand [hinters Licht] führen, in den einen Stiefel grabliziert. Nun wird in unserer Gesellschaft die eine Zeichnung geholt, zu Asche verbrannt und nach einigem Hokus Pokus findet sie sich wieder ganz unversehert in dem Stiefel des Ungläubigen.»[30] Sonst enthält die Literatur jedoch wenig Hinweise auf Franz Pforrs Kopistentätigkeit. So erwähnt etwa Herbert Lehr im Œuvreverzeichnis Pforrs nur zwei Kopien.[31] In neuerer Zeit hat das Landesmuseum Mainz aufgrund von Handschriftenvergleichen zwei Blätter (von zehn) als bisher unbekannte Kopien Pforrs nach orientalischen Trachten publiziert.[32] Keine Kopie, aber mindestens eine Vorlage für eine Figur auf dem Gemälde «Einzug Rudolf von Habsburg in Basel» hat unlängst Kurt Löcher namhaft gemacht.[33]

Die in Ludwig Vogels Klebeband vereinigten Zeichnungen und Kopien Franz Pforrs stellen ein schon lange gesuchtes Corpus dar.[34] Um es systematisch zu erfassen, werden die Blätter vorerst nach Themen geordnet. Zuerst sollen jene Zeichnungen vorgestellt werden, die historische Gegenstände und Sachgüter wiedergeben und demnach keine eigentlichen Kopien sind. Anschliessend werden Nachzeichnungen und Kopien nach Darstellungen aus dem 17. Jahrhundert identifiziert, dann jene nach Kleidertrachten und schliesslich die Reiter-, Ritter- oder Turnierdarstellungen. Die Kopien nach bekannten druckgraphischen Werken, einschliesslich die Porträtnachzeichnungen, leiten dann zum nächsten Kapitel über, das die Herkunft der Kopievorlagen behandelt.

Franz Pforrs Zeichnungen nach historischen Gegenständen
Die meisten dieser Zeichnungen sind wohl in Wien entstanden. Sie werden in der Reihenfolge, in der sie im Klebeband montiert sind, vorgestellt.

LM 68606.131	Kapitell,
LM 68606.158	Visierhelm, Engländer um 1600,
LM 68606.201	Schild, bezeichnet (von Pforr?): «weis u. schwarz bemahlt»,
LM 68606.204	Ungarische Krone, bezeichnet von Pforr: «Die Hungarische Krone»,
LM 68606.212	Rekto: Zylindrisches Gefäss mit Darstellung des Kaisers und der Kurfürsten sowie zylindrisches Deckelgefäss mit Aposteln, Verso: Ringform,
LM 68606.213	Rekto: Kanone auf Lafette und drei Luntenschlossgewehre, bezeichnet von Pforr: «Kanone u. Flinten aus der alten Burg Greiffenstein» (Abb. 6), Verso: bezeichnet von Pforr: «Italiener»,
LM 68606.214	Rekto: Orientalischer Bogen mit Köcher, Radschlosspistole, geschlossener Visierhelm; Farben und Materialien bezeichnet von Pforr. Verso: drei Griffwaffen (Schwert und Degen),
LM 68606.215	Gürtelkreuz, kreuzförmiger Anhänger, Ring und Schwert,
LM 68606.216	Rekto: verschiedene Waffen, u.a. Helm, bezeichnet von Pforr: «türkischer Helm», Verso: zwei Helme, bezeichnet von Pforr: «ungarischer Helm» und «albanesischer Helm»,
LM 68606.217	Rekto: Wand einer Galerie mit spätgotischer Sitzbank und Dorsalschnitzerei, darüber drei gerahmte Porträts, Verso: schwerer Reiterharnisch mit Kettenbeinpanzer,
LM 68606.220	Rekto: Silberhelm ziseliert, oben bezeichnet von Pforr in schwarzer Sepia «Silberner Helm mit grünem Sammet gefüttert von Carl dem Grossen» und unten «nach der nathur». Oben bezeichnet von Vogel mit Bleistift: «eher ein Helm des 16 Seculo aus Benvenuto Cellinis Schule» mit Fragezeichen zur Anmerkung Pforrs,

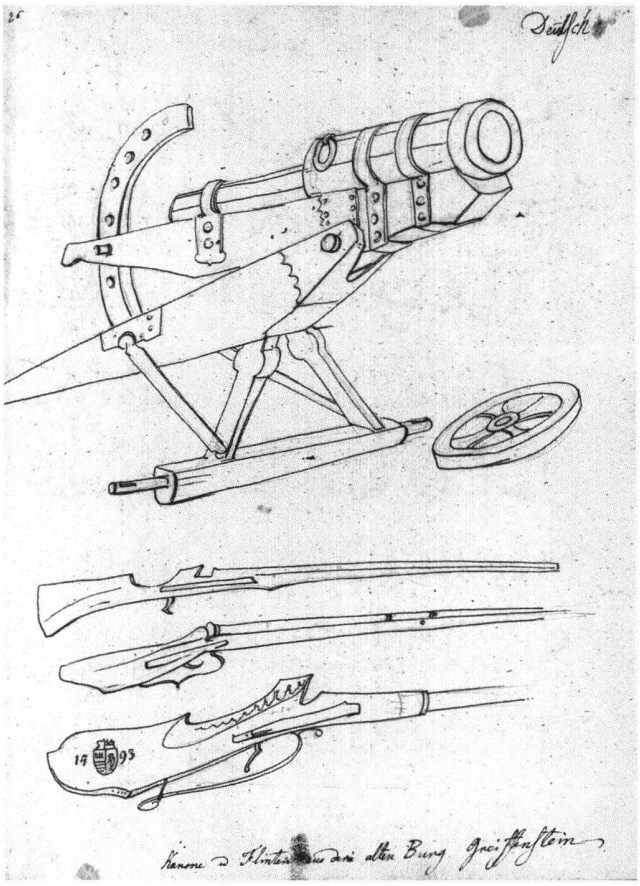

Abb. 6 Kanone auf Onager (deutsch), 3 Arkebusen, von Franz Pforr. Braune Sepia, 30,7 × 23 cm. Leicht gesprenkeltes Papier (vgl. auch LM 68606.291), links oben in Sepia (von Pforr Seitenbezeichnung): «26», rechts oben in Sepia (von Pforr): «Deutsch», unten in Sepia (von Pforr): «Kanone u Flinten aus der alten Burg Greiffenstein», rückseitig Figurenstudien nach Vorlagen wie LM 68606.291. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606. 213.

und unten «in Laxenburg bei Wien» (Abb. 5),

LM 68606.221 Rekto: Luntenschlossarkebuse, Wange eines Chorgestühls, Stangentrensen. Verso: Radschlossgewehr, Helme,

LM 68606.222 Rekto: Vollwappen von Österreich und Schwaben mit Helm, Helmdecken und Helmzierden, bezeichnet: «alt Östreich» und «Schwaben».

Kopien für Darstellungen aus dem Dreissigjährigen Krieg
Schon das Inventar des Schweizerischen Landemuseums verweist – hier in Anführungszeichen gesetzt – häufig auf den Dreissigjährigen Krieg oder das 17. Jahrhundert. Sind die Titel auf der Zeichnung von Pforr geschrieben, ist dies hier zusätzlich vermerkt.

LM 68606.151 «Fechtende 17. Jahrhundert»,

LM 68606.153 «Gustav Adolf zu Pferd»,

LM 68606.154 «Spontonier»,

LM 68606.162 Verso, bezeichnet von Pforr: «Albrecht Wallenstein, Herzog zu Friedland, Sagan und Mecklenburg / nach einem Original Gemählde in dem Schlosse zu Friedland»,

LM 68606.169 auf Pause: «Reiter 17. Jh. (Gustav Adolf?)»,

LM 68606.172 «Krieger 17. Jahrhundert», bezeichnet von Pforr: «Wien den 16. Febr. 1806 / in der Akademischen Bibliothek gez.» (Abb. 4),

Abb. 7 Englischer Edelmann um 1600, von Franz Pforr. Dunkle Sepia, 29,5 × 19,5 cm. Bräunliches, gekörntes Papier (vgl. auch LM 68606. 272), links unten in Sepia (von Pforr): «Englisch – 1600», rückseitig Bildnis in schwarzer Sepia-Zeichnung von «Albrecht Wallenstein Herzog zu Friedland, Sagan und Mecklenburg nach einem Original Gemählte in dem Schlosse zu Friedland». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.162.

Abb. 8 Kniender Armbrustschütze, von Franz Pforr (?). Hellbraune Sepia, ca. 15,5 × 14,5 cm.. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.171.

LM 68606.176 «zwei Jünglinge»,
LM 68606.285 «Kleinbildnis von Gustav Wrangel».

In ähnlichen Kostümen präsentieren sich die Figuren der Kopien nach englischen Vorbildern.

LM 68606.129 «Dame nach van Dyck», bezeichnet von Vogel (?): «nach Van Dyk»,
LM 68606.152 bezeichnet von Pforr: «Jakob der I König von Engeland / 1593»,
LM 68606.157 bezeichnet von Pforr: «Engeländerin»,
LM 68606.158 bezeichnet von Pforr: «Engeländer 1600»,
LM 68606.162 bezeichnet von Pforr: «Englisch – 1600» (Abb. 7),
LM 68606.166 Rekto: «Edelmänner 17. Jahrhundert», Verso: «Edelmann»,
LM 68606. 167 «Jüngling 17. Jahrhundert».

Dem 17. Jahrhundert sind auch die beiden eher flämisch geprägten Kopien verpflichtet.

LM 68606.223 «Degenfechter und andere Figuren, 17. Jahrhundert. Arkebuse»,
LM 68606.291 (jetzt wieder auf Seite 93 montiert) Rekto: «Diverse Figuren, u.a. Falkner zu Pferd», Verso: «Schützen».

Der Mode des 17. Jahrhunderts gehören ebenfalls die mit französischen Hinweisen oder Schriften versehenen Kopien an.

LM 68606.161 «Geistliche und Diplomat»,
LM 68606.178 bezeichnet von Pforr: «Franzosen», und in fremder, aber nicht von Vogel geschriebener Bleistiftschrift: «nach Callot»,
LM 68606.179 «Drei Franzosen (1 Geistlicher)»,
LM 68606.180 «Französische Reiterin, Lastpferd mit Decke Fleur de Lys».

Kleidertrachten

Auf dem leicht gekörnten, bräunlichen Blatt Seite 75 (LM 68606.114, Abb. 22) sind in strenger Steife sowohl auf der Vorder- wie auf der Rückseite zwei Damen und zwei Herren aufgereiht mit Pforrs Bezeichnungen (Rekto:) «Franckfurt», «Nürnberger Braut», «aus unter Teutschland», «Bürger aus Cleve», (Verso:) «Deutsches Mädchen», «Cöllisches Mädchen», «Cöllen», «Ein deutscher Ritter im Hauskleid». Auf der Rückseite der Seite 85 befindet sich die Zeichnung LM 68606.132 mit Nürnberger Figurenstudien, auf deren Rückseite Figuren aus Danzig, Friesland und Köln festgehalten sind, bezeichnet von Pforr. Die Zeichnung LM 68606.133 auf Seite 86 zeigt einen geistlichen und weltlichen Kurfürsten sowie Edelfrauen aus Augsburg, ebenfalls mit Beschriftungen von Pforr. Eine kleinere Reihe von Trachten findet sich auf Seite 107 in der Zeichnung LM 68606.164.

Diese Angaben leiten über zu den weiteren Zeichnungen mit türkisch-arabischen Themen.

LM 68606.170 «Orientale, sich anschleichend»,
LM 68606.174 «Orientalische Krieger», Rekto von Pforr bezeichnet: zweimal «Herzog» und «Guberneur», und auf dem Verso: zweimal «Capitain» und «Herzog»,
LM 68606.183 «2 Reiter verschiedenen Standes, spätes 16. Jahrhundert, auch ein Türke», und die oben unter 'Zeichnungen nach historischen Gegenständen' besprochenen LM 68606.214 und LM 68606.216.

Kopien von Reiter-, Ritter- und Turnierdarstellungen

Die Zeichnungen LM 68606.138 (Abb. 9) bis LM 68606.142 (Abb. 24) gleichen sich sehr in ihren schwarzen, reinlichen Umrissen, der klaren und ausgewogenen Anordnung der Reiter in Zweier- oder Vierergruppen oder auch als einzelne Figuren auf dem etwas gräulichen Papierbogen. Ähnliche Darstellungen, aber auf dünnem Papier, findet man bei den Reiter-Zeichnungen LM 68606.181–183. In diese Gruppe sei auch die Zeichnung LM 68606.143 eingeschlossen, die ein Fussturnier (Gruppenkampf zu Fuss) «über die Barr» (Abb. 10) zeigt. In demselben Stil ist die ihr folgende Zeichnung LM 68606.144 angelegt, die ein Bankett in einem Saal darstellt.

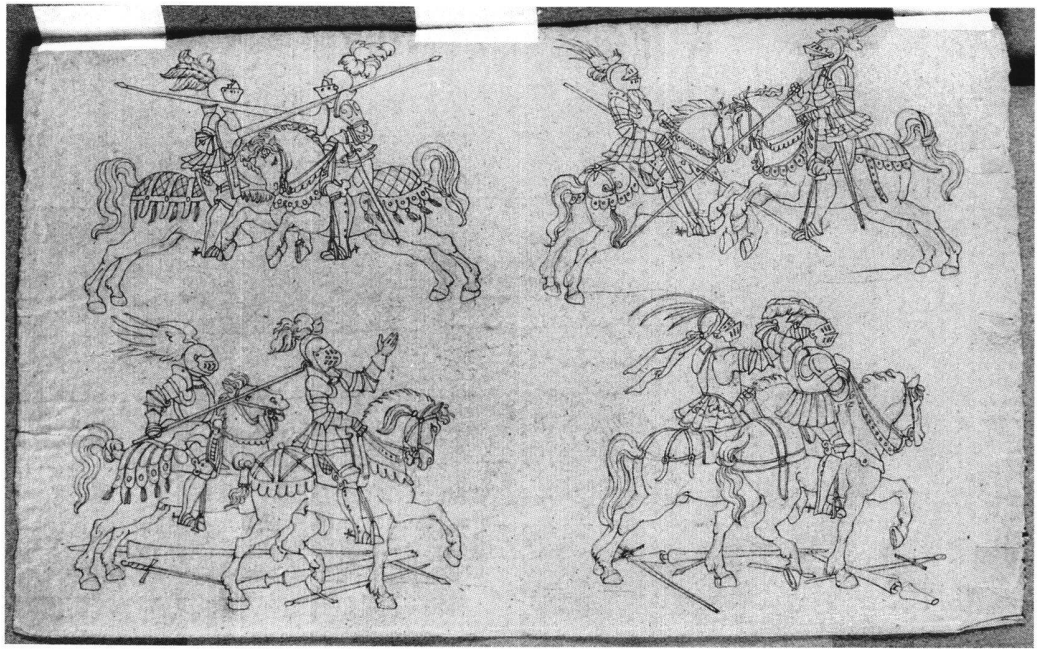

Abb. 9 Vier Reiterkämpfe (Paare) nach Jost Amman, von Franz Pforr. Schwarze Feder, 23,8 × 38,5 cm. Gräuliches Papier. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.138.

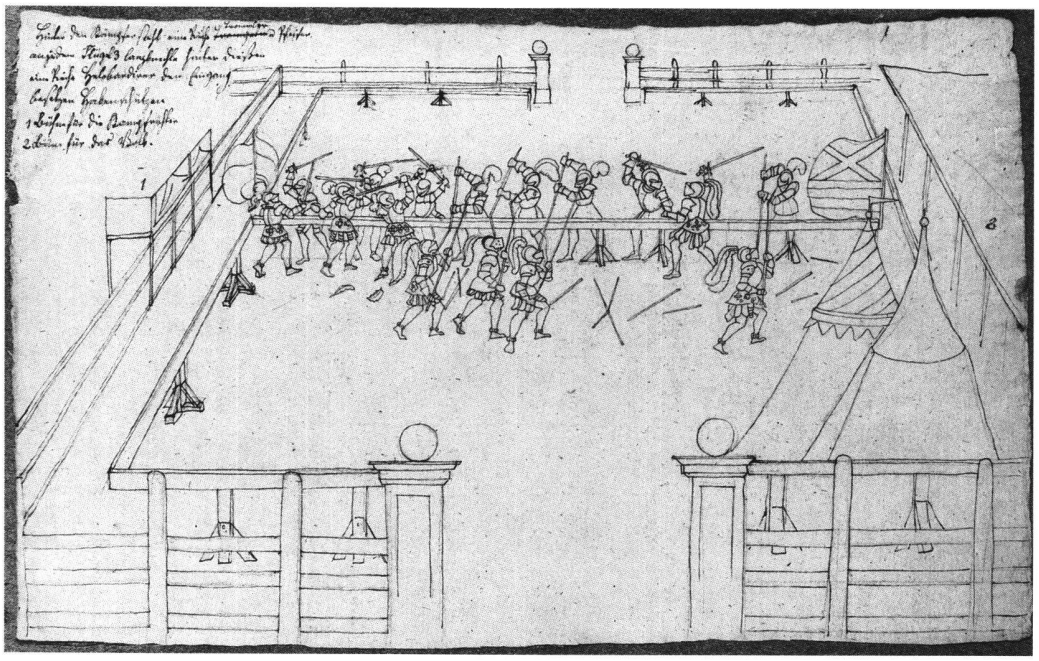

Abb. 10 Gruppenkampf zu Fuss über die Barr, von Franz Pforr. Schwarze Feder über Bleistift, 23,5 × 37,7 cm. Bräunliches, gekörntes Papier, links oben bezeichnet (von Pforr): «Hinter den Kämpfer steht eine Reihe Trommler u Pfeifer. an jedem Flügel 3 Lanzknechte[.] hinter diesen eine Reihe Helobardirer[.] den Eingang besetzen Hakenschützen / 1 Bühne für die Kampfrichter / 2 Büne für das Volk». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.143.

Abgrenzung zwischen den Kopien Ludwig Vogels und Franz Pforrs

Nach der groben Einteilung in die beiden Blöcke der Zeichnungen Vogels und jener von anderer Hand sei nun versucht, die Autorschaft der Kopien genauer zu betrachten. Im Wissen um die blockweise Montierung der Zeichnungen im Klebeband kann man davon ausgehen, dass die Blöcke jeweils abwechslungsweise hauptsächlich entweder Ludwig Vogel oder Franz Pforr zugeordnet werden können. Entsprechend sollen hier insbesondere die jeweiligen Ausnahmen festgemacht werden. Es kann aber nicht die Absicht sein, in dieser ersten Auflistung über die Autorschaft bei jedem Blatt endgültig zu entscheiden.[35]

Im ersten Block der Kopien von Ludwig Vogel auf den Seiten 2 bis 72 (LM 68606.2–107) findet sich nur auf Seite 42 die Zeichnung LM 68606.62 (Abb. 2), die Franz Pforr zugeschrieben werden kann und zwar aufgrund des Papiers und der Festigkeit der Darstellung (vgl. mit Abb. 1), die durch die parallele Linienführung entsteht.[36] Es fragt sich, ob die Zeichnungen LM 68606.75 und LM 68606.106 auch von Vogel stammen.

Im folgenden Block der Kopien von Franz Pforr auf den Seiten 72 bis 115 (LM 68606.108–183) findet man auf Seite 72 die Zeichnung nach Albrecht Dürers Verkündigung (LM 68606.108, Abb. 12), auf der signifikanterweise der Engel weggelassen wurde, was an Pforrs letztes Gemälde «Sulamith und Maria» erinnert.

Folgende Nummern geben Anlass zu Kommentaren:[37]
Die Zeichnung LM 68606.123 auf Seite 82 ist eher dem späten Vogel zuzuordnen, ebenso wie die Blätter LM 68606.124 und 126.[38] Die Bleistiftzeichnung LM 68606.130 ist stilistisch für Pforr ungewöhnlich.[39] Die beiden Zeichnungen LM 68606.135 und 136 sind sicher von der Hand Vogels, ebenso die «eidgenössischen Kämpfer» (LM 68606.147, Abb. 3), das mit «Burgvogt u. seine Frau aus dem Tirol» bezeichnete Brustbild von Andreas Hofer (LM 68606.148) und die Trachten nach Jost Meyer (LM 68606.150). Ist die Zeichnung LM 68606.154 eine Kinderzeichnung, möglicherweise von Pforr oder von einer dritten Person? Sicher von Vogel sind die Pause «nach Martin Usteri» auf Seite 102 (LM 68606.156) und wohl auch die daneben stehende Nummer LM 68606.155 (nach Tizian). Wie unterschiedlich Ludwig Vogel und Franz Pforr gearbeitet haben, lässt ein Vergleich der beiden Pausen Vogels (LM 68606.150, Abb. 17, und LM 68606.165) mit Pforrs Kostümzeichnung LM 68606.164 (Abb. 18) erkennen. Letztere zeigt deutlich, wie stark abstrahierend und ornamental Pforr seine Vorlage umsetzt, während Vogel jedes Detail peinlich genau wiedergibt. Die beiden Zeichnungen LM 68606.167 und 168, in denen Gesicht und Hände sehr grob erfasst sind, lassen eher auf die Autorschaft Vogels schliessen. Auch die auffällige Zeichnung LM 68606.175 stammt von Vogel, der das offensichtlich als Vorlage dienende Ölgemälde «Sommerbild»[40] von Conrad Meyer wohl vor seiner Abfahrt nach Wien, also noch vor Mai 1808, kopiert hat.[41]

Der nachfolgende Block auf den Seiten 116–132 enthält wiederum Zeichnungen und Kopien von Vogel (LM 68606.184–210). Einzig die Federzeichnung der «Hungarischen Krone» (LM 68606.204) stammt von Franz Pforr; sie ist auf dem für ihn typischen braunen Papier gezeichnet und trägt seine Handschrift. Die oben bereits erwähnte Darstellung des Hegner-Wappens, LM 68606.203, ist einer weiteren Hand zuzuschreiben.

Im nächsten Konvolut mit Werken Pforrs (S. 133–154, Inventarnummern LM 68606.211–244) sind die Bleistiftzeichnungen LM 68606.211 («Die Ori-Flame nach einem alten Tepich des 15 Seculi ...»), LM 68606.218 («Armbrust und Schütze»)[42] und die nachfolgende Federzeichnung LM 68606.219 mit einer Kampfszene und Innerschweizer Heraldik als Arbeiten von der Hand Vogels auszuscheiden. Für die Bleistiftzeichnung LM 68606.222 schlage ich trotz der flüchtigen Ausführung in breitem Bleistiftstrich Pforrs Autorschaft vor, unter anderem wegen des Bildinhaltes. Bei der Nummer LM 68606.226 ist fraglich, ob die Ausführung nicht eher für Vogel spricht. Die beiden Pausen LM 68606.227 (griechische Vasen, datiert 1806) und LM 68606.238 («Huldricus Zwinglius») auf honiggelbem Papier zeigen eindeutig die Kopiermethode Vogels, die dieser offenbar schon vor seiner Abreise nach Wien in Zürich pflegte. Die Zeichnungen LM 68606.228, 229, 233 und 235 sind bereits oben als Kopienzeichnungen von anderer Hand besprochen und deshalb aus Vogels und Pforrs Konvolut ausgeschieden worden. Die aquarellierten Zeichnungen LM 68606.239 und 240 stammen unter anderem aus thematischen Gründen sicher von Vogel. Er dürfte auch die Kopien auf S. 155 (nach Bildern in einer 1846 in Wien erschienenen Publikation) gepaust haben.[43] Die kräftige Darstellung auf Seite 154 oben (LM 68606.243), die mit «Schweizer aus der Messe von Bolsena im Vatikan nach Raphael» bezeichnet ist, liess sich erst nach dem Vergleich mit einer neu aufgefundenen Zeichnung Vogels (LM 28768), die dasselbe Motiv aus Raphaels Fresko zeigt, Franz Pforr zuordnen.[44] Ausgehend von dieser Kopie wird man ihm wohl auch das in der Machart verwandte Porträt Raphaels (LM 68606.272, Abb. 11)[45] zuschreiben können. Was das Leonardo-Bildnis betrifft, bin ich über die Zuschreibung schwankend (LM 68606.290).[46]

Im nachfolgenden Komplex mit Kopien Vogels auf den Seiten 155–175 (LM 68606.245–271) findet sich nur eine, allerdings in mehrfacher Hinsicht erstaunliche Zeichnung Franz Pforrs, das Porträt «Jacobus Huldricus, artium logicarum professor [...]» (LM 68606.254). Obwohl die Zeichnung einen Zürcher darstellt und mit Bleistift ausgeführt ist, weist sie doch einen für Vogel völlig untypischen Strich auf. Er ist zögerlich und suchend. Handelt es sich um eine Kopie von der Hand des bereits kranken Pforr? Damit hätte man einen der wenigen Belege für das «Spätwerk» des Jungverstorbenen.

Auf den Seiten 176–179, auf denen wiederum Zeichnungen Franz Pforrs vorherrschend sind (LM 68606.273–285),

Abb. 11 Linke Seite: Porträt von Pordenone, von Franz Pforr. Schwarze Feder, 23,2 × 19 cm. Bräunliches, gekörntes Papier, bezeichnet (von Pforr): «PORDENONE», rechts unten: «15». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606. 273. Rechte Seite: Porträt von Raphael, von Franz Pforr. Schwarze Feder über Bleistift, 24,5 × 17,7 cm. Festes, weisses Papier, bezeichnet vom Autor: «Sanzio Rafaele da Urbino». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.272.

scheiden die beiden eindeutig von Vogel stammenden Bleistiftzeichnungen LM 68606.275 und 282 aus. Danach, ab Seite 180 (LM 68606.286–290) gibt es nur noch Arbeiten von Ludwig Vogel.[47]

Kopien des Zeichners «mit der spitzen Schrift»

Die bisherigen Abgrenzungen haben eine kleine Gruppe von Pauskopien noch unerwähnt gelassen, die oft handschriftliche Eintragungen mit einer stark schräggestellten, «eleganten Schrift» aufweisen. Dabei handelt es sich weder um die Handschrift Ludwig Vogels noch um jene Franz Pforrs. Wenn man nach einem entsprechenden Schriftbild aus deren näherem Umkreis sucht, wird man rasch an Friedrich Overbecks Schriftzüge erinnert.[48] Dieser verwendet zierliche, schräggestellte Buchstaben in flüssiger Schreibweise, ähnlich wie man sie auf einigen Pausen in Vogels Klebeband findet. Aber ist diese elegante, modische Strichführung wirklich diejenige Overbecks?

Zu diesem Bestand sind folgende Zeichnungen zu zählen:

LM 68606.97 «aus Teurdanck», bezeichnet in spitzer Schrift,
LM 68606.98 «Bild aus dem Teuerdank»,
LM 68606.99 «Bild aus dem Teuerdank»,
LM 68606.109 «aus Persusina in Italien», bezeichnet mit spitzer Schrift,
LM 68606.110 «Frauenbild nach Martin Schön», von Vogel auf der Unterlage bezeichnet,
LM 68606.111 Frauenbild «aus Hetrurien», bezeichnet mit spitzer Schrift,
LM 68606.112 «Edeldame aus Filz in Afrika», bezeichnet mit spitzer Schrift (Abb. 20),
LM 68606.113 «Turicium Scortum», bezeichnet mit spitzer Schrift,
LM 68606.115 Drei Damen und ein Paar, in lockerer Federführung gepaust,
LM 68606.116 Zwei Damen nach «H. Holbein» (aus Mechel-Folge) von Vogel mit Bleistift bezeichnet,[49]
LM 68606.117 Dame,
LM 68606.120 «Herzogin von Venedig», «Venezianisches Fräulein», «Römische Edelfrau», «r(ömisches) Fräulein», alle Bezeichnungen in spitzer Schrift.

Diesen zwölf Kopien ist eigen, dass sie alle auf feinem gelblichem Pauspapier gezeichnet und wie direkt vom Original abgepaust sind, was bei Franz Pforr selten vorkommt. Die Wirkung dieser Art von Kopien (deutlich etwa am Beispiel

von LM 68606.113) ist eine etwas mechanisch-elegante Erfassung des Dargestellten. Solches passt auch nicht zu Overbecks Vorgehen. Möglicherweise haben Pforrs Wohnkameraden in Wien, die Herbert Lehr nicht namentlich anführt und deren Werk leider bisher noch sehr im Dunkeln geblieben ist,[50] zusammen mit Pforr solche Kopien über originalen Holzschnitten gepaust. Von dieser Vermutung ausgehend, könnte man womöglich sogar zwei Autoren unterscheiden, einen mit dem Skizzierstil, der Pforr zeitweise stark anregte (LM 68606.115) (vgl. unten S. 113),[51] und den zweiten, der für die übrigen aufgeführten Nummern verantwortlich wäre.

Zusammenstellung der Kopistenhände

Fassen wir die Ergebnisse der vorangehenden Kapitel zusammen, so lassen sich die Zeichnungen und Kopien in Vogels Klebeband in folgende Gruppen gliedern:

- Zwölf handschriftlich beschriebene Textblätter, die in der Regel auf der Rückseite der blauen Foliantenseiten angebracht sind, haben die Wirkung von Überschriften; sie gliedern die Bilderfolgen und stellen die nachfolgenden Darstellungen unter ein übergeordnetes Thema.[52]
- 162 Zeichnungen stammen mit Sicherheit von Ludwig Vogel (159 Nummern und drei Zeichnungen auf S. 155),[53]
- weitere acht Kopien sind vielleicht Ludwig Vogel zuzuschreiben,[54]
- 75 Blätter können als Werke von Franz Pforr identifiziert werden,[55]
- acht weitere Zeichnungen stammen möglicherweise ebenfalls von Franz Pforr,[56]
- eine Gruppe von elf Kopien wird dem Zeichner mit dem Notnamen «mit der spitzen Schrift» zugeschrieben,[57]
- und fünf Blätter schliesslich sind sicher weder von Ludwig Vogel noch von Franz Pforr noch vom Zeichner «mit der spitzen Schrift».[58]

Als Resultat der genauen Sichtung des umfangreichen Zeichnungsbestands in Vogels Klebeband können nun den rund 150 Zeichnungen Franz Pforrs, die 1924 von Herbert Lehr aufgelistet wurden,[59] neu rund 75 weitere Arbeiten dieses Künstlers hinzugefügt werden.[60] Es sind insbesondere Zeichnungen nach historischen Gegenständen und Kopien nach Gemälden und Druckgraphiken. Die Zahl der Zeichnungen würde sich noch wesentlich erhöhen, wenn man auch die Darstellungen auf den Rückseiten der Blätter miteinbeziehen würde. Bei nicht wenigen Blättern ist die Verso-Seite qualitativ ebenso wertvoll wie die Rekto-Seite, insbesondere bei den Trachtenbildern (LM 68606.114 und LM 68606.132–134) (Abb. 22) oder bei den Reiterdarstellungen (LM 68606.138–142) (Abb. 9, 16 und Abb. 24). Auch entdeckt man auf der Rückseite weitere interessante und aussagekräftige Dokumente.[61]

Vorlagen für Franz Pforrs Kopien

Bei der Durchsicht des Materials kann man feststellen, dass die Vorlagen, nach denen Vogel gearbeitet hat, im Inventarverzeichnis des Schweizerischen Landesmuseums erstaunlich präzise identifiziert worden sind und hier auch auf entlegene Dokumente und Monumente hingewiesen wird. Bereits in den Nachweisakten hat Lucas Wüthrich, der damalige Konservator der Graphischen Sammlung, einen Grossteil der Vorbilder namhaft gemacht.

Für die jetzt als Zeichnungen Pforrs vorgeschlagenen Blätter jedoch enthalten die Nachweisakten und das Inventarverzeichnis nur vereinzelt substanzielle Angaben zu den Vorlagen. Auch dieser Aufsatz wird dies nicht vollständig leisten können; aber in den nachfolgenden Ausführungen sei immerhin versucht, mindestens einige interessante Elemente vorzustellen. Im Detail auch die Vorbilder der nicht wenigen Einzelblätter herauszufinden, wird einer nächsten Forscherinitiative überlassen bleiben.

Kopien nach Meistergraphiken und nach bekannten Porträts

Die Standardwerke über Franz Pforr und Friedrich Overbeck erwähnen immer wieder, dass sich die Lukasbrüder an den Werken der altdeutschen Meister wie Albrecht Dürer, Hans Holbein, dann auch Lukas Cranach orientiert und natürlich auch den «göttlichen Raphael» studiert haben. Tatsächlich liegen auch im Klebeband Belege für entsprechende Vorlagen vor. Aber die neuere Forschung hat das Wissen über die Vorlagen, welche die Kopisten Pforr und Vogel benützten, erweitert, so dass sich nachweisen lässt, dass den Lukasbrüdern nicht selten Nachstiche als Vorlagen dienten.[62]

Die Franz Pforr zugeschriebene Kopie der Dürer-Graphik, die von Ludwig Vogel mit «Franz von Sickingen» beschriftet ist (Abb. 2), fusst wohl auf Dürers Radierung des heiligen Georg zu Pferde;[63] einen entsprechenden Nachstich – seitenverkehrt und mit dem Titel «Franz von Sickingen» versehen – führt die Dürer-Literatur nicht auf. Die vorliegende Darstellung auf fein geripptem Büttenpauspapier – wie beispielsweise die LM 68606.182 – wurde wohl schon von Vogel in den jetzigen Kopienverband gebracht. Man vergleiche daneben die Reiterdarstellung Vogels nach einem ähnlichen Motiv Dürers (Abb. 1) aus dessen «Kalvarienberg».[64] Auf Seite 72 finden sich zwei weitere Dürer-Kopien Pforrs aus dem Marienleben, die Geburt Mariens (Rekto, LM 68606.108)[65] und die Verkündigung an Maria (Verso, Abb. 12).[66] Diese zweite Darstellung präfiguriert bereits Pforrs Sulamith und Maria-Gemälde, indem der Kopist den Engel ausblendet und die Titelvignette Dürers in die Höhe des Fensterdurchbruchs setzt. Pforr kopiert nicht nur, er komponiert auch mit Elementen der Vorlage und variiert sie. Der Erasmus-Umriss (LM 68606.278) geht ebenfalls auf die Stich-Vorlage Dürers zurück.[67] Die Zeichnung LM 68606.281 zeigt Dürers – posthum entstandenes – Profil (Abb. 13).[68] Diese Zeichnung ist in Bleistift hauchzart ausgeführt, in einer Weise, die bei Vogel unbekannt ist. Als Hypothese sei vorgeschlagen, diese Kopie ebenfalls der geschwächten Hand Pforrs in seinen Krankheitstagen zuzuteilen, umso mehr als

Abb. 12 Rückseite: Verkündigung nach Dürers Marienleben, von Franz Pforr. Schwarze Feder über Bleistifthilfslinien, 24 × 25,2 cm. Gelbliches Büttenpapier. Vorderseite: Geburt Mariens nach Dürers Marienleben. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.108, Verso.

das verwendete dünne Büttenpapier nur bei Pforr nachweisbar ist. Seine letzten Monate hat Pforr mit dem «Betrachten»[69] seiner Kupferstiche verbracht und, so darf man anfügen, einige Kopien zu machen versucht. Auch die Bleistiftkopie mit dem Porträt des Zürcher Professors Jakob Ulrich (LM 68606.254) dürfte, wie bereits erwähnt, in dieser Krankheitsphase Pforrs entstanden sein.

Eine weitere Beistiftkopie in brüchiger Art ist jene mit dem Porträt Philipp Melanchtons nach Lukas Cranachs Holzschnitt (LM 68606.280, Abb. 14). Hingegen sind die beiden Luther-Darstellungen nach Cranach (LM 68606. 283) und die Hopfer-Version nach Cranach (LM 68606. 230, Illustrated Bartsch, Nr. 86, Abb. 15) wohl noch in Wien vor 1810 entstanden, ähnlich den Porträts des Markgrafen von Brandenburg (LM 68606.231) und Ernsts von Österreich (LM 68606.232). Unter den Kopien des Zeichners «mit der spitzen Schrift» befinden sich solche nach Martin Schongauer (LM 68606.110, Lugt 79) und aus dem «Teuerdank» (LM 68606.97–99).

Was die Vorlagen Raphaels betrifft, fällt die kräftige Pforr-Kopie nach dem Stich des Bildes des heiligen Georg auf (LM 68606.149, Abb. 16).[70] Die beiden weiteren Kopien, eine nach dem Porträt Raphaels (LM 68606.272, Abb. 11) und die andere mit den «Schweizerkriegern» aus der Bolsena-Messe (LM 68606.243), sind möglicherweise auch nach Stichen gezeichnet. Das Leonardo-Porträt (LM

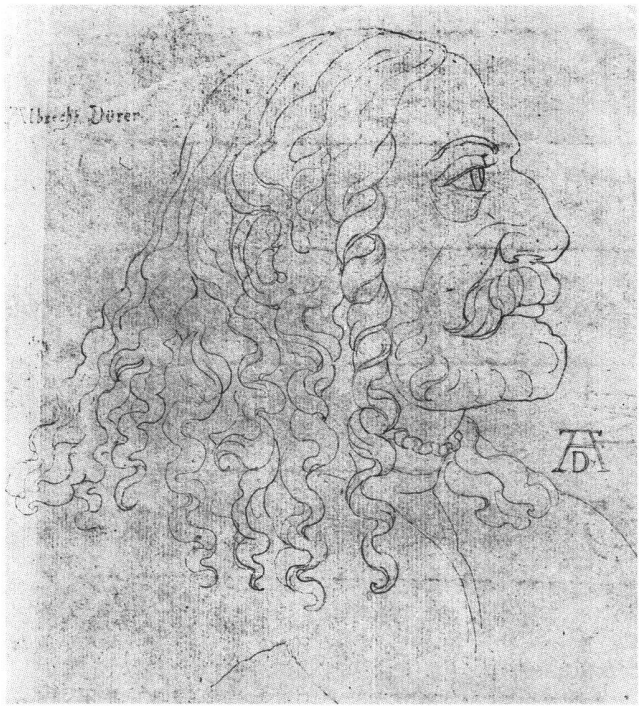

Abb. 13 Idealbildnis von Albrecht Dürer, von Franz Pforr. Bleistift, 13,5 × 12,4. Sehr dünnes Büttenpapier, seitlich bezeichnet (von Pforr) mit dem Monogramm «AD». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.281.

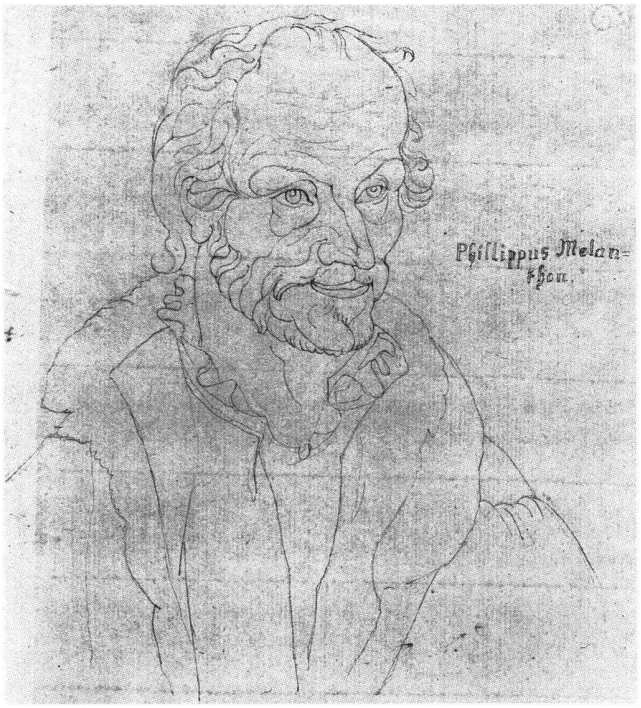

Abb. 14 Philipp Melanchthon, von Franz Pforr. Bleistift, 14 × 12,4 cm. Sehr dünnes Büttenpapier, seitlich bezeichnet (von Pforr): «Philippus Melanthon». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.280.

68606.290), das wohl direkt über dem Fresko «Die Schule von Athen» kopiert wurde, zeigt Linienfurchen, welche das Endprodukt wenig vorteilhaft erscheinen lassen. Hingegen ist die Pordenone-Porträtkopie (LM 68606.272, Abb. 11) mit einer emotionslosen Genauigkeit ein gutes Werk Pforrs, wohl aus den Wiener Jahren, als die Lukasbrüder sich für das Bild «Justina mit dem Stifter» begeisterten, das sie damals für ein Werk von Pordenone hielten,[71] das aber in Wirklichkeit von Alessandro Moretto stammt.

Abb. 15 Luther im Profil, nach L. Cranach/D. Hopfer, von Franz Pforr. Schwarze Feder, 20 × 18,5 cm. Sehr dünnes Büttenpapier, oben rechts bezeichnet (von Pforr): «D. Martin Luther». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.230.

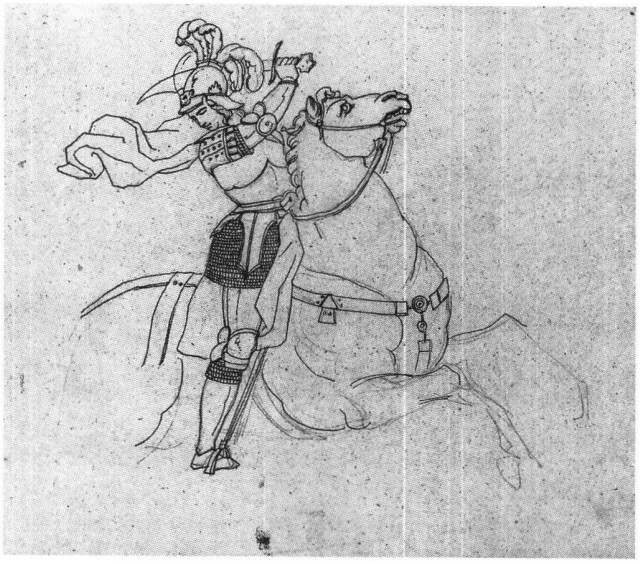

Abb. 16 Ritter Georg zu Pferd (nach Raphael), von Franz Pforr. Braune Feder über Bleistift, 24,3 × 39 cm. Bräunliches, gekörntes Papier. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.149.

Helvetische Vorbilder

Bereits Salomon Vögelin hält fest,[72] dass Konrad Hottinger den Stich von Conrad Meyer mit der Darstellung der «Tischzucht» besessen habe. Ludwig Vogel schreibt diesbezüglich seinem Vater aus Wien, dass er dieses Neujahrsblatt der Bürgerbibliothek Zürich von 1645 gerne betrachte. «Ich weiss nicht, so das Bürgerlich, Fromme, das darin ist, zieht mich mehr an, als manches grosse, historische Bild»,[73] das er damals beispielsweise in der Belvedere-Galerie zu sehen bekam. Die Kopienzeichnungen LM 68606.150 (Abb. 17) und 165 von Ludwig Vogel beziehen sich ebenfalls auf Meyersche Kupferstiche[74] ebenso wie wohl auch die freiere, Franz Pforr zugeschriebene Zeichnung LM 68606.164 (Abb.18). Es ist darin «die bestimmte Richtung auf die Vergangenheit» feststellbar, «wie sie sich in der vaterländischen Geschichte und dem heimischen Volksleben darstellte».[75] Das gilt sowohl für Vogel als auch für Pforr.[76] Die erwähnte Graphik-Kopie LM 68606.254 mit dem Porträt des Zürcher Logikprofessors Jakob Ulrich fügt sich dieser helvetischen Gruppe an.

Die Trachtenbilder

Der Zeichnungsband mit dem Titel «Hand-Risse von Kleider Trachten»

Den Hinweis auf den oben beiläufig erwähnten Band mit dem Titel «Hand-Risse von Kleider Trachten», der ebenfalls aus dem Vogel-Nachlass stammt, verdanke ich Frau Mylène Ruoss. Dieser Sammelband kam 1896 als Geschenk der Familie F. E. Vogel-Hotz, Zürich, ins neu gegründete Landesmuseum. Im Inventar figuriert er unter der Nummer IN 2522 mit dem kurzen Eintrag: «1 Band von 1614 mit Federzeichnungen, die Trachten der Völker darstellend.» Diese Beschreibung und die Datierung stützen sich auf eine handschriftliche Notiz über der ersten Zeichnung mit der Darstellung des Kaisers im Ornat, die lautet: «Anno 1614, den 7. Maerzens, die heben das angefangen zu Reissen, auf das schlehtest wie es kan.»[77] Da es bald ersichtlich war, dass es sich dabei nicht um Zeichnungen von Ludwig Vogel handelte, legte ich diesen Band «von 1614»[78] zunächst beiseite.

Es waren die im Klebeband angeführten, exotisch klingenden Zeichnungstitel wie «Frauenbild aus Persusina in Italien» (LM 68606.109), «Edeldame aus Filz in Afrika» (LM 68606.112) oder «Frauenbild: Turicium Scortum (Türkin)» (LM 68606.113), die Anlass dazu gaben, den alten Zeichnungsband mit «Hand-Rissen von Kleider Trachten» nochmals hervorzunehmen und genauer zu untersuchen:

Abb. 17 Kopie der Zürcher Standespersonen nach Conrad Meyer, 6 Figuren, von Ludwig Vogel. Schwarze Feder, 10,2 × 23,5 cm. Gelbliches Pauspapier, aufgezogen, bezeichnet (von Vogel): «Kleider Trachten von Zürich 1685 J. Gyger del. u. J. Meyer & curavit». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.150.

Es musste eine Verbindung geben zwischen dem Klebeband und den Hand-Rissen. Aber welche?

Die Hand-Risse von 1614 stellen ein Kompendium von 221 Trachten dar, das die ganze Ständeordnung jener Zeit abbildet. Nach Kaiser, Kurfürsten und deutschem König findet man insbesondere deutsche Trachten, beginnend mit Nürnberg, Augsburg und Frankfurt; gegen das Ende hin sind aber auch Menschen in Kostümen aus «allen» Kontinenten, das heisst Indianer aus Amerika, Leute in Kleidungen aus Asien und Afrika, abgebildet. Auf jeder Rekto-Seite ist in brauner Sepia meist eine ganzfigurige Person «gerissen» wie als Vorzeichnung für einen Holzschnitt, beziehungsweise als Kopie nach einem solchen (Abb. 19). Dabei können leicht verschiedene Hände voneinander unterschieden werden. Bis auf Seite 24 sind die Darstellungen mit einem feinen Federstrich gerahmt, und bis auf

Abb. 18 Oberdeutsche Standesfiguren, von Franz Pforr. Schwarze Feder, 14,7 × 20,6 cm. Gesprenkeltes Papier, bezeichnet mit Haken(leer)formen. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.164.

Seite 54 sind die nummerierten Bildseiten mit gereimten Erläuterungen versehen. Die teilweise beschnittenen Schriften lassen vermuten, dass die Seiten – wahrscheinlich anlässlich von Reparaturen[79] und eines neuen Bucheinbandes[80] – stark verkleinert worden sind.

Auf der Suche nach Vorbildern[81] – als Verbindung zum Klebeband – stiess ich auf das «Trachtenbuch» von Hans Weigel, Nürnberg 1577, dessen Faksimile-Ausgabe von 1969[82] einen Vergleich mit der Handschrift leicht möglich macht.[83] Der Handriss-Band «von 1614» enthält bis auf kleine Abweichungen[84] das ganze Weigelsche Trachtenbuch.[85] Durch die Weigelsche Vorlage eröffnet sich ein einfacher ikonographischer Vergleich, der es nicht mehr nötig macht, hier näher auf die Datierung, die Wasserzeichen des Handriss-Buchs von 1614 einzutreten.

Abb. 19 Tanzende Frau aus dem Königreich Fetz, anonym. Braune Feder, 29×17,5 cm. Bezeichnet «221», aus: «Hand-Risse nach Kleider Trachten von 1614». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, IN 2522.

Abb. 20 Edeldame aus Filz in Afrika, vom Autor «mit der spitzen Schrift». Bleistift, 16,9×11,3 cm. Gelbliches Pauspapier, aufgeklebt, bezeichnet (vom Autor): «Edeldame aus Filz in Afrika». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.112.

Abb. 21 «Ein Edle Frawe in Africa/ auss dem Königreich Fetz...». Holzschnitt 219 aus Hans Weigels Trachtenbuch, Nürnberg 1577, Neudruck Unterschneidheim 1969.

Kopien verglichen mit Hans Weigels Trachtenbuch von 1577

Aus methodischen Gründen werden in der nachfolgenden ersten Annäherung an dieses reiche Trachtenmaterial die Kopien direkt mit dem 1969 faksimilierten Holzschnittwerk von Hans Weigel (abgekürzt «HW») verglichen (vgl. unten Annex 1, S. 120). Es gelingt so, etwa zwei Drittel aller Kostümstudien zu identifizieren. Wie festgestellt, gibt es im Klebeband Vogels (LM 68606) zwei verschiedene Typen von «Kopien» nach Trachtenbildern.

Zum einen findet man die oben aufgeführte Gruppe der Pauskopien «mit der spitzen Schrift». Einzelne Figuren, deren Vorbilder sich auch im Handriss-Band finden, sind auf dünnes, gelbliches Pauspapier kopiert und durch Aneinanderreihen der Pausen auf einer Unterlage in eine Reihe von beispielsweise drei Personen gesetzt. Wegen der Schrift kann vermutet werden, dass diese Pausen nicht von Franz Pforr stammen. Mit Ausnahme jener Zeichnungen, die eindeutig auf anderen Vorlagen beruhen – die drei Teuerdank-Kopien (LM 68606.97–99), die Nummern LM 68606.110 (Martin Schongauer), 115 (nach Holbein) und 117 – lassen sich viele dieser exotischen Figuren auf die Weigelschen Holzschnitte zurückführen.

LM 68606.109	«Aus Persusina in Italien»	HW Nr. 140
LM 68606.111	Frauenbild «aus Hetrurien»	HW Nr. 139
LM 68606.112	Edeldame «aus Filz in Afrika» (Abb. 20)	HW Nr. 219 (Abb. 21)

LM 68606.113	«Turicium Scortum(Türkin)»	HW Nr. 212
LM 68606.115	3 Damen und ein Paar, davon die zweite Frau	HW Nr. 9 (ohne Männer)?
LM 68606.120	«Herzogin von Venedig»	HW Nr. 118
	Venezianisches Fräulein	HW Nr. 119
	Römische Edelfrau	HW Nr. 142
	römisches Fräulein	HW Nr. 143

Zum anderen, und im Unterschied zu den Pausen «mit der spitzen Schrift», erstellt Franz Pforr Nachzeichnungen für seine Trachtenkopien, die er auf ein gräuliches, leicht gekörntes Papier zeichnet. Das dickere Zeichnungspapier erlaubt kein eigentliches Kopieren über der Vorlage. Pforr organisiert die Figuren in einer Reihe und setzt vier oder mehr Figuren nebeneinander. Als technisches Mittel verwendet er eine feine Feder mit der für ihn typischen schwarzen Sepia. Er benützt die Vorder- und die Rückseite der Blätter LM 68606.114 (Abb. 22), und 132 bis 134 (letztere nur Rekto gezeichnet). Im Annex 1 (unten, S. 120) sind die Bezeichnungen von Pforrs Hand, die häufig von den Legenden bei Weigel abweichen,[86] in Anführungszeichen gesetzt.

Aufgrund der Aufstellung im Annex 1 kann man festhalten, dass Franz Pforr die Figuren nicht immer wortwörtlich kopiert, sondern sie oft mit kleineren und grösseren Freiheiten abzeichnet. Er variiert sie gerne und schafft sich so «seine» eigene Mode.[87] Gerade diese Veränderungen gegenüber den Vorlagen zeigen Pforrs Interesse, sich in die Kostümmode hineinzuversetzen.[88]

Angesichts der Beobachtung, dass es sich bei Franz Pforr – und auch beim Zeichner «mit der spitzen Schrift» – im Vergleich mit Weigels Trachtenbuch von 1577 um verkleinerte Kopien in seitenverkehrten Darstellungen und mit veränderten Beschriftungen handelt, wird man nicht annehmen können, dass das Werk Weigels den Kopisten als direkte Vorlage diente. Die Verweise auf das Trachten-Werk von 1577 haben hier also nur als Orientierungshilfe gedient. Die eigentlichen Vorlagen müssen spätere kleinere, aber ähnliche Trachtenbücher sein, die ihrerseits auf Weigels Darstellungen beruhen und sie popularisierten. Um diese zu finden, wird man sich in das weite Feld der Kostümbücher des ausgehenden 16. Jahrhunderts begeben müssen.

Die vorliegenden Kostümstudien sind ein Beweis für die lebhafte Auseinandersetzung der Künstler des 19. Jahrhunderts mit der historischen Kleidung. Dabei gibt es Hin-

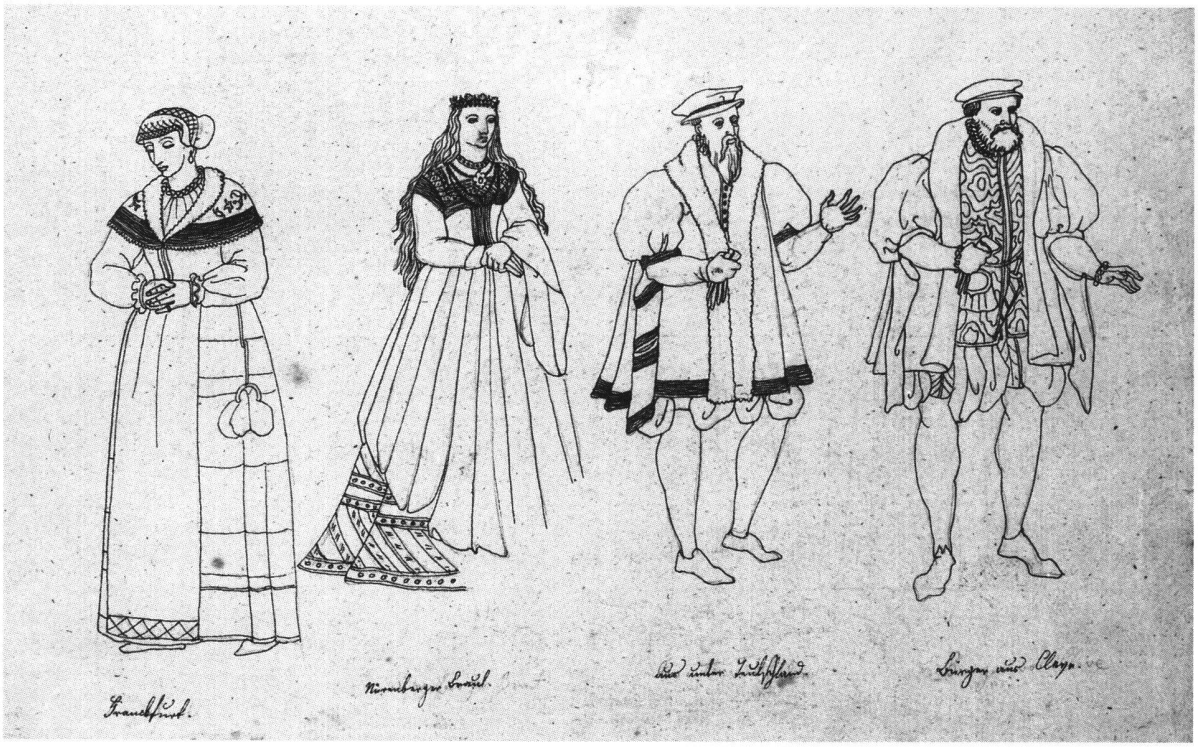

Abb. 22 Zwei Damen und zwei Herren aus Frankfurt, Nürnberg, Unterdeutschland und Cleve, von Franz Pforr. Schwarze Feder, 22,5 × 35,2 cm. Blaugräuliches Papier, bezeichnet (von Pforr): «Frankfurt», «Nürnberger Braut», «aus unter Teutschland», «Bürger aus Cleve». (Rückseite: zwei Frauen und zwei Männer.) Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606, 114.

weise, dass sie auch von der ständischen Zuordnung fasziniert waren.[89] Franz Pforr selbst berichtet in der schon von Herbert Lehr[90] zitierten Briefstelle[91] über das spielerische «Pröbeln». Er schreibt an Jean David Passavant, die Lukasbrüder seien nun daran, den Schnitt und die Form der Gewänder zu untersuchen. Pforr fährt fort: «Ich will Dir sagen, wie wir darauf gekommen sind: ich zeichnete auf eine grundierte Leinwand mit weisser Kreide eine Figur, aus der wir im Scherz einen Holzhacker machten, alles passte aufs beste. Darauf reizte uns der Mutwillen, einen eleganten Stutzer daraus zu machen, hurtig wurde das Holzhackerkleid hinweg gewischt, und ehe fünf Minuten vergingen, stand das liebenswürdigste süsse Herrchen da, und welches Wunder, so passend, als ob Gesicht und Stellung besonders dazu gemacht worden wären. Dem muss man tiefer auf den Grund kommen, dachten wir, und machten schnell einen Geistlichen, einen Türken, einen Juden daraus, und alles passend zum Erstaunen; sogleich versuchten wir es weiter und machten mehrere und kamen so dahinter, dass die Form des Gewandes ausserordentlich viel beiträgt. Ich wollte nichts weiter, als dass Du einmal dabei wärst, wenn wir so zusammensitzen und etwas ausgrübeln [...].» Eine selbständige Reflexion über den Charakter der Gewänder entsteht.

Hier zeigt sich eine neue soziale Freiheit des Bürgers, die Kleidung, bisher von der Obrigkeit des Ancien Régime als Tracht mehr oder weniger dekretiert, nun frei wählen zu können und als individuell gewählten Ausdruck der Persönlichkeit spielerisch zu tragen.[92] Das öffnet auch die Perspektive in die Systematik der Um- und Neugiessung der «historischen Bildsprache», von der Sabine Fastert schrieb.[93] Eine genaue Beobachtung der Verselbständigung dieser Kostümbilder wäre möglich im Vergleich der hier vorliegenden Trachtenzeichnungen Pforrs mit seiner 1980 vom Frankurter Städelmuseum angekauften Vorzeichnung zum «Einzug Rudolfs von Habsburg in Basel» und den entsprechenden Figuren im ausgeführten Ölgemälde.[94]

Die Kostümwelt, die Franz Pforr und seine Freunde in diesen Bildzeugnissen und in den Handrissen im Geiste der Weigelschen Publikation entdeckt hatten, führten sie nicht hinter die Zeitgrenze von 1560 zurück. Gewiss, Hans Weigel hat auch ältere Kostümdarstellungen, insbesondere von Dürer, verwendet.[95] Zudem versteht er sich in der Tradition der Holzschnitt-Bildsprache des grossen Nürnbergers der Renaissance.[96] Aber für das «Mittelalter» ist er kein Gewährsmann.

Es fällt auf, dass keine einzige Kopie von der Hand Vogels mit Hans Weigel, beziehungsweise mit dem Handriss-Band «von 1614» in Verbindung gebracht werden kann, obwohl dieser aus Vogels Nachlass stammt.

Kopien nach Jost Amman

Kein einziges Mal erwähnt die Literatur, dass Franz Pforr nach dem 1539 in Zürich geborenen und 1591 in Nürnberg verstorbenen Jost Amman, einem Zeitgenossen Hans Weigels, kopiert hätte, der ein reiches identifizierbares graphisches Œuvre hinterlassen hat.

Beginnt man nun, die 1584 gedruckte und von Jost Amman signierte Holzschnittfolge «Artliche vnnd Kunstreiche Figurn zu der Reutterey [...]» (Abb. 23)[97] mit Pforrs Zeichnungen im Klebeband zu vergleichen, so stellt man mit Erstaunen fest, dass Pforr fast alle Blätter dieser Publikation sorgfältig kopiert hat.

Die Darstellungen mit Reiter-Kopien beginnen im Klebeband mit der Zeichnung LM 68606.138 und enden mit Unterbrechungen bei der Zeichnung LM 68606.183. Die Blätter LM 68606.138–142 (Abb. 24) und 180 sind alle auf ein bräunliches Papier gezeichnet, das zuweilen mit dem Wasserzeichen «J.P.» versehen ist.[98] Die Kopien auf den Blättern LM 68606.146, und 181 bis 183 sind auf dünnes Büttenpauspapier gezeichnet, immer mit schwarzer Sepia.

Diese Klebeband-Nummern werden im Annex 2 (unten, S. 121) den Andresen-Nummern von Jost Ammans Werk-Verzeichnis der «Reutterey» gegenübergestellt.

Dabei stellt man fest, dass Pforr zwar sehr detailgetreu die Kleiderornamentik mitliefert, aber die Darstellung ohne Schattierung wiedergibt und somit den reinen Umriss verwendet, die «barocken» bewegten Pferde nicht abzeichnet und keine Variationen der Bildvorlagen vornimmt wie etwa bei der Verkündigung nach Dürer (LM 68606.108 Verso) oder bei den Trachten. Ist das ein Zeichen, dass diese Folge vor den Trachtenbildern entstanden ist?

Sieht man sich bei Jost Ammans Druckgraphik weiter um, so sind noch mehr Motive zu entdecken, die auch im Klebeband erscheinen, so die Darstellung eines «Königlichen Banketts», das sowohl im «Ein new Kochbuch» (Andresen 255.8) als auch in «Opera Josephi» abgedruckt wurde und die Vorlage für Pforrs Kopie LM 68606.144 gewesen sein mochte.[99] Auch für die Zweipersonenbilder, die Pforr in den Götz-Illustrationen verwendet hat, findet man bei Jost Amman vergleichbare Vorlagen, in denen in gedrängtem Kastenraum zwei Personen agieren, denen zuweilen noch ein kräftiger Hund beigesellt ist (wie beispielsweise in seinem «Wappen- und Stammbuch» von 1589, S. 137, 143 oder 161).

In Anbetracht des grossen Anteils von Kopien nach Jost Amman drängt sich die Frage auf, ob Franz Pforr diesen Künstler überhaupt namentlich kannte. Ist es denkbar, dass der Frankfurter Ammans Werke für Dürersche hielt und deshalb glaubte, auf Vorlagen Dürers zu basieren? Es fällt allerdings schwer, dies anzunehmen, da Ammans Werkfolgen in ihrem gedruckten Zustand meist signiert sind. Die «Reutterey» wurde mit dem Namen des Zeichners publiziert und lässt keine Zweifel über die Autorschaft offen. Auch wenn sich jetzt erweist, dass Pforr Jost Amman 66-mal kopiert hat,[100] ist es begreiflich, dass Herbert Lehr in seiner 1924 erschienenen Pforr-Monographie keinen Anlass hatte, den Zürcher/Nürnberger Illustrator des 16. Jahrhunderts auch nur einmal zu erwähnen, da er ja die Blätter Pforrs in Vogels Klebeband nicht kannte.

Abb. 23 Ein Ungar, nach rechts sprengend, von Jost Amman. Holzschnitt aus «Kunstreiche Figuren der Reutterey», 1584.

Schlüsse aus den Bildquellen der Lukasbrüder

Es ist ersichtlich, dass sowohl Hans Weigel als auch Jost Amman Bild-Kompendien zusammenstellten, die mit mehr oder weniger enzyklopädischem Anspruch «Wissen» oder besser gesagt «Anschauung» vermitteln wollten. Sie erweiterten in «kunstreicher» Weise die experimentelle Bildwelt eines Dürer und verstanden sich in dessen Tradition – 50 Jahre nach dessen Tod. Nostalgie nach handwerklicher Qualität und einer geordneten reichsstädtischen Gesellschaft liess sie in einer traditionalistischen Kunstsprache verharren, in einer Zeit, als der höfische Manierismus bereits vielerorts Fuss gefasst hatte. Wie bedeutungsvoll ist es also festzustellen, dass insbesondere Franz Pforr ein sehr ausgeprägtes Interesse hatte, die «Epigonen» der deutschen Renaissance zu kopieren. Liegt hier mehr vor als eine geistige Verwandtschaft im Anschluss an den grossen Umbruch, das heisst an die Reformation beziehungsweise die Revolution? Mit den künstlerischen Übungen zur Tracht konnte der Frankfurter in experimenteller Weise mit dem ständischen Element spielerisch umgehen. Sucht der junge Maler aus der ehemals Freien Reichsstadt Frankfurt eine «bürgerliche»[101] Ständeordnung mit «Ratsherren» und «Edeldamen» in teutschen Kostümen zu rekonstruieren? Möchte Pforr die «reichsbürgerliche Gesinnung» der Alt-Frankfurter, wie sie von Goethe bei seinem Vater festgestellt wurde,[102] wieder aufleben lassen, in welcher die «Bürger» sich dem Kaiser direkt – entfernt von den «Grossen» – unterstellt wissen?

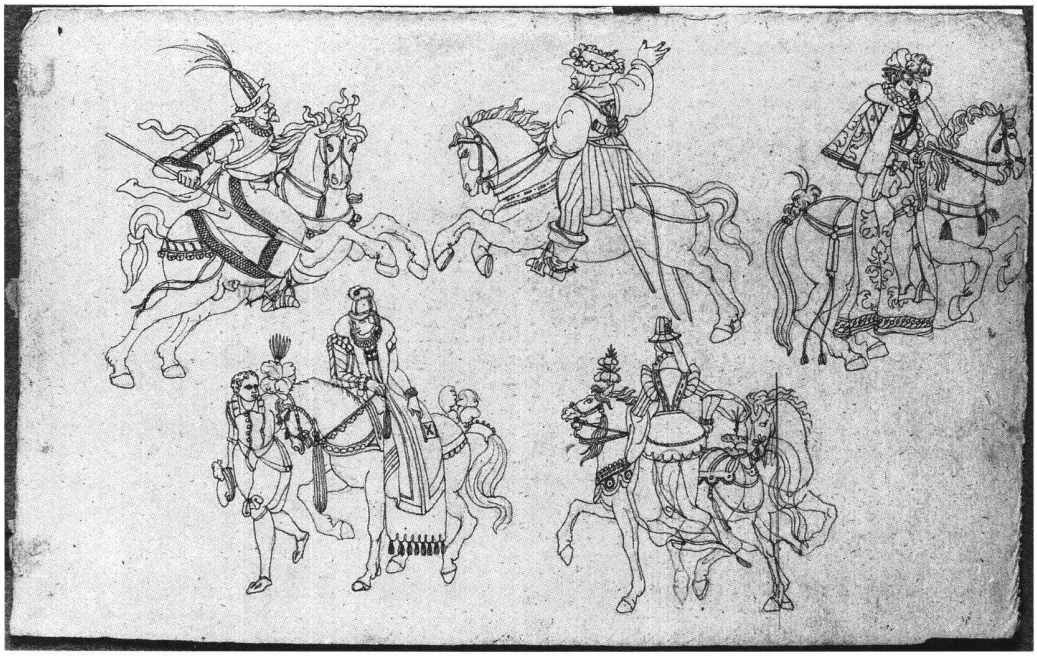

Abb. 24 Fünf Reiter nach Jost Amman, von Franz Pforr. Schwarze Feder, 23,5 × 37,5 cm. Bräunlich gekörntes Papier. (Rückseite: drei Reiterszenen, eine davon die Tränkung eines Pferdes.) Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.142.

So reizvoll die Suche nach den verschiedenen Vorbildern Franz Pforrs und seiner Kollegen sein mag, für die beabsichtigte Hinführung des Betrachters in die Perspektive des «Mittelalters» ist nur die negative Feststellung zu machen, dass Pforr und die anderen Malerfreunde mit den von ihnen rezipierten Bildvorlagen nie in den Zeithorizont des Mittelalters, der Zeit Rudolfs von Habsburg, gelangten, den ihre Bilder darzustellen sich vornahmen. Die Werke Hans Weigels oder Jost Ammans lieferten keinerlei «mittelalterliche Antiquitäten», auch wenn man bei ihnen eine gewisse «rittertumsfreundliche» Haltung finden kann.[103] Pforr befand sich in Bezug auf die Historizität seines Themas Rudolf von Habsburg aus dem 13. Jahrhundert in einer ikonographischen Sackgasse.[104]

Dennoch muss man festhalten, dass der Künstler sich nun nicht mehr mit modischen Versatzstücken eines romanhaften, theatralischen Mittelalters begnügt, das mit Requisiten des «Troubadour-Stils» auskommen könnte. Die Arbeiten Franz Pforrs und Ludwig Vogels nehmen die tatsächliche Überprüfbarkeit der historischen Bildquellen – zwar noch nicht der richtigen – für sich in Anspruch. In einem gewissen Sinne sind die Historienmaler nun «protowissenschaftlich» in historistischer Art aktiv. Ihre Orientierung bleibt idealtypisch hängen an dem, was ihre Generation als «altdeutsch» definierte.

Wenn sich Franz Pforr auf die «Altdeutschen» beruft, ist es doch vor allem Albrecht Dürer, von dem hier aber nur etwa fünf Kopien vorliegen. Die Dürer-Epigonen Hans Weigel und Jost Amman bleiben unerwähnt. Hat man sich einen «offiziellen» Diskurs in der Wackenroderschen Tradition vorzustellen, der in der literarischen Elite Eingang gefunden hatte, der aber in der Praxis «unterwandert» werden durfte, weil das konkrete Darstellungsbedürfnis besser befriedigt werden konnte mit Bildern von Weigel oder Amman aus der ersten Dürer-Renaissance? Konnte man die Bildfolgen von 1580 deshalb als «Steinbrüche» benutzen, ohne die entsprechenden Namen nennen zu müssen, weil die Ähnlichkeit mit der von der Literatur eingeführten Figur Dürers genügte? War dies eine Folge der bürgerlichen Dialektik?

Die Lukasbrüder, insbesondere Franz Pforr und Ludwig Vogel, wählten als Vorbilder für ihre Mittelalter-Ikonographie Darstellungen der Epigonen Dürers aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als ob sie die nostalgische Tendenz jener Bildwelt identifiziert hätten: Es lag ihnen daran, das «Bürgerliche, Fromme» der Handwerkstradition in einer geordneten, dem Kaiser loyalen Reichsstadt wieder sichtbar werden zu lassen. Gewisse, durch die Revolution eingeführte, bürgerliche Werte sollten neu in die bestehende Ordnung integriert werden.

Weder Franz Pforr noch Ludwig Vogel übernahmen die Experimentierfreudigkeit von Dürer und Raphael oder deren geistige und gesellschaftliche Offenheit. In den Kostüm-Bildern artikulierten die Lukasbrüder die Negativwerte gegen die politisch desolate Situation Deutschlands unter napoleonischer Herrschaft. Diese «Gegenwelt» veranlasste die Künstler, eine präzise historische Realität anzuvisieren, welche über die um 1800 gängige «Troubadour»-Kunst hinaus ging. Somit bildete insbesondere die Frage nach der historisch belegbaren Kleidung ein entscheidendes Element, um in die historistische Dimension vorzudringen. Allerdings blieben die Maler mit der Wahl ihrer Vorbilder vor dem anvisierten Zeithorizont des Hochmittelalters stecken.

Wie kam das Konvolut von Franz Pforr-Zeichnungen in die Hand Ludwig Vogels?

Wenn man der hier entwickelten These folgen will, wonach gegen 75 Zeichnungen des Klebebands nicht von Ludwig Vogel stammen, sondern Franz Pforr zuzuschreiben sind, stellt sich die Frage nach der Herkunft dieses bedeutenden Fundus. Folgende Erklärungen lassen sich dafür anführen:

Ludwig Vogel sammelt die Zeichnungen seiner Freunde

Ludwig Vogel hat schon während seiner Ausbildung künstlerische Vorlagen seiner Freunde gesammelt. Das belegen einige Blätter in der «Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts». Zu nennen sind etwa der «ungarische Grenadier» von Johann Friedrich Overbeck, den der Künstler im Winter 1808 zeichnete und 1810 mit der Widmung «Seinem lieben Freunde Vogel gabs zum Andenken von J.F. Overbeck 1810 Wien»[105] versah, eine Vorlage für den Stich «Waldmann im Gefängnis»,[106] die Karikatur auf den Akademie-Lehrbetrieb von Friedrich Philipp Reinhold mit dem kleinen «Vogel»,[107] dann die früher erwähnten vier Federzeichnungen Pforrs zu den «Anmerkungen zu Pferden», die Vogel an Weihnachten 1811 erhielt,[108] und andere mehr;[109] weitere elf Zeichnungen Overbecks aus Vogels Nachlass befinden sich heute in der Sammlung Georg Schäfer in Schweinfurt.[110]

Mit solchen Gaben seiner Freunde und gelegentlichen Anschaffungen hoffte Vogel, seine eigene Ausbildung später zu fördern und gleichzeitig auch die Intentionen des «Lukasbundes» exemplarisch mit den Werken von Gesinnungsgenossen zu belegen. Diese Dokumente sind ein Nachweis für die Verbundenheit Vogels mit seinen Freunden; zudem erhielt Vogel mit den Zeichnungen und Graphiken für sich selbst Erinnerungsstücke. Vogel hat also auch als Sammler seiner Malerkollegen gewirkt wie er auch seinen Vater dazu veranlasste, sich als deren Mäzen zu engagieren.[111]

Ludwig Vogel sammelt Altmeister-Graphik

Ebenso vermehrte Ludwig Vogel bereits während seiner Ausbildungszeit in Wien und Rom seine Sammlung von graphischen Vorlagen. Drei Beispiele Vogel betreffend seien angeführt: Mit dem Erlös aus einer Zeichnung kaufte sich Vogel in Wien den «Triumphzug Maximilians» von

Hans Burgkmair.[112] Am 28. Oktober 1812, im Vorfeld seiner Rückreise aus Rom in die Schweiz, gab der Malerkollege Colombo seine Mantuaner Kupferstiche zum Selbstkostenpreis an Vogel weiter.[113] Von Pforr erhielt er zu Weihnachten neben einem Widmungsgedicht, seinem Bundeszeichen, und den «Anmerkungen zu Pferden» auch ein Holzschnittbuch geschenkt, wie Margaret Howitt in ihrer Overbeck-Biographie schreibt.[114]

Dieser kleine Hinweis von Margaret Howitt ist für die vorliegende Betrachtung überraschend wichtig. Es spricht alles dafür, dass es sich bei diesem «Holzschnittbuch» um jenes oben beschriebene Werk mit dem Titel «Hand-Risse nach Kleider Trachten» handelt, das aus Ludwig Vogels Nachlass ins Schweizerische Landesmuseum gekommen ist. Der Begriff «Holzschnittbuch» ist insofern gerechtfertigt, als sich die Zeichnungen auf die Holzschnitte des Trachtenbuches von Hans Weigel beziehen.

Damit kann nahegelegt werden, dass dieser Band von Handzeichnungen, heute mit «von 1614» datiert, aus dem Besitz von Franz Pforr stammt. Hatte dieser das Werk gekauft oder aus der väterlichen Erbschaft aus Frankfurt mitgebracht?[115] Sicher ist, dass ihm die 221 Risse viel bedeuteten und er sie in den Jahren in Wien – bevor Vogel mit ihm in nähere Verbindung trat – zusammen mit Freunden fleissig kopiert hatte. Die Kopien bildeten eine wichtige Quelle für die «altdeutschen Kostüme» in seinen Gemälden zur Person Rudolfs von Habsburg. In jedem Fall entsprach die Gestimmtheit dieser Bildwelt den beiden Protestanten Pforr und Vogel aus den Städten Frankfurt und Zürich.

Franz Pforr kannte offensichtlich das Interesse Vogels an den alten Handrissen. So liess er ihm das Eigentum geschenkweise an Weihnachten 1811 zukommen, zusammen mit einem ihm gewidmeten Gedicht,[116] sowie den «Anmerkungen zu Pferden», vielleicht im Bewusstsein seiner lebensbedrohenden Krankheit. Es wird Vogel gewesen sein, der nach seiner Rückkunft nach Zürich 1813 bald daran ging, den wohl etwas abgegriffenen Band der «Hand-Risse», dessen Titel und möglicherweise dessen Deckel fehlten, neu binden zu lassen. Dabei wurden wahrscheinlich die Seiten um einige Zentimetere verkleinert, ausgleichend repariert und mit rotem Schnitt versehen.

Ludwig Vogel erbt Franz Pforrs «Costümsammlung»

Entscheidend war dann aber der Tod Franz Pforrs und die nachfolgende Nachlassregelung, anlässlich derer Ludwig Vogel die im Klebeband vorliegenden Kopien als Studienmaterial erhielt. Folgt man Herbert Lehr,[117] so hat Johann Friedrich Overbeck nach dem allzu frühen und von allen sehr betrauerten Hinschied des tuberkulösen Pforr nach dem 12. Juni 1812 dessen sämtliche Papiere durchsucht und gelesen, wie auch die übrigen Sachen geordnet.

Vorerst gab es eine Auktion: «Nach Pforrs letztem Willen wurden Gemälde, Zeichnungen und Radierungen seines Vaters, die in seinem Besitz waren, verkauft; aus dem Erlös wurde der Lukasbrüderschaft zur Unterstützung bedürftiger Mitglieder ein Anteil gesichert. [...] Von den 157 Dukaten erhielt Lukasbruder Joseph Sutter 100, sodass auch er endlich nach Rom aufbrechen konnte, wo er am 25. Juli 1815 eintraf, den Rest erhielt der Nächstbedüftigste der Brüder, Wintergerst.»[118]

Daraufhin ging es um die Zustellung der Vermögenswerte an den Vormund Sarasin in Frankfurt. Overbeck schreibt an Jean David Passavant: «[...] nichts habe ich gefunden, das ich für nötig geachtet hätte auszusondern; ich glaube mit gutem Gewissen alles in die Hände seiner edlen Wohltäter liefern zu dürfen.» Auch Peter von Cornelius schrieb an Pforrs Freund Passavant und bat ihn: «Wollten Sie wohl gütigst Herrn Sarasin fragen, was wir mit Pforrs hinterlassenen Papieren, Zeichnungen und anderen Sachen tun sollen. Es ist alles in Ordnung gerichtet, und Herr Sarasin kann darüber disponieren. Haben Sie doch die Liebe, über alles recht bald zu schreiben. »[119]

In der Folge schickte Overbeck die Texte und künstlerischen Werke nach Frankfurt. Der Vormund Sarasin antwortete am 11. Dezember 1813 an Overbeck und meldete, dass das Manuskript Pforrs über die Kunst fehle, ebenso wie das Tagebuch Wien-Rom und jenes der Reise Rom-Neapel.[120] Salomon Vögelin schreibt weiter: «Im September wurde in Frankfurt das Testament eröffnet. Pforr vermachte Vogel seine Costümesammlung, Overbeck seine Skizzen, Kupferstiche und Holzschnitte. Auch finden wir in Vogels Nachlass noch ‚Pforr's letzte Striche'.»[121]

Die unauffällige Bemerkung Vögelins, dass Ludwig Vogel Pforrs «Costümesammlung» geerbt habe, wurde bis anhin noch nicht richtig wahrgenommen. Es handelt sich dabei offensichtlich nicht um Kleider, denn Pforrs venezianischer Mantel blieb ja in Rom; vielmehr muss man sich Studien *nach* Kostümen vorstellen. Mit dieser Klarstellung darf man es als erwiesen erachten, dass Vogel auf testamentarische Weise die Sammlung von Pforrs Kopien nach Kostümdarstellungen erhalten hat.[122] Mit dem Ausscheiden dieser Studienblätter wie auch der Skizzen und Graphiken konnten die Nachlassverwalter einen grossen Papierwust abbauen. Und für Vogel waren diese Kopien wertvolle Arbeitsunterlagen für die Verbildlichung der Historie. Es ist nicht auszuschliessen, dass Vogel auch an der Pforrschen Nachlassauktion einige Blätter gekauft hat,[123] da er damals ja der einzige solvente Bruder im Lukasbund war. Zudem hätte dies erlaubt, die Idee Pforrs zu unterstützen, den darbenden Freunden finanziell beizustehen.

Versuch einer Periodisierung der Kopien anhand des Materials im Klebeband

Der Klebeband LM 68606, so chaotisch er dem Betrachter erscheinen mag, erlaubt einen Überblick über etwa 60 Jahre Kopien im Dienste der Historienmalerei. Dieser Zeitrahmen wird bestimmt durch die Vogel-Zeichnung LM 68606.227 von 1802 und jene Kopien nach einem Werk, das

1857 gedruckt wurde (LM 68606.85, 185 und 187). Das reizt, die Veränderungen der Kopien und deren Vorlagen zu beobachten und daraus Elemente für eine Periodisierung der Historienmalerei zusammenzustellen.

Zwischen der literarisch-geistigen Prägung des Künstlers, seinen Intentionen, der gemalten Botschaft und der Empfänglichkeit des Publikums dafür besteht generell ein semiotischer Zusammenhang. Mit Blick auf die Historienmalerei stellt Busch fest,[124] dass im gemalten historischen Ereignis ein aktuelles politisches Anliegen vorgestellt werden soll, zu dem der Maler den Betrachter und damit das bürgerliche Publikum des 19. Jahrhunderts hinführen will.[125]

Auch wenn hier keine gültigen Antworten gegeben werden können, sei immerhin versucht, mit den Fragen nach der wissenschaftlichen Historizität und nach dem wechselnden «Publikum», an welches sich die Historienmaler Vogel und Pforr richteten, Zeitabschnitte zu bilden.

Weil es leichter ist, die Lebensjahre Pforrs zu gliedern, sei damit begonnen.[126]

Was die Kopien Vogels betrifft, werden sie überschneidend und anschliessend vorgestellt.

Der Stil für «historische Schaustücke» (bis 1807)

Die Klebeband-Zeichnungen Franz Pforrs geben wertvolle neue Informationen zur Entstehung des bürgerlichen Historienbildes wie auch zum Werdegang des Frühreifen, wenn man sie in Beziehung setzt zu dem von Lehr erarbeiteten Œuvre-Verzeichnis und den schriftlichen Quellen, die der fleissige Franz Pforr selbst hinterlassen hat.[127]

In die Zeit von Franz Pforrs Aufenthalt in Kassel fällt das Raphael-Portrait (LM 68606.272, Abb. 11), das Pforr im Brief aus Kassel vom 26.10.1801 bereits erwähnt.[128] Ebenfalls sehr früh dürfte die Zeichnung LM 68606.176 Rekto entstanden sein, die der Sohn des Tiermalers Johann Georg Pforr «nach Heinrich Rooss» angelegt hat. «Studien nach Callot» werden bereits am 8.3.1803 erwähnt.[129] Das Blatt LM 68606.178 Rekto mit «Franzosen nach Callot» darf deshalb ebenfalls in diesen Zeithorizont gelegt werden. Damit hat man aber auch eine Aussage bezüglich der Datierung von dessen Rückseite, die eine Skizze zum Don Quixote-Zyklus enthält. Offenbar hat der 15-jährige Pforr schon damals dieses Blatt beschnitten und als überholt betrachtet, was für den ganzen Don Quixote-Zyklus einen Termin ante quem ergibt. Als frühes Werk darf man ebenfalls die splittrige Umzeichnung des Wallensteins-Bildnisses von Schloss Friedland (LM 68606.162 Verso) betrachten, wie auch die dekorativen Edelmänner auf LM 68606.166. Weiter gehören meines Erachtens LM 68606.231 in diese Zeit, also in die Nachbarschaft der von Lehr erwähnten Niobe- und Apolloköpfen (erwähnt im Brief vom 7.1.1804).[130]

Die Periode in Wien gliedert sich in jenen Lebensabschnitt Pforrs vor der Freundschaft mit Overbeck (1806/1807) und der Zeit mit Overbeck und den «Lukas-Brüdern» (1808–1812).

Vier Monate nach der Ankunft in Wien (November 1805) belegen zwei nur einige Tage auseinander liegende Zeichnungen (13. und 16. Februar 1806) sehr unterschiedliche Ausdrucksweisen: Im Stil des Vaters ist am 13. 2. 1806 die «ländliche Szene» (Herbert Lehr, Werkverzeichnis B 20) gehalten und am 16. 2. 1806 zeichnet Pforr die dekorativ-lineare Kopie mit Fechtenden (LM 68606.172, Abb. 4). Der Achtzehnjährige verfügt offenbar über verschiedene Stile, je nach Sujet. Wahrscheinlich gehören die Zeichnungen zum «Wallenstein»[131] in die daran anschliessende Zeit. Ist es die Phase, in welcher Pforr die nationalen Eigentümlichkeiten studierte? Es ist anzunehmen, dass in der frühen Wiener Zeit die Trachtenskizzen entstanden sind, die Herbert Lehr unter der Nummer 55–57 anführt. Pforr schreibt kurz nach seiner Ankunft in der Kaiserstadt, er habe in Wien besondere Trachten von Völkern, welche man hier sieht, gezeichnet, als da sind: Türken, Polen, Ungarn, Schavonier, Kuffen, Neugriechen, jetzt auch Mameluken.[132] Er zeichnet die ungarische Krone (LM 68606.204), kopiert tschechische Persönlichkeiten (LM 68606.234), Italiener (LM 68606.213 Rekto), albanische Kriegsaltertümer (LM 68606.221, 214 Rekto, 216 Rekto und Verso) und «Deutsche» (LM 68606.244). Auf seinen ersten Wanderungen in der Gegend von Wien sammelt er Abbildungen nach alten Waffen (LM 68606.213) (Abb. 6). Eine Chronologie ist angesichts der Dokumentenfülle nicht einfach zu erstellen.

Gemäss dem «Studienbericht Pforrs»[133] geht der Freundschaft mit Overbeck die «Skizzierphase» voraus, die wohl um 1806/1807 zu situieren ist. Man muss sich daran erinnern, dass Pforr damals mit zwei Kameraden die Wohnung teilte. Der eine der beiden hatte eine unbeschreibliche Fertigkeit im Zeichnen, die Pforr auf den ersten Blick gefiel.[134] Er schreibt: «Besonders entzückte mich seine schnelle und leichte Art zu zeichnen; was war natürlicher, als dass ich suchte, in seine Fussstapfen zu treten. Ich bat mir von ihm einige gezeichnete Köpfe aus und setzte mich ganze Nächte hin, um mich in dieser Art zu üben [...]».[135] Es genügen auffällige Besonderheiten wie eine Spitzhaube und ein langer Rock, um die literarisch vorgegebenen Verweise auf das Mittelalter zu schaffen. (LM 68606.244, 174, und 125),[136] auf eine «Vorzeit», die sich als historische ausgab. Aber der entsprechende Hinweis entstammte weniger der Geschichte als dem Requisitenfundus des modischen Theaters, welches die Empfindungen in einem «alt-neuen» Dekor zu steigern suchte. Im Fall von Pforr weiss man von seiner Beschäftigung mit dem Wallenstein-Thema, der Begeisterung für Schillers Tell (vgl. LM 68606.171) (Abb. 8), für Karl Gottlob Cramers Theater «Der Rauhgraf von Dassel»[137] oder für Goethes «Götz von Berlichingen», zu denen er Illustrationen geschaffen hat.[138]

Es schliesst sich die Eifersuchtskrise mit Overbeck an, und danach kamen Karl Jung und Rinald Wolf «hierher»,[139] das heisst nach Wien. Aber man kann feststellen, dass Pforr bereits in jener Zeit hinter die nachempfundene, modische «Troubadour»-Kunstsprache zurückging und alte Bildquellen zu kopieren begann, um eine «proto-historistische» Wahrheit zu finden. Der von ihm verwendete Stil für

«historische Schaustücke» wandte sich an das literarisch gebildete, adelige und bürgerliche Publikum. Dieses fand seine Freude an Geschichten aus einer historisch-literarischen «Vorvergangenheit», in welcher eine moralisch-bildende Botschaft in empfindsamer Sprache verlegt werden konnte, vermittelt in Dramen, Almanachen und Ritterromanen.

Die Periode der Lukasbrüder (nach 1808–1812)

Man kann die gedankliche Ausrichtung der Lukasbrüder als einheitliche darstellen, solange man die ganze Gruppe als solche meint, die sich ab Juli 1808 zu formieren beginnt. Sobald man sich jedoch den einzelnen Künstlern nähert, stellt man grosse Unterschiede fest. Vogel und Pforr hatten sich die Aufgabe gestellt, «Bilder aus der Vorzeit der Väter» zu malen. Rückblickend kann man feststellen, dass Pforr «die Regierenden» darstellt, während Vogel insbesondere die siegreich gewordenen «Regierten» zeigt.

Wie ernst beide ihre Aufgabe nahmen, zeigt der vorliegende Klebeband exemplarisch. Zunächst sollen die Zeichnungen Pforrs besprochen werden:

Das Kopienmaterial Pforrs

Eine Beruhigung im Zeichnungsstil Pforrs ergibt sich um 1807, sichtbar in der Zeichnung der spätgotischen Dorsalschnitzerei, die möglicherweise auf der Wanderung im Jahre 1807[140] entstanden ist. Auch die zwölf Landschäftlein, vor Dezember 1807 belegen die Tendenz zu einer reinlichen Darstellung. Die Tuschzeichnungen LM 68606.216 Rekto und Verso, 214 Rekto und Verso, 215, 217 und 221 Rekto und Verso sind gar von bestechender Klarheit. Ist es die Zeit, in welcher Friedrich Overbeck positiv im Lebenskreis Pforrs auftaucht, eben nach den Experimenten im Skizzierstil? Die stilistische Nachbarschaft zur Allegorie der Freundschaft mit Overbeck und Passavant, datiert 1808,[141] ist nachvollziehbar und wird bestätigt durch die Darstellung des «russischen Frachtwagens»,[142] der mit «November 1808» bezeichnet ist.

Ausgehend von der Absicht «Bataillenmaler» zu werden, interessiert sich Pforr vermehrt für Ritter und Reiter.[143] Er legt eine beinahe vollständige Kopien-Folge von Ammans «Reutterey» an (vgl. oben, S. 109, das Kapitel «Kopien nach Jost Amman» und die Angaben im Annex 2) und wiederholt das Thema in den Zeichnungen LM 68606.62 (Abb. 2) und 143 (Abb. 9). Dabei bleibt er noch ganz nahe an der Vorlage im Blick auf die Richtigkeit der Kopie.[144] In späteren Kopien nach Dürer und seinen Zeitgenossen (LM 68606.62 und 108 Rekto und Verso) (Abb. 12) erlaubt sich Pforr, Details (beispielsweise den Verkündigungsengel) wegzulassen oder eine «Madonna in der Mondsichel» hinzuzufügen.

Pforrs fast verbissen zu nennende Suche nach Präzision bei der Darstellung von alten Kostümen dürfte wohl zusammenhängen mit dem Plan, Bilder zum Leben von Rudolf von Habsburg zu schaffen. Während dieser Zeit in Wien erwacht die Sorge um die historische Richtigkeit. Im Vor- und Umfeld des Bildes «Rudolf von Habsburg zieht in Basel ein» (Städel, Frankfurt) dürften die Kopien nach den Weigel-Trachten angelegt worden sein. Pforr taucht ein in Modevarianten. Zugleich erlaubt ihm das Kopieren nach einer Darstellung auf Papier, sich immer intensiver im planen Umriss zu üben. Im Gegenzug lernt er aber auch, durch kleine optische Feinheiten die Räumlichkeit mitzuliefern. Chronologisch dürften die Figuren auf dem Blatt LM 68606.133 wohl die ersten gewesen sein, da sie in der Grösse (18 cm) dem Weigelschen Original (23 cm) am nächsten stehen. Auf weiteren Blättern werden die Nachzeichungen kleiner und variationsreicher. Sie sind auch anderen Kostüm-Vorlagen entlehnt.[145] Pforrs Studien beschränken sich nun auf den «germanischen» Raum. Neben den Studien zur Bekleidung (beispeilsweise LM 68606.114 Rekto [Abb. 22] und Verso, 164 [Abb. 18]) werden auch Porträts historischer Persönlichkeiten wichtig[146] (230 [Abb. 15], 280 und 281 [Abb. 14 und 13]), damit Pforr und seine Freunde[147] das Geschichtsbild richtig inszenieren, ja rekonstruieren können. Eine Nähe zu Ludwig Vogel ergibt sich erst bei den Trachten nach Meyer (LM 68606.164 [Abb. 18], bezüglich Vogel: 150 und 165 [Abb. 17]), wobei die «Kopien» Pforrs phantastisch und eigenwillig wirken. In solchen Amtstrachten hat er im Einzugsbild die städtischen Vertreter dargestellt.

In dieser Wiener Zeit entstanden die «Einzugsbilder» der Lukasbrüder. Sie gehen über den Illustrationsstil hinaus und artikulieren eine historische Re-Konstruktion: Pforrs «Rudolf von Habsburg zieht in Basel ein», Overbecks «Christus zieht in Jerusalem ein» und Vogels Einzug «der siegreichen Eidgenossen nach der Schlacht am Morgarten» in ihre Heimat. Alle diese Darstellungen sind gekennzeichnet von einer Aufbruchstimmung für Neues. Man ist versucht zu sagen, dass in diesen Bildern die Freude darüber ausgedrückt wird, wie die bürgerlichen Werte Einzug in die Alte Ordnung halten und von einer allgemeinen, vaterländischen Begeisterung mitgetragen werden.

Aus der Zeit nach der Reise von Wien nach Rom[148] sind nur wenige Dokumente Pforrs im Klebeband fassbar. Ob die «Schweizer Krieger» aus der Bolsena-Messe der Stanzen (LM 68606.243) nach Stichen angelegt oder vor dem Original entstanden sind, bleibt fraglich.

Dem «Legendenstil» sind die Variationen einer adligen Frau (LM 68606.118 Rekto und Verso und 119 Rekto und Verso) verpflichtet und möglicherweise in Rom entstanden. Sonst bleiben nur noch die als «spät» zu datierenden Porträts, jenes erstaunliche Blatt mit dem Bildnis von Jakob Ulrich darstellend (LM 68606.254) sowie die Porträt-Pausen LM 68606.279, 280 (Melanchton, [Abb. 14]) und 281 (Dürer, [Abb. 13]), die alle drei auf dem gleichen dünnen Papier gezeichnet sind. Die letzten drei zeigen zwar eine präzise Erfassung der Details, aber einen Strich, der von Schwäche gekennzeichnet ist; zu datieren wären sie demnach in die Zeit zwischen Weihnachten 1811 und dem Tod des Künstlers im Juni 1812.

Für wen hoffte Pforr zu arbeiten? In einem Brief aus Wien im Januar 1809[149] sieht sich Pforr als einen handwerkenden Künstler, der «ein stilles bürgerliches Leben» führt, ohne zu sagen, wer sein Publikum wäre. Es ist aber gerade die Historienmalerei, die mit ihrer Produktion eine moralisch-politische Botschaft vermitteln will. Für das Frühwerk «Wallenstein in der Schlacht bei Lützen» und im Zusammenhang mit der Gedächtnisausstellung seines Vaters erhielt Pforr sogar das Frankfurter Ehrenbürgerrecht.[150] Dies spornte nicht nur Pforr an, sondern auch die andern Söhne ehemaliger Reichsstädte: die Zürcher Vogel und Hottinger und den Ratsherrensohn Overbeck aus der Hansestadt Lübeck.

Bei den Lukasbrüdern richtet sich die Botschaft gegen die politische Neuordnung Napoleons, sie fordern ein neues «deutsches» Reich, in welchem der neugewählte König – wie einst Rudolf von Habsburg – den Landfrieden ausposaunen kann.[151] Wer aber hat in jener von Napoleon beherrschten Zeit, also vor 1812, die Freiheit und die Mittel, solche nicht reale Gegenbild-Vorstellungen mitzutragen? Es sind nur Freunde der Maler, wie etwa Fürstprimas Karl Theodor von Dalberg, Freiherr von Bühl, Passavant, Sarasin, Heinrich Keller, David Vogel und andere, die als Beschenkte, Auftraggeber oder Käufer entsprechender Bilder in Frage kommen. Der Kauf eines solchen Bildes ist an sich bereits eine unkonventionelle politischen Geste.

Das Kopienmaterial Vogels

Wenn man nun die vorliegenden Kopien Vogels aus dem gleichen Zeitraum (1802–1812) betrachtet, ergeben die Zeichnungen vor 1808, also vor seiner Abreise nach Wien, ein wenig kohärentes Bild: die Kopien nach antiken Vasen von 1802 (LM 68606.227), die Darstellung Zwinglis nach Füssli (LM 68606.238), die Figuren aus dem Sommerbild von Conrad Meyer (LM 68606.175) und andere.[152] Es sind alles Produkte, die weder eine technische noch eine formale Einheit feststellen lassen. Auch die übrigen Arbeiten Vogels nach der Natur legen die Vermutung nahe, dass er vor 1808 die in Zürich geschaffenen Geschichtsbilder eines Johann Rudolf Schellenberg oder Johann Martin Usteri, die bereits den Troubadourstil verwendet hatten, nicht als Ausgangspunkt oder als Vorbilder nahm.

Erst in der Wiener-Zeit entwickelt Vogel Leistungen, die ihn auf dem Weg eines Historienmalers zeigen: Die «zwei Frauen» nach Dürers Marienleben (LM 68606.106), die genauen Meyer-Kopien (LM 68606.150 [Abb. 17] und 165), das Blatt LM 68606.147 (Abb. 3) und 126 Rekto und Verso (und 167 Rekto und Verso?) sind wohl dieser Wienerzeit zuzurechnen. Man spürt jedoch seinen Kampf mit der Gegenstandsdarstellung, so beispielsweise beim Blatt LM 68606.201, wo Bleistiftvorzeichnung und Federnachzeichnung die Unsicherheiten visualisieren. Im Lukasbund, wohl insbesondere von Pforr beeinflusst, bemüht sich Vogel, die Fläche als konstitutiv für eine graphische Darstellung miteinzubeziehen

Während seines Römer-Aufenthaltes tritt dies noch deutlicher in Erscheinung (LM 68606.60). Dabei könnte ein grosses Blatt wie die Bolsena-Messe (LM 28768) von Vogel stammen! Ebenso ist es möglich, dass der Zürcher das Porträt Leonardos (LM 68606.290) aus dem Fresko der Stanzen gepaust hat.

Mit dem Tod Franz Pforrs (Juni 1812), mit Ludwig Vogels Abreise von Rom (Dezember 1812) und mit der Konversion Friedrich Overbecks (1813) stellt man eine starke Zäsur in der Malergruppe fest.[153] Neue Mitglieder, wie der proselytisch wirkende Dichter Zacharias Werner, treten in den Lukasbund ein.

Auf der politischen Bühne ist der Stern des bekämpften Napoleon im Sinken, ohne dass damit auch schon die – von den Lukas-Brüdern – erwünschte politische Lösung am Horizont sichtbar geworden wäre. Wozu dienen nach 1815 die historisch-politischen «Gegenbilder» von 1808 noch?

Die Zeit der Nazarener (1813–1818)

Von den beiden Historienmalern Franz Pforr und Ludwig Vogel ist in diesem Zeitabschnitt nur der Letztere noch am Leben. Vogel verlässt mit seinen vielen Skizzen Rom und reist nach Zürich mit dem Anspruch, «Schweizer Historienmaler» zu werden. Seine Versuche, die «Heldenzeit» bildlich zu evozieren, kann er dank den in der Fremde begonnenen Darstellungen («Heimkehr nach der Schlacht am Morgarten» und «Stanser Verkommnis») umsetzen.[154] Beide aber bringen den erwünschten Durchbruch nicht, und sie bleiben mit nicht überhörbarer Kritik verbunden. Ist diese ein Grund, warum Vogel 1819 die Darstellung «Zwinglis Aufbruch nach Kappel» praktisch ganz von Martin Usteris graphischer Vorlage übernommen hat und sich damit wieder in die lokale Geschichtsmalerei einzugliedern sucht?[155] Auf jeden Fall hat Vogel die schönen und intensiven Jahre zwischen 1813 und 1818 seiner deutschen Freunde in Rom ebenfalls arbeitsreich, aber ganz anders, in Zürich erlebt. Er durchstreift nun als «Historienmaler» die Schweiz, wie seinerzeit mit Pforr die Umgebung bei Wien. Dabei entstehen insbesondere Darstellungen, die man dem «Genre-Fach» zuteilen könnte, nämlich Bilder, welche die private Sphäre des Bürgers thematisieren, so das «Gebet am Grabe auf einem Luzerner Kirchhof» (1816), die «Entlebucher Stube» (1816), die «Lichtstubeten (Guggisberg)» (1816), das «Bauernmädchen am Fenster» (1818), das «Tischgebet» (1818) und die «Bauernstube in Ammon am Walensee» (1819). Mit seiner Heirat mit Wilhelmina Sulzer geht dieser Zeitabschnitt für Vogel zu Ende. Es scheint, als ob keine einzige Kopie oder Nachzeichnung nach historischen Objekten in den Jahren 1813–1819 Eingang in den Klebeband gefunden habe.

Die «Nazarener», wegen dem Haarschnitt Johann Friedrich Overbecks so genannt, erhalten in diesen Jahren in der Ewigen Stadt erste Fresken-Aufträge. Für den Auftraggeber S. Bartholdy wird ein biblischer Stoff bearbeitet; im Massimo-Pavillon illustrieren die Künstler dichterische Vorlagen. Beide Freskenaufträge thematisieren also kein historisches Ereignis mehr. Dennoch gibt es Vergleichs-

punkte innerhalb der Malergruppe hüben und drüben der Alpen: Ein zentrales Thema im Josephs-Zyklus im Gartensaal der Casa Bartholdy ist das Versöhnungsbild, in dem Joseph sich seinen Brüdern zu erkennen gibt.[156] Versöhnung ist auch das Thema in Joseph Wintergersts Bild «Ludwig von Bayern versöhnt sich mit Friedrich dem Schönen» von 1816, ebenso wie in Vogels Gemälde von 1813 mit der Darstellung von Bruder Klaus, der 1481 die zerstrittenen eidgenössischen Stände zum Stanser Verkommnis bewegen kann.[157] Die Wahl dieser Themen kann ein Hinweis darauf sein, dass die «Nazarener» mit ihren Bildern dafür plädieren, mit der alten Ordnung Frieden zu schliessen. Ein weiteres Element der konfessionellen Versöhnung bilden die fast zur Pflichtlektüre erklärten präreformatorischen Meditationen von Thomas a Kempis über die *Imitatio Christi*.

Was die kunstinteressierte Öffentlichkeit jener Zeit betrifft, so stellt Jens Christian Jensen fest, dass es sich damals nur um wenige hundert Personen handelte.[158] Die «Kunstfreunde» in Weimar nehmen die Kunstproduktion wahr unter dem Begriff der «neudeutsch-religiös-patriotischen Malerei».[159] Die geistig-künstlerische Initiative erfreut nun Käufer, die an der «religiösen» Gestimmtheit der Bilder keinen Anstoss nehmen. So darf man festhalten, dass erst während der Nazarener-Zeit im Publikum neben der moralischen Bildung und der deutsch-patriotischen Einstellung eine Empfänglichkeit für die religiöse Stimmung im Sinne eines Erweckungsglaubens tendenziell hinzutritt.[160] Viele der seinerzeit neuen Errungenschaften der bürgerlichen Positionen werden jetzt auch von geistig offenen Persönlichkeiten der Kirche anerkannt.

Die neu-deutsche Historienmalerei (1819–1829)

In Rom herrschte nach Abschluss der Bartholdy-Fresken ein Hochgefühl der ersten Anerkennung.[161] Die letzten neuen Mitglieder, darunter Julius Schnorr von Carolsfeld und Theodor Rehbenitz, werden in den Lukasbund aufgenommen, bevor sich diese Malervereinigung 1818 selber auflöst, ebenso wortarm gegen aussen, wie sie entstanden war. Nach 1819, dem Jahr der Karlsbader Beschlüsse, hätten sich solche «Circel» ohnehin zusätzlicher Polemik ausgesetzt. Welche Organisation tritt nun an die Stelle des Freundesbundes? In Frage kommen Kirche oder «National»-Staat. So ist von nun an Kirchlichkeit – und diese ist konfessionell – ein Thema.[162] Die Ausstellung der deutschen Künstler im Palazzo Caffarelli wird auch in Deutschland ausführlich besprochen.[163] Aber die Wende zum Erfolg, der um 1820 bei einigen Nazarenern festzustellen ist, steht im Dienst der Träger der neuen Staatsmacht: Peter von Cornelius wird nach Düsseldorf, später von König Ludwig I. von Bayern nach München berufen. Ludwig Vogel als Schweizer erlebt dies nicht, und doch lässt sich gerade in dieser Zeit auch in seinem Œuvre in Bezug auf die Historienmalerei eine deutliche Veränderung, ja Klärung feststellen.

Die Anerkennung der Kunstprodukte der Nazarener durch die lokalen «neuen» Fürsten – und nicht durch einen deutschen Kaiser – führte dazu, dass die Maler sich auch mit neuen deutschen Themen auseinandersetzen mussten, die von der Schicht der Intellektuellen aufgegriffen wurden. Es begann eine Konkurrenz um die «historische Richtigkeit», die nun ebenfalls von der neuen Geschichtswissenschaft beansprucht wurde. Diese befragte immer lauter die entworfenen Geschichtsbilder der Künstler. War das Studium nach historischen Quellen bei den Lukasbrüdern noch eine innovative, ja kreative Tätigkeit gewesen, gehört es nach 1820 zur beruflichen Qualifikation eines Historienmalers, eine wissenschaftlich verwertbare Darstellung eines historischen Gegenstandes zu erbringen. Ludwig Vogel gelangen in diesem Bereich zuweilen genaue Darstellungen, für welche mancher Historiker, Denkmalpfleger oder Ethnologe bis heute dankbar ist. Der Zürcher Künstler versucht massstabgetreu und lebendig das Objekt festzuhalten, so den Olifanten von Rheinau (LM 68606.190, Abb. 25) oder den Schild von Seedorf (LM 68606.246).[164] Andere Werke, wie die Kopien nach der Manessischen Handschrift, von Vogel in Paris 1822 angelegt, leuchten in grosser Frische und geben den Eindruck von Abbildgenauigkeit (LM 68606.255–271, vgl. auch LM 68606.72 und 189). In der Methode und in der Ausführung sind diese Blätter geprägt von Spontaneität und Genauigkeit. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass die Armbrust, die Vogel in Bleistift entwarf und in Aquarell ausführte (LM 68606.198), genauestens in seiner Darstellung «Tell zeigt Gessler den zweiten Pfeil» (1826) eingebaut werden konnte. In diesem Zeitabschnitt entstanden besonders viele wichtige Werke Vogels.[165] Zwei seiner Kollegen in der Zürcher Künstlergesellschaft, Franz Hegi und Jakob Oeri, hatten im Gegensatz zu Vogel begonnen, in der – abgewerteten – Reproduktionsgrafik Fuss zu fassen und erbrachten Leistungen, die auch in Deutschland Beachtung fanden.

Ludwig Vogels Käuferkreis setzt sich nun zusammen aus den Senioren der Politik, wie beispielsweise den Parteifreunden seines Vaters David Hess und dem Ratsherrn Ulrich Hegner, oder aus Notablen, wie Oberst Johann Konrad Honnerlag aus Trogen, Oberst Johann Georg (?) Bürkli oder Graf Pourtalès-Gorgier.[166] Ihnen genügt die patriotische Emphase; eine konkretere Lesbarkeit eines politischen Anliegens hätte den Enthusiasmus schmälern können und ihren politischen Einfluss gebremst. Inwieweit die Käufer eine religiöse Gestimmtheit hatten, wäre noch abzuklären. Für die Biographie Vogels darf man hier festhalten, dass er in dieser Periode zu Recht als *der* Repräsentant der patriotischen Historienmalerei gelten durfte.

Die bürgerlich-romantische Historienmalerei (1830–1848)

Mit seinen Münchner Reisen (LM 68606.46 und 136) tritt Vogel in Kontakt zu einer Historienmalerei, die man «bürgerlich-romantisch» nennen kann. Jens Christian Jen-

sen stellt fest,[167] dass das, was wir unter Romantik in Deutschland verstehen, erst nach 1830 als Stimmungsträger populär wurde und sich ins Bürgerlich-Nationalistische verengte. In ihrer biedermeierlichen Haltung baut sie einerseits die realistischen Aspekte aus, anderseits integriert sie die gefühlsmässigen, persönlichen Stimmungen. Bei Ludwig Vogel finden sich tendenziell «süss» wirkende Kopien in den Nummern LM 68606.65–68 (Berner Münster), 82 und 92–95 (Niklaus Manuels Totentanz). Auf seinen späten Reisen nach Norditalien, wohin sein Sohn geheiratet hatte, ist das Blatt LM 68606.69 (Mailand, Oktober 1847) entstanden (eventuell auch aus diesem zeitlichen Umfeld die Zeichnung LM 68606.48). Um 1850 sind möglicherweise die Zeichnungen nach dem Klosterschatz von Rüti in Rapperswil (LM 68606.184) zu datieren, als Vogel die Kapuziner in Rapperswil in einem Bild festhielt. Auch die weitläufigen Kopien nach den Schilling-Chroniken (LM 68606.2–37) gehören zur Geschichtsrezeption «mit Empfindungen», wie auch die 1842 erstellten Kopien nach den «burgundischen Tapeten» (LM 68606.77–89, vgl. Abb. 26).

Die Historienmaler der neudeutschen Schule hatten in dieser Zeit den Wettlauf mit der Geschichtswissenschaft verloren.[168] Sie konnten sich nicht mehr als jene bezeichnen, die die geschichtliche Wahrheit als die richtige vermittelten. In der Zwischenzeit hatten die Historiker viele Antiquitäten wissenschaftlich publiziert und von Stechern illustrieren lassen. Der Historienmaler sah sich veranlasst, für die richtige bildliche Darstellung auf entsprechende Reproduktionen in Fachbüchern zurückzugreifen. Dank solcher Illustrationen in historischen Spezialpublikationen kann Vogel nun über viele Seiten hinweg aufs einfachste Helmformen kopieren (LM 68606.186). Was er zuvor in Einzelstudien in umständlicher Kleinarbeit aufarbeiten musste (Reise vor Ort, Kontakt mit den Zeughaus-Verantwortlichen, günstiges Tageslicht abwarten, Trinkgelder, usw.), wird nun für ihn als Historienmaler dank der Geschichtswissenschaft in Büchern abrufbar.

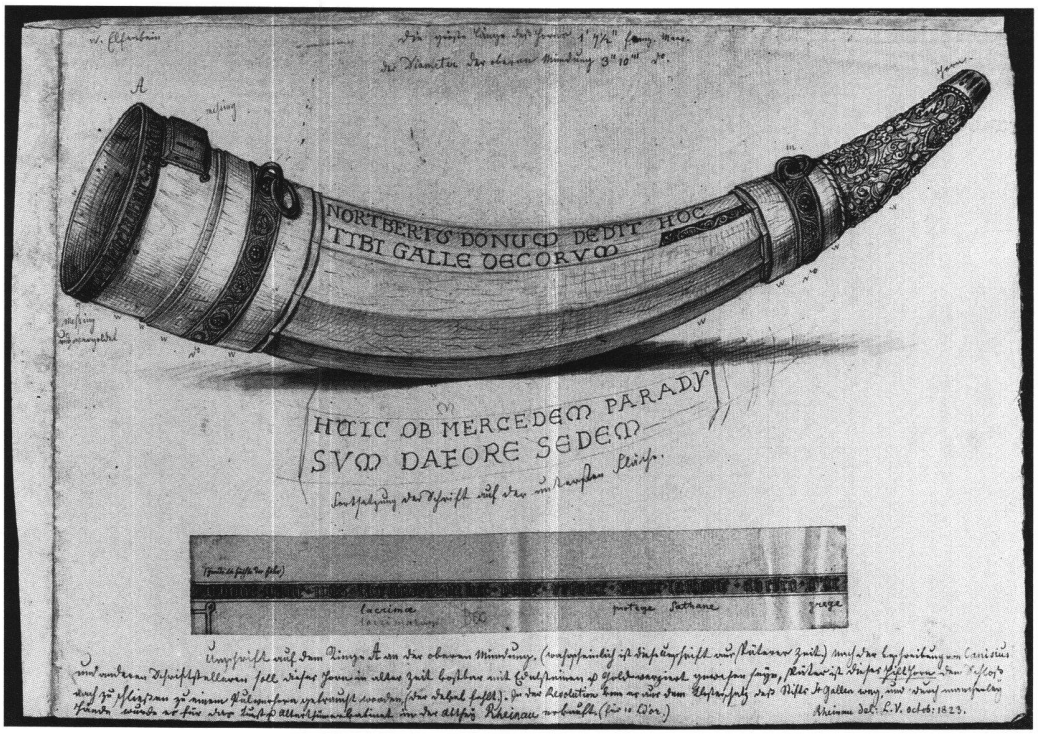

Abb. 25 Olifant aus Rheinau, gezeichnet im Kloster 1823, von Ludwig Vogel. Bleistift, gelb getönt, 24,5 × 35,5 cm, mit eingeklebter, in brauner Sepia ausgeführten Schriftkopie (wohl nicht von Vogel). Weisses, festes Papier. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.190.

Ludwig Vogel hält fest an seiner aus dem Spätklassizismus stammenden Linearität der Bildgestaltung. Sie geht einher mit dem Anspruch, einen «höheren Zusammenhang» zu liefern und nicht bloss «historische Authentizität»

zu bieten.[169] Wie bei den Münchner Malern Peter von Cornelius, Julius Schnorr von Carolsfeld oder Wilhelm von Kaulbach bleibt bei ihm die Öffentlichkeit Empfänger von normativen Botschaften. Er kann die Neuerungen der belgischen Historienmalerei (wie Louis Gallait, Edouard de Bièfve), die dem Künstler neue Freiheiten im persönlichen, künstlerischen Ausdruck erlauben, nicht nutzen; er vermag somit auch dem Betrachter nicht den «Atem der Freiheit» zu geben.[170] Zudem hat die späte Anerkennung durch kirchliche Kreise starke Schatten auf die Interpretation der ursprünglichen Kunstströmung der Lukasbrüder geworfen und deren Bewertung seither entsprechend polarisieren lassen.[171] Auf die Vereinnahmung der Kunstprodukte durch die konservativen – katholischen – Kirchenkreise im deutschen Sprachraum reagiert der Protestant Vogel unter anderem mit Darstellungen ländlicher, katholischer Religionspraxis,[172] zuweilen auch mit protestantischen Leitfiguren.[173] So wundert es nicht, dass Vogel sich auch die Kritik der bürgerlichen Opposition des Vormärz zugezogen hat.

Historienmalerei im Dienst der neuen Staatsideologie nach 1848 – ohne Vogel

Ludwig Vogel geht es 1842 beim Kopieren der «burgundischen Tapeten» (LM 68606.77–89) nicht mehr vordringlich um realistisches Erfassen des Teppichwerkes. Vielmehr gewinnt man den Eindruck (Abb. 26), er habe sich mit dem Bleistift in das Getümmel der Krieger und Helden gemischt. Er verbindet seine Emotionalität mit dem Dargestellten und verknüpft Details mit den grossen Formen. Das ist seine Art, den persönlichen Stil zu pflegen, der nicht mehr gemessen wird am historischen Verismus.

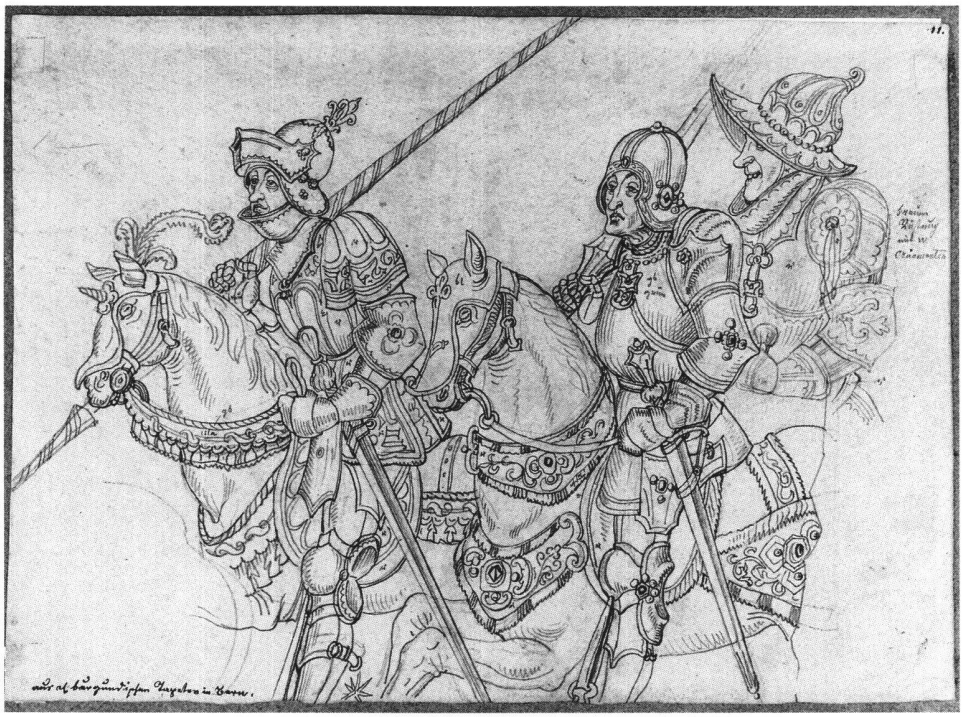

Abb. 26 Kopie nach den Burgunder Teppichen, von Ludwig Vogel. Bleistift, 27,8 × 38,2 cm. Bräunliches, festes Papier, unten links in Sepia bezeichnet (von Vogel): «aus d. burgundischen Tapeten in Bern», seitlich rechts in Bleistift bezeichnet (von Vogel): «braune Rüstung mit w Ornamenten». Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, LM 68606.87.

Aber gerade damit koppelt er sich von der aktuellen Historienmalerei des Historismus ab.[174] Dieser repräsentierte die Ansprüche des neuen Grossbürgertums, wie es Karl von Piloty vermochte, und öffnete den Weg für eine gemalte, illusionistische Szenerie, die auch in den Dienst der Staatsideologie treten konnte, wie Anton von Werner zeigt. In diesen Raum der «Realpolitik» konnte und wollte

Ludwig Vogel nicht eintreten. In der Schweiz kam Ernst Stückelberg diesen Erwartungen besser entgegen.[175] Umso mehr war Vogel zurückverwiesen auf endloses Kopieren von historisch mehr oder weniger relevanten Antiquitäten oder Reproduktionen. Dabei interessierte er sich aus noch nicht erklärbaren Gründen auch für antike Szenen aus der spanischen Geschichte (LM 68606.195, 210, 242 und 244).[176] Das Kompilieren von historischem Bildmaterial ging weiter und veranlasste Vogel, seine eigenen Zeichnungen und Nachzeichnungen zu ordnen. In jener Zeit entstanden die oben erwähnten Hefte nach thematischen Einheiten.

Nach der Gründung des neuen schweizerischen Bundesstaates, sehnlichst und während Jahren von Ludwig Vogel herbeigewünscht, gab es für den Senioren der Zürcher Malerei keine neue politische Botschaft mehr. Das Publikum des Eisenbahnzeitalters hatte rasch die Pionierzeit der Geschichtsbilder selber in den Schatten der Geschichte fallen lassen. Die nicht mehr aktuellen Gegenbilder einer vergangenen Aktualität alterten im «Salon» der Grosseltern oder fanden ihren Platz in den Depots von Museen, wo wir sie heute wieder entdecken.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–20, 22, 24–26: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
Abb. 21: Autor.
Abb. 23: Repro aus *The Illustrated Bartsch* (vgl. Anm. 97), S. 592.

Annex 1

Vergleich der Trachten im Klebeband (LM 68606) im Vergleich mit den Trachten von Hans Weigel (HW Nr.) von 1577

LM 68606.114	Rekto	1. «Frankfurt»	HW Nr. 67 Schweizerin
(Abb. 22)	(gegenseitig)	2. «Nürnberger Braut»	HW Nr. 12 Tischjungfrau
		3. «aus unter Teutschland»	HW Nr. 79 Rath in Cölln
		4. «Bürger aus Cleve»	vgl. HW 57 oder HW 81
	Verso	1. «Deutsches Mädchen»	
		2. «Cöllisches Mädchen»	
		3. «Cöllen»	
		4. «Ein deutscher Ritter im Hauskleid»	
		Alle vier Figuren sind nicht aus Weigel kopiert.	
LM 68606.132	Rekto	obere Reihe:	
		1. «Ein Edelmann von Nürnberg als Bräutigam»	HW Nr. 7
		2. «Ein Diener mit zwey Hochzeits Knaben»	HW Nr. 8
		3. «Ein Mädchen aus dem Bürgerstand in Nürnberg»	HW Nr. 14
		4. weibliche Figur ohne Bezeichnung	HW Nr. 16
		untere Reihe:	
		1. «Ein(e) Nürnberger Edelfrau»	HW Nr. 16 seitenverkehrt
		2. «Ein(e) Nürnberger Bürgersfrau»	HW Nr. 21 seitenverkehrt
		3. weibliche Figur ohne Bezeichnung	HW Nr. 28
		4. «Eine Edelfrau aus Meissen»	HW Nr. 35
		5. «Eine Bürgersfrau aus Ulm»	HW Nr. 68 seitenverkehrt
	Verso	obere Reihe:	
		1. «Ein Mädchen aus Leipzig»	
		2. «Eine Danziger Frau»	
		3. «Ein(e) Danziger Kaufmansfrau»	
		4. «Eine Frau aus der unteren Klasse aus Danzig»	
		untere Reihe:	
		1. Figur ohne Bezeichnung	?
		2. «Ein Burgerweib aus Friesland»	?
		3. «Ein Friese»	vgl. HW 89, seitenverkehrt
		4. Figur ohne Bezeichnung	?
		5. Figur ohne Bezeichnung	vgl. HW 84, seitenverkehrt
		6. «Eine Bäuerin aus der Gegend v. Cöllen»	

Sowohl bei der oberen wie der unteren Reihe können von den insgesamt zehn Figuren höchstens vier (HW 37, 47, 91 und 84) mit einer Weigel-Darstellung identifiziert werden.

LM 68606.133	Rekto	1. «Ein geistlicher Churfürst«	HW Nr 3
		2. «Ein Weltlicher Churfürst«	HW Nr. 4 ? seitenverkehrt
		3. «Eine Edelfrau aus Augsburg«	?
		4. Frau ohne Bezeichnung	HW Nr. 25
	Verso	obere Reihe:	
		1. «Eine Augsburger Bürgersfrau«	vgl. HW Nr. 73 oder 25
		2. «Eine Frau aus Frankfurt	vgl. HW Nr. 74
		3. «Eine Senators Frau«	vgl. HW Nr. 75
		4. «Eine Edelfrau«	?
		5. Figur ohne Bezeichnung	?
		untere Reihe:	
		1. Figur	vgl. HW Nr. 25 oder 73
		2. Figur	HW Nr. 74
		3. Figur	vgl. HW Nr. 75 ?
		4. Figur	?
		5. Figur	HW Nr. 23
LM 68606.134	Rekto	1. «Dame aus Parma«	vgl. HW Nr. 124
		2. Figur	verändert HW 81, ohne Regenschutz
	Verso	1. Figur (Speerträger)	?
		2. Figur (Fahnenträger)	?

Annex 2

Vergleich der Kopien Pforrs mit den Vorlagen von Jost Ammans «Reutterey«

Die Kopien Pforrs sind in Serien in zwei Reihen angelegt. Deshalb werden zuerst auf der Rekto-Seite die oberen Darstellungen vorgestellt und mit dem Ammann-Verzeichnis von Andresen (A.) verglichen, bevor die unteren identifiziert werden. Anschliessend gilt dasselbe für die Verso-Seite.

LM 68606.138 Rekto:	oben:	1. Reiter	A. 246.11	unten:	3. Reiter	A. 246.13
		2. Reiter	A. 246.12		4. Reiter	A. 246.15
(Abb. 10) Verso		1. Reiter	A. 246.17	unten:	3. Reiter	A. 246.20
		2. Reiter	A. 246.19		4. Reiter	A. 246.21
LM 68606.139 Rekto:		1. Reiter	A. 246.7	unten:	3. Reiter	A. 246.8
		2. Reiter	A. 246.9		4. Reiter	A. 246.10
LM 68606.139 Verso:	oben:	1. Reiter	A. 246.2	unten:	3. Reiter	A. 246.4
		2. Reiter	A. 246.3		4. Reiter	A. 246.5
LM 68606.140 Rekto:	oben:	1. Reiter	A. 246.22	unten:	4. Reiter	A. 246.23
		2. Reiter	A. 246.24		5. Reiter	A. 246.25
		3. Reiter	A. 246.26		6. Reiter	A. 246.27
Verso:	oben:	1. Reiter	A. 246.28	unten:	4. Reiter	A. 246.29
		2. Reiter	A. 246.30		5. Reiter	A. 246.32
		3. Reiter	A. 246.31		6. Reiter	A. 246.33
LM 68606.141 Rekto:	oben:	1. Reiter	A. 246.34	unten:	4. Reiter	A. 246.35
		2. Reiter	A. 246.36		5. Reiter	A. 246.37
		3. Reiter	A. 246.38		6. Reiter	A. 246.39
Verso:	oben:	1. Reiter	A.246.40	unten:	4. Reiter	A. 246.41
		2. Reiter	A. 246.42		5. Reiter	A. 246.44
		3. Reiter	A. 246.43		6. Reiter	A. 246.46
LM 68606.142 Rekto:	oben:	1. Reiter (Abb. 24)	A. 246.67 (Abb. 23)	unten	4. Reiter	A. 246.60
		2. Reiter	A. 246.66		5. Reiter	A. 246.69
		3. Reiter	A. 246.54			
Verso:		1. Reiter	A. 246.76			
		2. Reiter	A. 246.94 (Pferdetränker)			
		3. Reiter	A. 246.79			
LM 68606.146	oben:	1. Reiter	A. 246.62	unten:	3. Reiter	A. 246.68
		2. Reiter	A. 246.64			
LM 68606.177	oben:	1. Reiter	A. 246.82	unten:	3. Reiter	A. 246.93
		2. Reiter	A. 246.83			
LM 68606.180 Rekto: (halbe Blattgrösse im Vergleich zu LM 68606.138)						
	oben:	1. Reiter	A. 246.92			
	unten:	2. nur vorderes Maultier	A. 246.95			
Verso:	oben :	1. Reiter	A. 246.49			
	unten:	2. Reiter	A. 246. 61			
LM 68606.181	oben:	1. Reiter	A. 246. 46	unten:	3. Reiter	A. 246.51
		2. Reiter	A. 246.50		4. Reiter	A. 246.56
LM 68606.182		1. Reiter	A. 246.77			
		2. Reiter	A. 246.78			
LM 68606.183		1. Reiter	A. 246.91			
		2. Reiter	A. 246.57			

ANMERKUNGEN

1 SALOMON VÖGELIN, *Das Leben Ludwig Vogels, Kunstmaler von Zürich,* Bd. 1, in: Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich 1881, Neue Reihenfolge 41, S. 18.

2 «Die seit der Renaissance allmählich ausgebildete Überzeugung, dass es in der Kunst ebenso wie in der Rhetorik eine Rangfolge von Stilstufen gebe, hatte sich im 18. Jahrhundert verfestigt. Dabei sollte sich die Historienmalerei der höchsten Stilstufe bedienen, denn zum einen wurde sie dem Rang nach als höchste Aufgabe der Malerei angesehen und zum anderen verlangte dies die grösstmögliche Überzeugungskraft des Exempels.» (SABINE FASTERT, *Die Entdeckung des Mittelalters: Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des 19. Jahrhunderts,* München/Berlin 2000, S. 21.)

3 HEINRICH THOMMEN, *Gedanken zur Ikonographie im Werk des Zürcher Malers Ludwig Vogel (1788–1879)*, in: Unsere Kunstdenkmäler, Bd. 32, Bern 1981, S. 406–421.

4 Es wäre lohnend, Ludwig Vogels Verständnis von Geschichte genauer aufzuarbeiten, um festzustellen, inwieweit er den Diskurs seines Vaters (mit den Theorien von Johann Georg Sulzer und Johann Caspar Lavater) adoptierte und inwieweit er (nicht) in jenen Wilhelm Heinrich Wackenroders und Friedrich Schlegels eintrat. Vgl. HEINRICH THOMMEN, *Der Mäzen David Vogel: «Es fehlt nicht am Willen von Einzelnen»*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 47, 1990, S. 178–179.

5 Zusammen mit Johann Konrad Hottinger (1788–1828), dem in Wien ansässigen Zürcher, Franz Pforr (1788–1812) aus Frankfurt, Friedrich Overbeck (1789–1869) aus Lübeck, dem Österreicher Joseph Sutter (1781–1866) und Joseph Wintergerst (1783–1867) aus Ellwangen. Zu diesem Freundeskreis der «Nazarener» vgl. MARGARET HOWITT, *Friedrich Overbeck, sein Leben und Schaffen*, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1886, S. 77–93.

6 Auch der Zürcher Zeitgenosse Ludwig Vogels, Hans Jakob Oeri (1782–1868), verfügte über ein grosses, von ihm selbst zusammengetragenes Bildquellen-Material.

7 Ludwig Vogel hat spätestens nach seiner Rückkehr aus Italien seine eigenen Zeichnungen und Bildkompositionen publikumsgerecht hergerichtet. Dazu schnitt er Blätter aus seinen Skizzenbüchern heraus und klebte sie mit andern losen Einzelblättern auf grosse, blaue, grobkörnige Papierbogen. Die Zeichnungen und Aquarelle gruppierte er nach thematischen und chronologischen oder nach ästhetischen Kriterien. Diese wiederum legte er in Folio-Mappen von drei bis vier verschiedenen Grossformaten ab. So war es ihm möglich, seine Arbeit vorzuweisen, die er beispielsweise aus der Fremde heimgebracht hatte.

8 Die Erben Ludwig Vogels boten die Sammlung der Zürcher Künstlergesellschaft (heute Kunsthaus Zürich) an, die jedoch davon absah, das Ganze zu übernehmen, da die Kriterien der Kunst und jene der Dokumentation nicht diesselben sind.

9 SALOMON VÖGELIN, *Das Leben Ludwig Vogels, Kunstmaler von Zürich,* Bd. 2, in: Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich 1882, Neue Reihenfolge 42, S. 13.

10 Als es darum ging, Zwinglis Waffen, die aus dem Luzerner Zeughaus an die Zürcher zurückgegeben wurden, 1848 in Zürich auszustellen, wurde Vogel mit der Präsentation beauftragt. MATTHIAS SENN, *Die Fahnen im Schweizerischen Landesmuseum. Geschichte des Sammlungsbestandes. Hinweise auf bisherige Konservierungen und Restaurierungen,* in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 51, 1994, S. 233 und 235. Jean David Passavant bat Vogel schriftlich um Auskünfte über die Karls-Statue am Grossmünster in Zürich.

11 Wahrscheinlich hatte Salomon Vögelin, der Bearbeiter von Ludwig Vogels Nachlass und gleichzeitig feuriger Verfechter der Landesmuseum-Idee in Zürich, einen wesentlichen Einfluss auf die Entscheidung der Familie Vogel-Hotz, wesentliche Bestände von Vogels nachgelassenen Zeichnungen dem Landesmuseum zu vermachen.

12 Aus demselben Nachlass der Nachkommen Vogels, der bei Schuler verauktioniert wurde, erstand die «Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts» eine Zeichnung von M. Ellenrieder (Katalog Nr. 9), eine Federzeichnung von Friedrich Philipp Reinhold (Kat. Nr. 75) und eine späte Zeichnung Vogels bei Lauterbrunnen, vgl. *Facetten der Romantik, Aquarelle und Zeichnungen aus der Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts* (= Ausstellungskatalog), Olten 1999.

13 Nach der Seite 5: 2 Fälze, nach Seite 13: 2 Fälze, nach Seite 17: 4 Fälze, nach Seite 41: 6 Fälze, nach Seite 49: 4 Fälze, nach S. 53: 2 Fälze, nach Seite 67: 2 Fälze, nach Seite 73: 4 Fälze, nach Seite 77: 2 Fälze, nach Seite 81: 2 Fälze genäht, nach Seite 85: 2 Fälze, nach Seite 89: 2 Fälze genäht, nach Seite 93: 2 Fälze, nach Seite 97: 4 Fälze genäht, nach Seite 101: 2 Fälze, nach Seite 105: 4 Fälze genäht, nach Seite 109: 2 Fälze, nach Seite 113: 4 Fälze genäht, nach Seite 115: 2 Fälze, nach Seite 117: 3 Fälze, nach Seite 121: 2 Fälze genäht, nach Seite 125: 3 Fälze, nach Seite 127: 4 Fälze, nach Seite 129: 3 Fälze, nach Seite 133: 4 Fälze genäht, nach Seite 137: 3 Fälze, nach Seite 141: 4 Fälze genäht, nach Seite 145: 2 Fälze, nach Seite 146: 2 Fälze, nach Seite 149: 2 Fälze genäht, nach Seite 152: 2 Fälze, nach Seite 155: 2 Fälze, nach Seite 157: 4 Fälze genäht, nach Seite 158: 2 Fälze, nach Seite 159: 2 Fälze, nach Seite 160: 2 Fälze, nach Seite 161: 2 Fälze, nach Seite 163: 2 Fälze, nach Seite 164: 2 Fälze, nach Seite 165: 4 Fälze genäht, nach Seite 167: 2 Fälze, nach Seite 168: 4 Fälze, nach Seite 170: 2 Fälze, nach Seite 171: 2 Fälze, nach Seite 172: 2 Fälze, nach Seite 173: 4 Fälze, nach Seite 174: 2 Fälze, nach Seite 175: 2 Fälze, nach Seite 176: 2 Fälze, nach Seite 177: 4 Fälze genäht, nach Seite 179: 2 Fälze, nach Seite 180: 2 Fälze, nach Seite 181: 4 Fälze genäht, nach Seite 182: 2 Fälze, nach Seite 183: 2 Fälze. Man kann 24 Bünde zählen.

14 Es fehlen lediglich die drei Pausen-Zeichnungen der Seite 155, welche das Inventar überspringt.

15 Die Zeichnung der Seite 93 wurde – weil lose – an den Schluss des Verzeichnisses gestellt und erhielt die Nummer 291, ist aber mittlerweilen wieder auf Seite 93 eingeklebt.

16 Leer sind die Seiten 1, 13, 33, 39, 62, 63, 64, 119, 142 und 183. Die Nachweisakten von 1988 halten fest: «Es sind zahlreiche Folien offenbar herausgeschnitten worden, Reste von solchen zw. Fol. 1 und 2 etc. und zw. 183 und Buchende (möglicherweise sind diese Reste auch einfach umgeschlagen, also Reste der vorhandenen Folien, die beim Binden zur Falzverstärkung umgeschlagen wurden», vgl. Anmerkung 13.

17 Verso der Seiten 4 bis 91. In der Folge finden sich mehrheitlich kleine dunkle Klebespuren, Verso von Seite 92 bis Verso Seite 99 und dann von Verso Seite146 bis Verso Seite 177 und ab Verso Seite 180 bis Verso Seite 182.

18 Wären die Blätter bereits auf blauen Bögen aufgeklebt gewesen, hätte der Nachlassverwalter diese und nicht bloss die Titel auf den Umschlägen mit roten Nummern versehen.

19 Das wäre eine Erklärung für die Schrift auf Seite 3 Verso. Aus diesem «alten Bestand» könnten die Zeichnungen LM 68606.175,227–229, 235 und 238 stammen.

20 Die Zeichnungen LM 68606.228, 229, 235 und 236 stellen Ausnahmen dar.

21 Die Zeichnung LM 68606.235 stellt Karl V. dar und ist als «Figurenstudie aus dem 17. Jahrhundert» bezeichnet.

22 Ausnahme siehe unten unter «Kopienzeichnungen von Franz Pforr».

23 HEINRICH THOMMEN, *Ludwig Vogel im Kreise seiner Malerfreunde in Wien und Rom 1808–1813*, Lizentiatarbeit Universität Basel, Basel 1988, S. 10 und S. 69–70. Der Philhelvetier Carl Grass aus Riga, der 1798–1802 in Zürich lebte, reiste später nach Rom, wo er als Kunstschriftsteller die Nachfolge Carl Ludwig Fernows antrat. Er gehörte auch in Rom zum Bekanntenkreis Vogels. Franz Pforr erwähnt ihn sehr positiv in einem Brief; mit dem «Landschaftsmahler u Dichter Karl Grass» kann sich Pforr eine Edition seiner Reisebeschreibung von Wien nach Rom denken. Pforr schreibt :«Er hat die Menschen von schlimmen Seiten kennen gelernt und Unfreundlichkeiten und Undank genug erfahren und dabei trotz diesem eine ausserordentliche Menschliebe behalten. Das macht ihn mir sehr wert. Dieser ist der einzige hiesige Künstler, der in Urbino war. Er las uns seine Reise dahin aus seinem Tagebuch und ich ihm die unserige aus dem meinigen. Da hatte er eine solche Freude darüber, dass ich es ihm geben musste und er eine Einleitung dazu schrieb [...] Dieser Grass ist ein gar interessanter Mann, mit dem ich in vielen Sachen sehr harmoniere. Er liebt die Natur, [...] Künftig will ich Dir mehr von ihm schreiben. [...].» (Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, MS Ff. F. Pforr A 42 vom 5. Mai 1811.)

24 Ludwig Vogel erwähnt ihn nicht unter seinen Lehrern, wohl deshalb nicht, weil Karl Grass als «Dilettant» für Vogel keine Referenzperson für professionelles Malen war. Vgl. CARL BRUN (Red.), Schweizerisches Künstler-Lexikon, Bd. 4, Frauenfeld 1913–1917.

25 HEINRICH THOMMEN (vgl. Anm. 23) S. 10, insbesondere Anm. 43; vgl. Zeichnungen im Schweizerischen Landesmuseum, LM 28547, 28554, 28572, 28573 und 28599.

26 *Facetten der Romantik* (vgl. Anm. 12), S. 138–140, Nr. 97 und den dortigen Kommentar.

27 SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm.1), S. 14.

28 HERBERT LEHR, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr der Meister des Lukasbundes*, Marburg an der Lahn 1924, S. 82. Zudem ist das gute freundschaftliche Verhältnis zwischen dem Bibliothekar Karl Egger (nicht Jakob Eggers !) und Johann Friedrich Overbeck zu erwähnen, die zusammen in Wien das Logis «auf Wieden» geteilt haben. MARGARETE HOWITT (vgl. Anm. 5), S. 58.

29 Die Ausnahmen werden unten in Anm. 52–58 präzisiert.

30 FRANZ PFORR, Ms Ff. F. Pforr A 18, vom 18. April 1807, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Die Schreibweise und Interpunktion wurde etwas angeglichen.

31 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 351. C 1: Kopie nach Rafael, Der hl. Michael den Teufel niederwerfend (Frankfurt Städelmuseum), nach dem Gemälde von 1518 im Louvre. Feder, weiss Papier, 17,5 : 11,1. Vermutlich nach dem Stich von Egid. Rousselet. Bez.: *Raphael inv.* C 2: Kopie nach Pieter Bruegel d.Ä.: Die Blinden, nach einem Gemälde in Neapel. Blei, gelbl. Papier 28,8 : 41,0, mit genauen Farbnotizen unter jeder Figur. Erwähnt im Brief aus Neapel an Overbeck vom 18. Okt. 1811 (L). – Eine bisher unpublizierte Federzeichnung nach dem oben erwähnten Michael nach Raphael liegt – aus dem Nachlass Veiths – in der graphischen Sammlung des Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz. vgl. auch folgende Anmerkung.

32 NORBERT SUHR, *Zeichnungen und Aquarelle der deutschen Romantik,* in: Landesmuseum Mainz, Graphische Sammlung, Heft 4 o.J.

33 KURT LÖCHER, *Zu Franz Pforrs «Einzug Kaiser Rudolfs von Habsburg in Basel» – Vom Nutzen Wiener Studienjahre –*, in: BRUNO KLEIN (Hrsg.), *Nobilis arte manus, Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, Dresden 2002, S. 428–440. Für mich ist nur die Vorlage des im Vordergrund links stehenden Mannes mit den gestreiften Strümpfen wirklich einleuchtend vom Mömpelgarder Altar, Kunsthistorisches Museum Wien, heute Heinrich Füllmaurer und nicht mehr Dürer zugeschrieben. Es sei angefügt, dass Franz Pforr die für ihn bemerkenswerten Bilder in Wien aufführt. Pforr schreibt: «Alle Geschigten der vier Evanjelien in einem Schrank mit vielen Bildern, aus der Schule von Albrecht Dürer.» (Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Nachlass Overbeck VIII, 2 [Franz Pforr Nachlass, «Reise von Frankfurt nach Wien»]). Damit ist wohl der Mömpelgarder Altar gemeint und bereits für Pforr ein Werk der «Schule» Dürers.

34 Vgl. die Bescheibung der Vorarbeit zu den Habsburg-Bildern Franz Pforrs bei SABINE FASTERT (vgl. Anm. 2), S. 71–73.

35 Die Forschung müsste dies in der Optik einer Neuerfassung des Werkes von Franz Pforr angehen.

36 Man vergleiche die Parallelismen in der Ludwig Vogel zugeschriebenen Dürer-Kopie (LM 68606.106), die keineswegs die Strenge hat, wie beispielsweise das Zaumzeug des Pferdes in LM 68606.62.

37 Auf einige Nummern aus diesem Block wird erst im Kapitel «Kopien des «Zeichners mit der spitzen Schrift»» eingetreten.

38 Diese letzgenannte Zeichnung LM 68606.126 könnte allerdings schon früh, das heisst in Wien entstanden sein.

39 Der breite Bleistiftstrich findet sich allerdings auch bei den LM 68606.130 und 225.

40 Die Inventarliste verweist auf das Gemälde im Schweizerischen Landesmuseum mit der Inventarnummer LM 24931.

41 Diese Zeichnung könnte vormals in Zusammenhang gestanden haben mit der Schrift auf Seite 3 «die Figuren gezeichnet.1807».

42 Vorzeichnung zu Ludwig Vogels Gemälde «Ueli Rotach», 1829.

43 Im Inventarverzeichnis des Schweizerischen Landesmuseums bleiben diese drei Kopien der S. 155 unerwähnt.

44 Die Verwendung der braunen Sepia wäre zwar eher typisch für Vogel, ebenso auch gewisse Unsicherheiten in der Federführung. Aber der Vergleich des Blattes LM 68606.243 im Klebeband mit der im Verlauf der Forschung gefundenen «freien» Kopie-Zeichnung LM 28768 erlaubt, letztere eindeutig Vogel zuzuteilen und e contrario das Blatt LM 68606.243 Franz Pforr zu geben. Ein Vergleich ergibt folgendes: Vogel nimmt im Block der «Schweizer Krieger» auch die rechts angeschnittene Person auf. Zudem fügt er eine weitere, nicht mit dieser Gruppe in Zusammenhang stehenden Person bei, die er unvermittelt an den rechten Blattrand setzt; Vogels Federstrich – auch in brauner Sepia – ist flacher, breiter, weniger gratig; die Gesamtanlage des Blattes LM 68606.243 (Pforr) ist auf die Blattgrösse zentriert und wirkt gefestigt; beim Vogel-Blatt SLM 28768 hingegen wirkt die Darstellung im Blatt ungleichgewichtig, (über-)voll und weist leeren Stellen auf. Die Formen und der fixierende Blick, mit denen der eine Krieger den Betrachter anschaut, ist ebenfalls ein Indiz für die Autorschaft Pforrs.

45 Als Argument für Franz Pforr sprechen neben der grossen Verwandtschaft mit dem Bolsena-Messe-Blatt (LM 68606.243) die – wohl von der Kupferstichvorlage übernommenen – punktierten Linien. Pforr hat solche auch in den «Anmerkungen vom Pferde» verwendet, ein Gestaltungsmittel, das man bei Ludwig Vogel kaum findet.

46 Die Grobschlächtigkeit des Leonardobildnisses lässt sich, so meine Vermutung, damit erklären, dass Pforr – wie Vogel – Gelegenheit gehabt haben könnte, das Porträt auf den Fresken der «Schule von Athen» selbst durchzupausen. Man ver-

gleiche die entsprechenden Druckspuren des Papiers auf der Rückseite. Zudem ist die Beistiftzeichnung in der von Pforr geliebten schwarzen Sepia ausgezogen, möglicherweise in der Folge zu Hause.

47 Die Zeichnung LM 68606.291 von Pforr ist nun wieder auf Seite 93 eingeklebt.

48 MARGARET HOWITT (vgl. Anm. 5), Bd. 2, S. 240. Faksimile der Handschrift Overbecks.

49 Möglicherweise sind diese beiden Holbein-Mechel-Kopien von Ludwig Vogel.

50 Franz Pforr hatte verschiedene Freunde und Wohngenossen. Seit März 1809 wohnte auch Ludwig Vogel im Logis «in den Wieden» bei Pforr. HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 322, erwähnt an erster Stelle «Jung» und «Rinald Wolff». – Zu Karl Jung: Von Karl Jung gibt es ein Porträt von Ludwig Vogel in der Sammlung Winterstein, München. In den Briefen an Jean David Passavant schreibt Pforr mehrmals über ihn, dass er mit ihm baden gehe und mit ihm das Zimmer teile (FRANZ PFORR, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, MS Ff. F. Pforr A 16, A 18, A 20, A 22). Jung besitzt ein Klavier. Ab November 1807 beklagt sich Pforr über das «veränderte Verhalten» von Jung (siehe oben MS Ff. F. Pforr A 23 und A 24) und schreibt über dessen Abreise nach Frankfurt (?). Pforr verteidigt sich gegen die Kritiken von Jung (siehe oben MS Ff. F. Pforr A 24) und gegen die Anschuldigungen von Jungs Schwester (siehe oben MS Ff. F. Pforr A 25). Nach der Rückkehr Jungs nach Wien wohnt Jung bei einem Onkel von Passavant (siehe oben MS Ff. F. Pforr A 29) und Pforr versöhnt sich äusserlich mit ihm. Jung wird nicht in die «kleine Gesellschaft» des Lukasbundes aufgenommen (siehe oben MS Ff. F. Pforr A 28). – Zu Rinald Wolff: Hier sind die Angaben weniger ausführlich. Der Vater von Jean David Passavant erwähnt im Brief an Pforrs Mutter Johanna Christiane Pforr-Tischbein (JEAN DANIEL PASSAVANT, Städelmuseum, Städelsches Kunstinstitut, Archiv, Frankfurt a.M., gebundenes Manuskript mit Abschriften Nr. 600): «Herr Wolff ist ja in Cassel u weiss vielleicht ebenfalls guten Rath in dieser Sache» (der Edition der Pferdestiche (?) von Johann Georg Pforr). Ist dieser der Vater von Rinald Wolff oder Rinald Wolff selbst? Pforr erwähnt ihn in Wien als «Wohnkamerad» (siehe oben MS Ff. F. Pforr A 21), beschreibt dessen Kammer und dass er mit Karl Jung in den Saal (der Akademie) gehe um Köpfe zu zeichnen (siehe oben MS Ff. F. Pforr A 22). Johann Friedrich Overbeck hat ihm eine männliche Aktzeichnung gewidmet mit der Aufschrift: «Diesen Modellakt schicke ich Dir, mein/lieber Wolff! Zur Erinnerung an – die / froh verlebten und verlachten Tagen in der / Pfarrgasse und die gesetzten in der Alleegasse / die wir miteinander theilten / J. F. Overbeck», (Kunstmuseum Düsseldorf, Inv. 24–366, abgebildet in: MARIANNE BERHARD, KLAUS P. ROGNER (Hrsg), *Verlorene Werke der Malerei in Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945*, München 1965; Mitteilung von Prof. Dr. JENS CHRISTIAN JENSEN an die Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts, Olten, 14. 7. 1997). Beide sind mögliche Begleiter Pforrs auf seiner sechstägigen Wanderung von 1806, an der neben Loder und Ruschewey auch «etc.» teilnahmen. (Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Nachlass Overbeck VIII 2 [Franz Pforr Nachlass, «Fragment: Reise von Frankfurt nach Wien», Liste der Bildwerke in Wiener Sammlungen und Wanderungen während der Wiener Jahre 1805–1810]).

51 Vgl. Franz Pforrs Kopie der gleichen Dame mit Federbusch in LM 68606.131 nach dem Cranach-Holzschnitt, in: DIETER KOEPPLIN / TILMAN FALK, *Lukas Cranach, Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik* (= Ausstellungskatalog), Bd.1, Basel/Stuttgart 1974, Nr. 21, S. 68 und Abb. S. 69.

52 LM 68606.1, 14, 15, 38, 42, 54, 76, 90, 91, 96, 137, 250.

53 Dabei sind auch die drei Pausen auf Seite 155, die im Inventar fehlen, mitgezählt. Es sind die Nummern: LM 68606.2–13, 16–37, 39–41, 43–53, 55–61, 63–74, 77–89, 92– 95, 100–105, 107, 123, 124, 126, 135, 136, 147, 148, 150, 155, 156, 165, 167, 168, 175, 184–202, 205–211, 218, 219, 227, 238–240, 242, 245–249, 251–253, 255–271, 275, 282, 286–289.

54 Fraglich für Vogel sind die LM 68606.75, 106, 116, 226 und 228 und 290.

55 LM 68606.62, 108, 114, 118, 119, 121, 122, 125, 127–129, 131–134, 138–146, 149, 151–153, 157–164, 166, 169–172, 174, 176–183, 204, 212–217, 220, 221, 223–225, 230–232, 234, 236, 237, 241, 254, 273, 274, 276–281, 283–285 und 291 (jetzt wieder auf Seite 93 eingeklebt).

56 LM 68606.130 und 173, von der gleichen Hand: 222, 243, 272, und im Skizzierstil: 125, 174, und 244.

57 LM 68606.97–99, 109–113, 115, 117, 120.

58 LM 68606.154, 169, 203, 229, 233 und 235.

59 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 337–354.

60 Auch der Autor war überrascht über die Entdeckung der verschiedenen Stile Franz Pforrs. Als harter Kern galten seit Anbeginn der Entdeckung im Jahr 1988 die Kopien nach Jost Amman und entsprechende fein gezogene Blätter. Unvertraut war vorerst aber der Stil von LM 68606.244 (diese Zeichnung bewahrt den nicht verschnittenen Bogen). Dessen Papier, das sich in LM 68606.161, 163, 171, 213 und 225 wieder findet, musste Pforr zugewiesen werden, spätestens nach einem Augenschein der Mainzer Blätter, die auf demselben Papier gezeichnet sind. Zudem erlaubten auch die schriftlichen Angaben «Deutsch», «Englisch», den systematischen Geist Pforrs zu identifizieren. Vogel bezeichnet zwar auch, aber er klassiert kaum. Unter den Kopien nach Alten Meistern mussten zum Teil auch die Unterscheidungskriterien in Bezug auf Ludwig Vogel gefunden werden. Eine wichtige Hilfe, die drei Blätter LM 68606.243, 272 und 290 eher Franz Pforr zuzuteilen, war der Fund der Zeichnung SLM 28768. Damit müssen diese Blätter eher als Werke Pforrs betrachtet werden. Durch diese Neuzuschreibungen verändern sich auch die Beurteilungskriterien des Werkes von Ludwig Vogel in wesentlichem Masse.

61 Das Fragment einer Baumdarstellung (Verso LM 68606.122), das oben erwähnte Porträt von Wallenstein (Verso LM 68606.162), ein Fragment aus der Don Quichote-Folge (Verso LM 68606.178), ein kleines Fragment für die Darstellung der Napoleon-Schlacht, um die sich Pforr so bemühte (Verso LM 68606.237) oder Tierdarstellungen (Verso LM 68606.176), bezeichnet «nach Heinrich Roos».

62 Aber auch hier beschränkt sich der Autor darauf, eher Suchpisten zu legen, als die eindeutigen Vorbilder nachweisen zu wollen.

63 JOSEPF MEDER, *Dürer-Katalog. Kupferstiche, Holzschnitte, Radierungen,* Wien 1932, Nr. 56, S. 90.

64 FRIEDRICH WINKLER, *Dürer, des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte,* Leipzig/Stuttgart 1928, 319.

65 JOSEPF MEDER (vgl. Anm. 63), Nr. 192, S. 170.

66 Vgl. auch die Ludwig Vogel zugeschriebene Darstellung der beiden Frauen aus Dürers Vermählung Mariens (Meder 194) in LM 68606.106. – JOSEPF MEDER (vgl. Anm. 63), Nr. 195, S. 172.

67 Nicht auf Holbein, wie im Inventar vermerkt. – JOSEPF MEDER (vgl. Anm. 63), Nr. 105, S. 113.

68 Im Rundbild blickt Dürer nach links. Die Pforr-Kopie ist nach rechts gewendet und gibt den Eindruck einer eher quadratischen Bildform.

69 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 160.

70 Pendant zum heiligen Michael? Siehe HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 351; vgl. auch die Raffael-Kopie im Mainzer Landesmuseum.

71 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 37, Anm. 2. Vgl. auch Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms. Ff. F. Pforr A 15 vom 24. 11.1806.

72 SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 1), S. 16.

73 SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 1), S. 16.

74 Ludwig Vogel bezeichnet die Kopie mit: «J. Gyger del. & J. Meyer curavit».

75 SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 1), S. 16.

76 Die Nazarenerforschung hat die Wichtigkeit der volkstümlichen Darstellungen Franz Pforrs, ausgehend von stilistischen Anklängen an die Niederländer, und später dessen Sensibilitäten für nationale Eigentümlichkeiten bisher kaum beachtet. Der Aufsatz von SIGRID METKENS, *Der unfreiwillige ethnographische Blick. Italienische Volkskunst in den Bildern der Nazarener*, in: *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik* (= Ausstellungskatalog), Rom 1981, fokussiert die Zeit nach 1815. Zuvor hält sie nur fest, dass «Overbeck [...] als er 1810 nach Rom kommt, das Volksleben der Italiener kaum» wahrnehme (S. 52). Dabei bleiben sowohl Ludwig Vogel als auch Franz Pforr unerwähnt. Von Ludwig Vogel gibt es sehr viele ethnographische Sujets; von Franz Pforr weiss man, dass er bei seiner Ankunft in Wien neben Landschaftsstudien auch «besondere Trachten von Völkern» gezeichnet hat, welche er in Wien sah, «als [da sind] Türken, Polen, Ungarn, Schavonier, Kuffen, Neugriechen, jetzt auch Mameluken» (Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, MS Ff. F. Pforr A 10, [Wien, den 8. Dezember 1805]). Auch während seines Romaufenthaltes hat er einige Studien zum römischen Volksleben gemacht.

77 Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Matthias Senn, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

78 Ob die datierende Inschrift zeitgleich mit den Trachten ist, wird hier nicht diskutiert.

79 Repariert sind die Seiten 2–4, 9, 12, 28, 29, 57, 60, 76, 125, 130, 131, 163, 175, 176, 182–184, 190, 193–198, 201, 202, 205, 207, 209, 214.

80 Wohl um 1800 / 1820.

81 ILSE O'DELL, *Jost Ammans Buchschmuck-Holzschnitte für Sigmund Feyerabend: zur Technik der Verwendung von Bildholzstöcken in den Drucken 1563–1599*, Wiesbaden 1993, machte mich dank der Abbildungen 40, 41 und 42 auf Hans Weigels Werk aufmerksam. – Im Übrigen seien hier die Hinweise von H. Meyer, K. Ruetz, H.-L. Kieser, H. Riggenbach (alle in Basel) und Lucas Wüthrich (Regensberg) verdankt.

82 HANS WEIGEL, *Habitus praecipuorum populorum, tam virorum quam foeminarum singgulari arte depicti: Trachtenbuch: Darin fast allerley vnd der fürnembsten Nationen, die heutigs tags bekandt sein, Kleidungen, beyde wie es bey Manns vnd Weibspersonen gebreuchlich, mit allem vleiß abgerissen sein, sehr lustig vnd kurtzweilig zu sehen.*Gedruckt zu Nürmberg, bey Hans Weigel Formschneider. Mit Röm. Kay. May. Freiheit, Inx. Ihren nicht nach zudrucken. Anno MDLXXVII. Faksimiledruck, Unterschneidheim 1969.

83 Als Abkürzungen diene für das Werk von Hans Weigel die Bezeichnung «HW», dem die Nummer der Tafel beigefügt wird.

84 Insbesondere die Reime – soweit vorhanden – sind in der Schreibweise mundartlicher gefärbt als bei Weigel.

85 Im Handrissband fehlen die Seiten 1 (Frontispiz), 25 (HW 24), 30 (HW 29), 31 (HW 30), 73 (HW 72), 101 ist übersprungen, 162 (HW 160), 164 (HW 162), 165 (HW 163), 167 (HW 165), 185 (HW 183), 186 (HW 184), 203 (HW 201), 204 (HW 202), 206 (HW 204), 215 (HW 213) ,216 (HW 214) und das Schlussbild.

86 Beispielhaft seien die Angaben zu LM 68606.114 Rekto im Annex 1 nachzuprüfen.

87 Hier kann auf diese höchst interessante Frage der Abweichungen nicht eingetreten werden.

88 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 277–278.

89 In der Zeit zwischen November und Dezember 1807 schreibt Franz Pforr (FRANZ PFORR, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, MS Ff. F. Pforr A 23) über das Theaters des Raugrafen von Dassel, dass dessen Sprache «den verschiedenen Ständen äusserst angepasst» sei, beziehungsweise, er bewundert am Totentanz von Basel, «wie schön alle Stände» dargestellt seien (Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, MS Ff. F. Pforr A 24, S. 3 vom 28.12. 1807).

90 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 277–278.

91 Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, MS Ff. F. Pforr A 31, 3. Blatt vom 6. Januar 1809, zitiert in der Schreibweise nach Herbert Lehr.

92 Man müsste auch Franz Pforrs Brief vom 24.9.1808 daneben halten, der das «Charaktervolle» der Farben untersucht. Dies gehe vortrefflich «mit dem Weibe», nicht aber beim Mann (Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, MS Ff. F. Pforr A 29). Damit finden wir bereits das spielerische Element im Interesse an der Tracht, den männlichen Anspruch auf die Definitionsmacht wie auch auf den moralisierenden Schluss, der von der Kleidung auf die Gesinnung der Trägerin schliesst. Vgl. dazu THOMAS ANTONIETTI, *Mode, Macht und Tracht*, Baden 2003, S. 89, wo er die verschiedenen «ideologischen Stränge» der Trachtendiskussion aufzählt. Während das Interesse für die Tracht(en) der Frauen sich intensivierte, bot sich für die Künstler in Rom nur der «deutsche Rock» als Alternative für Männer an. Bezeichnenderweise zeigt Johann Friedrich Overbeck seinen Freund Franz Pforr im posthumen Porträt in einer dem «deutschen Rock» ähnlichen Kleidung.

93 SABINE FASTERT (vgl. Anm. 2), S. 324, konnte zu Recht – auf theoretischer Ebene – behaupten: «Erstmals konnten die gründlichen und weitreichenden historischen Studien Pforrs nachgewiesen werden, der in seinen Bildern mitnichten eine ‹träumerische Vorstellung› des Mittelalters präsentiert. [...] In den in Wien 1809/1810 begonnenen Ölgemälden «Der Einzug Rudolfs von Habsburg in Basel» (Frankfurt a.M., Städelmuseum) und «Rudolf von Habsburg und der Priester» (Frankfurt a.M., Städelmuseum) griff er konsequent auf die Prinzipien der altdeutschen Malweise zurück, womit er im nazarenischen Kreis für den künstlerischen Umgang mit der mittelalterlichen Geschichte bis in die zwanziger Jahre hinein vorbildlich blieb.» Der Klebeband bietet nun erstmals mehr als nur allgemeine oder vereinzelte Hinweise auf Dürer oder Cranach, wie dies das Werk von Sabine Fastert und andere Arbeiten über die Lukasbrüder zeigen konnten. Zur Illustration der Veränderungen vom Vorbild bis zum Endprodukt diene die Frau aussen rechts an der Hausecke im «Einzugsbild». Vorlage dürfte die «Kirchgängerin» bei Hans Weigel, Tafel 36, gewesen sein. Man vergleiche diese mit der Vorzeichnung im Ausstellungskatalog *Die Nazarener in Rom* (vgl. Anm. 73), S. 187 und die dortige Gestalt mit der entsprechenden Frau im Gemälde.

94 Wenn man die Genauigkeit des Strichs der Trachtenstudien im Klebeband gesehen hat, fällt die Federführung in der Vorstudie auf: Der Strich ist abgerundet und schreibend. Liegt da eine Strichvariante Franz Pforrs vor, oder muss man sich die Eigenhändigkeit der Vorzeichnung in Frage gestellt werden?

95 HW Nr. 10, 50, 51, 52, 57.

96 Im Vorwort zur Faksimile-Ausgabe von HANS WEIGEL (vgl. Anm. 80) heisst es: «Das Werk [Trachtenbuch] bildet einen der letzten Höhepunkte in der grossen Epoche des Holzschnitts, ehe dieser für lange Zeit durch den Kupferstich abgelöst wird

[...]. Schon wenige Jahrzehnte später verlassen die Trachtenbücher diese internationale Ebene und konzentrieren sich überwiegend auf Lokaltraditionen.»

97 *The Illustrated Bartsch,* S. 558–607: Der ganze Titel lautet: «Artliche unnd Kunstreiche Figurn zu der Reutterey sampt jrem musterhafftem Geschmuck Dergleichen nie aussgangen. Jetzt erst durch den Kunstreichen Jost Amon wohnhafft zu Nörnberg gerissen» Frankfurt 1584 Feyerabend. Vgl. auch ANDREAS ANDRESEN, *Jost Amman, 1539–1591: Graphiker und Buchillustrator der Renaissance. Beschreibender Katalog seiner Holzschnitte, Radierungen und der vom ihm ill. Bücher,* Neudruck der Ausgabe von 1864, Amsterdam 1973, Nr.246.

98 In der Zeichnung LM 68606.140.

99 Allerdings fehlt bei Franz Pforr der Baldachin.

100 Anhand des vorliegenden Materials darf man annehmen, dass einige Darstellungen fehlen, beispielsweise die Andresen-Nummern 246.45–48, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 63, 70–75, und die allzu «barocken» Einzelpferde!

101 MITCHELL BENJAMIN FRANK, *German romantic painting redefined: Nazarene tradition and the narratives of romanticism,* Ashgate 2001, meint auf S. 83: «[...] the thought and perception [of Nazarens] are very much in line with the tactics of the Bürgertum, a class that grounds is dominance in a historicization of the present and a search for origins in the past.»

102 HANS EGON GERLACH / OTTO HERRMANN (Hrsg.), *Goethe erzählt sein Leben: Nach Selbstzeugnissen Goethes und Aufzeichnungen seiner Zeitgenossen* (= Fischerbücherei 136), Frankfurt/Hamburg 1956, S. 143.

103 Auch in der Schweiz gibt es in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein erhöhtes Interesse an der Ritterzeit, so beispielsweise bei Renward Cysat in Luzern.

104 WERNER BUSCH formuliert: «Zeit und Raum sind stillgestellt [...]» in: *Die Neudefinition der Umrisszeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: MARGRIT STUFFMANN / WERNER BUSCH (Hrsg.), *Zeichnen in Rom 1790–1830* (= Kunstwissenschaftliche Bibliothek 19), Köln 2001.

105 *Facetten der Romantik* (vgl. Anm. 12), Kat. Nr. 63, S. 89.

106 SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 1), S. 34, Anm. 70.

107 *Facetten der Romantik* (vgl. Anm. 12), Kat. Nr. 75, S. 103–104.

108 *Facetten der Romantik* (vgl. Anm. 12), Kat. Nr. 67–70, und Nr. 71, S. 93–98.

109 Je eine Zeichnung von Joseph Wintergerst, vielleicht jene Wächters und später jene von Gottlieb Schick (unpubliziert) in der erwähnten Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts, Olten.

110 Hier die vor Ort erstellte Liste der Overbeck-Zeichnungen aus dem Nachlass Vogel: – Mit grünem Nachlass-Stempel von Ludwig Vogel und roter Bezeichnung von Salomon Vögelin und braun-schwarzer Nummerierung wohl von Vögelin: Inv. 130129 A: «Joseph erklärt die Träume seiner Mitgefangenen», abgebildet bei CHRISTA STEINLE, *Thema, Ikonographie und Form im graphischen Frühwerk der Nazarener und ihre Beziehungen zur altdeutschen und altitalienischen Kunst, unter besonderer Berücksichtigung des Einflusses Dürers und Raffaels*, Dissertation, Graz, 1977, Abb. 18. – Ohne Nachlass-Stempel von Ludwig Vogel, aber mit der roten Bezeichnung von Salomon Vögelin und der braun-schwarzer Nummerierung A 685: Inv. 290 132 A: «Israel und der Engel von Bochim» aus: Richter 2, 1–7, abgebildet bei CHRISTA STEINLE, Abb. 5. – Auf brauner Unterlage mit braun-schwarzer Nummer und Nachlassstempel von Ludwig Vogel: Inv. 872258 A: «Frau (Engel?) nach rechts schreitend», abgebildet bei CHRISTA STEINLE, Abb. 80. – Auf brauner Unterlage mit braun-schwarzer Nummer: Inv. 912259 A: «nach links in die Knie sinkende Frau» (Maria). – Auf brauner Unterlage mit braun-schwarzer Nummer und Nachlassstempel von Ludwig Vogel: Inv. 511025 A: «Mönch mit Fackel», abgebildet bei CHRISTA STEINLE, Abb. 81. – Auf brauner Unterlage mit braun-schwarzer Nummer: Inv. 531026 A: «sitzender Lukasbruder im Mantel» (mit Backenbart: Hottinger?). – Auf brauner Unterlage mit braun-schwarzer Nummer: Inv. 421020 A: «Madonna mit Kind», abgebildet bei CHRISTA STEINLE, Abb. 55. – Auf brauner Unterlage mit braun-schwarzer Nummer: Inv. 451021 A: «Märtyrermönch mit Palme»(?). – Auf brauner Unterlage mit braun-schwarzer Nummer: Inv. 571012 A: «Evangelist mit Buch», abgebildet bei CHRISTA STEINLE, Abb. 82. – Auf brauner Unterlage mit braun-schwarzer Nummer: Inv. 591013 A: «Heilige mit erhobener Hand». – Auf brauner Unterlage mit braun-schwarzer Nummer: Inv. 681004 A: «Kniender mit Buch und erhobener Linke». – Auf brauner Unterlage mit braun-schwarzer Nummer: Inv. 701005 A: «Kniender greift an sein Buch». Ebenfalls aus dem Nachlass Vogels stammt die in Schweinfurt befindliche Zeichnung des «Xaverio», rückseitig (im 20. Jahrhundert) mit Bleistift bezeichnet «Xaverio von Pforr» und 29 Zeichnungen von Ludwig Vogel selbst.

111 HEINRICH THOMMEN (vgl. Anm. 4), insbesondere S. 180–182.

112 SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 1) S. 15.

113 Zentralbibliothek Zürich, Ms Z II 487.

114 MARGARET HOWITT (vgl. Anm. 5) Bd. 1, S. 223 und Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, MS Ff. F. Pforr, C 55: Dort hat Pforr eigenhändig dazugeschrieben: «An Ludwig Vogel als er ihm am Weihnachtsabend samt einem alten Holzschnittbuch sein Zeichen, eine weisse Gemse auf blauem Felde, gezeichnet, schenkte.»

115 Leider gibt es noch keine Untersuchung zum Band dieser «Hand-Risse nach Kleider Trachten». Insbesondere die mundartliche Färbung könnte den Ort, wo er hergestellt wurde, näher belegen. Auf jeden Fall ist es mit der Provenienz «Nachlass Pforr» nun möglich, Nachfolger des Verlegers Sigmund Feyerabend ebenso in Betracht zu ziehen wie eine Nürnberger Tradition.

116 Zitiert in: HEINRICH THOMMEN (vgl. Anm. 23), S. 88–89.

117 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 212.

118 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 214.

119 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 318.

120 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 212.

121 SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 1), S. 30. – Zu «Pforrs letzten Strichen» siehe *Facetten der Romantik* (vgl. Anm. 12), Nr. 71, S. 98.

122 Wurden die Papiere zuerst nach Frankfurt geschickt, um dort nach Zürich weitergeleitet zu werden? Wohl kaum. Wahrscheinlicher ist, dass sie Vogel mit seinem Reisegepäck aus Rom direkt nach Zürich sandte. Seither haben sie sich im Werk von Vogel «eingenistet».

123 Diese Idee betrifft insbesondere Themen zur Schweizer Geschichte. So besass Vogel auch eine Vorzeichnung zur Ermordung Albrechts von Habsburg, abgebildet in: HEINRICH THOMMEN (vgl. Anm. 4), Abbildung 3, S. 180. Eine ähnliche Situation erlebte sechs Jahre später Julius Schnorr von Carolsfeld anlässlich des Todes von Carl Philipp Fohr. Schnorr schreibt an seinen Vater: «In diesen Tagen gedenke ich ein paar Scudi ausserordentlich auszugeben. Ein Teil von Fohrs nachgelassenen Zeichnungen wird nämlich versteigert; da nun darunter manches sich befindet, was mir sehr nützlich werden kann, als in Deutschland gemachte Studien nach Rüstungen und dergleichen, so werde ich suchen einiges habhaft zu werden [...]. Fohr war eines der ausgezeichnetsten Talente, die in unserer Zeit für die Malerei geboren wurden [...].» JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD, *Briefe aus Italien*, Gotha 1886, S. 107.

124 WERNER BUSCH (vgl. Anm. 104), S. 22–23.

125 Vgl. auch HEINRICH THOMMEN (vgl. Anm. 3), S. 415: «Der [...] ‹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.»

126 Allerdings muss man schon zum Voraus anführen, dass die stilistische Nähe der verschiedenen Pforr-Kopien nicht immer auch die chronologische Reihenfolge dingfest macht, da er mehrere Zeichnungsstile nebeneinander pflegte.

127 Anhand der schon von Herbert Lehr aufgeführten datierbaren Zeichnungen und mit Hilfe der Briefe ergeben sich etwa dreissig zeitlich fixierte oder fixierbare Blätter, die Lehr unter anderem auch unter den «verschollenen/verlorenen Werke» aufführt. Zudem werden die Pforr-Zeichnungen in der «Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts» in Olten, die aus dem Nachlass Vogel stammen, beigezogen.

128 Diese überraschend frühe Datierung erklärt auch das Zögern gegenüber der Pforr-Autorschaft, insbesondere weil das daneben aufgeklebte Pordenone-Porträt dem «reifen» Stil Pforrs angehört. HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), schreibt S. 334 unter «brieflich und literarisch genannte Werke, Zeichnungen»: «1 Zeichnung eines Kopfes nach Rafael. Anfängerarbeit. Erwähnt in F 1 (26. Oktober 1801, Kassel)».

129 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), «Zeichnung nach Callot. Anfängerarbeit. Erwähnt in F 3 (8. März 1803, Kassel)».

130 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 339, Werkverzeichnis B 15 und 16, «Beide auf der Kassler Akamemie entstanden, erwähnt in Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a.M., Ms Ff. F. Pforr A 9 (7. Januar 1804)».

131 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 339–340. Die Zeichnung Werkverzeichnis B 26 ist datiert «Sept. 1806», wie auch diejenige mit dem gleich lautenden Sujet (Werkverzeichnis B 28) «anfangs 1807»; ebenso der «Wilde Jäger», Werkverz. B 30 «April 1807».

132 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 343, Werkverzeichnis Nr. 50–57. Siehe auch Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms Ff. F. Pforr A 10 (Wien den 8. Dezember 1805): «Ich habe meine Bemerkungen meiner Reise alle aufgeschrieben u. einige interessante Gegenden davon gezeichnet nebst den besonderen Trachten von Völkern, welche man hie sieht, als [da sind] Türken, Polen, Ungarn, Schavonier, Kuffen, Neugriechen, jetzt auch Mameluken [...].» (Orthographie angeglichen).

133 Vgl. HANS JOACHIM ZIEMKE, *Franz Pforrs Studiumsbericht*, in: *Correspondances, Festschrift für Margret Stuffmann zum 24. November 1996*, Mainz, 1996, S. 137.

134 In HANS JOACHIM ZIEMKE (vgl. Anm. 133) heisst es vom einen der beiden: «ein liebenswürdiger und wirklich vortrefflicher Mensch, der mich mehr anzog als das kalte Benehmen des andern». Ist dies derselbe, von dem Pforr schreibt: «Am Abend [...] besuche ich gewöhnlich einen Freund, einen Kupferstecher (nach HERBERT LEHR [vgl. Anm. 28], S. 25 vermutlich Ferdinand Ruscheweyh) und gehe mit diesem spazieren und bade mich jetzt öfters mit ihm [...].»? Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms Ff. F. Pforr A 20 vom 8. August 1807.

135 Siehe auch HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 33.

136 Mit Überraschung stellt man fest, dass dieselben Darstellungen einmal im skizzierenden Stil (LM 68606.125 Rekto) einmal in ruhigerem Stil (LM 68606.127) fassbar sind. Dasselbe gilt für die Rückseite (LM 68606.125 Rekto) und das Blatt LM 68606.164 Verso. Der Skizzierstil findet sich auch bei den Blättern LM 68606.224, 153 und 171. Letzteres (Abb 8) würde ich gerne mit den Tellskizzen in Verbindung bringen, über welche Pforr am 20.6.1807 schreibt. Noch kann ich nicht mit Sicherheit behaupten, dass es sich bei diesen zitierten Blättern um zwei verschiedene Hände handelt, obwohl die Verdoppelung der Sujets dafür spräche. Die LM 68606.127 und 164 Rekto stammen sicher von Pforr. Aber auch die Blätter LM 68606.153, 161, 171 und 224 könnten von Pforr sein. Dann wird die Grenze fliessend zu den übrigen: LM 68606.244, 174 A und B und 125 A und B. Über das Technische hinaus kann man ebenfalls die Ausgestaltung der Augen betrachten. Bei Pforr gibt es immer wieder die «Erblindung», sei es durch einen dicken Strich (LM 68606.145, 291 A und B, usw.), sei es durch einen leeren Blick (Niobe, HERBERT LEHR [vgl. Anm. 28], Werkverzeichnis B 15 oder LM 68606.160 A oder 171), oder eben, wie in LM 68606.153, 224, 161, 224 usw. durch mehrfache Verkritzelung der Augen.

137 *Facetten der Romantik* (vgl. Anm. 12) Katalognummer 66, S. 91–92, die einzige Pforr-Zeichnung in Olten, die nicht aus dem Nachlass Vogel stammt, soweit man überprüfen kann.

138 Vgl. FRANK BÜTTNER, *Ein konservativer Rebell – Franz Pforrs Zeichnungen zu Goethes «Götz von Berlichingen»*, in: *Bedeutung in den Bildern, Festschrift für Jörg Träger zum 60. Geburtstag*, S. 9–39.

139 Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms Ff. F. Pforr A 22 vom 21. August 1807, wo beide erwähnt werden, vgl. auch Anm. 50. HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 25, datiert ihr Kommen bereits auf Spätsommer 1806.

140 Vgl. Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Ms Ff. F. Pforr A 20. vom 20.7.1807: «Wir zeichneten [...] manches unter anders das alte Schloss Lichtenstein, [...]. Da das Innere der Burg noch ziemlich erhalten ist so kann man ziehmlich sehen wie eine solche Burg im Stande ausgesehen hat, Man sieht selbst hie u da Spuren von Mahlerey auf der Wand der Platz in welchem das heimliche Gericht gehalten wurde ist besonders merkwürdig [...]. Ich zeichnete noch mehrere Ansichten von dem Inneren der Burg [...].»

141 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), Werkverzeichnis B 46.

142 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), Werkverzeichnis B 48.

143 Man möge ebenfalls die Rückseite von LM 68606.237 beachten. Es handelt sich dabei wohl um jenen Verleger-Auftrag, den Pforr erhalten hatte, den Sieg der französischen Armeen bei Wien bildlich darzustellen. Die Schlachtdarstellung Pforrs wurde offenbar auseinandergeschnitten. Auf der Rückseite des LM 68606 237 B befindet sich ein Teil der Komposition. Ein anderer Teil derselben Darstellung (LM 28674) ist bereits von HEINRICH THOMMEN (vgl. Anm. 23), S. 117, dem Werk Vogels mit dem Kode 72 abgeschrieben worden: 1809 72.1. Dieses Blatt verbinde ich mit der von SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 1), S. 15, beschriebenen Situation: «Unter Vogel's Zeichnungen findet sich auch eine Erinnerung an diese Zeit: Es war nämlich Pforr von einem Verleger aufgetragen worden, Szenen aus dem Krieg und der Einnahme von Wien zu zeichnen. Es eilte aber, und so übergab Pforr einige der Zeichnungen an Konrad Hottinger und eine an Vogel. Dieser entwarf eine Szene, von der er Augenzeuge gewesen war, ‹wie einige von den Ungarischen Husaren bei einem Ausfall gefangene Franzosen, als sie nach der Stadt geführt wurden, vom reichen und gemeinen Wiener Pöbel mit langen Stangen und Steinen so misshandelt wurden, dass die Ungarischen Husaren sie gegen dieses Canaillenpack vertheidigen mussten›. Vogel erhielt für diese Zeichnung 25 Gulden, aus denen er sich den Triumphzug Maximilian's von Burgkmair kaufte.»

144 Ich möchte annehmen, dass der Künstler sich in einer ersten Zeit intensiv bemühte, jede Darstellung getreulich abzuzeichnen (LM 68606.139 Rekto und Verso, 138 Rekto und Verso, 140 Rekto und Verso, 141 Rekto und Verso und 81). Von da an

ist die Auswahl der Vorlagen sprunghafter, so in 180 Verso, 146, 142 Rekto, 182, 177, 183, 142 Verso und 180 Rekto; auch das Papier ist dünn für 182 und 183. Noch habe ich nur das thematische Argument für die Vermutung, dass dieser Zyklus vor der psychischen Krise von September bis Dezember 1809 entstanden ist .

145 Während ich die LM 68606.160 Rekto und Verso ihrer Unbeholfenheit wegen der Kasseler Zeit zuschreibe, entstanden die folgenden Darstellungen im Umkreis von Weigels Trachtenwerk später, im Vorfeld der Habsburgbilder: LM 68606.133 Rekto und Verso, LM 68606.132 Rekto und Verso, LM 68606.114 Rekto und Verso, LM 68606.134 Rekto und Verso. Auch für Vogel waren diese Kostüme der Ausgangspunkt seiner historischen Darstellungen; er hatte hingegen zeitlebens Mühe, seine Vorbilder zu verlassen.

146 Albrecht I und seine Gemahlin Elisabeth (LM 68606.284), Martin Luther (283), Erasmus (278), Heinrich VI von England (277), Johann von England (276), Damenkopf (241), Leopold I (237), Hus und Hieronymus von Prag (234), Ernst von Oesterreich (232), Markgraf Friedrich von Brandenburg (231) usw. Neben frühen und späten Werken befinden sich darunter auch – schlechte – Stichvorlagen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die es schwierig machen, Pforrs Kopiertätigkeit zu datieren und sie relativieren.

147 Es dürften dieselben Monate sein, in welchen die Paus-Kopien des Zeichners «mit der spitzen Schrift» entstanden sind, bei welchen das Interesse auf auffällige Trachten aus Italien, der Türkei und aus Afrika gerichtet ist. Mit der oben im Kapitel «Kopien des Zeichners ‹mit der spitzen Schrift›» aufgeführten These versteht man nun auch, warum keine einzige Vogel-Kopie nach den Weigelschen Kleidertrachten auszumachen ist: In jener Zeit kannte offenbar Pforr erst Overbeck und verkehrte noch wenig mit den andern Lukasbrüdern, wohnte jedoch noch mit den beiden Wohnkameraden Karl Jung und Wolf Rinald. Vogel zog erst im März 1809 bei Pforr «in Wieden» ein.

148 Pforrs Eintrag im Stammbuch des Freiherrn von Büel ist datiert mit 9. September 1809 und zeigt ein Memento mori, welches man mit «Luther und der Tod» umschreiben könnte (HEINRICH THOMMEN [vgl. Anm. 23], Abb. 16 und S. 34). Wie ein Pendant dazu erscheint das Blatt «Maler und der Tod», das Pforr seinem Arzt, Dr. F. Schlosser, zukommen liess und das mit «Rom 1810» bezeichnet ist. – NORBERT SUHR, *Friedrich Schlosser als Förderer der Künstler,* in: Goethekult und katholische Romantik, Fritz Schlosser (1780–1851), Mainz 2002, Abb. S. 243.

149 Franz Pforr hält fest: «Ich fühle, ich bin nicht für das unruhige grosse Leben. Eine kleine Stube, meine Staffelei darin, einige Freunde und mein Auskommen, das befriedigt meine Wünsche. Ich muss Dir gestehen, ich wünschte wohl, einmal in der Kunst etwas tun zu können, aber das kann man nicht besser als aus einem ruhigen eingezogenen Leben. Denn wie die jetzigen Maler von einem grossen Ort nach dem andern ziehen, finde ich sehr widersprechend mit der Stille verlangenden Kunst. Ein stilles bürgerliches Leben, das ist das wahre. Ich weiss, Du (d.h. J.D. Passavant) tadelst meine Gesinnung nicht.» (Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, MS Ff. F. Pforr A 31 [Wien den 6. Januar 1809]).

150 HERBERT LEHR (vgl. Anm. 28), S. 91.

151 FRANZ PFORR, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, MS Ff. F. Pforr A 3: «Ich mahle jetzt nehmlich an einem Bilde(,) das eine grossmüthige Handlung von rudolph von Habsburg vorstellt. Er belagerte Basel wegen einigen ihm zu gefügten Beleidigungen (,) als der Reichs Erbmarschall u der Burggraf von Nürnberg anlangten mit der Nachricht (,) dass wegen seinen vielfältigen Tugenden die Churfürsten zu Frankfurt den Grafen von Habsburg zum Kaiser gewählt hätten. Seine erste That war (,) dass er den Baslern verzieh (,) den Landfrieden austrompeten liess und in die Stadt zog (,) wo er von den Baslern mit Jubel empfangen wurde.» KURT LÖCHER (vgl. Anm. 33) S. 428, identifiziert die damalige politische Stimmung um 1809 für dieses Bild noch genauer.

152 Vgl. oben Kapitel «Helvetische Vorbilder».

153 Vgl. insbesondere MITCHELL BENJAMIN FRANK (vgl. Anm. 101), S. 18 und die dort angemerkten englischsprachigen Autoren Robert McVaugh und Keith Andrews.

154 So mit der Darstellung «Die Rückkehr der Sieger vom Morgarten» (vollendet 1815) und das «Stanser Verkommnis» (1813), vgl. SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 9), S. 52–53.

155 Das Bild «Zwinglis Abschied beim Aufbruch nach Kappel» ist eher eine Paraphrase auf Johann Martin Usteris Neujahrsblatt als eine eigenständige Komposition Vogels.

156 «Joseph's embrace with Benjamin is the climax of the story in that it provides narrative closure: Joseph, who was led away from his brothers in the first scene [of the Bartholdy frescoe], is reunited with them through a gesture that shows brotherly love and friendship.» MITCHELL BENJAMIN FRANK, (vgl. Anm. 101), S. 27.

157 Will man in der Habsburg-Ballade eine Aufforderung sehen, die staatliche Autorität unter die kirchlichen Normen zu stellen, so fallen die Illustrationen zu «Rudolf von Habsburg bietet dem Priester sein Pferd an» (Franz Pforr 1809/10 und Ferdinand Olivier 1816, Joseph Wintergerst 1822, Julius Schnorr von Carolsfeld 1838/39) ebenfalls unter die Ikonographie der versöhnten Neuordnung nach den Revolutionsjahren und der Zeit der Herrschaft Napoleons. Ausführlich dazu SABINE FASTERT (vgl. Anm. 2), S. 43–106.

158 JENS CHRISTIAN JENSEN, *Bemerkungen zum Gruppenbild der deutschen Künstler im Café Greco in Rom von Carl Philipp Fohr*, in: Zeichnen in Rom 1790–1830, hg. von MARGRIT STUFFMANN und WERNER BUSCH, Köln 2001, S. 155.

159 Vgl. dazu FRANK BÜTTNER, *Der Streit um die «Neudeutsch religiös-patriotische Kunst»*, in: Aurora, Jahrbuch der Eichendorffgesellschaft 43, 1983, S. 55–76. – CHRISTIAN LENZ, *Goethe und die Nazarener*, in: *Die Nazarener: Städel, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut* (= Ausstellungskatalog), Frankfurt am Main 1977, S. 295–319. – MITCHELL BENJAMIN FRANK (vgl. Anm. 101), S. 91, schreibt: «Meyer's and Goethe's essay ‚Neudeutsch religös-patriotische Kunst (1817) was the starting point for a discussion of the relevance and importance of the new German school of painting.»

160 Festzustellen an Sympathisanten wie dem preussischen Gesandten J. S. Bartholdy, der protestantischen Förderin Caroline von Humboldt (ERNST OSTERKAMP, *Wilhelm und Caroline von Humboldt und die deutschen Künstler in Rom,* in: Zeichnen in Rom 1790–1830, Köln 2001, S. 268–271) und dem protestantischen Prokuristen Johann Christian Endris in Wien (vgl. dazu CORNELIA REITER, *Suche nach dem Unendlichen: Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien*, München, 2001, S. 12–14). Die Reihe könnte mit Niebuhr, Bunsen, Quandt, usw. verlängert werden.

161 JENS CHRISTIAN JENSEN (vgl. Anm. 158), S. 158.

162 Die Künstlergruppe teilt sich damals spielerisch-ernst in die katholischen Freunde um Johann Friedrich Overbeck bei der Kirche Trinitâ dei Monti, die «Trinitasten» und die protestantischen Künstler um Julius Schnorr von Carolsfeld auf dem Kapitol («Kapitoliner»).

163 MITCHELL BENJAMIN FRANK (vgl. Anm. 101), S. 92.

164 So wurden Ludwig Vogels Vorlagen auch in historischen Publikationen verwendet, wie beispielsweise in: *Alterthümer und Historische Merkwürdigkeiten der Schweiz in Abbildungen und kurzen Erläuterungen,* Bd. 1, Bern 1823–1824; vgl. SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 9), S. 61.

165 Beispielsweise «Das Familienbild in der Laube» (1820), «Tell hebt den Knaben empor» (1822), «Tanzkilbi im Kanton Freiburg» (1821), «Die Messe im Wildkirchli» (1823), «Steinstossen auf dem Rigi» (1823), «Tell hält Gessler den zweiten Pfeil vor» (1824), «Ueli Rotach in der Schlacht am Stoss» (1829). SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 9), S. 54–56.

166 SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 9), Werkverzeichnis S. 54–56. – Zu Johann Konrad Honnerlag vgl. HEINRICH THOMMEN, *Uli Rotach im Kampf gegen zwölf Feinde, Ludwig Vogels Historiengemälde von 1829,* in: Appenzellisches Jahrbuch 2004 (im Druck).

167 Vgl. JENS CHRISTIAN JENSEN (vgl. Anm. 158) S. 155.

168 MITCHELL BENJAMIN FRANK (vgl. Anm. 101), S. 144: «By the 1830s, Nazarene painting was no longer considered to be at the forefront of modern German art.»

169 FRANK BÜTTNER, *Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts.* in: *Grosser Auftritt – Piloty und die Historienmalerei* (= Ausstellungskatalog), München 2003, S. 38.

170 ANTON SPRINGER, *Kritische Gedanken über die Münchner Kunst*, zitiert in: FRANK BÜTTNER, (vgl. Anm. 169), S. 41.

171 Besonders deutlich um Johann Friedrich Overbecks Bild der «Triumph der Religion in der Kunst», siehe MARGARET HOWITT (vgl. Anm. 5), Bd. 2, S. 55–74, und MITCHELL BENJAMIN FRANK (vgl. Anm. 101) S. 147–150.

172 SALOMON VÖGELIN (vgl. Anm. 9), Werkverzeichnis S. 56–58: «Die Messe bei der Tellskapelle» (1833/1848), «Einsiedler im Wildkirchli» (1843), «Geistlicher Hausbesuch durch Kapuziner» (1849), «Kapuzinerbesuch in einer Appenzellerstube» (1850), «Nachtsegen des Grossvaters im Schwarzwald» (1859), «Kapuziner beim Abendessen» (1852).

173 Beispielsweise «Zwingli zieht nach der Disputation in Bern durch Bremgarten», Karton 1861, Gemälde 1865.

174 Dies erklärt sich auch aus der von Mitchell Benjamin Frank festgestellten Tendendenz: «The Nazarens wanted to claim ahistorical truth but at the same time the historicist nature of their milieu and their own thinking made for a tension between ideal state and present condition, a tension evident in th paintings they produced.» MITCHELL BENJAMIN FRANK (vgl. Anm. 101), S. 109.

175 BERND WOLFGANG LINDENMANN / NIKOLAUS MEIER (Hrsg.), *Ernst Stückelberg 1831–1903* (= Ausstellungskatalog), Basel 2003, S. 52–53 und Abb. 7, 8, 11 und 62. Aber auch Stückelberg suchte einen «höheren Zusammenhang», vgl. S. 16.

176 Man darf sich sogar die Frage stellen, ob diese Pausen nicht von einem seiner Kinder oder gar Grosskinder angelegt wurden.

ZUSAMMENFASSUNG

In einem 1988 vom Schweizerischen Landesmuseum erworbenen Klebeband, den die Erben von Ludwig Vogel (1788–1879) aus Kopien und Abbildungen historischer Gegenstände im Nachlass des Künstlers zusammenstellten, konnten auch grosse Teile der «Costümsammlung» seines Freundes Franz Pforr (1788–1812) identifiziert werden. Der frühverstorbene Pforr war im Lukas-Bund der Hauptinitiant einer neuen Historienmalerei. Er fusste nicht nur auf den Vorlagen von Dürer und Raphael, den beiden Exponenten der Wackenroderschen Künstlerrepräsentanten, sondern griff, wie die vorliegende erste Analyse zeigt, in weit grösserem Masse auf die zweite, beziehungsweise dritte Holzschneider-Generation nach Dürer zurück, nämlich auf Jost Amman und Hans Weigel. Letzterer lieferte ihm die Kostüme für seine «Bilder des Mittelalters», an denen er vor allem in Wien arbeitete. Neben den etwa 75 Zeichnungen Pforrs finden sich auch noch jene des Zeichners «mit der spitzen Schrift» und natürlich solche von Ludwig Vogel. Dieser setzte seine Kopiertätigkeit auch nach seiner Rückkehr in die Schweiz 1813 fort. Zusammen mit den spätesten Arbeiten (nach 1857) überblickt man in diesem Klebeband 60 Jahre Studien zur Historienmalerei, die zu strukturieren im letzten Kapitel des vorliegenden Aufsatzes versucht wird.

RIASSUNTO

In un album illustrato acquistato nel 1988 dal Museo nazionale svizzero, in cui gli eredi di Ludwig Vogel (1788–1879) avevano raccolto e incollato copie e ritratti di oggetti storici appartenenti al lascito dell'artista, è stato possibile identificare anche gran parte della «Costümsammlung», la raccolta di costumi, del suo amico Franz Pforr (1788–1812). Il Pforr, scomparso prematuramente, era stato, in seno al «Lega di San Luca», un'associazione di pittori fondata sul modello di una confraternita, il promotore principale di un nuovo modo di concepire la pittura ispirata alla storia. L'artista non si limitava a riprendere i modelli di Dürer o di Raffaello, ma, come mostra la presente analisi, si rifaceva alla seconda e alla terza generazione di silografi successive a Dürer, ovvero a Jost Amman e Hans Weigel. Quest'ultimo gli fornì i costumi per i suoi «Bilder des Mittelalters», le sue immagini del Medioevo, a cui Pforr si dedicò soprattutto durante il suo soggiorno a Vienna. Oltre ai 75 disegni di Pforr, l'album contiene anche i disegni eseguiti da un disegnatore «dalla penna appuntita» e, ovviamente, anche quelli di Ludwig Vogel, il quale, dopo il suo ritorno in Svizzera nel 1813, aveva ripreso la sua attività di copista. Illustrando infine i lavori successivi, realizzati dopo il 1857, l'album offre anche una panoramica comprendente 60 anni di studio della pittura ispirata alla storia, che nell'ultimo capitolo di questo saggio è oggetto di un tentativo di ristrutturazione.

RÉSUMÉ

Dans un volume acquis en 1988 par le Musée national suisse, que les héritiers de Ludwig Vogel (1788–1879) ont constitué à partir de copies et d'illustrations d'objets historiques appartenant à la succession de l'artiste, on a pu identifier également plusieurs éléments de la «collection de costumes» de Franz Pforr (1788–1812), ami de Vogel. Décédé prématurément, Pforr fut, au sein de la confrérie de Saint Luc, le principal initiateur d'une nouvelle peinture d'histoire. Il ne se basait pas seulement sur les modèles de Dürer et Raphël, particulièrement admirés par le groupe d'artistes liés au poète allemand Wackenroder, mais s'inspirait dans une mesure largement supérieure – comme le montre la première analyse présentée dans cet article – à la deuxième, voire la troisième génération de graveurs sur bois après Dürer, à savoir Jost Amman et Hans Weigel. Ce dernier lui livra des costumes pour ses «tableaux du Moyen Age», auxquels il travailla surtout à Vienne. A côté des 75 dessins environ de Pforr, on trouve aussi ceux du dessinateur «à l'écriture pointue» et, bien entendu, ceux de Ludwig Vogel, qui continua son activité de copie même après son retour en Suisse en 1813. Avec les dernières œuvres (après 1857), ce volume offre un aperçu de 60 ans d'études consacrées à la peinture d'histoire, dont le dernier chapitre de cet article cherche à tracer une structure.

SUMMARY

In 1988 the Swiss National Museum acquired a scrapbook assembled by the heirs of Ludwig Vogel (1788–1879). It contains copies and reproductions of historical objects from the artist's estate. Among them, it has been possible to identify a number of items from the "costume collection" of Vogel's friend Franz Pforr (1788–1812). In his short life, Pforr was one of the founders of the Lukas Bund and championed a new form of history painting. It was based not only on the model books of Dürer und Raphael as exponents of Wackenroder's theory of artistic representation but also, as shown in the present analysis, to a far greater extent on the third generation of woodcutters after Dürer, specifically Jost Amman and Hans Weigel. The latter supplied him with the costumes for his "images of the Middle Ages", on which he worked primarily in Vienna. In addition to some 75 drawings by Pforr, there is also a group by the draftsman "with the pointed handwriting" and, of course, those of Ludwig Vogel. Vogel continued to work on making copies after returning to Switzerland in 1813. Along with his late work, produced after 1857, the studies in this scrapbook provide an overview of 60 years of history painting. An outline is attempted in the last chapter of this article.