

Zeitschrift: Appenzellische Jahrbücher
Herausgeber: Appenzellische Gemeinnützige Gesellschaft
Band: 132 (2004)

Artikel: Uli Rotach im Kampf gegen zwölf Feinde : Ludwig Vogels Historiengemälde von 1829
Autor: Thommen, Heinrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-283388>

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: 11.07.2025

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

Uli Rotach im Kampf gegen zwölf Feinde Ludwig Vogels Historiengemälde von 1829

HEINRICH THOMMEN

1 Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden, Gemäldesammlung. Vgl. auch das Titelbild des vorliegenden Jahrbuches.

2 Karin Gut: Das vaterländische Schauspiel der Schweiz. Geschichte und Erscheinungsformen, Freiburg 1996 (SEGES, Neue Folge 16), S. 129 f. Alle zitierten Quellenzitate aus Max Wehrli: Das geistige Zürich im 18. Jahrhundert. Zürich 1943, S. 60–63.

3 Ebd., S. 129 ff.

4 Ebd., S. 130.

Der in seiner Zeit bekannte Zürcher Historienmaler Ludwig Vogel (1788–1879) malte 1829 im Auftrag des Trogener Privatiers Johann Conrad Honnerlag (1777–1838) ein imposantes Gemälde, das den Appenzeller Freiheitshelden Uli Rotach beim brennenden Heustadel im Todeskampf gegen zwölf habsburgische Feinde zeigt.¹ Das in der Forschung bis heute kaum beachtete Gemälde gehört zum Genre der patriotischen Malerei, deren moral-pädagogische Aufgaben in der Schweiz Ende des 18. Jahrhunderts im Umfeld der «Helvetischen Gesellschaft» definiert wurden.

Soziologische Voraussetzungen der patriotischen Malerei

In der bereits 1721 verfassten, aber ungedruckt gebliebenen Schrift «Vom Wert der Schweizergeschichte» postulierte Johann Jakob Bodmer (1698–1783) ein neues Verhältnis zur Vergangenheit. Sie soll Vorbilder für tugendhafte Leute und einen Abscheu vor Ungerechtigkeit liefern.² Der Historiker «müsste entdecken, wie es komme, dass so oft ein kleines Regiment den Kern der besten und regulierten Armee in die Pfanne gehauwen, dass wenige Bauren geschickt gewesen, das Fundament einer Republique zu legen, welche so lange Zeit subsistieret hat ...»³. 1758 formulierte Joseph Georg Zimmermann (1728–1795) in seinem Werk «Vom Nationalstolz» das Anliegen, sich vermehrt der Geschichte des eigenen Vaterlandes zu widmen. Er postulierte: «... man muss sich seiner Ahnen erinnern, weil sie Beyspiele für uns sind; man muss jene Thaten in Bildern aufführen, sie durch alle Reizungen der Beredsamkeit und der Dichtkunst erhöhen.»⁴ Diese Aufforderung, nationale «Thaten in Bildern aufführen», versteht sich als Reaktion auf den traditionellen, orthodoxen Moral- und Ikonographiekanon der jüdisch-christlichen und griechisch-römischen Geschichte, versucht aber auch der unpolitisch-emotionalen Pietismusbewegung Gegensteuer zu geben, hin auf eine politische Öffentlichkeit.

Die «Helvetische Gesellschaft», die zwischen 1762 und 1797 meist in Schinznach tagte, gehörte Ende des 18. Jahrhunderts bei der Ausgestaltung einer politischen Öffentlichkeit zu den wichtigsten Institutionen. Die Zugehörigkeit zur sozialen Oberschicht war in der Schinznacher Gesellschaft stillschweigende Voraussetzung zur Teilnahme an deren Versammlungen. Der Besuch der Gesellschaft blieb aber – mit Ausnahmen wie die Fa-



Ludwig Vogel:
«Uli Rotach», Ölgemälde 1829
(Kantonsbibliothek Appenzell
Ausserrhoden, Trogen).

5 François de Capitani: Zum Entstehen einer politischen Öffentlichkeit in der Schweiz: die Mitglieder und Gäste der Helvetischen Gesellschaft 1761 – 1797. 3 Bde. Diss. Bern 1980, hier Bd. 1, S. 33. Vgl. auch Heinrich Thommen: Die Entstehung des Zweckartikels bei schweizerischen Vereinigungen im 18. Jahrhundert. Diss. iur. Basel 1980.

6 Dimtcho-Hristov Tourdanov: Die Helvetische Gesellschaft und die Herausbildung einer aufklärerischen bürgerlichen Öffentlichkeit in der Schweiz im 18. Jahrhundert. Diss. Zürich 1995, S. 245–250.

7 Ebd., S. 249.

8 Marie-Luise Schaller: Schöne alte Gravuren, Die Schweiz – Arkadien im Herzen Europas. Lausanne 1982, S. 106.

9 Tourdanov: Helvetische Gesellschaft (wie Anm. 6), S. 256.

milie Zellweger in Trogen belegt – weitgehend ein städtisches Phänomen. In den Ländern fehlte zumeist der Hintergrund lokaler Gesellschaften, die in den Städten als die treibende Kraft für den Besuch der Versammlungen gelten dürfen.⁵

Im Kreis der «Helvetischen Gesellschaft» entstand ein Staatsverständnis, das den ideologischen Hintergrund von Ludwig Vogels Historiengemälde erhellt. Die Ideologie verklammert zwei ungleich Berechtigte: den «Staatsmann» und den «redlichen Bürger», mit einem je spezifischen Tugendkatalog. So darf der zum Stand der Regierenden gehörende «republikanische Staatsmann» nicht ungerecht sein oder sich über Ungerechtigkeiten freuen.⁶ Er beansprucht – selbstredend – die Definitionsmacht. Im Unterschied zu den moralisch-politischen Anforderungen an die Gruppe der Magistratspersonen war das Postulat für den «rechtschaffenen Bürger» wesentlich umfassender: Er sollte Gott fürchten, die Obern ehren, seine Mitbürger lieben, seines Amtes redlich warten, einem jeden gern und willig dienen, für sich und die Seinigen sorgen, das gemeine Beste aus allen Kräften befördern und demselben alles andere nachsetzen. Den Magistraten und den rechtschaffenen Bürger einte aber die patriotische Gesinnung: der Patriotismus, der als ein herrliches Feuer die Brust jedes freien Bürgers wärmte.⁷

Die Landbevölkerung galt nun Ende des 18. Jahrhunderts im Rousseau'schen Sinn als «natürlich» und somit «moralisch». Die Bergbevölkerung wurde nicht zufällig mit herkulischen Gestalten dargestellt, die an die antiken Vorbilder erinnern konnten.⁸ Doch sah die «Helvetische Gesellschaft» auch dieses «Arkadien der Alpen» durch «Sittenzerfall» gefährdet. Man meinte, dass der Luxus wie «eine ansteckende Seuche» nicht nur die Städte, sondern auch die Bergbevölkerung, die Hüter der Sittlichkeit und unverfälschten Moral der Eidgenossen, angesteckt habe.⁹ Doch dort, wo Sitteneinfalt und Anhänglichkeit an die alten Gebräuche Bestand habe, komme man der heroischen Natürlichkeit der Ahnen am nächsten. Beim «unverdorbenen Landmanne» – gerade auch im Appenzellerland – erhoffte sich die vorwiegend städtische Oberschicht das «staatsbildende» und «ideologisch tragbare» Fundament für die «neue Republik» zu finden. Hier fanden die Mitglieder der «Helvetischen Gesellschaft» und ihre Söhne die bildmächtigen Vorbilder. Dass dabei ein Ungleichgewicht zwischen den Beurteilenden und den Beurteilten vorhanden war, scheint offensichtlich. Je konservativer der Beurteilende, desto weniger willens war er, den Beurteilten in der Zeit der Revolution, der anschliessenden Restauration und des «Vormärz» an der gemeinsamen «neuen Republik» mitwirken zu lassen.

Der Auftraggeber Johann Conrad Honnerlag

Johann Conrad Honnerlag, der 1777 in Lyon geboren wurde und 1838 in Trogen als Junggeselle starb, war der letzte männliche Vertreter dieser bedeutenden appenzell-ausserrhodischen Textilkaufmannsfamilie. Sein Vater, Johann Konrad Honnerlag-Zellweger (1738–1818) hatte sich lange Zeit in der französischen Textilmetropole Lyon aufgehalten und hier als Associé des Hauses «Zellweger älter & Comp.» ein beträchtliches Vermögen erworben. Hier heiratete er auch Anna Zellweger, die Schwester des Associé und späteren Landammanns Jakob Zellweger (1723–1808). Nach der Rückkehr nach Trogen liessen sie 1763 in den Nideren für sich und die Familie des Bruders Sebastian Honnerlag-Zellweger (1735–1801) den so genannten Honnerlag'schen Doppelpalast bauen.¹⁰

Johann Conrad Honnerlag gehörte demnach sowohl der industriellen Elite an mit internationalen Geschäftsverbindungen als auch der reichen, örtlichen Oberschicht, die in Trogen von den Familien Zellweger geprägt war. Diese verbanden das Land Appenzell mit den helvetischen Strömungen und deren politischen Öffentlichkeit. Schon 1793 hatte Johann Conrad Honnerlag Gelegenheit, eine Reise nach Rom und Neapel zu machen, wo ihm der Sinn für die Kunst geweckt wurde. Von 1795 bis 1803 finden wir ihn – mit Unterbrüchen – im Unternehmen seines Onkels in Genua. Zum dortigen Dogen Durazzo stand er in freundschaftlichem Verhältnis. Das 1803 dann in Trogen begonnene, eigene Geschäft brachte nicht den erwünschten merkantilen Erfolg, weshalb sich Honnerlag als Privatier zurückzog und «im ungehinderten Genusse von Litteratur und Kunst eine weniger getrübe Quelle von Lebensfreuden» suchte.¹¹

Schon 1804 bekleidete Johann Conrad Honnerlag die öffentliche Hauptmannsstelle und führte die appenzellischen Freiwilligen an, welche die in Zürich ausgebrochenen Unruhen zu befrrieden hatten. Honnerlag untersagte den Freiwilligen «nachdrucksamst», sich «unserer Verfassung und Freyheit [zu rühmen], als wordurch nur Unzufriedenheit erregt und der Zweck ihrer Sendung ganz verfehlt werden würde».¹² Deutlich kommt hier seine Gegnerschaft gegenüber allen revolutionären Ideen zum Ausdruck. 1805 wurde er Hauptmann im ersten Kontingent, ab 1817 leitete er – theoretisch – das Landwehrebataillon. Bei den «Civilstellen» wurde ihm nach 1806 bis 1830 die Stelle des Trogner Gemeinderates übertragen, wo er Säckelmeister war und sich ab 1827 «mit grosser Wärme» in der Schulkommission einsetzte. Er wirkte wohl auch in der Verwaltungskommission des Armenhauses mit, war Examinator und Verhörrichter. Für den Kanton wurde er in den Revisionsrat gewählt. Zwischen 1824 und 1838 spendete Honnerlag immer wieder grös-

10 Eugen Steinmann: Die Kunstdenkmäler des Kantons Appenzell Ausserrhoden. Bd. 2: Bezirk Mittelland. Basel 1980, S. 153–159.

11 Johann Jakob Frei: Nekrolog des H. Obristl. Johann Konrad Honnerlag. In: Appenzellisches Monatsblatt, 14. Jg. (1838), S. 113–128 u. 154–158, hier S. 118.

12 Ebd., S. 119.

13 8.450 fl. für das neue Pfarrhaus in Trogen nebens Stauchenplatz
3.300 fl. Beitrag zur Stiftung der Cantonsschule
1.998 fl. Beitrag an die laufenden Kosten der Cantonsschule
2.000 fl. Beitrag an die Stiftung neuer Gemeindeschulen
2.000 fl. Beitrag zur Vermehrung der Schullehrergehalte
2.000 fl. Beitrag zu einem Fond des neuen Waisenhauses in der Schurtanne
500 fl. Beitrag zum Bau eines neuen Schulhauses im Dorf
1.200 fl. Beitrag zu den Unkosten des Schullehrerseminars
3.000 fl. Beitrag zum Bau der Strasse nach Altstätten
1.450 fl. als Geschenk an die Trogner Bibliothek
13.000 fl. Testament. (Ebd., S. 71 und 155).

14 Ebd., S. 121.

15 Matthias Weishaupt: Die «Description de l’Egypte» in der Bibliothek von Trogen. In: Appenzellische Jahrbücher 2002, S. 14–30.

16 Frei: Nekrolog (wie Anm. 11), S. 125 f.: u.a. Werke von Dürer, Holbein, Lucas van Leyden, Aert von der Neer, Weenix und Quinten Massys.

17 Ebd., u. a. Werke von Chaix, Diday, Diogg, Ellenrieder, Pfenninger, Ulrich, Weidemann und Woher.

18 Salomon Vögelin: Das Leben Ludwig Vogels, Kunstmalers von Zürich. In: Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich 1881 u. 1882, hier: 1882, S. 36.

19 Frei: Nekrolog (wie Anm. 11), S. 124f.

20 Zu den Lukasbrüdern gehörten u. a. Franz Pforr aus Frankfurt, Friedrich Overbeck aus Lübeck, Joseph Wintergerst aus Ellwangen, Joseph Sutter aus Wien und Johann Konrad Hottinger, Sohn einer Zürcher Familie in Wien; später kamen u. a. Peter Cornelius und Julius Schnorr von Carolsfeld dazu. Dieser Künstlerkreis wurde auch «Nazarener» genannt. Siehe dazu: Die Nazarener. Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie im Städel’schen Kunstinstitut Frankfurt. Frankfurt a.M. 1977; Die Nazarener. Ausstellungskatalog. Hg. v. Klaus Gallwitz. München 1982; und ebenfalls: Religion Macht Kunst. Die Nazarener. Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt. Hg. v. Max Hollein u. Christa Steinle. Köln 2005.

sere Summen für gemeinnützige Projekte.¹³ Schliesslich amtierte er an der Kantonsschule bis zu seinem unerwarteten Tod 1838 als Vizepräsident. Man mag darin erkennen, dass sein Leben mit den militärischen und zivilen Funktionen eines «Regierungsmannes» oder mit jenen eines «stillstehenden» Magistraten verglichen werden kann, dem jene Ämter angetragen wurden, die zur Verfügung standen und aus welchen er selbstredend nach seinem Gusto aussuchte, was ihm genehm war. Seine Vermögenslage erlaubte ihm zudem, Privatier zu sein.

Den grössten Teil seiner Zeit füllte Honnerlag mit der Lektüre und der Pflege seiner Bücher- und Kunstsammlung aus.¹⁴ Als «Freund der Kunst» stand er im Kanton Appenzell Ausserrhoden einzig da. Seit seiner Genuesser Zeit sammelte er Kupferstiche und Münzen, ab 1813 mit grossem Geldeinsatz auch zum Teil teure Druckwerke¹⁵, Reproduktionsstiche und etwa 300 Gemälde. Neben alten Werken¹⁶ bestellte oder kaufte Honnerlag auch Gemälde bei Zeitgenossen.¹⁷ So wurde er durch den Direktor der Kantonsschule in Trogen, Hermann Krüsi (1775–1844), auf die Arbeiten des Zürcher Malers Ludwig Vogel gelenkt. Gar zu gerne hätte Honnerlag dessen Bild «Tell zeigt Gessler den zweiten Pfeil» erworben, das Graf Pourtalès-Gorgier von Neuchâtel gekauft hatte. Honnerlag dachte zuerst an eine Ausführung des «Winkelrieds» im Grossen, bestellte dann aber 1829 bei Vogel den ihm näher liegenden «Uli Rotach» und kaufte 1832 zudem ein weiteres, religiöses Sujet Vogels aus dem Appenzellischen, die «Messe im Wildkirchli».¹⁸ Die erworbenen Ölbilder, darunter die beiden Gemälde von Vogel, waren im Honnerlag’schen Doppelpalast in vier Zimmern aufgestellt und zogen dem Eigentümer, besonders während der Sommermonate, zahlreiche Besuche zu, welche seine ziemlich einförmige Zurückgezogenheit unterbrachen.¹⁹

Der Historienmaler Ludwig Vogel

Ludwig Vogel war etwa eine halbe Generation jünger als Honnerlag. Er wurde 1788 als Sohn des Zuckerbäckers David Vogel (1770–1849) in Zürich geboren. Zuerst erlernte er den väterlichen Beruf, hatte dann aber die Gelegenheit, sich zwischen 1808 und 1813 in Wien und Rom zum Kunstmaler auszubilden. Seinen 20. Geburtstag 1808 feierte er in Wien im Kreise von Freunden, die für seine Kunstrichtung bestimmend wurden und die sich ein Jahr später zum «Lukasbund» formierten.²⁰ Im selben Jahr wurde Vogel von seinem Vater davon entbunden, die handwerkliche Tradition weiterzuführen. Diesem gelang es, den «rechtschaffenen» Handwerkerstand zu verlassen und in den Magistratenstand zu wechseln. 1801 wurde er Regierungsrat von Zürich und verschaffte sich mit dem Kauf von Spinnereiaktien finanzielle Unabhängigkeit.

Die Lukasbrüder versuchten – entgegen der akademischen Tradition – in historistischer Rückwendung sich an Vorbildern des 15. und 16. Jahrhunderts zu orientieren. Sie kopierten Vorlagen der Zeit Dürers und Raphaels und verwendeten diese in biblischen, bzw. vaterländischen Gemälden. Dabei legten sie Wert auf eine klare Zeichnung, eine monumentale Wirkung, eine leuchtende Farbigkeit, mit der Absicht, den patriotischen, bzw. moralischen Appelcharacter des Bildes zu unterstreichen.

Europa war während Vogels Wanderjahren von den napoleonischen Heeren immer wieder besetzt, was nationalistische Reaktionen förderte und das Interesse an der vaterländischen Geschichte weckte. Vogel und sein Freund Franz Pforr (1788–1812) waren vor allem beeindruckt und beeinflusst von Johannes von Müllers «Geschichten Schweizerischer Eidgenossenschaft»²¹. Zu der von ihnen verabscheuten Gegenwart entwarfen die beiden patriotische Gegenbilder, auf denen die Tugenden der Ahnen im Zentrum standen; bei Pforr zum Beispiel Rudolf von Habsburgs Bescheidenheit, Grossherzigkeit und Gottesfurcht, bei Vogel der Freiheits- und Vatersinn von Wilhelm Tell oder der Familiensinn des heimgekehrten Schweizer Kriegers.

Ludwig Vogel und sein Vater, der 1796 und 1797 an den Versammlungen der Helvetischen Gesellschaft teilgenommen hatte²², forderten 1827 an der Versammlung der Schweizerischen Künstlergesellschaft Bilder für öffentliche Gebäude, wie dies Brauch gewesen sei bis ins 16. Jahrhundert, als die Kunst noch geblüht habe.²³ Ludwig Vogel versuchte in diesem Sinn, sich in der Schweiz als Historienmaler zu etablieren. Bis zu seinem Tod 1879 hatte der Maler ein ganzes Kompendium von Historienbildern geschaffen, in welchen er gesellschaftspolitische Anliegen seiner Zeit zum Ausdruck brachte, auf die das zeitgenössische Publikum aber kaum reagierte. Seine Sicht des «privaten», tugendhaften Bürgers thematisierte Vogel immer wieder in Bildern der Landbevölkerung²⁴, insbesondere auch der appenzellischen, denn Vogel bereiste gerne das Appenzellerland, nachweislich in den Jahren 1819, 1834, 1850, 1851 und 1852.²⁵

Ludwig Vogel hatte nur wenige Auftraggeber, die mehrheitlich den regimentfähigen Kreisen angehörten. Zu nennen sind neben seinem Vater und Johann Conrad Honnerlag etwa David Hess (1770–1843), Graf Pourtalès-Gorgier, Jakob Melchior Ziegler (1801–1883), Johann Jakob Hug (1801–1849).²⁶ Mehrheitlich gehörten diese zur geistigen und politischen Elite ihrer Zeit und verlangten Gemälde, die ihre mehr patriotischen denn politischen Appelle umsetzen sollten: die Tugendhaftigkeit des rechtschaffenen Bürgers. Vogel lieferte entsprechend dienliche Kompositionen, die bis etwa 1830 als modern galten und der «neudeutschen» Kunst zugeordnet werden können, jenem Stil, der

21 Johannes von Müller: *Der Geschichte Schweizerischer Eidgenossenschaft*. 13 Theile. Frankenthal 1790–1807. Ludwig Vogel bat seinen Vater, ihm «denkwürdige Szenen» aus dem Werk von Johannes von Müller zu exzerpieren. Vögelin: *Leben* (wie Anm. 18), S. 16.

22 Ulrich Im Hof / François de Capitani: *Die Entstehung einer politischen Öffentlichkeit in der Schweiz*, Frauenfeld 1981, Bd. 2, S. 153.

23 Präsidialrede von David (und Ludwig) Vogel im Rahmen der Schweizerischen Künstlergesellschaft. In: *Alpenrose* 1829, S. 147ff. Siehe auch Heinrich Thommen: *Der Mäzen David Vogel – «Es fehlt nicht am Willen von Einzelnen»*. In: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 47 (1990), S. 177 u. S. 183.

24 Heinrich Thommen: *Gedanken zur Ikonographie im Werk des Zürcher Malers Ludwig Vogel (1788–1879)*. In: *Unsere Kunstdenkmäler* 1981, S. 412f.

25 P. Rainald Fischer: *Der Zürcher Maler Ludwig Vogel (1788–1879) in Appenzell*. In: *Innerschweizer Geschichtsfreund* 1972, S. 43–57. Man kann die dort aufgeführte Liste, S. 47 ff., mit Appenzeller Sujets ergänzen mit weiteren Vogel-Zeichnungen aus dem Schweizerischen Landesmuseum: LM 27535, 27565, 27566, 27567, 27583, 27607, 27703, 27859, 28288, 28379, 28380, 28382, 28383, 28394, 28395, 28396, 28398, 28399, 28403, 28404, 28408, 28409, 28411, 28415, 28416, 28894 und Dep. 3183. Zudem enthält das Skizzenbuch Vogels von 1850 (Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts, Olten, Inv. 1990.131) einige Zeichnungen aus dem Appenzellerland. Vgl. auch P. Rainald Fischer: *Ludwig Vogel und die Kapuziner*. In: *Festschrift Gottfried Boesch*. Schwyz 1980, S. 161–168.

26 Thommen: *Mäzen David Vogel* (wie Anm. 23), S. 183.

von seinen «nazarenischen» Malerfreunden in München, Düsseldorf oder Rom gepflegt wurde. Allerdings wurde die Kritik an dieser Formensprache immer deutlicher vernehmbar und nach 1845/1848 galt Vogels Kunst als überholt. Dennoch erfreuten sich die Kompositionen des Malers ihrer illustrativen Art wegen und dank der druckgraphischen Reproduktionen noch lange grosser Beliebtheit.

Uli Rotach: das Historiengemälde von 1829

Ohne den Wortlaut des Auftrages von Johann Conrad Honnerlag genau zu kennen²⁷, kann man bei Vogels Arbeitsweise verschiedene Phasen unterscheiden und rekonstruieren. Zuerst machte er sich mit den historischen Fakten zur Schlacht am Stoss (1405) vertraut und wählte dann eine Episode, die ihm besonders geeignet schien für die moralisch-politische Botschaft. Für die Uli-Rotach-Szene kann Gabriel Walsers Appenzeller Chronik²⁸ oder Johannes von Müllers «Geschichte der schweizerischen Eidgenossenschaft» als Textgrundlage gedient haben, möglicherweise auch das Neujahrsblatt der Bürgerbibliothek in Winterthur: «In der Schlacht am Stoss, welche die Appenzeller zur Behauptung ihrer Freyheit lieferten, stellte sich Ulrich Rotach von Appenzell an die Wand einer Hütte gegen zwölf Oesterreicher, von denen er fünf erlegte. Die Feinde steckten die Hütte in Brand – die Flammen schlugen über ihm zusammen. Er starb vom Feuer – nicht vom Schwert der Feinde.» Im Unterschied zu seinen anderen Historienbildern veranschaulicht Vogel hier ein Heldentum inmitten höchster Gewaltanwendung.

Vogels Bildkomposition zeigt in zweierlei Hinsicht Neuerungen: Erstens bezieht er eine neue historistische Realität ein, die die bisherigen Illustrationen von Schellenberg oder Oberkogler²⁹ hinter sich lässt: Rotach ist nicht mehr ein «alter Eidgenosse» in Pluderhose und geschlitztem Wams, wie die helvetischen Helden in der schweizerischen Ikonographie seit der Spätrenaissance dargestellt werden³⁰, sondern ein appenzellischer Bauer oder Senn, identifizierbar an seiner Kleidung. Ebenso gibt Vogel den habsburgischen Feinden je eine spezifische «Tracht», die auf historischen Vorlagen beruhen dürfte. Mit diesem Vorgehen steht er ganz in der Logik der Historienbildentwicklung, wie er sie mit dem Lukasbruder Franz Pforr seit 1808 mitentwickeln half und die zu einer Re-Konstruktion der historischen Wirklichkeit führte. Zweitens überführt Vogel die Kampfhandlung in ein archetypisches Kompositionskonzept, das sich auch bei anderen Historiengemälden Vogels – etwa in der Darstellung des toten Winkelried – findet.³¹ Diese archetypischen Grundformen könnte man beim Rotach-Gemälde als einen nach oben aufbrechenden Blätterkelch bezeichnen: Die

27 Ludwig Vogel erhielt von Johann Jakob Honnerlag einen auf den 22. Januar 1829 datierten Brief, der heute nicht mehr erhalten ist (Verzeichnis, Stadtbibliothek Winterthur). Bei diesem Brief muss es sich um die eigentliche «Bestellung» gehandelt haben.

28 Gabriel Walser: Neue Appenzeller-Chronick, oder, Beschreibung des Cantons Appenzell, der Innern- und Aussern-Rooden. St. Gallen 1740, S. 226.

29 Siehe Abbildungen Seite 57 u. 102.

30 Guy P. Marchal: Die «Alten Eidgenossen» im Wandel der Zeiten. Das Bild der frühen Eidgenossen im Traditionsbewusstsein und in der Identitätsvorstellung der Schweizer vom 15. bis ins 20. Jahrhundert. In: Innerschweiz und frühe Eidgenossenschaft, Band 2: Gesellschaft, Alltag, Geschichtsbild. Olten 1990, S. 307–403, mit ikonografischen Kommentaren von Heinrich Thommen: Abb. 123, 125 im Sockel, 126 auf dem Sockel und 128.

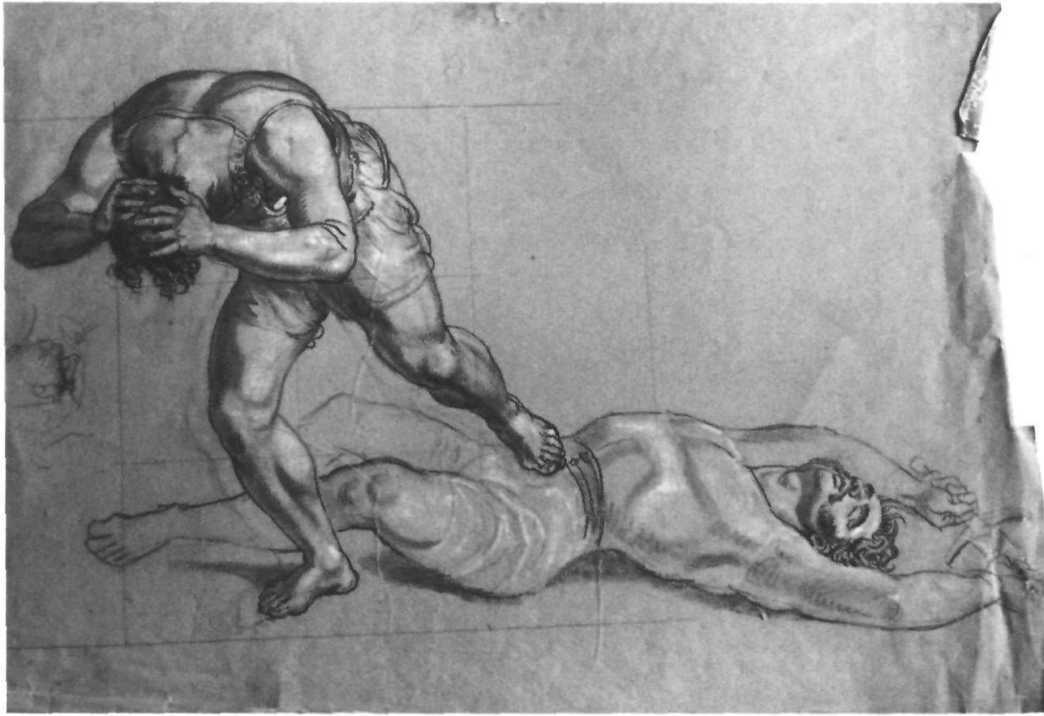
31 Heinrich Thommen: Die Eidgenossen bei der Leiche Winkelrieds, ein Historienbild von Ludwig Vogel. In: Arnold von Winkelried – Mythos und Wirklichkeit. Stans 1986, S. 115–164, hier S. 163.



Ludwig Vogel: «Uli Rotach».
Gouachezeichnung – 1829.

Skizzen von Ludwig Vogel für das Ölgemälde «Uli Rotach».

*Papier in Kohle und Kreide auf violett-bräunlichem Papier, wohl 1829
(Privatbesitz, Italien / Fotografien: Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts,
Olten).*



*Vornüber Fallender
und Liegender.*



*Kämpfende und
Verletzte.*



Rückwärts Fallender, Armstudie und Umriss.



Armbrustschütze.

elementare Rundform wird verzerrt durch die gewaltsamen Schläge des um sich wirbelnden Helden, so dass die im Kreis angreifenden Österreicher in ein- und auswippender Bewegung auseinanderbrechen. Zwei auseinanderlaufende Rauchfahnen rahmen den Helden. Im Pathos des Dialoges mit ihm vergisst der Betrachter, dass er in einer verzerrenden Vogelschau-Perspektive den Boden unter seinen Füßen verloren hat.

Hatte Vogel die Bildidee gefunden, musste er sich um die genaue Ausarbeitung kümmern. Er ging seinen Kopienvorrat durch und ist vielleicht von Raphaels Fresko «Befreiung Petri» in den Stanzen angeregt worden: Der Glorie des Engels entspräche hier die himmelsstrebende Rauchumrahmung des Helden, womit sich auch dieses Gemälde in die Sakralisierungstendenz der nationalen Helden im 19. Jahrhundert einreicht. Im Wissen darum, dass man in seinem Historienbild die Anatomie der Krieger genau befragen werde, scheint Vogel sich einen gutgewachsenen Mann organisiert zu haben, der die von ihm gewünschte Stellung in den Unterkleidern posierte, so dass Vogel «nach der Natur» arbeiten konnte. Im vorliegenden Fall sind mindestens vier Vorstudien bekannt, alle auf farbig grundiertem Papier in Kohle und Kreide ausgeführt.³² Es ist eine Technik, die Vogel schnell arbeiten liess und ihm erlaubte, die Muskulatur kräftig herauszuarbeiten. Ob er dabei für jeden Krieger ein Vorbild vor Augen hatte? Bei dem nach vorn Gebeugten und dem Liegenden kann man an eine «Kain und Abel»-Szene denken.³³ Für den Armbrustschützen gibt es eine Kopie Vogels nach Martin «Schön»³⁴, wo der Schütze seine Bolze im Mund bereit hält.³⁵ In der Folge hat Vogel die Figuren dann «kostümiert», ein Prozess, der für jede Figur einzeln untersucht werden müsste, was aber angesichts der Zersplitterung der Arbeitsmaterialien Vogels zurzeit noch nicht zu leisten ist. Schliesslich bemühte sich Vogel, eine atmosphärische Stimmung zu schaffen, die dem Kampfesgeschehen der Schlacht (Grauwerten) und dem Feuereffet (Glutwerten) gerecht werden konnte.

Es scheint, dass sich Vogel nach der vermuteten Bestellung vom 22. Januar 1829 während des ganzen Jahres intensiv mit dieser Bildvorstellung beschäftigt hat. Er erstellte eine Gouachezeichnung, die mit «Febr. 1829» datiert ist und mit der er die Zustimmung des Bestellers eingeholt haben dürfte. Sie ist noch ohne Vorstudien entstanden und wirkt sehr gedrängt. Später ist sie für 10 Louis d'or nach Genf verkauft worden.³⁶ Danach müssen die «akademischen» Stellungen der einzelnen Krieger entstanden sein und daran anschliessend das Ölbild, datiert 1829³⁷, welches nun weiträumiger geworden ist. Im Dezember des gleichen Jahres beendete Vogel einen Karton mit derselben Komposition, also *nach* dem Ölbild! Diese Fassung wurde spä-

32 Siehe Abbildungen S. 68/69.

33 Eine weitere, nur in Bleistift ausgearbeitete Skizze befindet sich im Klebeband des Schweizerischen Landesmuseums, LM 68606, Nr. 218.

34 Martin Schongauer (um 1430–1491).

35 Schweizerisches Landesmuseum Nr. 28814.

36 Vögelin, Leben (wie Anm. 18), S. 56.

37 Ebd., S. 56. Heute ist die Jahrzahl nicht mehr zu identifizieren.

ter von der Zürcher Künstlergesellschaft erworben. Im gleichen Jahr – darf man es als eines seiner fruchtbarsten bezeichnen? – raffte sich Vogel auf, zum ersten und letzten Mal in seinem langen Leben an einer ausländischen Kunstausstellung teilzunehmen. Er schickte vier seiner Werke – und einige Bildentwürfe – nach München, wo ihm sein Freund Peter Cornelius (1783–1867) als Vermittler half. Von der Arbeit am «Rotach-Bild» hingegen lässt der Zürcher Maler in seinem Brief nach München³⁸ nichts verlauten.

38 Brief von Ludwig Vogel an Cornelius vom 11.9.1829 (Zentralbibliothek Zürich, Ms. Briefe: Vogel Ludwig).

Vogels Historiengemälde hat eine klar politische Botschaft: Der städtische Maler ladet die Betrachter, die «redlichen Bürger», ein, sich der «Stärke» und «Kraft» der traditionsverbundenen Landbevölkerung zu erinnern und sich die natürlichen Tugenden der bäuerlich-sennischen Landbevölkerung zum Vorbild zu nehmen. Mit dem «patriotischen Helden» der Alten Eidgenossenschaft und dem «einfachen Bauern» des Appenzellerlandes verweist er auf zwei Ideologien³⁹, die sich in diesem Gemälde überschneiden. Wie Rotach soll das betrachtende, gebildete Publikum der Restaurationszeit den vielen (partei-)politischen Mächten den Kampf ansagen und mit allen Kräften ein auf Patriotismus aufgebautes Vaterland herbeiführen, das dem raffinierten «Luxus» der Gegenwart widersteht. Dass aber nicht mehr der Heldenmut eines Einzelnen, sondern gerade die lokalen Gesellschaften und Parteiungen Voraussetzungen für die neue nationale Demokratie gewesen sind, entgeht den idealistischen Patrioten.

39 Matthias Weishaupt: Hirten, Bauern und «frume edle puren». Bauern- und Bauernstaatsideologie in der spätmittelalterlichen Eidgenossenschaft und der nationalen Geschichtsschreibung der Schweiz. Diss. Zürich 1990, Basel 1992 (Kulturelle Vielfalt und nationale Identität, Nationales Forschungsprogramm 21).

Mit dieser tendenziell konservativen Botschaft konnte sich der Auftraggeber Johann Conrad Honnerlag sehr wohl identifizieren. Aber in seinem Hause in Trogen erhielt das Bild die von Vogel gewünschte politische öffentliche Wirkung nicht. Doch auch wenn für den Maler die öffentliche Anerkennung ausblieb, so tröstete er sich 1867 in einem Brief an Andreas Andresen (1828–1871): «Wenn mich dies [d.h. der Mangel an Anerkennung] einerseits schmerzt, so freut es mich hingegen, die Reproduktionen meiner Bilder in den Stuben des Volkes überall verbreitet zu finden. Das ist auch etwas werth. – So kamen einmal in Trogen (K. Appenzell) zum Besitzer meines [Bildes] Uli Rotach ... ein Trupp junger Männer, u. bathen ihn, sie den Uli R: sehen zu lassen. Er führte sie freundlich in einen Saal, wo das Bild in gutem Licht allein an der Wand hing; lange betrachteten sie dasselbe, ehrerbietig d. Huth in der Hand. Dann sangen sie, immer darauf blickend, frisch mit kräftiger Stimme ein altes Volkslied vom U: R: – Dies ist mir mehr werth als die günstigste Kritik von einem H. Professor der Ästhetik. Das Bild hat, so scheint es, die jungen Gemüther ergriffen ...»⁴⁰ – und, kann man beifügen, zur patriotischen Andacht geführt.

40 Brief von Ludwig Vogel an Andreas Andresen. Zentralbibliothek Zürich, Ms. Briefsammlung Vogel an Andresen, 29. März 1867.

Die Geschichte des Historiengemäldes seit 1838

Nach Johann Conrad Honnerlags Tod musste im Juni 1838 eine Versteigerung des Kunst-Nachlasses organisiert werden. Aber sowohl die grafischen Blätter als auch die Ölgemälde wurden in der Regel mit schwerem Verlust abgesetzt, schätzungsweise zu einem Drittel des Ankaufspreises. «Hingegen wiederfuhr einigen der besten Stücke, z.B. Vogel's «Schutzengelfest im Wildkirchlein», die Ehre, dass sie über Honnerlag's Ankaufspreise hinauf gesteigert wurden. Auch von den Ölgemälden blieben mehre (sic!) der werthvollsten in Trogen, und namentlich ist Vogel's Uli Rothach auf diese Weise dem Canton erhalten worden.»⁴¹ Letzteres wurde vom Trogner Textilkauftmann, Geschichtsgelehrten und Philanthropen Johann Caspar Zellweger-Gessner (1768–1855) erworben und Herrn Dekan Johann Jakob Frei (1789–1852) in Trogen geschenkt. Honnerlag, Zellweger und Frei gehörten alle drei zu den Gründern der appenzellisch-vaterländischen Bibliothek, der späteren Kantonsbibliothek von Appenzell Ausserrhoden. Möglicherweise wurde das Gemälde 1844 in einer Kunstaussstellung in St. Gallen gezeigt⁴², 1882 gehörte es dem Oberst Johann Jakob in St. Gallen.⁴³ Wahrscheinlich noch vor der Gründung der ausserrhodischen Kantonsbibliothek 1896 kam das Gemälde wieder nach Trogen. Seither ist es still geworden um das Heldenbild: An der Vogel-Gedächtnisausstellung des Schweizerischen Landesmuseums von 1979 wurde das Gemälde, das in die Kategorie der «aufwendigen, patriotischen Bilder mit ihrer muskulösen und starren Gestik» gehört, nicht gezeigt⁴⁴; erst 2005 im Rahmen der Veranstaltungen «600 Jahre Appenzellerland / 600 Jahre Schlacht am Stoss» war das Original des Historiengemäldes im Museum Appenzell und eine Kopie im Volkskundemuseum in Stein zu sehen und wurde damit einem grösseren Publikum bekannt.

Zu Lebzeiten des Malers wurde das Gemälde meines Wissens durch keine Reproduktion popularisiert und es fand auch keine Aufnahme in Buri & Jekers «Schweizer Geschichte in Bildern».⁴⁵ Die Bildidee Vogels wurde dort jedoch in der Darstellung «Jacques Bailod auf der Ziehlbrücke 1476» von Auguste Bachelin (1830–1890) übernommen.⁴⁶ Zudem sorgte Vogel in Zürich dafür, dass 20 seiner wichtigsten Bilder, zu denen sowohl das Rotach-Gemälde wie auch die «Messe im Wildkirchli» gehörten, vom Fotografen Johannes Ganz (1821–1886) abgelichtet, vervielfältigt und zusammengestellt wurden.⁴⁷ Für die weitere Rezeption in der Stadt Zürich kann man die Geschichte des «Cartons» der Rotach-Komposition verwenden, den Vogel grau-braun-farbig auf Papier angelegt hatte.⁴⁸ Diese Darstellung wurde erst 1855 von der Zürcher Künstlergesellschaft – wohl auf allgemeines Drängen Vogels – gekauft. Von 1859 an bis 1878 wird

41 Frei, Nekrolog (wie Anm. 11), S. 127.

42 Schorns Kunstblatt vom 26.11. 1844, Nr. 95, S. 399 erwähnt leider nur «mehrere Gemälde von Vogel».

43 Vögelin, Leben (wie Anm. 18), S. 56.

44 Dr. Lucas Wüthrich: Handblatt zur Vogel-Gedächtnisausstellung im Wohnmuseum Bäregasse, Zürich, 1979.

45 Schweizergeschichte in Bildern nach Originalien schweizerischer Künstler, ausgeführt in Holzschnitt durch Buri & Jeker. Bern 1868–1872.

46 Vgl. Abbildung S. 21.

47 Nachlass Ludwig Vogel. Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts, Olten.

48 Freundliche Mitteilung von Frau Nadine Franci, Kunsthaus Zürich: Grösse: 88.5cm x 107 cm. Technik: schwarze Kreide, Feder in Schwarz, laviert in Grau-Schwarz, aquarelliert mit Rotbraun und Gelb, mit Weiss und Hellgelb gehöht, gefirnisst, Randlinien in schwarzer Tusche, auf braunem Papier, aufgezogen auf Leinwand in Keilrahmen. unten rechts signiert: «L:V: December 1829»

49 Akten der Zürcher Künstlergesellschaft im Kunsthaus Zürich, Archiv, Verzeichnisse 1873, 1875–1878.

50 Vögelin, *Leben* (wie Anm. 18), S. 29; zum Rotach-Bild S. 32 und 36.

51 Unter den sieben Entwürfen für die Nordfassade des Landesmuseums hatte Hodler auch eine Komposition mit Uli Rotach vorgeschlagen. Vgl. *Die Schlacht von Sempach im Bild der Nachwelt. Ausstellung im Stadthaus und Ochsentor in Sempach*, 21. Juni bis 12. Okt. 1986, aus Anlass des Jubiläums 600 Jahre Schlacht bei Sempach, bearb. v. Heinrich Thommen. Luzern 1986, Kat. Nr. 5.3, S. 140 ff.

52 Karl Jauslin: *Bilder aus der Schweizer Geschichte*, Basel 1897. Siehe Abbildung S. 75.

53 Siehe diverse Abbildungen in diesem Jahrbuch.

es fast regelmässig in der Gemäldesammlung neben den Vogel-Bildern, der «Tells Kappelle», dem Karton «Das Bad in Rosen» (Schlacht von St. Jakob) und dem Aquarell «Gebet auf dem Friedhof in Luzerner Tracht» präsentiert.⁴⁹

Nach dem Tod Vogels (1879) organisierten seine Erben in Zürich eine umfassende Vogel-Ausstellung, an welcher die meisten Gemälde Vogels in Zürich gezeigt wurden. Das gedruckte Verzeichnis führt unter der Nr. 15 auch die Rotach-Komposition auf, wohl jene Carton-Fassung der Zürcher Künstlergesellschaft. Pfarrer Salomon Vögelin (1837–1888) bot der Künstlergesellschaft seine Mitarbeit an in der Ausarbeitung einer Biografie Vogels. Sie erschien in den Neujahrsblättern der Zürcher Künstlergesellschaft 1881 und 1882, in Letzterem mit einer Übersicht über Vogels Œuvre. Darin schreibt Vögelin mehrfach über das Rotach-Bild; wie ein Kommentar dazu meint er: «In der Wahl aller dieser [historischen] Momente offenbart sich die sichere Kenntniss der Wirkungen der bildenden Kunst und ihrer Grenzen. Je weniger aber diese Kenntniss bei Vogel das Resultat theoretischer Erwägungen war, und je mehr sein natürliches Temperament auf Aktion, auf das Effektvolle gieng, um so schöner erscheint sein wahrhaft künstlerischer Instinkt, um so ausgesprochener sein Beruf zur Geschichtsmalerei.»⁵⁰ Vögelins positiver Bewertung stand jene von Professor Johann Rudolf Rahn (1841–1912) gegenüber, die in Zürich vorherrschend wurde. Dessen Urteil dürfte veranlasst haben, dass nach dem Tod des Künstlers der Carton bereits 1881 nicht mehr im Ausstellungssaal belassen wurde, sondern sich mit einem Platz im Gesellschaftsraum des Künstlergütli begnügen musste. Erst von 1888 bis 1891, im Vorfeld der 600-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft, und 1893 und 1901 ist der Rotach-Carton wieder zu sehen, verschwindet dann aber – in der Zeit der Diskussion um Hodlers Fresken im neu erbauten Landesmuseum⁵¹ – ganz aus dem Blickfeld.

Vogels Komposition wurde durch den Historienmaler Karl Jauslin (1842–1904) «modernisiert»; – in dessen vogel-ähnlicher Komposition hat der Illustrator den Aspekt des Gemetzels verstärkt.⁵² In der Blüte der Regionalismen und Nationalismen nach 1900, insbesondere anlässlich der 500-Jahr-Feier der Schlacht am Stoss 1905, entstanden dann unzählige Postkarten, Zeilungsillustrationen und Denkmäler, die Vogels Bildidee mehr oder weniger originell wieder aufnahmen, popularisierten und mithalfen, Uli Rotach im appenzellischen und schweizerischen Geschichtsbewusstsein zu verankern.⁵³

So wirkte das als patriotischer Appell für die Bürger der Restauration und Regeneration gedachte Gemälde bis ins 20. Jahrhundert hinein. In dem Masse wie die politische Bedeutung ver-

blasste, wurde es – ungewollterweise – immer mehr zum blossen Anschauungsmittel für die (scheinbaren) historischen Realitäten des Spätmittelalters. Dass Vogels Bilder dank ihrer Emotionalität wie auch ihres Vermögens, mythen-begründende, archaische Bildformen aufzunehmen, immer wieder überraschen, mögen diese Zeilen belegen. Seine Kunst, die aus der Gesinnung von Patrioten für ein zu erziehendes Publikum entstanden ist, veraltete in dem Masse, wie die lokalen Vereine der Sängler, Turner und Schützen die bloss «patriotische» Ideologie überwandten und neue, emanzipiertere «schweizerische», bzw. «nationale» Konzepte innerhalb der politischen Demokratie selber verwirklichten.⁵⁴

54 An dieser Stelle möchte ich mich bei der «Stiftung für Kunst des 19. Jahrhunderts» (insbesondere bei Frau Katja Herlach) und der Stadtbibliothek Olten (Herrn Christoph Rast) herzlich bedanken für die Benützung des dortigen Vogel-Archivs.

Der Historienmaler Karl Jauslin hat Vogels Komposition modernisiert und «Uli Rotach» in die «Bilder aus der Schweizergeschichte» aufgenommen.





Ludwig Vogel: «Uli Rotach»,
aquarellierter Karton, Dezember
1829 (Kunsthhaus Zürich).