

Der Zürcher Maler Ludwig Vogel (1788-1879) in Appenzell

Autor(en): **Fischer, Rainald**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Innerrhoder Geschichtsfreund**

Band (Jahr): **17 (1972)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-405198>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der Zürcher Maler Ludwig Vogel (1788-1879) in Appenzell

von
P. Dr. Rainald Fischer, Appenzell

I

In der künstlerischen Entwicklung des Landes Appenzell lässt sich durch mehrere Jahrhunderte hindurch nachweisen, dass die Maler sich sowohl als Künstler wie als Handwerker betätigten. Ein Caspar Hagenbuch d. j. schuf nicht nur ausgedehnte Wandzyklen im Rathaus und in Privathäusern — seine kirchlichen Arbeiten lassen sich fast nur noch aus den Rechnungsbüchern nachweisen — er malte auch Fahnenstangen für die eroberten Panner in der Pfarrkirche Appenzell. Moritz Girtanner verdanken wir nicht nur ein Porträt Pfarrer Martin Gartenhausers und einen Flügelaltar in Bischofzell, er fasste auch die Statuen des Appenzeller Hochaltars in Gold und Lüsterfarben. Von Carl Antoni Eugster, dem bedeutendsten Appenzeller Maler des 18. Jahrhunderts, sind sowohl Altar- und Andachtsbilder erhalten, als auch bemalte Kästen und Betten.

Die Jahre um 1800 bedeuten auch in der Geschichte der Appenzeller Malerei eine Zeitenwende. Die einheimische Produktion zieht sich immer mehr auf das Gebiet der Bauernmalerei zurück, bemalt Kästen und Stallläden, Senntumsstreifen und Bödeli. Das Gebiet der hohen Kunst wird ausländischen Kräften überlassen. Nichtappenzellische Künstler gewinnen Interesse an der pittoresken Landschaft, den schönen Trachten und dem urtümlichen Volksleben. Zwei Jahrhunderte lang waren als Dorfansicht der Holzschnitt in Stumpfs Eidgenössischer Chronik und der auf ihm fussende Kupferstich Merians recht und schlecht kopiert worden. Jetzt betrachtete und zeichnete man das Dorfbild Appenzells von allen Seiten, entdeckten die Vedutenmaler das Säntisgebirge und das Wildkirchli, die romantischen Wasserfälle und die Biedermeierbauten der Bäder. Der Luzerner Maler Josef Reinhart schuf eine Reihe von appenzellischen Trachtenbildern, der bedeutende Porträtist Felix Maria Diogg Bildnisse von Appenzellern aus bessern Familien. Schweizerische und ausländische Künstler machten Studienreisen ins Appenzellerland und liessen sich gelegentlich gar haushäblich nieder.¹⁾

Der erste Schweizer Künstler, der die appenzellische Bauernkultur als Gesamtheit in einer grossen Zahl von Skizzen und Aquarellen und in einigen durchkomponierten Oelbildern festhielt, war der Zürcher Maler Ludwig Vogel, Sohn eines begüterten Zuckerbäckers und

Ratsherrn, vom Wiener Akademiebetrieb enttäuscht, so dass er 1808/09 mit gleichgesinnten Malern wie Friedrich Overbeck und Franz Pfors einen St. Lukasbund zur Erneuerung der Malerei im patriotischen und religiösen Sinn gründete, nach einem Romaufenthalt, wo die Künstlergruppe den bleibenden Namen Nazarener erhielten, in die Heimat zurückgekehrt mit den grossen Zielen, die schweizerische Geschichte und das schweizerische Volksleben als Thema seiner Bilder zu gestalten.²⁾

Nach den signierten und datierten Zeichnungen — ein grosser Teil befindet sich im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich — weilte Ludwig Vogel dreimal in Appenzell, in den Jahren 1819, 1834/35 und 1850.³⁾ Vom zweiten Aufenthalt war noch 1925 ein Skizzenbuch, betitelt «Appenzeller Reise 1834» erhalten, dessen Blätter heute vielleicht bereits auseinandergerissen und in Privatsammlungen zerstreut sind.⁴⁾ Das Werkverzeichnis von 1882, angelegt vom Professor für Kunstgeschichte an der Universität Zürich, Salomon Vögelin, erwähnt folgende ausgeführte Kompositionen mit Appenzeller Sujets⁵⁾:

1819 *Appenzeller Wohnstube*. Aquarell, 1830 an den Malerfreund Peter v. Cornelius in München geschenkt. Von diesem Aquarell existieren zwei graphische Reproduktionen. 1. Lithographie von Galinger, St.Gallen: bewohner des Cant. Appenzell I. R. (Rusch Nr. 292). 2. «Habitans du Canton d'Appenzell, Rhode intérieur. L. V. pinxit. Joh. Schweiker del. Lith. de J. Brodtmann.»

1819 *Der Auszug auf die Alp*. Aquarell, datiert. Nicht sicher appenzellisch.

1823 *Die Messe im Wildkirchli am Schutzengelfest 1823*. Karton 61,5 x 75 cm. Kunsthaus Zürich. Bez. rechts unten L. V. 1823, auf Tasse links 18 LV 31.

Die Messe im Wildkirchli. Oelgemälde, kl. Format, 1832. Besitzer: Oberst Honerlag, Trogen — Oberst Hirzel-Blaarer — Pestalozzi-Hirzel, Zürich.

Die Messe im Wildkirchli. Aquarell, 1844—47, 19,5 x 24,5 cm. Malerbuch der Künstlergesellschaft, Kunsthaus Zürich. Stark vereinfachte Darstellung.

Die Messe im Wildkirchli. Oelgemälde, gr. Format, 3 x 4 Fuss. Bez. 18 L. V. 53. Besitzer: Stadler-Vogel — Privatbesitz Frankfurt a. M. (1925).

Die Andacht im Wildkirchli. 1824, Studie nach Natur. Besitzer: Stadler-Vogel.

Ludwig Vogels Komposition wurde mehrfach graphisch reproduziert, z. B. von J. B. Isenring (Rusch X 4) und in einem Holzstich.

- 1829 *Uli Rotach*. Karton, 92 x 109,5 cm, Kunsthaus Zürich (1855 von der Künstlergesellschaft angekauft). Bez. L. V. Decembr. 1829.
Uli Rotach. Aquarell. Nach Genf verkauft.
Uli Rotach. Oelgemälde. Besitzer: Oberst Honerlag — Kaspar Zellweger — Dekan Frey — Oberst J. Jakob, St.Gallen.
- 1843 *Einsiedler im Wildkirchli*. Oel. Besitzer: Dr. Hug, Liestal.
- 1849 *Geistlicher Hausbesuch*, Appenzell I. Rh. Oel. Besitzer: Bodmer zum Windegg, Zürich.
 Pause des Kartons, bez. L. V. inv. gem. 1849. Heute im Privatbesitz Zürich.
- 1850 *Appenzellerstube*. Oel. Besitzer: Vogel-Hotz.
Appenzellerin am Stickrahmen. Oel. Besitzer: Stadler-Vogel, Wiederholung im Besitz von Vogel-Perret.
- 1854 *Wandernde Kapuzinerpatres* od. *Kapuziner im Dorf*. Oel. Kunstmuseum Solothurn.

Die Liste der Gemälde und Kartons, deren heutige Standorte sich erst in verhältnismässig wenigen Fällen eruieren lassen, zeigt schon die Bedeutung des Malers Ludwig Vogel als Schilderer der Appenzeller Geschichte und des Appenzeller Volkstums. Noch reicher ist die zeichnerische Ausbeute der drei Appenzeller Reisen. Im folgenden versuchen wir, ein ausgeführtes Gemälde mit den Kompositionsskizzen und Detailstudien zu vergleichen. In einer spätern Nummer des Innerrhoder Geschichtsfreundes sollen die Forschungen über Ludwig Vogel weitergeführt werden.

II

Das Bild «Wandernde Kapuzinerpatres», auch «Kapuziner im Dorfe» bezeichnet — richtigerweise müsste es «Kapuziner beim Almosengang in Appenzell Innerrhoden» heissen — kam vom Käufer, einem Herrn Hänggi, über seine Erben Kaiser-Hänggi ins Kunstmuseum Solothurn. Das Oelgemälde auf Holz misst 47,5 auf 62,5 cm und ist unten links vom Künstler Ludwig Vogel signiert.⁶⁾

Als Hintergrundlandschaft in bläulich-grauen Tönen erscheint die Bergsilhouette von Siegel, Mans und Ebenalp, davor sind die Magdalenenkapelle in der Steinegg, das Bauernhaus in der Blumenau und ein Bildstock gemalt. Ein bildparalleler Kreuzzaun trennt von der Figurengruppe im Vordergrund, die in einem offenen Oval angeordnet ist. Im Mittelpunkt des Bildes steht ein wohlbeleibter Kapuzinerpater in Kutte, Schultermantel und Sandalen, einen grossen grünen Regenschirm in der Linken. Sein Begleiter, ein hagerer junger Laienbruder hat die Sammeltasche querübergehängt. Er schielt aus

den Augenwinkeln auf die schöne Stickerin, die graziösen Schrittes in den Kreis der Appenzeller Familie tritt, die sich zwischen Haus und Gaden zum Empfang der beiden Kapuziner versammelt hat. Ein Mädchen küsst ehrfürchtig die Hand des Priesters. Die übrigen Familienmitglieder sind auf der linken Bildseite versammelt. Der greise Senn mit dem Lockenhaupt lüftet das Käppchen und lädt zum Eintritt ins Haus ein. Die alte Mutter drückt mit beiden Händen die Rechte des Paters. Eine Tochter hat das kleinste Kind auf den Arm genommen. Die Jungfrau mit dem Haarpfeil blickt von der Stickarbeit auf, während das Töchterchen freudestrahlend das eben erhaltene «Helgeli» vorzeigt. Der Bub daneben ist in die Betrachtung des Bildchens, auf dem eine Kreuzigungsgruppe erkennbar ist, derart vertieft, dass er darüber sein umgestürztes Spielzeugrösslein vergisst. Ein weiteres Töchterchen fremdet hinter dem Türpfosten. Ein grauweisser Hund beschnuppert die Kutte. Drei Hennen und ein Hahn der schwarzweissen Appenzeller Rasse schliessen die Figurengruppe nach vorn, zwei Ziegen nach dem Hintergrund hin ab.

Genau gezeichnete und dekorativ ausgebreitete Blattpflanzen besetzen die untern Ecken des Bildes. Die rahmenden Kulissen bilden das notwendige Gleichgewicht zu den unregelmässig verteilten Gestalten: Links geballte Figurengruppe vor einheitlicher, energisch in die Tiefe geführter Hausfassade; rechts lockere Figurengruppe vor den gehäuften Versatzstücken von Bank, Brunnen, Holunderbusch und Gaden. Die Diagonalen der Berghänge und die Bewegungsrichtung der Figuren münden in der zentralen Gestalt des Kapuzinerpaters. Eine wohldurchdachte, fast ausgeklügelte Komposition, die nicht einfach die Wirklichkeit schildern will, sondern bewusste Aenderungen wie etwa die Drehung der Steineggkapelle um 180 Grad und die Versetzung der Haustüre in die Mitte des Blockbaues in Kauf nimmt. Der Maler wollte ein Historienbild schweizerischen Volkslebens nach allen Regeln der Kunst gestalten.

Im zeichnerischen Detail dringt aber die realistische Beobachtung durch. Akkurat werden die Einzelheiten der Appenzellertracht geschildert: Rote Stoffelkappen und schwarze durchbrochene kleine Schlappe, silberner Haarpfeil, weisse Barärmel und kettenbespannte Mieder, violetter gefältelter Rock und blauweisses Blumenmuster auf den breiten Kattunbahnen, bestickte Sennenschlutt und beschlagener Hosenträger. Auch die Hausfassade fügt sich aus realistischen Einzelheiten zusammen: Wetterschirm und Klebdächer, Zierbretter und Zahnschnittsimse, Schindelschirm und Täfelung mit Feldern und Friesen, vierteilige Butzenfenster und Scheiterbeige, Blumenbrett und Weinrebe. Dem Interesse am Detail entspricht eine zeichnerische Grundhaltung mit einem ausgeprägten Sinn für schöne Umrisslinien,

wie sie am deutlichsten in der Gestalt der stehenden Stickerin offenkundig wird. Die ziemlich bunten Lokalfarben erinnern zusammen mit der zeichnerischen Prägung an einen kolorierten Stich, die schwärzlichen Schatten erzielen die Wirkung eines Aquatintablattes.

Die Figurengruppe ist psychologisch fein differenziert, von schüchterner Neugier bis zu heller Freude bei den Appenzeller Gestalten, ebenso im körperlichen und seelischen Gegensatz der beiden Kapuziner.

III

Verschiedene erhaltene Kompositionszeichnungen und Detailstudien erlauben einen Blick in die Werkstatt des Künstlers.

1. 2 *Kompositionsstudien* zum Almosengang der Kapuziner, Feder auf Papier, 22,3 x 34,7 cm, Schweizerisches Landesmuseum = SLM 29248. (Abb. 2—3)

Ludwig Vogel stellt das Thema einmal im Freien, das andere Mal in einer Appenzeller Stube dar. Die beiden Kapuziner, die alte Mutter, das handküssende Mädchen und die stehende Stickerin kommen in beiden Varianten vor, teilweise seitenverkehrt. Die Rückenfigur des Buben wird im fertigen Bild aus Variante 2 übernommen. Die erste Federskizze weicht von der endgültigen Fassung vor allem dadurch ab, dass die Hausfassade weniger schräg, der Landschaftsausschnitt enger und die Figurengruppe als parallele Mauer geführt wird. Auf der nicht abgebildeten Rückseite zwei Studien: «Heimkehr vom Tanz» und «Der Begleit nach dem Feierabend».

2. *Kartonzeichnung* in verkleinertem Massstab mit rotem und schwarzem Quadratnetz. Bleistift, mit Feder übergangen, auf Papier, teilweise mit Transparent überklebt. 18,5 x 26 cm. Kapuzinermuseum Sursee. (Abb. 4)

Auf dieser Studie lässt sich der künstlerische Reifeprozess an den vielen kleinen Aenderungen am besten verfolgen. Die Komposition ist dem fertigen Oelbild schon sehr angenähert. Noch fehlen die Appenzeller Hühner zur kompositionellen, das Mädchen hinter der Tür zur psychologischen Abrundung. Die Stelle der beiden Ziegen nimmt ein Senn mit der Milchtanse ein; die Stickerin rechts steht noch abseits, erst durch den Wechsel der Beinstellung hat der Künstler die Gruppe geschlossen.

3. *Pater Tertullian*. LV. 1850. Schwarze und weisse Kreide, teilweise gewischt. 32,4 x 21,3 cm. SLM 26197. (Abb. 9)

Modellstudie. P. Tertullian Späti aus Derendingen (1805—90) wirkte von 1842—1861 in Appenzell.⁷⁾ Ludwig Vogel hat sich des

gleichen Modells im Geistlichen Hausbesuch (1849) und im grossen Wildkirchlibild (1853) bedient. P. Tertullian versuchte sich selber als Maler, wie eine Signatur auf einem Idealporträt des Appenzeller Kapuzinerpaters Philipp Tanner, des Initiators der Kapelle und des Eremitenhäuschens im Wildkirchli, beweist (Kapuzinerkloster Appenzell).

4. *Kapelle St. Magdalena in Steinegg*. 1835. Bleistift. SLM 27394. (Abb. 1)

Kunstgeschichtlich wichtige Skizze der Kapelle mit dem originellen Vorzeichen, den Kreuzwegstationen und der Wirtschaft mit dem alten Schild. Davor steinstossende Knaben. Proportionen etwas überhöht. L. Vogel übernahm von dieser Skizze vor allem die Hintergrundlandschaft.

5. *Alte Appenzellerin* 1850. Bleistift. 19,4 x 13,3 cm. SLM 27958. (Abb. 10). Bewegungsstudie für die alte Mutter.

6. *Mädchen mit Stoffelkappe*. Bleistift, gewischt. 11,5 x 9,8 cm. SLM 27968. Kopfstudie für die Stickerin rechts.

7. *Appenzellerin mit Stickrahmen*. 1835. Pause mit Feder. 33,5 x 17,3 cm. SLM 28054. (Abb. 6)

Federskizze mit genauen Farbangaben, verwertet auch in einem von K. E. Hoffmann, Aus dem Leben des Zürchers Malers L. Vogel, Zürich 1921, zw. S. 60 und S. 61 abgebildeten Gemälde. Seitenverkehrte Darstellung, die Figur und der Stickrahmen ganz in Profil gesehen. Auf dem Bild von 1854 verwendet Ludwig Vogel vor allem das Blumenmuster des Rockes.

8. *Appenzeller Stickerin, sitzend*. Bleistift, weiss gehöht, 27,7 x 10,1 cm. SLM 28066 (Abb. 8)

Modellstudie für die Stickerin links, mit Variante des Aermels.

9. *Appenzeller Stickerin, stehend*. Bleistift, weiss gehöht, 25,1 x 16,6 cm. SLM 28067 (Abb. 7)

Modellstudie für die Stickerin rechts mit Detailskizze einer von hinten gesehenen Stoffelkappe. Der Rock ohne das farbige Muster. Beinstellung noch unbestimmt.

10. *Die Mutter des Pfarrers von Brülisau*. 1835. Bleistift, 13,8 x 8,7 cm. SLM 28410 (Abb. 11)

Porträtzeichnung, verwendet für den Kopf der alten Mutter mit leichter Veränderung der Brauenpartie.

11. *Junger Kapuziner mit Buch*. Bleistift, 24,8 x 19,5 cm. SLM 28736.

Verwendet für die Gestalt des Laienbruders, noch ohne die kariole Längung des Gesichtes. Angeblich in Italien um 1811 entstanden, doch entspricht der Rosenkranz der in der Schweizer Provinz gebräuchlichen Form.

Die porträthafteren Züge der beiden Kapuziner und einzelner Gestalten der Appenzeller Familie auf den beiden Kompositionsskizzen in Zürich beweisen, dass diese letzteren später entstanden sind als die datierten Detailstudien. Ludwig Vogel hat also die Komposition, mag auch vor seinem Geist ein inneres Bild der Szene gestanden haben, aus den einzelnen Zeichnungen zusammengesetzt. Die Entwicklung der Bildidee ist zwischen 1850 und 1854 anzusetzen. Für die endgültige Ausarbeitung im Zürcher Atelier wurden auch frühere Zeichnungen, vor allem aus dem Jahre 1835, verwendet. Diese Arbeitsweise ist mit ein Grund, warum Ludwig Vogels Gemälde einen additiven Charakter tragen, d.h. sie sind aus Einzelheiten fast wie aus Klötzen eines Baukastens zu einem wohlgeordneten Ganzen zusammengefügt.

Anmerkungen

1) Diese Grundzüge der Entwicklung der Malerei wurden vom Schreibenden erstmals in einem Lichtbildervortrag (1969) «Die Kunst in Appenzell Innerrhoden» entwickelt. Genaue Belege und Literaturangaben sollen im Kunstdenkmälerband Appenzell Innerrhoden gegeben werden.

2) Wichtigste Literatur zu Ludwig Vogel:

S. Vögelin, Das Leben Ludwig Vogels, Kunstmalers von Zürich, Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich 1881 und 1882.

K. E. Hoffmann, Aus dem Leben des Zürcher Malers Ludwig Vogel, Zürich 1921.

C. Brun, Artikel «Ludwig Vogel» im Schweizer Künstlerlexikon III 394 f.

H. Koegler, Aquarelle und Zeichnungen von Ludwig Vogel, Das graphische Kabinett 10 (1925) Heft 2.

3) Die Jahresangaben stützen sich auf die datierten Zeichnungen im Schweizerischen Landesmuseum und im Kunsthaus Zürich.

4) H. Koegler, Nr. 152.

5) Vögelin 1882.

6) Die genauen Angaben verdanken wir dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft Zürich, insbesondere Herrn Dr. Peter Vignau.

7) Freundliche Mitteilung von P. Beda Mayer, Provinzarchivar, Luzern.

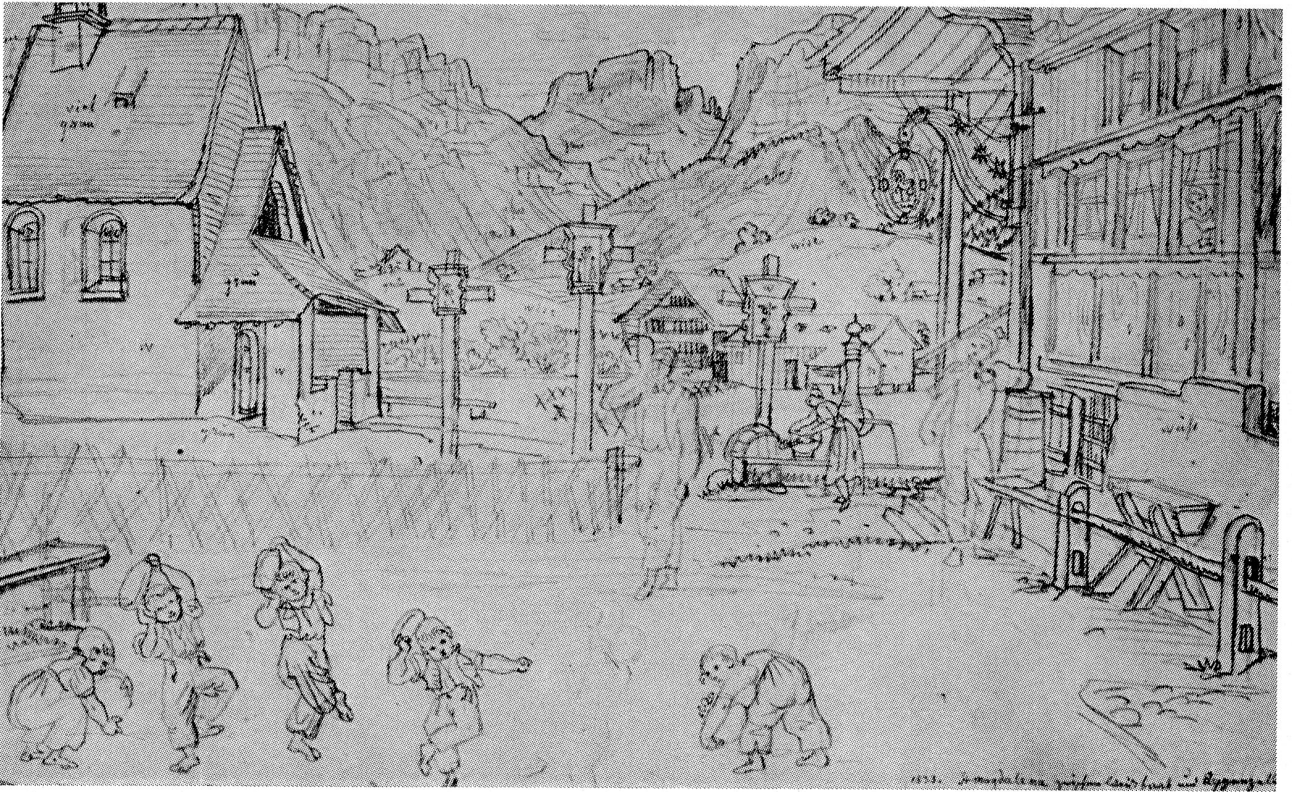


Abb. 1: Magdalenakapelle Steinegg 1835



Abb. 2: Kompositionsskizze in Feder. Variante Stube

Abb. 3: Kompositionsskizze in Feder. Variante Landschaft



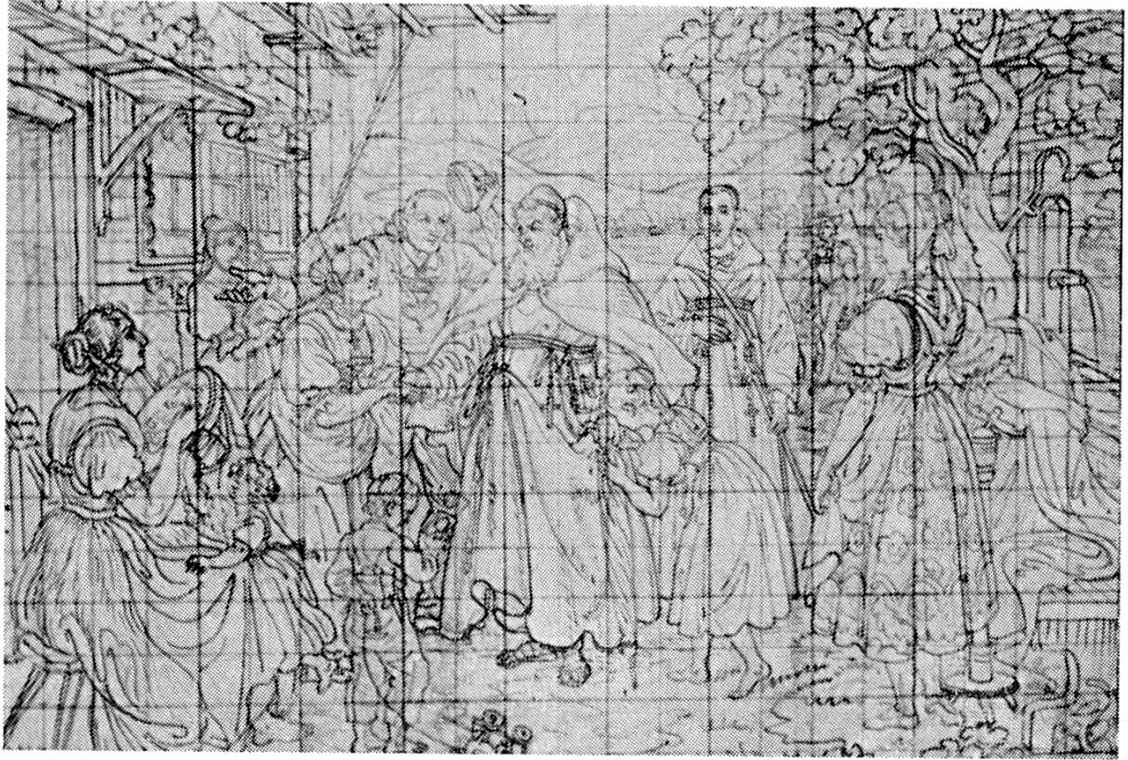


Abb. 4: Kartonzeichnung

Abb. 5: Ludwig Vogel, Kapuziner im Dorf, Kunstmuseum Solothurn





Abb. 6: Appenzellerin mit Stickrahmen



Abb. 7: Appenzeller Stickerin, stehend



Abb. 8: Appenzeller Stickerin, sitzend



Abb. 9: P. Tertullian



Abb. 10: Alte Appenzellerin



Abb. 11: Die Mutter des Pfarrers von Brülisau