

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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 23 (1972)

Heft: 4

Artikel: Ludwig Vogel, "Kapuziner im Dorf" : ein nazarenisches Genrebild und seine Vorstudien

Autor: Fischer, Rainald

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-393090>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

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

I.

Mit den Worten «nazarenisch», «Nazarener» verbindet der kunstgeschichtlich beleckte Laie oftmals das Gefühl von einer faden und flauen, wenn nicht gar unechten und sentimentalisierten Malerei. Er ist sich kaum bewußt, daß die um ihrer Haartracht willen in Rom so bezeichnete Künstlergruppe als erste Sezession der neuern Kunstgeschichte sich vom Wiener Akademiebetrieb trennte und in die Opposition ging. Eine Opposition, die thematisch im Zeitalter der deutschen Erniedrigung unter napoleonischer Herrschaft eine religiöse und patriotische Erneuerung anstrebte. Eine Opposition, die formal im Rückgriff auf die Kunst der Dürerzeit und des Quattrocento die Strenge und Sauberkeit der Zeichnung betonte¹.

Zu den Gründern dieser Künstlergruppe, die sich 1808 auf 1809 in Wien zu einem St. Lukasbund zusammenschlossen, im folgenden Jahr nach Rom zogen und im leerstehenden Kloster S. Isidoro auf dem Pincio eine Stätte der Besinnung und der emsigen Arbeit fanden, gehört auch der Zürcher Maler Ludwig Vogel (1788–1879). Sein Anteil tritt allerdings neben dem der bekannteren Friedrich Overbeck und Franz Pforr zurück, zumal er bereits 1812 nach Zürich heimkehrte. Doch blieb seine malerische Tätigkeit in Zielrichtung und Stil dem gemeinsamen Erleben in Wien und Rom verbunden. Die Malerei der nazarenischen Deutschrömer wie Ludwig Vogels ist eingebettet in den großen Strom der Romantik. In ähnlicher Weise, wie seine Malerfreunde und deren Schüler in Verbindung mit den literarischen Bestrebungen der Zeit zu Bildgestalten von Bibel und Heiligenlegende, von deutschen Märchen und Heldensagen wurden, fühlte sich Ludwig Vogel berufen, inspiriert durch Johannes von Müllers *Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft*, deren bildhaft dramatische Episoden ihm sein geschichtlich interessierter Vater getreulich aufnotierte, das schweizerische Historienbild zu erneuern. In den erhaltenen Kompositionen und Detailstudien zeichnet sich noch ein zweites Ziel ab: pathetisch begeisterte Schilderung des urtümlich gesunden Lebens der schweizerischen Bauern und Sennen. Auch hier knüpft Ludwig Vogel an literarische Strömungen an, die von Albrecht von Hallers *Alpen* bis zu Johann Gottfried Ebels liebevoller *Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz* reichen. Vedutenzeichner und Trachtenmaler sind ihm in der Gestaltung der Gebirgslandschaft und ihrer Bewohner vorangegangen. Doch erst Ludwig Vogel gelang es, das Spezialistentum der Hersteller von – immerhin qualitätvollen – Reisesouvenirs zu überwinden, indem er Landschaft und Figuren zu einer volkswissenschaftlichen Gesamtschau vereinte und durch exakte Vorstudien wie kompositionelle Ballung zum Schöpfer eines zugleich realistischen wie pathetischen Genrebildes der schweizerischen Bauernkultur wurde².

II.

Im Kunstmuseum Solothurn hängt ein in Öl auf Holz gemaltes Bild Ludwig Vogels (47,5 × 62,5 cm), das im Werkverzeichnis von 1881 als «Wandernde Kapuzinerpatres» bezeichnet ist, heute aber unter dem Titel «Kapuziner im Dorf» geht (Abb. 1). Vogel

hat das Gemälde unten links signiert. Die Datierung schwankt zwischen 1850 und 1854, das zweite Datum ist das richtige. Vom Käufer, einem Herrn Hänggi in Solothurn, gelangte das Bild durch Schenkung der Erben Kaiser-Hänggi an das Museum³.

Das Bild stellt dar, wie zwei Kapuziner auf ihrem Almosengang von einer Appenzeller Bauernfamilie empfangen werden. Die Figurengruppe ist in einem offenen Oval angeordnet, in dessen Mitte ein wohlbeleibter Pater mit grünem Regenschirm steht. Der hagere junge Laienbruder, die Sammeltasche quer übergehängt, hält sich im Hintergrund, kann es aber nicht unterlassen, aus den Augenwinkeln auf die schöne Stickerin rechts zu schielen, die sich von ihrer Arbeit erhoben hat und graziösen Schrittes in den Kreis der Familie tritt. Ihre jüngste Schwester küßt die Hand des Priesters. Die übrigen Familienglieder sind auf der linken Seite versammelt. Der greise Senn mit dem Lockenhaupt lüftet das Käppchen und lädt mit weitausholender Geste zum Eintritt ins Haus ein. Die alte Mutter drückt mit beiden Händen die Rechte des Paters. Eine Tochter hegt das Kleinste auf ihrem Arm. Die Jungfrau mit dem Haarpfeil blickt von ihrer Stickarbeit auf, während das Töchterchen freudestrahlend das eben erhaltene Heiligenbildchen vorzeigt. Der Bub daneben ist in die Betrachtung seines «Helgeli» so vertieft, daß er das umgestürzte Spielzeugpferdchen vergißt. Ein Töchterchen fremdet scheu hinter dem Türpfosten. Der Hund beschnuppert die Kutte. Drei Hennen und ein Hahn der schwarzweißen Appenzeller Rasse schließen die Figurengruppe nach vorn.

Die Komposition wird seitlich gerahmt durch minutiös gezeichnete Blattpflanzen in den untern Ecken; durch die Hausfassade links, Bank, Brunnen, Holunderbusch und Gaden rechts. Ein bildparalleler Kreuzzaun, davor zwei Ziegen, hemmen den Blick in die Landschaft des Hintergrundes, die Gegend von Steinegg mit der Magdalenenkapelle, einem Bildstock und verstreuten Einzelhöfen sowie der Bergsilhouette von Siegel, Mans und Ebenalp. Die Qualität des Bildes liegt zunächst in der wohldurchdachten, aus Einzелеlementen additiv gefügten Komposition. Die im Oval zusammengefaßte Figurengruppe des Vordergrundes setzt sich klar vom Landschaftsausschnitt des Hintergrundes ab. Die fallenden Diagonalen der Berghänge und die Bewegungsrichtung der Figuren betonen die Zentralgestalt. Häufung der Figuren und einheitliche Fassade links halten den wenigen Personen und der Häufung der Kulissen rechts die Waage. Der Komposition muß sich auch die Kapelle St. Magdalena einordnen, die in Wirklichkeit geostet war, auf dem Bild aber gegen Westen schaut. Auch die energische Tiefenflucht der rahmenden Kulissen zeigt deutlich, daß es dem romantischen Maler nicht darum ging, eine mit dem Auge festgehaltene Szene möglichst realistisch mit Pinsel und Farbe wiederzugeben, sondern nach allen Regeln der Kunst ein Historienbild schweizerischen Volkslebens zu gestalten.

Im zeichnerischen Detail aber dringt der Realismus durch, und das macht Ludwig Vogels künstlerisches Werk zu einer der ergiebigsten Quellen schweizerischer Volkskunde. Akkurat werden die Einzelheiten der Appenzellertracht geschildert: rote Stoffelkappen, schwarze kleine Schlappe, silberner Haarpfeil, weiße Barärmel und kettenbespannte Mieder, der violette gefälte Rock der sitzenden und das bunte blauweiße Kattunmuster der stehenden Stickerin, die bestickte Sennenschlutte und der beschlagene Hosenträger. Auch die Hausfassade ist aus realistischen Einzelheiten zusammengefügt: Wetterschirm und Klebedächer, Schweifbretter und Zahnschnittsimse, Schindelschirm und



Abb. 1. Ludwig Vogel. Kapuziner im Dorf (Kunstmuseum Solothurn)

Täfelung mit Feldern und Friesen, vierteilige Butzenfenster und Scheiterbeige, Blumenbrett und Weinrebe⁴. Die Einfügung der Tür in die Mitte des Blockhauses entspricht allerdings nicht den örtlichen Baugewohnheiten, sondern kompositionellen Gründen, und unter den Stubenfenstern fehlt die Ladenverkleidung. Die dekorativ ausgebreiteten Pflanzen in den untern Ecken rufen Erinnerungen an die Dürerzeit wach. In der Faltengebung – man beachte etwa den Rock der sitzenden Stickerin – hallen noch barocke Anklänge nach. Dem Interesse am Detail entspricht eine zeichnerische Grundhaltung mit einem feinen Sinn für die Schönlinigkeit des Umrisses, wie sie vor allem in der Gestalt der stehenden Stickerin zutage tritt. In seiner bunten Lokalfarbigkeit gemahnt das Bild an einen kolorierten Stich, die schwärzlichen Schatten erzielen Aquatintawirkung.

Zur genauen Detailschilderung kommt eine psychologische Differenzierung und Abstufung von schüchterner Neugier bis zu heller Freude. Der Gegensatz der beiden Kapuziner nimmt Frank Buchsers Kapuzinerbilder in etwa voraus⁵. Die leise Karikierung des Bruders entspricht dem romantischen Zug zur Satire und Parodie, ist aber frei von der antiklerikalen Animosität, wie sie Vogels Zeitgenossen Hieronymus Heß und Martin Disteli kennzeichnet⁶.

III.

Eine Reihe von Detailstudien und eine Kompositionsskizze im Schweizerischen Landesmuseum sowie eine Vorzeichnung mit rotem und schwarzem Quadratnetz im Kapuzinermuseum zu Sursee geben einige Hinweise auf die Arbeitsweise des Malers und die Geschichte des Bildes⁷. Die erste undatierte Federskizze (Abb. 2) formuliert das Thema des Almosenganges in zwei Varianten, das eine Mal vor dem Haus, das andere Mal in der Stube. Die beiden Kapuziner, die alte Mutter, das handküssende Mädchen und die stehende Stickerin kommen in beiden Varianten vor, teilweise seitenverkehrt. Im fertigen Bild wurden aus beiden Varianten einzelne Figuren übernommen, andere weggelassen. Gegenüber der endgültigen Fassung gruppiert die Federskizze die Personengruppe als geschlossene Mauer vor der breitem Schräge des Hauses und dem schmalern Landschaftsausschnitt. Bei der Vorzeichnung in Sursee (Abb. 3) ist die Endstufe beinahe erreicht: noch fehlen zur Abrundung die Hühner und das Töchterchen hinter der Tür. 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 Ludwig Vogel die Gruppe geschlossen. Unter den aufgeklebten Streifen von Transparentpapier schimmern Bleistiftstriche eines frühern Stadiums der Komposition durch.

Die Kompositionsstudien in Zürich und Sursee sind nicht datiert. Doch zeigen die Kapuziner und einzelne Gestalten der Appenzeller Familie schon auf der ersten flüchtigen Skizze die gleichen porträthaften Züge auf, wie sie in der verkleinerten Kartonzeichnung und im Ölbild wiederkehren. Aus diesem Grund müssen die Detailzeichnungen im Landesmuseum (Abb. 5) vor der Federskizze entstanden sein. Zugleich wird dadurch der additive Charakter von Ludwig Vogels Malweise bestätigt. Die Bleistiftzeichnung der alten Mutter ist 1850 datiert, das Porträt des Kapuziners P. Tertullian 1852. Die Entstehungszeit des Bildes von den Detailstudien bis zur Fassung in Öl läßt sich damit auf etwa 1850–1854 eingrenzen. Ludwig Vogel hat für die Ausarbeitung aber auch ältere Skizzen von einem frühern Appenzeller Aufenthalt verwertet, so für die Landschaft eine Bleistiftzeichnung der Kapelle in der Steinegg, für die junge Stickerin eine Umrißzeichnung in Feder mit genauen Farbangaben (Abb. 4), beide aus dem Jahre 1835. Das endgültige Bild ist im Zürcher Atelier entstanden. Der beliebte Kapuziner kann nach der genannten Modellzeichnung als P. Tertullian Späti (1805–1890) von Derendingen, Kanton Solothurn, identifiziert werden, der von 1842 bis 1861 in Appenzell wirkte⁸. Es ist zu vermuten, daß der erste Besitzer um verwandtschaftlicher oder persönlicher Beziehungen willen das Bild von Ludwig Vogel erwarb. Der Zürcher Maler hat den gleichen Pater noch zweimal in volkskundlichen Bildern aus dem Appenzellerland dargestellt, im «Geistlichen Hausbesuch» von 1849 und im großen «Schutzengelfest im Wildkirchli» von 1854⁹.

IV.

Der Zürcher Dichter Heinrich Leuthold schrieb 1861: «Die Historienmaler aus der deutschen Schweiz... sind aus Gründen, deren Auseinandersetzung uns hier zu weit führen würde, tatsächlich nur auf ihr Vaterland angewiesen.

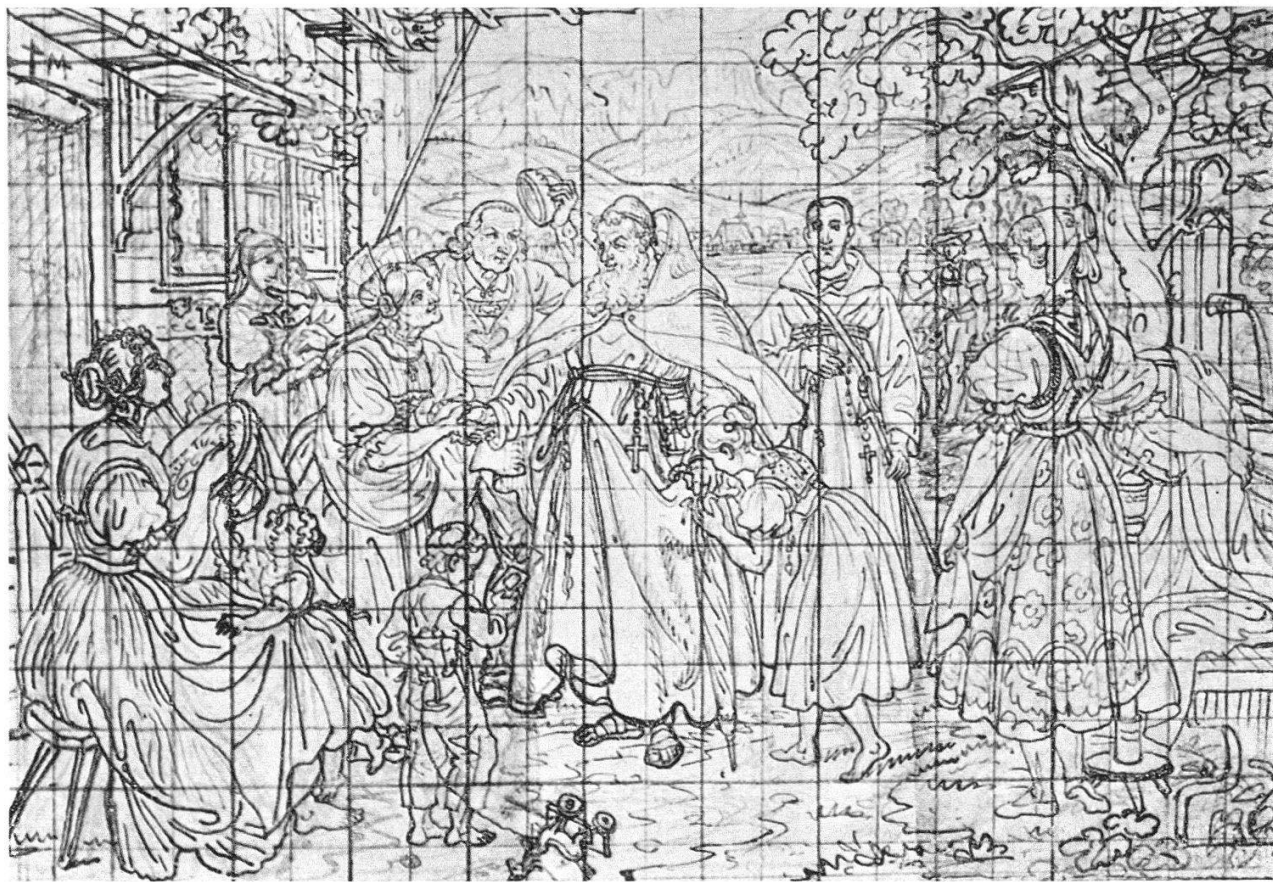


Abb. 2. Ludwig Vogel. Kompositionsskizzen in Feder (Schweizerisches Landesmuseum Zürich)

Abb. 3. Ludwig Vogel. Karton zum Solothurner Bild (Kapuzinermuseum Sursee)

Mit welchen Schwierigkeiten und bitteren Erfahrungen hatte nicht, unter übrigens ganz ausnahmsweise günstigen Vorbedingungen, unser greiser Vogel zu kämpfen, der Gründer unserer Historienmalerei, der, was man auch immer gegen seine Farbe und seine etwas überladenen und gewaltsamen Kompositionen einwenden mag, doch an schöpferischer Fülle, an Macht der Gestaltung einzig dasteht und auch mit ebensoviel Energie als Beruf sein ganzes reiches Leben an die Kunst und innert dieser an die Lösung einer spezifisch nationalen Aufgabe gesetzt hat¹⁰». Im Urteil des Dichters kündigt sich bereits der Wandel der Kunstauffassung im 19. Jh. von der buntfarbig zeichnerischen zur tonigen Malweise und von der pathetischen Komposition zum nüchternen Realismus an. Trotzdem trifft er das Wesentliche dieser künstlerischen Tragik. Ein Maler mit schöpferischem Talent zu großer Komposition, in langer Freundschaft einer der Hauptrichtungen der Romantik verbunden, finanziell gesichert durch väterliches Erbe, von jeder Studienreise mit einer Fülle von Plänen und Skizzen zurückkommend, kann seiner Berufung zum Gründer der schweizerischen Historienmalerei nur in sehr beschränktem Maße nachkommen, weil die öffentliche Hand ihm keine Gelegenheit bietet. «Zuerst kam sein nazarisches Kunstdenken den Zürcher Mitbürgern seltsam vor, kein schweizerisches Museum kaufte je ein Bild von ihm, die Kunstfreunde nur zögernd¹¹».

Ähnlich blieb es mit der Würdigung seiner künstlerischen Leistung. Zwar hat ihm Salomon Vögelin im *Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich* eine ausführliche Biographie mit Werkverzeichnis gewidmet¹², sind Teile seines Briefwechsels ediert¹³, viele volkscundliche Zeichnungen durch Hans Lehmann publiziert¹⁴. Doch blieb in einem immerhin repräsentativen Werk über *Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert* Ludwig Vogel unerwähnt¹⁵. Erst Adolf Reinle hat in einer bedeutenden Würdigung dem Gründer der schweizerischen Historienmalerei seinen Platz in der Kunstgeschichte angewiesen¹⁶. Voraus gingen C. Bruns Artikel im *Schweizer Künstlerlexikon*, die an einem eher versteckten Ort erschienene feinsinnige Studie Hans Koeglers sowie Paul Weschers Beiträge zur Geschichte der *Romantik in der Schweizer Malerei*¹⁷. Die Qualitäten des Zeichners Ludwig Vogel veranschaulichten eine Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur (1925) und die vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft veranstaltete Wanderausstellung über Schweizer Zeichnungen des 19. Jhs. (1968)¹⁸. Auf kleinem Raum bot das graphische Kabinett des Schweizerischen Landesmuseums eine Sonderschau des Zeichners, Aquarellisten und Malers mit Werken aus eigenen Beständen im Herbst 1971¹⁹. P. Rainald Fischer

Résumé

On donne le nom de «Nazaréens» à un groupe de peintres de langue allemande, établi dès 1810 dans les locaux désaffectés du couvent Sant'Isidoro, à Rome. Ces artistes devaient leur nom à l'aspect particulier de leur chevelure. Il y avait parmi eux un Zurichois, le peintre Ludwig Vogel (1788–1879). Rentré dans sa ville natale en 1812, il devint dès lors un des initiateurs de la peinture historique suisse. Ses compositions d'un romantisme pathétique présentent des scènes de la vie rurale ou de celle des bergers, à côté de sujets tirés de l'histoire de la Confédération suisse.



Abb. 4. Ludwig Vogel. Appenzeller Stickerin, Federpause (Schweizerisches Landesmuseum Zürich)



Abb. 5. Ludwig Vogel. Detailstudie zur Stickerin rechts (Schweizerisches Landesmuseum Zürich)

Ainsi, un tableau du Musée des beaux-arts de Soleure, intitulé «Les capucins au village» (1854), donne une bonne idée de cette peinture de genre, proche ici de la tradition populaire. On y voit deux capucins quêteurs, reçus par une famille de paysans d'Appenzell. L'œuvre est réaliste dans ses détails; sa qualité principale réside cependant dans la composition qui tire parti d'éléments mineurs, mais habilement agencés.

Une série d'études et une composition esquissée, conservées au Musée national suisse, ainsi qu'une préparation de dessin au Musée des capucins à Sursee, permettent de bien étudier les procédés de Vogel. Ces dessins datent d'époques assez différentes. Le portrait au crayon de la mère âgée est de 1850; celui du Père Tertullian Späti, un religieux bien dodu, de 1852. La jeune brodeuse est le développement d'une esquisse remontant à 1835.

Il a manqué à Vogel des commandes pour faire de lui un grand peintre d'histoire. Le talent qu'il avait pour la large composition ne put trouver à s'exprimer. En automne 1971, une exposition particulière de ses œuvres, organisée au Musée national suisse, a permis de mettre en valeur ses dons de dessinateur; on y vit aussi des aquarelles et des huiles de sa main.

Anmerkungen:

¹ W. NEUSS, «Nazarener», in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, VII, Freiburg i. Br. 1962, Sp. 849–851, und GERD TOLZIEN, «Nazarener», in: *Kindlers Malereilexikon*, VI, Zürich 1971, S. 483f., mit Literaturangaben. Dazu NIKOLAUS PEVSNER, «Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jhs.», in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IX (1931), S. 125–154; jetzt auch in: N. P., *Architektur und Design: von der Romantik zur Sachlichkeit*, München 1971, S. 204–219, bes. S. 205–208.

² Über Ludwig Vogels Anteil am Nazarenerbund orientiert am besten PAUL WESCHER, *Die Romantik in der Schweizer Malerei*, Frauenfeld 1947, S. 21–29.

³ Die Angaben über das Solothurner Bild sowie die Photographie verdanken wir dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich, insbesondere Herrn Dr. Peter Vignau-Wilberg, der den neuen Museumskatalog bearbeitet.

⁴ Das Vorkommen einer Weinrebe scheint nur für den ersten Augenblick seltsam. Der Schreibende hat noch Ende der 1960er Jahre am angebauten Schopf eines Bauernhauses in der Gegend des Schibenlehns AI prachtvolle Spalierreben festgestellt.

⁵ Gemeint sind die Bilder «Askese und Lebenslust» (1865), Kunstmuseum Basel, und «Kapuzinerschule» (1864/71), Kunstmuseum Solothurn.

⁶ Siehe das Kapitel «Satire und Dämonie im alten Zürich und in der Schweiz» bei PAUL WESCHER (wie Anm. 2).

⁷ Schweizerisches Landesmuseum Zürich: 26 197 Pater Tertullian (1850), 27 394 Kapelle St. Magdalena in Steinegg (1835), 27 958 Alte Appenzellerin (1950), 27 968 Mädchen mit Stoffelkappe, 28 054 Appenzellerin mit Stickrahmen (1835), 28 066 Appenzeller Stickerin, sitzend, 28 067 Appenzeller Stickerin, stehend, 28 736 Junger Kapuziner mit Buch (angeblich in Italien entstanden, der Rosenkranz entspricht aber dem in der Schweizer Provinz gebräuchlichen), 28 410 Mutter des Pfarrers in Brülisau, 29 248 Zwei Kompositionsskizzen zum Almosengang der Kapuziner in Appenzell. – Kapuzinermuseum Sursee, Nr. 138: Karton mit rotem und schwarzem Quadratnetz, 18,5 × 26 cm.

⁸ Freundliche Mitteilung von P. Beda Mayer, Provinzarchiv, Luzern. P. Tertullian Späti dilettierte übrigens in Malerei, wie eine Signatur auf einem Idealporträt P. Philipp Tanners im Kapuzinerkloster Appenzell erweist. P. SIEGFRIED WIND, *Geschichte des Kapuzinerklosters Dornach*, Stans 1909, S. 112f., erwähnt eine kleine Biographie: «Die drei Jubilaten, Kapuziner von Derendingen».

⁹ Werkverzeichnis bei VÖGELIN (wie Anm. 12), S. 58.

¹⁰ Abgedruckt nach HOFFMANN (wie Anm. 13), S. 80.

¹¹ ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, IV: *Die Kunst des 19. Jhs.*, Frauenfeld 1962, S. 167.

¹² [SALOMON VÖGELIN (1837–1888)], *Das Leben Ludwig Vogels, Kunstmalers von Zürich* (= Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1881 und 1882), Zürich o. J.

¹³ K[ARL] E[MIL] HOFFMANN, *Aus dem Leben des Zürcher Malers Ludwig Vogel*, Zürich 1921. – RUDOLF HUNZIKER (Hrsg.), *Ludwig Vogel und Ulrich Hegner, ihr Briefwechsel in den Jahren 1813–1832* (= 74. Neujahrsblatt der Hülfs-gesellschaft Winterthur, 1937), Winterthur 1936.

¹⁴ HANS LEHMANN, *Die gute alte Zeit*, Neuenburg 1904. – Ders., *Die Schweiz im Spiegel der Jahrhunderte*, Zürich 1937.

¹⁵ MAX HUGGLER und ANNA MARIA CETTO, *Schweizer Malerei im 19. Jh.*, Basel (1942).

¹⁶ REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, IV (wie Anm. 11), S. 166–169 und 174–176.

¹⁷ C. BRUN, «Georg Ludwig Vogel», in: *Schweizerisches Künstlerlexikon*, III, Frauenfeld 1913, S. 394–396. – HANS KOEGLER, «Aquarelle und Zeichnungen von Ludwig Vogel», in: *Das Graphische Kabinett: Mitteilungen aus den Sammlungen des Kunstvereins Winterthur*, X (1925), S. 17–57 (= Heft 2). – WESCHER (wie Anm. 2).

¹⁸ Ausstellungskatalog *Von Toeffler bis Hodler: die Schweizer Zeichnung im 19. Jh.*, Wanderausstellung 1968, Zürich 1968.

¹⁹ Ausstellungskatalog *Schweizerisches Landesmuseum Zürich: Ludwig Vogel, Handzeichnungen*, Zürich 1971.

Abbildungsnachweis: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich: 1. – Schweizerisches Landesmuseum Zürich: 2, 4, 5. – Verf.: 3.