Zeitschrift: Jahrbuch für Solothurnische Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Solothurn
Band: 50 (1977)

Artikel: Johann Peter Frölicher 1662-1723 : ein Solothurner Barockbildhauer
Autor: Erni, Erika
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-324639

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: 20.08.2025

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

JOHANN PETER FRÖLICHER

1662–1723

EIN SOLOTHURNER BAROCKBILDHAUER

Von Erika Erni

Während meiner Forschungen traf ich stets auf bereitwillige Hilfe. Ganz besonders danken möchte ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. A. Reinle, für sein stetes Interesse am Fortgang der Arbeit und seinen aufbauenden Rat, sowie dem Denkmalpfleger von Solothurn, Herrn Dr. G. Loertscher, der mir liebenswürdigerweise sein Material zur Verfügung stellte und mir auf Grund seiner umfassenden Kenntnis des solothurnischen Denkmälerbestandes zahlreiche wertvolle Hinweise geben konnte, die wesentlich zum Gelingen der Arbeit beitrugen. Dank gebührt auch allen um Rat angegangenen Kunsthistorikern im In- und Ausland, den Vertretern der Kirchen und Klöster und dem Personal des Solothurner Staatsarchivs für das freundliche und verständnisvolle Entgegenkommen sowie meinen Kolleginnen und Kollegen für ihre Hilfe in technischen Belangen. Zürich, Sommer 1975

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 11

A. Überblick über das Bildhauerwesen in Solothurn 13

B. Stand der Forschungen über Johann Peter Frölicher 18

C. Biographie Johann Peter Frölichers 21

D. Das Werk Johann Peter Frölichers 32

I. Erhaltene Werke 32

1. Figurenzyklen 32
   1.1. Das Chorgestühl von St. Urban 32
   1.2. Die zwölf Säulen in der Klosterbibliothek St. Urban 42
   1.3. Die vier Nischenfiguren am Schloss Waldegg 47
2. Epitaphien und formverwandte Werke 60
   2.1. Epitaph für Urs Sury von Bussy 60
   2.2. Epitaph im Visitantinnenkloster Solothurn 63
   2.3. Epitaph für Johann Viktor Sury 66
   2.4. Wappen von Johann Viktor Besenval 69
3. Einzelfiguren 77
   3.1. Schwebender Engel an der Kanzel der Solothurner Jesuitenkirche 77
   3.2. Zwei Leuchterengel 78
   3.3. Immakulata 78
   3.4. Madonna mit Kind 79
   3.5. Pietà 80
   3.6. Kruzifix 81
   3.7. St. Ulrich 83
   3.8. St. Christophorus und St. Joseph 84

II. Verschollene Werke 91

1. Vier Apostel, St. Urs und St. Viktor 91
2. Faldistorium 91
3. «Filiantzrahmen» 91
4. Zwei Engel zu einem «Fons pietatis» 91

E. Gedanken zur Kunst Johann Peter Frölichers 92

F. Schlussbetrachtungen 99

G. Anhang 100

I. Biographien weiterer Bildhauer in und aus Solothurn (chronologisch) 100

1. Hans Heinrich Scharpf 100
2. Niklaus Hermann 103
3. Franz Byss 104
4. Johann Melchior Wüest 106
5. Johann Wilhelm Schwaller 109
6. Hieronymus Altermatt 112
7. Johann Wolfgang Frölicher 113
8. Urs Viktor Byss 126
9. Joseph Kiefer 126
10. Joseph Frölicher 130
11. Urs Füeg 130
12. Johann Viktor Wüest 134
13. Urs Joseph Füeg 135

II. Abkürzungsverzeichnis 141
III. Quellenverzeichnis 142
IV. Literaturverzeichnis 144
V. Abbildungsverzeichnis 149
VI. Abbildungsnachweis 150

VORWORT

Seit rund hundert Jahren weiss man, dass der Solothurner Bildhauer Johann Peter Frölicher der Hauptmeister des Chorgestühls in der Kirche der ehemaligen Zisterzienserabtei St. Urban ist. Dennoch blieb die Persönlichkeit des Mannes, der sich mit diesem Werk unter die besten schweizerischen Barockbildhauer einreiht, bis heute weitgehend im dunkeln.

Die Archivstudien, die somit der vorliegenden Arbeit zwangsläufig vorausgehen mussten, förderten indessen nicht nur über Frölicher, sondern auch über eine ganze Reihe weiterer solothurnischer Bildhauer neues Material zutage. Die Zusammenstellung dieser Quellen gibt nicht nur den einzelnen, teilweise bisher kaum dem Namen nach bekannten Bildhauern Konturen, sondern sie eröffnen gleichzeitig interessante Einblicke in die damalige Kulturpolitik Solothurns. Dies ist der Grund, weshalb die Viten dieser Bildhauer der Untersuchung über Leben und Werk Johann Peter Frölichers angegliedert wurden.

Im Text und in den Anmerkungen wurden alle Literaturangaben abgekürzt; die vollständigen Zitate finden sich im Literaturverzeichnis.

A. ÜBERBLICK ÜBER DAS BILDHAUERWESEN IN SOLOTHURN

Die Erkenntnis, dass sich im 17. Jahrhundert in Solothurn so etwas wie ein Bildhauerzentrum gebildet hat, ist neu und keineswegs selbstverständlich. In den vorangehenden Jahrhunderten gab es in der kleinen und nicht besonders wohlhabenden Stadt zu wenig Aufträge, die die Entfaltung einer eigenen Bildhauertradition begünstigt hätten. Nur vereinzelt scheinen Bildhauer in der Stadt ansässig gewesen zu sein; bekannt geworden ist im späten Mittelalter der um 1459 aus Freiburg i. Br. zugewanderte und um 1490 in Solothurn verstorbene Hans Tussmann (Dussmann),[1] dem der einheimische Bernhard Burenfind (Bauernfeind) folgte.[2] Er wurde 1498 erstmals als Bildhauer erwähnt und verliess die Stadt 1521, um sich zusammen mit seiner Frau als Pfründer ins Kloster St. Urban zu begeben.

1529/31 zogen die Solothurner für die Ausführung eines Brunnenstocks den Bildhauer Albrecht von Nürnberg aus Bern bei.[3] Für fünf weitere Brunnen, die in der Zeit von 1543–1561 entstanden, wurden die bekannten Brunnenmeister Laurent Perrot von Le Landeron und Hans Gieng aus Freiburg i. Ü. berufen.[4] Da dieselbe Behörde, die diese öffentlichen Aufträge jetzt an auswärtige Meister vergab, sich noch 1504 dafür einsetzte, dass ein Auftrag, der bereits nach Safenwil verdingt war, an Bernhard Burenfind erteilt werden sollte, weil «er Bildhauer der Stadt und dieser Kunst wohl erfahren sei», ist anzunehmen, dass seit seinem Wegzug kein Vertreter seines Handwerks mehr in Solothurn weilte.

Nicht immer wurden aber fremde Bildhauer in die Stadt geholt; oft waren es auch geschickte Handwerker, die die anfallenden Bildhauerarbeiten übernahmen, wie dies noch im beginnenden 17. Jahrhundert das Beispiel des Gregorius Bienkher aus Attiswil veranschaulicht. Dieser, seit 1613 Hintersässe und seit 1616/17 Bürger der Stadt, war seines Zeichens Maurer und Steinmetz, und die meisten Rechnungseintragungen lassen auf vorwiegend handwerkliche Maurerarbeiten schliessen. Daneben arbeitete er aber auch als Bildhauer und Baumeister.[5] Erst nach seinem Tode

[1] Zu Hans Tussmann vgl. *Rott*, Oberrhein II, S. 167f. und Thieme/Becker, Allg. Lexikon, Bd. 33, S. 506. – In den Anmerkungen finden sich nur dann Erläuterungen und Quellenangaben zu den im Text erwähnten Bildhauern, wenn deren Biographien nicht im Anhang aufgeführt sind.

[2] Zu Bernhard Burenfind vgl. *Rott*, Oberrhein II, S. 168–172, 253f.

[3] *Rott*, Oberrhein II, S. 172.

[4] Zu Hans Gieng vgl. *Rott*, Oberrhein II, S. 309–311 und *Gantner/Reinle*, Kunstgeschichte, Bd. III, S. 130f. Hier auch Hinweise auf Laurent Perrot.

[5] Vgl. *Roth*, Bienkher und *W. R.*, Rathaus. Laut *W. R.* erhielt Bienkher 1623 200 Pfund für den Choraltar «zierlich von Steinwerk» in der St. Ursenkirche und am 27. Okt. gleichen Jahres weitere 66 Pfund für die Statue des St. Urs am Bieltor. Zudem erbaute er gemäss der Seckelmeisterrechnung von 1624 den südlichen Pavillon an der Ostfront des Rathauses. Beschreibung des Baues bei *Rahn*, Kunstdenkmäler, S. 189 und *Schmid*, Rathaus, S. 27.

im Jahre 1629 setzte langsam ein Aufschwung der Bildhauerei ein, dessen Ursache die allgemeine Entwicklung der Stadt war. Im Laufe des 16. Jahrhunderts hatte Solothurn durch die Niederlassung der französischen Ambassade und durch die festen Solddienstabkommen mit der französischen Krone allmählich an Wohlstand zugenommen und trat im 17. Jahrhundert in ein Zeitalter allgemeiner Prosperität ein, welche sich nach aussen in einer regen Bautätigkeit äusserte. Tatsächlich entstanden die meisten kirchlichen und profanen Bauten, die noch heute das Gesicht der Stadt prägen, in dieser Blütezeit, deren letzter Glanzpunkt die kurz vor der französischen Revolution vollendete St. Ursenkathedrale war. Erst in dieser Ära konnten sich die bisher recht kümmerlichen Voraussetzungen für die Entfaltung der Künste verbessern.

In der Bildhauerei, die uns hier allein interessiert, war indessen seit langem keine einheimische Tradition mehr vorhanden, an die hätte angeknüpft werden können. Dies dürfte der Grund gewesen sein, dass 1633 Hans Heinrich Scharpf, vermutlich ein Tiroler, der sich vorher aber in Rheinfelden aufgehalten hatte, die Erlaubnis erhielt, in Solothurn zu wohnen und zu arbeiten. Er hatte offenbar auch das Recht, Lehrlinge auszubilden; es ist ein glücklicher Zufall, dass von seinen Gesellen gerade Franz Byss mit Namen bekannt ist, der sich später als erster Solothurner seit langer Zeit wieder in seiner Stadt niedergelassen hat.

Vorher noch, spätestens um 1646, erhielt Scharpf durch den aus Beromünster zugezogenen Niklaus Hermann Konkurrenz und 1648 zudem auch durch den bekannten Kaspar Teufel von Sursee, der allerdings nur für einen einmaligen Auftrag engagiert wurde.[6]

Die notwendigerweise liberale Haltung gegenüber fremden Bildhauern begann sich indessen bereits zu ändern, als der kaum der Ausbildung entwachsene Franz Byss 1650 die Solothurner Behörde ersuchte, ihn fremden Meistern vorzuziehen und seiner Bitte durch das Geschenk einer marmornen Gerechtigkeitsstatue Nachdruck verlieh. Es scheint fast, als ob das erhaltene Zugeständnis der Grund für das bald darauf festzustellende Verschwinden der auswärtigen Bildhauer Scharpf und Hermann war, deren einer immerhin rund zwanzig Jahre, der andere etwa acht Jahre in Solothurn gearbeitet hatte und die sich jetzt beide in ihrer Existenz bedroht sehen mussten.

Dieselbe monopolitische Haltung nahm Franz Byss später auch seinem langjährigen Gesellen Johann Melchior Wüest aus Sursee gegenüber ein, indem er diesem, als er sich 1669 vermutlich selbständig zu machen beabsichtigte, Lohn und Zeugnis verweigerte. Wüest erhielt jedoch trotzdem

[6] Kaspar Teufel wurde 1648 vom St. Ursenkapitel mit der Ausführung des Liebfrauenaltars für die Stiftskirche St. Ursen betraut. Der Altar befindet sich heute in der St. Katharinenkapelle in Solothurn. Vgl. *Bossardt,* Altarbauer, S. 74.

die vorläufige Arbeitserlaubnis, wenn auch nicht das Hintersässenrecht in Solothurn.

Franz Byss blieb indessen nicht lange der einzige Solothurner, der in der Bildhauerei eine neue Verdienstmöglichkeit sah. 1663 begehrte und erhielt Johann Wilhelm Schwaller von der Stadt eine finanzielle Zuwendung, um eine Bildhauerlehre absolvieren zu können; 1672 kehrte er von seiner Wanderschaft zurück und wenige Jahre später, 1675, fand sich auch Hieronymus Altermatt, ehemals Lehrjunge von Joseph Franz Hermann aus Beromünster, wieder in Solothurn ein.

1675 hielten sich also nachweislich mindestens vier Bildhauer in Solothurn auf, eine für eine Stadt von rund 4000 Einwohnern beachtliche Zahl, und alle hatten vorerst das Recht, Lehrlinge aufzunehmen und auszubilden. Die verschärfte Konkurrenzsituation war vermutlich die Ursache der wachsenden Aggressionen gegenüber dem bis anhin geduldeten «Fremden», Johann Melchior Wüest, der schliesslich 1676 auf Betreiben Wilhelm Schwallers ein Lehrlingsverbot erhielt und 1679, nach fortgesetzten Schikanen von seiten Schwallers und Altermatts, nach Olten ausgewiesen wurde, wo er bald restlos verarmte.

Wenige Monate vor seiner Ausweisung starb Franz Byss ziemlich verschuldet; dies scheint ein weiteres Indiz dafür zu sein, dass trotz der gestiegenen Nachfrage nach Bildhauerarbeiten in Solothurn die Existenzgrundlage für so viele Bildhauer doch ungesichert war.

In Anbetracht dieser Umstände ist nicht anzunehmen, dass alle Lehrlinge, die bei einem der erwähnten Meister ihre Lehrzeit verbrachten, sich in Solothurn niederlassen wollten oder durften. Von denjenigen, deren Namen, nicht jedoch das weitere Schicksal bekannt geworden sind, stammen einige aus den solothurnischen Untertanengebieten, wo sie vermutlich keine adäquate Möglichkeit hatten, die Bildhauerei zu erlernen.[7] Nach ihrer vorgeschriebenen Wanderschaft werden sie in ihre Heimatorte zurückgekehrt sein oder sich anderswo eine Existenz aufgebaut haben, wie dies, eine Generation später, das Beispiel des Urs Füeg aus Mümliswil zeigt, der sich zum führenden Bildhauer in Pruntrut emporarbeitete. Der berühmteste Solothurner Bildhauer in der Fremde ist jedoch Johann Wolfgang Frölicher, der ältere Bruder des Johann Peter, der ab 1675 in Frankfurt Karriere machte. Bekannt geworden ist auch, dass der Sohn des Franz Byss, Urs Viktor Byss, zeitweise in Süddeutschland arbeitete und erst als älterer Mann um 1723 nach Solothurn zurückkehrte.

[7] Nichts Weiteres wurde bekannt über: Hans Ulrich Schmidt aus Schönenwerd, 1646 Lehrling bei H. Scharpf; Hans Georg Tschan aus Solothurn, 1670–1674 Lehrling bei J. M. Wüest; Hans Jost Fleischlin (Flüschlin?), 1674 Bildhauergeselle vermutlich bei J. M. Wüest; Hans Joseph Schwaller aus Solothurn, 1676 Lehrling bei W. Schwaller, ab 1677 Lehrling bei J. M. Wüest; Franz Joseph Zeltner, 1679–1683 Lehrling bei H. Altermatt; Johann Greder aus Solothurn, 1683–1686 Lehrling bei H. Altermatt. Vgl. die Abschnitte über die betreffenden Lehrmeister im Anhang.

Als 1686 Hieronymus Altermatt Beruf und Wohnort wechselte, blieb von der ersten Generation der solothurnischen Barockbildhauer nur Wilhelm Schwaller. Ihm gesellte sich als Vertreter des Nachwuchses nach 1680 Johann Peter Frölicher zu, und erst wesentlich später, 1698, nahm als weiterer Bildhauer Joseph Kiefer seine Tätigkeit in der Stadt auf. Neben diesen drei Meistern erwähnen die Urkunden der Folgezeit vereinzelt auch weitere Bildhauer, so Joseph Frölicher, ein Neffe des Johann Peter, Franz Ludwig Ziegler,[8] Urs Gobenstein[9] und Christian Keller,[10] doch scheinen diese entweder nicht dauernd in Solothurn ansässig gewesen zu sein oder aber eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben.

Die fremdenfeindliche Haltung, durch die sich Solothurns Bildhauer seit jeher ausgezeichnet hatten, blieb weiterhin bestehen. Derselbe Wilhelm Schwaller, der schon an der Vertreibung des Johann Melchior Wüest massgeblich beteiligt war, sorgte 1693 für den beschleunigten Aufbruch des Mümliswilers Urs Füeg auf die Wanderschaft; 1704 schliesslich ging er mit seinen wesentlich jüngeren Berufskollegen Joseph Kiefer und Joseph Frölicher gegen Franz Joseph Brenner aus Dillingen vor, der sich derzeit in Aarwangen aufhielt und angeblich unrechtmässig Arbeit aus Solothurn angenommen hatte. Brenner zog es daraufhin vor, die Gegend wieder zu verlassen.[11]

Umso bemerkenswerter ist deshalb, dass der solothurnische Rat 1723, rund zwei Jahrzehnte nach der Affäre Brenner, nicht eingriff, als sich Urs Joseph Füeg aus Mümliswil, der Neffe des Urs Füeg, in Biberist festsetzte, und auch nichts unternahm, als dieser Aufträge für Solothurn ausführte, sondern ihm 1728 sogar das Domizil erteilte.[12] Dass nach wie vor eine starke Konkurrenzsituation bestand, erwiesen die für einmal erfolglosen Klagen der einheimischen Bildhauer. Zwar war Johann Peter Frölicher 1723 in St. Urban gestorben, doch waren von der zweiten Generation immer noch Joseph Kiefer tätig und, spätestens nach 1723 bis zu seinem Tode im Jahre 1731, der aus der Fremde zurückgekehrte Urs Viktor Byss.

Mittlerweile begannen die Aufträge zurückzugehen, sei es, weil die Möglichkeiten der inzwischen weitgehend erneuerten Stadt erschöpft waren, sei es, weil die skulpturenfreudige Barockzeit ihrem Ende ent-

[8] Der Solothurner Bürger und Bildhauer Franz Ludwig Ziegler erhielt am 17. Nov. 1702 einen Pass nach Paris und andernorts. Vgl. StASO, Copia QQQ 1660–1710.

[9] Vgl. S. 29 und S. 117, Anm. 276.

[10] Christian Keller beschäftigte sich als Steinbildhauer an den 1703 einsetzenden Erweiterungs- und Ausbauarbeiten am Solothurner Rathaus. 1710 arbeitete er am Choraltar für die Kirche von Biberist und anerbot sich, zu billigem Preis ein «bossiretes Crucifix» zu machen, das anstelle eines Altarblattes aufgestellt werden könnte. 1712 war der Altar fertiggestellt. Vgl. St.-Urs.-Prot. 13, 200 und 223f. Interessanterweise wird Christian Keller in den Protokollen einmal als «Stuccadorarbeiter» und einmal als Steinbildhauer bezeichnet.

[11] Vgl. S. 111.

[12] Vgl. S. 135ff.

gegenging. Jedenfalls starb Joseph Kiefer um 1740 im Armenhaus, und Urs Joseph Füeg, der so vielversprechend begonnen hatte, kämpfte mit finanziellen Sorgen und hielt sich hauptsächlich mit Arbeiten für Landkirchen kümmerlich über Wasser. Obwohl er noch einige Lehrlinge ausgebildet hatte,[13] waren nach seinem Tode im Jahre 1767 keine einheimischen Bildhauer mehr vorhanden, die seine Werkstatt hätten weiterführen können. Seine Gesellen, die Gebrüder Franz und Jeremias Schlapp aus dem Tirol, erhielten deshalb 1768 das Domizil in Solothurn und arbeiteten neben dem Einsiedler Johann Baptist Babel an der skulpturalen Ausstattung der entstehenden St. Ursenkathedrale.[14]

Die rund 130 Jahre umfassende Geschichte der Barockbildhauerei in Solothurn beleuchtet einerseits die mit dem allgemeinen Aufschwung wachsende Kunstfreundlichkeit, andererseits aber auch das Verhaften in der kleinbürgerlichen Enge, die exemplarisch in der ständigen Konkurrenzangst der einheimischen Bildhauer zum Ausdruck kommt. Jene, welche auf Grund ihres Bürgerrechtes und nicht ihrer Fähigkeiten auf Protektion Anspruch erhoben, wie auch die Behörden, die vermutlich aus Angst, ihre allfällig arbeitslosen Bildhauer unterstützen zu müssen, nie auch nur erwogen, das Verbleiben fremder Bildhauer von ihrer künstlerischen Qualifikationen abhängig zu machen, gaben zu verstehen, dass die Ausübung der Bildhauerei – letztlich wie im Mittelalter – als Handwerk betrachtet wurde, das ein Einheimischer ebenso gut wie ein Fremder betreiben konnte. Durch das Fehlen jeglicher Konkurrenz von aussen ging aber auch der für jede künstlerische Entwicklung nötige Ansporn verloren. Fremde Einflüsse wurden in den meisten Fällen vermutlich nur während der Wanderschaft aufgenommen, was zwangsläufig zu einer Provinzialisierung und Retardierung der solothurnischen Bildhauerei führen musste.

Vor diesem grob skizzierten Hintergrund muss man also Johann Peter Frölicher, die profilierteste Erscheinung unter den in Solothurn arbeitenden Barockbildhauern, betrachten, um seine Fähigkeiten und seine Grenzen richtig einzuschätzen.

[13] Bekannt geworden sind die Namen der Lehrlinge Joseph Eusebius Wyser aus Niedergösgen und Johann Altermatt aus Kleinlützel. Ob der Sohn des Solothurners Jacob Wirz seinem Wunsch entsprechend die Lehre antreten konnte, ist ungewiss.

[14] Vgl. *Felder,* Babel.

B. STAND DER FORSCHUNGEN ÜBER JOHANN PETER FRÖLICHER

Die Kenntnis von Leben und Werk des Solothurner Barockbildhauers Johann Peter Frölicher scheint nach seinem Tod im Jahre 1723 weitgehend in Vergessenheit geraten zu sein.

Erst 1853 erscheint der Name Frölicher in einem Gutachten Zschokkes über das Chorgestühl der ehemaligen Zisterzienserabtei St. Urban wieder.[15] Im Zusammenhang mit der Frage nach den ausführenden Künstlern des Gestühls gibt Zschokke eine mündliche Tradition wieder, der zufolge «um das Jahr 1700 die beiden Conversbrüder (zugleich leibliche Brüder) Frölicher aus Solothurn auftrags des Klosters St. Urban nach Paris gesandt worden seien zur Beschaffung der Chorstühle, worauf sie 20 Jahre Arbeit verwendet hätten». Zschokke bezweifelt jedoch die Mitarbeit dieser Gebrüder Frölicher, deren Präsenz in St. Urban er durch keine schriftlichen Quellen belegen konnte. Die Entstehungszeit des Stuhlwerks verlegt er in die Jahre 1701–1706 und stellt somit auch die zwanzigjährige Arbeit in Frage. Auf Grund der stilistischen Verwandtschaft des Chorgestühls mit englischen oder niederländischen Werken ist er überzeugt, dass es von Meistern dieser Kulturkreise geschaffen wurde.[16]

Zschokkes Bericht und seine kritische Stellungnahme zur Frage nach den Meistern des Chorgestühls wurde nicht veröffentlicht und dürfte den wenigsten bekannt gewesen sein.[17] Amiet jedenfalls greift sechs Jahre später, 1859, bedenkenlos auf die mündliche Tradition zurück[18] und verhilft ihr damit zu einem zähen Überleben.[19]

1860 erschien das Jahrzeitbuch des Klosters St. Urban gesamthaft im Druck.[20] Darin wird Johann Peter Frölicher in einer längeren Eintragung

[15] GKSA, *Zschokke,* Chorstühle, Ms. Zschokke verfasste diesen Bericht zusammen mit einer zeichnerischen Aufnahme des Chorgestühls im Auftrag des St. Galler Bankiers James Meyer, der das Chorgestühl 1853 zu Spekulationszwecken von der Luzerner Regierung erwarb.

[16] Dies legte ihm vermutlich auch den Gedanken nahe, dass Viktor West, dessen Signatur er am Stuhlwerk fand, dem gleichnamigen englischen Künstlergeschlecht entstamme.

[17] Der Originalbericht wurde zusammen mit den Zeichnungen dem Käufer des Chorgestühls als Dokumentation mitgeliefert und ging in Schottland verloren. Das handschriftliche Konzept des Berichtes und vier Zeichnungen mit verschiedenen Aufnahmen des Chorgestühls wurden erst nach dem Rückkauf des Stuhlwerks 1911 im Nachlass von *Alfred Zschokke* wiederentdeckt. Vgl. *Meyer-Rahn,* S. 42 und 56f.

[18] *Amiet,* Kunstbestrebungen, S. 23. *Amiet* gibt als Zeitaufwand für das Chorgestühl sogar 26 Jahre an.

[19] *Heinemann,* der Verfasser des Artikels über Peter Frölicher in *Brun,* SKL Bd. 1, S. 506 nimmt, obwohl ihm die in der Zwischenzeit erschienene Korrektur von *Rahn,* Statistik, S. 247, bekannt ist, *Amiets* Aussage wieder auf und sichert ihre weitere Verbreitung.

[20] *Schneller,* Jahrzeitbücher.

zu seinem Todesdatum als Schöpfer des Chorgestühls und der reich skulptierten Tragsäulen in der Bibliothek des Klosters St. Urban bezeichnet.[21] Dies ermöglichte Rahn, die Meinung Amiets zu korrigieren und Johann Peter Frölicher und den inschriftlich bezeugten Viktor Wüest als Meister des Chorgestühls, welches er in die Jahre 1701–1706 datiert, zu fixieren.[22]

1913 veröffentlichte Meyer-Rahn eine eingehende Monographie über das Chorgestühl von St. Urban.[23] Gestützt auf die Eintragungen im Jahrzeitbuch des Klosters, bezeichnet auch er Johann Peter Frölicher als leitenden Meister des Stuhlwerks. Anhand stilistischer Vergleiche mit den Bibliothekssäulen, deren Zuweisung an Johann Peter Frölicher er durch einen beigebrachten Akkord weiter erhärten konnte, schreibt er diesem Künstler die architektonischen Teile des Chorgestühls zu. Quellenstudien bestätigten ihm, dass das Gestühl in den Jahren 1701–1706 entstanden sein musste. Den Stil des Werks bezeichnet er als französisch, ohne jedoch seine Meinung näher zu begründen. Er vermutet deshalb, dass Johann Peter Frölicher seine künstlerische Ausbildung in Frankreich genossen hat.[24] Erstmals bringt er auch neue biographische Daten über Johann Peter Frölicher.[25] Obwohl dieser 1694 Bürger von Solothurn wurde, ist Meyer-Rahn der Ansicht, dass er sich in St. Urban niedergelassen und die Bildhauerwerkstatt des Klosters geleitet habe.[26]

Die nachfolgenden Publikationen übernehmen die Ergebnisse Meyer-Rahns über Johann Peter Frölicher, lassen jedoch die noch fehlende stilkritische Einordnung seines Werkes vermissen.[27] Erst Reinle bringt diese notwendige Ergänzung.[28] Er beschreibt erstmals die Tragsäulen in der Bibliothek, wobei es ihm gelingt, deren ikonographisches Programm fest-

[21] Durch *Schneller,* Jahrzeitbücher, S. 27, wird das Todesdatum Johann Peter Frölichers, nämlich der 26. Aug. 1723, bekannt.

[22] *Rahn,* Statistik, S. 247.

[23] *Meyer-Rahn,* Chorgestühl.

[24] *Meyer-Rahn,* Chorgestühl, S. 13 und Anm. 3 verzeichnet, dass Johann Peter Frölicher mit Alexia Prenel verheiratet war. Der französische Name der Ehefrau lässt ihn vermuten, dass Frölicher in Frankreich geheiratet habe.

[25] *Meyer-Rahn,* Chorgestühl, S. 13, bes. Anm. 3 gibt Namen und teilweise auch Lebensdaten der Eltern, Johann Ulrich Frölicher und Maria Graff, und der Geschwister, Anna Elisabeth und Wolfgang, bekannt. Die Todesdaten von Wolfgang Frölicher, 1707, wie auch von Peter Frölicher, 1725, sind jedoch unrichtig. Letztere Angabe wird auch von *Brun,* SKL, Supplementband IV, S. 164, übernommen. Zutreffend ist jedoch die Erwähnung, dass Wolfgang Frölicher Bildhauer in Frankfurt war und Anna Elisabeth Frölicher sich mit dem Kanzler von St. Urban, Jacob Bossard, verheiratete.

[26] Nach *Meyer-Rahn,* Chorgestühl, S. 13, dürfte Johann Peter Frölicher bei seinem Schwager, dem Kanzler von St. Urban, gewohnt haben.

[27] Wichtigste Publikation der Folgezeit ist *Ganz,* Chorgestühl; interessant vor allem die entwicklungsgeschichtliche Komponente. Die Angaben über Frölicher hingegen sind eher konfus.

[28] *Reinle,* KDM Luzern 5, S. 313–315, 338f., 369–378, 394–396.

zustellen. Durch den Vergleich mit diesen Bibliothekssäulen erkennt er in den Säulen, welche die Dorsalwände des Chorgestühls gliedern und die er ebenfalls einzeln beschreibt, eindeutig die Hand Frölichers. Er bezeichnet sie als künstlerisch wertvollsten Teil des Stuhlwerks. Zu ihrem Formenschatz und Stil findet er in der schweizerischen Barockplastik keine Parallelen; ihren formgeschichtlichen Ursprung sieht er in der flämischen Skulptur und besonders im Umkreis des Artus Quellinus d. Ä.[29] Reinle schreibt Johann Peter Frölicher zudem erstmals die Statue des St. Ulrich an der Ostfassade der Klosterkirche von St. Urban zu, die seiner Meinung nach vom Frontispiz der ehemaligen St. Ulrichskapelle stammen dürfte und etwa um 1690 zu datieren ist.

Mit Johann Peter Frölichers Werken ausserhalb seiner Tätigkeit für St. Urban hat sich die Forschung erst oberflächlich beschäftigt. Gesichert wurde lediglich die Statue der Immakulata auf dem Frontispiz der ehemaligen Jesuitenkirche in Solothurn, seit Fiala 1879 entdeckte, dass sie von einem Frölicher geschaffen wurde.[30] Da in der von ihm verwendeten Quelle der Vorname des Bildhauers nicht zu finden ist, wurde die Statue in der Folgezeit ohne weitere Begründungen bald Johann Peter Frölicher, bald seinem Bruder Johann Wolfgang zugeschrieben. Erst Stahn beschreibt die Immakulata kurz und will in ihr anhand von Vergleichen mit den Skulpturen des St. Urbaner Chorgestühls ein Jugendwerk Johann Peter Frölichers erkennen[31]

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Schwergewicht der bisherigen Forschungen über Johann Peter Frölicher auf seinen Arbeiten in St. Urban liegt. Völlig offen geblieben ist die seit dem Zschokke-Bericht latente Frage, ob Johann Peter Frölicher tatsächlich mit seinem Bruder Johann Wolfgang zusammengearbeitet hat. Da in der mündlichen Überlieferung der Vorname des Bruders nicht genannt wurde, ist nicht auszuschliessen, dass ausser Johann Wolfgang noch ein weiterer Bruder das Bildhauerhandwerk ergriffen haben könnte. Es drängt sich somit auf, vorerst die Familiengeschichte der Frölicher nachzuzeichnen, um eruieren zu können, welche Künstler sie hervorgebracht hat und wie weit sich diese überhaupt voneinander absetzen lassen.

[29] Als Vergleichsbeispiel zieht *Reinle,* KDM Luzern 5, S. 377, namentlich das Gestühl im Seitenschiff der St. Paulskirche in Antwerpen bei.

[30] *Fiala,* Geschichtliches, III, S. 31.

[31] *Stahn,* Jesuitenkirche, S. 17f.

C. BIOGRAPHIE JOHANN PETER FRÖLICHERS

Die Frölicher gehörten schon im 17. Jahrhundert zu den alteingesessenen Bürgerfamilien Solothurns. Da zurzeit aber nicht regimentsfähig, hatten sie sich auf Handel und Gewerbe verlegt.[32]

In der Linie, der Johann Peter Frölicher entstammte, herrschte der Wirteberuf vor; der Grossvater Jakob, der Vater Johann Ulrich d. Ä. und dessen Bruder Johann Joseph übten alle dieses Gewerbe aus.[33]

Johann Ulrich Frölicher d. Ä. (1615–1672) war in erster Ehe mit Dorothea Reist verheiratet,[34] die ihm vier Söhne und zwei Töchter gebar.[35] Sie starb 1651.[36] Noch im gleichen Jahr heiratete er Anna Maria Graf (1622–1706), die Tochter des Ludwig Johann Graf und der Maria von Staal.[37] Die Verwandtschaft seiner zweiten Frau mit der angesehenen Patrizierfamilie von Staal verbesserte vermutlich nicht nur seine eigene soziale Stellung, sondern verhalf auch den Kindern, die dieser Ehe entsprossen und zu denen die beiden späteren Bildhauer Johann Wolfgang und Johann Peter gehörten, zu hochgestellten Paten.[38]

1650, kurz vor seiner zweiten Eheschliessung, übernahm Johann Ulrich Frölicher das Bad Attisholz als solothurnisches Lehen zur Bewirtschaftung, welches er bis zu seinem Tode behielt.[39] Er scheint jedoch auch neben seinem Beruf recht aktiv gewesen zu sein. So wurde er 1664 von der Regierung mit der Vertrauensmission betraut, 25 Zentner Pulver nach Schaffhausen zu liefern, wodurch Solothurn den ersten Teil seines von der Tag-

[32] *Meyer,* Verfassungszustände, S. 146.

[33] Jakob war Zunftwirt zur Webern, Joh. Joseph Zunftwirt zur Zimmerleuten, Joh. Ulrich Wirt im Bad Attisholz. Die Eintragung in *Zülch,* Frankfurter Künstler, S. 574, wonach Joh. Ulrich Frölicher Ratsherr gewesen war, kann anhand der Tatsache der Nichtregimentsfähigkeit sowie anhand des reichlichen Archivalienmaterials eindeutig widerlegt werden. Der Irrtum *Zülchs* beruht vermutlich auf der falschen Aussage Joh. Wolfgang Frölichers anlässlich der Eintragung seiner Ehe im Traubuch der Stadt Frankfurt. Vgl. StadtA Frankfurt. Traubuch 1658/77, f. 335r.

[34] Eheschliessung am 21. Aug. 1638. Vgl. StASO, Ehenbuch Solothurn 1580–1731, 2. Teil, S. 177. Zu den genealogischen Angaben vgl. auch die Stammtafel am Ende von Kapitel C.

[35] Joh. Ulrich d. J. (1640, Nov. 20.); Maria Ursula (1642, Aug. 29.); Franz (1644, Feb. 9.); Maria Ursula (1645, Okt. 29.); Franz Joseph (1648, Feb. 28.); Sebastian (1650, Jan. 20.). Vgl. StASO, Taufbuch Solothurn 1580–1653, 3. Teil, S. 731, 755, 771, 792, 814, 833.

[36] 14. März 1651. Vgl. StASO, Totenbuch Solothurn 1608–1752, 1. Teil, S. 111.

[37] Eheschliessung am 7. Mai 1651. Vgl. StASO, Ehenbuch Solothurn 1580–1731, 2. Teil, S. 234.

[38] Anna Maria (1652, März 22.); Wolfgang (1653, Juni 29.); Anna Elisabeth (1655, März 14.); Peter (1662, Okt. 11.). Vgl. StASO, Taufbuch Solothurn 1580–1653, 3. Teil, S. 874; 1653–1734, 4. Teil, S. 8, 29, 108.

[39] BASO, Bürger und Geschlechterbuch der Stadt Solothurn, 1. Teil, E 25.

satzung von Baden festgelegten Beitrags zur eidgenössischen Unterstützung Österreichs in den Türkenkriegen erfüllte.[40]

Zudem zeugen diverse Eintragungen in den Gerichtsprotokollen von Transaktionen, die er mit Grundstücken vornahm und damit zweifellos zum Wohlstand seiner Familie beitrug.[41]

Die Sorge um seine Familie zeigen zwei Gesuche, in welchen er den Rat von Solothurn bat, ihm, bzw. seinen Kindern aus erster Ehe, das Erbe der verstorbenen Schwester seiner ersten Frau zukommen zu lassen.[42]

Man darf somit annehmen, dass seine Familie in geordneten und gesicherten Verhältnissen lebte. Auch deuten keinerlei Hinweise darauf, dass sie nach seinem Tode im Jahre 1672 in Schwierigkeiten geriet, obwohl in den Jahren 1669–1674 drei der bereits erwerbsfähigen Söhne aus erster Ehe starben.[43]

Nur bei den beiden jüngsten der sechs Söhne, Johann Wolfgang und Johann Peter, lässt sich nachweisen, dass sie sich der Bildhauerei, die sich damals in Solothurn gerade erst zu entfalten begann, zugewendet haben.[44] Johann Wolfgang, neun Jahre älter als Johann Peter, muss sich auf die vorgeschriebene Wanderschaft begeben haben, als sein kleiner Bruder noch ein Kind war, und er lässt sich bereits 1675 in Frankfurt wieder nachweisen, wo er den Rest seines Lebens verbrachte. Obwohl er den Kontakt mit seiner Verwandtschaft aufrechterhielt und offenbar auch Querverbindungen zu Johann Peter Frölicher bestehen, deuten weder Quellen noch Werke darauf, dass er je in der Schweiz tätig gewesen ist.[45] Damit lässt sich die Möglichkeit einer von beiden Brüdern gemeinsam betriebenen Werkstatt in Solothurn ausschliessen.

Es gibt allerdings einen weiteren Frölicher, der ebenfalls Bildhauer wurde, nämlich Josef, ein Neffe von Johann Wolfgang und Johann Peter.

[40] Die Tagsatzung fand am 12. März 1664 in Baden statt. Vgl. *Krütli*, Abschiede, Bd. 6, S. 611f. Joh. Ulrich Frölichers Auftrag erfolgte bereits am 30. März 1664. Vgl. StASO, Conc. Bd. 87, 2f.

[41] Vgl. StASO, Ger. Prot. 1642, S. 54; 1661, S. 278 und 305; 1667, S. 78; 1669, S. 292; 1670, S. 345 und 685; 1671, S. 54.

[42] Einreichung der Gesuche am 3. Juli 1659 und 24. Dez. 1660. Vgl. StASO, Conc. Bd. 82, S. 29f. und Bd. 84, S. 72f.

[43] Johann Ulrich d. Ä. starb am 12. Aug. 1672. Von seinen Söhnen starben Sebastian (1669, Mai 8. in Wien); Joh. Ulrich d. J. (1671, Dez. 23.); Franz Joseph (1674, Aug. 11). Vgl. StASO, Totenbuch Solothurn, 1608–1752, 1. Teil, S. 223, 240, 243, 253.

[44] Von den drei früh verstorbenen Söhnen liess sich nur bei Franz Joseph der Beruf einwandfrei feststellen. Er war Leutnant im Regiment Peter Surys und fiel in französischen Diensten im holländischen Krieg. Die Tätigkeiten der beiden anderen verstorbenen Brüder sind unbekannt, da zurzeit verschiedene andere Frölicher mit den gleichen Vornamen lebten, die nicht auseinanderzuhalten sind. Dasselbe trifft auch beim überlebenden Franz zu.

[45] In Anbetracht der vergleichsweisen Wichtigkeit wird die Biographie von Joh. Wolfgang Frölicher im Anhang aufgeführt. In etwas anderer Fassung habe ich sie bereits in «Unsere Kunstdenkmäler», XXIV (1973), Heft 4, S. 102–116 veröffentlicht.

Dieser tauchte vermutlich nach seiner Wanderschaft um 1704 in Solothurn wieder auf, verschwindet aber alsbald wieder aus den dortigen Akten. Die Gefahr, ihn mit Johann Peter zu verwechseln, dürfte sehr gering sein. Nachdem somit nachgewiesen ist, dass die verschiedenen Bildhauer der Familie allein schon anhand ihrer Biographien auseinandergehalten werden können, konzentrieren wir uns im folgenden auf Johann Peter Frölicher.

Johann Peter Frölicher wurde am 11. Oktober 1662 in Solothurn getauft. Die Patenschaft übernahmen der Patrizier und Seckelmeister Peter Sury und Catharina Ruchti.[46]

Über seinen Ausbildungsgang berichten die Quellen nichts. Es ist indessen anzunehmen, dass er die in der Regel vierjährige Lehre bei einem der einheimischen Meister absolvierte.[47] Auch Dauer und Ziel seiner Wanderschaft lassen sich urkundlich nicht belegen. Sein Stil, in Solothurn und auch in der übrigen Schweiz einzigartig, lässt vermuten, dass er die wesentlichen künstlerischen Impulse im Ausland empfangen hat. Wahrscheinlich war Johann Peter Frölicher schon um 1683 wieder in Solothurn. In dieser Zeit dürften nämlich die vier Statuen, Allegorien der Jahreszeiten, entstanden sein, welche die Nischen in der südlichen Fassade des Waldeggschlosses in Feldbrunnen schmücken und die auf Grund ihres Stiles unserem Meister zugeschrieben werden dürfen.[48]

Es ist unbekannt, ob er Solothurn nach Abschluss dieser Arbeit zur weiteren Ausbildung noch einmal verliess. Fest steht jedoch, dass sein nächstes bekanntes Werk, ein Engel, der unter dem Korb der 1687 in der Jesuitenkirche errichteten Kanzel schwebt, nunmehr seinen vollentwickelten und unverkennbaren Stil zeigt.

1688 war er erneut für die Jesuiten tätig. Wie sie in ihrer Chronik vermerkten, schuf er in diesem Jahre die Statue der Immakulata auf dem Giebel ihrer Kirche und erhielt dafür 87 Kronen. Seine Anwesenheit in Solothurn wird somit erstmals auch durch Quellen wieder bezeugt.

Die nächste ihn betreffende Nachricht stammt vom 5. Juni 1690. An diesem Tag wurde die Erbschaft des am 28. November 1688 verstorbenen

[46] StASO, Taufbuch Solothurn 1653–1734, 1. Teil, S. 108. Als Taufname wurde lediglich «Peter» eingetragen. Da er sich in späteren Quellen jedoch zumeist als «Johann Peter» verzeichnet findet, wird der volle Name auch hier übernommen.

[47] Hans Georg Tschan befand sich vom 22. Juni 1670 bis Weihnachten 1674 bei Joh. Melchior Wüest in der Lehre. Ebenfalls vier Jahre dauerte die Lehre von Franz Joseph Zeltner bei Hieronymus Altermatt, nämlich vom 22. Juni 1679 bis 7. Juli 1683. Hingegen sollte die Lehre von Johann Greder bei Hieronymus Altermatt insgesamt sechs Jahre dauern, vermutlich weil dieser kein Lehrgeld verlangte. Tatsächlich wurde sie aber am 7. Juli 1683 begonnen und am 5. September 1686 abgeschlossen.

[48] Auf die Werke Fröhlichers und ihren Stil wird in den Kapiteln D und E zurückzukommen sein. Quellenzitate, die hier nicht weiter belegt sind, finden sich im Kapitel D vollständig aufgeführt.

Propstes Wolfgang von Staal im Rat behandelt, welche anscheinend Johann Peter Frölicher zugesprochen worden war, nun aber auch vom Hauptmann Joseph Sury beansprucht wurde. Die Angelegenheit zog sich bis zum 26. März 1694 hin, als der Rat den beiden Parteien riet, sich gütlich zu einigen, was vermutlich auch geschah, da nachher nichts mehr darüber verlautet.[49]

Um 1690 dürfte Johann Peter Frölicher zum ersten Mal für das Zisterzienserkloster St. Urban tätig gewesen sein. Die Statue des hl. Ulrich, die ehemals vermutlich den Giebel der in diesem Jahr geweihten St. Ulrichskapelle bekrönte, trägt deutlich den Stempel seines Stils. Dass ein Solothurner Bildhauer für diese Aufgabe herangezogen wurde, erstaunt wenig bei den traditionell guten Beziehungen des Klosters zu Solothurn, dessen beste Familien seit jeher eine beträchtliche Zahl der Konventualen stellten; aus ihrer Reihe war auch der derzeitige Abt, Ulrich Glutz (1687–1710) hervorgegangen.[50] Die Berufung gerade Johann Peter Frölichers dürfte zumindest teilweise dadurch bedingt gewesen sein, dass er sein Talent für eine solche Arbeit bereits durch die Immakulata-Statue auf der Solothurner Jesuitenkirche unter Beweis gestellt hatte. Allerdings könnten auch familiäre Beziehungen zum Kloster dazu beigetragen haben. Am 12. Februar 1691 fand in St. Urban nämlich die Hochzeit seiner Schwester Anna Elisabeth mit Jacob Bossard aus Baar statt, der schon seit etwa 1686 im Dienste des Klosters stand, wo er vorerst als Kammerdiener, später als Unterschreiber und schliesslich – nach 1710 – als Kanzler arbeitete.[51]

[49] Vgl. StASO, RM 194, 381 und RM 189, 251f. Joh. Peter Frölicher vertrat in diesem Streitfall vermutlich seine Mutter, die als Nichte des verstorbenen Prälaten vor ihm erbberechtigt war. Vgl. BASO, Protasius, Bürgergeschlechter, Bd. 10, S. 9 (MS). Joseph Frölicher dürfte seine Ansprüche auf Grund der Familienzugehörigkeit seiner Gattinnen erhoben haben. 1662 verheiratete er sich nämlich mit Margarita von Staal und nach deren Tod 1686 mit Clara Helena von Staal. Vgl. *Borrer,* Von Sury, S. 19.

[50] Vgl. *Wicki,* St. Urban im 18. und 19. Jh. Dort auch eine Zusammenfassung der früheren Geschichte des Klosters und weitere Literaturangaben.

[51] Eheeintragung in Baar, kath. Pfarramt, Geschlechterbuch A–H. Dort auch die Hinweise, dass Jacob Bossard am 8. Juni 1658 in Baar getauft wurde und ein Cousin des am 13. Dezember 1665 geborenen Orgelbauers Joseph Bossard war, von dessen Hand eine Chororgel (1714/15) und die grosse Orgel (1716–1721) in St. Urban stammt. Zu Joseph Bossard vgl. *Schiess,* Orgelbauergeneration; und ders., Orgelbauvertrag.
Am 5. Sept. 1678 wurde ein Jacob Bossard von Zug, «studiosus organista», vom St. Ursenstift Solothurn für seine Orgeldienste entlöhnt. Vgl. StASO, St.-Urs.-Prot. 10, 129. Er könnte mit dem späteren Kanzler von St. Urban identisch sein. Jacob Bossard verstarb am 9. Mai 1736 in St. Urban, wo seine Dienste für das Kloster in einem langen Nachruf gewürdigt wurden. Vgl. StALU, St. UrbanA, Cod. 416, Fol. 1f. Nach seinem Tode zog seine Frau, Anna Elisabeth geb. Frölicher, wieder nach Solothurn, wo sie am 23. Oktober 1737 das Domizil erhielt. Vgl. StASO, RM 240, 823. Sie starb am 15. Aug. 1738. Vgl. StASO, Totenbuch Solothurn 1608–1752, 3. Teil, S. 771. Von ihrem Nachlass wurde ein Inventar aufgenommen. Vgl. StASO, Inv. und Teil. 1714–48, Nr. 42.

Etwa gleichzeitig führte Johann Peter Frölicher auch wieder Aufträge von solothurnischer Seite aus. In den Seckelmeisterrechnungen wurden am 23. Januar 1691 192 Pfund verbucht, die er für vier Apostel sowie die beiden Stadtpatrone Urs und Viktor erhielt.[52] Im gleichen Jahr errichtete er zudem das Grabmal des Johann Viktor Sury († 12. Dezember 1687) in der Ignatiuskapelle der Jesuitenkirche, welches ihm auf Grund stilkritischer Überlegungen zugeschrieben werden kann. Da die Chronik verzeichnet, dass der Bruder des Verstorbenen, Urs Sury, der zugleich ein Cousin des Paten Johann Peter Frölichers war, das Grabmal herstellen liess, könnten bei der Erteilung des Auftrages an Frölicher auch familienpolitische Gründe mitgespielt haben. Am 25. Juni 1692 lieferte Johann Peter Frölicher ein neues Faldistorium in die St. Ursenkirche. Das heute verschollene «kost- und künstliche Werck», für welches er 80 Pistolen sowie eine Pistole Trinkgeld erhielt, war eine Schenkung des französischen Ambassadors Amelot. Solche Aufträge lassen vermuten, dass sich Johann Peter Frölicher sehr rasch als Bildhauer durchgesetzt hatte. Er war sich seiner Qualität offenbar durchaus bewusst und konnte es sich zu einem Zeitpunkt, da sich seine Berufskollegen um Arbeit und Lehrjungen stritten, leisten, auf einen Auftrag zu verzichten, wenn seinen Preisforderungen nicht entsprochen wurde. Dies geht aus dem Ratsbeschluss vom 18. Mai 1693 hervor, in welchem der Rat von einem projektierten Ehrenwappen, welches das Hauptgewölbe der Kirche des Visitantinnenklosters zieren sollte, absah, weil Frölicher dafür eine Summe von 50 Kronen forderte.[53]

Auch in privater Hinsicht begann sich Johann Peter Frölicher in Solothurn zu etablieren. Noch vor 1693 trat er vermutlich in die angesehene marianische Männerkongregation ein.[54] Am 9. Januar 1694 und den zwei darauffolgenden Sonntagen liess er seine Ehe mit Alexia Prenel aus Morteau (Dép. Doubs) verkünden.[55] Die Hochzeitsfeierlichkeiten selbst wur-

[52] «Für die Stuck» erhielt er 32 Pfund, für alle sechs Figuren also 192 Pfund.

[53] StASO, RM 197, 356.

[54] Vgl. StASO, Protokolle d. marianischen Kongregation 1693–1755. Da Joh. Peter Frölicher in den dortigen Verzeichnissen der neuen Mitglieder aufgeführt ist, später aber höhere Funktionen in der Kongregation ausübte, muss sein Eintritt vor Aufnahme der Protokollführung, also vor 1693 erfolgt sein.

[55] StASO, Ehebuch Solothurn 1580–1731, 3. Teil, S. 445. Damit wird die Vermutung *Meyer-Rahns,* Chorgestühl, S. 13, dass sich Joh. Peter Frölicher anlässlich eines Frankreichaufenthaltes verheiratet habe, widerlegt. Der Name «Prenel» erscheint zudem schon 1661 in den solothurnischen Ratsbüchern, indem die in Solothurn wohnende Agathe Prenel, «fille emancipeé de Jean Prenel de Mortau», in einem offiziellen Schreiben ihre vermutlich in Morteau lebende Schwester und deren Gatten bat, ihre Interessen in der Erbsache ihres verstorbenen Bruders Pierre wahrzunehmen. Vgl. StASO, Conc. Bd. 84, S. 144/45. Besagte Agathe Prenel blieb auch weiterhin in Solothurn, wo sie 1686 dem Jesuitenkollegium 22 Gulden vermachte (StASO, Familienarchiv von Sury, Bd. 11, VI, 10) und 1693 ledigen Standes starb (StASO, Totenbuch Solothurn 1608–1752, 2. Teil, S. 355). Es wäre somit möglich, dass

den am 18. Januar mit einer Spezialbewilligung in St. Urban abgehalten.[56] Am 24. Juni desselben Jahres leistete er zudem den längst fälligen Bürgereid[57] und schrieb sich – gemäss der Verordnung von 1681, dass jeder Bürger zünftig sein musste – bei der Schiffleutenzunft ein.[58] Schon in den Jahren 1695 und 1696 versah er einen Dienst in der von den Zünften organisierten Feuerwache.[59] Am 7. Juli 1696 vernehmen wir erstmals, dass er in Solothurn ein Haus besass, weil an diesem Tag im Rat die eingegangene Klage behandelt wurde, dass das «Feuern und Buchen» in Frölichers Haus im Hinblick auf eine mögliche Feuersbrunst eine Gefahr für die Nachbarn darstelle.[60]

Ab 1696 bis zum Jahre 1703 findet sich weder in den Zunftbüchern noch in anderen Quellen eine Erwähnung Johann Peter Frölichers, was eine zeitweise Ortsabwesenheit vermuten lässt. In der nächsten Nachricht wird er denn auch als in Frankfurt wohnhaft bezeichnet. Es handelt sich dabei um einen am 25. September 1701 zwischen Kurtrier und Johann Peter Frölicher abgeschlossenen Vertrag, worin er sich verpflichtete, zwei den Bozzetti seines verstorbenen Bruders entsprechende bronzene Engel zur Ecce-Homo-Statue im Trierer Dom zu verfertigen.[61] Da ihm für diese Aufgabe eine Frist von einem halben Jahr gegeben wurde, ist anzunehmen, dass er bis mindestens im Frühjahr 1702 in Frankfurt geblieben ist.

Die Frage aber, wieso der Kurfürst für eine Arbeit, die er ganz im Stil seines verstorbenen Hofbildhauers ausgeführt haben wollte, gerade Jo-

sich Alexia Prenel, vermutlich eine Nichte der Agathe Prenel, ebenfalls schon vor ihrer Verheiratung in Solothurn aufgehalten hatte. Nähere Angaben über Geburtsdatum und Abstammung von Alexia Prenel liessen sich in den Pfarrbüchern Morteau und Pontarlier nicht finden. Hingegen soll die Familie Prenel in dieser Gegend noch heute weitverbreitet sein.

[56] Die Eintragung der Eheschliessung erfolgte in St. Urban, kath. Pfarramt, Ehenbuch, unter dem 18. Januar 1693, differiert somit um ein Jahr von den Angaben in StASO, Ehenbuch Solothurn 1580–1731, 3. Teil, S. 445. Die Tatsache, dass Joh. Peter Frölicher von Solothurn die Bewilligung erhielt, in der Kirche von St. Urban zu heiraten, lässt darauf schliessen, dass seine Mutter bei ihrer in St. Urban verheirateten Tochter lebte, seine nächsten Angehörigen also in St. Urban wohnten. Der dortige Aufenthalt seiner Mutter wird später dadurch bestätigt, dass Joh. Peter Frölicher dem Kloster das Kostgeld für sie bezahlte und sie schliesslich in St. Urban verstarb.

[57] StASO, Bürgerbuch Solothurn Stadt, 1572–1706, S. 287.

[58] BASO, Urbar und Protokoll der Zunft zur Schiffleuten, angefangen Anno 1693, M II 3. Zu den Pflichten und Rechten der Bürger Solothurns vgl. *Meyer*, Verfassungszustände.

[59] BASO, Urbar und Protokoll der Zunft zur Schiffleuten, angefangen Anno 1693, M II 3. Zur Organisation der Zünfte vgl. *Appenzeller*, Zunftwesen.

[60] StASO, RM 200, 592. Aus dem Vertrag, den Frölicher anlässlich eines Umbaues abschloss sowie aus einem Inventar geht hervor, dass sein Haus zwischen demjenigen von Johann Schaad und dem Zunfthaus zur Webern an der Barfüssergasse lag. Vgl. Not.-Prot. 1702–1708, Bd. 37, S. 77f. (StASO) und StASO, Inv. und Teil. 1722–25, Nr. 45, S. 354f. Es ist somit identisch mit dem heutigen Haus Nr. 1 an der Weberngasse, Grundbuch 747. Vgl. *Herzog*, Gassen, S. 240.

[61] Die Ecce-Homo-Statue und die dazugehörige Schale entstanden 1699. Vgl. S. 123.

hann Peter Frölicher aus Solothurn herbeiholte, zumal ihm genügend einheimische Bildhauer und vermutlich auch noch ehemalige Mitarbeiter Johann Wolfgang Frölichers zur Verfügung standen, liesse sich dadurch erklären, dass er den jüngeren Frölicher schon vorher, möglicherweise von der Werkstatt Johann Wolfgang Frölichers her, gekannt hatte. Da er den Fortschritt der Werke für den Trierer Dom, an welchen Johann Wolfgang Frölicher in seinen letzten Lebensjahren intensiv arbeitete, mit Interesse verfolgte, dürfte ihm eine Anwesenheit des jüngeren Bruders nicht entgangen sein, ja man könnte sogar vermuten, dass er ihm die Ergänzung der Ecce-Homo-Gruppe überliess, weil er schon vorher daran gearbeitet hatte. Dies würde bedeuten, dass Johann Peter Frölicher schon zwischen 1697 und 1700, dem Todesjahr seines Bruders, für längere Zeit in Frankfurt weilte.

Dass der Auftrag jedoch erst im September 1701, also mehr als anderthalb Jahre nach dem Tode Johann Wolfgang Frölichers, erfolgte, beruht möglicherweise darauf, dass sich Johann Peter Frölicher in der Zwischenzeit ins Kloster St. Urban begeben hatte, um die Leitung der Arbeiten am neuen Chorgestühl zu übernehmen. Diese mussten, wie sich aus den Rechnungsbüchern errechnen lässt, bereits im Herbst 1700 eingesetzt haben, also noch unter der Regierungszeit des Abtes Ulrich Glutz, für den Frölicher bereits früher gearbeitet hatte. Da die Konzeption des Werkes der Stilrichtung Frölichers entspricht und zudem die Ausführung der künstlerisch interessantesten Aufgabe daran, die Gestaltung der den Dorsalwänden vorgestellten, gebälkstützenden Säulen ihm vorbehalten blieb, ist anzunehmen, dass er auch an der Projektierung beteiligt war. Wie weit er auf die Wahl der beteiligten weiteren Mitarbeiter Einfluss hatte, ist unbestimmt. Auffallend ist jedoch, dass bei dreien von ihnen, Urs Füeg, Joseph Kiefer und Johann Viktor Wüest, ein Kontakt zu Solothurn nachzuweisen ist. Der reibungslose Ablauf der ersten Arbeiten am Stuhlwerk wird bei der spätestens im September 1701 erfolgten Abreise Frölichers gewährleistet gewesen sein, so dass eine dauernde Anwesenheit, die sich übrigens auch später weder bei ihm noch bei seinen Kollegen nachweisen lässt, nicht unbedingt erforderlich war. Da seine Mitarbeiter weitgehend unabhängig arbeiten konnten und sein eigener Anteil am Gestühl diesem vermutlich ohnehin erst gegen Ende eingefügt wurde, bewirkte sein neuerlicher begrenzter Aufenthalt in Deutschland wohl auch keine Verzögerung.[62]

Johann Peter Frölicher war sicher 1703 wieder in Solothurn, denn er musste in diesem Jahr wiederum einen zünftischen Wachtdienst verseh-

[62] Dass bei seiner Rückkehr noch wesentliche Teile des Werkes ausstanden, geht daraus hervor, dass Joh. Viktor Wüest, dem eine Reihe der Dorsalreliefs zugeschrieben werden können, seine Arbeit erst am 11. Juni 1703 aufnahm.

en.[63] Man kann sich deshalb fragen, ob die Skulpturen für St. Urban, welche ihn jetzt stark in Anspruch nehmen mussten, nicht grösstenteils in seiner Werkstatt in Solothurn entstanden sind. Andere Werke aus diesem oder den nächsten Jahren wurden nicht bekannt.
Hingegen vernehmen wir, dass er dem seit 1701 in Solothurn ansässigen Maler Karl Stauder bei den Schwierigkeiten, die dessen zweiter Eheschliessung am 28. September 1703 vorausgingen, durch seine Zeugenaussage entscheidend geholfen hatte.[64] Die beiden Künstler, welche verschiedentlich für dieselben Auftraggeber gearbeitet hatten, scheinen befreundet gewesen zu sein, denn Frölicher erklärte sich nach Stauders Tod († 25. November 1714) offiziell bereit, für dessen Witwe zu sorgen.[65]

Die nächste Nachricht über Johann Peter Frölicher datiert vom Dezember 1704 und bezieht sich auf eine Zahlung von 30 Talern, welche er dem Kloster St. Urban als Kostgeld für seine Mutter gab.[66] Dass dies nicht die einzige Aufwendung war, die er für sie gemacht hatte, ist den Differenzen zu entnehmen, die er nach ihrem Tode mit seinen Verwandten in Frankfurt hatte.[67] In einem Brief vom 5. Juli 1706 an den Rat von Solothurn beschuldigten sie ihn nämlich der Hinterziehung ihres Anteils am mütterlichen Erbgut, über welches sie ein genaues Inventar verlangten.[68] Dieses wurde ihnen bereits am 21. Juli mit der Bemerkung zugestellt, dass daraus klar ersichtlich sei, dass Johann Peter Frölicher «ein Ansehnliches mehr ausgeben als eingenommen», weshalb ihm die Nutzniessung auf gewissen Wertschriften solange zugestanden würde, bis er seine Mehrausgaben

[63] BASO, Urbar und Protokoll der Zunft zur Schiffleuten, angefangen Anno 1693, M II 3. Es handelt sich um den Wachtdienst bei den Stadttoren, für welchen jede der elf Zünfte zwei Bürger stellen musste. Der Dienst dauerte für einen Bürger jeweils acht Tage hintereinander, worauf die Ablösung erfolgte. Vgl. *Appenzeller,* Zunftwesen II, S. 6f.

[64] Der verwitwete Stauder lebte vorher in Bigamie mit Esther Kündig, die nach neun Jahren zu ihrem rechtmässigen Gatten, Daniel Almain, zurückgekehrt war. Da deshalb über den Tod seiner ersten Frau Zweifel aufgekommen waren, sollte er Beweise beibringen. Dies tat an seiner Stelle Joh. Peter Frölicher, «qui ipsemete audivit ex ore Rmi. Dni abbati ad S. Urbanum Udalrici Glutz, eam esse mortuam, et sepultam». Dem Zeugnis kam deshalb ein so grosser Wert zu, weil Ulrich Glutz, der Stauder 1689/90 an das Kloster St. Urban berufen hatte, mittlerweile gestorben war. Im weiteren musste Stauder der Familie seiner Braut bekanntgeben, dass sein Name in Konstanz wegen Desertion an den Galgen gekommen war; auch hatte er seine Potenz zu beweisen. Vgl. StASO, Ehenbuch Solothurn 1580–1731, 3. Teil, S. 505.

[65] Die Beistandserklärung erfolgte am 19. Dezember 1714. Vgl. StASO, RM 217, 1400f. Angaben zu Stauder (Franz Karl) finden sich bei *Onken,* Stauder.

[66] StALU, St. UrbanA, Cod. 229b, S. 232. Die Verbuchung des Tischgeldes findet sich nur in diesem einen Jahr.

[67] *Meyer-Rahn* gibt in einem ungedruckten Artikel, GKSA, Kritik und zusätzliche Ergänzung, den 28. Januar 1707 als Todesdatum der Mutter Frölicher an. Da die Erbstreitigkeiten bereits 1706 einsetzten, ist anzunehmen, dass es 28. Januar 1706 heissen sollte.

[68] Vgl. StASO, Zusatz zu den D'Schreiben 1600–1700, Bd. 6.

gedeckt hätte.[69] Die somit aktenkundige beträchtliche finanzielle Unterstützung, die Johann Peter Frölicher seiner Mutter zukommen liess, lässt mutmassen, ob er sich nicht den Lohn für seine Arbeit am St. Urbaner Chorgestühl, der auffälligerweise neben den Zahlungen an seine Mitarbeiter nicht verbucht wurde, vom Kloster für den Lebensunterhalt seiner Mutter abzweigen liess.[70]

Die Vermutung, dass er bis zu seinem Tode in St. Urban gelebt und die dortige Bildhauerwerkstatt geleitet hatte, lässt sich in keiner Weise halten. 1705 wurde er von seiner Zunft zu einem der «Vierer» ernannt. Von da an findet er sich bis 1717 jedes Jahr in der zünftischen Ämterbesatzung verzeichnet, unter anderem 1709–1712 als Zunftmeister.[71] Schon allein aus diesem Grund musste er sich vornehmlich in Solothurn aufgehalten haben. Am 27. April 1706 vernehmen wir, dass er sein Haus durch ein «Anhencksel und neüwes Gebäw» erweitern wollte, was mit einem Revers vertraglich geregelt wurde, da er dazu auch die Mauer seines Nachbarn etwas erhöhen musste.[72]

Im Dezember desselben Jahres erhielt er von der Stadt 100 Pfund für eine «vergülte Rahmung zue der Filiantz», unter welcher man sich vermutlich eine Stammtafel vorzustellen hat.[73] Seit seiner Rückkehr aus Frankfurt ist dies der erste urkundlich gesicherte Auftrag. 1708 ergibt sich noch einmal ein Hinweis auf seine Querverbindung zu seinem dort tätig gewesenen Bruder Johann Wolfgang, indem er am 18. September in dessen Namen dem Bildhauer Franz Joseph Knauss aus Rheinfelden bestätigte, seine vier Lehrjahre in Frankfurt vollzogen und 1689 abgeschlossen zu haben. Als Zeugen liess er die Bildhauer Urs Gobenstein und Joseph Kiefer, «deren einte Zeuge zuehr sein Knausen Lehrzeit selbstanwesend ware, der andere aber desselben Wanderschaft und Wohlverhaltens wahrgenommen hat»,[74] unterschreiben.

[69] Vgl. StASO, Conc. Bd. 102, S. 174ff. Das betreffende Inventar ist leider nicht mehr vorhanden. Da das Urteil des Rats von Frankfurter Seite offenbar angegriffen wurde, ging ein weiteres Schreiben am 17. Juni 1707 nach Deutschland, in welchem man sich sämtliche weiteren diesbezüglichen Ansinnen an Joh. Peter Frölicher verbat. Vgl. StASO, Conc. Bd. 103, S. 89f.

[70] Falls Frölicher wie Joseph Kiefer einen Wochenlohn von 2 Talern hatte, entspräche ein jährliches Kostgeld von 30 Talern etwa 15 Arbeitswochen.

[71] BASO, Urbar und Protokoll der Zunft zur Schiffleuten, angefangen Anno 1693, M II 3.

[72] StASO, Not.-Prot. 1702–1708, Bd. 37, S. 77f.

[73] «Filiantz» dürfte eine Zusammenziehung des Wortes «Filiation» sein.

[74] StASO, Not.-Prot. 1708–1720, Bd. 38, S. 2. Da aus einer anderen Quelle hervorgeht, dass es Urs Gobenstein war, der ebenfalls bei Joh. Wolfgang Frölicher war (vgl. S. 116), muss folglich Joseph Kiefer zusammen mit Knauss gewandert sein. Beide Zeugen hatten sich mittlerweile in Solothurn niedergelassen; man ist deshalb erstaunt, dass sich Knauss mit seiner Bitte um das Attest nicht direkt an sie wandte. Über Franz Joseph Knauss ist sonst nur wenig bekannt. Er wurde am 21. September 1677 als Sohn des Johann Jacob Knauss und der Anna Marie Bürgin in Rheinfelden getauft. (Vgl. StadtA Rheinfelden, Geburten-

In dieser Zeit arbeitete Johann Peter Frölicher erneut für die Solothurner Familie Sury, denn am 4. August 1708 hatte Joseph Sury vom St. Ursenkapitel die Erlaubnis erhalten, seinem Vater, dem Schultheissen Urs Sury († 21. Juni 1707), in der Liebfrauenkapelle der St. Ursenkirche ein Epitaph zu errichten, von dessen Ausführung durch Frölicher wir dank der gekränkten Familienehre der Tugginer Kenntnis haben. Nach der Aufrichtung des Epitaphs beklagten sich diese nämlich am 16. April 1710 beim Kapitel, dass ihr eigener Gedenkstein wie ein Fussschemel dazu wirke, worauf beschlossen wurde, dass Frölicher, «so dises Werckh gemacht», es höher hängen sollte.

Kurz darauf, am 10. Mai 1710, legte er als von der Behörde beigezogener Experte seinen Bericht über die sechs «silber- undt vergülten Kertzenstöcken samt einem Vergültenschein undt Heiligen Geist» im Rathaus vor.[75]

Am 15. März 1712 erhielt seine Gattin einen Weiberstuhl auf Lebenszeit in der St. Ursenkirche.[76] Die Gegenleistung für dieses Stuhlrecht waren vermutlich die beiden grossen Kirchenfahnen, die Johann Peter Frölicher dem Kapitel am 29. April 1715 anlässlich der Erneuerung des Bundes der katholischen Orte mit Frankreich gestiftet hatte.[77]

Im Jahre 1713 wurde er in den Vorstand der marianischen Kongregation gewählt, wo er vorerst Konsultor war und im nächsten Jahr zum Assistenten aufstieg.[78] Die Wahl in diese Ämter wurde als äusserst ehrenvoll betrachtet, und sie beweist erneut, welches Ansehen Frölicher offensichtlich in seiner Stadt genoss. Am 27. August 1713 beschloss die Kongregation die Anschaffung eines silbernen Vortragekreuzes. Weil dazu ein von einem «künstlichen Bildhauer» gemachtes Holzmodell benötigt wurde, welches dem Goldschmied als Vorlage dienen sollte, entschied die Kongregation am 9. Dezember 1714, «H. Johann Peter Frölicher als diser Kunst sehr berüembten Herren solches vorzubringen und ihme ein dergleichen gefälliges Modell ehrendest uff das Schönste zu schnitzlen antragen und ersuchen». Frölicher führte die Arbeit zum verhältnismässig geringen Preis von 12 Pfund aus, welche er im folgenden Jahr erhielt.

reg. 1597–1677). Am 16. Mai 1736 und 1737/38 war er wieder in Rheinfelden und führte für das dortige Kollegiatsstift St. Martin Reparaturen aus. (Freundl. Mitteilung der kant. Denkmalpflege Aarau).

[75] StASO, RM 213, 629.

[76] StASO, St.-Urs.-Prot. 13, 212. Ein Weiberstuhl repräsentierte einen Wert von mindestens 15 Kronen. Vgl. *Amiet,* St. Ursus-Pfarrstift, S. 578.

[77] StASO, St.-Urs.-Prot. 15, 37v. Die Feierlichkeiten fanden am 8. Mai 1715 in der Stiftskirche statt. Vgl. *Amiet,* St. Ursus-Pfarrstift, S. 294.

[78] StASO, Protokolle der marianischen Kongregation 1693–1755.

STAMMTAFEL DER FAMILIE FRÖLICHER

JAKOB FRÖLICHER
Läufer und Webernzunftwirt
1595, 17. XII.–1662, 5. V.

∞ 1613, 21. VI.
URSULA MINGER
?–1668, 30. VIII.

- JOH. ULRICH D. Ä
  Attisholzwirt
  1615(?)–1672, 12. VIII.
  - ∞ 1638, 21. VII.
    1. DOROTHEA REIST
    ?–1651, 14. III.
    - ∞ 1651, 7. V.
      2. ANNA MARIA GRAF
      1622, 24. V.–1706, 28. I.
    - 1. JOH. ULRICH D. J.
      1640, 20. XI.–1671, 23. XII.
      - ∞ 1664, 8. I.
        ANNA MARIA HAFNER
        1637, 22. III.–?
      - TOCHTER
        ?–1671, 18. II.
    - 1. MARIA URSULA
      1642, 29. VII.–?
    - 1. FRANZ
      1644, 9. II.–?
    - MARIA URSULA
      1645, 29. X.–?
    - 1. FRANZ JOSEPH
      Leutnant
      1648, 28. II.–1674, 11. VIII.
    - 1. SEBASTIAN
      1650, 20. I.–1669, 8. V.
    - 2. ANNA MARIA
      1652, 22. III.–?
    - 2. JOH. WOLFGANG
      Bildhauer
      1653, 29. VI.–1700, 26. IV.
      - ∞ 1676, 6. XI.
        ANNA MARIA HEPPER
        ?–1701, 31. III.
      - REBECCA
        ?–?
        1682, 15. X. Taufpatin
        - ∞ 1698, 22. XI.
          PAUL KISTNER JUN.
          ?–1722
        - WOLFGANG RUDOLPH
          1699–?
      - ANNA MARGARITHA
        1677, 10. IV.–?
      - JOH. MARTIN
        1678, 1. IX.–?
      - KATHARINA
        1681, 26. IV.–?
      - ANNA MARIA
        1682, 25. VI.–?
      - ELISABETH
        1683, 6. XII.–?
      - WOLFGANG MARTIN
        1685, 25. II.–?
      - CARL WOLFGANG
        1686, 18. IV.–?
      - JOSEPH
        1688, 12. II.–?
      - STEPHAN
        1691, 10. VI.–?
      - CHRISTOPH
        1693, 10. VIII.–?
      - RUDOLPH
        1694(?)–1709, 5. XI.
    - 2. ANNA ELISABETH
      1655, 14. III.–1738, 15. VIII.
      ∞ 1691, 12. II.
      JAKOB BOSSARD
      Kanzler in St. Urban
      1658, 8. VI.–1736, 9. V.
    - 2. JOH. PETER
      Bildhauer
      1662, 11. X.–1723, 26. VIII.
      ∞ 1694, 18. I.
      ALEXIA PRENEL
      ?–1721, 12. VIII.
- MARIA
  1616, 24. II.–?
- MAGDALENA
  1617, 18. IV.–?
- SUSANNE
  1618, 7. XII.–?
- JAKOB
  1620, 14. II.–?
- JOH. JAKOB
  1622, 20. I.–?
- JOH. JAKOB
  1623, 1. III.–1630, 5. VII.
- BARBARA
  1625, 4. XII.–?
- CATHARINA
  1627, 11. II.–?
- APOLLONIA
  1630, 13. XI.–?
- JOH. JOSEPH
  Zimmerleutenzunftwirt
  1634, 18. III.–1705, 16. X.
  - ∞ ELISABETH RÖLLI

Am 28. Dezember 1718 verbürgte er sich als Vormund von Franz Joseph Grimm, Sohn des verstorbenen Turmwirts in Olten, für dessen Schulden,[79] hatte also eine weitere bürgerliche Funktion inne.

1719 wurde Johann Peter Frölicher vom Kloster St. Urban mit der vermutlich wichtigsten Aufgabe, die es zurzeit zu vergeben hatte, betraut, indem ihm Abt Malachias Glutz (1706–1725) die «12 Säulen oder Thermen» für die Bibliothek für 100 alte Dublonen verakkordierte.

Am 30. Dezember des nächsten Jahres liess sich seine Frau ihr Testament ratifizieren[80] und verstarb am 12. August 1721.[81] Erst jetzt, nach ihrem Tode, scheint sich Johann Peter Frölicher bei seinem Schwager in St. Urban niedergelassen zu haben. Dies geht aus dem nach seinem Tode aufgestellten Inventar hervor, demzufolge er diesem sein und seiner Magd Kostgeld schuldig geblieben war.[82]

Am 26. August 1723 starb Johann Peter Frölicher in St. Urban, wo er auf dem Klosterfriedhof beigesetzt wurde.[83] Seine Verdienste um das Kloster wurden in dessen Jahrzeitbuch ausführlich gewürdigt.[84]

Die Inventarisierung seines Nachlasses, welcher, da er kinderlos geblieben war, seiner Schwester Anna Elisabeth und seinem Neffen Carl Wolfgang zufiel, dauerte vom 7. Oktober 1723 bis zum 25. Januar 1724.[85] Daraus geht hervor, dass Johann Peter Frölicher nicht nur ein reich ausgestattetes Haus, sondern auch diverse Wertschriften und eine ansehnliche Summe Bargeld besessen hatte. Nach Abzug sämtlicher Schulden ergab sich der beträchtliche Vermögenswert von 7632 Pfund 7 Sch. Da sich von den Aktivschulden erstaunlich viele auf Wein bezogen und andererseits den Erben das Umgeld für das Jahr 1722/23, also die Steuer für gewerbemässigen Weinhandel, belastet wurde, ist anzunehmen, dass Johann Peter Frölicher nebenberuflich mit Wein gehandelt hatte.

Nachgelassene Werke lassen sich bei den unter «Holtzwerck» verzeichneten Artikeln vermuten, jedoch wegen ihrer knappen Beschreibung nicht fassen.

[79] StASO, Not.-Prot. 1714–1724, Bd. 41, S. 129v.

[80] StASO, RM 223, 1254.

[81] StASO, Totenbuch Solothurn 1608–1752, 3. Teil, S. 606.

[82] StASO, Inv. und Teil. 1722–25, Nr. 45, S. 354ff.

[83] St. Urban, kath. Pfarramt, Totenbuch. Das Todesdatum wurde auch in StASO, Protokolle der marianischen Kongregation 1693–1755 verzeichnet.

[84] StALU, St. UrbanA, Cod. 620.

[85] StASO, Inv. und Teil. 1722–25, Nr. 45, S. 354ff.

D. DAS WERK JOHANN PETER FRÖLICHERS

Wie schon aus der Biographie hervorgeht, ist der Bestand an Werken, die sich urkundlich für Johann Peter Frölicher sichern lassen, verhältnismässig gering. Glücklicherweise verteilen sie sich ziemlich regelmässig über die gesamte Schaffenszeit Frölichers; ihre breite Streuung erlaubt es, die Skala der Ausdrucksmöglichkeiten unseres Künstlers abzustecken. Als erstes fällt auf, dass eine künstlerische Weiterentwicklung kaum stattfand. Die Formen- und Stilsprache, die die frühen Werke Frölichers kennzeichnen, bleibt bis zum Tode des Künstlers fast unverändert.

Diese Einheitlichkeit ermöglicht es uns, sein Œuvre durch eine Reihe von Zuschreibungen zu erweitern. Dieselbe Einheitlichkeit ist es aber auch, die uns die chronologische Einordnung der Zuschreibungen äusserst erschwert, wenn nicht sogar verunmöglicht, sofern deren Datierung nicht durch Quellen oder historische Fakten gewährleistet ist.

Es drängte sich somit auf, das Werk Frölichers nach formalen und nicht nach chronologischen Gesichtspunkten zu ordnen.

I. Erhaltene Werke

1. Figurenzyklen

1.1. Das Chorgestühl von St. Urban, Abb. 1–11, 15, 17.

Standort:	St. Urban, Kirche der ehemaligen Zisterzienserabtei
Werkanteil von Frölicher:	36 Säulen vor der Dorsalwand; 4 Kopfmiserikordien
Material:	Eichenholz, ungefasst
Zustand:	gut
Masse:	H. der Voll- und Halbsäulen: 2,15 m; durchschnittliche H. der Ganzfiguren: 0,73–0,86 m: H. der Kopfmiserikordien: 0,23 m
Datierung:	1700–1706
Quellen:	1. «Item pie in Domino obiit 26 Augusti 1723 Dns Petrus Solodoranus, anno aet 62, optimus Monasterii nostri fautor et amicus; statuariae artis peritissimus artifex, cujus hodiedum tam in *Choro* quam Bibliotheca manus artificiosa omnium summa cum laude et admiratione laudatur et conspicitur.» Vgl. StALU, St. UrbanA, Cod. 620, Necrologium, Teil II. 2. «Es seien um das Jahr 1700 die beiden Conversbrüder (zugleich leibliche Brüder) Frölicher aus Solothurn auftrags des Klosters St. Urban nach Paris gesandt worden zur Beschaffung der Chorstühle, worauf sie 20 Jahre Arbeit verwendet hätten.» Vgl. Mündliche Überlieferung, aufnotiert von Zschokke, Chorgestühl, S. 3, Manuskript in GKSA.
Beschreibung:	Je 15 Voll- oder Halbsäulen gliedern die Rückwand der beiden Längsfronten des Stuhlwerks, je 3 Voll- oder Halbsäulen die der beiden Quer-

fronten. Die Säulen bestehen aus Vollfiguren, Hermen und Büsten, die mit tierischen und pflanzlichen Elementen kombiniert sind. Im einzelnen zeigen sie folgende charakteristische Motive. Die 18 Säulen der nördlichen Stuhlreihe: (von Ost nach West):[86] 1. Mädchen auf Sockel mit Cherubköpfen – 2. Jüngling auf Sockel mit Cherubköpfen – 3. und 4. Engelshermen – 5. und 6. Zwillingshermen von nackten Knaben, auf Sockel mit Adlern und Adler mit Girlanden als Bekrönung – 7. mit rückwärtsgewendetem Putto als Gebälkträger – 8. mit Korbträgerin – 9. mit vorwärtsgewendetem Putto als Gebälkträger – 10. und 11. mit antikisierenden Büsten – 12. mit stehenden Mädchen – 13. mit stehendem bärtigem Mann – 14. und 15. mit Knabenhermen – 16. mit bekleideter Mädchenherme – 17. und 18. mit stehendem Putten. Die 18 Säulen der südlichen Stuhlreihe (von Ost nach West): 1a. und 2a. mit stehenden Engeln – 3a. und 4a. mit Cherubköpfen – 5a. und 6a. mit Zwillingshermen nackter Mädchen, über heraldischen Lilien, dem Wappenzeichen des Abtes Josef zur Gilgen, als Bekrönung Adler mit Girlanden – 7a. mit Putto als Gebälkträger – 8a. mit stehendem Korbträger – 9a. mit Putto als Gebälkträger – 10a. und 11a. mit antikisierenden Jünglingsbüsten – 12a. und 13a. mit antikisierenden bärtigen Büsten – 14a. und 15a. mit Putten als Korbträger – 16a. mit bekleideter Jünglingsherme – 17a. mit bekleidetem stehendem Jüngling – 18a. mit bekleideter stehender Jungfrau.
Die vier Miserikordien sind als Engelsköpfe gebildet und befinden sich an den vier westlichen Sitzen.

Literaturangaben: Schneller, Jahrzeitbücher, S. 27 (gedruckte Quellen); Meyer-Rahn, Chorgestühl; Reinle, KDM Luzern 5, S. 313–315, 369–378; Ganz, Chorgestühl, S. 54, 65, 83, 108.

Wie aus dem Forschungsstand hervorgeht, wurde das Chorgestühl von St. Urban verschiedentlich bearbeitet. Von den bisherigen Erörterungen werden hier nur die Fragen aufgenommen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit Johann Peter Frölicher stehen, nämlich Datierung und Definierung seines Werkanteils und – eng verbunden damit – desjenigen seiner Mitarbeiter.

Frölichers Arbeit am Chorgestühl wird lediglich durch die Eintragung im Jahrzeitbuch und durch eine reichlich unsichere mündliche Überlieferung belegt. In den klösterlichen Rechnungsbüchern wird er nicht aufgeführt, wohl aber, ab 1701, eine Reihe von anderen Bildhauern, nämlich Urs Füeg, Joseph Kiefer, Johann Viktor Wüest, Willibald N., des Burgtli (?) Sohn, sowie der Tischmacher Melchior Frank.[87] Übereinstimmend mit den Rechnungseintragungen finden sich am Stuhlwerk die Initialen des

[86] Die Beschreibung der Säulen wurde übernommen von *Reinle,* KDM Luzern 5, S. 371f.

[87] Vgl. StALU, St. UrbanA, Cod. 229b und Cod. 415. Von der Literatur wurde bis anhin lediglich des Burgtli (?) Sohn noch nicht erwähnt. In Cod. 415, S. 277 wird verzeichnet: «1702, Juni. des Burgtlis (?) Buob sel. auch bey Br. Rocho arbeiten. 1704, den 27. Nov. völlig auszalt mit 43 Taler.» Im selben Cod. 415, S. 221 folgt auf die Buchungen betreffend Urs Füeg die Eintragung: «1706 des Burgtliss (?) Buob Bildschnetzler 16 Mey versprochen alle Wuchen ein halben Gulden. Den 31 10bris für in ob auszalt mit 10 Thler. Ein ganzer Jahrlohn macht 13 Thlr. Ist den 30 7bris 1707 zalt für 1708 p. Wuchen 10 Bz. macht 17 Thlr 10 Bz. zalt den

Urs Füeg und wohl die des Willibald N., die volle Signatur des Johann Viktor Wüest mit dem Datum 1704 sowie als weiteres Datum die Jahrzahl 1705.[88] 1706 werden die Zahlungen an die Bildhauer fast ganz eingestellt; das Chorgestühl war nach rund sechsjähriger Arbeitszeit anscheinend fertiggestellt und wurde bereits 1707 als Sehenswürdigkeit besucht.[89]

Der Grund, weshalb Johann Peter Frölichers Name in den Rechnungsbüchern fehlt, liegt vielleicht darin, dass sein Lohn dem Konto seiner Mutter oder seiner mit dem im Kloster tätigen Jakob Bossard verheirateten Schwester, die beide in St. Urban lebten, gutgeschrieben wurde.

Als Initiator des Stuhlwerks nahm Meyer-Rahn den Luzerner Joseph zur Gilgen an, der am 9. Juli 1701 zum Abte gewählt wurde. Tatsächlich war aber das Stuhlwerk derzeit bereits im Entstehen, lässt sich doch errechnen, dass Joseph Kiefer die Arbeit anfangs September 1700 und Urs Füeg die seine Mitte März 1701 aufgenommen hatte.[90] Es ergibt sich dadurch, dass die Planungsphase noch in die Regierungsphase des Amtsvorgängers zur Gilgens, des Abtes Ulrich Glutz (1687–1701) aus Solothurn fällt. Glutz kannte Frölicher bereits durch dessen familiäre Beziehungen zum Kloster wie auch durch frühere Arbeiten. Er machte Frölicher zum Hauptmeister des Werkes, indem er ihm – wie noch zu begründen ist – die wichtigsten Teile am Chorgestühl übertrug. Es ist deshalb zu vermuten, dass Frölicher auch an der Projektierung des Unternehmens beteiligt war. Diese musste, wie sich aus seiner Biographie ergibt, vor 1697 und eventuell zwischen Frühjahr und Herbst 1700, dem Arbeitsbeginn Joseph Kiefers, stattgefunden haben, da er nach 1696 bis Frühjahr 1700 vermutlich und vom Herbst 1701 bis zum Frühjahr 1702 sicher in Frankfurt weilte.

29. 7bris 1708. hat inskünftig p. Wuchen 15 Bz. Den 27 10bris 1709 zahlt für die Wuchen 15 Bz. macht 26 Thaler. Anno 1710 hat er wochentlich gehabt 18 Bz. Item für 20 Wochen hat man ihme über 18 Bz. weil er sich selbst erstelt, geben noch 20 Bz. darzu. Anno 1710 den 27 10bris mit ihme gerechnet und vollig im alles bezalt mit 100 Gl. 8 Bz.»

[88] Die Initialen des Urs Füeg VF finden sich an der linken Hand des Jacobus d. J. auf der Bekrönung des Stuhlwerks; der Buchstabe W, der eventuell für Willibald N. steht, kommt auf dargestellten Messern der stilistisch nicht einheitlichen Reliefs Nr. 36, 51 und 72 vor; auf Relief Nr. 32 signierte Joh. Viktor Wüest mit «Victor West fecit – 1704» und das Datum 1705 findet sich auf Relief Nr. 16.

[89] Es verbleiben nur noch Zahlungen an den Sohn des Burgtli (?), die sich allerdings nur zum Teil auf das Chorgestühl bezogen haben dürften. Über die Sehenswürdigkeit des Stuhlwerks äusserte sich P. Augustin Sartorius O.C. in seinem 1708 in Prag erschienenen Buch «Verteutschtes Cictercium-Bis-Tertium oder Cistercienser-Ordens-Historie», nachdem er im September 1707 den Abt des Klosters um Auskünfte angeschrieben hatte. Vgl. *Reinle* KDM Luzern 5, S. 313, Anm. 3.

[90] Joseph Kiefer wurde am 28. Feb. 1702 vom Kloster für 79 Wochen ausbezahlt. Rechnet man 79 Wochen vom 28. Feb. 1702 zurück, kommt man auf Anfang Sept. 1700 (Vgl. S. 127). Urs Füeg erhielt am 10. Nov. 1701 33 Taler 15 Batzen. Da er zu einem Wochenlohn von 1 Taler arbeitete, muss er folglich die Arbeit Mitte März 1701 aufgenommen haben (Vgl. S. 131).

Wie weit Frölicher Einfluss auf die Wahl der anderen Bildhauer nahm, ist unbestimmt; immerhin ist anzunehmen, dass drei der Mitarbeiter aus seinem Bekanntenkreis stammen. Joseph Kiefer nämlich arbeitete neben ihm in Solothurn, Urs Füeg, aus der Umgebung dieser Stadt, hatte dort 1693 seine Lehrzeit abgeschlossen, und Johann Viktor Wüest wurde als Sohn des Bildhauers Johann Melchior Wüest in Solothurn geboren, war in Olten aufgewachsen und erst nach der völligen Verarmung seines Vaters nach Sursee gezogen.

Die von der Überlieferung suggerierte Beteiligung Johann Wolfgang Frölichers am Chorgestühl kann aus chronologischen Gründen ausgeschlossen werden, da er im April 1700 in Trier verstorben war. Es ist möglich, dass die Erinnerung an den Frankfurter Aufenthalt von Johann Peter Frölicher Anlass zu diesem Missverständnis gab.

Meyer-Rahn bezeichnet Frölicher als Meister der architektonischen Teile des Stuhlwerks, also der Docken, Friese, Säulen, des Gebälks und der Aufsätze. Unbestrittenermassen ist er der Urheber der 36 Säulen, welche die Dorsalwand vertikal gliedern und das Gebälk abstützen, weil sie in Aufbau, Formen- und Stilgut engstens mit den nachweislich von ihm stammenden Säulen in der Bibliothek desselben Klosters verwandt sind. Von ihm sind sicher auch die Miserikordien in Form von Engelsköpfen an den vier Ecksitzen (Abt- und Priorsitzen), die gleich gestaltet sind wie die Köpfe der Putten an den Säulen des Chorgestühls.

Frölicher bevorzugte zeitlebens primär kräftige und rundplastische Formen. Pflanzlicher Dekor, das zeigt sich beispielshaft an den Säulen von Chorgestühl und Bibliothek, wölbt sich bei ihm sehr stark vor und löst sich oft völlig vom Untergrund, um in den Raum vorzustossen. Diese Neigung zur Plastizität mag der Grund sein, dass das Relief in seinem Werk nur eine untergeordnete Rolle spielt. Neben den mit Bandwerk locker dekorierten Säulensockeln in der Bibliothek, die nur schwer mit dem Rankendekor an Friesen und Docken des Chorgestühls vergleichbar sind, gibt uns vor allem das Wappen des Solothurner Patriziers Besenval Aufschluss über seinen Reliefstil. Seine reliefierten Embleme sind künstlerisch recht anspruchslos, genügen aber zur Feststellung, dass Frölicher im Relief für das Figürliche dieselben Stilmittel wie an seinen Rundfiguren anwandte. Keines der Reliefs mit figürlichem Inhalt am Chorgestühl, weder die 96 Reliefs mit biblischen Szenen, mit denen die Dorsalwände geschmückt sind, noch die Friese an den Stirnseiten der Pulte mit ihren Medaillonköpfen in dichtem Akanthuswerk lassen die Frölicher'schen Charakteristiken erkennen; überdies sind sie wesentlich feiner gearbeitet als die Darstellung auf dem Besenvalwappen. Diese Überlegungen lassen bezweifeln, dass Frölicher an der Reliefdekoration des Chorgestühls beteiligt war.

Zu untersuchen bleibt, ob allenfalls noch andere halb- oder vollplastische Elemente am Stuhlwerk von ihm stammen.

Die stilistisch einheitliche Figurenreihe der Bekrönung, zwölf Apostel, Christus und Maria, wurden bereits Urs Füeg zuerkannt, da der Apostel Jakobus d. J. die Initialen dieses Meisters trägt.[91] Ergänzend ist beizufügen, dass wohl auch die acht Putten von Füeg sind, die, paarweise als Schildträger über den vier Ecksitzen angebracht, diese Figurenreihe abschliessen, mit der sie in Haltung und Gewandstil übereinstimmen.[92]

Urs Füeg ist, soweit dies heute festgestellt werden kann, neben Frölicher der profilierteste der am Chorgestühl tätigen Künstler. Während der sechsjährigen Entstehungszeit des Stuhlwerks regelmässig in den Lohnlisten aufgeführt, dürfte er wohl mehr als nur die erwähnten Figuren gemacht haben.

Interessantes Vergleichsmaterial bietet der Michaelsaltar in der St. Peterskirche von Pruntrut. Am Retabel, 1696 ausgeführt, finden sich drei Reliefs, die Urs Füeg als bemerkenswerten Reliefkünstler ausweisen; es bleibt noch zu untersuchen, ob einige der Reliefs am Chorgestühl durch Stilvergleiche als Werke von Füeg identifiziert werden können. Das Vorderteil der Mensa dieses Altars schmückte Füeg 1715 mit einem kräftigen Reliefdekor. Das Zentrum nimmt die Darstellung des heiligen Michael in einem wappenartigen Medaillon ein, das wildumrankt ist von Akanthus, der durch Rosengirlanden und zwei fliegenden, etwas plumpen Putten durchsetzt ist. Dieselbe Kombination von Akanthusgewirr, Girlanden und bewegten, eher ungelenken Putten findet sich auch im durchbrochenen Zierwerk zwischen den Bekrönungsfiguren auf dem Chorgestühl, und es ist durchaus möglich, dass auch dieses von Urs Füeg stammt.[93] Sicher ist es nicht von Frölicher; dies zeigt der Vergleich der Putten im Aufsatz mit denjenigen unseres Meisters an den Säulen.

Die Kopfmiserikordien, mit Ausnahme der schon erwähnten vier Engelsköpfen, weisen ebenfalls keine der Frölicher'schen Stilelemente auf.[94] Sie sind realistisch, teilweise karikierend gehalten, ein Zug, der Frölicher völlig fremd war. Welchem seiner Mitarbeiter sie zuzuschreiben sind, ist noch nicht auszumachen, denn vorläufig steht uns nur im Falle Füegs Vergleichsmaterial zur Verfügung. Von Johann Viktor Wüest kennen wir sicher nur das signierte Relief Nr. 32 an der südlichen Dorsalwand,[95] was vermuten lässt, dass er auch weitere der Reliefs geschaffen hat, während

[91] Vgl. *Reinle,* KDM Luzern 5, S. 372f. Abb. bei *Meyer-Rahn,* Chorgestühl, Taf. XVI und Taf. XVII.

[92] Zwei der Wappengruppen erkennbar auf den Detailansichten der linken und rechten Längswand, Taf. VIII und IX bei *Meyer-Rahn,* Chorgestühl.

[93] Ein Detail aus der Bekrönung ist abgebildet bei *Meyer-Rahn,* Chorgestühl, S. 22.

[94] Vier der Miserikordien abgebildet bei *Meyer-Rahn,* Chorgestühl, S. 7, 17, 23, 43.

[95] Abgebildet bei *Meyer-Rahn,* Chorgestühl, S. 22.

das Werk Kiefers, des Willibald N. und des Burgtli (?) Sohn noch völlig im dunkeln liegt.

Hingegen wäre es möglich, dass Frölicher, der sich durch seine Säulen am Chorgestühl wie in der Bibliothek als ausgezeichneter Tierbildhauer auswies, der Urheber der Hühner und Hähne an den vorderen Stuhlwangen ist. Solange man aber nichts weiss, dass ihm keiner seiner Mitarbeiter in der Tierdarstellung gleichkommt, muss dies noch offen bleiben.

Wenn sich auch heute die Hände der verschiedenen Bildhauer, die das überaus reich ausgestattete Chorgestühl geschaffen haben, noch nicht restlos voneinander unterscheiden lassen, besteht kein Zweifel über den wesentlichsten Beitrag Frölichers, die Säulen. Diese sind es, die durch ihre hohe Qualität und durch ihre überquellende Formfülle den Charakter des ganzen Stuhlwerks prägen und es über den schweizerischen Durchschnitt herausheben.

Trotz der scheinbaren Regellosigkeit und der völligen Freiheit in der Ausgestaltung der einzelnen Säulen lässt sich ein minimales Ordnungsprinzip erkennen.

Die achte Säule jeder der beiden Längswände bezeichnet deren Mitte; gleichzeitig bildet sie die Verlängerung der Mittelachse der Treppe von der vorderen in die hintere Sitzreihe. Die beiden sie flankierenden Säulen markieren die Breite der Treppe und stimmen in ihrer Gestaltung weitgehend überein. Der formale Aufbau jeder dieser drei mittleren Säulen wiederholt sich an entsprechender Stelle der gegenüberliegenden Längswand. Links und rechts dieser Dreiergruppe verbleiben an den Längsfronten je sechs Säulen, die sich paarweise gleich oder zumindest sehr ähnlich sind, ohne jedoch Pendants in den Säulenpaaren der Gegenseite zu haben. Hingegen entsprechen sich die Ecksäulen der Querfront, während die verbleibenden zwei Säulen beiderseits des Chorgitters wieder je ein Paar bilden. Ein ikonographisches Programm haben die Säulen offenbar nicht.

Die formale Aufgabe, die Säulen, also Werkstücke von geringem Durchmesser und dazu relativ grosser Höhe skulptural auszugestalten, löste Frölicher mit viel Geschick und Phantasie. Vollfiguren, Hermen oder Büsten bilden einen Teil des Säulenschaftes; den Rest des Schaftes, Basis und Kapitell löste er vollkommen in vegetabilische und tierische Formen auf. Blickfang jeder der 36 Säulen sind ihre figürlichen Elemente. An 36 Beispielen demonstriert Frölicher seine Art der Menschendarstellung. Sie ist, wie noch aufzuzeigen bleibt, in seinem gesamten Werk weitgehend konstant, ohne allerdings immer dieselbe Qualität zu erreichen. Keine andere seiner Arbeiten bietet indessen die Möglichkeit, seine Formensprache auf so breiter Basis zu untersuchen; der beste Ausgangspunkt zur Erfassung seiner Kunst bleibt das Chorgestühl.

Es sind durchweg Idealgestalten mit antikisierendem Einschlag, denen wir uns gegenübersehen. Sie haben indessen nichts Akademisches an sich,

sondern wirken frisch und enorm vital. Die Vollfiguren stehen in gelöster, nie stark bewegter Haltung da. Ob männlich oder weiblich sind sie von einem kräftigen und verhältnismässig gedrungenen Körperbau mit kurzer Taille und stämmigen Armen und Beinen. Die Körper, soweit von den Gewändern nicht verdeckt, sind recht summarisch strukturiert; betont werden in der Regel Halsgrube und Halsgrubenlinie, welche die Köpfe auf den kurzen Hälsen wie eingesetzt erscheinen lassen, die Bauchfalte in der Taille, das sich abzeichnende untere Rippenende und die vertikale Brustbeinrinne. Bei männlichen Figuren ist die Brustmuskulatur im allgemeinen stark ausgearbeitet; dadurch gleichen sie sich an die eher flachbrüstigen weiblichen Figuran an.

Die Gesichter lassen sich grundsätzlich in zwei Kategorien einteilen. Einmal haben wir den puttenhaften Gesichtstypus mit Pausbacken und aufgeworfenem Näschen, den Frölicher bei Putten und Knaben anwendet (Abb. 5). Auch die vier Engelsköpfe der Miserikordien an den Ecksitzen gehören dazu. Der zweite Gesichtstypus ist von prägnantem, klassischem Schnitt und eher herbem Ausdruck. Wir finden ihn unterschiedslos bei männlichen wie weiblichen Figuren (Abb. 6–8). Eine Differenzierung nach Altersstufen gibt es nur bei männlichen Figuren; sie erfolgt hauptsächlich mittels der Barttracht. Der Jüngling trägt kein oder ein kurzes Bärtchen, der ältere Mann oder Greis, dessen Wangen und Stirn aber jugendlich glatt bleiben, einen wallenden Bart und Schnurrbart. Die eher breiten Gesichter zeigen im Detail mehrere charakteristische Merkmale: Die flache Stirn geht unterbruchslos in den flachen Rücken der geraden Nase über; in der Seitenansicht ergibt dies ein «griechisches» Profil. Die grossen, mandelförmigen Augen haben eingekerbte Pupillen, die viel zur Lebendigkeit des Gesichtsausdruckes beitragen. Sie werden überwölbt durch schwere Augenlider, die sich gegen die Nasenwurzel absenken. Die klare Konturlinie des Nasenrückens, die in die Augenbrauen übergeht, wird dadurch und den daraus resultierenden Schatteneffekt am Brauenansatz stark betont. Gegen die flache Schläfe setzt sich die Wölbung der Augenlider durch eine von den Augenwinkeln zu den Brauenenden nach oben verlaufende Begrenzung ab.

Der Mund, durchweg geschlossen, ist an den Mundwinkeln leicht nach oben gebogen und vermittelt den Eindruck eines leisen, etwas hintergründigen Lächelns, das betont wird durch die Lachmuskeln, die die vollen Wangen von der Kinnpartie trennen. Das kurze Kinn selbst ist aufgeworfen und hat meist ein Grübchen.

Die Haare sind stark aufgewühlt und umstehen den Kopf in flammenartigen Locken. Weibliche Figuren tragen ihre Haare in der Mitte gescheitelt und nach klassischer Art in lockeren Wellen nach hinten gekämmt und in einem Knoten zusammengefasst.

Die Bekleidung ist antikisierend. Wir erkennen das feingefältelte, gegürtete, tunikaartige Gewand aus leichtem Stoff, durch das sich der Körper abzeichnet; gelegentlich ist es bis über die Knie hochgerafft und mittels eines Knopfes fixiert. In breiten, teilweise starren Bahnen wird das mantelartige Übergewand um den Körper drapiert und gibt dadurch eine schwerere Stoffart zu erkennen.

Die Falten, deren Kämme in der Regel scharfkantig und oft durch Unterschneidungen noch akzentuiert sind, fallen nie ganz weich und ungebrochen, sondern werden in ihrem Fluss durch zahlreiche Stege und Brüche gehindert. Durch ihren abwechslungsreichen Verlauf, durch die Bäusche und Zipfel werden die Gewänder belebt und bewegt. Sie bleiben jedoch den Figuren untergeordnet und werden nie zu eigentlichen Ausdrucksträgern, wie dies in der hochbarocken Skulptur so oft der Fall ist.

Während die Ganzfiguren auf einer kleinen Plattform stehen, gehen die Büsten und Hermen ohne Bruch in üppige vegetabilische und tierische Formen über, die sich in immer neuen Kombinationen folgen und überschneiden. Als Leitmotiv erkennen wir das vorwiegend aus fleischigen Akanthus-, Farn- und Tulpenblättern zusammengesetzte kelchartige Blattbüschel (Abb. 10). Auch bei den Blumen herrschen die kräftigen Formen vor; kugelige und vollerblühte Rosen sowie eine grossblütige, sonnenblumenartige Spezies, während als Vertreter der Tierwelt der reich gefiederte und scharfkrallige Adler dominiert (Abb. 9).

Übereinstimmend mit Reinle ist zu bemerken, dass das Chorgestühl in seiner Gesamtkonzeption traditionell ist und durchaus in der Entwicklungslinie der deutschschweizerischen Chorgestühle liegt. Es ist der Reichtum seiner skulpturalen Ausstattung und die kraftvolle Formensprache vorab der Säulen Frölichers, zu denen sich in der Schweiz keine Parallelen aus der Zeit finden lassen. Vergleichbar aus dem deutschen Raume ist das 1696 von Martin Hirsch geschaffene Chorgestühl in der Zisterzienserkirche von Waldsassen, dessen vertikale Trennungsglieder in Form von üppigen Akanthusblättern aus der Dorsalwand herauswachsen und nach oben zum stark vorkragenden Gebälk ausschwingen, welches von munteren Putten abgestützt wird.[96]

Selbst wenn Frölicher von diesem Chorgestühl Kenntnis hatte, was bei dem engen Kontakt zwischen den Zisterzienserklöstern gut möglich ist, hatte er sich nur durch die Gesamtwirkung der Trennungsglieder mit ihrer Verbindung von pflanzlichen und figürlichen Motiven, nicht aber durch deren Aufbau im Detail inspirieren lassen.

Weitere Bezugsobjekte, und zwar in breiter Streuung, finden sich unter den barocken Ausstattungsgegenständen in den Kirchen Belgiens.[97]

[96] Vgl. *Mader,* KDM Bayern 14, S. 121f., Abb. Taf. XIII.
[97] Vgl. *Jansen,* Mobilier.

Chorgestühle, Beichtstühle, aber auch Kanzeln und Kommunionsbänke sind in ihrer reichen Dekoration von überquellender Formfreude, von einer eminent kräftigen und plastischen Durchgestaltung. Es ist eine generelle Verwandtschaft der Formensprache, die sich hier abzeichnet; wir werden im Zusammenhang mit der Frage nach der stilistischen Herkunft Frölichers darauf zurückkommen. Ein nur annäherndes Vorbild zu den St. Urbaner Säulen konnte auch hier nicht ausfindig gemacht werden.

Als typologische Vorläufer können, wie Reinle treffend bemerkt, die manieristischen Brunnensäulen der Renaissance gelten, von denen es in Solothurn, Frölichers Heimatstadt, eine Reihe von prachtvollen Vertretern gibt. In Erwägung gezogen werden müssen auch die zahlreichen Säulenbücher und anderen graphischen Vorlageblätter, die seit dem 16. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet waren und den Künstlern als Anregung dienten. Es ist indessen ein fast unmögliches Unterfangen, aus diesem ungeheuren und nur teilweise publizierten Material auf die Blätter zu stossen, die Frölicher, falls er überhaupt solche verwendet hatte, zur Verfügung gestanden haben könnten. Zudem ist ja bekannt, dass solche Vorlagen durchaus nicht immer getreulich umgesetzt und ihnen oft auch nur einzelne Motive entnommen wurden.

Umso glücklicher ist der Zufall, dass zu drei der Frölicher'schen Säulenfiguren tatsächlich graphische Vorbilder gefunden werden konnten. Im Werk des französischen Architekten, Zeichners und Graveurs Jean Lepautre (1618–1682), das zahlreiche Entwürfe zu Architektur, Bildhauerei und Ornamentik umfasst, gibt es eine Folge von sechs Blättern mit der Darstellung von Kandelabern.[98] Diese variieren alle denselben Grundtypus. Über einem geschwungenen, reich dekorierten, vierfüssigen Sockel stehen ganzfigurige Karyatiden bzw. Atlanten auf einer kleinen Plattform; sie balancieren auf ihrem Kopf eine kelchförmige, wiederum vielfältig verzierte, flach gedeckte Schale, auf die die Leuchte gestellt werden kann.

Der Aufbau der Kandelaber entspricht weitgehend demjenigen der Säulen, zumal denen mit den Vollfiguren. Obwohl Frölicher somit die Kandelaberentwürfe bequem gesamthaft hätte plastisch umsetzen können, beschränkte er sich darauf, davon lediglich die Trägerfiguren zu übernehmen. Seine danach geschaffenen Skulpturen entsprechen in Haltung und Gewandung bis in die Details der Faltenwürfe der Vorlage so weitgehend, dass jeglicher Zweifel an seiner Kenntnis der graphischen Blätter ausgeschlossen ist.

Es handelt sich um den Korbträger der achten Säule der südlichen Längswand (Abb. 11, 12) und die Korbträgerin der achten (Abb. 15, 16)

[98] Die Stiche finden sich in der Bibliothèque de Versailles, Œuvres du Pautre, Bd. II, In fo A 49m und in der Bibl. Nat. Paris, Cabinet des estampes, Œuvres de J. Le Pautre, 4. Bd. E d. 42d.

sowie das Mädchen der zwölften Säule der nördlichen Längswand (Abb. 17, 18). Die sich gegenüberstehenden Korbträger befinden sich also genau in der Mitte der Längswände, über der Treppe der vorderen zur hinteren Stuhlreihe. Weil sich die vertikale Linie der Säule in der Mittelachse der Treppe fortsetzt und nicht durch die Rückwand der Vordersitze unterbrochen wird, heben sie sich in der Wirkung aus der Säulenreihe hervor. Es mag ein Zufall sein, dass gerade zu diesen durch ihre Stellung etwas betonten Figuren Vorlagen bestehen. Sicher aber ist, dass sie, wie auch das Mädchen der zwölften Säule, zu den Skulpturen gehören, die in ihrer Konzeption komplizierter sind als etwa die Puttenfiguren, für die Frölicher kaum eine Inspirationsquelle benötigte.

Es ist sehr gut möglich, dass Frölicher ausser den erwähnten Stichen Lepautres noch weitere Vorlagen benutzte. Wie bei diesen wird er gewisse Einzelformen herausgelöst und in einen neuen Zusammenhang gesetzt haben, wodurch sie trotz ihrer getreuen Wiedergabe doch wesentlich verändert wurden. Die phantasievolle Einbindung verschiedener, an Vorlagen inspirierter Motive in das Gesamtgefüge der Säulen war allem Anschein nach sein eigenes persönliches Verdienst.

Interessant ist, dass die einzigen bis heute bekannten Vorlageblätter von einem Franzosen stammen, und man erinnert sich daran, dass Frölicher nach der Überlieferung zur Beschaffung des Stuhlwerks nach Paris gereist sein soll. Nun deutet die Verwendung französischer Stiche nicht notwendigerweise auf einen Aufenthalt in Frankreich oder gar auf französischen Stileinfluss. So kann Frölicher die Kandelaberserie beispielsweise sehr gut in Solothurn selbst erhalten haben, wo ein ständiger und enger Kontakt mit Frankreich bestand. Die Tatsache, dass er aus dem ganzen reichhaltigen Material Lepautres nur wenige Blätter verwendet hat, die zudem alle aus der gleichen Serie stammen, spricht eher gegen seine Vertrautheit mit dem Gesamtœuvre Lepautres, die man voraussetzen dürfte, wenn er tatsächlich in Paris gewesen wäre.[99] Es könnte sein, dass das Wissen um die von ihm verwendeten französischen Vorlagen in der Überlieferung zur Reise nach Paris wurde, ganz ähnlich wie seine enge Beziehung zum Kloster St. Urban zur Klosterzugehörigkeit uminterpretiert wurde.

Höchst bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass das Kandelaberblatt, welches Frölicher zu seinem Korbträger angeregt hat, offensichtlich früher schon von einem flämischen Bildhauer in gleicher Weise benutzt wurde. Auch er löste allein die männliche Figur heraus, um sie – und das ist das Verblüffende – als Dekoration eines Chorstuhlpilasters wiederzuverwenden, wenn auch mit wesentlich geringerem Stellenwert.

[99] Ausführliches Verzeichnis des Œuvres Lepautres unter Angabe der Aufbewahrungsorte bei *Guilmard,* Maîtres ornemanistes, Textband, S. 68–76. Zur Künstlerfamilie Lepautre vgl. *Berger,* Antoine Le Pautre, S. 3f.

Es handelt sich um das nördliche Gestühl in der St. Paulskirche in Antwerpen, das den Beichtstuhlzyklus im Seitenschiff zum Querhaus hin abschliesst und gleichzeitig mit diesem, also 1657–59, von Pieter Verbruggen und seiner Werkstatt geschaffen wurde.[100] (Abb. 13) Seine Dorsalwand ist in drei horizontale Zonen aufgeteilt. Die unterste, breiteste, wird durch Pilaster in hochrechteckige Abschnitte unterteilt, die ihrerseits in ein grösseres, ebenfalls hochrechteckiges Rechteckfeld ohne Dekor und ein darüberliegendes kleineres vieleckiges Feld mit Reliefszenen geschieden sind. Über dem Gesims zwischen der ersten und zweiten Zone übernehmen Karyatiden als Fortsetzung der Pilaster deren Funktion. Sie stützen die Gebälkzone, die durch einen durchgehenden Rankenfries geschmückt ist. Zwischen ihnen liegen querrechteckige Felder, die wiederum mit Reliefszenen gefüllt sind. Die Pilaster, die uns hier allein interessieren, sind auf ihrem Schaft mit reichem, relativ kleinteiligem Reliefdekor überzogen. Auf einem dieser Pilaster finden wir den Atlanten vom Kandelaberblatt wieder, unverkennbar in seiner Haltung mit dem nach hinten gestellten rechten Bein und dem grossen Schwung des Mantels über dem nackten Körper. (Abb. 14) Er trägt auf dem Kopf eine mit allerlei Vegetabilischem gefüllte hohe Vase und nimmt zusammen damit kaum mehr als die untere Hälfte des Pilasterschaftes ein. Von der oberen Hälfte des Schaftes fliegt ein Putto in Richtung Atlant.

Trotz dem unterschiedlichen Wirkungsgrad der Atlanten an den Gestühlen in St. Urban und in Antwerpen, deren einer vollplastisch, der andere im Relief gearbeitet ist, ist diese Koinzidenz erstaunlich; sie führt uns wiederum auf das Problem des Ursprungs von Frölichers Formensprache, das in einem anderen Kapitel zur Sprache kommen muss.

1.2. Die zwölf Säulen in der Klosterbibliothek St. Urban, Abb. 19–32, 34.

Standort:	St. Urban, Bibliothek der ehemaligen Zisterzienserabtei St. Urban
Material:	Eichenholz, ungefasst
Zustand:	gut
Masse:	Gesamthöhe: 2,54 m; H. der stehenden Figuren; 0,72–0,77 m; H. der sitzenden Figuren; 0,62–0,68 m
Datierung:	1719f.
Quellen:	1. «Item pie in Domino obiit 26 Augusti 1723 Dns Petrus Solodoranus, anno aet 62, optimus Monasterii nostri fautor et amicus; statuariae artis peritissimus artifex, cujus hodiedum tam in Choro quam *Bibliotheca* manus artificiosa omnium summa cum laude et admiratione laudatur et conspicitur.» Vgl. StALU, St. UrbanA, Cod. 620, Necrologium, Teil II.

[100] Vgl. *Zajadacz-Hastenrath,* Beichtgestühl. Dort auch zahlreiche Abbildungen des Beichtstuhls. Pieter Verbruggen d. Ä. (1615–1686), Antwerpener Bildhauer in Stein, Holz, Ton. 1625/26 Schüler des Simon de Neve, dann bei Erasmus Quellin, dessen Tochter er heiratete und dessen Atelier er übernahm. Vgl. *Europäische Barockplastik,* Ausst.-Kat. S. 318.

2. (Anno 1719) «Mit Herrn Frölicher accordiert für die 12 Säulen oder Thermes in die Bibliothek, hab ihm versprochen 100 alte Duplonen oder gut Silbergeld dafür.» Vgl. StALU, St. UrbanA, Cod. 699a, Auszüge aus den Rechnungsbüchern des Abtes 1706–1753.

Beschreibung: Je vier Säulen stützen auf den beiden Längsseiten sowie auf der Stirnseite des Raumes die Emporen. Sie bestehen aus einem mit flachem Ornament verzierten Sockel und aus dem eigentlichen Schaft, an dem vegetabilische und tierische Elemente mit Vollfiguren kombiniert sind. Die Figuren stellen die vier Elemente, die vier Jahreszeiten und die vier Erdteile dar.

Auf den beiden Längsseiten vom Eingang her je zwei Jahreszeiten:[101] 1. Der Frühling als leichtgeschürzte Jungfrau mit Blumenfüllhorn und Blumenvase auf bekränztem Haupt, am Schaft weibliche Hermen. – 2. Der Herbst als nackter, rundlicher Bacchantenknabe mit Trauben als Lendenschurz und Kranz, auf dem Haupt eine Vase mit Blumen und Trauben, am Schaft weibliche Hermen. – 3. Der Sommer als ähnliche Jungfrau wie der Frühling mit einer Garbe in der Linken und einer hohen Akanthusblume auf ährengeschmücktem Haupt, am Schaft Blumen- und Rankenwerk. – 4. Der Winter als bärtiger Greis mit Kohlenbecken, auf der Pelzmütze ein hoher Blattkelch, am Schaft Efeu mit Beeren.

Den Jahreszeiten folgen in zwei Paaren die Erdteile: 1. Asien als Jungfrau in langem Gewand und weitrandigem Strohhut, über dem sich ein Blätterkelch mit Girlanden erhebt, am Schaft ein Affe. – 2. Afrika als Krieger mit Turban, auf dem Muschelgefäss über dem Haupt drei Adler, am Schaft ein Papagei. – 3. Amerika als Jüngling in kniefreiem Rock, mit Riesentraube in der Hand, auf der Zipfelmütze ein hoher Kelch von Straussenfedern, zu Füssen der Oberkörper eines toten Kindes, am Schaft Schild, Pfeile, Flagge und Adler. – 4. Europa als gekrönte Frau mit Perlen im Haar, einen sphärischen Globus zu Füssen, aus der Krone wächst ein Becher, dem drei Adler entsteigen. An der Stirnseite die Elemente: Die Erde als Mädchen mit Mauerkrone, aus der Greifen steigen. – Das Wasser als Neptun, der auf einem Delphin reitet, dessen Kopf auf eine Schildkröte gestützt ist, am Schaft drei Delphine. – Die Luft als blitzeschleudernder Zeus, der auf einem Adler reitet, welcher auf einer Wolke mit Engelsköpfen steht, am Schaft drei Adler. – Das Feuer als nackter bärtiger Mann mit Lendentuch, ein Flammenbecken auf dem Haupt tragend mit drei Drachen, die darin sitzen, am Schaft zwei ovale Kriegsschilde, einer mit Gorgonenhaupt.

Literaturangaben: Meyer-Rahn, Chorgestühl, S. 13; Reinle, KDM Luzern 5, S. 394–396 (mit Abb.).

Die Säulen in der Bibliothek sind in ihrem Formgefüge ganz ähnlich wie die am Chorgestühl, in ihrer Gliederung aber einheitlicher als diese. Ihre balusterförmigen Sockel sind alle gleich hoch; sie entsprechen den Zwischenwangen am Chorgestühl, auf die sich dort die Säulen aufstützen. Die stehenden Figuren sind alle in gleicher Höhe des Schaftes angebracht, und

[101] Die Beschreibung der Säulen wird *Reinle,* KDM Luzern 5, S. 395f. entnommen, mit der Ausnahme, dass Amerika hier als Afrika identifiziert wird und umgekehrt. Zudem wird das Wort «Sockel» immer durch «Schaft» ersetzt.

übereinstimmend hoch ist der Aufbau auf ihrem Kopf, der quasi als Kapitell dient.

Weil die Säulen frei im Raum stehen und die Figuren allegorischen Charakter haben, gibt es hier keine Hermen oder Büsten.

Obwohl die Bibliothekssäulen 13 Jahre nach der Vollendung des Chorgestühls in Auftrag gegeben wurden, ist Frölichers Formen- und Stilsprache weitgehend unverändert geblieben. Auf eine erneute Aufzählung der charakteristischen Merkmale kann somit verzichtet werden; hingewiesen sei lediglich auf gewisse kleine Unterschiede. Betrachten wir die Allegorien etwas eingehender, so fällt auf, dass ihre Gesichter weniger unmittelbar und wach wirken. Dies beruht wohl darauf, dass ihre Augen keine eingekerbten Pupillen haben und somit blicklos sind (Abb. 31). Auch ist das hintergründige Lächeln teilweise einem ernsteren Ausdruck gewichen. Zurückhaltender sind auch die Gewänder. Ihr Faltenwurf ist weniger reich und vereinfacht, manchmal recht schematisch gearbeitet. Besonders deutlich wird dies bei der Europa, deren Kleid, nach antiker Art über eine untere Gürtung hochgezogen, in einem flachen und fast geradlinig begrenzten Überfall auf den Hüften aufliegt (Abb. 27). Um wieviel lebendiger und differenzierter bauscht sich das ganz ähnlich drapierte Gewand des Mädchens von der zwölften Säule der nördlichen Stuhlreihe (Abb. 17)! Eine ähnliche Beobachtung lässt sich auch an den Säulenschäften des Sommers und des Winters machen. Diese setzen sich nicht mehr aus kräftigen, aus dem Säulenkern herauswachsenden Pflanzen- und Tiermotiven zusammen, sondern sie behalten die glatte Säulenform, die, nach unten leicht konisch zugespitzt, locker von symmetrisch angeordneten Ranken umwunden ist (Abb. 20, 22).

Sichtlich hat Frölicher etwas von seiner am Chorgestühl manifesten Vitalität verloren. Es hat dies wahrscheinlich zwei Gründe. Zum einen ist es die im Laufe der Zeit offensichtlich routinemässige Wiederholung einmal feststehender Ausdrucksformen, zum andern wohl das Bemühen, diese durch grössere Zurückhaltung, aber ohne grundsätzliche Veränderung, der klassizistischen Strömung in der zeitgenössischen Skulptur anzupassen. Diese Feststellung sagt wohl etwas über Frölicher als Künstler aus, bedeutet jedoch nicht, dass die Bibliothekssäulen von minderer Qualität sind; sie gehören zum Besten, was die schweizerische Barockskulptur hervorgebracht hat.

Höchst bemerkenswert und teilweise sehr amüsant sind die Säulen in ikonographischer Hinsicht. Durch je vier in Form und Dekoration analoge Sockel fasste Frölicher die vier zusammengehörigen Allegorien, nämlich die Jahreszeiten, Erdteile und Elemente zusammen. (Abb. 34). Die Figuren selbst kennzeichnete er nicht nur durch ihre Gewandung und die ihnen unmittelbar beigegebenen Attribute, sondern in der Regel auch durch einzelne assoziative Motive an Säulenschaft und Kopfaufbau. Nun

war die Ikonographie der Jahreszeiten, der Erdteile und der Elemente nie eindeutig festgelegt.[102] Den Spielraum, den die Künstler dadurch gewannen, nützte Frölicher in phantasievoller und eigenwilliger Weise.

Am traditionellsten sind seine Allegorien der Jahreszeiten, die er nach weitverbreiteter Auffassung als Flora, Ceres, Bacchus und Saturn darstellte und ihnen zusätzlich die saisonbedingten Pflanzen und Früchte beigab (Abb. 19–22).

Von den vier Erdteilen (Abb. 27–32) entsprechen die durch Krone und sphärische Kugel als Königin der Wissenschaften charakterisierte Europa und Afrika, ein halbnackter, mit blätterbesetztem Hüftrock und Turban bekleideter Jüngling, noch am ehesten den gängigen Interpretationen dieses Themas. Beide tragen auf ihrem Kopf Adler, deren Bedeutung nicht ganz klar ist, während der Papagei zu Füssen Afrikas als Tropenvogel durchaus plausibel ist. Der sonst meist turbanbekrönten Asia setzte Frölicher den unüblichen, aber richtigeren asiatischen Strohhut auf, von dessen Aussehen er vielleicht durch die in Mode kommenden Chinoiserien Kenntnis hatte. Am Säulenschaft befindet sich ein kleiner Affe; das Kamel, das der Asia allgemeinhin zugeordnet ist, fand wohl aus formalen Gründen keine Gnade. Unorthodox ist auch die Figur der Amerika, die brav mit Zipfelmütze, hochgeschlossenem Kleid und einer Traube in der Hand dasteht. Auf den wilden Indianer weisen lediglich der hohe Federbusch über der Zipfelmütze, Schild und Waffen am Säulenschaft sowie der Oberkörper eines toten Kindes zu seinen Füssen. Dieses Symbol des Kannibalismus, dessen man die Indianer beschuldigte, ist das einzige Attribut, durch das die Figur eindeutig als Amerika identifiziert werden kann.[103]

Die Figurationen der Elemente (Abb. 23–26, 34) gehen wie die der Jahreszeiten letztlich auf antike Vorbilder zurück. So entspricht die Erde mit ihrer Mauerkrone der Darstellung der Tyche, der Stadtgöttin der neugegründeten Griechenstädte. Die Greife, die Frölicher in die Mauerkrone hineinsetzte, sind wahrscheinlich im Sinne der Alten zu interpretieren, die diese Fabelwesen als Hüter und Ausgräber des Goldes, also eines Erdschatzes, betrachteten.[104] In der Figur des Feuers erkennen wir Vulkan. Auf ihn, den Gott der Schmiede, bezieht sich der mit dem Gorgonenhaupt geschmückte Schild am Säulenschaft, war er es doch, der diesen Schutz für

[102] Grundlegend das 1603 erstmals erschienene Sammelwerk von *Ripa,* Iconologia. Vgl. auch «Elemente», Artikel im RDK IV, S. 1256–1288 und «Erdteile», Artikel im RDK V, 1107–1202.

[103] Vgl. Umschreibung der America bei *Ripa,* Iconologia, S. 339: «...la testa humana sotto il piede apertamente dimostra di questa barbara gente esser la maggior parte usate pascersi di carne humana; perciòche gli huomini da loro vinti in guerra li mangiono così gli schiavi da loro comprati, & altri per diverse altre occasioni.»

[104] Vgl. *Forstner,* Symbole, S. 356f.

die kriegerische Göttin Athena verfertigt hatte, die ihn fortan als Wahrzeichen mit sich trug.

Die Drachen, die Vulkan im Flammenbecken auf seinem Kopf trägt, verdanken ihre Darstellung zweifellos ihrer bekannten Eigenschaft als flammenspeiende Ungeheuer. Am originellsten sind jedoch die Allegorien des Wassers und des Feuers ausgefallen, die sich auch formal etwas von den anderen abheben, indem sie, als einzige sitzend, an das obere Ende der Säule gerückt wurden und mit ihren Köpfen den Emporenboden stützen. Beide sind gleichsam plastisch übereinandergetürmte Assoziationsketten. Das Wasser nämlich wird durch den dreizackbewehrten Neptun repräsentiert, der auf einem riesigen Delphin sitzt. Dieser liegt seinerseits auf einer Schildkröte auf, die wiederum über eine umgekehrte Muschel kriecht. Weiter unten finden sich zusätzliche Delphine. Analog reitet die Luft in Gestalt des blitzeschleudernden Zeus auf einem mächtigen Adler, der auf einer kleinen Wolke sitzt, aus der die Köpfe von Engeln hervorgucken; eine wahrhaft barocke Verbindung von antiken und christlichen Vorstellungen. Am Säulenschaft sind weitere kleine Adler dargestellt.

Es ist unwahrscheinlich, dass Frölicher für die teilweise recht ausgefallenen und gelehrten ikonographischen Bezüge allein verantwortlich war. Übereinstimmende allegorische Darstellungen wurden bis jetzt nicht bekannt, doch ist nicht zu vergessen, dass Frölicher die Säulen für die Bibliothek eines Klosters schuf, wo es genügend belesene Mönche gab, die ihn in solchen Fragen beraten konnten.

Für eine einzige der Figuren, die Allegorie der Afrika, liess sich ein graphisches Vorbild ausmachen. Dieses stammt nicht etwa aus einer Serie mit Zeichnungen zu den Erdteilen, wie zu erwarten wäre, sondern interessanterweise aus derselben von Lepautre geschaffenen Folge von sechs Kandelaberentwürfen, deren drei Frölicher bereits für Figuren am Chorgestühl benutzt hatte. Die Figur Afrikas inklusive der Muschelschale auf dem Kopf ist so genau in einem Kandelaberträger vorgebildet, dass kein Zweifel an Frölichers Abhängigkeit davon bestehen kann (Abb. 30, 33). Von Lepautre übernommen ist somit auch die bis ins Detail ausgearbeitete Tracht Afrikas oder das, was man sich damals darunter vorstellte. Die anderen Erdteile charakterisierte Frölicher wesentlich weniger minuziös; man erkennt sie an ihrem Kopfputz und den Attributen, während ihre Gewänder schlicht und, wie bei Frölicher üblich, antikisierend gehalten sind. Es ist deshalb anzunehmen, dass er keine weiteren direkten Vorlagen zur Verfügung hatte.

Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang die verschiedenen trefflich charakterisierten Tiere, die Frölicher seinen Allegorien beigab. Sein Repertoire umfasste auch Gattungen wie etwa Schildkröte, Papagei und Affe, für die sich in der hiesigen Barockskulptur kaum Parallelen finden

(Abb. 32). Hingegen gibt es einmal mehr zahlreiche seiner Art sehr verwandte Tierdarstellungen im flämischen Kunstbereich, etwa diejenigen an der 1699 von Hendrik Frans Verbruggen geschaffenen Kanzel in der Kathedrale von Brüssel.[105] Wiederum stossen wir somit auf die Frage nach dem formgeschichtlichen Ursprung der Kunst Frölichers.

1.3. Die vier Nischenfiguren am Schloss Waldegg (Zuschreibung), Abb. 35–38.

Standort:	Feldbrunnen, Schloss Waldegg, Nischen an der Südfassade
Material:	Kalkstein
Zustand:	Oberste Schicht leicht verwittert
Masse:	H.: 1,85–1,90 m
Datierung:	um 1683
Beschreibung:	Die Figuren sind alle stehend dargestellt und lassen sich anhand ihrer Attribute als Allegorien der Jahreszeiten erkennen. 1. Frühling als leichtgeschürzte Jungfrau mit Füllhorn mit Blumen im rechten Arm. – 2. Sommer, ähnliche Jungfrau mit Sichel in der linken Hand; die rechte Hand greift in ein am Boden aufgestütztes Füllhorn mit Früchten. – 3. Herbst als bacchantischer Jüngling mit Kelch in der linken Hand und Traubengirlande um den Hüften. – 4. Bärtiger Greis mit Pelzmütze, langem Gewand und pelzbesetztem Mantel. In den Händen ein Kohlebecken.

Es sind keinerlei Dokumente vorhanden, die uns über die Entstehungszeit und den Schöpfer dieser monumentalen, die vier Jahreszeiten darstellenden Statuen Auskunft geben. Sie zeigen typische Mängel von Erstlingswerken, sind verkrampft in ihrer Komposition und schlecht ponderiert. Offensichtlich war der Bildhauer ihrer Statik nicht sicher und gab deshalb drei von ihnen seitliche Stützen bei. Ausserdem passen sie nicht in den Nischenraum hinein, denn in allen vier Fällen wurde dort, wo sie sich allzusehr in die Breite entwickeln, sehr unkünstlerisch kurzerhand ein Stück der Nischenwand herausgehauen. Man fragt sich zuerst, ob sie überhaupt für diese Nischen bestimmt waren. Diese sind, soweit aus der Quaderung ersichtlich ist, ursprünglich und waren vermutlich von Anfang an für die Aufnahme von Skulpturen bestimmt. Allerdings hätten sie auch einen erfahreneren Meister vor beträchtliche Probleme gestellt, sind sie doch für ihre Höhe verhältnismässig schmal und flach. Da die vier Figuren die richtige Höhe für die Nischen haben und zudem auch ihre Ikonographie durchaus ihrer Aufstellung in der gegen den Garten gerichteten Fassade angepasst ist, kommt man zum Schluss, dass die gefundene Zwangslösung

[105] Hendrik Frans Verbruggen (1654–1724), Antwerpener Bildhauer in Holz, Stein und Ton. Sohn des Pieter Verbruggen d.Ä. Er schuf vor allem, zusammen mit einer grossen Werkstatt, Kirchenmobiliar, Altäre, Kanzeln, Beichtstühle usw. Seine Kanzel in der Kathedrale von Brüssel war epochemachend; als erste war sie völlig von Figuren, Tieren, Pflanzen von üppigem Naturalismus überwuchert. Vgl. *Europäische Barockplastik,* Ausst.-Kat. S.319; *Gerson/Ter Kuile,* Art, S.42f.

nur ein weiteres Zeichen des auch an den Figuren manifesten mangelnden technischen Könnens ist.

Die Auffassung der Figuren und ihr Stil weisen eindeutig auf Frölicher hin, wenngleich von seiner späteren Leichtigkeit und Prägnanz noch wenig zu spüren ist. In ihren Proportionen sind sie plump und wenig überzeugend. Die kurzen Oberkörper, charakteristisch auch im späteren Werk Frölichers, stehen in keinem Verhältnis zu ihrer massiven Hüft- und Beinpartie. Wenig erfolgreich war auch das Bemühen, die Körper natürlich zu strukturieren. Besonders beim Sommer und beim Herbst fiel die Modellierung recht teigig aus, während der Frühling schon annähernd die spätere Straffheit aufweist. Vorhanden sind jedoch bereits die kleinen typischen Merkmale wie die ausgeprägte Halsgrubenlinie oder die Brustbeinrinne. An den Gesichtern zeigt sich der klassische Einschlag, den alle Skulpturen Frölichers haben. Auch finden wir schon jene eigentümliche Betonung der Nasenwurzel und das starke Kinn. Dennoch erreichen sie die Klarheit der Gesichter der Figuren von St. Urban bei weitem nicht; sie wirken vergleichsweise flach und besonders beim Sommer, Herbst und Winter verzeichnet und bulldoggenhaft. Mühe machte Frölicher auch die Gestaltung der Gewänder. Hart und ungelenk sind der Faltenwurf des Mantels beim Winter, unnatürlich die Drapierungen beim Frühling und Sommer, und beim Herbst fragt man sich, wieso der Traubengirlande seitlich noch ein völlig unmotivierter Stoffzipfel angehängt ist, der ungeschickterweise die ohnehin schon überbetonten Hüften noch schwerer macht.

Alles weist somit darauf hin, dass die Allegorien sehr früh entstanden sein müssen. Das Schloss Waldegg wurde 1682/83 vom Schultheissen Johann Viktor Peter Besenval, wie die Legende erzählt, für einen Besuch von Louis XIV erbaut; sicher sollte es dem stark nach Frankreich orientierten Schlossherrn eine Hofhaltung nach französischem Muster ermöglichen, und man vermutet, dass es auch zu Repräsentationszwecken der Ambassadoren gedient hat.[106] In Anbetracht dieser Funktion des Schlosses ist nicht anzunehmen, dass sein Bauherr, der reichste Solothurner seiner Zeit, lange mit der künstlerischen Ausstattung zugewartet hat.

Die Allegorien können tatsächlich nicht wesentlich später als das Schloss entstanden sein, denn die nächsten, auf 1687 und 1688 datierbaren Werke von Frölicher, ein Engel in der Solothurner Jesuitenkirche und die Immakulata auf deren Giebel, beweisen, dass Frölicher zu diesem Zeitpunkt sämtliche anfänglichen Schwierigkeiten überwunden hatte. Dies bedeutet aber, dass er, der wahrscheinlich eben erst von seiner Wander-

[106] Über das Schloss Waldegg und die Familie Besenval *vgl. Sury,* Waldegg; *Sigrist,* Besenval; Bürgerhaus, Bd. 21, S. 52.

schaft zurückgekehrt war, die vier Statuen mit wenig mehr als zwanzig Jahren skulpierte, wodurch sich ihre Mängel vollumfänglich erklären.

Es ist interessant, die vier Jahreszeiten der Waldegg denjenigen gegenüberzustellen, die Frölicher am Ende seines Lebens für die Bibliothek von St. Urban schuf. In ikonographischer Hinsicht, also abgesehen vom beträchtlichen Qualitätsgefälle, stimmen sie mit der späteren Fassung des Themas weitgehend überein. Was schon beim Vergleich der Säulen in der Bibliothek mit denen am Chorgestühl bemerkt wurde, scheint sich zu bestätigen: einmal gefundene Formeln wurden von Frölicher kaum mehr abgewandelt.

Abb. 1. St. Urban, Chorgestühl. Gesamtansicht.

Abb. 2. St. Urban, Chorgestühl. Nördl. Stuhlreihe.

Abb. 3. St. Urban, Chorgestühl.
Südl. Stuhlreihe gegen Westen.

Abb. 4. St. Urban, Chorgestühl. Säulen 2a und 3a.

Abb. 5. St. Urban, Chorgestühl. Putto von Säule 9.

Abb. 6. St. Urban, Chorgestühl.
Zwillingsherme von Säule 5a.

Abb. 7. St. Urban, Chorgestühl.
Jugendlicher Männerkopf von Säule 11a.

Abb. 8. St. Urban, Chorgestühl.
Greiser Männerkopf von Säule 12a.

Abb. 9. St. Urban, Chorgestühl. Adler von Säule 6.

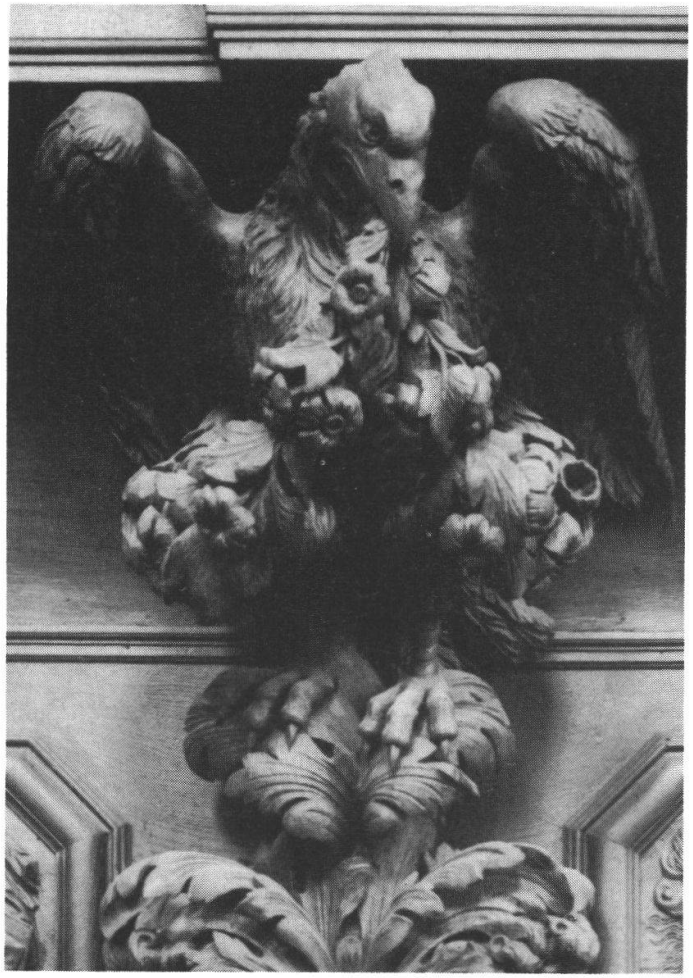


Abb. 10. St. Urban, Chorgestühl.
Blätterkelch und Girlanden von Säule 3.

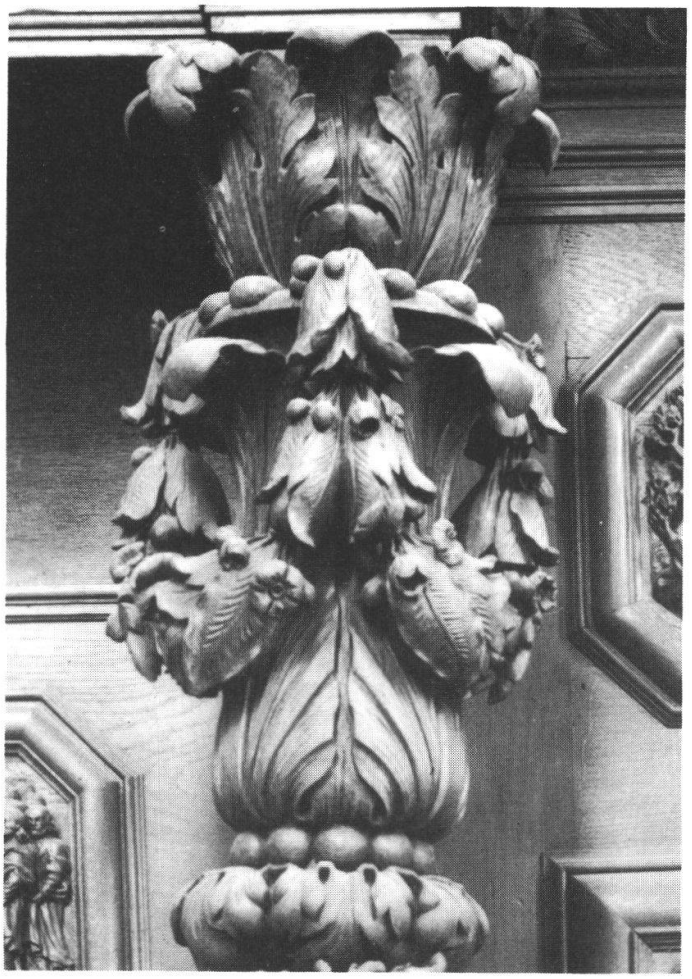


Abb. 11. St. Urban, Chorgestühl.
Korbträger von Säule 8a.

Abb. 12. Kandelaberentwurf von Jean Lepautre,
Vorlage zum Korbträger von Säule 8a.

Abb. 13. und 14. Antwerpen, St. Paulus. Nördl. Gestühl, und Detail mit Pilaster mit Atlant.

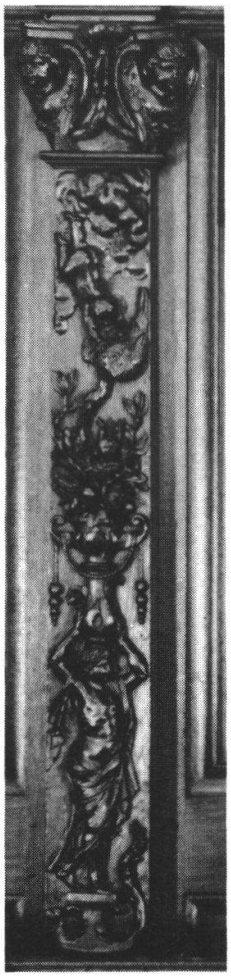


Abb. 15. St. Urban, Chorgestühl.
Korbträgerin von Säule 8.

Abb. 16. Kandelaberentwurf von Jean Lepautre,
Vorlage zur Korbträgerin von Säule 8.

Abb. 17. St. Urban, Chorgestühl.
Mädchen von Säule 12.

Abb. 18. Kandelaberentwurf von Jean Lepautre,
Vorlage zum Mädchen von Säule 12.

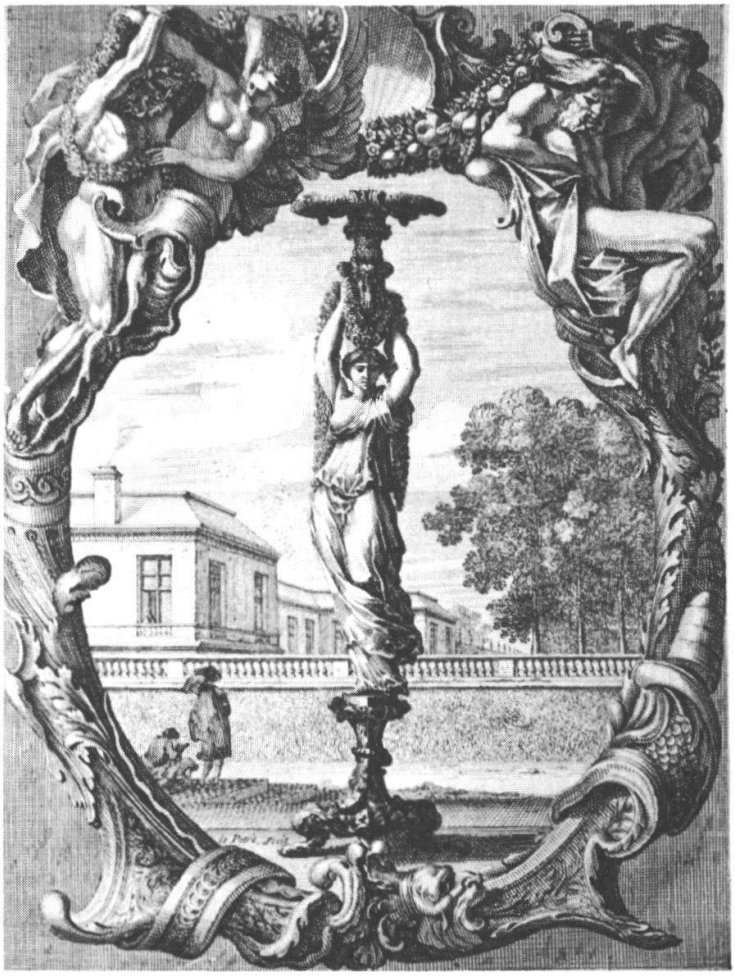


Abb. 19.–22. St. Urban, Bibliothek. Frühling, Sommer, Herbst, Winter.

Abb. 23.–26. St. Urban, Bibliothek. Wasser, Feuer, Erde, Luft.

Abb. 27.–30. St. Urban, Bibliothek. Europa, Amerika, Asien, Afrika.

Abb. 31. St. Urban, Bibliothek. Detail der Asia.

Abb. 32. St. Urban, Bibliothek.
Affe vom Sockel der Asia.

Abb. 33. Kandelaberentwurf von Jean Lepautre,
Vorlage zur Afrika.

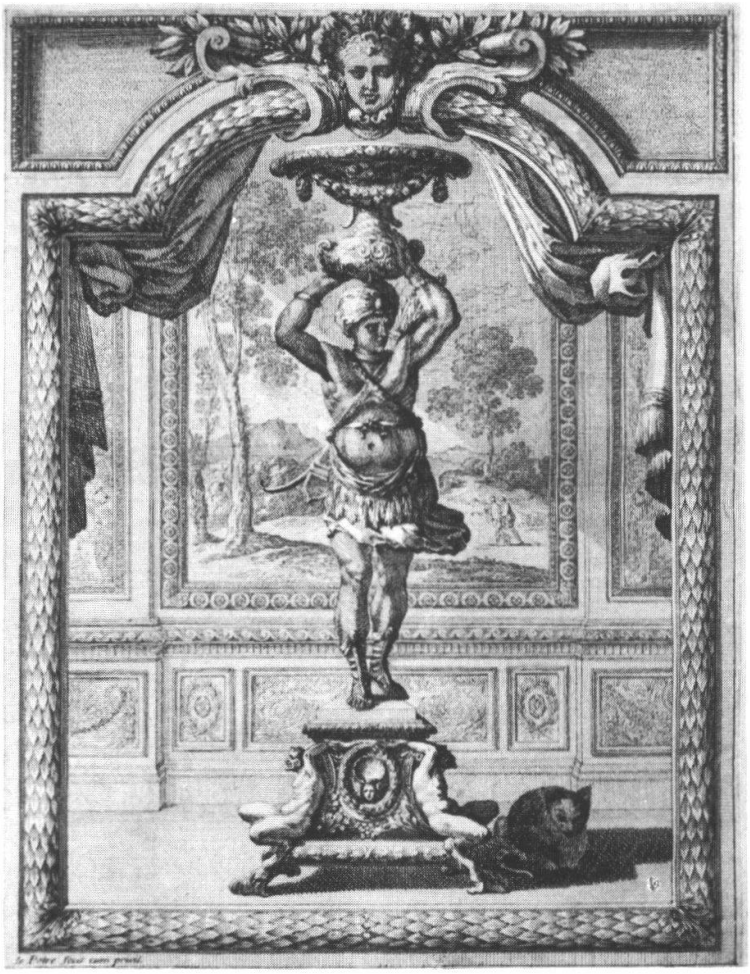


Abb. 34. St. Urban, Bibliothek.
Säulensockel der Elemente.

Abb. 35. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Frühling.

Abb. 36. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Sommer.

Abb. 37. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Herbst.

Abb. 38. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Winter.

2. *Epitaphien und formverwandte Werke*

2.1. Epitaph für Urs Sury von Bussy, Abb. 39, 44, 45.

Standort: Solothurn, Schloss Steinbrugg, Hauskapelle
Herkunft: Solothurn, altes St. Ursenmünster, Liebfrauenkapelle
Material: Holz, gefasst
Zustand: Zeigfinger der linken Hand der Hoffnung, ebenso die rechte Spitze ihres Ankers abgebrochen. Verschiedene Fassungen übereinander, oberste Schicht stark blätternd. Ursprünglich Inkarnate wahrscheinlich versilbert, Gewänder und Haare mattvergoldet, Aufschläge glanzvergoldet. Ebenfalls vergoldet Gewände und Ornamente, Konsolen versilbert. Heute Inkarnate fleischfarben, Haare braun, Hoffnung und Gerechtigkeit in weissem Gewand mit Goldborten und blauem Mantel; Stärke und Zeit (?) in blauem Gewand mit Goldborten und rosa Mantel. Karyatidhermen vergoldet, ebenso Ornamente. Pilaster und Konsolen türkis, Gewände und Gesims rosa. Wappen in heraldischen Farben.
Masse: H.: 3,15 m, B.: 1,90 m. H. der unteren Allegorien: 0,75 m
Datierung: 1708/10
Quellen:

1. «(1708, Aug. 4.) H. Landr. Joseph Sury bitet in Namen der gantzen woladelichen familie in executionem ultimae voluntis D. Prethoris Ursi Suri seines H. Vatters seligen umb ein ewiges Jahrzeit mit 12 auffgesteckten Kertzen bey der Cohr, für welches er ein 1000 Pf. wertigen brieff praesentieret. Bey dem begehret er umb erlaubnus in memoriam eiusdem D. Praethoris in Unsre lieben Frauwen Capell an dem platz wo zwey statuae seyend ein Epitaphium auffrichten zu lassen, welche obgemeldte statuae für solches zu volbringen nur solten erhöchert werden. Sein begehren ist ihme in allem placidiert worden mit Condition die Jahrzeit zu bezahlen wie es allzeit der brauch gewesen, in Vorschiessung eines Zins.» Vgl. StASO, St.-Urs-Prot. 13, 71, 71v.
2. «(1710, Aug. 16.) Alldieweilen H. Benedict Tugginer gewesten Statthalter zu gösgen Ihro Gnaden H. Probst unnd ubrigen HH. Capitulorum irglichem bey hauss in particular verdeutet hat, wesgestalten H. Schultheissen Urss Sury sel. Erben Ihres zue gedechtnuss lest gedachtes H. Schult. aufgerichtete epitaphium auf den Tuggennerischen Stein so von wildem Marmel in dem Eggen der Capell Unser Lieben Frauwen bey dem Chor aufgerichtet worden./. gesetzt und aufgemacht haben dergestalten das anjetzo selbiger stein gleichsam des Epitaphij fuosschemel zu sein scheine, welches der Tuggenerischen famillien nit ein geringen nachtheil in der Ehr zu füege, ungeacht sie gesinnet das Tuggenerische Wappen setzen zu lassen so anjetzo aber nit mehr geschechen könte. ist Erkhandth, dass die Tuggenerische famillien sich billich dessen zu beklagen habe, seye auch niemahlen N. Capli meinung gewesen dass dieses Epitaphium an disem Ohrt zu so grossem nachtheil unnd Schmach aufgericht werden solle, solle also der Stift sigrist ohne aufschub sich zu H. Frölicher bildhauwer, so dises werkh gemacht unnd aufgericht, verfüegen, unnd andeüten was massen die HH Capitularen dises Epitaphium an den jetzigen Ohrt nit gedulden wollen, könne also trachten selbiges balddest höcher zu henkhen damit anderen adelichen famillien nichts in ihren Ehren benummen werde.» Vgl. StASO, St.-Urs.-Prot. 13, 128v., 129.

Beschreibung: Ädikulaartiges Hängeepitaph. Das querrechteckige Basisfeld mit am unteren Rand angebrachter kleiner Inschriftkartusche seitlich von akanthusbesetzten Pilastersockeln eingerahmt. In der Verlängerung des oberen Randes nach aussen sitzen weibliche Allegorien, links der Glaube mit dem Anker, rechts die Stärke mit der Säule. Über dem Basisfeld eine hochrechteckige, grosse Inschrifttafel, eingefasst von Pilastern mit Karyatidhermen, welche die Gesimszone mit dem Doppelwappen der Sury und Wallier stützen. Von den Gesimsecken seitlich zu den sitzenden Allegorien frei herabschwingende Rosengirlanden. Über dem Gesims geschweifter, von brennender Urne bekrönter Rundgiebel mit ovalem Porträtmedaillon. Links davon sitzende weibliche Allegorie mit Säbel, vermutlich Justitia, rechts davon ähnliche Allegorie mit Sense, vermutlich die Zeit.
Inschrift auf der grossen Tafel:
«Cecidit Flos, Isaiae c.40.v.7/ Flebilem passa sunt jacturam/ TeMpe ReIpUbLICae soLoDoranae/ nam/ Odoriferum Prisca, et Illustris SURIANAE/ Prosapiae Decus./ Rosa RosarUM CeCIDIt/ Nimirum/ Illustris. ac Cenerosus Dominus/ URSUS SURY L.V. de Bussj/ Ex Vetusto Rosarum probato Cens Stemmate/ Praetorum Septimus/ Ceny, Indolis, Ac Virtutum Celsitate, nec non/ Rerum gerendarum Gloria nullj eorum/ Secundus/ verus Patria Pater, Toga eam Sago anteferenda/ tegebat/ Splendissimus Reipublicae Muneribus & Vigi-/ lantia Toparchae,/ Prudentia Tribuniplebis./ Fortitudine Quaestoris, et Vexilliferj. Iustitia/ Praetoris & gloriose gestis/ Livorem Mundj superavit./ Merito ut stematis, et Virtutum Illustris Rosa/ Coronae Beatorum Gloriae jnferenda translatus/ est in Caelum./ Ao 1707. Die 21 Juny /Amoris ergo posuere/ Moest.ma D.Vidua cum Filys.»
Inschrift auf der kleinen Kartusche:
«Epitaph: translat:/ Ex antiq:Ecclesia Coleg:SS:/ Ursi et Victoris 1762/ in hoc Sacell: Renova-/ tum 1774.»

Aus den aktenkundigen Geschichten rund um die Entstehung des Epitaphs erfahren wir nicht nur den Namen Frölichers und den des Auftraggebers, sondern auch, dass das Epitaph ursprünglich in der Liebfrauenkapelle des alten St. Ursenmünsters hing. Ergänzend dazu verlautet die kleine Inschrift am Epitaph, dass dieses 1762 von dort weggebracht wurde. Sein Umzug stimmt mit dem im Jahr vor dem Abbruch des alten Münsters erlassenen Aufruf des Stiftskapitels überein, mit dem die verschiedenen Familien aufgefordert wurden, ihre Epitaphien und Altäre abzuholen.[107] Sein neuer Standort, das Schloss Steinbrugg, 1670–72 von Johann Joseph Sury von Steinbrugg erbaut, war derzeit durch Heirat bereits in den Besitz der Sury von Bussy übergegangen, gehörte also den Nachfahren des Urs Sury, dem das Epitaph gewidmet ist.[108]

Das mächtige Epitaph ist von einem klaren und wohlproportionierten architektonischen Aufbau, der durch das figürliche und ornamentale

[107] Vgl. St.-Urs.-Prot. 17, 131v: «(Kirchenkonferenz von 1761, Punkt 16). Die übrigen Altär und Epitaphien werden jede Famillie trachten die selbe zu besorgen.»

[108] Der Name «Sury von Steinbrugg» leitet sich von der Verfügung des letzten männlichen Sprosses der Steinbrugg, Johann Wilhelm, her, nach welcher sich seine Schwiegersöhne den

Beiwerk kräftige Akzent erhält. Das Verhältnis zwischen architektonischen und skulpturalen Elementen ist sehr ausgewogen und bestimmt die harmonische Gesamtwirkung des Epitaphs. Entstanden ist es 1708–10, also wenige Jahre nach dem Chorgestühl. Die Figuren folgen demselben Typus, den wir dort wahrgenommen haben, zeigen aber eine gewisse Verhärtung des Stils. Die Gewandfalten der Allegorien etwa sind starrer, die Karyatidhermen, verglichen mit denen am Chorgestühl, schematisch. Auch scheinen die Gesichter etwas gröber, die Haare flauer und weniger aufgelockert. In den übersichtlichen, klaren Strukturen des Aufbaus und den kleinen Veränderungen im Detail können wir eine gewisse Weiterentwicklung Frölichers sehen, die in den Säulen der St. Urbaner Bibliothek ihren Schlusspunkt findet.

Der architektonische Rahmen, den Frölicher um die Inschrifttafel und das Porträtmedaillon baut, ist an sich keine Novität und leitet sich formal letztlich von den Altaraufbauten her.[109] Ungewöhnlich für die damalige Schweiz ist der reiche allegorische Figurenschmuck, den er beigibt. Überaus häufig kommt indessen der Typus des figuralen Epitaphs in Belgien vor.

Vergleichbar in der Art sind bereits die Entwürfe Cornelis Floris aus dem 16. Jahrhundert,[110] später auch die des Rubens, der damit die Bildhauer seiner Zeit, etwa die für ihre Grabmäler bekannten Brüder Robrecht und Jan de Nole und Artus I Quellin stark beeinflusst hat.[111] Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich im reichen Bestand an flämischen Epitaphien, Entwürfen und Stichen nähere Vorbilder zum Epitaph Frölichers finden lassen werden.[112]

In der Ikonographie folgt Frölicher der üblichen Symbolik. Im Zentrum des Epitaphs stehen die langatmige Grabinschrift, das Porträt des Verstorbenen und sein Wappen. Weil das Emblem der Sury die Rose ist, dürften die Rosengirlanden seitlich des Epitaphs symbolischen Charakter haben.

Namen «von Steinbrugg» beilegen sollten, damit dieser nicht in Vergessenheit gerate. Den Zunamen «von Bussy» führte erstmals Urs Sury, nachdem er 1682 die Herrschaft Bussy bei Estavayer gekauft hatte. Vgl. *Borrer*, von Sury. – Zur Geschichte des Schlosses Steinbrugg vgl. Bürgerhaus, Bd. 21, S. 46.

[109] Vgl. «Epitaph», Artikel im RDK Bd. V, S. 872–921. Als schweizerische Beispiele architektonisch gebauter Epitaphien sind etwa dasjenige für Berchtold V. von Zähringen im Berner Münster (vgl. *Mojon*, KDM Bern IV, S. 359) sowie diverse im Kreuzgang von Allerheiligen in Schaffhausen (vgl. *Frauenfelder*, Epitaphien) zu erwähnen.

[110] Vgl. *Hedicke*, Floris, Bd. II, Taf. XII und XIII aus der Serie Inventien-Grabmäler.

[111] Vgl. die interessante Studie von *Held*, Rubens' Designs for sepulchral Monuments. Zu der von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts aktiven Bildhauerfamilie de Nole, die, aus Utrecht stammend, sich in Antwerpen niedergelassen hatte, vgl. *Casteels*, de Nole. Zum Antwerpener Bildhauer Artus I Quellin (1609–1668) vgl. die Monographie von *Gabriels*, Artus Quellien.

[112] Eine erste, grundlegende Untersuchung zum flämischen Grabmal wurde soeben veröffentlicht von *Durian-Ress*, Das barocke Grabmal.

Die Allegorien der Tugenden, Glaube, Stärke und Gerechtigkeit beziehen sich auf das Leben des Verstorbenen; Stärke und Gerechtigkeit werden ihm in der Inschrift explizit attestiert. Die Allegorie mit der Sense dürfte eine Anspielung auf die Vergänglichkeit sein, wenngleich ein weiblicher Chronos eher unüblich ist; er dürfte hier aus Analogiegründen so gestaltet worden sein. Auf das Jenseits verweist die brennende Urne auf dem Giebel, ein an Grabmälern häufiges Symbol für das ewige Leben des Menschen in Christus.

2.2. Epitaph im Visitantinnenkloster Solothurn (Zuschreibung), Abb. 40–43.

Standort:	Solothurn, Visitantinnenkloster, Sakristei
Herkunft:	Solothurn, altes St. Ursenmünster (?)
Material:	Holz, gefasst
Zustand:	Stark verändert. Nicht original dreitüriges Kästchen, Gemälde mit Heiligenbildnis, Inschriftbrett mit Lampe, Gemälde mit Herz-Jesu-Motiv. Seitlich an die Allegorien angelehnt zwei Teile einer entzweigesägten Volute, die zum ursprünglichen Bestand gehört. Allegorie rechts ohne Attribute, jedoch mit Drahtrest in rechter Handfläche; das Kreuz der Allegorie links bis zum Griff abgebrochen. Fassung erneuert und stark blätternd. Inkarnate und Gewänder von Allegorien und Karyatiden über dem ursprünglichen Polierweiss mit dickem weissem Anstrich übermalt. Original vermutlich Vergoldung der Gewandborten, des allgemeinen Zierwerks und der Gewänder der Engel. Architekturteile ursprünglich mit Berlinerblau gefasst, heute hellgrau marmoriert. Beim Kästchen graue Fassung direkt auf das Holz aufgetragen.
Masse:	H.: 2,90 m; B.: 2,20 m. H. der Karyatiden: 0,98 m
Datierung:	um 1692
Beschreibung:	Ädikulaartiger Aufbau auf niedrigem, buffetähnlichem Einbau in der Sakristei. Anstelle des Basisfeldes hervorspringendes dreitüriges Kästchen. Seitlich unmittelbar daran anschliessend zwei akanthusgeschmückte Konsolen. Auf der Höhe der Standfläche der Konsolen links und rechts aussen zwei sitzende weibliche Allegorien, links Glaube mit Kreuz, rechts eventuell Hoffnung, jedoch mangels Attributen nicht eindeutig identifizierbar. Auf der Höhe ihrer Füsse kleine, nach unten beschnittene Plattform. Unmittelbar über dem Kästchen folgt eine hochrechteckige Bildtafel mit Bildnis des Franz von Sales, flankiert von stark vorspringenden, auf den Konsolen der Basiszone stehenden Karyatiden, die das verkröpfte Gesims abstützen. Beidseits davon, im Rücksprung, Karyatidhermen mit Schuppenmuster. Am Gesims Lampe mit Inschrift, unmittelbar darauf vier brennende Urnen. Die Giebelzone wird gebildet aus einem ovalen Herz-Jesu-Gemälde in doppeltem Kranz, das von unten durch drei fliegende Putten, seitlich durch zwei Engel, einer davon mit Horn, abgestützt wird.

Zahlreiche Gründe sprechen dagegen, dass das Werk das ist, was es auf den ersten Blick scheint, ein Altaraufbau. Technische Untersuchungen ergaben, dass die ursprünglich blau gefassten Architekturteile des Aufbaus in späterer Zeit hellgrau marmoriert wurden. In derselben hell-

grauen Farbe ist auch das Kästchen unter der Bildtafel gehalten. Weil sich darunter keine blaue Farbschicht feststellen lässt, ist anzunehmen, dass es erst zur Zeit der Neufassung angefügt wurde. Die beiden seitlich an die Allegorien angelehnten Volutenteile waren ursprünglich ein Stück, denn sie stimmen sowohl in der auf der rohen Rückseite sichtbaren Maserung wie in ihrer Schnittkante genauestens überein. Ihre Vorderseite hat wiederum die beiden übereinanderliegenden Fassungen, während sich an den Schnittkanten keinerlei Farbspuren erkennen lassen. Sie gehören somit sicher zum originalen Bestand, sind aber offensichtlich anders plaziert worden. Da der Aufbau nach oben völlig intakt ist, müssen sie zwangsläufig mit ihrer oberen Breitkante an die untere Kante des heute durch das Kästchen verborgenen Basisfeldes angesetzt gewesen sein, was auch von den Massen her möglich ist. Daraus ergibt sich aber, dass der Aufbau ehemals nach unten segmentförmig abgeschlossen war, also nicht stand, sondern hing. Dass der heutige Horizontalabschluss nicht der originale ist, zeigen überdies die beiden plattformartigen Sockel unter den Füssen der sitzenden Allegorien, die nach unten ebenfalls beschnitten sind. Dieser Befund allein lässt vermuten, dass wir es mit einem Epitaph zu tun haben. Endgültig klar wird diese Funktion aus der Ikonographie. Offensichtlich der Grabsymbolik verbunden sind die Motive im Giebelaufbau, nämlich die flammenden Urnen als Sinnbild des ewigen Lebens und die beiden Engel, deren einer mit dem Horn zum jüngsten Gericht bläst und damit die Idee der Auferstehung verkörpert; wie die Urne kommt auch dieses Symbol an Grabmälern recht häufig vor. An einem Epitaph durchaus am Platze sind die unmittelbar neben dem Heiligenbild, also an zentraler Stelle angebrachten Karyatiden, während sie sich an einem Altar eher seltsam ausnehmen würden. Dasselbe gilt auch für die beiden sitzenden weiblichen Figuren, die im Hinblick auf die Gesamtikonographie wie auch ihrer lockeren Anordnung nach eindeutig Allegorien sein müssen. Es ist allerdings möglich, dass sie nach dem Umbau des Epitaphs als Heiligenfiguren aufgefasst werden sollten. Dies könnte der Grund sein, weshalb die auf der rechten Seite sitzende Allegorie, die ihren Handstellungen nach eventuell die Hoffnung darstellte, ihrer schwer umdeutbaren Attribute beraubt ist, während die Allegorie des Glaubens links den Hostienkelch gemeinsam mit der hl. Barbara hat und somit als diese interpretiert werden konnte. Die Rekonstruktion des Epitaphs ist vollständig, wenn wir das Heiligenbild durch eine Inschrifttafel, das Herz-Jesu-Bild durch ein Porträt und das Inschriftbrett mit der Lampe etwa durch ein Wappen ersetzen.

Da das auf dem buffetartigen Unterbau stehende Epitaph unten genau soviel beschnitten wurde, dass es bis zur Decke des Sakristeiraumes reicht, ist anzunehmen, dass sein Umbau anlässlich seines Umzuges in die Sakristei vorgenommen wurde. Wahrscheinlich hing es ehemals in der alten

St. Ursenkirche, denn es gäbe keinen Grund für seine Entfernung aus einer der andern noch heute stehenden Kirchen Solothurns. Wie dasjenige für Urs Sury von Bussy dürfte es vor dem Abbruch der Kirche, also um 1762 von den Nachfahren des Verstorbenen, dem es gewidmet war, zurückgeholt worden sein. Vielleicht durch die Vermittlung einer Verwandten, die wie viele der Patrizierinnen Solothurns dem Visitantinnenorden angehört haben könnte, gelangte es in die Sakristei, wo es wohl im Zusammenhang mit der Verbreitung des Herz-Jesu-Kultes zu einer altarähnlichen Andachtsstätte umgebaut wurde.[113] Das anstelle der Inschrifttafel eingesetzte Bildnis des Ordensheiligen Franz von Sales könnte seinem Stil nach sehr wohl in dieser Zeit entstanden sein.

Eine Rekonstruktionszeichnung verdeutlicht, dass dieses ehemalige Epitaph formal ganz ähnlich aufgebaut ist wie dasjenige für Urs Sury von Bussy (Abb. 41, 39). Was dort zur allgemeinen Konzeption gesagt wurde gilt somit auch hier. Anders jedoch ist die Akzentsetzung. Die am Sury von Bussy Epitaph festgestellte Ausgewogenheit fehlt; dominant ist das Figürliche und Dekorative. Dies zeigt sich nicht nur an den überaus plastischen Karyatiden, die die Stelle der den Pilastern vorgeblendeten Karyatidhermen übernehmen, sondern auch am Giebelaufbau, wo die architektonische Grundform von einer Orgie von figürlichen und pflanzlichen Motiven überwuchert ist. Das schon in seinen Proportionen breitere und gedrungenere Epitaph wirkt dadurch wesentlich schwerer und barocker. Die Figuren selbst sind sorgfältiger und lebendiger gestaltet, die Falten ihrer Gewänder sind reicher und weicher. Da die mit einer gewissen Schematisierung der Figuren verbundene Tendenz zur einheitlichen klaren Gesamtstruktur, die sich am Epitaph für Sury von Bussy wie auch an den späteren St. Urbaner Bibliothekssäulen feststellen lässt, hier noch fehlt, ist anzunehmen, dass dieses Epitaph früher, also vor 1708 entstanden ist.

Interessanterweise gibt es ein weiteres Epitaph von Frölicher, nämlich dasjenige für Johann Viktor Sury, errichtet 1691 in der Jesuitenkirche Solothurn (Abb. 46, 47). Es entspricht, wie wir noch sehen werden, zwar einem anderen Typus, ist aber in seiner bildhauerischen Qualität demjenigen in der Sakristei vergleichbar. Ganz ähnlich wie der innere Kranz um das Herz-Jesu-Bild ist sein Rahmen um die Inschrifttafel aus kleinteiligen Blättern und Blumen zusammengesetzt. Ähnlich bis in gewisse Details, etwa die über der Stirn angebrachte Rose oder die Sandalenform, ist auch die sorgfältige Durchgestaltung seiner beiden Figuren. Bedeutungsvoll ist die Form ihrer Augen. Tief eingebettet zwischen schweren, fast verquollen wirkenden Augenlidern sind sie zu langen, schmalen Schlitzen verengt

[113] Das Visitantinnenkloster wurde 1675–1679 erbaut. Die Kirche folgt 1680–1693, die Sakristei 1712. Von einem Epitaph oder Altar in der Sakristei ist nirgends die Rede. Vgl. Visitantinnenkloster SO, Annales, 1870 und Synoptik d. Schwester Maria Agnes, 1963.

und lassen nur einen Teil der eingekerbten Pupillen sichtbar. Diese Eigentümlichkeit findet sich am Epitaph in der Sakristei besonders ausgeprägt bei den Engeln im Giebelaufbau, etwas weniger deutlich bei den Allegorien. Diese Augenform ist aber für alle sicher datierten Figuren aus der Zeit vor dem Chorgestühl charakteristisch, während die Figuren am Chorgestühl selbst, wie auch die an den darauffolgenden Arbeiten durchwegs grosse, weitgeöffnete Augen haben. Da Frölicher von 1696 bis 1700 mit grösster Wahrscheinlichkeit ortsabwesend war, bedeutet dies, dass das Epitaph in zeitlicher Nähe desjenigen für Johann Viktor Sury entstanden sein muss.

Hing das Epitaph, wie wir annehmen dürfen, ehemals in der alten Stiftskirche, musste seine Anbringung vom Stiftskapitel bewilligt worden sein. Im Zeitraum, der uns interessiert, wurden Bewilligungen für Epitaphien in den Jahren 1680, 1692, 1699 und 1712 erteilt.[114] 1680 dürfte sich Frölicher, damals 18jährig, noch auf der Wanderschaft befunden haben; überdies hatte er ja 1683, wie die Statuen am Waldegg Schloss beweisen, seinen Stil noch nicht völlig entwickelt. 1699 war er höchstwahrscheinlich im Ausland, und das Jahr 1712 fällt aus stilistischen Gründen ausser Betracht. Hingegen wäre es nach der Stilstufe wie nach der Biographie Frölichers möglich, dass es dieses Epitaph war, das in der Folge des Entscheids von 1692 in Auftrag gegeben wurde. Aus der betreffenden Eintragung ist zu ersehen, dass der Gesuchsteller, Herr Canonicus Wagner, das Epitaph seinem Vater, also dem Altschultheissen Hans Joerg Wagner widmen wollte, dem seinem hohen Rang nach zweifellos ein so imposantes Monument zukam, wie es dasjenige in der Sakristei ist.[115] Vielleicht besitzen wir damit den Schlüssel zu seiner Identifikation.

2.3. Epitaph für Johann Viktor Sury (Zuschreibung), Abb. 46, 47.

Standort:	Solothurn, ehemalige Jesuitenkirche, St. Ignazkapelle
Material:	Holz, gefasst
Zustand:	Der linken Figur fehlen Zeigfinger und kleiner Finger der linken Hand ab dem ersten Glied, während der Daumen neu eingesetzt ist. Inkarnate, Gewänder, Flaggen und Waffenschäfte haben vermutlich originale weisse Marmorfassung, Borten und Ornamentik sind vergoldet. Fassung stellenweise ausgebessert und stark gesprungen.

[114] Vgl. St.-Urs.-Prot. 10, 162, 163v, 164v und 165v (1680); St.-Urs.-Prot. 11, 118 (1692); St.-Urs.-Prot. 12, 131v (1699); St.-Urs.-Prot. 13, 229 (1712).

[115] StASO, St.-Urs.-Prot. 11, 118 (1692): «H. Can.^{cus} Wagner cum D. Fratre Antonio begehren p R. D. Gotthardum Tria nomine nobilis sua Familia: 1um ein newes Jahrzeit für den H. Vatter säl. umb 1000 Pf. 2um dass also alle Jahr 4 Jahrzeiten möchten in eine Zeit und Wochen reduciert werden 3um dass sie auf der Evangeli-seithen des Leutpriesters altar ein Epitaphium aufhencken möchten. das Capitul hat in 1° et 3° absoluter consentiert, in 2° was möglich seye, in einer od. 2 Wochen. Haben also Haeredes sich höchlich bedanckt, und versprochen eine schöne discretion. – Zu Hans Joerg Wagner vgl. HBLS Bd. 7, S. 358.

Masse: H.: 2,25 m; B.: 2,30 m. H. der Figuren: 1,30 m

Datierung: 1691

Quellen: «(Anno 1691) Templum hoc anno accepit imaginem D. Annam et Joachimum cum filia referentem, quae 30 Imperialibus constitit: erectum quoque monumentum ad aram S. Ignatij pientissimis manibus Praenobilis et expensis Praenobilis D. Fratris Ursi Sury.» Vgl. ZBSO, Historia Collegii Solodorensis 1646–1768, S. 140

Beschreibung: Die einzelnen Teile des Epitaphs stehen auf einem gemeinsamen ungefassten Podest und werden gerahmt durch eine stichbogenförmige Nische, deren Hinterwand mit einer dunklen Holzplatte verkleidet ist. Die achteckige Inschrifttafel in bekränztem Rahmen steht auf zwei Volutenfüsschen. Über ihr das helmbuschbekrönte Sury-Wappen. Seitlich zwei stehende weibliche Allegorien auf Volutensockeln; rechts die Stärke mit der Säule, links nicht identifizierbare Allegorie ohne Attribute. Sternförmig von einem Schnittpunkt hinter der Inschrifttafel ausstrahlende Flaggen, verschiedene Hieb- und Stichwaffen sowie Kanonenrohre. Die Inschrift lautet:
«Sta viator,/ jacet hic praenob. dom capit./ Joannes Victor Suri/ senator, vigil. et arm. praefectus,/ praetorum filius, nepos pronepos,/ inter divitias integer,/ inter delicias virgo,/ inger arma religiosus,/ vere rosa inter spinas,/ vixit annos LVI/ at non nisi deo et patriae/ templis patronus miseris asylon/ majorum gloria familiae gemma/ posteris exemplum/ templum hoc illibatae virginis/ honoribus die VII dec. initiatum/ mutavit in sepulchrum/ et relictis cineribus in coelum abiit/ die XII decemb./ phoenix aevi patriae totius delicium/ suscipe viator/ et sequere.»

Johann Viktor Sury, dem das Epitaph gewidmet ist, hatte sich sehr um das Jesuitenkollegium in Solothurn verdient gemacht.[116] An den 1680 begonnenen Bau von dessen Kirche hatte er 15 000 Gulden beigesteuert, zudem zusammen mit seinem Bruder Urs die Altäre des Querhauses gestiftet und dem Orden schliesslich sein Haus vermacht. Deshalb wurde ihm, nachdem er vier Tage nach der Einsegnung der neuen Kirche, am 12. Dezember 1687 verstarb, zuerst das Privileg eines Begräbnisses im Orden zuteil und später, 1691, dasjenige eines Epitaphs in der Kirche. Als Auftraggeber nennen die Quellen seinen Bruder Urs Sury; den ausführenden Bildhauer verschweigen sie jedoch. Einmal mehr sind es Auffassung und Stil der Figuren, die Johann Peter Frölicher als Schöpfer dieses bemerkenswerten Monumentes verraten. Die beiden antikisierend gekleideten Allegorien mit ihren herben Gesichtern und dem klassischen Profil sind weitere Variationen des wohlbekannten Frölicher'schen Figurentypus. Sie stehen, wie schon bemerkt, den Figuren vom Epitaph in der Sakristei des Visitantinnenklosters nahe und sind entsprechend ihrer verhältnismässig frühen Entstehungszeit lebendig, kräftig und frei von jedem Schematismus gearbeitet.

Frölicher konzipierte das Monument für Johann Viktor Sury nicht als

[116] Zu Joh. Viktor Sury vgl. *Borrer,* von Sury, S. 28 f.

Hängeepitaph, sondern er stellte es in eine dafür vorgesehene Wandnische. Deren Rand diente ihm als natürliche Rahmung und enthob ihn der Notwendigkeit, die verschiedenen Elemente wie bei seinen anderen beiden Epitaphien einem architektonischen Gehäuse einzubinden. Die Gesamtkomposition ist so einfach wie überzeugend. Die Inschrifttafel und die flankierenden Tugenden sind – das macht ihre separate Sockelung deutlich – einander als gleichwertige, selbständige Einzelteile zugeordnet. Zu einer Einheit zusammengefasst werden sie durch die strahlenförmig angeordneten Trophäen im Hintergrund, Hinweise auf die militärische Laufbahn des Verstorbenen, deren Spitzen dem Segmentbogen der Nische angeglichen sind.

Der Typus des Epitaphs oder Grabmals mit einer von zwei Allegorien flankierten Inschrifttafel ist frühbarock und findet sich häufig im flämischen Kunstbereich vertreten;[117] wesentlich zu seiner Verbreitung dürfte Rubens beigetragen haben. So gab er etwa dem Grabmal für ein verheiratetes Paar, von dem sich ein Stich von Clouwet erhalten hat, diese Form. Wie Held aufzeigte, besteht zudem eine innere Verwandtschaft dieses Grabmaltypus mit seinen Titelseiten von Büchern, deren Titeltafeln, wie beispielsweise diejenige von Scribanius Politico-Christianus, zumeist von zwei Figuren flankiert sind und durch diese, ähnlich wie die Grabmalsinschriften, einen zusätzlichen allegorischen Kommentar erfahren.[118] Über der Titeltafel befindet sich meist ein Porträt des Autors oder eine weitere Allegorie, während bei den Grabmälern an dieser Stelle etwa das Porträt des Verstorbenen oder, wie bei dem Epitaph für Johann Viktor Sury, sein Wappen angebracht ist.

Die Konzeption des Frölicher'schen Epitaphs ist so ähnlich, dass man nicht ausschliessen kann, dass er sich an einem flämischen Beispiel oder aber an einer Titelseite, deren Verwendungsmöglichkeit als Grabmalsvorlage ihm bekannt war, inspiriert hatte.

Eine gewisse formale Verwandtschaft mit diesem Epitaphtypus haben auch die von seitlichen Schildträgern begleiteten Wappentafeln; ein Beispiel davon findet sich im Werk Frölichers selbst.

[117] Vgl. beispielsweise zwei Grabmäler von Jean van Delen: dasjenige für Carolus D'Hovyne in Notre-Dame-de-la-Chapelle in Brüssel (1671) und der obere Teil desjenigen für die Familie d'Ennetières in der Kathedrale Sainte-Gudule in Brüssel (1690). Beide Grabmäler abgebildet bei *Durian-Ress,* Das barocke Grabmal, S. 299.

[118] Clouwets Stich nach dem Grabmalsentwurf von Rubens sowie die Titeltafel zu Scribanius Politico-Christianus abgebildet bei *Held,* Rubens' Designs, S. 250 und S. 251.

2.4 Wappen von Johann Viktor Besenval (Zuschreibung), Abb. 48–50.

Standort:	Feldbrunnen, Schloss Waldegg, Treppenhaus
Material:	Holz, gefasst
Zustand:	Krone über dem Wappen sowie Daumen der Schildträgerinnen ersetzt und ohne Fassung. An der Krone dritte Zacke von links ausgebrochen. Die übrigen Teile haben über der ursprünglichen Goldfassung Bronzeanstrich mit diversen Retouchen auf grüner Farbschicht, evtl. Grünspan. Fassung splitternd. Oberfläche infolge starker Verwurmung stark bröckelig.
Masse:	H.: 0,85 m; B.: 1,20 m
Datierung:	zwischen 1706 und 1713
Beschreibung:	Der ovale Wappenschild in einfachem Kartuschenrahmen mit vier Lazaruskreuzen ist geviertet. Im ersten Geviert das Emblem der Sury (Rose), in den übrigen Gevierten die Wappen der ererbten Herrschaften im Elsass, Biss (Hufeisen), Brunnstatt (Hindin) mit dem Dorf Diedesheim (Mehrjungfrau). Über dem Zentrum der Herzschild mit dem Stammwappen der Besenval (Schrägrechtsbalken). Die Schildträgerinnen, Meerjungfrauen aus dem Wappen Diedesheim, halten mit der einen Hand die siebenzackige Baronskrone über den Schild, mit der anderen Doppelhaken, bzw. Lilie. Ihr Schwanz windet sich um eine dem Wappen Brunnstatt entsprechende Hindin.

Das Wappen kann als dasjenige des Johann Viktor Besenval (1638–1713) identifiziert werden, denn die ikonographischen Details stimmen nur mit seiner Biographie völlig überein.[119]

1663 verheiratete er sich mit Maria Margherita Sury und nahm der Usanz entsprechend deren Emblem, die Rose, in sein Familienwappen auf. 1685 wurde er vom Herzog von Savoyen zum Ritter des Mauritius- und Lazarusordens ernannt, worauf die an die Wappenkartusche angefügten kleeblattförmigen Lazaruskreuze anspielen, und 1695 schliesslich erhielt er von Kaiser Leopold I. die Baronie und hatte somit fortan das Recht, die siebenzackige Freiherrenkrone im Wappen zu führen. Diese ist zwar beim vorliegenden Wappen nicht mehr original. Sie ist ungefasst, muss also später noch als der über der ursprünglichen Vergoldung liegende Bronzeanstrich angebracht worden sein. Weil sie offensichtlich beträchtliche Zeit nach der Vollendung des Wappens angestückt wurde, ist zu vermuten, dass sie dieses nicht dem neuen Titel anpassen sollte, sondern vielmehr eine schon ursprünglich vorhandene und vielleicht beschädigte Krone gleicher Art ersetzte. Bestärkt in dieser Annahme wird man durch die Schildträgerinnen, deren unveränderte Armstellungen verdeutlichen, dass sie schon immer einen vergleichbar breiten Gegenstand trugen.

Da Johann Viktor Besenval der Erbauer des Waldeggschlosses war, kann angenommen werden, dass das urkundlich nirgends nachweisbare Wappen sich dort an seinem alten Standort befindet. Es trägt wieder die

[119] HBLS, Bd.2, S.208ff.; *Von Vivis,* Généalogie, S.215.

untrüglichen Merkmale des Frölicher'schen Stils, wenn es auch nicht zum Qualitätvollsten gehört, was er geschaffen hat. Die stämmigen, muskelstarken Körper der Meerjungfrauen sind genaue Pendants derjenigen der weiblichen Zwillingshermen am St. Urbaner Chorgestühl (Abb. 6). Sie lassen einmal mehr erkennen, wie wenig Frölicher bei der Gestaltung des Weiblichen von seinem männlichen Figurentypus abwich. Auch die von flammenden Stirnlocken umrahmten, prägnanten Gesichter mit dem etwas grimmigen Ausdruck korrigieren diesen männlichen Eindruck keineswegs.

Interessant ist das Wappen vor allem wegen der reliefierten Embleme auf der Wappentafel. In der Meerjungfrau vom Wappen Diedesheim besitzen wir das einzige im Relief ausgeführte figürliche Motiv, das wir von der Hand Frölichers kennen (Abb. 50). Seine Gegenüberstellung mit den vollplastisch ausgearbeiteten Schildträgerinnen zeigt, dass Frölicher auch hier seine bekannten Stilmittel einsetzt. Die Ausarbeitung der Details indessen ist, soweit der dicke Anstrich überhaupt ein Urteil zulässt, eher flau und unpräzis. Man möchte deshalb vermuten, dass Frölicher Reliefarbeiten nicht eben viel Interesse entgegenbrachte.

Das Wappen kann entsprechend seiner Ikonographie nur zwischen 1695, der Erhebung Besenvals in den Freiherrenstand und 1713, seinem Todesjahr, entstanden sein. Eine genauere Datierung nach stilistischen Gesichtspunkten ist schwierig, denn man kann sich lediglich auf die Art der Augendarstellungen an den Schildträgerinnen abstützen. Sie sind nicht wie diejenigen der frühen Werke Frölichers schmal und etwas verquollen, sondern verhältnismässig gross wie diejenigen der Chorstuhlfiguren, haben aber im Unterschied zu diesen keine eingekerbten Pupillen. Ohne Pupillen sind auch die datierten Figuren aus Frölichers späterer Zeit, soweit sie auf dieses Markmal hin untersucht werden konnten. Mit der entsprechenden Vorsicht kann man daraus schliessen, dass das Wappen nach dem Chorgestühl, also zwischen 1706 und 1713 entstanden ist.

Abb. 39. Solothurn, Schloss Steinbrugg. Epitaph für Urs Sury von Bussy.

Abb. 40. Solothurn, Visitantinnenkloster. Ehemaliges Epitaph.

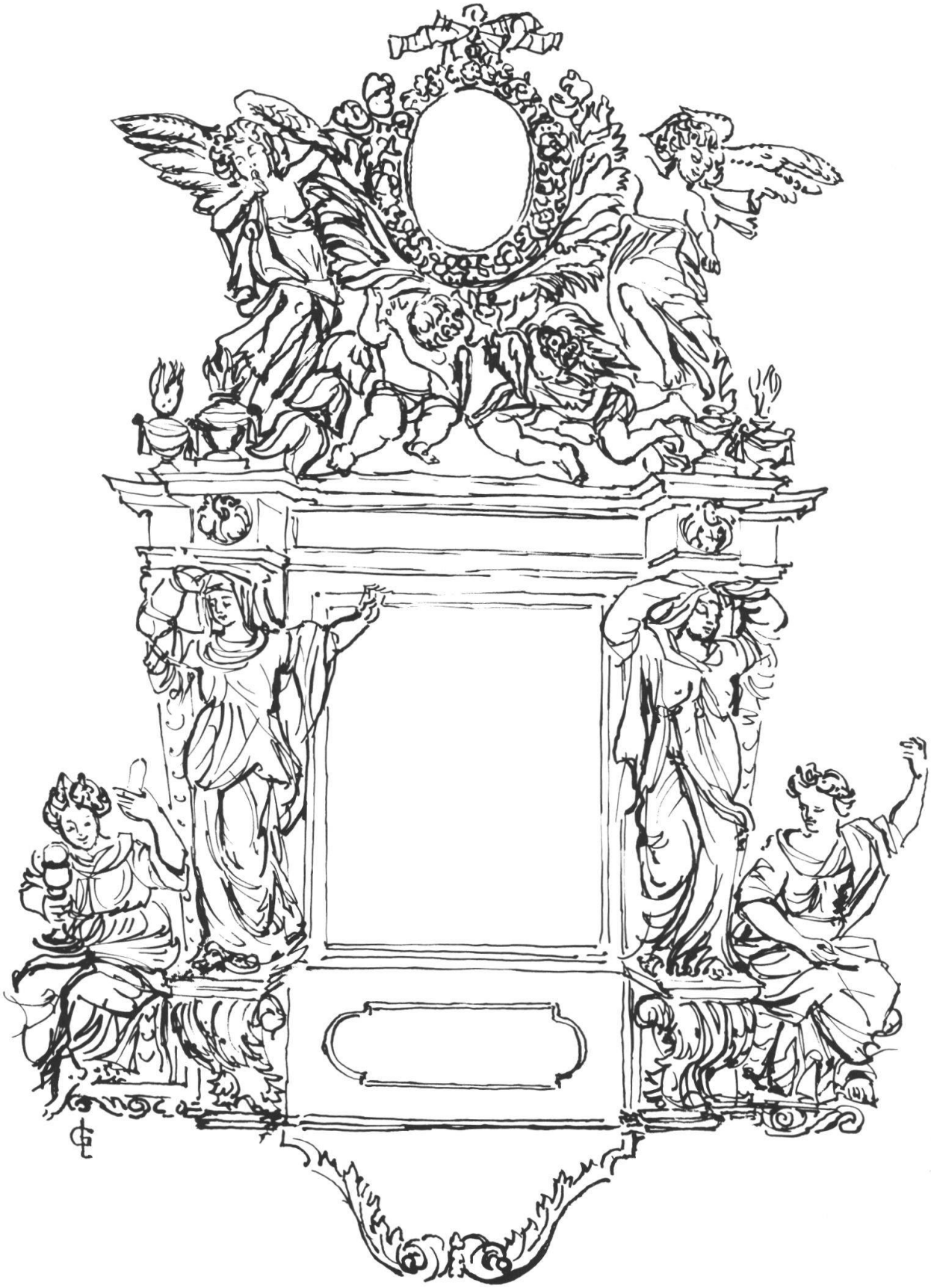


Abb. 41. Rekonstruktion des Epitaphs im Visitantinnenkloster Solothurn.

Abb. 42. und 43. Solothurn, Visitantinnenkloster. Kopf der Allegorie rechts.

Abb. 44. Solothurn, Schloss Steinbrugg.
Epitaph für Urs Sury von Bussy, Glaube.

Abb. 45. Solothurn, Schloss Steinbrugg.
Epitaph für Urs Sury von Bussy, Stärke.

Abb. 46. Solothurn, ehem. Jesuitenkirche. Epitaph für Johann Viktor Sury.

Abb. 47. Solothurn, ehem. Jesuitenkirche. Epitaph für Johann Viktor Sury, Detail.

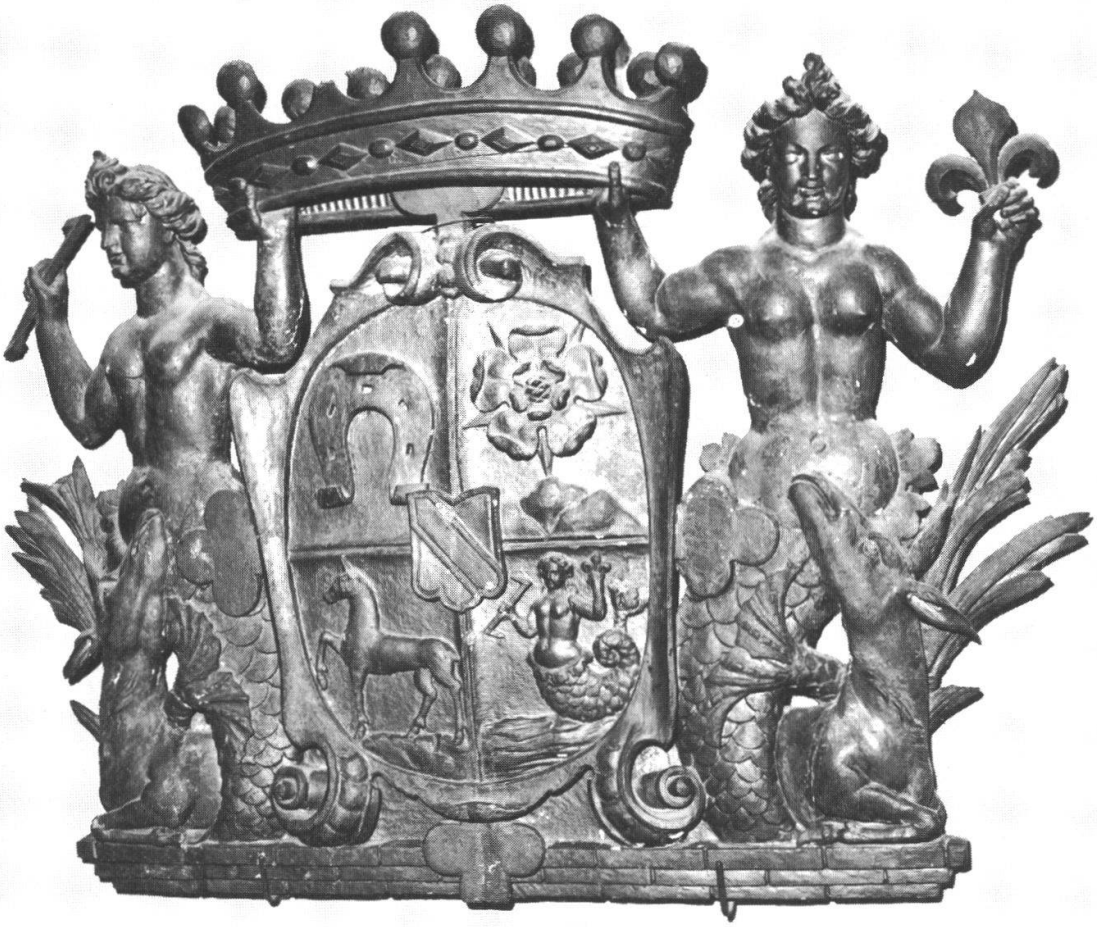


Abb. 48. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Wappen von Johann Viktor Besenval.

Abb. 49. Feldbrunnen, Schloss Waldegg.
Wappen von Johann Viktor Besenval.
Profil der Schildträgerin rechts.

Abb. 50. Feldbrunnen, Schloss Waldegg.
Wappen von Johann Viktor Besenval.
Meerjungfrau am Schild.

3. *Einzelfiguren*

3.1. Schwebender Engel an der Kanzel der Solothurner Jesuitenkirche (Zuschreibung), Abb. 51, 52.

Standort:	Solothurn, ehemalige Jesuitenkirche, unterer Abschluss des Kanzelkorbes
Material:	Holz, gefasst
Zustand:	Die heutige Fassung, weisses Inkarnat, Gewand und Flügel vergoldet, ist nicht original. Darunter, über dem Bolus, liegt eine dünne, schwarze Schicht. Übereinstimmend mit diesem Befund bemerkt Kälin, dass die Kanzelfiguren ursprünglich mit Kupfer (?) überzogen waren und 1767 wegen Oxydation in den heutigen Farben neu gefasst wurden.
Masse:	H.: 0,80 m
Datierung:	1687
Quellen:	(Anno 1687) «Cathedra magni impendij, summam 400 fl. superantis, ac laboris opus finem quoque spectavit suum». Vgl. ZBSO, Historia Collegii Solodorensis 1646–1768, S. 129.
Beschreibung:	Frei schwebender, antikisierend gekleideter Engel mit ausgebreiteten Flügeln, der mit seinem Kopf und der linken Hand mit dem Kanzelkorb verbunden ist und diesen zu tragen scheint.
Quellenangabe:	Solothurn, röm.-kath. Pfarramt, Manuskript von J. Kälin, Aus der Baugeschichte der Jesuitenkirche Solothurn, 1691–1791.

Der Chronist der Jesuiten vermerkte zwar die Errichtung der Kanzel, unterliess es aber leider, ihre Schöpfer zu erwähnen. Sicher nicht von Frölicher stammen die Figuren am Kanzelkorb, die vier Evangelisten und Christus. Ihre überschlanken, geschraubten Körper, expansiven Gebärden und die in kräftigen, abstrakten Faltenschwüngen um die Hüften gewundenen Mäntel weisen vielmehr in den Umkreis des Konstanzer Meisters Christoph Daniel Schenck (1633–1691), wenn nicht sogar auf ihn selbst.[120] Demselben Bildhauer sind wohl auch die Engelsköpfe und -büsten am Schalldeckel zuzuschreiben. Der Engel unter dem Kanzelkorb hingegen zeigt deutlich die Manier Frölichers, so dass an dessen Autorschaft kein Zweifel bestehen kann. In seinem vitalen Ausdruck, der Gewanddrapierung und der Anordnung der wilden Locken stimmt er so weitgehend mit den beiden Engeln überein, mit denen Frölicher die Figurenreihe der südlichen Längsseite des St. Urbaner Chorgestühls eröffnete, dass er ohne weiteres als deren Modell gelten könnte (Abb. 4). Den zeitlichen Unterschied erkennt man hauptsächlich daran, dass er die für die frühen Figuren charakteristischen schlitzförmigen Augen hat und dass sein Körper und Gewand etwas weicher, fleischiger gearbeitet ist. Es ist

[120] Vgl. die Monographie von *Lohse,* Christoph Daniel Schenck, sowie die späteren Ergänzungen von *Lohse,* Nachträge. Auch *Noack-Heuck,* Zum Werk des Konstanzer Bildschnitzers.

bemerkenswert, dass Frölicher 1687, wenige Jahre nach der Vollendung der noch ungelenken Figuren am Waldegg-Schloss nicht nur seinen Stil gefunden hatte, sondern bereits die Qualität seiner reifen Werke erreichte.

3.2. Zwei Leuchterengel (Zuschreibung), Abb. 53–55.

Standort:	Solothurn, Schloss Steinbrugg, auf Wandkonsolen im sog. Steinsaal
Herkunft:	unbekannt
Material:	Holz, gefasst
Zustand:	Figurenrückseiten nur summarisch bearbeitet. Grosse Zehe am linken Fuss des Engels mit dem Füllhorn im linken Arm abgebrochen. Haare, Inkarnate und Gewandaussenpartien mattgold, Füllhörner, Gewandfutter und Aufschläge glanzvergoldet. Fassung verschiedentlich retouchiert und stark splitternd.
Masse:	H.: 0,70 m
Datierung:	zwischen 1706 und 1719
Beschreibung:	Gegengleich kontrapostisch stehende, flügellose Engel in langem Gewand, das über das Knie des Spielbeins hochgezogen ist. Im Arm der Standbeinseite ein Leuchter in Form eines Füllhorns.

In der Barockzeit gab man den Leuchtern auf den Altären gern die Form von Engeln. Es ist deshalb anzunehmen, dass auch dieses Engelpaar ursprünglich auf einem Altar stand, was die mangelhafte Ausarbeitung ihrer Rückseiten begründen würde. Belege sind jedoch nicht vorhanden. Ihre Zuschreibung an Frölicher erfolgt auf Grund ihrer ausgeprägten stilistischen und formalen Verwandtschaft mit dem Engel aus der Jesuitenkirche und seinen Variationen am St. Urbaner Chorgestühl; sie stellen somit wieder unter Beweis, wie wenig Frölicher einmal gefundene Formeln veränderte. Da sie zudem aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst sind und somit keine äusseren Indizien für ihre ungefähre Entstehungszeit vorhanden sind, ist ihre Datierung problematisch. Ihre chronologische Einordnung ins Werk Frölichers basiert in erster Linie auf der Form ihrer Augen, die wie die der Figuren aus der Zeit nach dem Chorgestühl gross und ohne Pupillen sind. Das feine Faltengeriesel ihrer Kleidung zeigt hingegen noch nicht den an den Gewändern der Figuren aus der St. Urbaner Bibliothek feststellbaren Schematismus. Man darf deshalb vermuten, dass sie in der Zeitspanne zwischen 1706 und 1719 entstanden sind.

3.3. Immakulata, Abb. 56, 57.

Standort:	Solothurn, ehemalige Jesuitenkirche, Giebel
Material:	Kalkstein. Sternennimbus, Szepter und Reichsapfel mit Kreuz auf Krone aus Metall.
Zustand:	verwittert
Masse:	H.: ca. 3 m
Datierung:	1688

Quellen: «(Anno 1688) operi tandem universo imposita est coronis gloriosa Immaculatae Virginis ex Saxo durissimo statua 11½ pedibus, eminens supra urbem totam et ornamentum et praesidium. In mercedem huius statuae accepit D.nus Frölicher 87 circiter nostrates coronates.» ZBSO, Historia Collegii Solodorensis 1646–1768, S. 132.

Beschreibung: Maria in gegürtetem Gewand und Mantel steht auf der Erdkugel, um die sich die Schlange mit dem Apfel im Rachen windet. Ihr linker Fuss ruht auf der Mondsichel. Auf dem Kopf trägt sie eine Bügelkrone mit Reichsapfel, in der rechten Hand das Szepter.

Literaturangabe: Fiala, Geschichtliches, S. 31

Weil in der Chronik der Vorname des Bildhauers nicht erwähnt ist, wurde die Immakulata auch schon für Johann Wolfgang Frölicher in Anspruch genommen.[121] Diese Zuschreibung ist aus biographischen und vor allem auch stilistischen Gründen nicht haltbar, trägt die Statue doch sämtliche ins Monumentale übersetzten Merkmale der Handschrift von Johann Peter Frölicher und kann somit als sein erstes, allseitig gesichertes Werk gelten. Der Chronist bezeichnete sie als Immakulata, die als Bekrönung einer Jesuitenkirche natürlich sehr sinnvoll ist. Frölicher indessen vermischte den ikonographischen Typus der Immakulata mit demjenigen der Himmelskönigin. Was dabei herauskam, hat sehr wenig mit einer Immakulata und sehr viel mit einer vollblütigen Herrscherin zu tun. Ohne Stützen erhebt sich die immerhin drei Meter hohe Figur frei und gelöst über der schmalen Standfläche, den Blick nach Westen gewendet, um, der Legende entsprechend, Ausschau nach dem Geld zu halten, das der französische König an die Fassade zu stiften versprochen hatte. Sie ist von geradezu klassischer Statuarik; die grosszügigen Faltenschwünge des voluminösen Mantels und die kräftigen Gesichtszüge sichern ihr die notwendige Fernwirkung. Zeitlich unmittelbar nach dem Kanzelengel entstanden, beweist sie, dass Frölicher nicht nur in der Bearbeitung von Holz, sondern gleichzeitig auch in der von Stein seine Meisterschaft erlangt hatte.

3.4. Madonna mit Kind (Zuschreibung), Abb. 58.

Standort: Egerkingen, kath. Kirche St. Martin, auf Konsole an der Langhauswand

Herkunft: unbekannt

Material: Holz, gefasst

Zustand: 1834 von I. Sesseli restauriert und vermutlich neu gefasst. Gewandaussenseite zitronengolden, Gewandumschläge, Gurt, Schuhe, Krone, Szepter und Mantelaussenseite gelbgolden, Mantelinnenseite hellgelbgolden. Inkarnate fleischfarben, Haare dunkelbraun, Augen blau.

Masse: H.: ca. 1 m

Datierung: um 1710?

Beschreibung: Stehende Muttergottes in gegürtetem Gewand und Mantel. Auf dem Kopf eine Bügelkrone mit Kreuz, in der rechten Hand das Szepter. Auf

[121] *Lohmeyer,* Trierer Domschatzkammer, S. 116; *Lohmeyer,* Bauakkorde, S. 69, Anm. 5, *Thieme/Becker,* Allg. Lexikon, Bd. 12, S. 515.

dem linken Arm sitzt das Christuskind mit gleicher Krone und nach vorn ausgestreckten Händen, die vielleicht ehemals einen Rosenkranz hielten.

Quellenangabe: Solothurn, Denkmalpflege, Notizen von Dr. G. Loertscher

In Haltung, Gewandung und der Stellung des Armes mit dem Szepter ist die Egerkinger Madonna eindeutig der Immakulata auf der Jesuitenkirche verpflichtet, lässt jedoch deren Grosszügigkeit etwa im Faltenwurf vermissen. Auch ist ihr Gesicht eher kraftlos, die Haarbehandlung flau. Am vergleichbarsten sind ihr die Figuren am Epitaph für Urs Sury von Bussy und man vermutet deshalb, dass sie in zeitlicher Nähe zu diesen entstanden ist (Abb. 39). Viel lässt sich über die Madonna nicht aussagen, denn ihre ursprüngliche Wirkung dürfte durch die Neufassung und eventuelle Überarbeitung im 19. Jahrhundert negativ verändert worden sein. Da sie wegen ihres hohen Standortes nicht näher untersucht werden konnte, lassen sich keine Angaben über ihre ursprüngliche Fassung machen. Sicher entsprechen aber die grellen Goldfarben, die naturalistische Färbung der Inkarnate und die aufgemalten Augen, die den Blick hart, fast böse machen, nicht den Intentionen Frölichers, der nach dem erhaltenen Werkbestand zu urteilen, seine Figuren grundsätzlich monochrom fasste, weiss mit allenfalls goldenem Dekor, wenn er den Effekt von Marmor hervorrufen wollte, silbern und golden, wenn er Edelmetalle nachahmte.

3.5. Pietà (Zuschreibung), Abb. 59–61.

Standort: Solothurn, röm.-kath. Pfarramt, Kapelle

Herkunft: unbekannt

Material: Lindenholz, abgelaugt

Zustand: Rückseite der Marienfigur ausgehölt. Ihr linker Arm ist in der Armbeuge abgebrochen. An der Christusfigur fehlen der Zeigfinger und der kleine Finger der linken Hand, ebenso alle Finger der rechten Hand vom ersten Gelenk an, die Zehen des linken Fusses, die grosse Zehe des rechten Fusses und die Locke über der Stirn. Die vermutlich ursprüngliche weisse Fassung wurde nach mündlicher Mitteilung von Pfr. Walz 1951 entfernt. Mittelstarke Verwurmung.

Masse: H.: 0,65 m, B.: 0,65 m

Datierung: vor 1700

Beschreibung: Sitzende Gottesmutter mit horizontal auf ihren Knien liegendem, nach vorn gedrehtem Christus. Sie unterfängt mit der rechten Hand den Oberkörper Christi, während die fehlende Linke vermutlich den in der Schwebe gehaltenen Arm Christi abstützte. Sein rechter Arm fällt leblos herunter.

Die Geschichte der heute unbeachtet auf dem Boden der Pfarrhauskapelle stehenden Pietà ist nicht über die jüngste Vergangenheit hinaus zurückzuverfolgen. Ihre Einansichtigkeit lässt vermuten, dass sie ursprünglich auf einem Altar stand.

Wieder sind es ausschliesslich stilistische Kriterien, die uns dieses qualitätvolle Stück Johann Peter Frölicher zuschreiben lassen. Formal nimmt er die seit dem 16. Jahrhundert für die Pietà gebräuchliche Darstellungsweise auf. Es ist bemerkenswert, wie wenig er in der Gestaltung des Mariengesichtes von seinem gewohnten Typus abweicht, dessen Herbheit indessen in diesem thematischen Zusammenhang stärker zum Tragen kommt als anderswo. Seine nächsten Parallelen finden wir bei den Allegorien am Epitaph für Johann Viktor Sury (Abb. 46, 47). Analog zu diesen sind die schmalen, zwischen schweren Lidern eingebetteten Augen mit den herausgearbeiteten Pupillen gestaltet, ein Stilmittel, das wir als charakteristisch für die Jahre vor dem St. Urbaner Chorgestühl erkannt haben. Die Pietà dürfte dementsprechend vor 1700 geschaffen worden sein. Sie ist wohl das ausdrucksstärkste Werk Frölichers; dieser Eindruck resultiert nicht zuletzt aus der für unseren Künstler überraschenden Expressivität des Christuskopfes.

3.6. Kruzifix, Abb. 62.

Standort: Solothurn, St. Ursenkathedrale, Sakristei

Material: Holz, gefasst

Zustand: Mittelfinger der rechten Hand abgebrochen. Inkarnat versilbert, Lendentuch, Dornenkrone und Nägel vergoldet. Fassung teilweise abgesprungen.

Masse: H. des Korpus: 0,90 m

Datierung: 1714/15

Quellen:

1. «(1713) Sonntag, den 27. Augusti ist Consilium gehalten worden In welchem R. D. Praeses hat Vorgetragen, ob ess nit wohl anstandig unndt hoch rüemlich wäre, In ansechen Eine hochlobl. Congregatio bey 500 Pf. geltzs In dem Deposito ligen hat, dass man einen Silbernen Christum auff ein von schwartz eingebeitzem Holtz auf volgendte form machen liesse, als Christus dritthalben Schuech lang von puhrem Silber, dass Kreütz von Siben scheuch lang von schwartz eingebeitzem Holtz, unndt an den Eggen Von oben biss Unnden Ringss umb mit silber eingefasst, unndt oben an den drey Eggen mit drey silbernen Rosen gezieret. Ess solle auch Christus alls wan er lebte praesentirt werden. Alles mit mehrerem, worüber einhällig ist beschlossen worden, dass mann sich zue Augsburg, Surse, unndt allhier bey den Goldtschmiden informirn solle, wie hoch solches In dem Preyss steigen würde, unndt fahlss die mittel Erkleckhen würden, solle mit solchem lobl. werckh fortgefahren werden, wan aber die preyys unndt wärth unnsere mittell umb vill ubersteigen werden, solle man Innehalten.»
2. «(1714) Den 9. december ist abermahl Consilium gehalten, und wass sonsten schon mehrmal zuvor in consiliis ist angezogen worden, das schon vor einem jahr gemelte crucifix bild betreffend: dermahlen von allen gegenwertigen Herren consultoribus concludieret und beschlossen worden: dass aus dem im deposito ligenden gelteren zu forderst göttlicher Ehr, wie auch zier, und aufnahm unserer Hochlöbl. Congregation ein silberner von zwey und ein halben werck schuch hocher gecreützigter Christus in lebhaffter gestalt solle gemacht werden,

welches Crucifix alsdan an den offentlichen Prozessions Tagen der congregation wie auch der Verstorbenen Sodalium leichtgegängnus solle vorgetragen werden. Weilen nun disem Werck einen anfang zu machen vor allem vonnöthen, dass von einem künstlichen bildhauer ein schön und beliebendes Modell muess geschnitzlet und ausgearbeithet werden alss ist R. D. Praeses ersucht worden mit H. Leüt. Johan Joseph Wagner dem H. Johann Peter Frölicher als diser Kunst sehr berüembten Herren solches vorzubringen und ihme ein dergleichen gefelliges Modell ehrendest uff das schönste zu schnitzlen antragen und ersuchen. Welches auch geschechen und er H. frölicher solches zu machen zugesagt.»

3. «(1715) Item Herren Peter Frölicher dem bildthauwer für dass hölzerne formular zue dem silbernen Crucifix zuemachen ... 12 Pf.» Für alle drei Quellentexte vgl. StASO, Protokolle der marianischen Kongregation 1693–1755.

Beschreibung: Viernageltypus, Christus lebend dargestellt. Gesicht auf die linke Seite gewendet, Blick nach oben. Lendentuch durch einen Strick fixiert und über rechter Hüfte heraufgezogen und bauschig nach unten fallend.

Literaturangabe: Hering-Mitgau, Der silberne Cruzifixus

In einer seltenen Ausführlichkeit ist uns Geschichte und Funktion dieses Kruzifixes überliefert. Die Männerkongregation wünschte für ihre Prozessionen einen Kruzifixus aus Silber und beauftragte Frölicher, ein Modell in Holz zu machen, welches sie, entsprechend allgemein üblichem Brauch, dem Goldschmied als genaue Vorlage zur Verfügung stellen wollte. Verglichen mit seinen sonstigen Ansätzen, sollte Frölicher an diesem Stück nicht eben viel verdienen; da er derzeit selbst dem Vorstand der Kongregation angehörte, scheint er einen Freundschaftspreis gemacht zu haben.

Es kommt überaus selten vor, dass sich sowohl das Modell wie auch die danach geschaffene Goldschmiedearbeit erhalten haben. Umso glücklicher ist der Zufall, dass wir in der St. Ursenkathedrale nicht nur das Silberkruzifix, das dem Augsburger Goldschmied Ludwig Schneider zugeschrieben werden kann,[122] sondern auch sein hölzernes Vorbild vorfinden, das heute jeweils in der Karwoche im Chor aufgestellt wird. Die beiden Kruzifixe entsprechen nicht nur den in den Protokollen festgehaltenen Gestaltungskriterien, sondern stimmen in Grösse und Form bis in die Details so genau miteinander überein, dass an ihrer Zusammengehörigkeit kein Zweifel bestehen kann.

Den letzten Beweis, dass der Holzkruzifixus tatsächlich von Frölicher geschaffen wurde, erbringt der Vergleich mit dem Christus seiner Pietà (Abb. 60), an dem zahlreiche gestalterischen Details vorweggenommen sind, so etwa der zweigeteilte, zottelige Kinnbart, der nach unten gezwirbelte Schnurrbart, die strähnigen Haare mit einer grossen Welle über dem rechten Ohr. Den Ausdruck des Leidens, beim Pietà-Christus im Tod besänftigt, erreichte Frölicher vor allem durch die zusammengezogenen

[122] *Hering-Mitgau*, Der silberne Cruzifixus, S. 270.

Augenbrauen, wodurch er die übliche klassische Profillinie etwas unterbrach. Der Entstehungszeit entsprechend sind die Augen übrigens ohne Pupillen gearbeitet. Der schwer durchhängende Körper des Kruzifixes verlangte zudem eine minuziösere Durchgestaltung der einzelnen Details, etwa der stark vortretenden Rippenpartie oder der Adern und Sehnen der Arme, als der ruhende Körper des toten Christus. An diesem Beispiel zeigt sich, dass unser Meister zu einer realistischen Wiedergabe durchaus fähig war, falls das Thema dies verlangte.

3.7. St. Ulrich (Zuschreibung), Abb. 63.

Standort:	St. Urban, Kirche der ehemaligen Zisterzienserabtei, Nische in der Ostfassade
Herkunft:	vermutlich St. Urban, ehemalige St. Ulrichskapelle, Giebel
Material:	Sandstein
Zustand:	Linke Hand mit Stab abgebrochen
Masse:	H.: ca. 2,2–2,5 m
Datierung:	um 1690
Beschreibung:	Bärtiger Bischof, bekleidet mit pontifikalen Gewändern mit Fransenborten. Auf dem Haupt eine mit Akanthusmotiven bestickte Mitra, in der rechten Hand Buch und Fisch. Auf der Brust das Pektorale in der Gestalt des als Reliquie zu Augsburg verehrten Ulrichskreuzes.
Literaturangabe:	Reinle, KDM Luzern 5, S. 338f.

Es ist offensichtlich, dass die Statue des Heiligen nicht für die Nische in der Ostfassade gemacht wurde; sie ist für deren Dimensionen zu klein und wurde deshalb auf einen störenden hohen Sockel von verputzten Backsteinen gestellt. Reinle wies als erster darauf hin, dass sie ursprünglich auf dem Giebel der St. Ulrichskapelle gestanden haben musste, die, 1690 geweiht, bereits 1711 wieder abgerissen wurde, um dem Neubau der St. Urbaner Klosterkirche Platz zu machen. Tatsächlich wird aus der Darstellung des Klosters auf einem der Reliefs am Chorgestühl ersichtlich, dass die Kapelle mit einer Giebelfigur bekrönt war.[123] Unser St. Ulrich dürfte somit zusammen mit der Kapelle um 1690 entstanden sein. Seine Zuschreibung an Frölicher erscheint zwingend. Charakteristisch ist seine klassisch ruhige Pose, charakteristisch aber auch seine Gesichtszüge und seine Barttracht, die wir an einigen der männlichen Figuren am Chorgestühl wiederfinden. Mit dem vermuteten Entstehungsdatum um 1690 stimmen die tief eingeschlitzten Augen und der reiche und weiche Faltenwurf überein, beides Merkmale der frühen Schaffenszeit Frölichers. Noch einmal erwies sich Frölicher als talentierter Steinbildhauer. Mit dem St. Ulrich dürfte er sich dem damaligen Abt, Ulrich Glutz, bestens empfohlen haben, und man ist nicht erstaunt, dass ihn dieser auch für sein nächstes bildhauerisches Projekt, das Chorgestühl, wieder beizog.

[123] Relief Nr. 63 mit der Darstellung Mariä Himmelfahrt. Abgebildet bei *Reinle*, KDM Luzern 5, S. 297.

3.8. St. Christophorus und St. Joseph (Zuschreibung), Abb. 64, 65.

Standort:	Deitingen, kath. Kirche, heute in Nischen der Seitenaltäre
Material:	Holz, gefasst
Zustand:	Bekannte Restaurierungen 1896 und 1971 (G. Eckert). Ursprünglich vermutlich weisse Marmorfassung; darüber eine polychrome und eine weisse Schicht. Heute graue Steinfassung.
Masse:	H. des Joseph: 1,70 m; H. des Christophorus: 1,85 m, mit Stab 2,10 m.
Datierung:	um 1723
Beschreibung:	St. Joseph als jugendlicher Mann mit Bart in knöchellangem Gewand und Mantel. Auf dem linken Arm das Jesuskind, das an Josephs Bart zupft. – St. Christophorus als stehender Mann mit zottigem Bart in gegürtetem knielangem Gewand. In der linken Hand ein langer, roher Stock. Auf der rechten Schulter sitzt der Jesusknabe mit segnend erhobener rechter Hand.
Quellenangabe:	Deitingen, Kath. Pfarramt, Aufzeichnungen von Pfr. Schwendimann.
Literaturangabe:	Loertscher, Solothurnische Denkmalpflege, S. 61.

Schwendimann berichtet in seiner Aufzeichnung, dass die Statuen der beiden Heiligen im April 1896 restauriert wurden, nachdem sie «seit Menschengedenken» im Glockenhaus des Kirchturmes gestanden hatten und in sehr schlechtem Zustand waren. Wie aus der Weiheurkunde der Kirch- und Altarweihe vom 2. Juni 1723 hervorgeht, gehören Christophorus und Josephus zu den Kirchenpatronen. Christophorus ist zudem einer der Patrone des Hochaltars.[124] Man darf daraus schliessen, dass die beiden Statuen für die barocke Ausstattung der Kirche geschaffen wurden.

1971 wurden sie anlässlich ihrer Restaurierung anstelle der Altarblätter auf den beiden Seitenaltären aus dem Jahre 1844 untergebracht.[125] Die Altäre, die sich 1723 an deren Stelle befanden, wurden 1743–52 renoviert und 1785/86 bereits ein erstes Mal durch neue ersetzt. Es lässt sich somit nicht nachprüfen, ob die beiden Statuen auch ursprünglich die Nebenaltäre geziert hatten; deren Patrozinien sprechen eher dagegen. Ebenso ungewiss ist, ob sie vom Hochaltar stammen, der, 1723 neu errichtet, 1860 ebenfalls einem neuen weichen musste.[126]

Die Zuschreibung der Statuen an Frölicher beruht auf dem allgemeinen Figurentypus der Heiligen sowie auf gewissen charakteristischen Details, etwa der betonten Nasenwurzel, der gedrehten Locken oder der Barttracht, die im Falle des Christophorus sehr an diejenige des St. Ulrich (Abb. 63), im Falle des Joseph an die beiden Christusköpfe Frölichers (Abb. 60, 62) erinnern. Neben den beiden Statuen gemeinsamen Merkmalen lassen sich auch namhafte Unterschiede feststellen. Die Haltung des Joseph ist wie bei den meisten Figuren Frölichers leicht kontrapostisch. Sein schweres Gewand ist in scharfe, teilweise metallische und et-

[124] Die Weiheurkunde findet sich im kath. Pfarramt Deitingen, Jahrzeitbuch B 3, S. 50.
[125] Vgl. *Loertscher,* Solothurnische Denkmalpflege, S. 61.
[126] Vgl. *Kissling,* Glockenweihe.

was schematisch angeordnete Falten gelegt und setzt sich mit einer horizontal verlaufenden Saumlinie von den Beinen ab, darin der Allegorie der Amerika in der St. Urbaner Bibliothek (Abb. 28) nicht unähnlich. Verglichen mit der Figur des Joseph steht Christophorus überaus steifbeinig da. Sein Gewand hat jedes Eigenvolumen verloren. Die Falten sind flach und leblos; die Diagonalbahn des aufgeschürzten Gewandzipfels scheint wie aufgeklebt. Unterschiedlich ist aber auch die Gestaltung der Jesusknaben. Derjenige auf dem Arm des Joseph ist eng mit dem der Madonna in Egerkingen verwandt. Der Knabe auf der Schulter des Christophorus hingegen hat vergleichsweise mickerige Gesichtszüge, die besonders in der Kinn- und Augenpartie stark von der Manier Frölichers abweichen.

Diese Unterschiede liessen sich zwangslos damit erklären, wenn Frölicher nur eine der beiden Statuen, nämlich Joseph, völlig eigenhändig ausgeführt hätte, während Christophorus von einem anderen Bildhauer vollendet worden wäre. Zur Datierung kann man somit vorsichtigerweise nur von der Figur des Joseph ausgehen. Besonders in ihrem Faltenstil zeigt sie eine ähnliche Vereinfachung und Schematisierung, wie sie auch an den Allegorien in der St. Urbaner Bibliothek festgestellt werden konnte, und man vermutet, dass sie ebenfalls in der späten Schaffenszeit Frölichers entstanden ist.

Auftraggeber der beiden Statuen dürfte der Abt von St. Urban, Malachias Glutz gewesen sein, der die Oberhoheit über den zum Kloster gehörigen Kirchensatz Deitingen hatte. Auch war er der Pfarrei Deitingen persönlich verbunden, war er doch vor seiner Ernennung zum Abt 1701–1706 hier tätig gewesen und hatte seither der Kirche verschiedentlich Vergabungen zukommen lassen.[127] Es ist nur natürlich, dass er die Ausführung der Statuen Frölicher überliess, der in St. Urban etwa die Stellung eines Hofbildhauers innehatte. Da Frölicher 1719 ff. mit der Gestaltung der Bibliothekssäulen beschäftigt war, ist anzunehmen, dass er die beiden Statuen, die vermutlich zur Kirch- und Altarweihe von 1723 gestiftet werden sollten, erst nach deren Vollendung in Angriff nahm. Nur zwei Monate nach der Kirchweihe starb er; es legt dies den Gedanken nahe, dass er, etwa durch Krankheit, daran gehindert wurde, die Arbeit selbst noch abzuschliessen, so dass sie einem andern Bildhauer übergeben werden musste.

Vielleicht besitzen wir somit in diesen beiden Heiligenfiguren die letzten Werke von der Hand Frölichers.

[127] Ihm ist das Chorgestühl von 1707 zu verdanken. Vgl. *Lötscher/Sperisen/Loertscher*, Restaurierung.

Abb. 51. Solothurn, ehem. Jesuitenkirche. Kanzel.

Abb. 52. Solothurn, ehem. Jesuitenkirche. Schwebender Engel an der Kanzel.

Abb. 53. Solothurn, Schloss Steinbrugg. Leuchterengel.

Abb. 54. und 55. Solothurn, Schloss Steinbrugg. Details des Leuchterengels links.

Abb. 56. Solothurn, ehem. Jesuitenkirche. Immakulata.

Abb. 57. Solothurn, ehem. Jesuitenkirche. Detail der Immakulata.

Abb. 58. Egerkingen, kath. Kirche St. Martin. Madonna mit Kind.

Abb. 59. Solothurn, röm.-kath. Pfarrhaus. Pietà.

Abb. 60. Solothurn, röm.-kath. Pfarrhaus. Pietà, Christuskopf.

Abb. 61. Solothurn, röm.-kath. Pfarrhaus. Pietà, Kopf der Muttergottes.

Abb. 62. Solothurn, St. Ursenkathedrale. Kruzifix.

Abb. 63. St. Urban, Klosterkirche. St. Ulrich.

Abb. 64. Deitingen, kath. Kirche. St. Joseph.

Abb. 65. Deitingen, kath. Kirche. St. Christophorus.

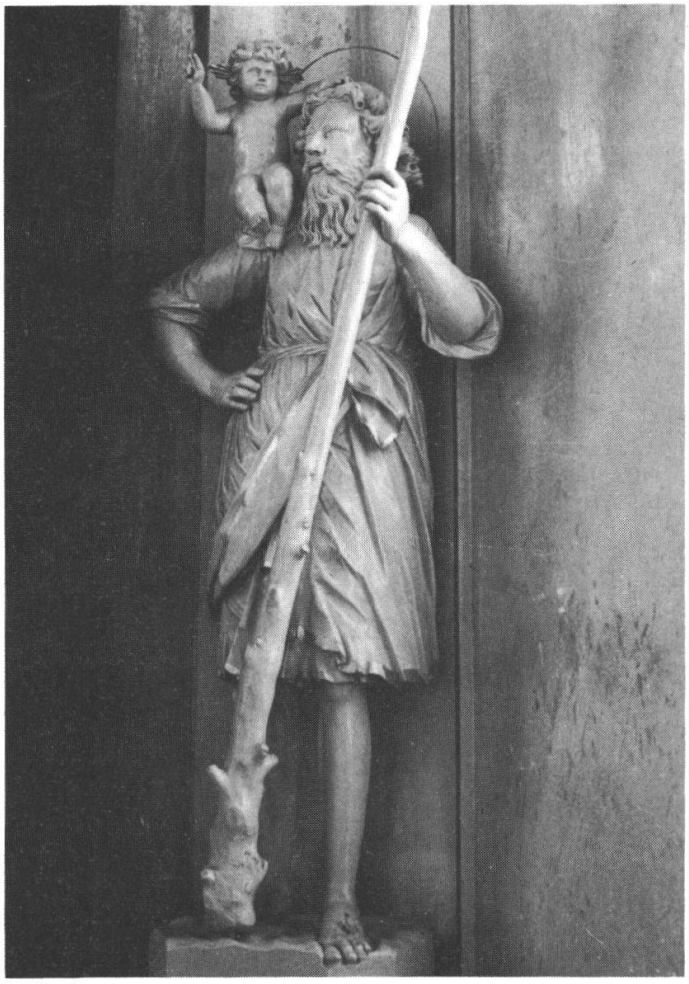


Abb. 66. Frankfurt, Hist. Museum.
Merkur von Johann Wolfgang Frölicher.

Abb. 67. Frankfurt, Hist. Museum.
Kopf des Merkur von Johann Wolfgang Frölicher.

Abb. 68. Trier, Dom.
Fackelträger von Johann Wolfgang Frölicher.

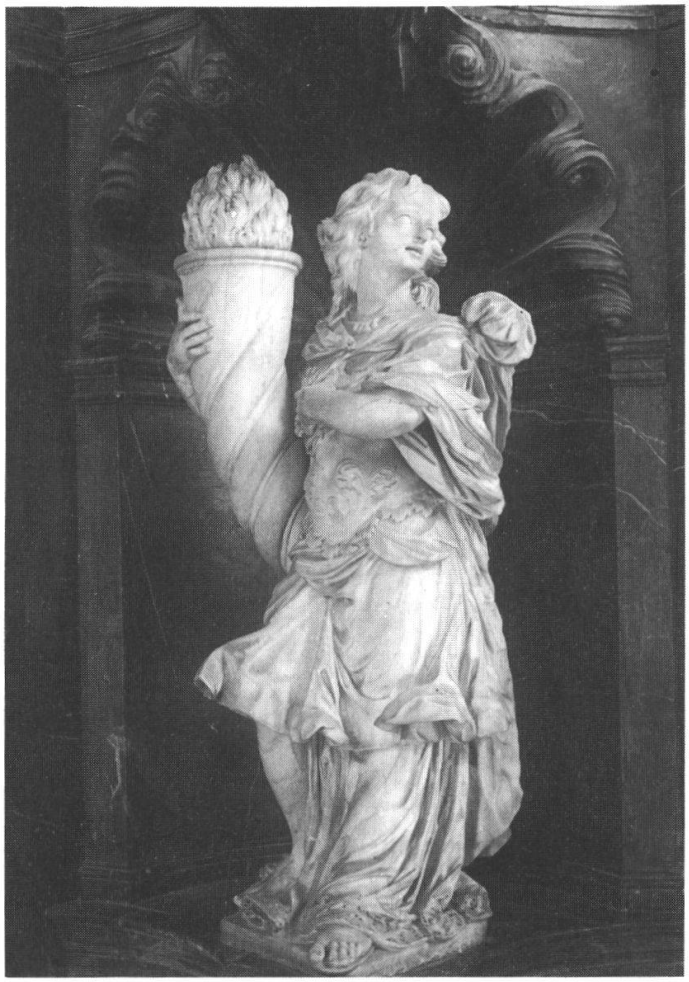
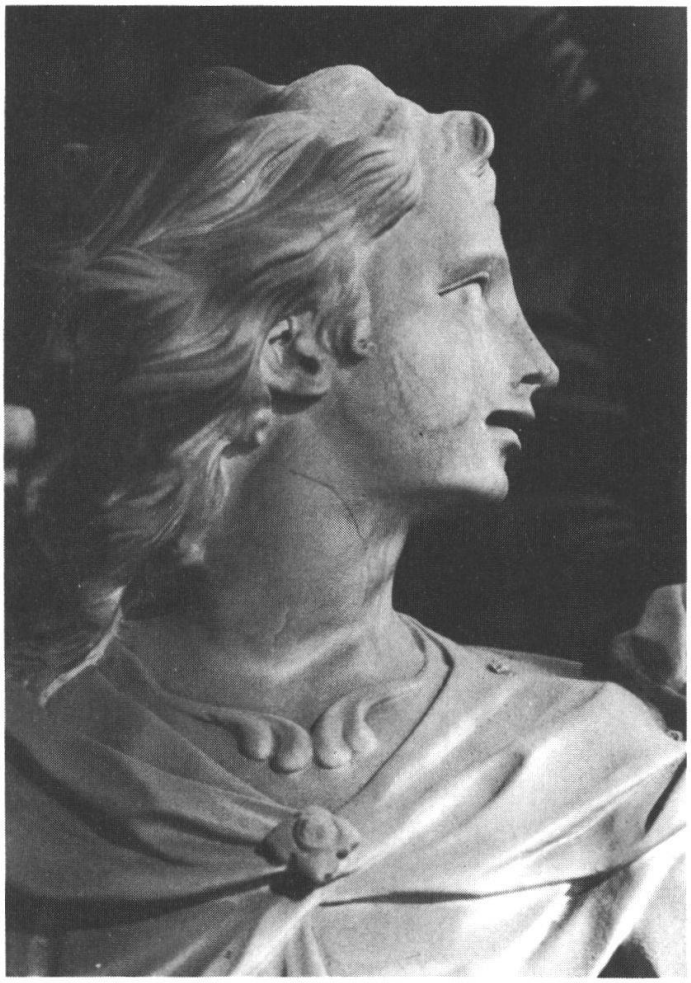


Abb. 69. Trier, Dom.
Kopf des Fackelträgers von Johann Wolfgang Frölicher.



II. Verschollene Werke

1. Vier Apostel, St. Urs und St. Viktor

Standort: unbekannt

Quellen: «Den 23. Januar 1691 Herrn Joh. Peter Frölicher dem Bildhauer für vier Apostel wie auch St. Urs und St. Viktor für die Stuck laut Seckelmeister von Rolls Zedel bezahlt ... 32 Pfund.» Vgl. StASO, SMR 1691, S. 58

2. Faldistorium

Standort: ehemals Solothurn, alte St. Ursenkirche

Quellen: «(1692, Juni 25) Weil heut das newe faldistorium durch Herr Peter Frölicher aufgerichtet wird, ist erkannt, man solle so kost- und künstliches werck dem H. ambassador Amelot als hochstem Benefactori schönen Danck sagen, kostet bey denen 80 pistolen. Sind also deputati, Rms D. Ppts Gugger, H. Wagner, H. Grim, und H. Glutz, mit anpraesentierung eines gesungenen amts ad libitum D. Legati. H. Custos soll auch dem H. Bildhawer und seiner Schwester einen pistolen in spe verehren zum Trinckgelt.» Vgl. StASO, St.-Urs.-Prot. 11, 125

3. «Filiantzrahmen»

Standort: unbekannt

Quellen: «(Anno 1706) den 1. decembris Herrn Hanns Peter Frölicher dem Bildhauwer lauth Zedels zahlt für die vergülte Rahmung zue der filiantz ... 100 Pfund.» Vgl. StASO, SMR 1706, S. 67; gleicher Text auch in Journal 1706, S. 85.

4. Zwei Engel zu einer «Fons pietatis»

Standort: ehemals Trier, Dom, Westchor.

Quellen: «Accord mit dem bilthawer J. P. Fröhlicher die beyde Engelss figuren zum Ecce homo bildt betr. Den 25. 7bris 1701. – Von wegen p. ist mit Johan Petern Fröhlicher bildthawern dermahlen in francfurth wonhafft dahinn abgehandllet undt geschlossen worden, dass Er zu deme durch seinen verstorbenen brudern Wolffgang Fröhlicher verfertigten Mettallien Ecce homo bildt nach deme Hochgem^{n} Ihrer Churfl. gnad. unterthänigst praesentirter abriss, auch sonsten allerdingss deme durch Jetztged^{n}. Wolffgang Fröhlicher gemachten modell gemäss zwey sitzende Engelss figuren ungefehr 3 biss 3½ schu hoch ebenfalss auss guttem Metall auff dass ziehrlichst undt sauberste verfertigen, darzu alle benötigte materialien ahn metall, gipss, wachss, holtz undt sonsten auf Eigne seine Speesen anschaffen, forth sothane beyde figuren obgem^{n} ecce homo bildt gleich formig sauber poliren, undt diese arbeitt innerhalb Eines halben Jahrss a Dato dieses anhero ausslifern undt wan Er alssdan darmit zu mehr höchstged^{r} Ihrer Churfl. gndt. gndsten. gefallen und Satisfaction reussirt haben wirdt, die bedungene Zahlung mit 2 rthlr. hiessigen Landtsmüntz zu empfangen haben sollen.» Vgl. StaatsA Koblenz, kurtrierische Akten Abt. 1 CNr. 10514.

Lohmeyer, Bauakkorde 1685–1710, S. 72f. (gedruckte Quellen).

E. GEDANKEN ZUR KUNST JOHANN PETER FRÖLICHERS

Im Zentrum des Frölicher'schen Schaffens steht die menschliche Figur. Kein Werk wurde bekannt, wo er auf deren Darstellung verzichtet hätte, selbst wenn sie von der Aufgabe her, etwa bei der Gestaltung der Säulen von Chorgestühl und Bibliothek in St. Urban oder der Epitaphien, nicht unbedingt notwendig war. Primär architektonisch bestimmte Arbeiten wie Altarbauten und Kanzeln kennen wir von ihm nicht.

Seine bevorzugten Motive waren Allegorien, Engel, Putten oder Zierfiguren ohne bestimmte Aussage. Ihnen, die ihrer Natur nach überindividuell und emotionslos sind, ist sein verhaltener, klassisch idealisierter Figurenstil aufs beste angepasst. Ohne wesentliche Änderungen ist dieser Stil auch auf die verhältnismässig wenigen Heiligenfiguren übertragen. Das bewegte Pathos der hochbarocken Skulptur, ihre Expressivität, sind der Kunst Frölichers völlig fremd. Auch die realistische Menschendarstellung fehlt, da deren klassische Anwendungsgebiete, Porträts, Grabfiguren und Denkmäler in seinem Werk ausgeklammert sind, wahrscheinlich gleichzeitig aus mangelnder Nachfrage wie aus fehlendem Interesse. Ebenso lässt sich der volkstümliche Zug, der in der schweizerischen Barockskulptur stark ausgeprägt ist, nirgends feststellen. Dies zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Frölicher auf die populäre polychrome Fassung zugunsten der Imitation der klassischen Materialien, Marmor und Edelmetalle, verzichtete.

Nach Stil und Thematik ist die Kunst Frölichers höfisch, dekorativ. Wesensmässig steht sie somit dem Manierismus näher als dem engagierteren Barock und man erinnert sich in diesem Zusammenhang, dass die Karyatidhermen, die Frölicher an Chorgestühl und Epitaphien so vielfältig variierte, eine geradezu klassisch manieristische Gattung sind. Die Einansichtigkeit seiner Figuren, ihre vitale Formensprache erinnert jedoch kaum mehr an die Torsionen und Geschliffenheit der manieristischen Skulpturen.

Man darf behaupten, dass Frölichers Kunstrichtung in der Schweiz einen Sonderfall darstellt, denn sie wurde weder von andern Meistern vorbereitet noch weitergetragen.[128] Es stellt sich somit die Frage, wo er die ausschlaggebenden künstlerischen Impulse empfangen hat. Die wesentlichsten Anregungen muss er während seiner Wanderschaft aufgenommen haben, da er seinen Stil nach der Rückkehr nach Solothurn sehr rasch verfestigt und zeitlebens kaum noch verändert hat.

[128] Eine Gesamtdarstellung der schweizerischen Barockskulptur steht noch aus. Zugang zur Skulptur einzelner Regionen und der entsprechenden Literatur findet man bei *Felder*, Barockplastik des Aargaus; *Pfulg*, Jean François Reyff; *Reinle*, Innerschweizerische und nordschweizerische Plastik; *Steinmann*, Der Bildhauer Johann Ritz.

Aus seiner Biographie wissen wir, dass er sich 1701 und wahrscheinlich auch in den Jahren unmittelbar vor 1700 in der Werkstatt seines Bruders in Frankfurt aufgehalten hatte. Die Überlegung drängt sich auf, ob er nicht nach seiner vermutlich in Solothurn absolvierten Lehrzeit von seinem Bruder weiter ausgebildet worden sein könnte. Johann Wolfgang Frölicher war um neun Jahre älter und hatte sich bereits 1675 in Frankfurt etabliert. In der Zeit, in welche die Wanderjahre Johann Peters fallen dürften – etwa 1678/79 – hatte er schon Anerkennung gefunden und begann sich tatkräftiger Förderung vorab durch den Kurfürst von Trier, Johann Hugo von Orsbeck, zu erfreuen. Ob er damals schon einen eigentlichen Werkstattbetrieb leitete, ist unbekannt; sicher begab sich 1682 der Solothurner Urs Gobenstein zu ihm in die Lehre. Da er für die Reise finanzielle Hilfe von der Solothurner Regierung erhielt, müssen die Fähigkeiten von Johann Wolfgang Frölicher auch in seiner Heimatstadt bereits anerkannt gewesen sein.

Leider sind seine frühen Werke, die sein jüngerer Bruder gegebenenfalls hätte sehen können, grösstenteils zerstört worden. Besonders bedauerlich ist der Verlust der Epitaphien in der Frankfurter Katharinenkirche und der Gartenfiguren für die Residenz Ehrenbreitstein, die, ihrer Aufgabenstellung nach mit den Arbeiten des jüngeren Frölicher verwandt, vielleicht interessante Aufschlüsse hätten geben können. Es ist jedoch nicht anzunehmen, dass Johann Wolfgang seinen Stil später grundlegend verändert hat.

Von allen seinen bekannten Werken steht eine Gartenskulptur aus Sandstein, Merkur darstellend (Abb. 66, 67), den Figuren Johann Peters am nächsten. Er stand im Garten des Rheineck'schen Hauses in Frankfurt und wird um 1695 datiert. Vergleichbar ist seine idealisierte Gestaltung, frappierend ähnlich die Profillinie seines Gesichtes. Auch in dessen Frontalansicht erkennen wir verwandte Stilmittel, so etwa in der flachen Stirn und ihrem Übergang in den flachen Nasenrücken. Gesamthaft betrachtet sind seine Gesichtszüge jedoch weniger prägnant, weicher und seelenvoller. Die ausgeprägt kontrapostische Pose ist harmonischer und gleichsam fliessend, der Körper, obwohl nicht übermässig strukturiert, geschmeidiger und weicher in den Übergängen, auch anatomisch richtiger erfasst. Es sind dies jedoch primär qualitative Unterschiede; die Stilrichtung ist ohne Zweifel dieselbe.

Der Vergleich der Leuchterengel Johann Peters in der Steinbrugg (Abb. 53–55) mit den Fackelträgern Johann Wolfgangs vom Ostchoraufbau des Trierer Domes (Abb. 68, 69) stellt, abgesehen von den Unterschieden in Material und Grösse – die Trierer Engel sind fast lebensgross und in Marmor gearbeitet –, das Qualitätsgefälle und das unterschiedliche künstlerische Temperament der beiden Brüder deutlicher in den Vordergrund. Die virtuose, ganz im Sinne des klassischen Hochbarock formu-

lierte Gestaltung des Themas durch Johann Wolfgang hat mit den Engeln des Johann Peter nicht viel mehr als das Motiv und – betrachtet man wiederum die Profillinien der Vergleichsstücke – den klassischen Gesichtsschnitt gemeinsam. Dies ist umso bemerkenswerter, als wir annehmen können, dass Johann Peter, falls unsere Datierung seiner Leuchterengel zutrifft, die Trierer Engel, die spätestens im April 1700 vollendet waren, anlässlich seines nachweislichen Aufenthaltes in Frankfurt gesehen hat.

Weitere Parallelen zwischen dem Schaffen der beiden Brüder lassen sich nur schwer ziehen, da ihr Aufgabenbereich und damit auch die künstlerischen Lösungen stark divergieren. Das Werk Johann Wolfgangs ist wesentlich vielseitiger; es umfasst neben Altären, Grabmälern und dem imposanten Aufbau im Ostchor des Trierer Domes, Skulpturen für Kirchen und Klöster, eine grosse Zahl von Gartenskulpturen, die leider mehrheitlich verschwunden sind und zumindest urkundlich erwähnte Kleinfiguren. Am Ende seines Lebens verpflichtete er sich zudem als Architekt. Dass die Verschiedenartigkeit seiner Aufträge auch eine umfassendere und nuanciertere Skala von Ausdrucksmöglichkeiten voraussetzte als die, die seinem Bruder zur Verfügung stand, versteht sich von selbst; es ist indessen nicht zu vergessen, dass er seine Kunst in einem wesentlich grosszügigeren, kunstfreudigeren Milieu entfalten konnte als dieser. Nicht zuletzt ersehen wir dies daraus, dass er als bevorzugte Materialien teuren Marmor und Alabaster verwenden konnte, während sich Johann Peter damit begnügen musste, diese mit seinen Fassungen zu imitieren.

Johann Wolfgang Frölicher war demnach hauptsächlich ein Meister der repräsentativen Skulptur, während Johann Peters Kunst mehr dekorativer Art ist. Die Berührungspunkte im Werk der beiden Brüder liegen dort, wo Johann Wolfgang in das Gebiet der dekorativen Skulptur übergegriffen hatte, also bei den Gartenfiguren, und für diese denselben klassisch idealisierten Figurentypus verwendete, der bei seinem jüngeren Bruder ausschliessliche Gültigkeit hatte. Dieser Typus entsprach aber gerade für dergleiche Aufgaben einer international gebräuchlichen Norm. Johann Peter Frölicher kann ihn von seinem Bruder, aber genausogut auch von einem anderen Meister übernommen haben.

Engere Bezüge als zum Werk seines Bruders weist die Kunst Johann Peter Frölichers zur flämischen Skulptur auf. Es bestehen nicht nur formale Anklänge – erinnert sei an seine Epitaphien, deren Typus gerade in Belgien weitverbreitet ist[129] –, vielmehr scheint auch sein ganzes Stil- und Formengut flämisch geprägt zu sein.[130] Beispielhaft wird dies aus dem

[129] Freundl. Mitteilung von Saskia *Durian-Ress*, München. Vgl. auch ihre Arbeit: Das barocke Grabmal.

[130] Einführende Literatur zur flämischen Barockskulptur mit ausführlichen Bibliographien: *Gerson/Ter Kuile*, Art & Architecture; *Neurdenburg*, De zeventiende Eeuwsche Beeldhouwkunst; *Van Ackere*, Belgique Baroque.

Vergleich des St. Urbaner Chorgestühls mit den flämischen Barockbeichtstühlen ersichtlich. Letztere gehen zurück auf die 1658/59 von Pieter Verbruggen d. Ä. geschaffenen Beichtstühle in der Antwerpener St. Paulskirche, in denen erstmals eine überaus reich mit plastischem Schmuck versehene Vertäferung mit Zyklen von vorgestellten Heiligenstatuen verbunden wurde.[131] Schon von der Aufgabenstellung mit dem Chorgestühl verwandt, nehmen die Beichtstühle in St. Paul auch die Vielfalt der kräftigen, bis ins Detail ausgearbeiteten Dekorationsmotive vorweg. Die antikisierenden Heiligenstatuen ihrerseits sind den Frölicher'schen Figuren nicht nur dem allgemeinen Typus nach verwandt, sondern auch in ihrem Gewandstil, indem ihre Gewänder ebenfalls nur wenig bewegt sind und dem Körper, den sie in dünnen Falten umrieseln, untergeordnet bleiben. Ihre ausgeglichenen, elastischen Posen, der vollendet weiche Fluss der Falten wie auch die Sensibilität der Oberflächenbehandlung sind Wesensmerkmale der flämischen Skulptur, die Frölicher indessen nie ganz erreichte; seine Figuren sind gesamthaft abrupter, härter – vielleicht ein Zeichen seiner schweizerischen Eigenart.

Ein Kontakt mit der flämischen Kunst hat sicher stattgefunden. Direkte Vorbilder oder eine Werkstattabhängigkeit lassen sich aber, wie wir gesehen haben, nicht ausmachen. Den einzigen konkreten Hinweis auf eine direkte Berührung könnte der Atlant vom Kandelaberentwurf Lepautres geben, der interessanterweise erst von Verbruggen für den Reliefschmuck eines Pilasters am Gestühl der St. Paulskirche und dann von Frölicher für eine Säulenfigur am Chorgestühl als Vorlage verwendet wurde. Dass beide Bildhauer das graphische Blatt für eine annähernd gleiche Aufgabe benützten, kann jedoch ein reiner Zufall sein und genügt nicht, Frölichers Aufenthalt in Belgien zu beweisen. Es stellt sich die Frage, ob Frölicher die flämische Komponente nicht ausserhalb Belgiens aufgenommen haben könnte. Schliesslich arbeiteten flämische Bildhauer verschiedentlich im Ausland; zudem zogen die flämischen Zentren immer wieder ausländische Künstler an, die ihrerseits flämischen Stil und flämische Motive verbreiten halfen.

Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass auch das Œuvre Johann Wolfgang Frölichers so zahlreiche Parallelen mit der flämischen Skulptur aufweist, dass man vermuten darf, dass er in Belgien geschult worden war.[132] Da er aber, wie erwähnt, von seinem Aufgabenbereich primär ein Meister der repräsentativen Kunst war, berührt er sich in Motivschatz und Technik mehr mit der flämischen Steinskulptur als mit der dekorativeren Richtung der Holzskulptur. Zweifellos hatte er aber

[131] Vgl. *Zajadacz-Hastenrath,* Beichtgestühl.

[132] Die Bezüge zur flämischen Skulptur versuchte ich in meinem Aufsatz «Johann Wolfgang Frölicher» anhand einiger Beispiele aufzuzeigen.

Kenntnis davon und könnte diese auch seinem Bruder weitergegeben haben.

Johann Peter Frölicher könnte sich an Skulpturen wie dem Merkur zu seinem Figurentypus inspiriert haben. Fragwürdiger scheint es uns, dass er lediglich durch die Vermittlung seines Bruders zu einer flämischem Wesen so verwandten Exuberanz der Formensprache gekommen ist, wie sie sich am Chorgestühl, aber auch schon früher am Epitaph im Visitantinnenkloster äussert.

Aus der Biographie Johann Wolfgang Frölichers erfahren wir, dass kurz vor seinem Tode der Antwerpener Bildhauer Michiel van der Voort bei ihm gearbeitet und ihm über 100 Modelle in Ton und Holz verfertigt hatte, die leider seit ihrer Versteigerung verschollen sind.[133] Der Aufenthalt Michiel van der Voorts in der Frankfurter Werkstatt dürfte also in die selbe Zeit fallen, in der vermutlich auch Johann Peter Frölicher dort anwesend war. Das bedeutet, dass er den Antwerpener kennenlernte, bevor er sein Chorgestühl schuf. Zwar war sein Stil derzeit schon längst festgelegt; die flämische Komponente ist sicher nicht dem Einfluss van der Voorts zuzuschreiben. Es ist jedoch möglich, dass gewisse Momente seines Formengutes, etwa seine Tierdarstellungen, die wir erstmals am Chorgestühl antreffen, durch van der Voort angeregt wurden. Dieser ist für seine lebendige Wiedergabe der Tierwelt bekannt;[134] vielleicht befanden sich unter den Tonmodellen auch solche von Tieren, die sich Frölicher zum Vorbild nahm. Es wurde nicht bekannt, was Michiel van der Voort ausser diesen Modellen in Frankfurt gearbeitet hatte. Sein erhaltenes Werk befindet sich hauptsächlich in Antwerpen und entstand erst nach seiner Frankfurter Zeit.[135] Wie die beiden Frölicher arbeitete er in Stein und Holz und zeigt besonders in seiner Steinskulptur akademisierende Tendenzen. Unter anderen Holzarbeiten schuf auch er Beichtstühle; sie entstanden 1719 und befinden sich in St. Karl Borromäus in Antwerpen. Entsprechend ihrer späten Entstehungszeit sind sie gesamthaft zurückhaltender als die Beichtstühle des 17. Jahrhunderts und stehen dem Chorgestühl von St. Urban entsprechend weniger nahe. Rückschlüsse auf eine künstlerische Querverbindung Frölichers zu van der Voort lassen sich nicht ziehen.

Auf der Suche nach den Ursprüngen des Frölicher'schen Stils darf die mündliche Überlieferung, nach welcher der Künstler zur Beschaffung des Chorgestühls nach Paris gereist sein soll, nicht völlig ausser acht gelassen werden, wenn man sich auch nur schwer vorstellen kann, welche Anregungen er dort empfangen haben könnte, da in Paris nichts vorhanden ist, das mit dem Chorgestühl vergleichbar wäre. Wie erwähnt, kann der wahre

[133] Vgl. S. 119, Anm. 288

[134] Vgl. *Tralbaut,* Michiel van der Voort de oude als Dierenbeeldhouwer.

[135] Vgl. die Monographie von *Tralbaut,* Michiel van der Vort de Oude.

Kern der Überlieferung darin bestehen, dass Frölicher für einige seiner Chorgestühlfiguren graphische Vorlagen des Franzosen Lepautres benützte. Diese muss er nicht notwendigerweise in Paris selbst geholt haben. Die Tatsache, dass er vom reichen und gerade für Bildhauer sehr interessanten Material Lepautres nur eine einzelne Serie benützte, lässt eher vermuten, dass er anderswo, etwa in Solothurn oder vielleicht Antwerpen, darauf gestossen ist.

In diesem Falle bleibt immer noch die Möglichkeit, dass sich in der Überlieferung die Erinnerung an einen früheren Aufenthalt Frölichers in Frankreich niederschlug. Sicher lag Paris durch die traditionelle Bindung Solothurns an Frankreich im Blickfeld der solothurnischen Künstler. Die französische Barockskulptur entfaltete sich vornehmlich in Versailles.[136] 1661 setzten die ersten Arbeiten in noch bescheidenem Masse ein. Mit der Konzeptionsänderung von Schloss und Gartenanlage aber wuchs die Aufgabe, den adäquaten Skulpturenschmuck bereitzustellen, ins Gigantische und führte zu einem wohlorganisierten Produktionsbetrieb, der nicht nur die einheimischen, sondern auch die fremden Künstler anziehen musste. Zur Zeit der Wanderschaft Frölichers war die Entwicklung der französischen Skulptur in Richtung einer akademischen, geschliffenen Klassik unter dem Einfluss Le Bruns und seiner bevorzugten Bildhauer wie Girardon, Tubi und der Marsy bereits abgeschlossen. Mit dieser hat die Kunst Johann Peter Frölichers kaum etwas gemeinsam. Interessanter sind für uns die Meister der frühen Versailler Zeit, etwa Lerambert, Sarrazin, Anguier und der Antwerpener Philipp de Buyster mit ihrem deutlichen flämischen oder italienischen Stileinfluss.[137] Leider wurden ihre Statuen in Versailles teilweise noch im gleichen Jahrhundert zugunsten von Skulpturen im offiziellen akademischen Stil wieder entfernt. Wir wissen indessen, dass sich darunter zahlreiche Hermen befanden, die ihre Vorbilder vermutlich im nahen Fontainebleau hatten, und wir erinnern uns an die am Chorgestühl manifeste Vorliebe Frölichers für Hermen.

Bedauerlicherweise gibt es noch keine Gesamtübersicht über die französische Skulptur um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Soweit sich heute erkennen lässt, bestehen jedoch keine engeren Berührungspunkte zur Kunst Frölichers. Zwar finden wir in den rein dekorativen Skulpturen, vornehmlich also in der Gartenkunst, den mehr oder minder antikisierenden Figurentypus wieder, doch ist die Verwandtschaft mit den Figuren Frölichers zu allgemein und oberflächlich und umfasst zudem nur diesen einen Aspekt seiner Kunst, als dass man von einer Abhängigkeit sprechen könnte.

[136] Vgl. *Blunt,* Art & Architecture in France; *Francastel,* La sculpture de Versailles: *Souchal,* Les statues aux façades du château de Versailles; alle Arbeiten mit weiteren Literaturangaben.

[137] Vgl. auch die Monographien von *Digard,* Sarrazin und *Chaleix,* Philippe de Buyster.

Abschliessend ist festzuhalten, dass sich die umfassendsten Voraussetzungen für die künstlerische Formation Frölichers im Bereich der südlichen Niederlande finden. Wenn es sich auch nicht beweisen lässt, darf man doch vermuten, dass er die ausschlaggebenden Impulse in einem der flämischen Bildhauerzentren empfangen hat. Es bleibt zu hoffen, dass die Aufarbeitung der flämischen Barockskulptur weiteres Material zu Tage fördern wird, welches dieses vorläufige Ergebnis sichern kann.

F. SCHLUSSBETRACHTUNG

Die wenigen zeitgenössischen Urteile, die sich in den Quellen erhalten haben, zeigen, dass die Kunst Johann Peter Frölichers auf volle Anerkennung stiess. Dies ist durchaus verständlich, denn nicht nur lag sein Qualitätsniveau wesentlich höher als dasjenige des grossen Durchschnittes seiner schweizerischen Berufskollegen, sondern seine Kunst war im Vergleich mit deren Produktion, die hauptsächlich unter dem Einfluss der süddeutschen oder italienischen Skulptur stand, neu und andersartig.

Frölicher besass unbestreitbar Talent; das zeigt sich schon daran, wie rasch und sicher er die fremden Einflüsse zu einem eigenen Stil verarbeitete. Er war indessen weder avantgardistisch noch experimentierfreudig; seinen Stil änderte er zeitlebens kaum, und in seinem ohnehin enggefassten Aufgabenbereich griff er nach Möglichkeit auf bereits formulierte Lösungen zurück. Dementsprechend sind die Arbeiten aus seiner früheren Schaffenszeit seine frischesten und lebendigsten; später kann man ihm den Vorwurf stereotyper Wiederholung nicht ganz ersparen.

Insofern nahm seine Kunst den für künstlerische Randgebiete typischen Verlauf. Unter dem Einfluss der lebendigen Wechselbeziehungen eines Kunstzentrums rasch entfaltet, fehlten ihr nachher die für eine Weiterentwicklung notwendigen Anregungen und Auseinandersetzungen. Die spezifischen Verhältnisse in Solothurn leisteten dieser Tendenz zu einer gewissen Verflachung Vorschub. Trotz aller Kunstfreundlichkeit, die sich hier im 17. Jahrhundert feststellen lässt, fehlte doch die Voraussetzung für eine echte und grosszügige Kunstförderung, vielleicht weil Kunst in einer ständisch-bürgerlichen Gesellschaft in wesentlich geringerem Masse zum Selbstverständnis gehörte als in einer aristokratisch orientierten. Infolgedessen war sie auch vornehmlich auf den kirchlichen und öffentlichen Bereich beschränkt. Ganze Aufgabenkomplexe, an denen Frölicher hätte wachsen können, fehlten. Auch trachtete man nicht danach, für die zu vergebenden Aufträge der besten künstlerischen Kräfte habhaft zu werden, sondern beschränkte sich durch die Arbeitssperre für fremde Künstler auf die verfügbaren einheimischen Meister. Für Frölicher, der seinen einheimischen Kollegen in jeder Beziehung überlegen war, bedeutete dies das Wegfallen jeglichen anspornenden Wettbewerbes.

Auch so gehört er aber unzweifelhaft zu den interessantesten und qualitätvollsten Barockbildhauern, welche die Schweiz hervorgebracht hat. Man fragt sich, welchen Lauf seine Entwicklung genommen hätte, wenn er sich, wie sein Bruder, in weniger engen Verhältnissen hätte entfalten können.

G. ANHANG

I. Biographien weiterer Bildhauer in und aus Solothurn (chronologisch)

1. Hans Heinrich Scharpf

Hans Heinrich Scharpf lässt sich erstmals am 19. August 1633 in Solothurn nachweisen, an welchem Tag er die Bewilligung erhielt, in dieser Stadt zu wohnen und als Bildhauer zu arbeiten.[138] Als Herkunftsort wurde Rheinfelden angegeben, doch ist zu vermuten, dass er sich dort nur vorübergehend aufgehalten hatte, denn in den Rheinfelder Taufbüchern finden sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts weder er noch andere Scharpf verzeichnet.[139] Er war bei seiner Ankunft in Solothurn bereits mit Agnes Rosenthaler verheiratet; jedenfalls liessen sie schon am 28. Januar des nächsten Jahres einen Sohn taufen. Weitere vier Kinder folgten in den Jahren 1636–43.[140]

Am 16. Dezember 1633 bat er den Rat, ihm den Auftrag für das Wappen, welches an den «Schnecken», das heisst den Treppenturm des Rathauses kommen sollte und welches er bereits «possiert und entworffen», zu erteilen.[141] Man entschied jedoch, dies dem Baumeister des betreffenden Bauteils, Niklaus Altermatt, zu überlassen. In der Folge scheint er mit Niklaus Altermatt zusammengearbeitet zu haben, denn am 21. Januar 1634 wurde diesem und «dem Bildhawer» ein Kamin in einem Saal des Rathauses verdingt.[142] Da, soweit bekannt, Scharpf zurzeit der einzige Bildhauer in Solothurn war, dürfte sich diese Nachricht auf ihn beziehen.

Am St. Lukastag 1636 wurde er in die Lukasbruderschaft von Solothurn aufgenommen.[143]

Nach 1638 schuf er vermutlich die Alabastergruppe auf dem Kreuzaltar in der St. Verenakapelle in der Einsiedelei, bestehend aus einem Kruzifix, Maria, Johannes und St. Verena.[144]

[138] StASO, RM 137, 436.

[139] StadtA. Rheinfelden, Geburtenregister 1579–1677. Da seine Namensvetter, die im 18. Jahrhundert verschiedentlich in der Schweiz tätigen Stukkateure Scharpf angeblich aus dem Tirol stammen, wäre es möglich, dass auch er von dort kam.

[140] Joh. Heinrich d. J. (1634, Jan. 28.); Joh. Franz (1636, Jan. 10., starb bei der Geburt); Joh. Jakob (1637, April 30.); Maria Ursula (1639, Mai 8., starb 1656 in Therwil); Joh. Viktor (1643, Mai 18.). Vgl. StASO, Taufbuch Solothurn 1580–1653, 3. Teil, S. 653, 659, 676, 706, 762. Der jüngste Sohn, Joh. Viktor, wurde ebenfalls Bildhauer und führte 1681–84 für die Kanzel in der Kirche St. Martin in Rheinfelden Verzierungen aus (freundl. Mitteilung der kant. Denkmalpflege Aarau).

[141] StASO, RM 137, 676.

[142] StASO, RM 138, 29.

[143] ZBS, Manual der Bruderschaftsmeister, S. 28.

[144] Zuschreibung durch *Loertscher*, Bauten, S. 14. *Loertscher* gibt auch einen «terminus a quo» für die Datierung des Altars, da dieser die Wappen des Stifterehepaars Daniel Gibelin

1641 erhielt er vom Rat eine Entschädigung von 16 Pfund 13 Sch. 4 für seine zweimalige Reise nach «Altereyff», wo er «gelbe Steine» holte.[145] Es ist deshalb anzunehmen, dass er zurzeit an einem offiziellen Auftrag arbeitete.

Am 4. März 1643 ging ein ihn betreffendes Schreiben nach Luzern, über dessen Inhalt leider nichts verlautet.[146]

Um 1643/44 dürfen die Alabasterfiguren in der Kirche zu Kreuzen, nämlich ein Johannes, Maria und zwei Leuchterengel, entstanden sein, die ihm zugeschrieben werden.[147] Er erscheint somit einmal mehr als Steinbildhauer, und auch die folgenden Nachrichten lassen vermuten, dass Stein sein bevorzugtes Werkmaterial war.

Am 12. September 1644 wurde ihm nämlich ein Ausweis ausgestellt, damit er in Obergösgen nach einer Marmorgrube forschen konnte, die sich angeblich bei der dortigen Kirche befinden sollte.[148] Dies steht möglicherweise im Zusammenhang mit dem Marienaltar, den der Venner und spätere Schultheiss Johann Schwaller in die erneuerte Gnadenkapelle des Benediktinerklosters Mariastein zu stiften beabsichtigte.[149] Am 2. Januar 1645 teilte dieser nämlich dem Abt des Klosters, Fintan Kieffer, mit, dass der Stein für den Altar, welcher ein «Werk von lauter Marfel» sein werde, gefunden und der Vertrag mit Scharpf um 350 Kronen abgeschlossen worden sei.[150] Am 25. September des gleichen Jahres war dieses Werk

und Magdalena Sury trägt, die sich im Jahre 1638 verheiratet hatten. Auf Scharpf weist zudem das Material, Alabaster, in welchem er verschiedentlich gearbeitet hatte.

[145] StASO, SMR 1641, S. 89v. Die Ortschaft «Altereyff» konnte als Hauterive im Kt. Neuenburg identifiziert werden.

[146] StASO, RM 147, 138. Es heisst dort lediglich: «Fürgeschrift nach Luzern. Wie Heinrich Scharpf der Bildhauwer angegeben wirdt. Vide Missiven Buoch.»

[147] Die Zuschreibung erfolgte durch Loertscher. Vgl. *Walz,* Kirche zu Kreuzen, S. 6. Die Skulpturen sind stilistisch eng verwandt mit denjenigen in der St. Verenakapelle in der Einsiedelei. Die Datierung erfolgte auf Grund der baugeschichtlichen Daten der Kirche; am 31. Oktober 1639 gab Schultheiss Johann von Roll seine Bauabsichten bekannt, 1643 war die Kirche vollendet und am 26. September 1644 wurde sie geweiht. Ihr Baumeister war Niklaus Altermatt, mit dem Scharpf schon früher zusammen gearbeitet hatte.

[148] StASO, RM 148, 561.

[149] Zur Entstehungsgeschichte des Altars vgl. auch *Fürst,* Wiedereinrichtung, S. 159f. Die geplante Stiftung wird erstmals am 27. Mai 1644 aktenkundig. An diesem Tag teilte Abt Fintan Johann Schwaller brieflich mit, dass er Bruder Probus aus dem Kapuzinerkloster Delsberg nach Mariastein gerufen hätte, «uff dass er selbigen Orthes Geschaffenheit wohl ersueche und ein Visierung darüber stelle». Probus würde bald nach Solothurn reisen, und Schwaller «mündtlich weitläuffiges anzeigen, wie der Altar köndte gemacht werden». Wie Fürst vermutet, scheint es sich dabei um mehr als um eine blosse Ortsanalyse gehandelt zu haben, denn weiter heisst es: «so derselbig uff solche manier dem H. beliebig, köndte er alsdan den Meistern verdingt werden oder so etwas davon zu ändern für besser geachtet, wird es mich wohl freuwen, wen es nur für das Orth tauglich ist.» Vgl. StASO, BMA, 14B, S. 5f. Zur Persönlichkeit des Probus vgl. *Fürst,* Wiedereinrichtung, S. 159, Anm. 75.

[150] StASO, BMA, *Acklin* Bd. VI, S. 421ff. In diesem Brief wird Scharpf allerdings nicht namentlich erwähnt. Mit vollem Namen verzeichnet findet er sich hingegen in der Aufstel-

bereits grösstenteils vollendet, denn an diesem Tag stellte der Rat einen Passierschein für seinen Transport nach Mariastein aus,[151] der am 30. September mittels «3 starcken Zügen» stattfand.[152] Gleichentags trafen auch Scharpf und vier Gesellen, darunter Franz Byss,[153] in Mariastein ein, um dort «den Altar vollendts auszuemachen und polieren».[154] Nach einigen durch die zu geringe Höhe der Kapelle bedingten Verzögerungen wurde das «marmorsteinerne Marie Bildt» am 7. Dezember auf dem Altar aufgerichtet.[155] Da offenbar noch weitere kleinere Arbeiten daran auszuführen waren, blieb Scharpf bis am 5. Januar in Mariastein.[156]

Im gleichen Jahr mietete er ein Haus des St. Ursenstiftes beim Hotel «Krone», war also wieder nach Solothurn zurückgekehrt.[157] Am 27. Oktober klagte er wegen einer nicht näher bestimmten Angelegenheit, die einen seiner Lehrjungen betraf, Hans Ulrich Schmidt von Schönenwerd ein und versprach, da dieser bei der Verhandlung alles abstritt, Beweise vorzulegen.[158]

Am 26. Juni 1648 lehnte der Rat sein Gesuch um Erteilung des Bürger- oder Hintersässenrechts ab, bewilligte ihm aber, weiterhin in Solothurn zu arbeiten.[159] Zwei Monate später, am 19. August, vernehmen wir anlässlich eines vor Rat gezogenen Streites, dass Scharpf mittlerweile durch den Bildhauer Niklaus Hermann aus Beromünster Konkurrenz erhalten hatte. Den beiden Bildhauern wurde bedeutet, sich friedlich zu verhalten, ansonsten sie beide ausgewiesen würden.[160]

Am 14. Juni 1649 suchte Scharpf beim St. Ursenkapitel um Verlänge-

lung der Installationskosten des Altars. Vgl. StASO, BMA, Bd. 42, S. 61 (Verzeichnis was mit und wegen des newen Altars ... daruff gangen).

[151] StASO, Conc. Bd. 77, S. 241 a.

[152] StASO, BMA, *Acklin* Bd. VI, S. 452. Dieselbe Angabe auch in StASO, BMA, Bd. 42, S. 61.

[153] Franz Byss wird als einziger der Gesellen namentlich erwähnt. Die ihn betreffende Stelle lautet: «den 9. Xbris dem Mr. geben wegen seines Gesellen des Frantz Byssen für ein Par Schuoh ... 2 Pf.» Vgl. StASO, BMA, Bd. 42, S. 63.

[154] StASO, BMA, *Acklin* Bd. VI, S. 452.

[155] StASO, BMA, *Acklin* Bd. VI, S. 453. Die Aufrichtung wurde gefeiert: «den 7. Xbris als man das Maria Bildt aufsetzte den Mr. und Gesellen und andern geben: Wein ... 16 Mass, Leib Brott ... 4, Anckhe zu Kuechlin ... 2 Xlo.» Vgl. StASO, Bd. 42, S. 62.

[156] «Den 5. Jan. 1646 ihme Bildthawer geben ... 1 Pf. 7 Bz. 3 Kr.» Weiter unten heisst es: «Item so arbeitete der Meister Bildhawer a 1. Octob. weg ad 4. Jan. 1646, sindt 96 Tag, indes Tags für einer 5 Batzen, thuot ... 200 Pf. Hievon sindt 5 Tag aus zuoziehen inwelche der Mr. mit 2 Gesellen zuo Solothurn ware, thuot ... 6 Pf. 5 Bz. Nach Abzug dieses restiert ... 193 Pf. 15 Bz.» Vgl. StASO. BMA, Bd. 42, S. 62 und 63.

[157] Dies geht aus seiner Bitte um Verlängerung seines Mietvertrages vom 14. Juni 1649 hervor. Dort wird nämlich vermerkt, dass er «albereit 3 Ihor lang» darin gewohnt hatte. Vgl. StASO, St.-Urs.-Prot. 8, 28 v.

[158] StASO, RM 150, 573.

[159] StASO, RM 152, 519.

[160] StASO, RM 152, 669.

rung des Mietvertrages für sein Haus nach,[161] welche ihm am 27. Juli auch gewährt wurde.[162]

Am 13. März 1651 erhielt er vom Kapitel den Auftrag, für alle Altäre in der St. Ursenkirche Kruzifixe zu verfertigen; anstelle einer Bezahlung sollte ihm der Hauszins nachgelassen werden.[163] Im gleichen Jahr scheint er auch wieder von offizieller Seite beschäftigt worden zu sein, denn am 12. Juli ersuchte er den Rat um weiteren Alabaster aus der Grube in Grenchen, da der bereits erhaltene schon verarbeitet sei.[164]

Nach diesem Datum finden sich in Solothurn keine ihn betreffenden Nachrichten mehr. Zwar arbeitete er 1653 nochmals für das Kloster Mariastein, indem er die Schlusssteine mit den Wappen von Abt Fintan und Johann Schwaller für den Chor in dessen Kirche machte, doch überführte er sie am 2. Mai von Altkirch (Elsass) an den Bestimmungsort.[165] Man kann somit annehmen, dass er Solothurn um 1651/52 verlassen hatte. Hierauf deutet auch, dass seine im Alter von 17 Jahren verstorbene Tochter Maria Ursula 1656 in Therwil begraben wurde. Ihr Epitaph in der dortigen St. Stephanskirche, welches ihm zugeschrieben werden kann, gibt den letzten Anhaltspunkt über sein weiteres Verbleiben.[166]

2. Niklaus Hermann

Er wurde am 25. März 1605 als Sohn des Tischmachers Martin Hermann und der Anna Nerach in Beromünster geboren.[167] 1633 führte er für die dortige Stiftskirche St. Michael eigentliche Steinmetzarbeiten aus, indem er die beiden Sakristeitreppen erstellte und zudem die Mittelfenster in den Nebenapsiden vermauerte, dafür aber das vorhandene Seitenfenster erweiterte und je ein Pendant dazu machte.[168] Im gleichen Jahr schuf er vermutlich aber auch den Kreuzaltar aus Marmor und Alabaster in der nördlichen Apside.[169] Dass er als Bildhauer arbeitete, bezeugt der Auftrag des St. Michaelkapitels, «unser lieben Frauen Bildnuss von Holz ze schneiden, in einem Gewölk sitzend mit dem Kindli uf dem Arm», wofür

[161] StASO, St.-Urs.-Prot. 8, 28v.

[162] StASO, St.-Urs.-Prot. 8, 33. Die Verlängerung wurde ihm jedoch nur «biss auf künfftige Wienacht» zugestanden.

[163] StASO, St.-Urs.-Prot. 8, 58.

[164] StASO, RM 155, 469.

[165] StASO, BMA, Acklin Bd. VI, S. 885.

[166] Zum Epitaph in Therwil vgl. *Heyer*, KDM Baselland 1, S. 422 und 434, auch Gedenkschrift zur Restaurierung, S. 165. Die Inschrift «Jungfrau Maria Ursula Scharpfin aus Rheinfelden» lässt vermuten, dass sich Scharpf zurzeit wieder in Rheinfelden aufhielt.

[167] *Brun*, SKL, Bd. 2, S. 46f. und *Wallimann*, Geschichte, S. 157, Anm. 72.

[168] *Reinle*, KDM Luzern 4, S. 21.

[169] *Reinle*, KDM Luzern 4, S. 26.

er 20 Gulden erhielt.[170] Zudem verdingte ihm das Kapitel den Choraltar in der Kirche von Hägglingen, für welchen er am 17. Februar 1637 200 Gulden bekam.[171]

1641 wurde er Mitglied der Luzerner St. Lukasbruderschaft.[172]

In Solothurn wird er erst 1646 fassbar; in diesem Jahre beauftragte ihn nämlich Ludwig von Roll, der Webernzunft einen neuen Altar für die Franziskanerkirche zu verfertigen.[173] Am 18. Oktober wurde er zudem von der Solothurner St. Lukasbruderschaft aufgenommen,[174] was vermuten lässt, dass er sich länger in dieser Stadt aufzuhalten beabsichtigte. Die Verbindung mit Beromünster scheint er jedoch aufrecht erhalten zu haben; jedenfalls wurde er dort noch 1648 als Hausbesitzer erwähnt.[175] Zurzeit wohnte er jedoch in Solothurn, denn anlässlich seiner Auseinandersetzung mit dem Bildhauer Hans Heinrich Scharpf drohte der Rat am 19. August beiden mit der Ausweisung.[176] In diesem Jahr soll er hier zudem den Choraltar für die Kirche des Klosters St. Joseph geschaffen haben.[177]

Die letzte Nachricht, die ihn in Solothurn nachweist, stammt von 1652 und bezieht sich auf den Choraltar in der St. Peterskapelle, welchen er 1652/53 auftrags der Zunft Zur Zimmerleuten für 31 Dublonen ausführte.[178]

Wesentlich später, 1679, lässt er sich wieder in Beromünster fassen, indem das Kapitel des St. Michaelstiftes ihm und anderen Tischmachern die Neugestaltung der Kapitelstube übertrug.[179] Weiteres wurde über ihn nicht bekannt.

3. Franz Byss

Franz Byss wurde um 1630 in Solothurn geboren.[180] Bereits 1645 arbeitete er als Geselle von Hans Heinrich Scharpf am Marienaltar für das Kloster

[170] *Brun,* SKL, S. 46f.; nach *Wallimann,* Geschichte, S. 157, Anm. 72, handelt es sich dabei um die Prozessionsstatue, die noch heute in Gebrauch ist.

[171] *Brun,* SKL, S. 46f.; auch *Estermann,* Stiftsschule, S. 176. Der Altar wurde 1741–42 durch Jos. Moosbrugger ersetzt.

[172] *Reinle,* KDM Luzern 6, S. 434.

[173] Freundl. Mitteilung von Herrn Dr. Max Banholzer, Solothurn, der in absehbarer Zeit einen Artikel über Niklaus Hermann und den verschiedentlich mit ihm zusammenarbeitenden Maler Kaspar Beutler zu veröffentlichen beabsichtigt.

[174] ZBSO, Manual der Bruderschaftsmeister, S. 31.

[175] *Wallimann,* Geschichte, S. 319f., Anm. 155.

[176] StASO, RM 152, 669.

[177] *Tatarinoff,* Kloster St. Joseph, Nr. 28, S. 109, begründet diese Aussage nicht weiter.

[178] *Walz,* St. Peterskapelle.

[179] *Reinle,* KDM Luzern 4, S. 114.

[180] In den Jahren 1627–1636 wurden insgesamt fünf Kinder auf den Namen Franz Byss, z.T. in Verbindung mit weiteren Vornamen, getauft. Vgl. StASO, Taufbuch Solothurn

Mariastein. Später scheint er sich auf Wanderschaft begeben zu haben,[181] war aber am 14. Februar 1650 wieder in Solothurn. Unter diesem Tag wurde nämlich in den Ratsbüchern eingetragen, dass er der Behörde eine Gerechtigkeitsstatue aus Marmor geschenkt und gleichzeitig die Bitte vorgebracht habe, bei Aufträgen ihn und seine Geschwister[182] vor fremden Meistern zu berücksichtigen. Dies wurde ihm zugesichert, und da er noch einmal in die «Frömde» gehen wollte, liess man ihm 5 Dublonen Reisegeld auszahlen.[183] Franz Byss war somit nach langer Zeit wieder der erste solothurnische Bildhauer, der auch sogleich seine Vorrechte als Bürger zu wahren trachtete.

Am 26. Juni 1658 wurde im Rat beschlossen, ihm den Ofenfuss zum neuen Ofen in der «Rathstuben» zu verdingen,[184] für welchen er und ein Maurer noch im selben Jahr 164 Pfund erhielten.[185] Am 2. Februar 1660 verheiratete er sich mit Catharina Zeltner,[186] die ihm zwischen 1662 und 1670 vier Kinder gebar. Eines davon, Urs Viktor, wurde später ebenfalls Bildhauer.[187]

Am 2. Juni 1660 bat Franz Byss den Rat um Vermietung der Alabastergrube und des Hauses bei der Schützenmatt. Beides wurde ihm zugestanden.[188] Wie sein Meister Hans Heinrich Scharpf scheint er demzufolge häufig in Alabaster gearbeitet zu haben.

Am 2. Dezember 1669 vernehmen wir, dass der Bildhauer Johann Melchior Wüest aus Sursee während längerer Zeit bei Franz Byss als Geselle gearbeitet hatte. Er beschwerte sich nämlich beim Rat, dass ihm Byss weder ein Zeugnis ausstellen noch den ausstehenden Lohn auszahlen wollte und überdies gedroht hatte, ihn verprügeln zu lassen.[189] Über den Ausgang der Sache verlautet leider nichts.

1580–1653, 2. Teil, S. 570, 586, 596; 3. Teil, S. 616, 666. Die Erwähnung in *Brun*, SKL, Bd. 1, S. 248, wonach Franz Byss der Sohn des Grossweibels Anton Byss war, konnte nicht nachgewiesen werden.

[181] Dies geht daraus hervor, dass er am 14. Februar 1650 vorhatte, «sich noch weiters in die Frömde zuebegeben».

[182] Die Familie Byss brachte eine Reihe von Künstlern hervor. Vgl. *Broder*, Studien, S. 9. Die erwähnten Geschwister waren möglicherweise die beiden Goldschmiede Franz Viktor und Ludwig Byss, die 1662 bzw. 1664 von der Solothurner Lukasbruderschaft aufgenommen wurden. Vgl. ZBSO, Manual der Bruderschaftsmeister.

[183] StASO, RM 154, 121. In StASO, SMR 1650, S. 42v werden die 5 Dublonen für den «jungen Bildschätzler Byssen so meinen gn. Herren ein von Marmorstein gemachtes Justicibildt presentiert» verbucht.

[184] StASO, RM 162, 310.

[185] StASO, SMR 1658, S. 30.

[186] StASO, Ehenbuch Solothurn 1580–1731, 2. Teil, S. 286.

[187] Veronica (1662, Feb. 12.); Wolfgang (1663, Dez. 4.); Urs (1665, Sept. 19.); Wolfgang (1670, Juni 13.). Vgl. StASO, Taufbuch Solothurn 1653–1734, 4. Teil, S. 98, 118, 137, 232.

[188] StASO, RM 164, 293.

[189] StASO, RM 173, 678.

Am 30. Mai 1671 erhielt Franz Byss vom Seckelmeister für «gybs», vermutlich Alabaster aus seiner Grube, 18 Pfund 13 Sch. 3.[190] Am 19. Juni 1673 schliesslich verdingte ihm das Kapitel des St. Ursenstiftes den Choralter für die Kirche von Bettlach um 50 Kronen.[191]

Franz Byss starb am 4. Mai 1679 ziemlich verschuldet.[192] Seine Witwe erhielt am 28. März 1680 die Erlaubnis, ihr Haus auf «öffentlichem Platz gewöhnlichem Brauch nach anschlagen zu lassen»,[193] und auf den 24. November wurde die Versteigerung angesagt, um des verstorbenen Bildhauers Schulden zu decken.[194] Seine Witwe überlebte ihn um mehr als 30 Jahre und starb am 8. Februar 1716.[195]

4. Johann Melchior Wüest

Er stammte aus Sursee, wo er 1636 geboren worden war.[196] 1657 wurde er Mitglied der St. Lukasbruderschaft von Solothurn, hielt sich also bereits dort auf.[197] Er arbeitete längere Zeit als Geselle bei Franz Byss.[198] 1669 wollte er sich vermutlich selbständig machen, denn am 19. Juni suchte er beim Rat um die Erteilung des Hintersässenrechtes nach, welches ihm jedoch abgeschlagen wurde.[199] Auch schien sein Meister seine Niederlassung in Solothurn verhindern zu wollen, indem er ihm sowohl Zeugnis wie Lohn verweigerte.[200] Johann Melchior Wüest blieb dennoch in Solothurn und erhielt am 26. Januar 1671 die vorläufige Bewilligung, dort zu arbeiten.[201] Schon zuvor, am 22. Juni 1670, hatte er den Bürgersohn Hans Georg Tschan in die Lehre genommen, die Weihnachten 1674 abgeschlos-

[190] StASO, SMR 1671, S. 47v.

[191] StASO, St.-Urs.-Prot. 10, 3v. Der Altar ist heute verschollen.

[192] StASO, Totenbuch Solothurn 1608–1752, 1. Teil, S. 285.

[193] StASO, RM 184, 189.

[194] StASO, RM 185, 518.

[195] StASO, Totenbuch Solothurn 1608–1752, 2. Teil, S. 564.

[196] Die Familie Wüest, in Sursee heimisch, war weit verzweigt. In der fraglichen Zeit wurden insgesamt vier Melchior Wüest getauft, nämlich 1624, Nov. 14.; 1636, März 13.; 1636, März 22.; 1644, Jan. 4. Vgl. StadtA Sursee, Taufbuch Bd. 1, 1598–1664. Da unser Melchior Wüest – der Zuname Johann wird erst später in einigen Quellen erwähnt – schon 1657 von der Solothurner Lukasbruderschaft aufgenommen wurde, 1669 aber noch Geselle bei Franz Byss war, kann nur 1636 als Geburtsjahr in Frage kommen.

[197] ZBSO, Wappenbuch der St. Lukasbruderschaft, Bd. 2, S. 40. Das Wappen mit einem von zwei Pfeilen durchbohrten Herzen und einem Kreuz darüber entspricht demjenigen, das von Joh. Viktor Wüest, seinem Sohn, auf einem Dorsalrelief am Chorgestühl von St. Urban angebracht wurde.

[198] In seiner Klage gegen Franz Byss betonte er, «ihme Byss in die etliche Jahr treulich gedienet» zu haben. Vgl. StASO, 173, S. 678.

[199] StASO, RM 173, 310.

[200] StASO, RM 173, 678.

[201] StASO, RM 175, 62.

sen war. Den anlässlich der Ledigsprechung ausgestellten Lehrbrief bezeugte unter anderen ein Bildhauergeselle Hans Joseph Fleischlin, welcher vermutlich zurzeit ebenfalls bei Johann Melchior Wüest arbeitete.[202]

Wüest war mit Susanna Studer verheiratet; dieser Verbindung entsprossen Johann Viktor Wüest und Lucas Norbert, die wie ihr Vater Bildhauer wurden.[203] Die Lage Johann Melchior Wüests begann sich anscheinend erst durch die Rückkehr des Solothurner Bildhauers Johann Wilhelm Schwaller zu verschlechtern. Dieser beklagte sich nämlich am 9. September 1676, dass der «frömbde Bildschnitzler» Wüest sich nicht mit dem erteilten Domizil begnüge, sondern ihm zum Nachteil auch Lehrknaben aufnehme, worauf der Rat beschloss, dass Wüest seinen derzeitigen Lehrjungen noch auslehren, nachher jedoch keine weiteren ausbilden dürfe.[204] Wenn ihm dann am 12. Juni des folgenden Jahres offiziell bewilligt wurde, dem im übrigen schlecht beleumdeten Hans Georg Schwaller[205] «das Handwerckh vollkommendlich» beizubringen,[206] kam der Anstoss nicht von seiten des Rats, welcher noch am 1. Juni entschieden hatte, dass die weitere Ausbildung des jungen Schwaller wieder von Johann Wilhelm Schwaller übernommen, der «frömde Bildhauwer» hingegen abgewiesen werden solle.[207] Es ist zu vermuten, dass Johann Wilhelm Schwaller selbst diesen unliebsamen Lehrjungen an Wüest abtreten wollte. Daraufhin suchte Wüest vermutlich um die Bewilligung zur Ausbildung weiterer Lehrknaben nach, wurde aber am 14. Januar 1678 kategorisch auf das 1676 ausgesprochene Verbot hingewiesen.[208] Es könnte sein, dass sich seine Anfrage auf Franz Joseph Zeltner bezogen hatte. Am 29. Mai 1679

[202] StASO, Not.-Prot. 1670–1690, Bd. 29, S. 55. Ein ausführlicherer Entwurf zu diesem Lehrbrief liegt in StASO, Not.-Prot. 1655–1665, Bd. 25, S. 019f., vor.

[203] Joh. Viktor wurde geboren am 14. Sept. 1677 (StASO, Taufbuch Solothurn 1653–1734, 4. Teil, S. 282). Lucas Norbert (1681–1738) bürgerte sich als Bildhauer in Freiburg i. Br. ein. Zusammen mit Stadtschreiber Mayer von Fahnenberg wurde er 1713 bei der Belagerung Freiburgs zum Retter der Stadt. Vgl. *Brommer*, Adelhauser Klosterkirche, S. 15.

[204] StASO, RM 180, 532.

[205] Am 6. August 1676 wurde dem Sohn des verstorbenen Hans Georg Schwaller, Hans Joseph, der mit seiner Bildhauerlehre begonnen hatte, zugesprochen, seinem Meister künftig keine Schande mehr zu machen. Gleichzeitig wurde in allen Wirtshäusern und Zünften bekannt gemacht, dass das Borgen von Geld an ihn auf eigenes Risiko geschähe (StASO, RM 180, 486). Am 31. August entwich Hans Joseph Schwaller aus seiner Werkstatt nach Neuenburg, so dass sich die Behörden genötigt sahen, auch dort vor ihm zu warnen (StASO, RM 180, 503). Am 7. April 1677 war er wieder in Solothurn und wurde wegen «bosshaffte Buobenstückhli» in Gefangenschaft gesetzt (StASO, RM 181, 162). Am 1. Juni wurden die Kapuziner ersucht, ihn zu einem besseren Lebenswandel zu bekehren und ihn wieder seinem Handwerk zuzuführen (StASO, RM 181, 251). Gleichentags wurde er zudem wieder Joh. Wilhelm Schwaller verdingt, bei dem er somit schon vor seinen Eskapaden gewesen war.

[206] StASO, RM 181, 257.

[207] StASO, RM 181, 252.

[208] StASO, RM 182, 10.

wurde nämlich der Solothurner Bildhauer Hieronymus Altermatt an sein Versprechen erinnert, den jungen Zeltner kostenlos zu unterrichten, falls es Wüest untersagt würde, weitere «Gsellen zu fürdern».[209] Bereits am 31. Mai bestätigte Altermatt «mit undt neben» Johann Wilhelm Schwaller sein Versprechen und erhielt den Lehrjungen zugesprochen. Als weitere Bedingung hatten die beiden Bildhauer nun auch die Ausweisung Wüests gefordert und erreicht; er musste auf den 24. Juni die Stadt verlassen.[210] Am 30. Juni wurde er auf sein Anhalten hin «gnädig» als äusserer Bürger in Olten angenommen; er musste jedoch versprechen, aus Solothurn keine Arbeit anzunehmen, einen Bürgersohn gratis auszubilden und die notwendigen Gebühren bar zu bezahlen.[211] Vermutlich waren seine solothurnischen Berufskollegen mit dieser Entscheidung nicht einverstanden; jedenfalls bestätigte sie der Rat am 17. Juli nochmals.[212]

Am 27. September wurde seiner Gattin erlaubt, den Pflanzgarten in Solothurn, den sie vermutlich von ihrer Mutter geerbt hatte, zu verkaufen,[213] und am 5. Oktober 1682 wurde ihr nahegelegt, das offenbar angegriffene Urteil betreffend das mütterliche Erbe anzunehmen.[214]

Am 18. Mai 1691 erhielt Johann Melchior Wüest von seinem Schwager Jacob Studer, Custos in Maurimonry (Maursmünster?) eine garantiert echte Partikel vom Kreuze Christi.[215]

Am 28. April 1692 war er bereits nicht mehr in der Lage, seine kranke Frau aus eigenen Mitteln kurieren zu lassen; jedenfalls erhielt sie zu diesem Zwecke 10 Taler vom Seckelschreiber.[216] Die folgenden Nachrichten bestätigen den völligen Ruin Johann Melchior Wüests. Am 13. Mai 1695 erhielt der Rat von Solothurn aus Olten die Mitteilung, dass, nachdem Johann Melchior Wüest schon vor einem Jahr sein gekauftes, aber unbezahltes Haus «öd» verlassen habe, die Gläubiger nun ihre Ansprüche darauf geltend machten.[217] Die Gattin Wüests, die zurückgeblieben war, bat am 7. September vergeblich um die Absage der Versteigerung, die daraufhin beschlossen worden war. Man legte ihr vielmehr nahe, ihrem Mann, der wie aus einer späteren Nachricht hervorgeht, in Freiburg i. Ü. arbeitete,[218] nachzufolgen und gab ihr 2 Taler Reisegeld.[219] Vermutlich war sie schon zu krank dazu und musste sich in Solothurn durch Betteln

[209] StASO, RM 183, 204.
[210] StASO, RM 183, 209.
[211] StASO, RM 183, 274f.
[212] StASO, RM 183, 287f.
[213] StASO, RM 183, 396.
[214] StASO, RM 186, 486.
[215] PfarrA Kappel.
[216] StASO, RM 196, 325.
[217] StASO, Gösgenschreiben Bd. 13, S. 137.
[218] StASO, Conc. Bd. 98, S. 435, Schreiben nach Sursee.
[219] StASO, RM 199, 593.

erhalten. Dies veranlasste den Rat, am 5. Dezember 1695 nach Sursee, dem Heimatort von Johann Melchior Wüest zu schreiben, um die dortigen Behörden zu veranlassen, seine Kinder aufzunehmen und für ihren Unterhalt zu sorgen.[220] Gleichentags wurde beschlossen, der Gattin Wüests, die in Solothurn blieb, ihrer Armut und Krankheit halber 5 Pfund Gelds, dazu einen Monat lang Suppe und Brot zukommen zu lassen.[221] Vom 23. November 1696 an wurde ihr bis auf weiteres «Muoss und das Brott darin» verabreicht.[222] Am 15. Januar 1697 starb sie schliesslich.[223]

Am 22. April dieses Jahres scheint Johann Melchior Wüest wieder in Olten gewesen zu sein, denn an diesem Tag bestätigte der Rat die Gültigkeit seines dortigen Bürgerrechtes, falls er alle damit verknüpften Bedingungen erfülle.[224] Am 13. November genehmigte der Rat den Bericht über die abgeschlossene Versteigerung seines Hauses in Olten.[225] 1699 lieferte er einen neuen Altar in die Pfarrkirche Merxheim/Oberelsass, und 1702 wird er in Freiburg i. Br. fassbar, wo er 1702 für die Adelhauser Klosterkirche die Statuen und Dekorationen zum Hochaltar von Christoph Schaal schuf. Während dieser Arbeit ist er «von dem gerist herundtergefallen also gefehrlich, dass er in ethlichen Tägen hernach gestorben», am 13. Oktober 1702.[225a]

5. Johann Wilhelm Schwaller

Er wurde am 22. Februar 1645 in Solothurn auf den vollen Namen Johann Wilhelm Joseph Schwaller getauft. Seine Eltern waren der Altrat Peter Schwaller und Anna Maria Vigier, beide Angehörige Solothurner Bürgergeschlechter. Als Paten amteten Hans Wilhelm zur Matten und Magdalena Vallenberg.[226]

Wegen «Abgang der Mittlen» wandte er sich am 28. November 1663 mit der Bitte an den Rat, ihm die Erlernung des «Bild- und Steinhauwers Handwerks» zu ermöglichen, worauf man ihm zu helfen versprach.[227]

Am 31. Dezember 1672 meldete er sich von seiner Wanderschaft zurück und bat um die Aufnahme als Bürger, damit er sich nächstenstags bei der Pfisternzunft einschreiben könnte. Seinem Begehren wurde stattgege-

[220] StASO, Conc. Bd. 98, S. 435.
[221] StASO, RM 199, 800.
[222] StASO, RM 200, 867.
[223] StASO, Totenbuch Solothurn 1608–1752, 2. Teil, S. 395.
[224] StASO, RM 201, 309.
[225] StASO, RM 201, 737.
[225a] Vgl. *Brommer,* Adelhauser Klosterkirche, S. 15.
[226] StASO, Taufbuch Solothurn 1580–1653, 3. Teil, S. 785. Wie in den späteren Quellen wird der Zusatzname «Joseph» auch hier weggelassen.
[227] StASO, RM 167, 633.

ben.[228] Im gleichen Jahr war er auch Mitglied der Solothurner St. Lukasbruderschaft geworden.[229]

Am 9. September 1676 erwirkte er das schon erwähnte Lehrjungenverbot für den Surseer Bildhauer Johann Melchior Wüest, überliess ihm aber anfangs Juni 1677 dann doch den jungen Schwaller, welchen er vermutlich wegen dessen schlechten Lebenswandels nicht mehr in seiner Werkstatt zu haben wünschte. Seine Intrigen gegen Wüest waren damit aber nicht beendet. Während nämlich Hieronymus Altermatt für sein Anerbieten, Franz Josepf Zeltner kostenlos zu unterrichten, lediglich das weitere Lehrjungenverbot für Wüest forderte, vernehmen wir erst nachdem Johann Wilhelm am 31. Mai 1679 mit ihm zusammen in dieser Sache vorsprach, dass mit dieser Gratisausbildung als zusätzliche Bedingung die Ausweisung Wüests aus Solothurn verbunden war.[230]

Am 26. Dezember 1679 verheiratete sich Johann Wilhelm Schwaller mit Maria Susanna Schmid.[231]

Am 7. und 13. Februar 1685 beschloss der Rat, den Tierwartsdienst, der bis anhin mit anderen Bürgerpflichten verbunden war, davon abzulösen und Johann Wilhelm Schwaller mit Wirkung ab 2. Juni 1686 zu übertragen.[232]

1685/86 verfertigte Schwaller Rahmen für die Porträtbilder und Wappen in der Kapitelstube des St. Ursenstiftes, wofür er 166 Pfund 13 Sch. 4 erhielt.[233] Auch weiterhin war er mit der Ausschmückung der Kapitelsstube beschäftigt, denn am 2. Dezember forderte er für eine Arbeit, die ihm offenbar am 6. Mai verdingt worden war, einen weiteren Zuschuss, «seitemahl er noch vill arbeit seithero in der Capitelstuben gehabt». [234] Es handelt sich möglicherweise um geschnitzte Wandverzierungen, denn am 17. Februar 1687 erhielt er den Auftrag «wiederumb 3 früsche Kräntz ob und hinter der Capitelthür» zu machen.[235] Am 7. April hatte er diese bereits fertiggestellt und vergeblich einen Mehrpreis dafür zu erzielen erhofft. Gleichzeitig erhielt er 4 Taler für ein Kruzifix für die Kapitelstube.[236]

Am 4. Mai 1693 vernehmen wir, dass er den Bildhauer Urs Füeg aus

[228] StASO, RM 176, 680.

[229] ZBSO, Manual der Bruderschaftsmeister, S. 36. Dort wurde Schwaller als Bildhauer, jedoch ohne Angabe des Vornamens registriert. In ZBSO, Wappenbuch Bd. 2, S. 65, findet sich ein Johannes Gulielmus Schwaller mit dem Datum 1705 verzeichnet. Es ist jedoch sehr unwahrscheinlich, dass sein Eintritt erst mit 60 Jahren erfolgte.

[230] Vgl. S. 108.

[231] StASO, Ehenbuch Solothurn 1580–1731, S. 131.

[232] StASO, RM 189, 61 und 83.

[233] StASO, St.-Urs.-Stift, Baurechnung 1685–1686.

[234] StASO, St.-Urs.-Prot. 11, 53.

[235] StASO, St.-Urs.-Prot. 11, 54v.

[236] StASO, St.-Urs.-Prot. 11, 57.

Mümliswil so schwer beleidigt hatte, dass sich dieser beim Rat beklagte.[237] Die Streiterei war aber am 18. Mai noch nicht beigelegt. Es scheint sich darum gedreht zu haben, dass Füeg sich noch nicht vorschriftsgemäss auf die Wanderschaft begeben hatte, denn der Rat beschloss, dass Füeg zu «wandern schuldig» sei, Schwaller hingegen «sich khünfftiges bescheidentlicher zu halten» habe, anderfalls er bestraft werden müsste.[238] Am 3. März 1699 arbeitete Schwaller am Stanislausaltar in der Jesuitenkirche.[239]

Am 9. April 1704 hatte sich der Rat erneut mit einer Affäre zu befassen, in die neben Johann Wilhelm Schwaller, der vermutlich die treibende Kraft war, auch die Bildhauer Joseph Frölicher und Joseph Kiefer verwickelt waren. Schwaller war nämlich zusammen mit Joseph Frölicher recht gewalttätig gegen den Bildhauer Johann Franz Brenner aus Dillingen,[240] der zurzeit in Aarwangen wohnte, vorgegangen, indem er ihn «uff offentlicher Gass angefallen» und in das «Wachthaus in Arrest» gesetzt hatte. Vor Rat zitiert, beschwerte sich Schwaller, jetzt sekundiert von Joseph Kiefer, dass Brenner, «deme auch uff der Solothurnischen Landschaft sich uffzuhalten undersagt», nun sogar Arbeit aus der Stadt annehme, indem ihm, wie bewiesen werden könne, der Hochaltar für die Jesuitenkirche verdingt worden sei. Brenner bestritt dies allerdings[241] und behauptete, in Solothurn lediglich den Gottesdienst zu besuchen und auf dem Markt seine in Aarwangen verfertigten Bildhauerarbeiten zu verkaufen. Der Rat entschied, dass solches weiterhin gestattet sei; weder Brenner noch andere Künstler dürften sich jedoch zum Nachteil der Bürger «zu Statt noch uff der Landschafft» aufhalten. Da Brenner eine Bestätigung verlangte, dass er nicht «wegen übeln Verhaltens, sondern seiner Profession undt Kunst halber als ein Frömder in Solothurnischen Landen nicht mehr geduldet» werde, scheint er daraufhin weggezogen zu sein.[242] Johann Wilhelm Schwaller hatte also einmal mehr mit Erfolg die Vertreibung eines auswärtigen Bildhauers erreicht.

Am 10. Februar 1709 verlor Johann Wilhelm Schwaller seine Frau, und zwei Jahr später, am 8. Februar 1711, starb er selbst.[243]

[237] StASO, RM 197, 327.

[238] StASO, RM 197, 395.

[239] StASO, Band unbenannt (kommt später zu «Jesuitenakten»). Dort das Verzeichnis des Verdings des Stanislausaltars 1698–1699. Als Bildhauer wurde unter dem 3. März 1699 Wilhelm Schwaller eingetragen.

[240] Johann Franz Brenner könnte der Baumeisterfamilie Brenner aus Au entstammen. Zu dieser vgl. *Lieb/Dieth*, Vorarlberger Barockmeister, S. 80. Dort findet sich jedoch kein Hinweis auf ihn.

[241] Der Altar wurde tatsächlich erst 1704 in der Werkstatt von Br. Jacob Moser ausgeführt. Vgl. *Loertscher*, Altstadt, S. 8.

[242] StASO, RM 207, 238.

[243] StASO, Totenbuch Solothurn 1608–1752, 2. Teil, S. 503–522.

Genaueres über Abstammung und Geburtsdatum von Hieronymus Altermatt wurde nicht bekannt.[244] Er muss jedoch der Sohn eines Solothurner Bürgers gewesen und zwischen 1650 und 1655 geboren worden sein.[245] 1665–68 arbeitete er jedenfalls schon als Lehrjunge beim Bildhauer Joseph Franz Hermann aus Beromünster,[246] der zurzeit für die Kirche der Zisterzienserabtei Lützel (Lucelle) den Hochaltar erstellte.[247]

In Solothurn wird Hieronymus Altermatt erst durch die Eintragung seiner Ehe mit Ursula Wirtz am 1. September 1675 fassbar.[248]

Am 22. Juni 1679 trat Franz Joseph Zeltner seine unentgeltliche Lehre bei Hieronymus Altermatt an.[249] Die erpresserischen Bedingungen, die Altermatt am 29. und 31. Mai damit verknüpft hatte, wurden bereits andernorts behandelt.[250] Die Ledigsprechung Zeltners, bei der Johann Wilhelm Schwaller, der an der vorgängigen Intrige massgeblich beteiligt war, anwesend war, erfolgte am 7. Juli 1683.[251] Am gleichen Tag nahm Altermatt Johann Greder als neuen Lehrjungen auf. Da auch dieser kein Lehrgeld zahlte, sollte die Lehre statt der üblichen vier insgesamt sechs Jahre dauern. Es erstaunt deshalb, dass Johann Greder sein Abgangszeugnis schon nach drei Jahren, nämlich am 5. September 1686, erhielt.[252] Der Grund dazu liegt vermutlich im Berufswechsel Altermatts und seinem Wegzug aus Solothurn. Schon am 9. März 1686 hatte er nämlich um das Tavernenrecht für das Haus seines Schwagers Urs Greder, Meier in Rodersdorf, nachgesucht und unter der Bedingung erhalten, dass er ein Schild mit einem Schweizerkreuz daran anbringen lasse und die Bodenzinse und das Umgeld pünktlich bezahle.[253] Daraufhin hatte er am 31. März sein Haus in Solothurn gegen seines Schwagers Haus in Rodersdorf abgetauscht.[254] Wie aus einem Ratsbericht vom 8. Januar 1694 her-

[244] In den Taufbüchern von Solothurn wurde er nicht registriert.

[245] In den späteren Quellen wurde er durchwegs als Solothurner Bürger bezeichnet. Sein Vater war möglicherweise der schon erwähnte Baumeister Niklaus Altermatt. Da dessen Tod in den Solothurner Totenbüchern nicht vermerkt wurde, scheint er längere Zeit ortsabwesend gewesen zu sein.

[246] Joseph Franz Hermann war vermutlich verwandt mit dem Bildhauer Niklaus Hermann.

[247] UB Basel, Miscellanea Luciscellensia H I 29a, S. 300f. Dort wird als weiterer Lehrjunge ein Hans Martin Materer (?) von Kisenach (Küssnacht?) im Kt. Schwyz erwähnt.

[248] StASO, Ehenbuch Solothurn 1580–1731, 2. Teil, S. 366.

[249] Dies geht aus der Ledigsprechung am 7. Juli 1683 hervor.

[250] Vgl. S. 108.

[251] StASO, Not.-Prot. 1670–1690, Bd. 29, S. 226. Über die weitere Laufbahn Franz Joseph Zeltners wurde nichts bekannt.

[252] StASO, Not.-Prot. 1670–1690, Bd. 29, S. 225 und S. 543. Johann Greders Lebenslauf liess sich nicht weiter verfolgen.

[253] StASO, RM 190, 154.

[254] StASO, RM 190, 172f.

vorgeht, übernahm er damit auch die Funktion seines Schwagers in Rodersdorf, infolgedessen er von jetzt an nicht mehr als Bildhauer, sondern als Meier bezeichnet wurde.[255] Am 29. Januar 1703 liess ihm der Rat mitteilen, dass er seinen geplanten Hausanbau oder zumindest den untersten Teil davon gemäss der neuen Bauordnung in Stein aufführen solle, nachher dann das notwendige Bauholz erhalte.[256]

Hieronymus Altermatt starb am 26. März 1725 in Rodersdorf.[257]

7. Johann Wolfgang Frölicher

Er wurde am 29. Juni 1653 als Sohn des Johann Ulrich Frölicher d. Ä. und der Anna Maria Graf in Solothurn getauft. Paten standen Wolfgang von Staal, ein Onkel seiner Mutter und späterer Propst des St. Ursenstiftes in Solothurn sowie Apollonia Borer.[258] Seine Lehrjahre dürfte er bei einem der Bildhauer seiner Vaterstadt verbracht haben. Auch über seine Wanderschaft ist bis heute nichts Genaueres bekannt geworden, doch lässt die Verwandtschaft seines Stils und Formenschatzes mit demjenigen des Artus II Quellinus und dessen Umkreis vermuten, dass er sich zeitweise in Antwerpen aufhielt.[259]

Schon 1675 wird er in Frankfurt wieder fassbar,[260] wo er am 6. November 1676 die Frankfurterin Anna Maria Hepper heiratete, die ihm zahlreiche Kinder gebar.[261]

[255] StASO, RM 198, 5.

[256] StASO, RM 206, 58. *Loertscher,* KDM Solothurn 3, S. 435, vermerkt, dass sich auf dem Türsturz des allein stehenden Wohnteils des Bauernhauses Nr. 74 in Rodersdorf neben den Initialen Hieronymus Altermatt die Jahrzahlen 1703 und 1800 finden.

[257] StASO, Totenbuch Rodersdorf 1693–1777, S. 239.

[258] Vgl. StASO, Taufbuch Solothurn 1653–1734, 1. Teil, S. 8. Als Taufname wurde lediglich «Wolfgang» eingetragen. Da er jedoch in den späteren Urkunden meist als «Johann Wolfgang» bezeichnet wird, sei auch hier dieser volle Namen übernommen. Das auf Joh. Wolfgang Frölichers Grabstein in Trier angegebene Geburtsdatum vom 24. Juni 1652 kann nicht stimmen, da nur drei Monate zuvor seine Schwester Anna Maria getauft wurde.

[259] Vgl. meinen bereits publizierten Aufsatz, Johann Wolfgang Frölicher. Darin habe ich neben der etwas gerafft dargestellten Biographie versucht, einige Bezüge zur flämischen Barockskulptur anhand diverser Beispiele aufzuzeigen.

[260] Vgl. *Zülch,* Frankfurter Künstler, S. 274. Die deutsche Kunstgeschichtsforschung hat sich schon verschiedentlich mit Joh. Wolfgang Frölicher beschäftigt, obwohl auch hier eine eingehende Monographie noch fehlt. Da der Familienname Frölicher in den deutschen Quellen mit diversen Variationen geschrieben wurde, hat sich in der neueren Literatur die willkürliche Schreibweise «Fröhlicher» eingebürgert. Als wichtigste Literatur ist zu nennen: *Hüsgen,* Nachrichten, 1780; *Hüsgen,* Magazin, 1790; *Lohmeyer,* Domschatzkammer, 1917; *Lohmeyer,* Bauakkorde 1685–1710, 1918; *Michel,* Barockaltäre, 1925; *Kraft,* Forschung, 1925; *Peiper-Diener,* Barockplastik, 1929/30; *Dettweiler,* Dreikönigsaltar, 1933; *Busch,* Kurmainzer Lustschloss, 1949/50; *Arens,* Mainzer Kunstwerke, 1951/52; *Arens, Meister,* 1957; *Reber,* Baukunst, 1960; *Reber,* Frölicher, 1966.

[261] Vgl. StadtA Frankfurt, Traubuch Frankfurt 1658/77, f. 335r. Bei *Reber,* Frölicher, S. 72ff., finden sich mit Quellenangabe die Taufdaten von 10 Kindern, 6 Söhnen und 4 Töch-

Zu den ersten bekannten Werken, die man ihm auf Grund von Quellen zuschreiben kann, gehören der Altar und die Kanzel, die im Februar 1681 in der neuerbauten Katharinenkirche in Frankfurt aufgerichtet wurden. Die Kanzel war eine Stiftung des braunschweig-lüneburgischen Residenten in Frankfurt, Franz von Barckhausen und seiner Gemahlin.[262] Nach dem Tode dieses Diplomaten († 28. Januar 1682) schuf Johann Wolfgang Frölicher auch dessen Grabmal auf dem Petersfriedhof.[263] Dieselbe Quelle nennt ihn zudem als Schöpfer zahlreicher Epitaphien in der Katharinenkirche, ohne diese jedoch namentlich zu bezeichnen.[264] Da die Kirche 1944 völlig ausbrannte, muss die Frage nach deren Entstehungszeiten und Auftraggebern, die möglicherweise interessante Aufschlüsse über seine damalige Stellung hätte geben können, ungelöst bleiben.

Immerhin steht fest, dass sich sein Ruf zu der Zeit bereits über Frankfurt hinaus verbreitet hatte. So vernehmen wir, dass er 1681 zwölf Figuren für die Gartenanlage der kurtrierischen Residenz Ehrenbreitstein verfertigte.[265]

Dieser Auftrag dürfte für ihn von grosser Wichtigkeit gewesen sein, war doch das gut geschützte Ehrenbreitstein unter dem Druck der französischen Angriffe auf Trier von Kurfürst Johann Hugo von Orsbeck (1676–1711) zum Sitz der gesamten Regierung des Erzstiftes und damit auch zum Zentrum von dessen Kunstbestrebung gemacht worden. Es ist anzunehmen, dass Johann Wolfgang Frölicher neben den erwähnten Gartenfiguren auch mit anderen Arbeiten betraut wurde, denn 1684 bezeichnete man ihn als «Bildhauer am Dryerischen Hof».[266] Dazu kann eventuell das berühmte Grabmal des Chorbischofs Karl von Metternich in der Liebfrauenkirche von Trier gezählt werden.[267] Möglicherweise ebenfalls zu den

tern verzeichnet. Zwei weitere Kinder sind nur dadurch gesichert, dass sie als Taufpaten amteten. Unbekannt war bis anhin der Sohn Rudolph, der 16jährig in Solothurn starb.

[262] Quellenauszug bei *Wolff/Jung,* Baudenkmäler Bd. 1, S. 239, 257.

[263] Die Zuschreibung an Frölicher erfolgte bei *Hüsgen,* Nachrichten, S. 293. Heinrich Sebastian Hüsgen (1745–1807) war ein Mitschüler Goethes und Chronist der Frankfurter Kunst. Die Zuverlässigkeit seiner Angaben konnte mehrmals anhand wiederentdeckter Archivalien bestätigt werden.

[264] *Hüsgen,* Nachrichten, S. 282f.

[265] Von diesen Figuren ist heute nur noch ein Putto, den Winter darstellend, erhalten. Er befindet sich im Ehrenbreitsteiner Bahnhof. Vgl. *Michel,* Profane Denkmäler, S. 418, S. 35. Dort auch Quellenangabe.

[266] Die Benennung findet sich in den Rechnungsbüchern des Klosters Ilbenstadt. Vgl. *Kraft,* Forschung, S. 42.

[267] Seit *Feulners* Aufsatz, Metternichdenkmal, galt Matthias Rauchmiller als Schöpfer des Grabmals. *Reber,* Fröhlicher, S. 102ff., schreibt es neuerdings Joh. Wolfgang Frölicher zu, indem er nicht nur die grosse stilistische Verwandtschaft mit dessen sonstigem Werk, das zur Zeit Feulners erst teilweise bekannt war, aufweist, sondern auch die geschichtlichen Hintergründe untersucht. Die Tatsache, dass der für seine Franzosenfeindlichkeit bekannte Chorbischof († 1636) Jahrzehnte später ein Grabmal erhielt, wertet er als politische Demonstration. Da das 1674 durch die Franzosen besetzte Trier 1675 wieder befreit, jedoch schon

frühen Werken Frölichers gehört das Grabmal des kurmainzischen Oberamtmannes, Graf Philipp Erwein von Schönborn (1607–1668). Es befindet sich in der Kirche von Geisenheim und wurde, wie aus der Inschrift hervorgeht, von der Gemahlin und den Kindern des Verstorbenen in Auftrag gegeben, der, da erstere 1683 starb, somit schon vorher erfolgt sein musste.[268] Vermutlich in diesen Jahren entstand auch der Ecce-Homo-Altar für den Dom von Mainz, der vom Mainzer Domscholastiker und Dompropst zu Trier, Johann Friedrich von Eltz († 1686), gestiftet wurde.[269]

Die offenbar etwa gleichzeitig einsetzende Beanspruchung Johann Wolfgang Frölichers durch Kurtrier und Kurmainz erstaunt nicht, lässt sich doch in der Zeit – wie das Beispiel Johann Friedrich von Eltz' zeigt – in den Adelsfamilien wie auch in der Besetzung der Domkapitel und Bischofsstühle dieser beiden Kurstaaten eine starke Durchdringung feststellen, die den Gedanken an eine sozusagen familieninterne Weiterempfehlung des vielversprechenden Bildhauers nahelegt.

Neben dem Aufgabenbereich, der sich Johann Wolfgang Frölicher hier eröffnet hatte, bahnte sich in der ersten Hälfte der achtziger Jahre auch ein Arbeitsverhältnis mit dem Prämonstratenserkloster Ilbenstadt an. Dessen baufreudiger Abt Andreas Brandt (1681–1725) beauftragte ihn erstmals nachweislich 1681 mit einer Leuchterversilberung, dann wieder 1684 mit

1684–1697 erneut besetzt wurde, nimmt er an, dass das Grabmal vor 1684 aufgestellt wurde, was mit dem Stil und der Frölicher'schen Tätigkeit als kurtrierischer Hofbildhauer übereinstimmen, jedoch den seit 1676 in Wien nachweisbaren Rauchmiller weitgehend ausschliessen würde. Als möglichen Auftraggeber nennt Reber den Kurfürsten von Trier oder zwei Neffen des Chorbischofs, Karl Heinrich von Metternich, Trierer Domherr und 1679 Mainzer Kurfürst († 1679), und Philipp Emmerich von Metternich, Kämmerer und geheimer Rat in Trier sowie Erzkämmerer in Mainz († 1698). Die Autorschaft des Grabmals wird wohl umstritten bleiben, bis eine längst fällige Gesamtdarstellung die Daten über Leben und Werk Rauchmillers greifbar macht.

[268] *Gessner*, Epitaph, entdeckte erstmals die enge stilistische Verwandschaft zwischen diesem Grabmal und dem Metternichgrabmal in Trier. Im Anschluss an *Feulner*, Metternichdenkmal, betrachtete er es als Werk Rauchmillers. *Reber*, Fröhlicher, S. 113, stimmt dem Schluss auf denselben Meister zu. Da er am Metternichdenkmal die Hand Frölichers erkennt, schreibt er diesem auch das Schönborngrabmal zu, was er durch weitere Stilvergleiche erhärtet. Zur engeren Datierung zieht er zwei Inschriften bei. Die eine, erwähnte, besagt, dass das Grabmal von Frau und Kindern in Auftrag gegeben wurde; die andere, heute entfernte, die sich ehemals im Chor der Kirche befand, besagt, dass unter dem Grabmal beide Gatten ruhen. Da Lothar Franz, der Sohn Philipp Erwins, darauf bereits als Kurfürst bezeichnet wird, kann sie erst nach 1695 entstanden sein. Da aber die Darstellung auf dem Grabmal einem Familiengrab entspricht und sich zu beiden Seiten ein Relief mit den Todesemblemen eines Mannes bzw. einer Frau findet, vermutet Reber, dass das Grabmal erst nach dem Tode der Frau von Philipp Erwein († 1683) vollendet wurde.

[269] Der Altar befand sich auf der Nordseite des Ostchores im Mainzer Dom. Anlässlich der Niederlegung des Pfeilereinbaus aus dem 15. Jh. gelangte der Altar zusammen mit seinem Pendant, dem Muttergottesaltar von Christian Roosaler im Jahre 1870 in die katholische Pfarrkirche von Bodenheim. Die Zuschreibung an Frölicher kann auf Grund der

«zwei Bildern und vier Engelsköpfen» und später mit dem grössten Teil der durch die Barockisierung der Klosterkirche anfallenden Bildhauerarbeit.[270]

Bereits in den ersten zehn Jahren nach der Ankunft Johann Wolfgang Frölichers in Frankfurt lassen sich somit die Zentren erkennen, auf die sich auch sein späteres Schaffen weitgehend konzentrierte. In dieselbe Zeitspanne fiel auch die Stabilisierung der persönlichen Verhältnisse. Im November 1682 erhielt er von der Solothurner Regierung sein angefordertes Leumundszeugnis mit der gleichzeitigen Aufforderung, sich gemäss der neuen solothurnischen Bürgerrechtsordnung innert sechs Monaten zu entscheiden, ob er in seiner Vaterstadt Bürger und zünftig werden wolle.[271] Er scheint dieser Aufforderung nachgekommen zu sein und sich für das Solothurner Bürgerrecht angemeldet zu haben, denn noch 1695 findet sich ein Beschluss der Solothurner Behörden, nach welchem Frölichers Anmeldung bis zu seinem persönlichen Erscheinen gültig sei und er bis dahin das Wachtgeld zu bezahlen habe.[272] Dies lässt vermuten, dass er sich in Anbetracht der brisanten politischen Lage und seiner zu dem Zeitpunkt noch ungesicherten Stellung als Zugewanderter die Möglichkeit offenhalten wollte, gegebenenfalls nach Solothurn zurückzukehren. 1683 erhielt er jedoch das Bürgerrecht von Frankfurt, wodurch sich seine rechtliche Situation in dieser Stadt wesentlich verbessert haben dürfte.[273] Zwei Jahre später, 1685, kaufte er für 9000 fl. das Haus «Zum grossen Seligen» an der Buchgasse, was beweist, dass auch seine finanzielle Lage gesichert war.[274]

Den Kontakt mit Solothurn scheint er jedoch nie völlig abgebrochen zu haben. So vernehmen wir, dass 1685 ein «R^mo D^no Proposito» in Solothurn für seinen Sohn Wolfgang Martin die Patenschaft übernahm.[275] Im weiteren hatte er zumindest einen Lehrling, nämlich Urs Gobenstein, der aus

Wiederauffindung der Kunstliste des Mainzer Geschichtsforschers Johann Peter Schunk (1744–1814), deren Zuverlässigkeit nachweisbar ist, erfolgen. Vgl. *Arens*, Mainzer Kunstwerk, S. 88.

[270] Vgl. *Kraft*, Forschungen, S. 42. Kraft stützt sich auf die Archivalien des Klosters Ilbenstadt (heute im StA Darmstadt).

[271] Eintragung in den Ratsbüchern unter dem 13. Nov. 1682. Vgl. StASO, Conc. Bd. 93, S. 280 und RM 186, 555.

[272] Ratsentscheid vom 17. Juni 1695. Vgl. StASO, RM 199, 442.

[273] Vgl. *Reber*, Fröhlicher, S. 72.

[274] Vgl. *Zülch*, Frankfurter Künstler, S. 275.

[275] Gemäss *Reber*, Fröhlicher, S. 72, wurde Wolfgang Martin am 25. Feb. 1685 in Frankfurt getauft. Die Annahme Rebers, dass der erwähnte Pate Propst des «Jesuitenklosters Solothurn» gewesen war, ist unrichtig. Die Jesuiten waren nicht in Stiften oder Klöstern organisiert, und auch in Solothurn leiteten sie ein Kollegium, was den Grundsätzen des Ordens viel besser entsprach. Der erwähnte Propst kann somit nur der damalige Propst des St. Ursenstiftes von Solothurn, Wolfgang von Staal (1615–1688) gewesen sein. Vgl. *Mülinen*, Helvetia Sacra I, S. 60.

Solothurn stammte und ab 1682 bei ihm weilte.[276] Auch scheint er mit seinem Onkel, Johann Joseph Frölicher, Bauleutenzunftwirt in Solothurn, finanzielle Geschäfte getätigt zu haben. Dies geht jedenfalls aus der Streiterei um eine Schuldanerkennung, die 1706–1707, also nach dem Tode beider Partner unter den Erben entstand, hervor.[277] Am 21. Juni 1687 erhielten Johann Wolfgang Frölicher und der Steinhauermeister Johann Theobald Weidemann[278] vom Kurfürsten den Auftrag, für den Dom von Trier ein «Vorderteyl zu der Heyligthumbs Cammer oder Capelle» zu schaffen.[279] Einem Vertragsentwurf zufolge war Frölicher allein für die Bildhauerarbeiten, Weidemann für die Steinhauerarbeiten zuständig.[280] Wie schon die Bezeichnung «Vordertheyl zur Heyligtumbs Cammer» zeigt, war dieser Auftrag der erste Schritt zur Realisierung der Kapelle, die an den Ostchor des Domes angebaut und das zentrale Heiligtum Triers, die Tunica Christi, aufnehmen sollte.[281]

[276] Laut einem Ratsbeschluss vom 13. November 1682 erhielt Urs Gobenstein 10 Taler «uff sein vorhabende Reiss bey Herrn Wolffgang Frölicher zu Franckhfort das Bildhauwer Handwerck zuerlehren» (Vgl. StASO, RM 186, 555). 1685 hielt er sich noch in Frankfurt auf, war aber am 18. September 1708 wieder in Solothurn. (Vgl. S. 29).

[277] Nach dem Tode Joh. Wolfgang Frölichers hatten Joh. Heinrich Fürmund, Vormund der Hinterbliebenen, und Paul Kistner, Frölichers Schwiegersohn, eine vom Verstorbenen herrührende Schuld gegen Joh. Joseph Frölicher offiziell anerkannt, deren Rückzahlung nun die Erben Joh. Joseph Frölichers († 1705) forderten. Paul Kistner bestritt daraufhin die Gültigkeit der Schuldanerkennung, weil besagter Vormund «des Lessens und Schreibens» unkundig gewesen sei und Kistner selbst «weder Rechnung gesehen, noch sonst von deren Schuldsumm speziale Wissenschaft gehabt» habe. Die Schuld stamme übrigens von «keinem Kreutzer vorgeliehenen Geld» her, sondern von «in Kommission zu verhandlen zugeschickten Papier» und von «Wechselbrieff und Obligationen», an denen Joh. Joseph Frölicher mindestens dreimal soviel verdient habe, als die in Frage stehende Schuldsumme betrage. Zudem habe Joh. Wolfgang Frölicher für seinen Onkel «allerhand mehrere Affairen und Verrichtungen allhier» übernommen, für welche er nie entschädigt worden sei. Kistner forderte deshalb zumindest einen Vergleich, der jedoch von Solothurn abgelehnt wurde. Vgl. StASO, Conc. 102, S. 261ff. (1706, Nov. 10.); D'Schreiben 1700–1731, Nr. 7 (1707, März 15.); Conc. 103, S. 49ff. (1707, März 28.).

[278] Hans Theobold Weidemann, Marmor- und Steinhauermeister aus Winterthur, 1686 in Schubach i. Lahntal wohnhaft, arbeitete schon früher für Kurtrier. Am 26. September 1682 bestellte der Kurfürst bei ihm einen Grabstein für den Propst von Orsbeck für die Kirche St. Florian in Koblenz, am 17. April 1686 wurden ihm sechs marmorne Sonnenuhren verdingt und am 29. Januar 1687 ein Marmoraltar für den Trierer Dom. 1690 verfertigte er zum Brunnen im Hofgarten von Ehrenbreitstein «marmorne Arbeiten». Am 23. August 1692 war er bereits verstorben, denn an diesem Tag ersuchte Frölicher die Hofkammer, ihm ein Vorrecht auf das von Weidemann als Garantie eingesetzte Haus auf der Bleiche in Mainz zu gewähren, da Weidemann von der 1687 verakkordierten Summe für das «Vorderteil» einen zu grossen Vorschuss bezogen hätte. Das Verfahren lief bis zum 25. Mai 1699; dann wurde seinem Begehren stattgegeben. Vgl. *Lohmeyer,* Domschatzkammer, S. 114f.; ders; Bauakkorde 1685–1710, S. 68ff.; *Michel,* Profane Denkmäler, S. 418.

[279] Quellenzitat bei *Reber,* Baukunst, S. 14.

[280] Vgl. *Michel,* Barockaltäre, S. 11.

[281] Der Plan, dem Trierer Heiligtum einen neuen Rahmen zu geben, wurde noch zur Regierungszeit des Kurfürsten Karl Kaspar von der Leyen (1652–1676) gefasst. Der für die

Dieses «Vorderteil», ein dreigeschossiger, mit reichem Skulpturenschmuck versehener altarähnlicher Aufbau im Ostchor des Domes mit Durchblick auf den Reliquienschrein in der dahinter projektierten Kapelle, führte Frölicher nach dem Tode Weidemanns († 1692) in alleiniger Regie aus. Da die Kriegszeiten die Einnahmen des Kurfürsten spürbar schmälerten, verzögerte sich die Vollendung des Werkes wesentlich. Seine Entstehungszeit lässt sich anhand verschiedener Zahlungen an Frölicher verfolgen,[282] und es war, wie die darauf angebrachte Inschrift bezeugt, erst im Jahre 1700 vollendet.[283]

Es ist anzunehmen, dass sich die Nachricht von diesem an so zentraler Stelle entstehenden Kunstwerk rasch verbreitete und den Namen Frölichers weithin bekannt machte. 1689 liess sich das Domstift in Würzburg von ihm ein Modell für einen neuen Hochaltar für den dortigen Dom vorlegen. Dieses erste Modell wurde allerdings, wie auch zwei weitere, abgeänderte, abgelehnt, da befürchtet wurde, der Frölicher'sche Altar würde durch seine Grösse und Vielfigurigkeit zuviel Licht wegnehmen.[284] Interessant ist die in diesem Zusammenhang fallende Bemerkung, dass Frölicher zurzeit «bei 30 Gesellen» in seiner Werkstatt beschäftigte.[285] Selbst wenn diese Zahl übertrieben sein dürfte, muss man sich doch vor Augen halten, dass – abgesehen von anderen Aufträgen – allein schon die Arbeit am Trierer Aufbau einen gutorganisierten Werkstattbetrieb voraussetzte. Bis jetzt wurden erst wenige Gesellen und Mitarbeiter namentlich be-

Gestaltung dieses Vorhabens herbeigezogene Bildhauer, Hans Heinrich Neuss aus Köln, erhielt 1673 eine erste Zahlung für die «bedungene Heiligtumskammern». 1676 wurde ihm ein über dieser Kammer zu errichtender Hochaltar verdingt und 1677 und 1679 erhielt er weitere Zahlungen für seine Arbeit an Kammer und Altar. 1681 wurde die Heiligtumskammer nach Koblenz verladen, und am 23. Januar 1685 verlangte er für die elf Wochen, welche er «extra ordinem viel Mühe gehabt mit Abriss zu machen über das Altar undt Heiligthumb Cammerwerck im Dhumb zu Trier» eine Entschädigung, die ihm auch zugebilligt wurde. Noch im gleichen Jahr starb er. Es scheint, dass seine Anlage, welche nach Irsch ein altarähnlicher Aufbau über einer hinter dem Hochaltar stehenden Marmorkammer war, bereits 1695 wieder abgetragen wurde, um der totalen Umgestaltung des Ostchores durch Frölicher Platz zu machen. Vgl. *Irsch,* Dom, S. 241; *Lohmeyer,* Bauakkorde 1685–1710, S. 67f.; *Reber,* Baukunst, S. 14; *Michel,* Barockaltäre, S. 11.

[282] Sämtliche Quellenangaben bei *Reber,* Fröhlicher, S. 73ff. und *Reber,* Baukunst, S. 14ff.

[283] Die Inschrift ist zweigeteilt; je ein Teil findet sich auf dem an die Gebälkzone anschliessenden Kranzgesims über den beiden fackeltragenden Engeln. Sie lautet: JOHANN WOLFGANG FROELICHER/STATUARIUS ET ARCHITECTUS/APUD MOENUM FRANCOFURTENSIS/FECIT ANNO CHRISTI MDCC.

[284] Vgl. *Scharold,* Geschichte, S. 63. Scharold konnte auf die Akten des damals noch bestehenden Domstiftsarchivs zurückgreifen. *Pöhlmann,* Dom, stellte 50 Jahre später fest, dass diese Akten mittlerweile zerstreut worden waren und teilweise verloren gegangen waren. Der Hochaltar wurde schliesslich 1701–1703 von Johann Michael Riess bzw. Balthasar Esterbauer geschnitzt und 1749 von Wolfgang Auwera mit Rokokozutaten versehen.

[285] *Scharold,* Geschichte, S. 63, ohne Quellenangabe.

kannt, doch lässt sich schon bei diesen ein recht weites Zuzugsfeld feststellen, was wiederum auf das Ansehen, das Johann Wolfgang Fröhlicher als Bildhauer genoss, schliessen lässt. So finden sich neben dem Frankfurter Cornelius Andreas Donett[286] ein Jörg Döll aus Hammelburg,[287] ein Niederländer Michael von Fuhrt,[288] ein Franz Joseph Knauss aus Rheinfelden[289] und der bereits erwähnte Urs Gobenstein aus Solothurn.

[286] Cornelius Andreas Donett (1682–1748) verbrachte nach *Hüsgen,* Magazin, S. 320f., und Nachrichten, S. 150f., einen Teil seiner Lehrjahre in der Werkstatt Frölichers, wo er besonders an den Modellen des ebenfalls dort arbeitenden Michael von Fuhrt lernte. Nach dem Tode Frölichers setzte er seine Lehre bei Franz Matthias Hiernle fort. Hüsgen beschreibt nicht nur Donetts Arbeitsweise, sondern gibt auch seine wichtigsten Werke und die Charakteristiken seines Stils an. Seine Angaben werden vom heute wohl besten Kenner Donetts, Döry, bestätigt. Vgl. *Döry,* Signierte Plastiken; ders., Bildwerke; ders., Der Bildhauer. Donett arbeitete in Holz und Stein; sein Werk findet sich vor allem in Frankfurt und Umgebung.

[287] Wie *Dettweiler,* Dreikönigsaltar, S. 51 belegen konnte, arbeitete Jörg Döll aus Hammelburg nach dem Tode Frölichers zusammen mit der Werkstatt Frölichers an der Fertigstellung des Dreikönigsaltars für den Dom von Fulda. Jörg Döll ist vermutlich identisch mit dem Steinhauermeister Joh. Georg Döll aus Mayen. Dieser war vorher verschiedentlich für Kurtrier tätig. 1659 schuf er das Portal des Bürresheimer Hofs in Koblenz, und in den Jahren 1671–1685 verfertigte er die gröberen Arbeiten in Basalt für die landesherrlichen Bauten in Koblenz (Burg und Hofgericht) sowie auch in Ehrenbreitstein (Festung und Philippsburg), Kärlich, Boppard und Montabaur. Vgl. *Michel,* Profane Denkmäler, S. 35.

[288] *Hüsgen,* Nachrichten, S. 93. beschreibt Michael von Fuhrt wie folgt: «Ein Niederländer, arbeitete lange in Italien, kam hernach zu W. Fröhlich hierher und verfertigte diesem über 100 Modelle in Thon auch etlich in linden Holtz, welche zusammen auf 500 fl taxiert wurde: durch Erbschaft gelangten sie endlich nach Mayntz, wo eine öffentliche Vergantung sie gäntzlich zerstreuet hat.» Da Hüsgen erwähnte, dass Frölichers Lehrling Donett von besagten Modellen von Fuhrts beeinflusst wurde, seine Lehre aber beim Tode seines Meisters (26. April 1700) noch nicht abgeschlossen hatte und bei Hiernle fortsetzen musste, kann man annehmen, dass von Fuhrts Anwesenheit in Frankfurt in die letzte Zeit vor Frölichers Tod zu setzen ist. *Reber,* Fröhlicher, S. 139, Anm. 134, vermutet, dass Michael von Fuhrt identisch ist mit dem Antwerpener Bildhauer Michiel van der Voort d. Ä. (1667–1737). Von diesem nahm die Forschung lange an, dass er sich 1690–1704 in Italien, aber auch in Frankreich aufgehalten hatte, was aber *Tralbaut* in seiner Monographie, Antwerpse Meester, widerlegte. Van der Voort, möglicherweise von Joh. Bernardus Cousyns d. Ä. und Peter Schneemaekers ausgebildet, wurde nämlich 1689/90 in den Verzeichnissen der Antwerpener St. Lukasbruderschaft als Meister eingetragen. Dort finden sich auch die Angaben, dass er 1694/95 und 1698/99 Lehrlinge hatte. Sein Aufenthalt in Rom, dadurch bezeugt, dass sich sein Name neben denjenigen römischer Zunftbrüder im Mausoleum der Sta Costanza eingeritzt findet, muss somit auf die Jahre 1690–93 beschränkt gewesen sein. Andererseits besteht durchaus die Möglichkeit, dass er 1699–1700 noch einmal von Antwerpen abwesend war, werden ihm doch als erste bekannte Werke die 1699 entstandenen Statuen der hll. Felix und Nabor auf dem Dreikönigsalter im nördl. Querhaus des Kölner Domes zugeschrieben. Sie datieren also aus annähernd derselben Zeit wie die Modelle, die «Michael von Fuhrt» in der Frölicher'schen Werkstatt verfertigt hatte. Der «italienisierende Rubensstil» der beiden Statuen, welcher Tralbaut irritiert, weil er ihm nicht zur späteren klassischen Richtung van der Voorts zu passen scheint, liesse sich durch den Einfluss Frölichers erklären. Am 17. August 1700 verheiratete sich van der Voort in Antwerpen, wo er von da an blieb. Zu seinen weiteren Werken vgl. *Tralbaut,* Antwerpse Meester, und ders., Onbekende Archivalia.

[289] Vgl. S. 29, Anm. 74.

Die Quellen wie auch die erhaltenen Werke aus den Jahren 1690–1700 bestätigen durchaus das Bild eines arrivierten Künstlers, der sich seinen festen Kreis von Auftraggebern geschaffen hatte. Von Kurtrier, in dessen ständigem Dienst er durch die laufende Arbeit am Trierer «Vorderteil» ohnehin stand, erhielt er verschiedentlich weitere Aufträge. So wurde er 1690 von dort «in particulari wegen Verfertigung von Bildhauerarbeit» entlöhnt; deren Art und Bestimmung ist allerdings unbekannt.[290] Zwei weitere Zahlungen erfolgten 1692 für zwei Engelsfiguren auf die Opferstöcke der Wallfahrtskirche Bornhofen[291] sowie für ein kurfürstliches Wappen für die Heiligtumskammer in Trier. 1697 schliesslich lieferte er für den Hofgarten in Ehrenbreitstein weitere Skulpturen und ausserdem auch zwei Löwen an den dortigen Festungsweg.[292]

Daneben wurde er aber auch wieder von Adel und Klerus von Mainz beansprucht. Vermutlich noch in der ersten Hälfte dieses Jahrzehntes entstand das Grabmal des bei der Verteidigung von Mainz gegen die Franzosen gefallenen Reichsgrafen und Obersten Karl Adam von Lamberg († 6. September 1689), welches dessen Bruder, Franz Sigismund von Lamberg, im Mainzer Dom errichten liess.[293] Zur selben Zeit dürfte zudem der Propst des Mainzer St. Albanstiftes, Christoph Rudolph von Stadion, Johann Wolfgang Frölicher mit der Ausstattung seines Lustparks, welchen er 1692 herrichten liess, beauftragt haben.[294] Im Inventar, das nach dem Tode Stadions († 17. Januar 1700) aufgestellt wurde, findet sich Frölicher als Schöpfer von 14 Urnen, 34 kleinen und 15 grossen Statuen, darunter ein Neptun mit drei Seepferden, ein Grottenportal und vier Säulen, verzeichnet.[295] Es ist anzunehmen, dass sich die Ausführung dieser grossen Anzahl von Zierstücken selbst bei starker Beteiligung der Werkstatt über längere Zeit hin ausgedehnt hat.

[290] Quellenangabe bei *Reber,* Fröhlicher, S. 74.

[291] Quellenauszug betreffend die Opferstockengel bei *Lohmeyer,* Domschatzkammer, S. 113. Die beiden Engel sind heute verschollen.

[292] Quellenwiedergabe betreffend das kurfürstliche Wappen und die Ehrenbreitsteiner Skulpturen bei *Reber,* Fröhlicher. S. 74 und 75.

[293] Das Grabmal befand sich ursprünglich im Ostchor des Domes und wurde nach dessen Umbau im nördlichen Seitenschiff angebracht. Die Inschrift, die auf den Auftraggeber Franz Sigismund von Lamberg Bezug nimmt, ist heute verschwunden. Vgl. *Kautzsch/Neeb,* Dom zu Mainz, S. 300f. Die Zuschreibung an Frölicher ist durch die Kunstliste des Geschichtsforschers J. P. Schunk sowie durch Stilkritik gesichert. Vgl. *Arens,* Mainzer Kunstwerke, S. 89f.

[294] Stadion war seit 1673 Besitzer des Stiftsgartens, welchen er 1692 durch die Erwerbung des Abtsgartens zum sog. Stadion'schen Garten erweiterte. Da die ausserhalb der Stadtmauer gelegenen Gärten 1689 von den Franzosen völlig zerstört wurden, können die Skulpturen erst nach diesem Zeitpunkt entstanden sein.

[295] Das Inventar entstand vermutlich anlässlich des Verkaufs des Stadion'schen Gartens an Lothar Franz von Schönborn, der auf diesem Areal gemäss dem Vorbild von Marly-le-Roi bei Paris das Lustschloss Favorite errichten liess. Es ist abgedruckt bei *Velke,* Favorite,

Im November 1695 schloss Johann Wolfgang Frölicher mit den Angehörigen des verstorbenen Kurfürsten und Erzbischofs von Mainz, Anselm Franz von Ingelheim († 30. März 1695) einen Vertrag ab, worin er sich verpflichtete, dem verstorbenen Prälaten zwei Epitaphien zu errichten, das eine im Dom von Mainz, der üblichen Begräbnisstätte der Mainzer Kurfürsten, das andere in der Stiftskirche von Aschaffenburg, wo Ingelheim seit dem pfälzischen Krieg gelebt hatte.[296] Die erhaltene Korrespondenz zwischen dem Bildhauer und den Ingelheim'schen Erben gibt interessante Hinweise auf den Entstehungsprozess der Monumente, deren auf spätestens Ostern 1697 angesetzten Liefertermin Frölicher um mehr als ein Jahr überschritt. Möglicherweise zur Besänftigung seiner Auftraggeber versprach er zu Beginn des Jahres 1698 in einem seiner letzten diesbezüglichen Briefe, mit dem Grabmal auch eine Kreuzigungsgruppe aus Buchsbaum nach Mainz zu bringen.[297] Im November 1697, während er noch an den beiden Epitaphien arbeitete, hatte er auch schon für den Nachfolger Ingelheims, Lothar Franz von Schönborn (1695–1729), zwei Marmorkamine für dessen Familiensitz in Gaibach fertiggestellt.[298]

In Frankfurt selbst, dem Wohn- und Arbeitsort Frölichers, finden sich auch aus diesem Jahrzehnt nur wenige Spuren dieses Meisters, was wahrscheinlich nicht zuletzt auf die starke Zerstörung der Stadt im letzten Krieg zurückzuführen ist. Er wird bezeugt als Schöpfer des monumentalen Holzkruzifixes in der Deutschordenskirche, der Gartenfiguren des Reineck'schen Hauses und der Statuen aus dem Schöff Eberhardischen Garten.[299] Zudem wird ihm neuerdings auch das im Frankfurter Dom befindliche Grabmal des nach der Zerstörung von Worms nach Frankfurt geflüchteten und am 29. September 1691 hier verstorbenen Bischofs von Worms, Johann Karl von Frankenstein, zugeschrieben.

S. 42, und *Lohmeyer,* Schönbornschlösser, S. 39f. Die Figuren Frölichers wurden vermutlich teilweise in die neue Anlage einbezogen; im Stichwerk Salomon Kleiners, in welchem das Aussehen der Favorite um 1723 in all ihren Teilen vermittelt wird, erkennt *Wenzel,* Gärten, S. 101, die im Inventar erwähnten vier Säulen, den Neptun mit den drei Seepferden und das Grottenportal. Kleiners Stichwerk hat dokumentarischen Wert, da die Favorite 1792 völlig zerstört wurde. Von der Ausstattung haben sich lediglich die Figuren eines Herkules und eines Rhenus erhalten (heute im Stadtpark Mainz). Vgl. die monographische Arbeit von *Busch,* Lustschloss Favorite.

[296] Vollständige Wiedergabe des Vertrages bei *Arens,* Meister, S. 785f.

[297] Vgl. *Arens,* Meister, S. 786

[298] Vgl. *Chroust/Hantsch/Schwerf,* Quellen, 1. Halbband, S. 22. Lothar Franz von Schönborn war der Sohn Philipp Erweins von Schönborn, dessen Grabmal in Geisenheim Joh. Wolfgang Frölicher zugeschrieben wird. Er dürfte den Bildhauer somit schon seit längerer Zeit gekannt haben.

[299] Vgl. *Hüsgen,* Nachrichten, S. 93 und 237. Die Figuren des Schöff Eberhardischen Gartens sind verschollen. Von den Figuren aus dem Reineck'schen Haus haben sich eine Flora und ein Merkur erhalten. Sie befinden sich im Hist. Mus. Frankfurt. Vgl. *Döry/Deneke,* Skulpturen, Kat. Nr. 40a, b.

Nachweisbar ist jedoch eine vermehrte Tätigkeit für das Kloster Ilbenstadt, die vermutlich durch den 1692 dort abgeschlossenen Umbau des nördlichen Querhauses der Klosterkirche wie auch durch deren 1695 erfolgte Gesamtrenovation bedingt war. So wurde Johann Wolfgang Frölicher 1690 für vier Evangelistenfiguren entlöhnt.[300] 1694 verfertigte er für ein Altärchen eine Skulpturengruppe, bestehend aus einem Ecce Homo, Maria Magdalena und Veronica, 1695 einen St. Gottfried mit einem Wappen und 1696 einen St. Joachim und eine St. Anna für den neuen Altar im Gottfriedschor.[301] 1697 schuf er als Ersatz für die nicht mehr dem Geschmack entsprechenden Figuren des Hochaltars die Apostel Petrus und Paulus, dazu die hll. Norbert und Gottfried sowie zwei Engel.[302] Zum letzten Male wird er in den Ilbenstädter Rechnungsbüchern 1698 erwähnt, in welchem Jahre er einen weiteren St. Gottfried und ein Kruzifix für das Kirchhofstor lieferte.[303] Der bisherige Überblick über die vielseitigen Aufgaben Johann Wolfgang Frölichers, dessen Virtuosität sich nicht zuletzt auch darin äusserte, dass er in ganz unterschiedlichen Materialien wie Marmor, Alabaster, Sandstein, Holz und Bronze arbeitete, lässt erkennen, dass er zu den bedeutendsten Barockbildhauern im mittelrheinischen Gebiet zu zählen ist. Es erscheint deshalb zwingend, dass er und nicht sein jüngerer Bruder Johann Peter gemeint war, auf den sich P. Eugen Speth, apostolischer Protonotar und Prokurator im Zisterzienserkloster Birnau, in seinem Brief von 1696 an den Abt von St. Urban bezog. Darin bezeichnet er nämlich den «Dnus Frölicher» als den besten Bildhauer im Reiche, mit dessen Werken er gerne auch die Kirche von Birnau ausgestattet sähe. Aus der Art seiner Formulierung wie auch aus dem weiteren Text wird jedoch ersichtlich, dass Johann Wolfgang Frölicher nicht für Birnau gearbeitet hatte.[304]

[300] Die vier Evangelisten wurden auf den Kapitellen der den Pfeilern zum Mittelschiff hin vorgelagerten Dienste aufgestellt, wo sie sich noch heute befinden. Vgl. *Kraft,* Forschungen, S. 43 f.

[301] Quellenauszug bei *Kraft,* Forschungen, S. 48 f.

[302] Wie *Kraft,* Forschungen, S. 50, ausführt, war der Hochaltar 1669 vom Karlstadter Meister Leonhard Caspari errichtet worden. Die Figuren Frölichers sollen in ihrer Ikonographie der originalen Skulpturengarnitur entsprochen haben. Der Altar ist heute nicht mehr vorhanden. *Döry,* Barockaltäre, vermutet jedoch, dass zwei der Frölicher'schen Figuren, nämlich St. Gottfried und St. Norbert vom Männerkloster Ilbenstadt (Oberilbenstadt) auf den Hochaltar des Frauenklosters Niederilbenstadt gelangt sind. Dieser Hochaltar kam nach der Säkularisierung 1808 in die Kirche von Obererlenbach. Döry begründet seine Vermutung einerseits durch stilkritische Überlegungen, andererseits durch die Übereinstimmung der angegebenen Masse des St. Norbert in der Rechnung von Frölicher mit denjenigen in einer Rechnung des Klosters Niederilbenstadt betreffend eine Neufassung von 1747/48. Die Hand desselben Bildhauers vermutet Döry auch an der Immakulata auf dem gleichen Hochaltar.

[303] Vgl. *Kraft,* Forschungen, S. 51. Kraft vermutet, dass der St. Gottfried identisch mit der Statue im südlichen Seitenschiff ist, während er das Kruzifix als verschollen bezeichnet.

[304] Speth berichtet in einer längeren Passage über die in Gang befindlichen Ausstattungs-

1699, ein Jahr vor seinem Tode, nahm Frölicher vom Fürstabt von Fulda, Placidus von Droste († 20. Juni 1700) einen Auftrag für dessen Grabmal sowie für einen Dreikönigsaltar in den dortigen Dom entgegen.[305] Wie gross sein eigener Anteil an diesen beiden Werken war, lässt sich nicht feststellen; er wie auch der Fürstabt starben noch vor ihrer Vollendung. Die begonnene Arbeit wurde nach seinem Tod von seiner Werkstatt, deren Interessen von seinem Schwiegersohn, dem Juristen Paul Kistner, wahrgenommen wurden, weitergeführt und im Oktober 1700 abgeschlossen.[306] Sicher ist jedoch, dass Frölicher 1699 hauptsächlich für Kurtrier tätig war. Nachdem das «Vorderteil» nahezu vollendet war, wurden ihm auch weitere Ausstattungsstücke für den Trierer Dom übertragen. Im April dieses Jahres erhielt er den Auftrag zu einem Hochaltar, dessen schon fertige Teile bereits im August von Frankfurt nach Trier gebracht wurden.[307] Im gleichen Monat verfrachtete er ausserdem eine Marmorschale, die im Westchor des Domes zur Aufstellung gelangte.[308] Es scheint sich dabei um das Teilstück zu einem «Fons pietatis» gehandelt zu haben.[309] Die dazugehörige bronzene Ecce-Homo-Statue hatte Frölicher etwa

arbeiten in der Kirche von Birnau. Ausführlich ging er auf die Malereien von Karl Stauder ein, für den Abt von St. Urban deshalb von Interesse, weil Stauder seit 1689/90 auch im Dienste dieses Klosters stand. Daraufhin folgt die Frölicher betreffende Stelle, nämlich: «D. Frölicher quoad artem sculpturae ita aestimo, ut parem ipsi de facto in imperio nesciam. O si aliquid adderetur de ipsius artificiosissima manu.» Sein Wunsch bezog sich vermutlich insbesonders auf die Figuren der St. Anna und des St. Joachim. Unmittelbar darauf vermerkte er nämlich, dass sie in die Nischen am Fuss des in Arbeit stehenden Altars kommen sollten und versprach, gelegentlich ihre Masse mitzuteilen. Die Arbeiten am Altar waren somit schon recht gediehen, was eine nachträgliche Beiziehung Frölichers unwahrscheinlich macht. Vgl. StALU, St. UrbanA, Cod. 512w, S. 481v.

[305] Vgl. *Dettweiler,* Dreikönigsaltar, S. 49f.

[306] Aus den Rechnungen, die *Dettweiler,* Dreikönigsaltar, S. 51f. beibringt, geht hervor, dass die Werkstatt aus drei Bildhauern und vier Steinmetzen, darunter der schon erwähnte Jörg Döll aus Hammelburg, bestand. Die Stellung Kistners wird daraus jedoch nicht ersichtlich. Bei seiner Verheiratung mit Rebecca Frölicher am 22. Nov. 1698 wurde er als «juris candidatus» bezeichnet. Vgl. *Reber,* Fröhlicher, S. 76. *Zülch,* Frankfurter Künstler, S. 574, gibt hingegen an, dass Kistner bei Joh. Wolfgang Frölicher Architektur und Bildhauerei erlernt und sich selbst als «legum cultor» bezeichnet habe. Ob er jedoch je als Bildhauer arbeitete, ist unbekannt.
Der Dreikönigsaltar befindet sich noch heute im Dom von Fulda, während das Grabmal, welches schon bei seiner Vollendung nicht gefallen hatte, bereits 1743 durch den Bildhauer Valentin Schaum unter Verwendung der brauchbaren Teile durch ein neues ersetzt wurde. Vgl. *Dettweiler,* Dreikönigsaltar, S. 53.

[307] Der Vertrag über den Hochaltar ist bei *Reber,* Fröhlicher, S. 77f. abgedruckt. Am gleichen Ort auch der Hinweis auf die Teillieferung im August. Reber sieht in diesem Vertrag den endgültigen Beweis, dass das «Vorderteil» nicht als Altar gedacht war, wie vermutet wurde.

[308] Quellenangabe bei *Irsch,* Dom, S. 294f. *Michel,* Barockaltäre, S. 12, weist nach, dass der Fuss der Schale bereits im Februar 1699 in Trier ankam.

[309] *Irsch,* Dom, S. 295, bemerkt, dass in die Rückseite der Schale zwei Röhren eingebohrt sind. Zu ihrer Funktion zitiert er *Hansen,* Dom, S. 74, nach welchem die Schale am Karfrei-

in der gleichen Zeit geschaffen, denn er kam nicht mehr dazu, die beiden geplanten flankierenden Engel, deren Modelle er bereits gemacht hatte, selbst in Metall auszuführen. Dies geht jedenfalls aus dem Vertrag hervor, mit welchem sein jüngerer Bruder Johann Peter im September 1701 für diese restliche Arbeit verpflichtet wurde.[310] Mit diesem Vertrag besitzen wir somit einen ersten urkundlich gesicherten Hinweis auf eine Beziehung Johann Peter Frölichers zu seinem berühmten Bruder und dessen Arbeitsbereich.

Johann Wolfgang Frölicher konnte auch den Dreikönigsaltar, dessen Riss er noch im Februar 1700 zu zeichnen versprochen hatte, nicht mehr erstellen.[311] Immerhin erlebte er noch die Vollendung seines Hauptwerkes, des «Vorderteils zur Heiligtumskammer». Im Februar 1700 nahmen er und seine Leute die letzten Arbeiten daran vor,[312] welche vermutlich Ende März abgeschlossen waren, denn zu dieser Zeit verpflichtete er sich bereits, auch die zweite Phase des Projektes, nämlich Bau und skulpturalen Schmuck der Heiligtumskammer selbst zu übernehmen. Der diesbezügliche Akkord zeigt ihn gleichzeitig als Unternehmer, Baumeister und Bildhauer der Heiligtumskammer, was seine Inschrift auf dem «Vorderteil», in welcher er sich als «Statuarius et Architectus» bezeichnet, vollumfänglich rechtfertigt.[313] Auch dieses ehrgeizige Vorhaben konnte er jedoch nicht mehr realisieren. Seine Intentionen lassen sich aber teilweise auch am heutigen Bau ablesen, da der Hofbaumeister Philipp Joseph Honorius von Ravenstein, der nach seinem Tode mit dieser Aufgabe betraut wurde, sich weitgehend an die mit Frölicher getroffenen Abmachungen hielt.[314]

tag mit rotgefärbtem Wasser gefüllt wurde, welches mittels einer «künstlichen Einrichtung», also durch die erwähnten Röhren, in die hohle Ecce-Homo-Statue gepumpt wurde und zu deren Wundmalen herausströmte. Zu weiteren plastischen Darstellungen des «Fons pietatis»-Themas vgl. *Wadell,* Fons pietatis, S. 33f.

[310] Quellenwiedergabe bei *Lohmeyer,* Bauakkorde 1685–1710, S. 72f. Die Ecce-Homo-Statue wie die beiden dazugehörigen Engel sind nicht mehr vorhanden. Während die Existenz der beiden Engel weiter nicht mehr belegt ist, findet sich bei *Lager/Müller,* Kirchen, S. 5 eine Beschreibung der Ecce-Homo-Statue. Nach *Hansen,* Dom, S. 74, wurde sie von den Franzosen ins Zeughaus von Metz geschleppt. Die Nachforschungen, die der Konservator der Museen von Metz, Gérald Collot, in Metz und Umgebung über die drei verschollenen Figuren anstellte, blieben erfolglos (freundl. Mitteilung).

[311] Vgl. den bei *Reber,* Baukunst, S. 15f., abgedruckten Brief des Kellners von Trier an den Kurfürsten vom 5. Feb. 1700 betreffend die Arbeiten im Ostchor des Domes. Der Dreikönigsaltar wurde nach dem Tode Frölichers, im Aug. 1700, Joh. Mauritz Gröninger verdingt. Vgl. *Michel,* Barockaltäre, S. 14.

[312] Vgl. *Reber,* Baukunst, S. 15f., Brief des Kellners von Trier vom 5. Feb. 1700. Frölicher scheint zu dieser Zeit in Trier gewohnt zu haben, denn *Reber,* Fröhlicher, S. 137 und Anm. 77 führt eine Rechnung auf, nach welcher Frölichers Schwiegersohn am 30. Juni 1700 dessen Möbel und Werkzeuge in Trier abholte.

[313] Der Akkord ist bei *Lohmeyer,* Bauakkorde, 1685–1710, S. 71f. abgedruckt.

[314] Zur Weiterführung und Würdigung des Baues vgl. *Reber,* Baukunst, S. 17ff.

Johann Wolfgang Frölicher starb am 26. April 1700 in Trier, wo er im Kreuzgang des Domes beigesetzt wurde.[315] Dieser ehrenvolle Begräbnisplatz sowie die ruhmvolle Inschrift auf seinem Grabstein bezeugen die Anerkennung, die er bei Kurfürst Johann Hugo von Orsbeck und dem Domkapitel gefunden hatte.[316] Nach seinem Tode übernahm der Kurfürst die Ausbildung zweier seiner Söhne, deren einer schon 1702 starb, der andere 1709, versehen mit einem Reisegeld, Trier verliess.[317] 1704 kaufte der Kurfürst von den Hinterbliebenen zudem ein offenbar aus dem Nachlass stammendes Kruzifix.[318]

Nachdem 1701 auch die Gattin Johann Wolfgang Frölichers gestorben war, scheint sich vor allem der Schwiegersohn Paul Kistner um die Geschicke der Familie gekümmert zu haben. Er war es, der 1706–1707 mehrere Briefe an den Rat von Solothurn schrieb. Er schilderte darin die missliche Lage der verwaisten Kinder Johann Wolfgang Frölichers und focht deshalb die Verfügungen, die betreffend die Hinterlassenschaften der Mutter des Bildhauers sowie seines Onkels Johann Joseph Frölichers gemacht worden waren, heftig an. Da seine Ansprüche scheinbar nicht gerechtfertigt waren, konnte er jedoch nichts erreichen.[319]

Ganz ohne Hilfe aus Solothurn scheint die Familie in Frankfurt dennoch nicht geblieben zu sein. Zwei der Söhne scheinen nämlich bei Johann Peter Frölicher Aufnahme gefunden zu haben, wo der eine, Rudolph, erst 16jährig starb, der andere, Carl Wolfgang, jedoch 1706 das solothurnische Bürgerrecht erwarb und nach dem Tode Johann Peter Frölichers einen Teil von dessen Vermögen erbte.[320]

[315] Die Grabinschrift ist bei *Hansen,* Dom, S. 34f. vollständig abgedruckt. Danach starb Frölicher am «sexto cal. Maji anno MDCC», was dem 26. April 1700 entspricht. Das Datum wurde meines Wissens bis jetzt immer unrichtig übersetzt. Als Todesdaten finden sich bei *Reber,* Fröhlicher, S. 80, der 6. Mai 1700; bei *Michel,* Barockaltäre, S. 12 und *Thieme/Becker,* Allg. Lexikon, Bd. 12, S. 515 der 26. Juni 1700; bei *Zülch,* Frankfurter Künstler, S. 574 der 26. Juli 1700.

[316] *Hansen,* Dom, S. 34, sah den Inschriftstein noch am ursprünglichen Standort. Nach *Irsch,* Dom, S. 288, befindet er sich heute im Dommuseum Trier.

[317] *Michel,* Barockaltäre, S. 12. *Reber,* Fröhlicher, S. 80 gibt eine andere Quelle wieder, gemäss welcher Frölichers Sohn ab Juli 1701 bis zum Ende des Studiums das Kostgeld bezahlt werden sollte.

[318] Quellenwiedergabe bei *Reber,* Fröhlicher, S. 80.

[319] Die Gattin starb am 31. März 1701. Vgl. *Reber,* Fröhlicher, S. 80. Zur Korrespondenz zwischen Paul Kistner und Solothurn vgl. S. 117, Anm. 277.

[320] Rudolph Frölicher, «filius sculptoris Wolfgang Frölicher et Anna Maria Häberlin», starb am 5. Nov. 1709. Vgl. StASO, Totenbuch Solothurn 1608–1752, 2. Teil, S. 510. – Carl Wolfgang, «Johann Wolfgang sel. Sohn» schwor seinen Bürgereid am 24. Juni 1706. Vgl. StASO, Bürgerbuch, S. 303.

8. Urs Viktor Byss

Urs Viktor Byss wurde am 19. September 1665 als Sohn des Bildhauers Franz Byss und der Katharina Zeltner in Solothurn getauft. Pate war der Gemeinmann und spätere Schultheiss Urs Sury.[321] Über Urs Viktor Byss wurde nur sehr wenig bekannt. Vor 1701 arbeitete er verschiedentlich für die Benediktinerabtei Weingarten und um 1701 nachweislich auch für die Kirche von deren Propstei Hofen (heutiges Schloss Friedrichshafen). Näheres über seinen Aufgabenbereich wurde jedoch nicht verzeichnet.[322]

In Solothurn wird er erst am 29. November 1723 fassbar, weil er sich dann beim Kapitel des St. Ursenstiftes um die Ausführung des neuen Hochaltartabernakel für die St. Ursenkirche, für welchen er 600 Taler veranschlagte, bewarb.[323] Man empfahl ihm sich diesbezüglich mit seinem Mitbewerber, dem Mümliswiler Bildhauer Urs Joseph Füeg, abzusprechen, auf dessen Namen der Vertrag schliesslich abgeschlossen wurde. Die Angelegenheit scheint tatsächlich friedlich geregelt worden zu sein. Jedenfalls beschwerte sich Joseph Kiefer am 25. Oktober 1725, dass ihm Urs Joseph Füeg mit Hilfe von Byss nicht nur den Auftrag für den Hochaltar entzogen habe, sondern ihn auch anderer Arbeit beraube. Byss, so führte Kiefer weiter aus, sei zwar eines Bürgers Sohn, habe aber bis anhin den Bürgereid noch nicht abgelegt und erfülle seine Bürgerpflichten nicht. Dies bewog die Behörden, Byss die Arbeit niederlegen zu heissen und ihn zudem aus der Stadt zu weisen. Im weiteren sollte er das Schirmgeld, das er seit seiner Rückkehr aus der Fremde schuldig geblieben war, bezahlen.[324]

Byss durfte aber anscheinend doch in Solothurn bleiben, denn er starb dort am 25. Februar 1731.[325]

9. Joseph Kiefer

Er war der Sohn des Urs Kiefer und der Bertha Kumli und wurde am 11. Oktober 1669 in Solothurn auf den Namen Joseph Friedrich getauft.

[321] StASO, Taufbuch Solothurn 1653–1734, 4. Teil, S. 137. Der Taufname lautete lediglich auf «Urs»; in späteren Quellen erscheint jedoch auch der Zusatzname «Victor», der deshalb auch hier aufgenommen wird.

[322] *Ritter,* Schloss Friedrichshafen, hängt seiner Arbeit die baugeschichtlichen Quellen an. Im Verzeichnis der an der neuen Kirche von Hofen arbeitenden Handwerker, das 1695 begonnen wurde, findet sich unter dem Jahr 1701 und der Rubrik «Bildhauer» folgende Eintragung: «Der Bildthauer ist gewessen aus dem Schweizerlandt von Solothurn nammens Ursus Beiss welcher mehrentheil in Verding zu Weingarthen gearbeitet.» Andere Bildhauer finden sich dort nicht verzeichnet. Vgl. *Ritter,* S. 90.

[323] StASO, St.-Urs.-Prot. 15, 52v.

[324] StASO, RM 228, 930f.

[325] StASO, Totenbuch Solothurn 1608–1752, 3. Teil, S. 687.

Als Paten wurden Johann Joseph Friedrich Schwertig und Anna Elisabeth Rochefort verzeichnet.[326]

Seine Wanderschaft, auf der er zeitweise vom Rheinfelder Bildhauer Franz Joseph Knauss begleitet wurde, hatte am 19. September 1695 bereits an die neun Jahre gedauert. Dies gab zumindest sein Schwager Johann Schaad dem Rat zu bedenken, als er um die Befreiung vom Wachtdienst nachsuchte, den er offenbar für Joseph Kiefer versah, weil ungewiss sei, ob dieser «läbendig oder todt».[327] Die Behörden entsprachen seiner Bitte jedoch nicht, und 1698 war Kiefer durchaus lebendig wieder in Solothurn und erfüllte seine Bürgerpflicht durch seinen Eintritt in die Schiffleutenzunft.[328]

Im September 1700 dürfte er seine Arbeit am Chorgestühl von St. Urban begonnen haben, die ihm vermutlich durch Johann Peter Frölicher angetragen worden war. Er erhielt einen Wochenlohn von 2 Talern und wurde am 28. September 1702 für 79 Wochen ausbezahlt.[329] Worin diese so lange währende Arbeit bestanden hat, lässt sich mangels Vergleichsstücken vorläufig nicht bestimmen.

1703 wurde er Mitglied der Solothurner Lukasbruderschaft,[330] und am 4. April 1704 unterstützte er seinen Berufskollegen Johann Wilhelm Schwaller im Streitfall gegen den Dillinger Bildhauer Johann Franz Brenner.[331]

Am 27. November 1704 findet er sich noch einmal in den Rechnungsbüchern des Klosters St. Urban verzeichnet. Da er diesmal nur 9 Taler erhielt, ist anzunehmen, dass er nur kurze Zeit dort gearbeitet hatte.[332] Sein Anteil am Chorgestühl scheint damit geleistet gewesen zu sein.

Am 3. Februar 1705 verheiratete er sich in Solothurn mit Anna-Marga-

[326] StASO, Taufbuch Solothurn 1653–1734, 4. Teil, S. 179. Der Zusatzname «Friedrich» wird in späteren Quellen nie verwendet; er wird deshalb auch hier weggelassen. Der Familienname schreibt sich auch als «Kieffer» und «Küeffer».

[327] StASO, RM 199, 614.

[328] BASO, Urbar und Protokoll der Zunft zu Schiffleuten, angefangen Anno 1693, M II 3.

[329] «28. Feb. 1702, hab ich den H. Joseph Kueffer Bildhauwer ausgezalt. Er ware hier 79 Wochen für in der Wuchen hatte er 2 Thaller. Ist also mit 80 Tahler ausgezalt und entlassen ... 80 Tahler.» Vgl. StALU, St. UrbanA, Cod. 229b, S. 19. Identisch damit die Eintragung in StALU, St. UrbanA, Cod. 415, S. 277: «Joseph Kueffer von Solothurn hatte für ein Wuchen 2 Tahler den 28. Feb. hab ich ihne ausbezalt und dimittiert. War alles 80 Tahler.»

[330] ZBSO, Wappenbuch der St. Lukasbruderschaft, Bd. 2, S. 72. Die Mitteilung Zetter-Collins an *Meyer-Rahn,* Chorgestühl, S. 14, Anm. 2, wonach Kiefer 1699 in die Lukasbruderschaft eintrat, bezog sich vermutlich auf einen Franz Joseph Kiefer (ZBSO, St. Lukasbruderschaft, Rotes Buch, S. 45), der mit dem Bildhauer Joseph Kiefer nicht identisch sein dürfte.

[331] Vgl. S. 111.

[332] «1704, 27. Nov. den Meister Josef auszalt ... 9 Taler.» Vgl. StALU St. UrbanA, Cod. 229b, S. 58.

ritha Lithi.[333] 10 Tage darauf, am 13. Februar, bezahlte ihm der Rat einen Teil an die «drey bildnusse» für die Spitalkirche.[334]

Am 18. September 1713 vernehmen wir, dass er beim St. Ursenkapitel 2000 Pfund entliehen hatte, für die er ein ausstehendes Erbgut als Sicherheit eingesetzt hatte, welches er jetzt an Zahlung gab.[335] Am 5. Dezember des gleichen Jahres amtete er zudem als Vormund des verschuldeten Turmwirts Urs Grim von Olten.[336]

Am 6. Oktober 1716 beauftragte die marianische Kongregation ihn und seinen Schwager Johann Schaad mit der Ausführung des Holzkreuzes für den silbernen Kruzifix, dessen Modell Johann Peter Frölicher ein Jahr früher verfertigt hatte.[337]

1720 hatte er für das Kloster St. Urban «zwey grosse Salmerschwiler Bilder» vollendet und erhielt dafür 40 ½ Taler.[338]

Am 21. April 1721 schenkte er dem St. Ursenstift ein Kruzifix, welches, wie später zu vernehmen ist, auf den neuen Hochaltar der St. Ursenkirche kam.[339]

Am 22. Juni folgenden Jahres vermietete ihm das Kapitel das Chorherrenhaus beim Eichtor um 10 Kronen jährlichen Zinses.[340] Am 10. Oktober 1725 beklagte er sich, wie schon erwähnt, über den Bildhauer Urs Joseph Füeg, der ihm alle Arbeit wegnehme.[341] Tatsächlich scheint sich Joseph Kiefers Finanzlage mittlerweile verschlechtert zu haben, denn am 18. März 1726 hatte er beim St. Ursenkapitel eine Schuld von 1000 Pfund, an welche er gewisse «Briefe» an Zahlung gab.[342] Am 20. Juni 1729 war er dem Kapitel jedoch immer noch «vill an Capital schuldig», weshalb man beschloss, die Hälfte des an ihn vermieteten Hauses von nun an dem Uhrmacher Rousseau zu geben, der auch die Hälfte des Hauszinses übernehmen sollte.[343] Da sich Kiefer offenbar dagegen wehrte, drohte ihm das Kapitel mit der Kündigung und beauftragte vorsorglicherweise seine Bauherren, gegebenenfalls vor seinem Auszug sein Mobiliar einzuschätzen, «dann anderes nicht bey ihmen zu erholen». Am 10. Juni bat Kiefer

[333] StASO, Ehenbuch Solothurn 1580–1731, 3. Teil, S. 517.

[334] StASO, RM 208, 118.

[335] StASO, St.-Urs.-Prot. 13, 255.

[336] StASO, RM 216, 1284f. 1718 findet sich Joh. Peter Frölicher als Vormund des Sohnes besagten Urs Grims.

[337] StASO, Protokolle der marianischen Kongregation 1693–1755. Da das Holzkreuz mit silbernen Beschlägen versehen werden sollte, ist anzunehmen, dass Johann Schaad Goldschmied war.

[338] StALU, St. UrbanA, Cod. 699. Die Bezeichnung «Salmerschwiler Bilder» lässt sich vorläufig nicht deuten.

[339] StASO, St.-Urs.-Prot. 15, 2v.

[340] StASO, St.-Urs.-Prot. 15, 25.

[341] StASO, RM 228, 930f. Vgl. S. 126.

[342] StASO, St.-Urs.-Prot. 15, 97.

[343] StASO, St.-Urs.-Prot. 15, 157v.

das Kapitel, ihm in Anbetracht seiner Notlage den Hauszins zu erlassen.[344] Dies geschah denn auch, und am gleichen Tag kaufte ihm das Kapitel das Weinfass ab, welches er im Jahre zuvor ausgeliehen hatte.[345]

Am 23. Mai 1731 bot Kiefer dem Rat ein Kruzifix zum Kauf an, welches aber, da man keine Verwendung dafür hatte, abgelehnt wurde.[346] Hingegen erhielt er am 3. Juli die 200 Pfund, die er erbeten hatte, um arbeitshalber nach Rheinfelden fahren und sich dort einlogieren zu können.[347]

Spätestens am 11. April 1736 war er wieder in Solothurn, denn an diesem Tag beschloss der Rat, ihm das ausstehende Wachtgeld zu schenken und ihn in Zukunft wegen seiner schwachen Gesundheit vom Wachtdienst zu dispensieren.[348]

Am 11. September 1737 ersuchte Joseph Kiefer den Rat, ihm 200 Pfund aus dem Erbgut des verstorbenen Eremiten zu St. Verenen zu überlassen. Man entschied jedoch, ihm stattdessen alljährlich 10 Pfund aus dem grossbürgerlichen Almosen auszahlen zu lassen.[349]

Am 21. Januar 1739 war er vermutlich bettlägerig. Er liess durch den Stundenrufer Urs Joseph Kiefer dem Rat vortragen, dass er über keinerlei Mittel mehr verfüge und wegen Alters und Krankheit seinen Lebensunterhalt nicht mehr verdienen könne.[350] Er bat deshalb, ihn und seine Tochter, die er zu seiner Pflege benötigte, ins Thüringerhaus einweisen zu lassen.[351] Weil dort kein Zimmer frei war, liess man ihm vom 26. Januar an Lebensmittel und Geld aus den Almosen zukommen.[352] Am 8. Januar 1740 versprach man ihm eine zusätzliche Unterstützung.[353]

Kurz darauf muss er gestorben sein, denn es finden sich keinerlei Nachrichten mehr über ihn.[354]

[344] Kiefer machte dabei geltend, dass er vor einigen Jahren die Kapläne Thoman und Meyer bei sich beherbergt habe und zudem dem Kapitel ein Kruzifix von Buchsbaumholz geschenkt habe, das sich jetzt auf dem Hochaltar der St. Ursenkirche befände. Vgl. StASO, St.-Urs.-Prot. 15, 185.

[345] StASO, St.-Urs.-Prot. 15, 185.

[346] StASO, RM 234, 507.

[347] StASO, RM 234, 658.

[348] StASO, RM 239, 345.

[349] StASO, 240, 721.

[350] StASO, 242, 61.

[351] Das Thüringer Pfrundhaus war eine Stiftung der Witwe Thüring, geb. Marx im 14. Jh. Seit 1591 basierte seine Verwaltung auf einem Fonds, der zur Unterstützung armer Bürger verwendet wurde. Vgl. *Appenzeller,* Armenwesen, S. 64f.

[352] Er erhielt «wochentlich vier Pfundt Fleisch aus dem Gross Allmosen, drey Dinstag Brott aus dem Spithal, so den täglich einhalb Mass Weyn aus dem Thüringerhaus und fronfastentlich fünff Pfundt Gelt aus dem grossbürgerlichen Allmosen» Vgl. StASO, RM 242, 91.

[353] Er sollte «über das ihm schon allbereith verordnete Allmosen zu seiner Underhaltung annoch ein Dinstag Broth» erhalten. Vgl. StASO, RM 243, 10.

[354] In StASO, Totenbuch Solothurn 1608–1752, 3. Teil, S. 869, findet sich am 3. Juni 1749 ein Joseph Kiefer «bon: civis sed ob inopiam pauper mercenarius» eingetragen. Es ist jedoch fraglich, ob es sich dabei um den Bildhauer Kiefer handelt.

10. Joseph Frölicher

Wie einem Ratsbericht vom 17. Juni 1695 zu entnehmen ist, war Joseph Frölicher der Sohn eines der zurzeit schon verstorbenen Stiefbrüder von Johann Wolfgang und Johann Peter Frölicher und zog «der Bildhauwerkunst in der Frömde» nach.[355] Sein Taufdatum sowie der Name seines Vaters liessen sich jedoch nicht feststellen.[356]

In Solothurn wieder fassbar wird er im Jahre 1704, wo er von der Schiffleutenzunft für das Malen und Vergolden ihres Altares in der Franziskanerkirche 680 Pfund erhielt, dazu 24 Pfund Trinkgeld für seine Frau.[357]

Am 9. April des gleichen Jahres beteiligte er sich zudem handgreiflich an der Aktion seiner Berufskollegen Johann Wilhelm Schwaller und Joseph Kiefer gegen den unerwünschten Dillinger Bildhauer Johann Franz Brenner, was ihm eine ernstliche Rüge vom Rat eintrug.[358]

Er scheint sich jedoch nicht dauernd in Solothurn niedergelassen zu haben, denn seine Spuren verlieren sich wieder.

11. Urs Füeg

Er wurde am 19. Juli 1671 als Sohn des Urs Füeg und der Maria Bloch in Mümliswil, wo das Geschlecht der Füeg heimisch ist, getauft.[359]

Am 4. Mai 1693 beklagte er sich beim Solothurner Rat über die schweren Beleidigungen, die ihm der Bildhauer Johann Wilhelm Schwaller zugefügt hatte. Er wurde in seinen Ehren rehabilitiert.[360] Am 18. Mai wurde die Angelegenheit jedoch noch einmal aufgerollt; der Bericht darüber lässt die Ursache des Streites etwa vermuten. Daraus lässt sich nämlich entnehmen, dass sich Urs Füeg zurzeit bei Johann Victor Schwaller in Arbeit befand. Da der Rat entschied, dass Füeg sich auf die gesetzlich vorgeschriebene Wanderschaft begeben sollte, hatte er demnach als noch nicht voll ausgebildeter Bildhauer den wesentlich älteren Johann Wilhelm Schwaller konkurriert.[361] Der Streitfall ist auch insofern bedeutsam, als er annehmen lässt, dass Urs Füeg seine Lehrjahre in Solothurn verbracht hatte.

[355] StASO, RM 199, 442.

[356] Im Zeitabschnitt von 1664–1680, in welchem er geboren worden sein muss, werden zwar verschiedene Kinder der Frölicher-Sippe auf den Namen Joseph getauft, doch findet sich nie einer der Stiefbrüder von Joh. Wolfgang und Joh. Peter Frölicher als Vater verzeichnet. Vgl. StASO, Taufbuch Solothurn 1653–1734, 4. und 5. Teil.

[357] BASO. Baurodel über die Bauten in der Zunftkapelle zu Franziskanern, 1704, M II 12.

[358] Vgl. S. 111.

[359] StASO, Pfarrbuch Mümliswil 1590–1699, S. 209. Paten waren Ursus Füeg und Elisabeth Eggenschwiler.

[360] StASO, RM 197, 329.

[361] StASO, RM 197, 395.

1697 wird Urs Füeg in Pruntrut wieder fassbar, wo er mit der Ausführung des Retabels für den Michaelsaltar in der St. Peterskirche betraut wurde.[362] 1699 deponierte er seine Herkunftsurkunde in dieser Stadt, scheint sich somit bereits entschieden zu haben, sich dort niederzulassen.[363] Seine Verbindungen zu den solothurnischen Bildhauern scheinen jedoch angedauert zu haben; auch er wurde vermutlich durch Johann Peter Frölicher für das Chorgestühl des Klosters St. Urban herangezogen. Er erhielt einen Wochenlohn von einem Taler und wurde am 10. November 1701 zum ersten Mal mit 33 Talern 15 Batzen ausbezahlt.[364]

Am 16. Dezember 1701 heiratete er in Pruntrut Marie-Françoise Surgant, die Tochter des bischöflichen Druckers. Dieser Ehe entsprossen insgesamt fünf Kinder, darunter Friedrich Joseph, der spätere Bildhauer und Maler.[365]

1702–1706 erhielt er vom Kloster St. Urban weitere Zahlungen für seine Arbeit am Stuhlwerk.[366] Wie aus den Terminen, an denen er entlöhnt wurde, und aus der Höhe der Beträge hervorgeht, hielt er sich vor allem in den Herbst- und Wintermonaten in St. Urban auf. Da er eine der 14 Statuen, die das Chorgestühl bekrönen, mit seinen Initialen versah, können ihm diese alle zugeschrieben werden, doch lässt sich vermuten, dass dies nicht sein einziger Anteil am Gestühl war.[367] Am 10. Januar 1706 wurde er in St. Urban völlig ausbezahlt und entlassen.[368]

[362] Sämtliche Quellen, die Urs Füegs Arbeiten in Pruntrut und Umgebung betreffen, finden sich bei *Amweg*, Les Arts, Bd. I, S. 202–207, teilweise ausgezogen. Alle diesbezüglichen Angaben, die im folgenden nicht weiter belegt sind, wurden Amwegs Arbeit entnommen.

[363] Freundl. Mitteilung von Pfr. P. Lachat, Nenzlingen.

[364] «1701, 10. November. Hab ich den Meister Urs Bildhauwer vollkommen ausgezalt ... 33 Tahler 15 Batzen» (StALU, St. UrbanA, Cod. 229b, S. 7).

[365] Zu Friedrich Joseph Füeg (1708–1778) vgl. *Amweg*, Les Arts, Bd. 1, S. 20f. und Bd. 2, S. 281f.

[366] «1702, 26. Jun. ist Mr. Urs von Mümliswil wider angestanden. Sein Wuchen Lohn ist 1 Tahler. 1703, den 6. April hab ich ihme geben ... 18 Tahler» (StALU, St. UrbanA, Cod. 415, S. 277). Letztere Eintragung auch in StALU, St. UrbanA, Cod. 229b, S. 36: «1703, 6. April dem Mr. Urs Bildhauwer auf Rechnung geben ... 18 Taler.» – «1703, den 10. Tag Mey ist er bezalt worden vur 1702–1703, 26. Jun. Hangt also sein Lohn wider an 1703, den 26. Juni. Den 26. Juni bin ich ihme ein gantzes Jahr schuldig» (StALU, St. UrbanA, Cod. 415, S. 277.) – «1704, 27. November den Urs, Bildhauwer auszalt ... 8 Tahler» (StALU, St. UrbanA, Cod. 299b, S. 58). – «Ursus Bildhauwer wider angestanden 29. April 1705 – Wuchenlohn ein Tahler: ist auszalt biss a 9 Tlf. Den 1. November hat er wider angefangen arbeitten. – 1706, 10. Jan. völlig auszalt mit 12 Tahl. und dimittiert» (StALU, St. UrbanA, Cod. 415, S. 221).

[367] Vgl. S. 36.

[368] *Reinle*, KDM Luzern 5, S. 314, Anm. 3 erwähnt weitere Zahlungen an Urs Füeg in den Jahren 1709–1710 und gibt als Beleg StALU, St. UrbanA, Cod. 415, S. 221 an. Im Cod. 415 wurden sämtliche Zahlungen an denselben Bildhauer jeweils en bloc aufgeführt. Auf die Verbuchung der letzten Auszahlung vom 10. Januar 1706 an Füeg folgen die Eintragungen betreffend den Sohn des Burgtli (?). Was *Reinle* für Füeg in Anspruch nimmt, betrifft also letzteren, der übrigens zu einem wesentlich niedrigeren Lohnansatz gearbeitet hat als Füeg.

Bereits am 23. Oktober 1707 nahm er die Arbeit am Chorgestühl für die Kirche der ehemaligen Benediktinerabtei Rheinau auf.[369] Die gliedernden Elemente dieses Stuhlwerks, welches in der Gestaltung demjenigen von St. Urban ziemlich verwandt ist, dürften von seiner Hand stammen, und man kann annehmen, dass er das Unternehmen leitete.[370] Er arbeitete zu 2 fl. 10 bz. und wurde am 24. Mai 1710 gesamthaft mit 348 fl. ausbezahlt.

Etwa Mitte Oktober 1714 begab er sich nochmals nach St. Urban, wo er während 17 Wochen am Chorgestühl beschäftigt war, welches zurzeit vermutlich in der neuen Kirche aufgebaut wurde. Am 8. Februar 1715 erhielt er für seine Arbeit 18 Taler.[371]

Im gleichen Jahr übernahm er in Pruntrut die Aufgabe, für den Michaelsaltar in der St. Peterskirche, dessen Retabel er schon früher gemacht hatte, ein Vorderteil zu verfertigen.

Am 4. Juni 1721 legte er in einem Schreiben den Solothurner Behörden die Schwierigkeiten dar, die ihm nach dem Tode seines Schwagers Friedrich Surgant, Pfarrer in Ransbach im Elsass, erwachsen waren, weil dessen Hinterlassenschaft von der französischen Krone beansprucht wurde, und bat um eine Intervention beim französischen Ambassador.[372] Um die Kompetenzfrage abzuklären, schrieb der Rat noch gleichentags nach Mümliswil, um in Erfahrung zu bringen, ob Urs Füeg dort noch Bürger sei.[373] Nachdem die positive Antwort am 18. Juni eingegangen war,[374] beschloss man, dass Füeg sein Anliegen in französischer Sprache formulieren solle; nachher werde es durch den Stadtschreiber weitergeleitet.[375]

Am 4. August desselben Jahres wurde ihm im Auftrag des Fürstbischofs der Hochaltar für die Kirche von Courroux verdingt.

Am 16. März 1723 übernahm er die Ausführung des Altars für die St. Josephskapelle, die der Loretokapelle in Pruntrut angegliedert war.[376] Im gleichen Jahr schuf er zudem eine Rosenkranzmadonna für die Kirche

[369] *Rothenhäusler*, Baugeschichte, S. 115f. Dort auch Quellenauszug.

[370] Neben Urs Füeg arbeiteten die beiden Bildhauergesellen Jacob Kälin von Einsiedeln und Adam Bertschi von Meiringen daran. Nur die bekrönenden Statuen wurden von einem Meister, nämlich Joseph Schupp aus Villingen verfertigt. Vgl. *Rothenhäusler*, Baugeschichte, 115f.

[371] «Bildhauwer Urs Füeg hat alhier 17 Wuchen an dem Chorstuol gearbeitet für welche Arbeit ihme den 8. Tag Hornung 1715 8 Taler bezahlt ... Tahler 18.» Vgl. StALU, St. UrbanA, Cod. 493, S. 281. Die Inschriftkartusche «Uni Trinoque Domino 1717» über dem Chorbogen lässt vermuten, dass der Chor zurzeit bereits vollendet war, mit seiner Ausstattung also begonnen werden konnte.

[372] StASO, RM 224, 556f.

[373] StASO, RM 224, 557.

[374] StASO, Falkensteinschreiben 1720–1730, Bd. 53, S. 119.

[375] StASO, RM 224, 893f.

[376] Die St. Josephskapelle wurde 1660 angebaut und vermutlich durch die Feuersbrunst von 1796 zerstört. Vgl. *Amweg*, Les Arts, Bd. 1, S. 203.

von Courfaivre, und am 4. Oktober 1724 begann er mit dem ihr geweihten Altar in derselben Kirche. Der Altar wurde bereits am 30. Mai 1725 aufgerichtet und bezahlt. Am 28. Januar 1726 übernahm er die Aufgabe, für die grosse Orgel in der Kirche der Zisterzienserabtei Lützel (Lucelle) acht Figuren und fünf Postamente zu verfertigen, welche bis Pfingsten desselben Jahres vollendet sein sollten.[377]

Am 6. Mai 1728 begann er mit der Arbeit an einem neuen Seitenaltar für die Kirche von Roggenbourg und war bereits am 31. Oktober fertig damit. Am 15. Juli war er zudem vom Fürstbischof mit der Ausführung des Hochaltars für die Kollegiatskirche in St. Ursanne betraut worden, für welchen er am 4. Mai 1729 ausbezahlt wurde.

1729 arbeitete Urs Füeg mit einem Gesellen nochmals im Kloster St. Urban, von wo er eine Zahlung von 28 gl. 27 kr. 6 hlr erhielt; wofür ist allerdings nicht zu ermitteln.[378] Im gleichen Jahr erging erneut ein fürstbischöflicher Auftrag an ihn. Da sich die Seitenaltäre, die vom Vorgängerbau in die neuerbaute Kirche von Vicques übernommen worden waren, zu klein ausnahmen, sollte er sie durch neue ersetzen.

1731 vernehmen wir erstmals, dass Urs Füegs Sohn, Friedrich Joseph, zusammen mit seinem Vater arbeitete, denn nachdem man sich entschlossen hatte, für die Kirche von Roggenbourg auch den zweiten Seitenaltar neu machen zu lassen, ging eine erste Zahlung am 27. Januar 1731 an den Sohn, die Restzahlung am 29. November an den Vater.

Am 6. Mai 1732 wurde Urs Füeg der Hochaltar für die Kirche von Vicques verdingt, nachdem er 1729 bereits deren Seitenaltäre geschaffen hatte. Der Hochaltar konnte schon am 29. Oktober aufgestellt werden.

Am 26. Mai 1736 begehrte die Tochter des Urs Füeg, Maria Anna, ein in Solothurn liegendes Kapital von 800 Pfund nach Pruntrut zu transferieren, was die Behörden ihr nur erlauben wollten, wenn sie ihres Vaters schriftlichen Befehl oder eine sonstige Vollmacht vorlegte.[379]

Am 6. Juni 1736 zahlte der Bildhauer Urs Joseph Füeg in Solothurn das Abzugsgeld für seinen Onkel.[380] Urs Füeg scheint somit erst jetzt beabsichtigt zu haben, sich das Bürgerrecht in Pruntrut zu erwerben.

Am 1. März 1738 erhielt Friedrich Joseph Füeg eine Zusatzzahlung an den 1732 erstellten Hochaltar von Vicques, weil vermutlich die damalige Zahlung als zu gering erachtet worden war.

Eine Inschrift auf dem Josephsaltar in der St. Peterskirche von Pruntrut

[377] Nach *Nünlist/Membrez*, Katholische Kirchen, S. 805 soll die Orgel 1792 nach Rodersdorf verbracht worden sein. Nach *Stintzi*, Ehemalige Kirche, S. 236, befindet sie sich heute teilweise in Ottmarsheim und teilweise in Raederdorf im Elsass.

[378] StALU, St. UrbanA, Grosskellerrechnungen ad 1729.

[379] StASO, RM 239, 485.

[380] StASO, SMR, 1736, S. 41.

bezeugt, dass auch dieser ein Werk Urs Füegs war und im Jahre 1743 entstanden war.[381]

Schliesslich verfertigte Urs Füeg 1747 das Chorgestühl für die Ursulinerinnenkirche am gleichen Ort.

Am 12. November 1750 starb er in Pruntrut.

Kurz vor seinem Tode, am 23. September 1750, war sein Sohn, Friedrich Joseph Füeg, vom Rat von Solothurn als Untertan angenommen worden, «weilen sein Vatter ein gebohrener Mümliswyler gewessen».[382] Diese Begründung dürfte jedoch für die Einbürgerung, die zurzeit in Solothurn fast nicht mehr zu erlangen war, nicht ausschlaggebend gewesen sein. Wesentlich mehr ins Gewicht fiel vermutlich, dass er bereits 900 Pfund an eigenen Mitteln besass und zudem noch 2000 Pfund erben sollte. Er scheint sich jedoch in Solothurn nicht dauernd niedergelassen zu haben; jedenfalls verlieren sich seine Spuren wieder.

12. Johann Viktor Wüest

Er wurde am 14. September 1677 als Sohn des Bildhauers Johann Melchior Wüest und der Susanna Studer in Solothurn geboren. Seine Paten waren Johann Viktor Peter Besenval, der wohl einflussreichste Solothurner seiner Zeit, und Susanna Schwaller.[383]

Da sein Vater zwei Jahre nach seiner Geburt aus Solothurn weggewiesen wurde und sich in Olten niederliess, wuchs er vermutlich dort auf und dürfte nach dessen völliger Verarmung 1695 mit seinen Geschwistern nach Sursee, dem Heimatort der Familie Wüest, zurückgekehrt sein.[384] Jedenfalls wurde er später als Bildhauer von Sursee bezeichnet. Er scheint jedoch Verbindungen zu Johann Peter Frölicher in Solothurn gehabt zu haben, denn auch er beteiligte sich an der Arbeit am Chorgestühl von St. Urban. Er begann damit am 11. Juni 1703 und arbeitete zu einem Wochenlohn von 18 Batzen.[385] In den Jahren 1703–1705 empfing er vom Kloster diverse Zahlungen und wurde am 23. Juni 1705 endgültig ausbezahlt

[381] Aus stilistischen Überlegungen schrieb ihm *Amweg*, Les Arts, Bd. 1, S. 206 auch den Marienaltar in derselben Kirche zu.

[382] StASO, RM 253, 1033.

[383] Die Angabe von *Willi*, Album, S. 106, wonach er am 7. Aug. 1677 geboren wurde, bezieht sich vermutlich auf den tatsächlichen Tag seiner Geburt. Durch Joh. Viktor Wüests Eintragungen im solothurnischen Taufbuch werden die früheren Theorien von seiner niederländischen oder englischen Herkunft widerlegt. Vgl. *Meyer-Rahn*, Chorgestühl, S. 15 und GKSA, *Zschokke*, Bericht, S. 5.

[384] Vgl. S. 108f.

[385] «Joan Victor Wüest von Sursee ist angestanden den 11. Juni 1703, sein Wuchenlohn ist 18 Batzen Schwitz (?)» (StALU, St. UrbanA, Cod. 415, S. 220).

und entlassen.[386] Man kann ihm eine Reihe der Dorsalreliefs zuschreiben, weil er eines davon, die Darstellung der Wappentafel der Konventsmitglieder, signiert und datiert hatte.[387]

Vermutlich nach der Vollendung seiner Arbeit am St. Urbaner Chorgestühl trat er als Bruder Anton in das Zisterzienserkloster Wettingen ein, wo er am 29. Mai 1708 den Profess ablegte und am 3. August 1755 als Senior starb.[388]

Ob er im Kloster Wettingen weiterhin als Bildhauer tätig war, ist noch unbekannt.

13. Urs Joseph Füeg

Urs Joseph Füeg wurde am 13. April 1694 als Sohn des Johann Füeg und der Maria Gasser in Mümliswil getauft.[389] Der an anderer Stelle erwähnte Bildhauer Urs Füeg war nachweislich sein Onkel.

Über die künstlerische Ausbildung Urs Joseph Füegs ist bis jetzt nichts bekannt, doch wäre eine Querverbindung zur Werkstatt seines Onkels durchaus denkbar. Am 28. April 1723 war Urs Joseph Füeg jedenfalls von seiner Wanderschaft zurückgekehrt und in Biberist wohnhaft.[390] Dies geht aus einer Klage hervor, welche die eingesessenen Bildhauer beim Rat von Solothurn gegen ihn erhoben und die darauf schliessen lässt, dass Füeg zu der Zeit bereits eine ernstzunehmende Konkurrenz darstellte.

[386] «1703, den 7. Nov. hat er empfangen ... 4 Tahler; item 1. Decemb. geben 2 Tahler: item 15 Batzen. – 1704, den 27. April geben 6 Tahler; den 2. Mey wider geben 2 Tahler. – 1704, 17. Juni wider 3 Tahler; den 26. Juli hab ich ihne volkommen ausge. mit 16 Tahl. zalt bis den 27. Juli, da die Wuchen wider anfangen: 15 Bz.» (StALU, St. UrbanA, Cod. 415, S. 220). Letztere Eintragung auch in StALU, St. UrbanA, Cod. 229b, S. 55: «1704, 26. Juli dem Mr. Victor Wüest ich bis dahin auszalt ... 16 Taler 15 Batzen.» «1705. 2. Jan. dem Victor Wüest empfangen ... 4 Thaler» (StALU, St. UrbanA, Cod. 229b). Dasselbe auch in StALU, St. UrbanA, Cod. 415, S. 221: «Anno 1705, 2. Jan. dem Victor Wuest geben auf Rechnung: 4 Tahler» Dort auch «1705, 10. Jan. geben 2 Thaler.» – «1705 Feb. 8 dem Viktor Bildhauwer auf Rechnung ... 2 Tahler. 1705, 29. März den Viktor Wüest geben Bildhauwer ... 4 Tahler» (StALU, St. UrbanA, Cod. 229b, S. 60 und 61). Letztere Eintragung auch in StALU, St. UrbanA, Cod. 415, S. 221: «1705, 29 Mertzen wider geben 4 Tahler.» Dort auch: «1705, 15 Mey wider geben ... 6 Thaler.» – 1705, 23. Jun. hab ich dem Victor Wüest auszalt mit 11 Tahler und 15 Batzen und dimitiert.»

[387] Entsprechend der Numerierung von *Meyer-Rahn,* Chorgestühl, das Relief Nr. 32. Die Inschrift lautet: «Victor West fecit – 1704.» Das kleine Wappen mit dem von zwei Pfeilen durchbohrten Herz und dem Kreuz darüber entspricht dem Wappen, welches sein Vater im Wappenbuch der Lukasbruderschaft von Solothurn eintragen liess.

[388] *Willi,* Album, S. 106f.

[389] Pfarrbuch Mümliswil 1590–1699, 272. Die nachfolgende Biographie wurde vorabgedruckt in *Erni,* Füeg.

[390] RM Bd. 226, 510.

Die nächste Eintragung findet sich unter dem 15. November 1723, zu welchem Zeitpunkt sich Füeg dem Stiftskapitel von St. Ursen in Solothurn anerbot, einen Hochaltartabernakel für die St. Ursenkirche anzufertigen.[391] Von da an lässt sich die Geschichte des in zwei Etappen entstandenen Choraltars bis zu seinem Abbruch im Jahre 1762 und dem Wiederaufbau in der alten Kirche von Balsthal im Jahre 1784 lückenlos verfolgen.[392]

Am 22. November 1723 legte Urs Joseph Füeg dem Kapitel einen Riss für besagten Tabernakel vor, für dessen Herstellung er 500 Taler verlangte.[393] Am 29. November bewarb sich als weiterer Bildhauer Urs Viktor Byss um den Tabernakel, forderte aber 600 Taler.[394] Das Kapitel wünschte eine gütliche Einigung der beiden Bildhauer. Am 13. Dezember sprach es die Arbeit Urs Joseph Füeg zu[395] und schloss am 20. Dezember einen ausführlichen Akkord mit ihm ab.[396] Darin wurde die Höhe des Tabernakels vom Altarstein bis zur bekrönenden Figur auf 16 Schuh (etwa 4,80 m) festgelegt. Mit Ausnahme der vier Postamente neben dem Altarstein und dem Antependiumsrahmen, welche bis auf die zu vergoldenden Ornamente schwarz gebeizt werden sollten, war der ganze Tabernakel zu vergolden. Für die schwarzen Partien wurde Birnbaumholz, für die vergoldeten Lindenholz vorgeschrieben. Für Ciborium, Kreuz und Monstranz war eine «Winde» vorgesehen, worunter man vermutlich ein Drehtabernakel zu verstehen hat.[397] Füeg verpflichtete sich zudem, fünf Statuen und zwei Engel zu verfertigen, die bis auf die Inkarnate ebenfalls völlig vergoldet werden sollten. Die fünf Statuen wurden nicht näher bezeichnet. Da sich jedoch die beiden Figuren des Urs und Viktor vollkommen in den Tabernakelaufbau einfügen und zudem, wie auch die beiden von der gleichen Hand stammenden seitlichen Figuren der Apostel Petrus und Paulus, den Fassungsvorschriften entsprechen, darf mit Sicherheit angenommen werden, dass es sich dabei um Werke von Füeg handelt. Die als Tabernakelsbekrönung eher unübliche Rosenkranzmadonna und die ihr zugeordneten Heiligen sind stilistisch früher anzusetzen und dürften erst nach dem Wiederaufbau des Choraltars in Balsthal auf den Tabernakel gelangt sein.

Im Akkord wurden im weiteren die Zahlmodalitäten festgelegt und eine Frist bis zum 30. September 1725 vereinbart. Nach der termingerechten Vollendung des Tabernakels wandte sich Füeg am 25. September 1725 mit

[391] St.-Urs.Prot. Bd. 15, 52.

[392] Beschreibung des Altars bei *Loertscher,* Kunstdenkmäler, S. 25–28.

[393] St.-Urs.-Prot. Bd. 15, 52v.

[394] St.-Urs.-Prot. Bd. 15, 52v.

[395] St.-Urs.-Prot. Bd. 15, 53v.

[396] St.-Urs.-Archiv, Kirchenschätze und Inventarien.

[397] *Braun,* Der christliche Altar, 644f. Der Drehtabernakel wurde im 18. Jh. in Deutschland erfunden; es darf als interessante Tatsache vermerkt werden, dass er auch in dieser Gegend in Erscheinung tritt.

der Bitte um Vergütung der ihm erwachsenen Mehrkosten an das Kapitel. Dieses gab seinem Begehren statt.[398]

Drei Jahre später, am 20. Dezember 1728, unterbreitete Füeg dem Kapitel ein Projekt zur Überwölbung des Tabernakels durch eine auf sechs Säulen ruhende Krone, das heisst einen Altarbaldachin.[399] Die Säulen sollten hinter dem Tabernakel aufgeführt und bis auf die vergoldeten Kapitelle blau gefirnisst werden. Obwohl zwei Chorherren sich anerboten, einen Teil der Kosten dieses geplanten Werkes, für welches Füeg 400 Taler forderte, zu übernehmen, wurde seine Realisierung aus finanziellen Gründen aufgeschoben. Auch befürchtete man, der vergrösserte Altar würde zu viel Licht verdecken. Bereits am 7. März 1729 wurde Füeg jedoch mit der Ausführung des Projektes betraut, vermutlich nicht zuletzt dank der Unterstützung der beiden Chorherren, die ihren Beitrag erhöht hatten.[400] Als Termin wurde Ostern 1730 gesetzt.

Am 20. Januar 1762, also kurz vor dem Abbruch der alten St. Ursenkirche, erhielt Füeg den Auftrag, den gesamten Choraltar abzubauen.[401] Dieser gelangte 1784 in die alte Kirche von Balsthal, wo aus Platzgründen kleine Änderungen vorgenommen werden mussten und möglicherweise auch die Figuren umgestellt wurden.[402]

Dieser Choraltar gehörte zu den wichtigsten Aufgaben, die in Solothurn in diesen Jahren an Bildhauer zu vergeben waren, und seine Ausführung durch Urs Joseph Füeg trug sichtbar dazu bei, ihn bekannter zu machen. Es erstaunt deshalb nicht, dass er auch von privater Seite Aufträge erhielt, so von einer ungenannten Familie für einen Altar für die St. Stephanskapelle in Solothurn.[403] Füeg legte den Riss zu diesem Altar am 14. Mai 1725 dem Kapitel zur Begutachtung vor[404] und nach dessen Zustimmung am 12. Juni auch dem Rat der Stadt Solothurn.[405] Dieser erteilte ihm die gewünschte Bewilligung ohne weiteres, lehnte jedoch sein gleichzeitig vorgebrachtes Gesuch um Erteilung des Domizils in Solothurn vorläufig ab.

Der berufliche Erfolg seines fremden Kollegen veranlasste den Bildhauer Joseph Kiefer, am 10. Oktober 1725 vor dem Rat energisch die Ausweisung Füegs zu fordern, der ihm mit Hilfe von Byss alle Arbeit entzie-

[398] St.-Urs.-Prot. Bd. 15, 88.

[399] St.-Urs.-Prot. Bd. 15, 151v.

[400] St.-Urs.-Prot. Bd. 15, 153v.

[401] St.-Urs.-Prot. Bd. 17, 141v. Gleichzeitig mit dem Choraltar hatte Füeg auch das Presbyterium und den Muttergottesaltar von Caspar Teufel abzubrechen. Letzterer gelangte in die 1768 erbaute Kapelle des St. Katharinenklosters (*Winistörfer*, Beschreibung, S. 15).

[402] StASO, Falkensteinschreiben 1300–1825, 508f. Darin wurde um die Erhöhung des Chores dieser Kirche, welcher sich für die Aufnahme des Altars zu niedrig erwies, nachgesucht. Gleichzeitig wurde um die Erlaubnis für zwei neue Nebenaltäre gebeten.

[403] Seit dem Abbruch der Kirche im Jahre 1887 ist der Altar verschollen.

[404] St.-Urs.-Prot. Bd. 15, 76v.

[405] RM Bd. 228, 623.

he.[406] Demnach scheint Füeg vom einheimischen Bildhauer Urs Viktor Byss gefördert worden zu sein, was auf eine Zusammenarbeit der beiden schliessen lassen könnte.

Am 10. März 1728 wurde Füeg doch als Domiziliant angenommen, womit die Gefahr einer drohenden Ausweisung gebannt war.[407] In den nächsten Jahren folgten vor allem private Nachrichten. Am 3. Februar 1729 verheiratete sich Urs Joseph Füeg mit Maria Elisabeth Singeisen aus Mümliswil,[408] deren kranken, in Frankfurt wohnenden Vater er besuchen wollte und deshalb am 29. Juli desselben Jahres einen Pass verlangte.[409] Am 31. Dezember 1729 liess er eine Tochter auf den Namen Blanca Catharina taufen.[410] Am 16. Juni 1730 wurde ihm das Erbe des inzwischen verstorbenen Schwiegervaters zugesprochen,[411] und am 6. Juni 1736 bezahlte er das Abzugsgeld für seinen Onkel Urs Füeg in Pruntrut, der bis anhin sein Mannrecht noch nicht von Mümliswil abgezogen hatte.[412] Über seine Arbeiten in dieser Zeit ist nichts bekannt, doch lässt die Klage der Flachmaler vom 27. März, derzufolge er seine Figuren selbst vergolde und zudem fremde Malergesellen beschäftige, auf einen lebhaften Werkstattbetrieb schliessen.[413] Der Rat untersagte ihm hierauf, fremde Maler in Dienst zu nehmen, gestattete ihm aber das Vergolden seiner eigenen Werke, da dies seit jeher der Brauch gewesen sei.[414] Auf eine gutgehende Werkstatt deutet auch die Eintragung vom 31. März 1738, laut welcher Füeg gegen 2400 Pfund das obrigkeitliche Haus beim neuen Tor in der Vorstadt erhalten sollte, falls keine Stadtbürger Anspruch darauf erheben würden. Da daraufhin jedoch zwei bürgerliche Bewerbungen eingingen, musste Füeg am 9. April auf das Haus verzichten.[415]

Am 18. April 1738 teilte die Kirchenkommission dem Rat mit, dass sie Urs Joseph Füeg für die drei Altäre für die Spitalkirche in Solothurn verpflichten möchte und dieser allein für seine Arbeit 150 Dublonen verlangte. Da der Rat die Entscheidung der Kommission überliess, kann somit Füeg auch als Erbauer dieser Altäre gelten.[416] Als namentlich bekannten Lehrjungen beschäftigte Urs Joseph Füeg in dieser Zeit Joseph Eusebius Wyser aus Niedergösgen, der am 16. Oktober 1743 ein Leu-

[406] RM Bd. 228, 930f.
[407] RM Bd. 231, 257.
[408] Ehebuch Solothurn 1580–1731, 3. Teil, S. 675.
[409] RM Bd. 232, 640.
[410] Taufbuch Solothurn 1653–1734, 544.
[411] RM Bd. 233, 589f.
[412] SMR 1736, 41. Durch diese Eintragung lässt sich der Verwandtschaftsgrad der beiden Füeg eindeutig bestimmen.
[413] RM Bd. 240, 293f.
[414] RM Bd. 240, 401f. (1737, 8. Mai).
[415] RM Bd. 241, 267 und 273.
[416] RM Bd. 241, 275.

mundszeugnis für seine Wanderschaft erhielt.[417] In der folgenden Zeit scheinen die Aufträge nachgelassen zu haben, und ausserdem erwuchs Füeg durch einen fremden Bildhauer ernstliche Konkurrenz. Er bat deshalb am 29. November 1747 um eine Verringerung des jährlich zu entrichtenden Schirmgeldes und anerbot sich, als Gegenleistung einen Bürgersohn lediglich gegen Entrichtung des Holzpreises in seiner Kunst zu unterrichten.[418] Seiner Bitte wurde stattgegeben, und am 24. Juni 1749 schloss der Rat mit Füeg einen Akkord ab, demzufolge sich dieser verpflichtete, Johann Altermatt aus Kleinlützel gegen ein Lehrgeld von 70 Taler in eine fünfjährige Lehre zu nehmen.[419] 1759 machte er zusammen mit dem Goldschmied Johann Aebi die silberbeschlagenen Holzpostamente zu den Reliquiarien des St. Urs und des St. Viktor im Schatz des St. Ursenstiftes.[420]

Am 23. Juni 1760 verlor Füeg seine Frau, die sich anscheinend durch ihre Tugend und Frömmigkeit besonders ausgezeichnet hatte.[421] Mittlerweile muss das Leben für Solothurns Bildhauer hart geworden sein. Dies lässt die Eintragung vom 26. November 1760 vermuten, derzufolge ein Sohn des Jacob Wirz trotz Abratens Bildhauer werden und bei Füeg gegen ein Entgelt von 100 Taler in die Lehre gehen wollte.[422] Man beschloss jedoch, dem Jungen am Abend durch Herrn Diebaud Zeichenunterricht geben zu lassen und abzuwarten, ob er für die Bildhauerei Talent zeige.

In einer erneuten Klage wandten sich die Flachmaler am 5. Juni 1765 gegen zwei fremde Maler, Fabian und Franz Thurner, die besonders auch Joseph Füeg schädigten, da sie unter anderem Altäre fassten.[423] Der bereits 72jährige Füeg litt zu der Zeit aus Arbeitsmangel wirkliche Not und gelangte am 27. August 1766 erfolglos mit der Bitte an den Rat, ihm das Schirmgeld zu erlassen.[424] Gleichzeitig bat er um den Auftrag für die beiden Nebenaltäre für die Kirche von Büsserach, deretwegen er sich auf Geheiss des Bauherrn Sury bereits an den Ort begeben und die beiden Risse gezeichnet habe. Zudem habe er einen Bürgersohn in der Lehre. Da die beiden Altäre jedoch mittlerweile dem Schreiner Johann Dietler aus Büsserach übertragen worden waren, wies der Rat die Kirchenkommission an, sich über den Stand der Arbeit zu orientieren und zu untersuchen, ob es nicht möglich wäre, die fraglichen Altäre Urs Joseph Füeg zu verdingen. Zugleich sollte jedoch auch geprüft werden, ob nicht die alten Altäre

[417] Concepten, Bd. 111, 391.
[418] RM Bd. 250, 1135f.
[419] RM Bd. 252, 692f.
[420] Vgl. *Hering-Mitgau,* Domschatz, S. 3.
[421] Totenbuch Solothurn 1753–1812, 1. Teil, 85.
[422] RM Bd. 263, 1729f.
[423] RM Bd. 268, 712.
[424] RM Bd. 269, 915f.

wieder instandgesetzt werden könnten. Als Ergebnis dieser Untersuchung wurde am 1. Dezember 1766 Johann Dietlers Auftrag bestätigt; Urs Joseph Füeg sollte jedoch von der Gemeinde Büsserach für seine Reise und Risse entschädigt werden.[425]

Diese Entscheidung muss Füeg jedoch nicht allzu hart getroffen haben, beauftragte ihn doch die Kirchenkommission am 12. November 1766, für die Kirche in Niederbuchsiten zwei Nebenaltäre mit insgesamt 18 Figuren zu schaffen, wobei die Antependien von den vorigen Altären übernommen und neu gefasst und vergoldet werden sollten. Zudem sollte er das Antependium des Choraltars durch ein neues ersetzen und die Bogen beidseits dieses Altars mit zwei Figuren bekrönen. Dazu verpflichtete sich Füeg, eine neue Kanzel zu erstellen und zu vergolden, vier Kerzenstöcke und zwei Altarschemel zu verfertigen und schliesslich den «Lettner» (Empore?) anzustreichen. Für die gesamte Arbeit sollte er 50 Taler erhalten.[426]

Am 11. September 1767 bewarb sich Füeg um die Übertragung von Bildhauerarbeiten für die neue St. Ursenkathedrale in Solothurn.[427] Da der Neubau jedoch noch nicht genügend weit fortgeschritten war, vertröstete man ihn auf später. Am 23. Dezember 1767 starb Urs Joseph Füeg.[428] Seine armselige Hinterlassenschaft erbten seine Tochter Blanca und seine beiden Gesellen Franz und Jeremias Schlapp aus Imst im Tirol.[429]

Mit Füeg scheint Solothurn den letzten in der Stadt ansässigen Bildhauer verloren zu haben. Darauf weist die Bemerkung hin, dass den Gebrüdern Schlapp auf ihr Begehren am 22. Januar 1768 das Domizil erteilt wurde, «bis wieder ein in der Bildhauerkunst erfahrener Solothurner sich inhier setzen wird».[430] Die beiden Schlapp verpflichteten sich, für den Unterhalt von Füegs Tochter zu sorgen, einen noch von Füeg eingestellten Lehrjungen fertig auszubilden und das für die St. Ursenkathedrale in Arbeit genommene Orgelgehäuse fertigzustellen. Die Gebrüder Schlapp sind vor allem durch die Arbeiten bekannt, welche sie in den Jahren 1770–1773 für St. Ursen geschaffen haben. Von ihnen stammen die vier alabasternen Kanzelreliefs, die Docken zu den Ratsherrenstühlen, die Schnitzereien an den Chorstühlen wie auch an den Sakristeitüren sowie die Umrahmungen zu acht Nebenaltären. Später nahmen sie ihren bleibenden Wohnsitz in Balsthal, wo sie das Ortsbürgerrecht erhielten.[431]

[425] Nach *Loertscher,* Kunstdenkmäler, S. 188, wurden die beiden Nebenaltäre 1769 schliesslich von den Gebrüdern Schlapp, den ehemaligen Gesellen Füegs, ausgeführt.

[426] RM Bd. 269, 1144f. Die Kirchenausstattung scheint mit dem Abbruch der Kirche im Jahre 1934 grösstenteils verschwunden zu sein.

[427] Kirchen- und Glockenkommissionsprotokoll 1760–1781, 138.

[428] Totenbuch Solothurn 1753–1812, 1. Teil, 207.

[429] Inventare und Teilungen der Stadt Solothurn 1767–1769, Bd. 50, 37.

[430] RM Bd. 271, 72–74.

[431] Vgl. *Schwendimann,* St. Ursen. Dort auch Quellenangaben.

II. Abkürzungsverzeichnis

BASO	Bürgerarchiv Solothurn
BMA	Beinwil-Mariastein-Archiv
Conc.	Concepten
D'Schreiben	Deutschlandschreiben
Ger.-Prot.	Gerichtsprotokolle
GKSA	Archiv der Gottfried-Keller-Stiftung, Stein am Rhein
HBLS	Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz.
Hist. Coll. Sol.	Historia Collegii Solodorensis
Inv. und Teil.	Inventar und Teilungen der Stadt Solothurn
KDM	Die Kunstdenkmäler der Schweiz
Not.-Prot.	Notariatsprotokolle
RDK	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Hrg. Otto Schmitt
RM	Ratsmanuale
SKL	Brun, C: Schweizerisches Künstler-Lexikon
St.-Urs.-Prot.	Protokolle des St. Ursenstiftes
StALU	Staatsarchiv Luzern
StASO	Staatsarchiv Solothurn
UB	Universitätsbibliothek Basel
ZBSO	Zentralbibliothek Solothurn

III. Quellenverzeichnis

1. Gedruckte Quellen

Chroust, A. / Hantsch, P. / Scherf, A.: Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluss des Hauses Schönborn. Teil I: Die Zeit des Erzbischofs Lothar Franz und des Bischofs Johann Philipp Franz von Schönborn 1693–1729. I. Halbband, Augsburg 1931.

Lohmeyer, K.: Die Bauakkorde über die barocken Ausschmückungen und Umbauten des Trierer Domes 1685–1710. In: Trierische Chronik N.F. 1918, Jg. 14. Nr. 5/6, S. 67–78.

Rott, H.: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. III. Der Oberrhein, Quellen II. Stuttgart 1936.

Schneller, J.: Jahrzeitbücher des Mittelalters: Des Cisterzienserstiftes St. Urban. In: Der Geschichtsfreund, Mitteilungen des historischen Vereins der fünf Orte, 1860, Bd. 16, S. 1–47.

2. Ungedruckte Quellen

Baar, kath. Pfarramt:
Geschlechterbuch A–H.

Basel, Universitätsbibliothek:
Miscellanea Luciscellensia H I 29a.

Deitingen, kath. Pfarramt:
Aufzeichnungen von Pfr. Schwendimann.
Jahrzeitbuch B 3, begonnen 1603.

Frankfurt, Stadtarchiv:
Traubuch der Stadt Frankfurt 1658/77.

Luzern, Staatsarchiv:
- St. Urbanarchiv:
Cod. 229b, Tagbuch der Ausgaben 1701–1706.
Cod. 415, Diensten und Handwerksleutenrodel 1685–1720.
Cod. 416, Diensten und Handwerksleutenrodel 1721–1783.
Cod. 493, Ausgaben wegen des neuen Kirchenbaus 1711.
Cod. 512 W, Verschiedene Briefe 1582–1701.
Cod. 620, Necrologium.
Cod. 699a, Auszüge aus den Rechnungsbüchern der Äbte.
Grosskellerrechnungen ad 1729.

Morteau: Hôtel de ville:
Taufbuch 1649–1679.

Pontarlier: Bibliothèque:
Taufbuch Notre Dame 1658–1693.
Taufbuch St. Bénigne 1660–1679.
Taufbuch St. Etienne 1649–1692.

Rheinfelden: Stadtarchiv:
Geburtenregister 1579–1677.

Solothurn, Bürgerarchiv:
- Baurodel über die Bauten in der Zunftkapelle zu Franziskanern 1704, M II 12.
- Burger und Geschlechterbuch der Statt Solothurn, E 25.
- Urbar und Protokoll der Zunft zur Schiffleuten, angefangen Anno 1693, M II 3.
- Wirz, Protasius P.: Die Solothurner Bürgergeschlechter, 1860, Ms.

Solothurn, kantonale Denkmalpflege:
- Notizen von Dr. G. Loertscher.

Solothurn, röm.-kath. Pfarramt:
- Kälin, J. Aus der Baugeschichte der Jesuitenkirche zu Solothurn 1691–1791, Ms.

Solothurn, Staatsarchiv:
- Band unbenannt (kommt später zu den «Jesuitenakten»).
- Beinwil-Mariastein-Archiv:
  Bd. 14B.
  Bd. 42
  Acklin, Vinzenz A., P.: Secreta secretorum seu Chronica domestica Monasterii S. Vincentii et Omnium Sanctorum in Beinwiler u.s.w. Bd. VI.
- Bürgerbuch Solothurn Stadt, 1572–1706.
- Concepten (mit Reg.), 1645–1743.
- Copia, Q.Q.Q. von 1660–1710.
- Deutschlandschreiben 1700–1731.
- Falkensteinschreiben 1721 und 1784 (mit Reg.)
- Familienarchiv von Sury d'Aspremont.
- Gerichtsprotokolle 1642–1670 (mit Reg.)
- Gösgenschreiben 1695 (mit Reg.)
- Inventar und Teilungen der Stadt Solothurn, 1615–1850 (mit alph. Reg.)
- Notariatsprotokolle 1674–1718.
- Pfarrbücher:
  Mümliswil, Pfarrbuch 1590–1699.
  Solothurn, Taufbuch 1580–1653, 1653–1734 (mit alph. Reg.)
  Solothurn, Ehenbuch 1580–1731 (mit alph. Reg.)
  Solothurn, Totenbuch 1608–1752, 1753–1812 (mit alph. Reg.)
  Rodersdorf, Totenbuch 1693–1777.
- Protokolle der marianischen Kongregation 1693–1755.
- Ratsmanuale 1633–1768.
- Seckelmeisterrechnungen 1641–1736.
- St. Ursenstift:
  Baurechnungen 1685–1686.
  Kirchenschatz und Inventarien.
  Kirchen und Glockenkommissionsprotokolle, 1760–1781.
  St. Ursenprotokolle 1649–1762.
- Zusatz zu den Deutschlandschreiben 1600–1700.

Solothurn: Visitantinnenkloster:
- Annales, 1870. Ms.
- Synoptik der Schwester Maria Agnes, 1963. Ms.

Solothurn, Zentralbibliothek:
- Historia Collegii Solodorensis 1646–1768.
- St. Lukasbruderschaftsakten:
  Rechnungen 1643–1844.
  Rotes Buch.
  Manual der Bruderschaftsmeister.
  Wappenbuch, Bd. 2.

St. Urban, kath. Pfarramt:
  Pfarrbücher.

Stein am Rhein, Archiv der Gottfried-Keller-Stiftung:
- Meyer-Rahn, H.: Kritik und zusätzliche Ergänzung des Berichtes A. Zschokkes. Ms.
- Zschokke, A.: Die Chorstühle zu St. Urban, Kanton Luzern, Ms. (Prot. Nr. 92, Tract. 17).

Sursee, Stadtarchiv:
- Taufbuch Bd. 1, 1598–1664.
- Taufbuch Bd. 2, 1664–1727.

IV. Literaturverzeichnis

Amiet, J.: Das St. Ursus-Pfarrstift der Stadt Solothurn seit seiner Gründung bis zur staatlichen Aufhebung im Jahre 1874 nach den urkundlichen Quellen. Solothurn 1878.

Amiet, J.: Solothurns Kunstbestrebungen vergangener Zeit und dessen Lucasbruderschaft. In: Neujahrsblatt d. soloth. Kunstvereins, 1859, Jg. 5.

Amweg, G.: Les Arts dans le Jura bernois et à Bienne. 2 Bde. Porrentruy 1937–1941.

Appenzeller, G: Das Solothurnische Zunftwesen. In: Jahrbuch für soloth. Geschichte 1932, Bd. 5, S. 1–136 und 1933, Bd. 6, S. 1–91.

Appenzeller, G.: Das solothurnische Armenwesen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Solothurn, o. J.

Arens, F.: Mainzer Kunstwerke und deren Meister zwischen 1650 und 1750. In: Mainzer Zeitschrift, 1951/52, Jg. 46/47, S. 87–99.

Arens, F.: Die Meister von drei barocken Kunstwerken in der Aschaffenburger Stiftskirche: Johann Wolfgang Fröhlicher – Johann Michael Henle. In: Aschaffenburger Jahrbuch, 1957, Bd. 4, S. 777–793.

Baumann, E.: Geschichte der St. Peterskirche Büsserach. In: Jurablätter, 1953, Jg. 15, S. 105–123.

Berger, R. W.: Antoine Le Pautre. A French Architect of the Era of Louis XIV. New York 1969.

Blunt, A.: Art and Architecture in France 1500–1700. The Pelican History of Art, Harmondsworth 1953.

Borrer, P.: Familiengeschichte von Sury. Solothurn 1933.

Bossardt, F.: Die Altarbauer und Bildschnitzer Tüfel aus Sursee. In: ZAK, 1948/49, Bd. 10, S. 72–76.

Braun, J.: Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, Bd. II, München 1924.

Broder, L.: Studien zu Johann Rudolf Byss. In: Jahrbuch für solothurnische Geschichte, 1965, Bd. 38, S. 5–160.

Brommer, H.: Freiburg, Adelhauser Klosterkirche. Kunstführer Nr. 1090 Schnell & Steiner, München/Zürich 1976.

Brun, C.: Schweizerisches Künstler-Lexikon, 4 Bde. Frauenfeld 1905–1917.

Das Bürgerhaus in der Schweiz, Bd. 21: Kanton Solothurn. Zürich-Leipzig 1929.

Busch, R.: Das Kurmainzer Lustschloss Favorite. In: Mainzer Zeitschrift, 1949/50, Jg. 44/45, S. 104–127.

Casteels, M.: De Beeldhouwers de Nole te Karijk, te Utrecht en te Antwerpen. In: Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en schone Kunsten van Belgie, Brussel 1961.

Chaleix, P.: Philippe de Buyster. Sculpteur 1595–1688. Paris 1967.

Dettweiler, F.: Der Dreikönigsaltar im Dome zu Fulda. In: Fuldaer Geschichtsblätter, 1933, Jg. 26, Nr. 4, S. 49–59.

Digard, M.: Jacques Sarrazin. Son œuvre – son influence. Diss. Paris 1933.

Döry, L.: Signierte Plastiken des Frankfurter Barockbildhauers Cornelius Andreas Donett. Untersuchung zu den Skulpturen vor Schloss Jägerhof in Düsseldorf. In: Düsseldorfer Jahrbuch 1960, Jg. 50, S. 120–129.

Döry, L.: Der Bildhauer Andreas Cornelius Donett und sein Anteil an der Ausstattung der Frankfurter Kapuzinerkirche. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte, 1960, Jg. 12, S. 304–313.

Döry, L.: Bildwerke des 18. Jahrhunderts in der Pfarrkirche zu Oberhöchstadt. In: Festschrift zur Weihe der erweiterten Kirche und des Gemeindehauses Oberhöchstadt, 1962, S. 13–19.

Döry, L.: Die Barockaltäre des ehemaligen Prämonstratenserinnen-Klosters Niederilbenstadt. In: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte, 1965, Jg. 17, S. 334–348.

Döry, L. / Deneke, B.: Frankfurter Skulpturen im Historischen Museum Frankfurt am Main. Katalog. Frankfurt am Main 1959.
Durian-Ress, S.: Das barocke Grabmal in den südlichen Niederlanden. Studien zur Ikonographie und Typologie. In: Aachener Kunstblätter, 1974, Bd. 45, S. 235–330.

«Elemente», Artikel im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. IV, S. 1256–1288.
«Epitaph», Artikel im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. V, S. 872–921.
«Erdteile». Artikel im Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. V, S. 1107–1202.
Erni, E.: Urs Joseph Füeg, ein wiederentdeckter Bildhauer der Barockzeit. In: Unsere Kunstdenkmäler, 1972, Jg. 23, Nr. 1/2, S. 81–88.
Erni, E.: Johann Wolfgang Frölicher (1653–1700), ein Bildhauer aus Solothurn in Frankfurt. In: Unsere Kunstdenkmäler 1973, Jg. 24, Nr. 4, S. 102–116.
Estermann, M.: Die Stiftsschule von Bero-Münster. Luzern 1876.
Europäische Barockplastik am Niederrhein. Grupello und seine Zeit. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf 1971.

Felder, P.: Johann Baptist Babel (1716–1799). Ein Meister der schweizerischen Barockplastik. Basel 1970.
Felder, P.: Barockplastik des Aargaus. Ausstellungskatalog Kunsthaus Aarau 1972.
Feulner, A.: Das Metternichdenkmal in Trier und seine Meister. In: Pantheon 1928, Bd. 2, S. 553–557.
Fiala, F.: Geschichtliches über die Schule von Solothurn. Das Jesuiten-Collegium im XVII. und XVIII. Jahrhundert. Solothurn 1879.
Forstner, D.: Die Welt der Symbole. München–Innsbruck–Wien 1967.
Francastel, P.: La sculpture de Versailles. Paris 1930; Monton–Paris–La Haye 1970.[2]
Frauenfelder, R.: Die Epitaphien im Kreuzgang von Allerheiligen zu Schaffhausen. In: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte, Heft 20, 1943.
Fürst, M,: Die Wiedereinrichtung der Abtei Beinwil und ihre Verlegung nach Mariastein. In: Jahrbuch für soloth. Geschichte, 1964, Bd. 37, S. 1–262.

Gabriels, J.: Artus Quellien de Oude, «Kunstrych Belthouwer». Antwerpen 1930.
Gantner, J. / Reinle, A.: Kunstgeschichte der Schweiz, Bd. III. Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus. Frauenfeld 1956.
Ganz, P. / Seeger, Th.: Das Chorgestühl in der Schweiz. Frauenfeld 1946.
Gedenkschrift zur Restaurierung der St. Stephanskirche Therwil 1962–1963. Basel 1965.
Gerson H. / Ter Kuile E. H.: Art and Architecture in Belgium 1600–1800. The Pelican History of Art, Harmondsworth 1960.
Gessner, A.: Das Epitaph des Philipp Erwein von Schönborn. In: Jahrbuch für das Bistum Mainz, 1948, S. 75–88.
Gessner, A.: Bemerkungen aus Topographie und Ikonographie zum Schönbornepitaph Matthias Rauchmüllers. In: Jahrbuch für das Bistum Mainz, 1949, S. 339–345.
Guilmard, D.: Les maitres ornemanistes, Paris 1880, 2 Bde.
Guldimann, A.: Katholische Kirchen des Bistums Basel, Bd. II: Kanton Solothurn. Olten 1937.

Hansen, J. A.: Der Dom zu Trier, ein Beitrag zu dessen Geschichte und Beschreibung. Trier 1833.
Hedicke, R.: Cornelis Floris und die Florisdekoration. Berlin 1913. 2 Bde.
Held, J. S.: Rubens' Designs for sepulchral Monuments. In: Art Quarterly, 1960, S. 247–270.
Hering-Mitgau, M.: Domschatz St. Ursen-Kathedrale in Solothurn. Schweizerische Kunstführer, Solothurn, o. J.
Hering-Mitgau, M.: Der silberne Cruzifixus und sein Modell in Solothurn. In: Unsere Kunstdenkmäler, 1974, Jg. 25, Nr. 4, S. 267–271.
Herzog, W.: Die Gassen der obern Altstadt – St. Urbangasse–Weberngasse–Barfüssergasse. In: Jahrbuch für soloth. Geschichte, 1965, Bd. 38, S. 211–240.

Heyer, H. R.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft, Bd. 1, Basel 1969.
Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz. Neuenburg 1921–1934.
Hüsgen, H. S.: Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunstsachen. Frankfurt 1780.
Hüsgen, H. S.: Artistisches Magazin. Frankfurt 1790.
Irsch, N.: Der Dom zu Trier. Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Düsseldorf 1931.
Jansen, A.: Le mobilier de nos églises à l'époque baroque. In: Bulletin des musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1963, 35, S. 2–93.
Kautzsch, R. / Neeb, E.: Der Dom zu Mainz. Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Mainz. Bd. 2: Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Mainz, Teil 1. Darmstadt 1919.
Kehrer, H.: Über Artus Quellin den Jüngeren. Belgische Kunstdenkmäler. Bd. 2, S. 259–280. München 1923.
Kissling, R.: Festschrift zur Glockenweihe der Pfarrei Deitingen. 18. Mai 1930.
Konrad, M.: Antwerpener Binnenräume im Zeitalter des Rubens. Belgische Kunstdenkmäler Bd. 2, S. 185–242. München 1923.
Kraft, L.: Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Ilbernstadt. In: Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, N. F. 1923, Bd. 14, Heft 1, S. 224–260.
Krütli, J. K.: Amtliche Sammlung der älteren eidgenössischen Abschiede. Frauenfeld 1867.
Lager, Ch.: Die Kirchen und klösterlichen Genossenschaften Triers vor der Säkularisation. Nach den Aufzeichnungen von Franz Tobias Müller und anderen Quellen bearbeitet. Trier, o. J.
Lieb, N.: Barockkirchen zwischen Donau und Alpen. München 1953.[3]
Lieb, N. / Dieth, F.: Die Vorarlberger Barockbaumeister. München-Zürich 1967.[2]
Loertscher, G.: Kunstwerke aus der alten Kirche von Büsserach. In: Jurablätter 1950, Jg. 15, S. 130–140.
Loertscher, G.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn, Bd. 3, Basel 1957.
Loertscher, G.: Von Solothurner Kirchen, Kapellen und Klöstern. In: Jurablätter 1964, Jg. 26, S. 98–118.
Loertscher, G.: Die Bauten und Kunstwerke der Einsiedelei St. Verena. In: Jurablätter 1968, Jg. 30, S. 124–136.
Loertscher, G.: Solothurnische Denkmalpflege 1968–1970. SD aus: Jahrbuch für soloth. Geschichte 1971, Bd. 44.
Loertscher, G.: Altstadt Solothurn. Schweizerische Kunstführer. Solothurn 1972.
Lörtscher, J. / Sperisen, H. / Loertscher, G.: Restaurierung und Renovation der Kirche Deitingen. AZ 23. April 1971.
Lohmeyer, K.: Die Trierer Domschatzkammer und ihre Meister. In: Zeitschrift für christliche Kunst, 1917, Jg. 30, Heft. 1, S. 112ff.
Lohmeyer, K.: Schönbornschlösser. Die Stichwerke Salomon Kleiners. Heidelberg 1927.
Lohse, B.: Christoph Daniel Schenck. Ein Konstanzer Meister des Barock. Konstanz 1960.
Lohse, B.: Nachträge zum Werk von Christoph Daniel Schenck. In: Das Münster, 1968, 21, S. 121–128.

Mader, F.: Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Bd. 14: Bezirksamt Tirschenreuth. München 1908.
Meyer, K.: Solothurnische Verfassungszustände zur Zeit des Patriziates. In: Mitteilungen des hist. Vereins des Kantons Solothurn, 1921, Heft 10.
Meyer-Rahn, H.: Das Chorgestühl in der ehemaligen Cisterzienser-Abtei St. Urban. Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft in Luzern auf das Jahr 1913. Luzern 1912.
Michel, F.: Die Kunstdenkmäler der Stadt Koblenz. Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Koblenz. Düsseldorf 1937.
Michel, F.: Die Kunstdenkmäler der Stadt Koblenz. Die profanen Denkmäler und die Vororte. München-Berlin 1954.
Michel, F.: Die Barockaltäre des Trierer Domes und ihre Meister. In: Trierischer Volksfreund. Sondernummer zur rhein. Tausendjahrfeier, 8. August 1925.

Mojon, L.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern. Bd. 4: Das Berner Münster. Basel 1960.
Mülinen, E. F. von: Helvetia Sacra, 2 Bde. Bern 1858/61.
Neurdenburg, E.: De 17e eeuwsche beeldhouwkunst in de noordelijke Nederlanden. Hendrick de Keyser, Artus Quellinus, Rombout Verhulst en Tijdgenooten. Amsterdam 1948.
Noack-Heuck, E. L.: Zum Werk des Konstanzer Bildschnitzers Christoph Daniel Schenck und seiner Werkstatt. In: Das Münster, 1970, Jg. 23, S. 28–40.
Nünlist, E. / Membrez, A.: Katholische Kirchen des Bistums Basel. Bd. 4: Kanton Bern. Olten 1938.

Onken, Th.: Jacob Carl Stauder. Ein Konstanzer Barockmaler. Sigmaringen 1972.
Peiper-Diener, E.: Mittelrheinische Barockplastik. In: Mainzer Zeitschrift, 1929/30, Bd. 24/25, S. 1–46.
Pfulg, G.: Jean François Reyff. Sculpteur fribourgeois et son atelier. In: Archives de la société d'histoire du canton de Fribourg. Bd. 17–18, 1950.
Pöhlmann, C.: Der Dom zu Würzburg. In: Archiv des historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg, 1887, Bd. 30, S. 189–235.
Rahn, J. R.: Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler IX, Canton Luzern. In: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, 1886, Nr. 1, S. 247.
Rahn, J. R.: Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Cantons Solothurn. Zürich 1893.
Reber, H.: Die Baukunst im Kurfürstentum Trier unter den Kurfürsten Johann Hugo von Orsbeck, Karl von Lothringen und Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg, 1676–1729. In: Veröffentlichungen des Bistumsarchives Trier, 1960, Heft 5.
Reber, H.: Der Frankfurter Bildhauer Johann Wolfgang Fröhlicher und seine Arbeiten in Trier. In: Schriften des historischen Museums Frankfurt am Main, 1966, Bd. 12, S. 65–114.
Reinle, A.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern, Bde. 4–6. Basel 1956–1963.
Reinle, A.: Innerschweizerische und nordschweizerische Plastik im 17. Jahrhundert. In: Unsere Kunstdenkmäler, 1973, Jg. 24, Nr. 4, S. 75–96.
Ripa, C.: Iconologia. Rom 1603, Reprint New York 1970.
Ritter, W.: Schloss Friedrichshafen. Das ehemalige Kloster Buchhorn-Hofen (mit Veröffentlichung der Quellen). Stuttgart 1933.
Roth, H.: Gregorius Bienkher, der Schöpfer der St. Ursenstatue am Bieltor. In: Jurablätter 1952, Jg. 14, S. 185–188.
Rothenhäusler, E.: Baugeschichte des Klosters Rheinau. Diss. Freiburg i. Br. 1902.
Schaab, K. A.: Geschichte der Stadt Mainz. 4 Bde. Mainz 1841–1851.
Scharold, C. G.: Geschichte und Beschreibung des St. Kilians-Doms oder der bischöflichen Kathedralkirche zu Würzburg. In: Archiv des historischen Vereins für den Untermainkreis, 1837, Bd. 4, Heft 1, S. 1–148.
Schiess, E.: Die Orgelbauergeneration Bossart aus Baar und das Werk zu St. Urban. In: Der Organist, 1946, Jg. 24, Nr. 1, S. 1–8.
Schiess, E.: Der Orgelbauvertrag von St. Urban. In: Der Organist, 1946, Jg. 24, Nr. 2, S. 23–25.
Schmid, J.: Das Rathaus zu Solothurn. Solothurn 1959.
Schwendimann, F.: St. Ursen, Kathedrale des Bistums Basel und Pfarrkirche von Solothurn. Solothurn 1928.
Sigrist, H.: Solothurn. Kleine Stadt mit grosser Tradition. Genf 1958.
Sigrist, H.: Schultheiss Johann Viktor Besenval (1638–1713). In: Jurablätter 1966, Jg. 28, S. 62–80.
Sigrist, H.: Die Einsiedelei St. Verena in Legende und Geschichte. In: Jurablätter 1968, Jg. 30, S. 117–123.
Souchal, F.: Les statues aux façades du château de Versailles. In: Gazette des Beaux-Arts, 1972, 6. Pér. 79, S. 65–110.
Stahn, E.: Die ehemalige Jesuitenkirche von Solothurn, mit einem Exkurs über das Raumlicht in der barocken Wandpfeilerkirche mit Emporen. Diss. Masch. Fribourg 1967.

Steinmann, O.: Der Bildhauer Johann Ritz (1666–1729) von Selkingen und seine Werkstatt. Diss. Frybourg 1952.

Stintzi, P.: Die ehemalige Kirche der Zisterzienser-Abtei Lützel. In: Schweizerische Zeitschrift für Kirchengeschichte, 1957, Jg. 51, S. 233–237.

Sury, Ch. von: Das Schloss Waldegg und die Familie Besenval. In: Jurablätter 1966, Jg. 28, S. 49–55.

Tatarinoff, A.: Das Kloster St. Joseph in Solothurn. In: St. Ursen-Glocken, 1951, Nr. 27, S. 105–107, Nr. 28, S. 109–111, Nr. 29, S. 113–114.

Tatarinoff, A.: Die St. Stephanskapelle im alten Solothurn. In: St. Ursenkalender, 1952, Jg. 99, S. 59–60.

Thieme, U. / Becker, F.: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde. Leipzig 1907–1950.

Tralbaut, M. E.: Onbekende Archivalia betreffende Michiel van der Voort den Oude. Antwerpen 1946.

Tralbaut, M. E.: Michiel van der Voort de Oude als Dierenbeeldhouwer. Antwerpen 1946.

Tralbaut, M. E.: De Antwerpse «Meester Constbeldthouwer» Michiel van der Voort de Oude (1667–1737), zijn Leven en Werken. Brüssel 1949.

Van Ackere, J.: Belgique Baroque et Classique (1600–1789). Brüssel 1972.

Velke: Die ehemalige Favorite bei Mainz. In: Rheinische Chronik, 1894/95, Nr. 1–3, S. 7–10, 40–45.

Von Vivis, G.: Généalogie des Besenval de Brunnstatt. In: Société académique, religieuse et scientifique du Duché d'Aoste, 1913, 20e bulletin, S. 215–221.

W. R.: Das Rathaus zu Solothurn. In: Solothurner Volkszeitung, 1882, Jg. 6, Nr. 80 und 81.

Wadell, M. B.: Fons Pietatis. Eine ikonographische Studie. Göteborg 1969.

Wallimann-Huber, J.: Die Geschichte der Pfarrei St. Stephan Beromünster. Beromünster 1959.

Walz, R.: Die Sankt-Peters-Kapelle zu Solothurn. In: Solothurner Anzeiger, 1954, Nr. 244, Bl. 3.

Walz, R.: Kirche zu Kreuzen. Einsiedelei St. Verena bei Solothurn. Schweizerische Kunstführer, Basel 1972.

Wenzel, W.: Die Gärten des Lothar Franz von Schönborn, 1655–1729. Berlin 1970.

Wicki, H.: Zur Geschichte der Zisterzienserabtei St. Urban im 18. und 19. Jahrhundert 1700–1848. In: Geschichtsfreund, 1968, Bd. 121, S. 64–228.

Willi, D.: Album Wettingense oder Verzeichnis der Mitglieder des exempten und consistorialen Stiftes Wettingen-Mehrerau S. Ord. Cisterc. 1227–1891. Limburg a/Lahn 1892.

Winistörfer, U.: Beschreibung des alten St. Ursen-Münsters in Solothurn. Neujahrsblatt des Kunstvereins von Solothurn 1855, Jg. 3.

Wolff, C. / Jung, R.: Die Baudenkmäler in Frankfurt am Main. Bd. 1: Kirchenbauten. Frankfurt am Main 1896.

Zajadacz-Hastenrath, S.: Das Beichtgestühl der Antwerpener St. Pauluskirche und der Barockbeichtstuhl in den südlichen Niederlanden. Brüssel 1970.

Zülch, W. K.: Frankfurter Künstler 1223–1700. Frankfurt 1967 (Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1935).

V. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. St. Urban, Chorgestühl. Gesamtansicht, S. 50.
Abb. 2. St. Urban, Chorgestühl. Nördl. Stuhlreihe. S. 50.
Abb. 3. St. Urban, Chorgestühl. Südl. Stuhlreihe gegen Westen. S. 51.
Abb. 4. St. Urban, Chorgestühl. Säulen 2a und 3a. S. 51.
Abb. 5. St. Urban, Chorgestühl. Putto von Säule 9. S. 51.
Abb. 6. St. Urban, Chorgestühl. Zwillingsherme von Säule 5a. S. 51.
Abb. 7. St. Urban, Chorgestühl. Jugendlicher Männerkopf von Säule 11a. S. 52.
Abb. 8. St. Urban, Chorgestühl. Greiser Männerkopf von Säule 12a. S. 52.
Abb. 9. St. Urban, Chorgestühl. Adler von Säule 6. S. 52.
Abb. 10. St. Urban, Chorgestühl. Blätterkelch und Girlanden von Säule 3. S. 52.
Abb. 11. St. Urban, Chorgestühl. Korbträger von Säule 8a. S. 53.
Abb. 12. Kandelaberentwurf von Jean Lepautre,
Vorlage zum Korbträger von Säule 8a. S. 53.
Abb. 13. und 14. Antwerpen, St. Paulus. Nördl. Gestühl
und Detail mit Pilaster mit Atlant. S. 53.
Abb. 15. St. Urban, Chorgestühl. Korbträgerin von Säule 8. S. 54.
Abb. 16. Kandelaberentwurf von Jean Lepautre,
Vorlage zur Korbträgerin von Säule 8. S. 54.
Abb. 17. St. Urban, Chorgestühl. Mädchen von Säule 12. S. 54.
Abb. 18. Kandelaberentwurf von Jean Lepautre,
Vorlage zum Mädchen von Säule 12. S. 54.
Abb. 19.–22. St. Urban, Bibliothek. Frühling, Sommer, Herbst, Winter. S. 55.
Abb. 23.–26. St. Urban, Bibliothek. Wasser, Feuer, Erde, Luft. S. 56.
Abb. 27.–30. St. Urban, Bibliothek. Europa, Amerika, Asien, Afrika. S. 57.
Abb. 31. St. Urban, Bibliothek. Detail der Asia. S. 58.
Abb. 32. St. Urban, Bibliothek. Affe vom Sockel der Asia. S. 58.
Abb. 33. Kandelaberentwurf von Jean Lepautre, Vorlage zur Afrika. S. 58.
Abb. 34. St. Urban, Bibliothek. Säulensockel der Elemente. S. 58.
Abb. 35. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Frühling. S. 59.
Abb. 36. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Sommer. S. 59.
Abb. 37. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Herbst. S. 59.
Abb. 38. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Winter. S. 59.
Abb. 39. Solothurn, Schloss Steinbrugg. Epitaph für Urs Sury von Bussy. S. 71.
Abb. 40. Solothurn, Visitantinnenkloster. Ehemaliges Epitaph. S. 72.
Abb. 41. Rekonstruktion des Epitaphs im Visitantinnenkloster Solothurn. S. 73.
Abb. 42. und 43. Visitantinnenkloster. Kopf der Allegorie rechts. S. 74.
Abb. 44. Solothurn, Schloss Steinbrugg.
Epitaph für Urs Sury von Bussy, Glaube. S. 74.
Abb. 45. Solothurn, Schloss Steinbrugg.
Epitaph für Urs Sury von Bussy, Stärke. S. 74.
Abb. 46. Solothurn, ehem. Jesuitenkirche. Epitaph für Johann Victor Sury. S. 75.
Abb. 47. Solothurn, ehem. Jesuitenkirche.
Epitaph für Johann Viktor Sury, Detail. S. 75.
Abb. 48. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Wappen von Johann Viktor Besenval. S. 76.
Abb. 49. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Wappen von Johann Viktor Besenval.
Profil der Schildträgerin rechts. S. 76.
Abb. 50. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Wappen von Johann Viktor Besenval.
Meerjungfrau am Schild. S. 76.

Abb. 51. Solothurn, ehem. Jesuitenkirche. Kanzel. S. 86.
Abb. 52. Solothurn, ehem. Jesuitenkirche. Schwebender Engel an der Kanzel. S. 86.
Abb. 53. Solothurn, Schloss Steinbrugg. Leuchterengel. S. 86.
Abb. 54. und 55. Solothurn, Schloss Steinbrugg. Detail des Leuchterengels links. S. 87.
Abb. 56. Solothurn, ehem. Jesuitenkirche. Immakulata. S. 87.
Abb. 57. Solothurn, ehem. Jesuitenkirche. Detail der Immakulata. S. 87.
Abb. 58. Egerkingen, kath. Kirche St. Martin. Madonna mit Kind. S. 88.
Abb. 59. Solothurn, röm.-kath. Pfarrhaus. Pietà. S. 88.
Abb. 60. Solothurn, röm.-kath. Pfarrhaus. Pietà, Christuskopf. S. 88.
Abb. 61. Solothurn, röm.-kath. Pfarrhaus. Pietà, Kopf der Muttergottes. S. 88.
Abb. 62. Solothurn, St. Ursenkathedrale. Kruzifix. S. 89.
Abb. 63. St. Urban, Klosterkirche. St. Ulrich. S. 89.
Abb. 64. Deitingen, kath. Kirche. St. Joseph. S. 89.
Abb. 65. Deitingen, kath. Kirche. St. Christophorus. S. 89.
Abb. 66. Frankfurt, Hist. Museum. Merkur von Johann Wolfgang Frölicher. S. 90.
Abb. 67. Frankfurt, Hist. Museum.
Kopf des Merkur von Johann Wolfgang Frölicher. S. 90.
Abb. 68. Trier, Dom. Fackelträger von Johann Wolfgang Frölicher. S. 90.
Abb. 69. Trier, Dom. Kopf des Fackelträgers von Johann Wolfgang Frölicher. S. 90.

VI. Abbildungsnachweis

Foto Ammon, Luzern: 19–30, 63. – Arens, Fritz, Prof., Mainz: 68. – Copyright: A.C.L. Bruxelles: 13, 14. – Eidg. Komm. f. Denkmalpflege, Bern: 1–5, 9, 10, 15, 17. – Erni, Erika, Zürich: 6–8, 11, 12, 16, 18, 31–34, 49, 50, 53–55, 59–61, 69. – Foto Faisst, Solothurn: 35–39, 42–45, 48, 56, 57, 62. – Hist. Museum, Frankfurt: 66, 67. – Kant. Denkmalpflege, Solothurn: 40, 58, 64, 65. – Loertscher, Gottlieb, Dr.: 41 (Umzeichnung). – Zappa, Ernst, Langendorf: 46, 47, 51, 52.