

<b>Zeitschrift:</b>	Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera
<b>Herausgeber:</b>	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
<b>Band:</b>	24 (1973)
<b>Heft:</b>	4
<b>Artikel:</b>	Johann Wolfgang Fröhlicher (1653-1700) : ein Bildhauer aus Solothurn in Frankfurt
<b>Autor:</b>	Erni, Erika
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-393139">https://doi.org/10.5169/seals-393139</a>

### 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:** 19.02.2026

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

JOHANN WOLFGANG FRÖLICHER (1653–1700),  
EIN BILDHAUER AUS SOLOTHURN IN FRANKFURT

von *Erika Erni*

I

Es ist hierzulande nur wenigen bekannt, dass der aus Solothurn ausgewanderte Johann Wolfgang Frölicher zu den bedeutendsten Barockbildhauern im mittelrheinischen Gebiet gezählt werden kann. Dies rechtfertigt die Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse im Rahmen des vorliegenden Heftes<sup>1</sup>.

Johann Wolfgang Frölicher wurde am 29. Juni 1653 als Sohn des Solothurner Bürgers und Wirtes Johann Ulrich Frölicher und dessen zweiter Frau, Anna Maria Graf, getauft<sup>2</sup>. Pate stand der Patrizier Wolfgang von Staal, ein Onkel seiner Mutter und späterer Probst des St.-Ursen-Stiftes in Solothurn. Die in offensichtlich gesicherten Verhältnissen lebende Familie war recht zahlreich; von den neun Geschwistern und Stiefgeschwistern Johann Wolfgangs ist vor allem der um neun Jahre jüngere Bruder Johann Peter Frölicher zu erwähnen, der später ebenfalls Bildhauer wurde.

Es ist anzunehmen, dass Johann Wolfgang Frölicher von einem der in Solothurn ansässigen Bildhauer in die Lehre genommen wurde und bei diesem, wie es in Solothurn die Regel war, etwa vier Jahre verbrachte. Hierüber, wie auch über die nachfolgende Wanderschaft wird jedoch aus den Quellen nichts bekannt. Bereits 1675 wird Frölicher in Frankfurt wieder fassbar, wo er im Jahr darauf die Frankfurterin Anna Maria Hepper heiratete, die ihm zahlreiche Kinder gebar. Nachdem er 1683 das Frankfurter Bürgerrecht zugesprochen erhielt und sich 1685 in Frankfurt ein Haus erwerben konnte, blieb diese Stadt bis zu seinem Tode sein hauptsächlicher Wohn- und Arbeitsort.

Interessanterweise brach er jedoch den Kontakt mit seiner Vaterstadt Solothurn nie ganz ab. Bei der Übersendung seines Leumundszeugnisses, das er vermutlich anlässlich seines Gesuchs um das Frankfurter Bürgerrecht verlangt hatte, fragten ihn die Solothurner Behörden 1682 an, ob er in Solothurn Bürger und zünftig werden wolle. Anscheinend war seine Antwort darauf positiv, denn noch 1695 findet sich in den solothurnischen Ratsbüchern der Vermerk, dass seine Anmeldung gültig sei und man auf sein persönliches Erscheinen zur Ablegung des Bürgereides warte<sup>3</sup>. Auch persönliche Beziehungen hielt er aufrecht. So wählte er für seinen 1685 getauften Sohn Wolfgang Martin den «R<sup>mo</sup> D<sup>no</sup> Proposito» in Solothurn als Paten, bei dem es sich nur um Wolfgang von Staal (1615–1688) handeln kann, der schon bei ihm selbst Pate gestanden war. Zudem machten er und sein Onkel Johann Joseph Frölicher, der wie sein Vater Wirt in Solothurn war, irgendwelche gemeinsamen Geldgeschäfte, welche nach dem Tode beider Partner recht unangenehme Streitereien unter den Erben hervorriefen<sup>4</sup>. In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass zwei seiner Söhne nach seinem Tode nach Solothurn zogen, wo der eine, Carl Wolfgang, 1706 das Bürgerrecht erhielt, der andere, Rudolph, 1709 im Alter von 16 Jahren verstarb<sup>5</sup>.

Abb. 1. Johann Wolfgang Frölicher,  
Ecce-Homo-Altar in der katholischen Kirche  
Bodenheim, ehemals im Dom von Mainz



Weder Quellen noch Werke deuten jedoch auf eine Tätigkeit Johann Wolfgang Frölicher in der Schweiz. Die Figur der Immakulata auf dem Giebel der ehemaligen Jesuitenkirche in Solothurn, die vom Thieme-Becker für ihn in Anspruch genommen wurde, gehört ihrem Stil nach eindeutig ins Œuvre seines jüngeren Bruders, Johann Peter Frölicher<sup>6</sup>. Ebenso erweist sich die Vermutung, dass er am Chorgestühl von St. Urban, dem Hauptwerk eben dieses Bruders, mitgearbeitet habe, schon allein deshalb als unhaltbar, weil dieses erst nach seinem Tode in Arbeit genommen wurde<sup>7</sup>.

Tatsächlich waren die Voraussetzungen für Frölicher's Schaffen in Frankfurt wesentlich günstiger als etwa in Solothurn, wo die Konkurrenz unter den Bildhauern damals nachweisbar recht gross war. Denn in Frankfurt nahm Frölicher nach dem Tode Justus Glesckers († 1678), drei Jahre nach seiner Ankunft also, anscheinend eine Monopolstellung ein; noch 1690 scheint er der einzige Bildhauer am Platze gewesen zu sein<sup>8</sup>.

Zu seinen ersten aktenkundigen Werken in Frankfurt gehören Altar und Kanzel in der 1681 neu erbauten Katharinenkirche, wo sich angeblich auch einige von ihm geschaffene Epitaphien befanden, die jedoch mit der übrigen Ausstattung im letzten Krieg zerstört wurden. Erhalten blieb indessen das Grabmal des braunschweig-lüneburgischen Residenten, Franz von Barckhausen († 1682), auf dem Frankfurter St.-Peters-Friedhof. Zu dieser Zeit hatte Frölicher seinen Wirkungskreis bereits über Frankfurt hinaus ausgedehnt, denn 1681 lieferte er nachweislich zwölf Figuren für die Gartenanlage der kurtrierischen Residenz Ehrenbreitstein, von denen heute lediglich ein Putto im Ehrenbreitsteiner Bahnhof erhalten ist<sup>9</sup>. Da er 1684 als Bildhauer am

«Dryerischen Hoff» bezeichnet wurde, ist anzunehmen, dass er auch weitere Arbeiten für Kurtrier ausgeführt hatte. Dazu darf das berühmte Grabmal des Chorbischofs Karl von Metternich in der Liebfrauenkirche von Trier gezählt werden (Abb. 2). Dieses Werk wurde zwar seit Feulner für Matthias Rauchmiller in Anspruch genommen, konnte aber neuerdings von Reber auf Grund stilistischer und historischer Kriterien eindeutig Frölicher zugeschrieben und um 1684 datiert werden.

Neben dieser Tätigkeit für Kurtrier, die zeitlebens andauern sollte, übernahm Frölicher auch Aufträge von kurmainzischer Seite, so noch vor 1683 für das Grabmal des kurmainzischen Oberamtmannes, des Grafen Philipp Erwein von Schönborn in Geisenheim, das lange ebenfalls als Schöpfung Rauchmiller galt, diesem aber sehr überzeugend von Reber aberkannt wurde. Zudem entstand in diesen Jahren auch der heute in Bodenheim befindliche Ecce-Homo-Altar für den Mainzer Dom, der vom Mainzer Domscholaster und Domprobst von Trier, Johann Friedrich von Eltz († 1686), gestiftet worden war (Abb. 1).

Den bescheidenen Anfang zu einem weiteren fruchtbaren Arbeitsverhältnis bildete 1681 der Auftrag des Abtes des Prämonstratenserklosters Ilbenstadt, Andreas Brandt (1681–1725), für eine Leuchterversilberung, dem 1684 ein weiterer für «zwei Bilder und vier Engelsköpfe» folgte. 1690–1698 wurde Frölicher schliesslich für den grössten Teil der durch die Barockisierung der Klosterkirche anfallenden Bildhauerarbeiten herangezogen.

1687 betraute ihn sein wohl wichtigster Mäzen, der Kurfürst von Trier, Johann Hugo von Orsbeck (1676–1711), mit der Aufgabe, ein «Vordertheyl zu der Heyligh-thumbs Cammer oder Capelle» im Ostchor des Trierer Domes zu erstellen. Die Arbeit an diesem Werk, das sich als altärähnlicher, dreigeschossiger und mit reichem Skulpturenenschmuck versehener Aufbau präsentierte, mit heute vermauerter ovaler Öffnung als Durchblick in die dahinter liegende Kapelle mit dem Heiligtum, der Tunica Christi, lässt sich anhand von Zahlungen an Frölicher gut verfolgen; laut Inschrift war es erst im Jahre 1700 vollendet. Daneben entstanden im Dienste von Kurtrier auch weniger umfängliche Werke, so 1692 ein kurfürstliches Wappen für die Heiligtumskammer und zwei heute verschollene Engelsfiguren für die Opferstöcke in der Wallfahrtskirche von Bornhofen und 1697 weitere Skulpturen für den Hofgarten in Ehrenbreitstein, die ebenfalls verschwunden sind.

Weitere Aufträge nahm Frölicher zudem von anderer Seite entgegen. 1689 fertigte er ein Modell für einen neuen Hochaltar im Dom von Würzburg an, welches allerdings selbst nach zwei Umänderungen abgelehnt wurde, weil man befürchtete, die Grösse und Vielfigurigkeit des Frölicherschen Altars würde zuviel Licht wegnehmen. Immerhin wird bei dieser Gelegenheit die interessante Bemerkung gemacht, dass Frölicher derzeit an die dreissig Gesellen in seiner Werkstatt beschäftigte<sup>10</sup>.

Auch für Adel und Klerus von Mainz war Frölicher weiterhin tätig. Vermutlich in der ersten Hälfte der neunziger Jahre entstand das Grabmal des bei der Verteidigung von Mainz gefallenen Reichsgrafen und Obersten Karl Adam von Lamberg († 1689) im Mainzer Dom (Abb. 6), und etwa zur selben Zeit dürfte der Probst des Mainzer St.-Alban-Stiftes, Christoph Rudolph von Stadion, den Bildhauer mit der Ausstat-

tung seines Lustparks, den er 1692 herrichten liess, beauftragt haben. Im Inventar dieses Gartens, das nach dem Tode Stadions im Jahre 1700 aufgestellt wurde, wird Frölicher als Schöpfer von 14 Urnen, 34 kleinen und 15 grossen Statuen bezeichnet, die heute leider grösstenteils zerstört sind<sup>11</sup>. Im November 1695 verpflichtete sich Frölicher, dem im gleichen Jahr verstorbenen Kurfürsten und Erzbischof von Mainz, Anselm Franz von Ingelheim, zwei Grabmäler zu errichten, eines im Dom von Mainz, der Grablege der Mainzer Erzbischöfe (Abb. 5), das andere in der Stiftskirche von Aschaffenburg, wo der Kurfürst seine letzten Lebensjahre verbracht hatte. Der von Arens aufgefondene und publizierte Vertrag gibt höchst aufschlussreiche Einblicke in die Arbeitsweise Frölichers. 1697, noch vor der Vollendung dieser beiden Monumente, hatte Frölicher bereits für den Nachfolger Ingelheims, Lothar Franz von Schönborn, zwei Marmorkamine für dessen Familiensitz in Gaibach fertiggestellt<sup>12</sup>.

In Frankfurt selbst finden sich auch aus dieser späteren Schaffensperiode erstaunlich wenig Spuren von Frölichers Tätigkeit. Es wäre durchaus möglich, dass er hier in der Reichsstadt, wo es keinen Hof gab, der ihn hätte fördern können, vorwiegend Kleinplastiken absetzte, wie dies ja auch bei seinem Vorgänger Justus Glescker vermutet wird. Von den wenigen vorhandenen Werken ist das etwa um 1690 entstandene grosse Holzkruzifix in der Deutschordenskirche zu erwähnen, daneben die um 1695 datierten Gartenfiguren des Reineckschen Hauses, die sich heute im Historischen Museum Frankfurt befinden. Das Grabmal des im Frankfurter Dom begrabenen Bischofs von Worms, Johann Karl von Frankenstein († 1691), wird neuerdings ebenfalls Frölicher zugeschrieben.

Der Name Frölichers dürfte somit hauptsächlich durch seine Tätigkeit für die geistlichen Residenzstädte bekannt geworden sein. Wie weit sein Ruhm ausstrahlte bezeugt ein Brief von 1696, in welchem der apostolische Protonotar und Procurator des Zisterzienserklosters Birnau, Eugen Speth, dem Abt des Schwesternklosters St. Urban über die voranschreitenden Ausstattungsarbeiten in der neuen Klosterkirche berichtet und dabei bemerkt, dass Frölicher der beste Bildhauer im Reiche sei, von dem er gerne Werke in seiner Kirche hätte<sup>13</sup>.

1699, ein Jahr vor seinem Tode, war Frölicher stark durch Arbeiten für den Trierer Dom beansprucht. Zwar erhielt er noch vom Fürstabt von Fulda, Placidus von Droste († 1700), den Auftrag, im Fuldaer Dom dessen Grabmal und einen Dreikönigsaltar zu erstellen, doch ist ungewiss, wie gross sein persönlicher Anteil an diesen Werken war, die erst nach seinem Tode von seiner Werkstatt vollendet wurden.

Indessen ging seine Arbeit am Aufbau für den Trierer Dom dem Ende entgegen, und er übernahm die Herstellung weiterer Ausstattungsstücke für dieselbe Kirche. Im April 1699 erhielt er den Auftrag für einen neuen Hochaltar, dessen schon fertige Teile er bereits im August von Frankfurt nach Trier bringen liess. Gleichzeitig verfrachtete er eine monumentale Marmorschale, die im Westchor zur Aufstellung gelangte und vermutlich ein Teil einer «Fons Pietatis» war. Dazu gehörte nämlich eine heute verschollene Ecce-Homo-Statue aus Metall, die, mittels Röhren mit der Schale verbunden, daraus Flüssigkeit aufnehmen und zu den Wundmalen wieder «ausbluten» konnte. Während Frölicher diese Ecce-Homo-Statue noch selbst auszuführen ver-

mochte, kam er nicht mehr dazu, die bereits im Modell vorgebildeten dazugehörigen beiden Engelsfiguren in Metall umzusetzen; diese Arbeit wurde nach seinem Tode seinem jüngeren Bruder Johann Peter Frölicher übertragen. Ebenfalls musste der Auftrag für den Dreikönigsaltar, dessen Riss er noch im Februar 1700 zu zeichnen versprach, dem Bildhauer Johann Mauritz Gröninger neu vergeben werden.

Im März 1700 verpflichtete er sich auch noch, die geplante neue Heiligtumskapelle, deren Schauseite er mit seinem «Vordertheyl zu der Heylighthums Cammer oder Capelle» bereits verwirklicht hatte, zu bauen und mit Skulpturen zu versehen. Auch dieses Vorhaben konnte er nicht mehr selbst realisieren, doch lassen sich seine Intentionen teilweise auch am heutigen Bau ablesen, da sich sein Nachfolger in dieser Aufgabe, der Hofbaumeister Philipp Joseph Honorius von Ravenstein, weitgehend an die mit Frölicher vereinbarten Vertragspunkte hielt.

Das somit bezeugte Übergreifen Frölichs auf die Architektur rechtfertigt denn auch die Inschrift auf dem Trierer Ostchoraufbau, in der er sich als «statuarius et architectus» bezeichnete. Reber nimmt sogar an, dass er schon früher als Architekt tätig war und den Portalbau von St. Matthias in Trier geschaffen hat.

Am 26. April 1700, mitten in dieser intensiven Arbeitsphase, starb Johann Wolfgang Frölicher in Trier und wurde im Kreuzgang des dortigen Domes beigesetzt<sup>14</sup>.

## II

Die Werke und Fakten, die in der bisherigen Frölicher-Forschung zusammengetragen wurden, vermitteln das Bild eines vielseitigen und erfolgreichen Künstlers, der übrigens neben seinem bevorzugten Material, dem Marmor, auch in Sandstein, Holz und Metall zu arbeiten verstand.

Weitgehend offengeblieben ist jedoch die Frage nach seinem Stil und dessen Herkunft. Diese Frage dürfte auch für die schweizerische Kunstgeschichte von Interesse sein, da es sich in mindestens zwei Fällen nachweisen lässt, dass hiesige Bildhauer zu Frölicher nach Frankfurt zur Ausbildung zogen. Es handelt sich um Urs Gobenstein aus Solothurn (in Frankfurt 1682 ff.) und Franz Joseph Knauss aus Rheinfelden (in Frankfurt 1685–1689), über deren Laufbahn nach ihrer Rückkehr bis anhin leider fast nichts in Erfahrung zu bringen war<sup>15</sup>. Wichtiger ist jedoch, dass sich auch Querverbindungen von Johann Peter Frölicher, einem unserer eigenwilligsten Barockbildhauer, zu seinem Bruder in Frankfurt abzeichnen<sup>16</sup>.

Die meisten Bearbeiter von Johann Wolfgang Frölicher erkannten flämische Stilelemente in seinem Werke; eingehender beschäftigte sich nur Reber mit der Schulfrage. Auf Grund einiger römischer Werke, die seiner Meinung nach Frölicher als Anregung gedient haben, nimmt er eine Ausbildung in Rom an. Die flämischen Einflüsse erklärt er durch den Kontakt mit den in Rom sich aufhaltenden Niederländern. Frölichs Ausbildungsprozess wäre somit vergleichbar mit demjenigen von Justus Glescker, der seinen nachhaltigsten Einfluss nicht in den Niederlanden, wo er vor seiner Romreise war, sondern in Rom durch den Niederländer François Duquesnoy erfuhr.



Abb. 2. Johann Wolfgang Frölicher, Grabmal des Chorbischofs Karl von Metternich in der Liebfrauenkirche von Trier (um 1684)

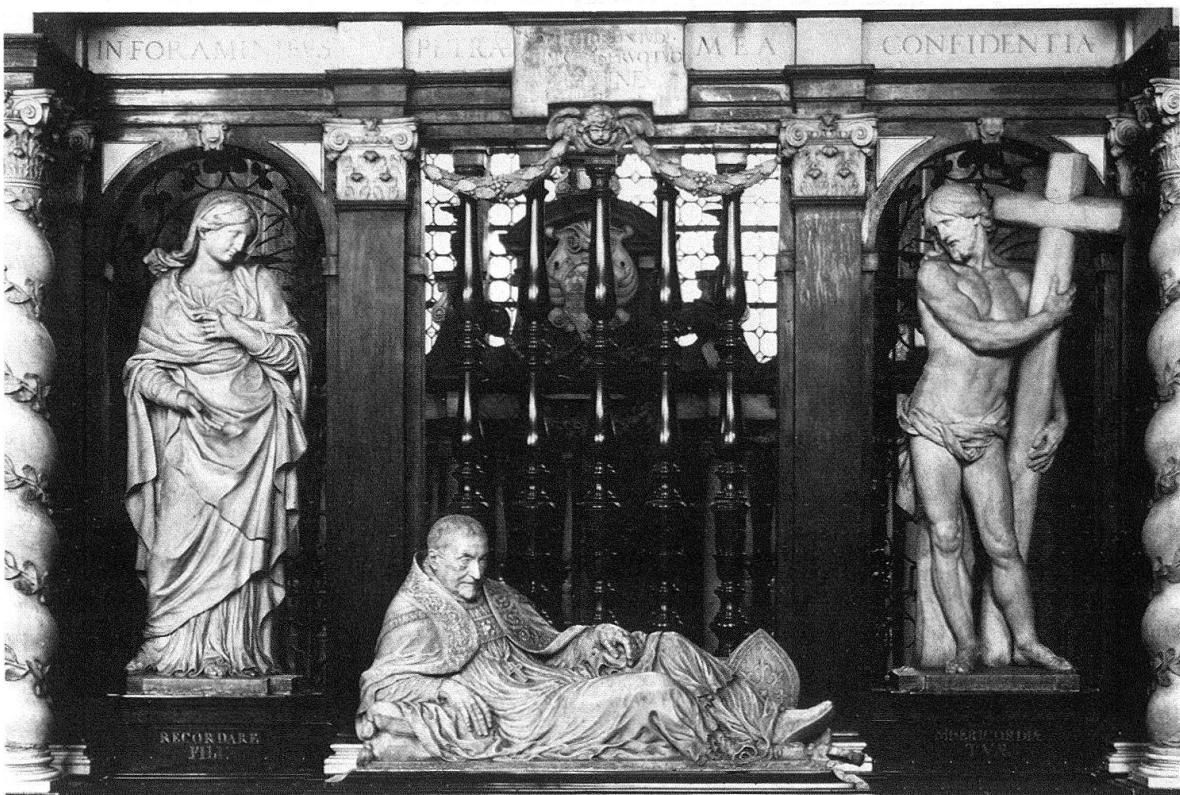


Abb. 3. Hieronymus Duquesnoy, Grabmal des Bischofs Antoine Triest in der Kathedrale St. Bavo von Gent (1652–1654)

Allerdings ist zu bemerken, dass zur Zeit von Glesckers Wanderschaft die Skulptur in den Niederlanden noch weitgehend dem Manierismus und Frühbarock verhaftet war, während die Entwicklung zu einem eigentlichen flämischen Hochbarock in Rom, eben von Duquesnoy, vollzogen wurde, der vor allem in der Auseinandersetzung mit der Antike zu einer «Verbindung von klassischer Statuarik und niederländisch weicher, stofflicher Oberflächenbehandlung» fand<sup>17</sup>. Mittlerweile waren aber nicht nur die für die flämische Skulptur wichtigsten Schüler von François Duquesnoy, nämlich sein Bruder Hieronymus und der Antwerpener Artus I Quellin in die Niederlande zurückgekehrt, sondern auch die Bildhauer einer weiteren Generation, etwas Artus II Quellin oder Jean Delcour, hatten sich in Rom geübt und neue Anregungen der italienischen Hochbarockmeister aufgenommen. Die Einflüsse der italienischen Kunstwelt bildeten jedoch nur eine Komponente im Werk der flämischen Bildhauer; eine mindestens ebenso starke Wirkung übte das Schaffen des Rubens aus, und erst aus dieser Synthese erklärt sich die Eigenheit des vollentwickelten flämischen Hochbarocks<sup>18</sup>. Dieser hatte in den Jahren 1669–1675, in die Frölichers Ausbildungszeit fallen dürfte, bereits seine eigene Tradition, so dass die flämischen Bildhauerzentren, vorab dasjenige in Antwerpen, für einen jungen Bildhauer mindestens so attraktiv sein konnte wie ehemals Rom. Dass Anklänge an römische Vorbilder nicht unbedingt auf einen Aufenthalt in Rom schliessen lassen müssen, beweist übrigens das Beispiel des Mechelener Bildhauers und Rubens-Schülers Lucas Faydherbe, in dessen Werk sich römische Motive finden, obwohl er nie in Rom war.

Es ist deshalb vielleicht nützlich, einige Gedanken zur Herkunft des Formen- und Motivschatzes Frölichers festzuhalten. Man vermisst in diesem Zusammenhang besonders das Vorhandensein von Werken aus den ersten Jahren seines Frankfurter Aufenthaltes, ist doch anzunehmen, dass gerade bei diesen der Schuleinfluss noch am stärksten ausgeprägt war.

Zu den ersten erhaltenen Werken Frölichers zählt der 1681 entstandene Putto im Ehrenbreitsteiner Bahnhof, der den Winter darstellt. Die Idee, einer Allegorie des Winters Puttenform zu geben, ist überraschend und erinnert an die Niederlande, wo die Putten seit ihrer Entdeckung für die Skulptur durch François Duquesnoy zu einer eigentlichen Spezialität geworden sind. Tatsächlich findet Frölicher «Winter» einen in Auffassung und Ikonographie verwandten Putto im Düsseldorfer Kunstmuseum, der von einem Bildhauer aus dem Kreis der Quellin geschaffen wurde<sup>19</sup>. Es dürfte sich lohnen, diese beiden Putten genauer auf ihre Gemeinsamkeiten zu untersuchen. Zu überprüfen wäre auch, wie weit die beiden ebenfalls 1681 datierten Engel auf dem Segmentgiebel des Hochaltars der Frankfurter Katharinenkirche mit den von Hans van Mildert nach einer Rubens-Zeichnung ausgeführten Engeln vom Hochaltar in St.-Carl-Borromäus in Antwerpen in Beziehung gesetzt werden können, denen sie bis auf die Palmzweige in den Händen in Haltung und Anordnung entsprechen<sup>20</sup>. An einem anderen frühen Werk Frölichers, dem Grabmal Barckhausens auf dem Frankfurter St.-Peters-Friedhof, erkannte bereits Reber die Übernahme eines niederländischen Motivs.



Abb. 4. Artus II Quellin, Grabmal des Bischofs Marius Ambrosius Capello in der Kathedrale von Antwerpen (1676)

Während sich zu den erwähnten Werken formale Vorbilder aus dem flämischen Kunstraum finden lassen, sieht Reber das Motiv, das Frölicher am Ecce-Homo-Altar aus dem Mainzer Dom verwendete, nämlich die beiden Engel, die mit einem Kranz die Ecce-Homo-Statue einrahmen, an der Fassade von S. Carlo alle quattro Fontane von Borromini vorgebildet (Abb. 1). Tatsächlich findet sich in Rom dieses Motiv nicht nur dort, sondern es kommt besonders an Altären häufig vor, man erinnere sich nur etwa an den Hochaltar in Berninis Fonseca-Kapelle. Reber übersieht jedoch, dass Frölicher das Motiv völlig unitalienisch interpretiert, indem er den in Italien üblichen neutralen Leistenrahmen durch einen Blätterkranz ersetzt, der in seiner Dominanz und üppigen Faktur den Kränzen in der flämischen Malerei, beispielsweise auf dem Gemälde «Madonna im Blumenkranz» von Rubens, ausserordentlich nahe kommt. Nicht nur der Kranz entspricht jedoch niederländischer Art, auch der von Putten zurückgehaltene Baldachinvorhang um den Altar findet in den Niederlanden zahlreiche Parallelen, so dass man sich fragen kann, ob sich die Auffassung von einem römischen Einfluss auf dieses Werk noch halten kann.

Ganz ähnlich verhält es sich mit Frölichers Metternich-Grabmal in der Trierer Liebfrauenkirche (Abb. 2). Seine Ähnlichkeit mit dem Grabmal des Bischofs Triest in der Kathedrale von Gent (Abb. 3) sowie dem vermutlich davon beeinflussten Grabmal des Bischofs Ambrosius Capello in der Kathedrale von Antwerpen (Abb. 4) wurde schon oft erwähnt. Reber weist mit Recht darauf hin, dass der liegende Bischof vom

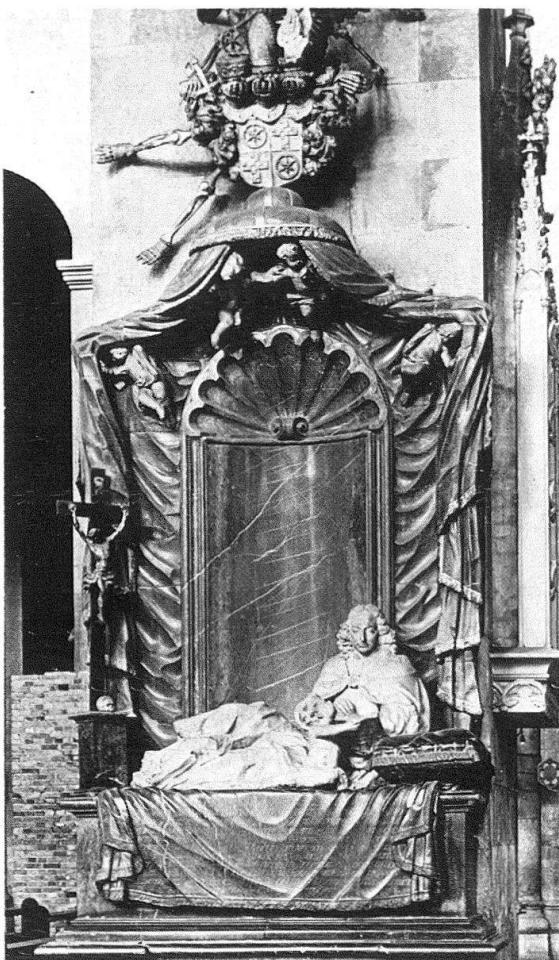


Abb. 5. Johann Wolfgang Frölicher, Grabmal des Erzbischofs Anselm Franz von Ingelheim im Dom von Mainz (1695–1698)

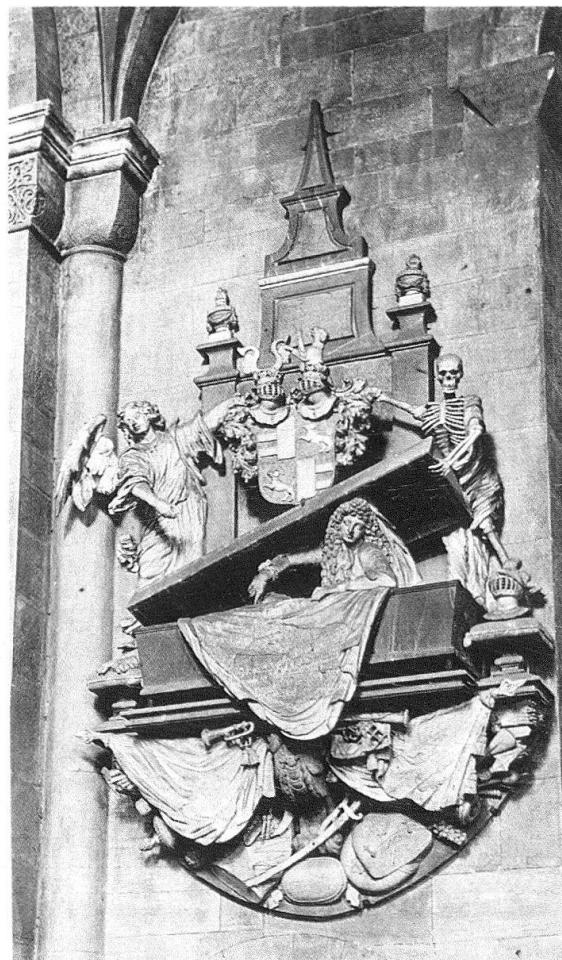


Abb. 6. Johann Wolfgang Frölicher, Grabmal des Karl Adam von Lamberg († 1689) im Dom von Mainz

Genter Monument, einem 1652–1654 entstandenen Werk des Hiernonymus Duquesnoy, letztlich nur eine seitenverkehrte Wiedergabe der Figur von Ammanatis Grabmal des Bischofs Antonio del Monte in S. Pietro in Montorio in Rom ist, welche Frölicher bei seinem hypothetischen Romaufenthalt hätte sehen und unabhängig von Duquesnoy zum Vorbild nehmen können. Zwar entspricht die Figur des Metternich in ihrer Komposition weitgehend derjenigen des del Monte, doch scheint es mehr als ein Zufall zu sein, dass der emblemhaltende Putto vom Metternich-Grabmal bei Ammanati fehlt, hingegen in gleicher Anordnung und Funktion bereits auf dem Capello-Grabmal, das 1676 von Artus II Quellin geschaffen wurde, vorgebildet ist. Man möchte deshalb annehmen, dass Frölicher nicht vom römischen Vorbild, sondern von den beiden flämischen Werken ausging.

Wesentlich ist zudem die Feststellung, dass bei Frölicher nicht nur gewisse Motive niederländischer Herkunft sind, sondern dass auch seine künstlerische Handschrift flämisch geprägt ist. Dies kann exemplarisch am Beispiel des Metternich-Grabmals gezeigt werden, wo sich dieselbe naturnahe Gestaltung von Kopf und Händen des Darge-



Abb. 7. Tubi, Grabmal der Juliènne Le Bé († 1668) in der Kirche St-Nicolas-du-Chardonnet in Paris



Abb. 8. Artus II Quellin oder H. F. Verbrugghen, Epitaph des Bischofs Marius Ambrosius Capello in der Kathedrale von Antwerpen (1676)

stellten, dieselbe sorgfältige Differenzierung in der Wiedergabe der verschiedenen Materialien seiner Gewandung, dieselbe Liebe in der Ausarbeitung der kleinsten Details findet, wie etwa am Capello-Grabmal Quellins (Abb. 13 und 14). Am Putto zeigt sich zudem die gleiche Fähigkeit, die Illusion des noch pummeligen Kinderkörpers überzeugend hervorzurufen, wie sie für die Putten berühmter flämischer Meister, etwa von François Duquesnoy oder Artus II Quellin, so charakteristisch ist.

Stofflichkeit und Detailrealismus, beides Charakteristiken der flämischen Skulptur, lassen sich nicht nur am Metternich-Grabmal Frölicher, sondern auch mehr oder minder an seinen andern Werken feststellen. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass Frölicher in seinem Stil auch Elemente unflämischer Natur verarbeitete, wie etwa die ausserordentlich aufgewühlten und in metallischer Schärfe erstarrten Falten des Untergewandes des Bischofs Metternich, die sich verschiedentlich auch an anderen Figuren wiederfinden und bei denen man sich an spätgotische Knitterfalten erinnert fühlt. Interessanterweise variiert Frölicher den beim Metternich-Grabmal verwendeten Typus rund zehn Jahre später beim Ingelheim-Grabmal im Mainzer Dom noch-



Abb. 9. Johann Wolfgang Fröhlicher, Petrus vom Ostchoraufbau im Dom von Trier (1687–1700)



Abb. 10. Artus I Quellin, Petrus vom Epitaph des Pierre Saboth, Andreaskirche Antwerpen (1658)

mals (Abb. 5). Die hingelagerte Figur des Ingelheim zeigt in ihrer Oberflächenbearbeitung im wesentlichen dieselben Merkmale wie diejenige des Metternich, höchstens dass hier die Falten des Untergewandes ruhiger und weicher gehalten und die Gewandverzierungen, unter denen man übrigens den Puttensaum vom Pluviale des Metternich wiederfindet, etwas sparsamer eingesetzt sind, was jedoch möglicherweise mit dem höheren Standort der Figur erklärbar ist. Wenn das Ingelheim-Grabmal dennoch wesentlich weniger unmittelbar als dasjenige des Metternich wirkt, so ist dies vor allem auf die Höhersetzung des Sarkophages wie auch auf die hohe, von einem Baldachin umgebene Muschelnische dahinter zurückzuführen, wodurch das Ganze einen Monumentalcharakter gewinnt, der dem Metternich-Grabmal wie auch dessen flämischen Vorbildern fremd ist.

Weitere Vergleiche scheinen die bisherigen Vermutungen über Fröhlichs Herkunft zu bekräftigen. Aufschlussreich dürfte nämlich trotz seiner geringeren Qualität – es wurde anscheinend teilweise von Gesellen ausgeführt – das Grabmal des Karl Adam

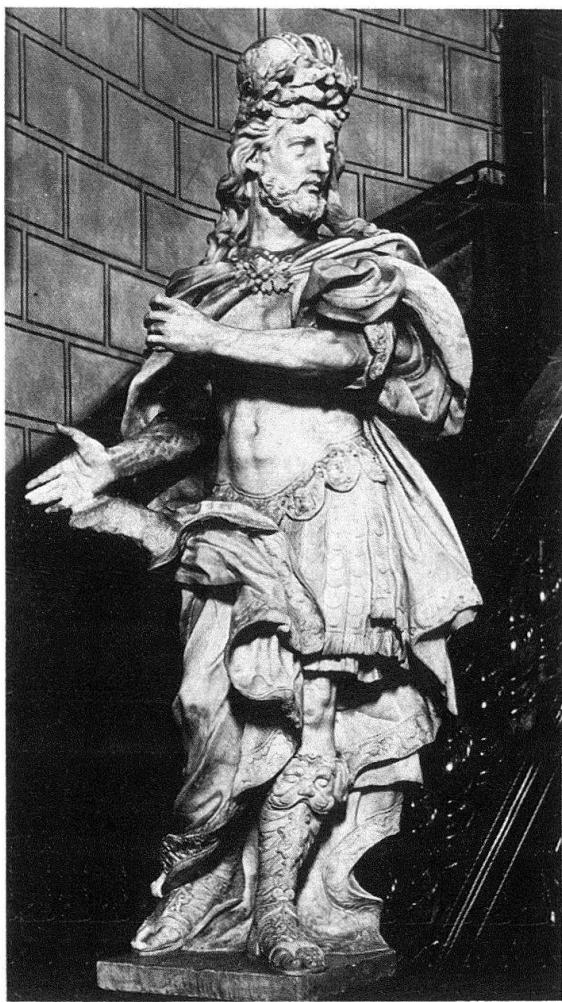


Abb. 11. Johann Wolfgang Frölicher, Konstantin vom Ostchoraufbau im Dom von Trier (1687–1700)



Abb. 12. Artus II Quellin, Gideon in der Kathedrale von Antwerpen

von Lamberg im Mainzer Dom sein, denn sein Motiv, die Darstellung des Verstorbenen, der sich am Jüngsten Tag aus seinem Grab erhebt, scheint in Deutschland und Italien an Grabmälern unbekannt gewesen zu sein (Abb. 6). Ein Vergleichsstück bildet indessen das Grabmal der Julienne Le Bé († 1668), Mutter des Charles Lebrun, in der Kirche St-Nicolas-du-Chardonnet in Paris, welches Tubi nach einer Zeichnung Lebruns angefertigt hat (Abb. 7). Stark an Frölicher erinnert hier der Sarkophag mit dem geöffneten Deckel und dem überhängenden Bahrtuch, in dem sich die Verstorbene mit gefalteten Händen und nach oben gerichtetem Blick aufgerichtet hat. Unterschiedlich ist hingegen die Gesamtkonzeption des Grabmals, indem der Sarkophag auf einem Sockel vor einer Flachnische steht, von deren Scheitel ein trompetenblasender Engel herunterschwebt<sup>21</sup>. Interessanterweise kehrt dasselbe Motiv in Epitaphform etwas später in der Kathedrale von Antwerpen wieder (Abb. 8). Es handelt sich um das Epitaph des Bischofs Marius Ambrosius Capello, das die Almosenpfleger 1676 gestiftet hatten und das von Artus II Quellin oder H. F. Verbrugghen ausgeführt wurde.

Dieses Epitaph ist in seinem gesamten Aufbau dem Lamberg-Grabmal sehr verwandt, wenn es auch in zahlreichen Details davon abweicht, indem beispielsweise der Sarkophagdeckel durch ein Tuch und das überhängende Bahrtuch durch ein Inschriftpergament ersetzt ist. Andererseits stimmt an beiden Grabmälern die Haltung des Verstorbenen, der den Unterarm auf den Sarkophagrand gelegt hat und nach unten blickt, auffällig überein. Es scheint fast so, als ob Frölicher auch hier wieder auf das flämische Vorbild zurückgegriffen, dieses aber in seiner reiferen Schaffensperiode wesentlich freier umgeformt habe als etwa noch das Vorbild zum Metternich-Grabmal. Offen bleibt die Frage, ob er auch das Grabmal in Paris kannte oder ob er die Details, die an seinem Lamberg-Grabmal daran erinnern, Zeichnungen entnahm. Immerhin wäre es in Anbetracht der nach Frankreich ausgerichteten Haltung seiner Vaterstadt Solothurn durchaus denkbar, dass ihn seine Wanderschaft durch Paris geführt hat.

Zum Abschluss sei kurz noch auf die Skulpturen des Petrus und des Konstantin vom Ostchoraufbau im Trierer Dom hingewiesen.

Es wurde schon früher bemerkt, dass Frölichers Petrus (Abb.9) in seiner Konzeption dem Petrus ähnelt, den Artus I Quellin am Epitaph des Pierre Saboth in der Antwerpener Andreaskirche 1658 geschaffen hat (Abb. 10). Bis jetzt wurde meines Wissens jedoch nicht gesagt, dass der Quellinsche Petrus in den Niederlanden bald zu einem eigentlichen Typus wurde, der sich sehr häufig an Beichtstühlen, daneben aber auch als Freifigur wiederfindet<sup>22</sup>. Die Verbreitung dieses Typus scheint indessen auf den flämischen Kunstbereich beschränkt zu sein, so dass anzunehmen ist, dass Frölicher die Anregung zu seinem Petrus dort fand. Ob er vom Quellinschen Urbild selbst oder von einer andern Ausformung ausging, lässt sich vermutlich kaum noch feststellen.

Man ist versucht, auch zu Frölichers Konstantin eine formale Ahnenreihe aufzustellen (Abb. 11), obwohl gerade Panzerstatuen im 17. Jahrhundert ausserordentlich verbreitet waren. In Haltung, Kopfdrehung und vor allem in der Stellung des linken Armes ist der Konstantin dem kreuztragenden Christus von Michelangelo in S. Maria sopra Minerva in Rom nicht unähnlich, und man erinnert sich, dass Hieronymus Duquesnoy eben diesen Christus am Grabmal des Antoine Triest in der Genter Kathedrale ziemlich getreu reproduziert hat (Abb. 3). Die Umformung des Christus in eine Panzerstatue scheint allerdings nicht Frölicher vollzogen zu haben; sie ist weitgehend vorgebildet am Gideon des Artus II Quellin in der Kathedrale von Antwerpen (Abb. 12), von dem sich Frölichers Konstantin hauptsächlich durch eine etwas stärkere Bewegung unterscheidet.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Frölicher bei den oben erwähnten Werken nicht nur auffällig häufig Motive und Typen flämischer Herkunft verarbeitet hat, sondern dass er auch in seiner künstlerischen Handschrift charakteristische flämische Eigenarten aufweist. Man darf deshalb mit einiger Wahrscheinlichkeit vermuten, dass er nicht in Rom, sondern in den Niederlanden geschult wurde, wo er, nach zahlreichen Parallelen zu schliessen, mit dem Kreis um die Quellin in Antwerpen in Verbindung stand. Eine endgültige Bestätigung dieser Vermutung muss jedoch noch durch genaue Werkanalysen erbracht werden.



Abb. 13. Johann Wolfgang Frölicher, Grabmal des Chorbischofs Karl von Metternich in der Liebfrauenkirche von Trier, Detail

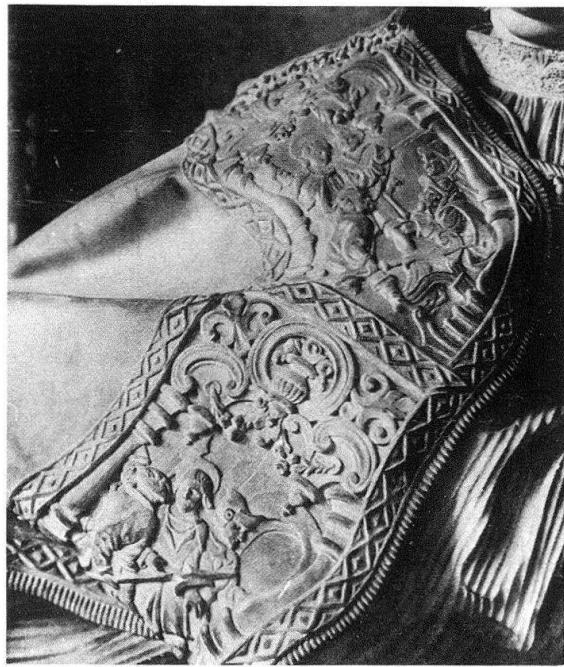


Abb. 14. Artus II Quellin, Grabmal des Bischofs Marius Ambrosius Capello in der Kathedrale von Antwerpen, Detail

### Résumé

Le sculpteur Johann Wolfgang Frölicher, frère aîné de Johann Peter Frölicher – sculpteur lui aussi – est né à Soleure en 1653. Il réside à Francfort, où il a acquis le droit de bourgeoisie, de 1675 à sa mort, en 1700. De là, son influence s'étend rapidement sur les territoires du Rhin moyen dont il est un des principaux sculpteurs baroques. Son œuvre abondante, malheureusement en partie détruite, compte des pièces aussi importantes que le tombeau de l'évêque Metternich dans l'église de Notre-Dame à Trèves et la façade de la chapelle du reliquaire du chœur oriental de la cathédrale de Trèves. On peut constater à la fin de sa carrière une inclination vers l'architecture. Il n'a jamais travaillé pour la Suisse; par contre, nous savons que de jeunes sculpteurs suisses ont travaillé dans son atelier.

La question concernant l'origine de son style n'est pas encore définitivement éclaircie. Il est probable qu'il a été formé dans les Pays-Bas et qu'il a été là-bas en relations avec le cercle des Quellin à Anvers.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Grundlegende Arbeiten (chronologisch): H. S. HÜSGEN, *Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunstsachen*, Frankfurt 1780; K. LOHMEYER, «Die Trierer Domschatzkammer und ihre Meister», in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, XXX (1917), S. 112f; K. LOHMEYER, «Die Bauakkorde über die barocken Ausstattungen und Umbauten des Trierer Domes 1685–1710», in: *Trierische Chronik*, N.F. XIV (1918), S. 67–78; L. KRAFT, «Forschungen zur Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Ilbenstadt», in: *Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde*, N.F. XIV (1923), S. 224–260; E. PEIPER-DIENER, «Mittelrheinische Barockplastik», in: *Mainzer Zeitschrift*, XXIV/XXV (1929/30), S. 1–46; W. K. ZÜLCH, *Frankfurter Künstler*

1223–1700, Frankfurt 1935, Neudruck 1967; F. ARENS, «Mainzer Kunstwerke und deren Meister zwischen 1650 und 1750», in: *Mainzer Zeitschrift*, XLVI/XLVII (1951/52), S. 87–99; F. ARENS, «Die Meister von drei barocken Kunstwerken in der Aschaffenburger Stiftskirche: Johann Wolfgang Fröhlicher – Johann Michael Henle», in: *Aschaffenburger Jahrbuch*, IV (1957), S. 777–793; H. REBER, *Die Baukunst im Kurfürstentum Trier unter den Kurfürsten Johann Hugo von Orsbeck, Karl von Lothringen und Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg, 1676–1729* (Veröffentlichungen des Bistumsarchivs, V), Trier 1960; H. REBER, «Der Frankfurter Bildhauer Johann Wolfgang Fröhlicher und seine Arbeiten in Trier», in: *Schriften des Historischen Museums Frankfurt am Main*, XII (1966), S. 65–114.

<sup>2</sup> Da in den deutschen Quellen der Familienname des Bildhauers in verschiedenartigsten Varianten wiedergegeben ist, hat sich die deutsche Forschung auf die Schreibweise «Fröhlicher» geeinigt. Da der Name in den solothurnischen Quellen durchgehend «Fröhlicher» geschrieben ist, wird hier diese Schreibart als die richtige übernommen. Quellen werden im folgenden nur dann angegeben, wenn sie noch nirgends publiziert wurden.

<sup>3</sup> Staatsarchiv Solothurn (im folgenden StAS), Conc. 93, 280 und RM 186, 555 (13. November 1682); StAS, RM 199, 442 (17. Juni 1695).

<sup>4</sup> StAS, Conc. 102, 261 ff. (10. November 1706); Deutschlandschreiben 1700–1731, Nr. 7 (15. März 1707); Conc. 103, 49 ff. (28. März 1707).

<sup>5</sup> StAS, Bürgerbuch Solothurn Stadt 1572–1706, S. 303; Totenbuch Solothurn Stadt, 1608–1752, 2. Teil, S. 510 (5. November 1709).

<sup>6</sup> U. THIEME/F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XII, Leipzig 1916, S. 515.

<sup>7</sup> H. MEYER-RAHN, «Das Chorgestühl in der Kirche der ehemaligen Cisterzienser-Abtei St. Urban», in: *Neujahrsblatt der Kunstgesellschaft in Luzern*, 1913, S. 13.

<sup>8</sup> Nach ZÜLCH (wie Anm. 1) S. 582, verlangte der Bildhauer Johann Andreas Streit 1713 eine Schutzordnung gegen Nichtbürger, weil es 1690 in Frankfurt nur den Fröhlicher, 1713 aber fünf Beisassen und einen Bürger als Bildhauergab.

<sup>9</sup> F. MICHEL, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Koblenz, die profanen Denkmäler und die Vororte*, München/Berlin 1954, S. 418.

<sup>10</sup> C. G. SCHAROLD, «Geschichte und Beschreibung des St.-Kilians-Doms oder der bischöflichen Kathedralkirche zu Würzburg», in: *Archiv des Historischen Vereins für den Untermainkreis*, IV (1837), S. 63.

<sup>11</sup> Das Inventar ist abgedruckt bei K. LOHMEYER, *Schönbornschlösser*, Heidelberg 1927, S. 39f.

<sup>12</sup> A. CHROUST/H. HANTSCH/A. SCHERF, *Quellen zur Geschichte des Barocks in Franken unter dem Einfluss des Hauses Schönborn*, 1. Halbband, Augsburg 1931, S. 22.

<sup>13</sup> StAL, St. UrbanA, Cod. 512 w, S. 481 v.

<sup>14</sup> Nach der Grabschrift starb Fröhlicher am «sesto cal. Maji anno MDCC», was dem 26. April 1700 entspricht. Meines Wissens wurde dieses Todesdatum bis jetzt immer unrichtig übersetzt.

<sup>15</sup> StAS, RM 186, 555, Ratsbeschluss vom 13. November 1682 betreffend Urs Gobenstein; StAS, Not. Prot. 1708–1720, Bd. 38, 2, Attest vom 18. September 1708 betreffend Franz Joseph Knauss.

<sup>16</sup> Ich werde auf diese Frage im Rahmen meiner Dissertation über Johann Peter Fröhlicher näher eingehen.

<sup>17</sup> Vgl. E. HERZOG/A. RESS, «Der Frankfurter Barockbildhauer Justus Glescker», in: *Schriften des Historischen Museum Frankfurt am Main*, X (1962), S. 58.

<sup>18</sup> Einstiegliteratur zur flämischen Kunst mit ausführlichen Bibliographien: H. GERSON/E. H. TER KUILE, *Art and Architecture in Belgium, 1600–1800* (Pelican History of Art), Harmondsworth 1960; JULES VAN ACKERE, *Belgique Baroque & Classique (1600–1789)*, Brüssel 1972.

<sup>19</sup> Abbildung des Düsseldorfer Putto in: *Europäische Barockplastik am Niederrhein*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf 1971, Nr. 130. Abbildung des Putto von Fröhlicher bei MICHEL (wie Anm. 9).

<sup>20</sup> Abbildung des Hochaltars von St.-Carl-Borromäus in Antwerpen sowie der Rubens-Zeichnung in: J. R. MARTIN, *Rubens before 1620*, Princeton 1972, S. 86 und 87; Abbildung des Altars der Katharinenkirche von Frankfurt bei REBER, «Der Frankfurter Bildhauer» (wie Anm. 1), S. 66 und 67.

<sup>21</sup> In Frankreich wurde der Typus des Grabmals Le Bé für die drei 1684 entstandenen Grabmäler der Familie Parabère in der Kirche Notre-Dame in Niort wiederverwendet. Vgl. HENRI CLOUZOT, «Les Tombeaux des Parabère à Niort», in: *Gazette des Beaux-Arts*, LIII/1 (1911), S. 78–84.

<sup>22</sup> Erwähnenswert ist, dass der Bozzetto zum Quellinschen Petrus erhalten ist (*Le siècle de Rubens*, Ausstellungskatalog Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel 1965, Abb. S. 368); ebenso eine Nachzeichnung (*Europäische Barockplastik am Niederrhein*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf 1971, Abb. 182). Zu den Petrusfiguren an Beichtstühlen vgl. S. ZAJADACZ-HASTENRATH, *Das Beichtgestühl in den südlichen Niederlanden*, Brüssel 1970. Als Freifigur findet sich ein Petrus des Quellinschen Typus beispielsweise im Chorungang der Antwerpener Kathedrale oder an einem Pfeiler über dem Epitaph des Petrus Goyvaerts im Chorungang von St. Gummarus in Lier.

*Abbildungsnachweis*: Prof. Dr. Fritz Arens, Mainz: Abb. 1, 2, 5, 6, 9, 11, 13. – Copyright A. C. L. Bruxelles: Abb. 3, 4, 8, 10, 12. – Aus: S. LEURS, *De Kathedrale Kerk van O. L. Vrouw te Antwerpen* (Ars Belgica IX); Antwerpen 1938: Abb. 14. – Aus: E. PANOFSKY, *Grabplastik*, Köln 1964: Abb. 7.