

Das Werk Johann Peter Frölichers

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Jahrbuch für Solothurnische Geschichte**

Band (Jahr): **50 (1977)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

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 <i>Choro</i> 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 Stuhldreihe: (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 Stuhldreihe (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.

Frölichs 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. 371 f.

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 Burgtli (?) 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 Burgtli (?) Buob Bildschntzler 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 Frölicher's 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 erstellt, geben noch 20 Bz. darzu. Anno 1710 den 27 10bris mit ihme gerechnet und vollig im alles bezahlt mit 100 Gl. 8 Bz.»

⁸⁸Die 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.

⁸⁹Es 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 Cistercium-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.

⁹⁰Joseph 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 beispielhaft 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 Vorderstück 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 ungelassenen 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 ausgezeichnete 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 Figuren 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 Frölicher's, 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 Kommunionbänke 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 Frölicher's 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, Frölicher's 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*, *Maitres 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 querrrechteckige 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 <i>Bibliotheca</i> 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 bekränzttem 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 weiträndigem 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 Stil- sprache 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 allgemein hin 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; perciò che 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 minutiös; 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 ungelent 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 skulptierte, 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.

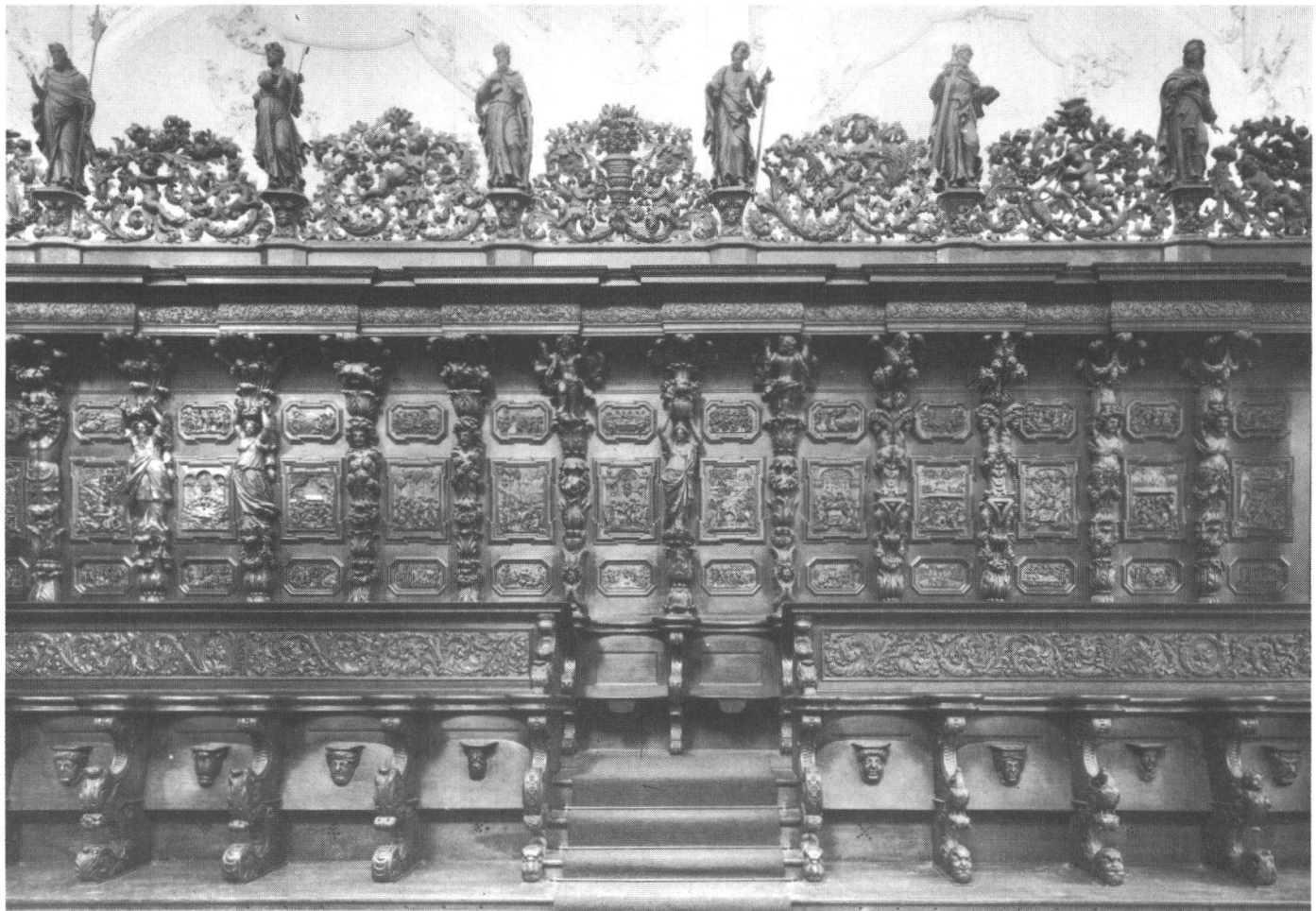




Abb. 3. St. Urban, Chorgestühl.
Südl. Stuhlreihe gegen Westen.

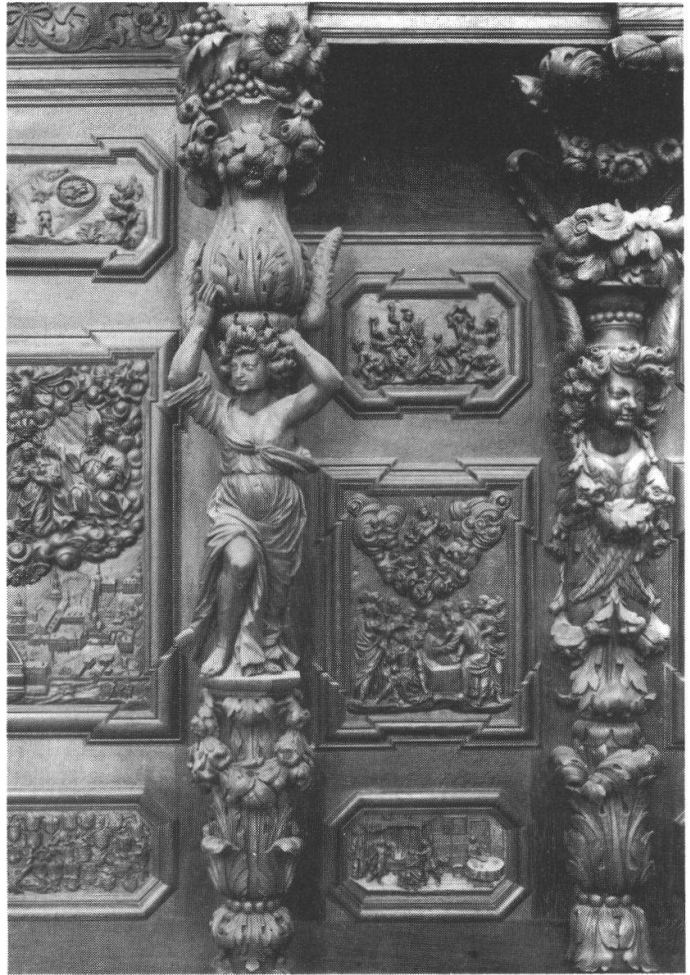


Abb. 4. St. Urban, Chorgestühl. Säulen 2a und 3a.

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.

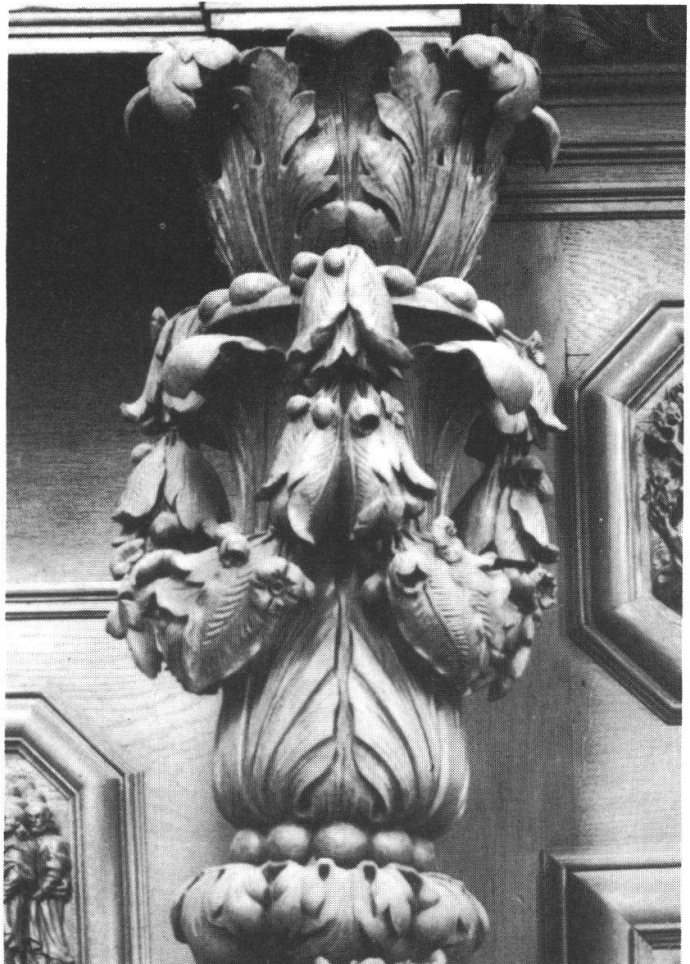




Abb. 11. St. Urban, Chorgestühl.
Korbträger von Säule 8a.



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.

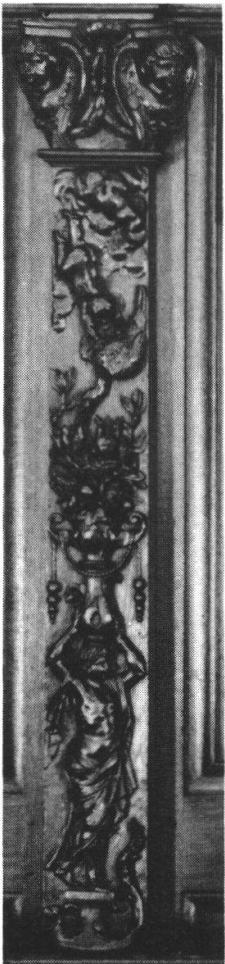




Abb. 15. St. Urban, Chorgestühl.
Korbträgerin von Säule 8.



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.

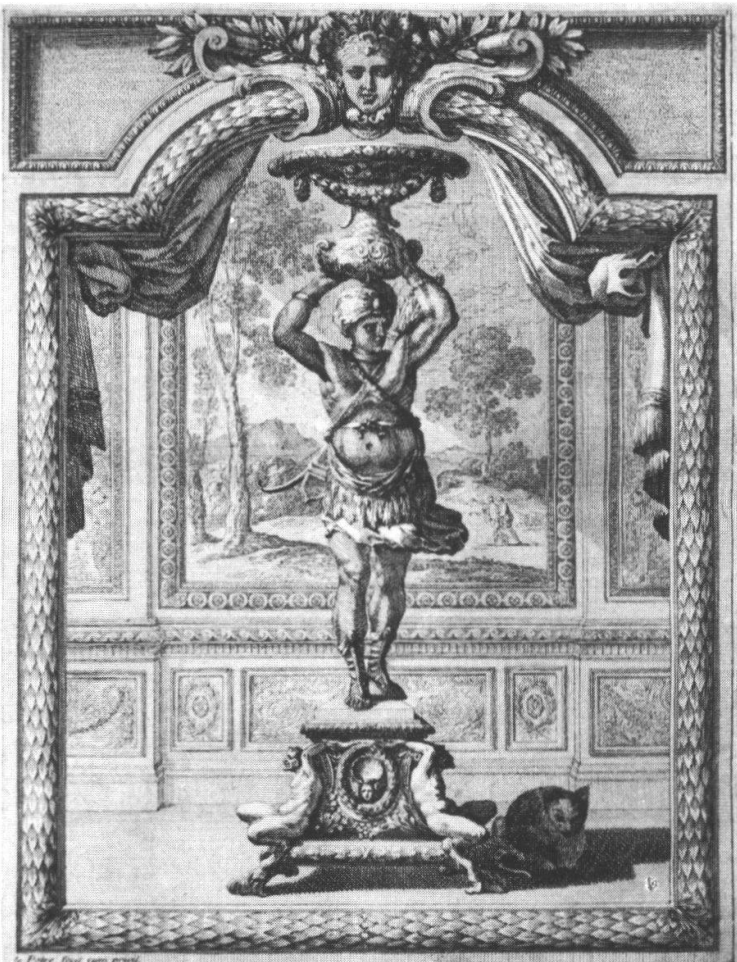




Abb. 35. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Frühling.



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:	<ol style="list-style-type: none">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 aufgesteckten 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 Vorscheung 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. Capitulum 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 könnte. 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 höher zu henkhen damit anderen adelichen famillien nichts in ihren Ehren benummen werde.» Vgl. StASO, St.-Urs.-Prot. 13, 128v., 129.

Beschreibung: Ädikulaartiges Hängeepitaph. Das querrrechteckige 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 geschweifeter, 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, Isaiæ c.40.v.7/ Flebilem passa sunt jacturam/ TeMpe ReIpUbLICæ soLoDoranae/ nam/ Odoriferum Prisca, et Illustris SURIANAE/ Prosapiae Decus./ Rosa RosarUM CeCIDIIt/ Nimirum/ Illustris. ac Cenerosus Dominus/ URSUS SURY L.V. de Bussj/ Ex Vetusto Rosarum probato Cens Stemmæ/ Praetorum Septimus/ Cenj, Indolis, Ac Virtutum Celsitate, nec non/ Rerum gerendarum Gloria nullj eorum/ Şecundus/ verus Patria Pater, Toga eam Sago anteferenda/ tegebat/ Splendissimus Reipublicæ Muneribus & Vigi-/ lantia Toparchæ,/ Prudentia Tribuniplebis./ Fortitudine Quaestoris, et Vexilliferj. Iustitia/ Praetoris & gloriose gestis/ Livorem Mundj superavit./ Merito ut stematis, et Virtutum Illustris Rosa/ Coronæ Beatorum Gloriæ jnferenda translatus/ est in Caelum./ Ao 1707. Die 21 Junj /Amoris ergo posuere/ Moest.ma D.Vidua cum Filys.»

Inschrift auf der kleinen Kartusche:

«Epitaph: translät:/ 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, 131 v: «(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 Figureschmuck, 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, wengleich 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 entzweigäugten 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 platziert 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 Gesamtkonographie 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 Schlitzten 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 Kapitulum 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 Frölichs 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: 1^{um} ein neues Jahrzeit für den H. Vatter säl. umb 1000 Pf. 2^{um} dass also alle Jahr 4 Jahrzeiten möchten in eine Zeit und Wochen reduciert werden 3^{um} dass sie auf der Evangeli-seithen des Leutpriesters altar ein Epitaphium aufhencken möchten. das Capitulum hat in 1^o et 3^o absoluter consentiert, in 2^o was möglich seye, in einer od. 2 Wochen. Haben also Haeredes sich höchlich bedanckt, und versprochen eine schöne discretion. – Zu Hans Joerg Wagner vgl. HBLB 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 delicum/ 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 Visitationenklosters 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 entthob 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 Scribanus Politico-Christianus, zumeist von zwei Figuren flankiert sind und durch diese, ähnlich wie die Grabmalinschriften, 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 Grabmalvorlage ihm bekannt war, inspiriert hatte.

Eine gewisse formale Verwandtschaft mit diesem Epitaphstypus 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'Ho-vyne 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 Scribanus 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 geviert. 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 HBL, Bd. 2, S. 208 ff.; *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 Frölichs 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 unpräzise. 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 Frölichs 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 Frölichs späterer Zeit, soweit sie auf dieses Merkmal 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.

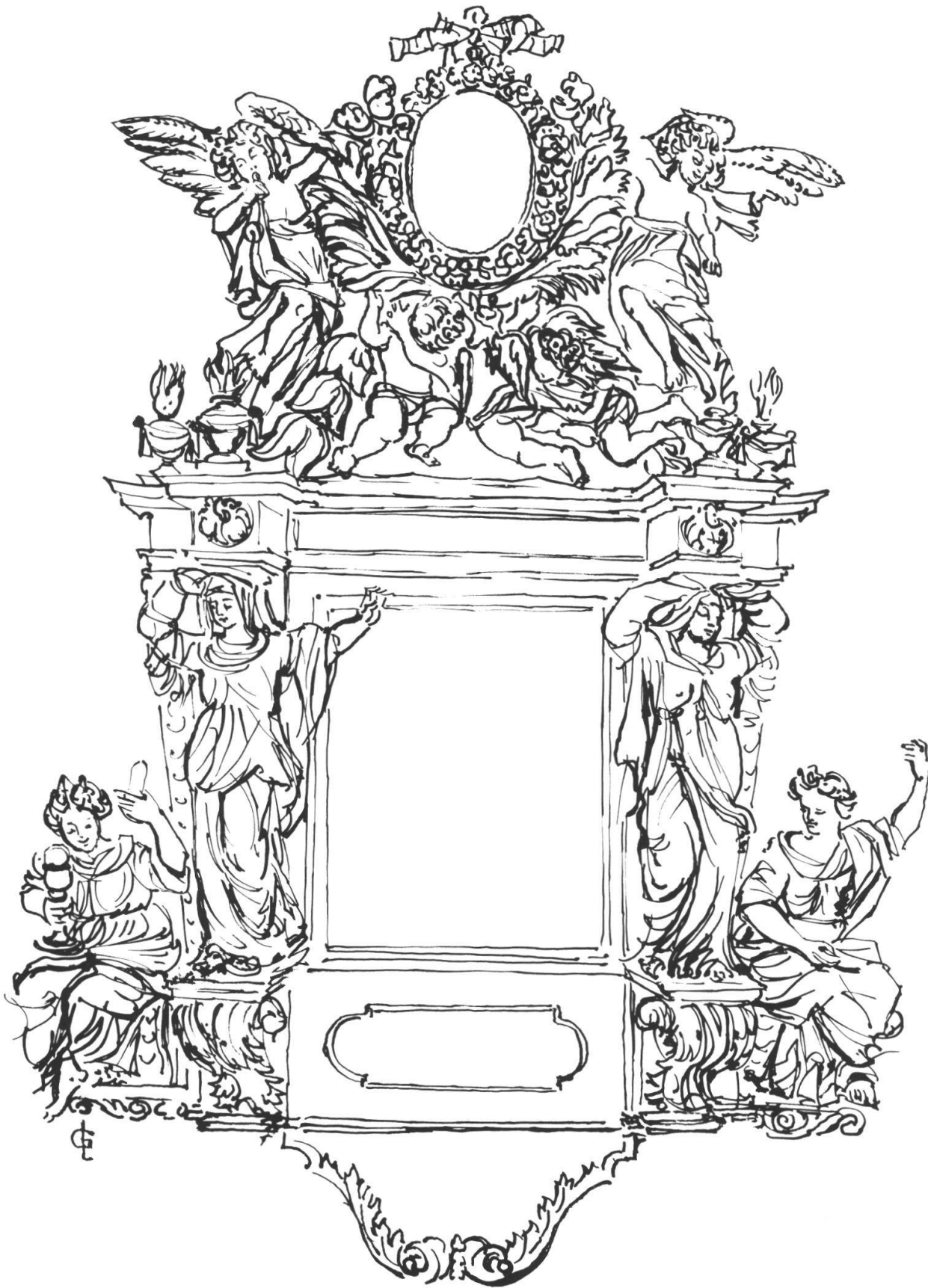


Abb. 41. Rekonstruktion des Epitaphs im Visitantinnenkloster Solothurn.

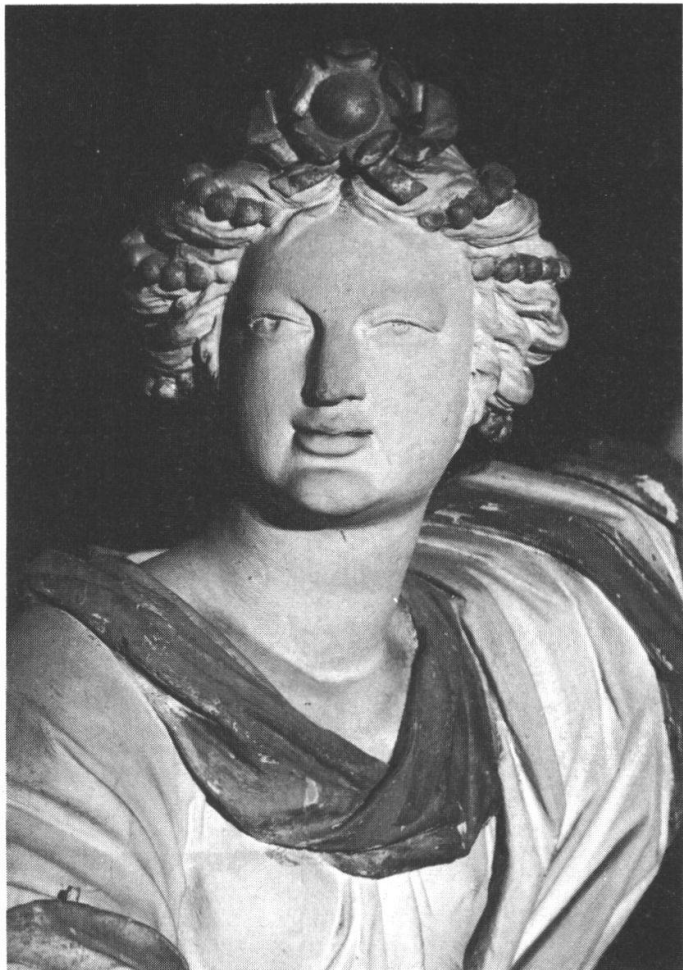


Abb. 42. und 43. Solothurn, Visitantinnenkloster. Kopf der Allegorie rechts.

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



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



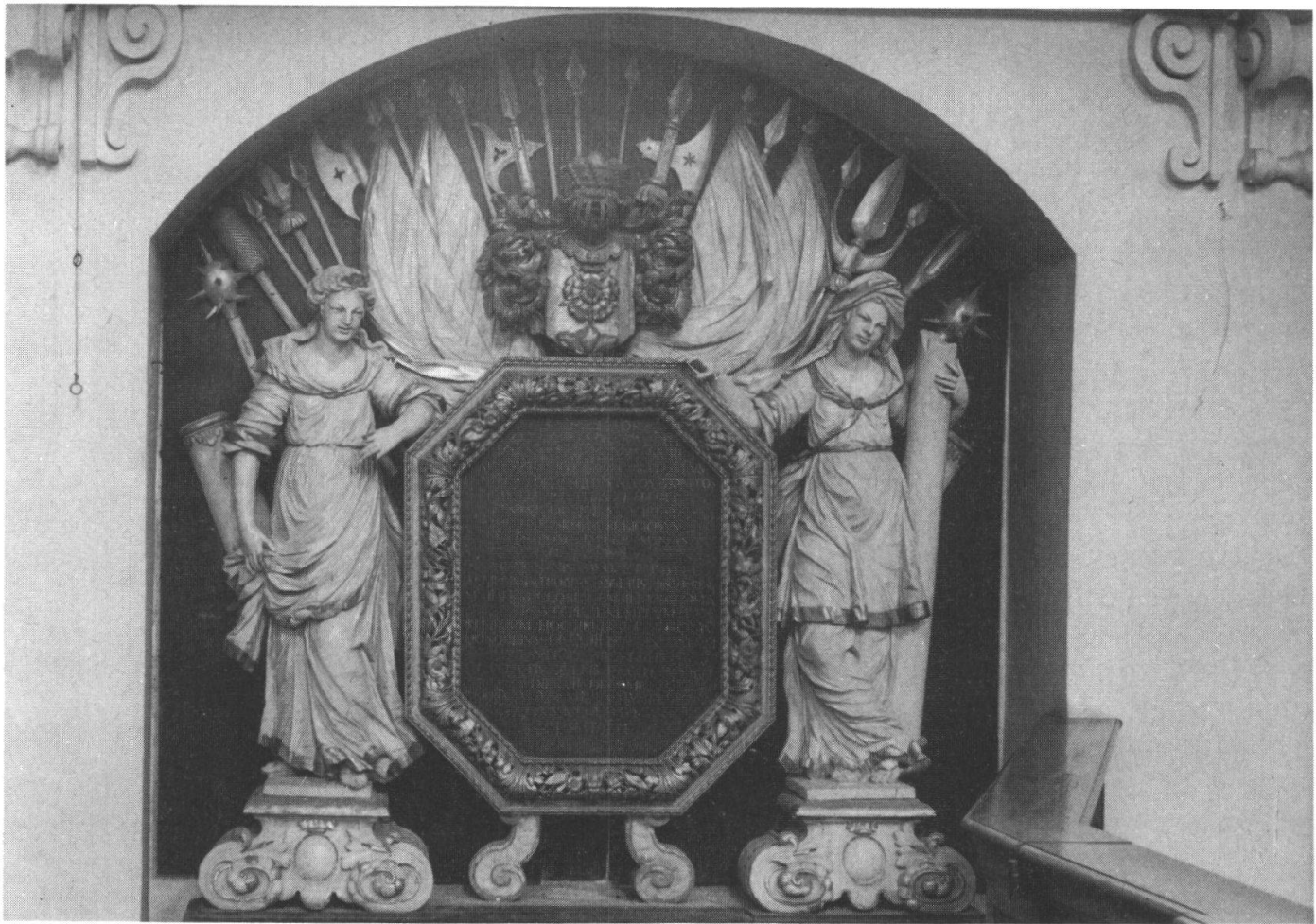


Abb. 46. Solothurn, ehem. Jesuitenkirche. Epitaph für Johann Viktor Sury.

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



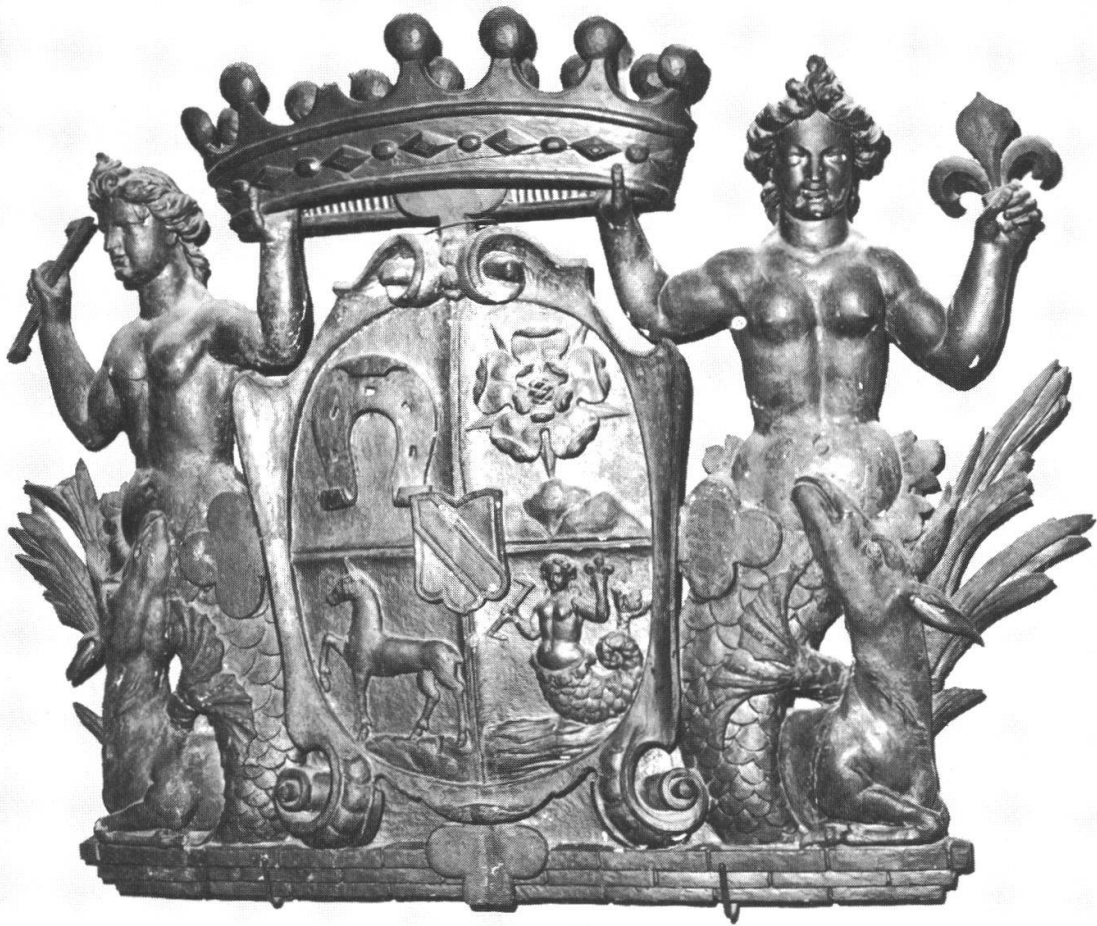


Abb. 48. Feldbrunnen, Schloss Waldegg. Wappen von Johann Viktor Besenval.

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 überschlanen, 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 ungelenten 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 splinternd.
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 Engelspaar 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 ausgehöhlt. 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 Schwebelage 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, Lententuch, Dornenkrone und Nägel vergoldet. Fassung teilweise abgesprungen.
Masse:	H. des Korpus: 0,90 m
Datierung:	1714/15
Quellen:	<ol style="list-style-type: none"> 1. «(1713) Sonntag, den 27. Augusti ist Consilium gehalten worden In welchem R.D.Praeses hat Vorgetragen, ob ess nit wohl anständig 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 schwarz eingebeitzem Holtz auf volgendte form machen liesse, als Christus dritthalben Schuech lang von puhrem Silber, dass Kreütz von Siben scheuch lang von schwarz 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 fortgefahen werden, wan aber die preyys unndt wärth unnser 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 beschloszen worden: dass aus dem im deposito ligenen gelteren zu forderst göttlicher Ehr, wie auch zier, und aufnahm unserer Hochlöbl. Congregation ein silberner von zwey und ein halben werck schuch hoher gecreütziger Christus in lebhafter gestalt solle gemacht werden,

welches Crucifix alsdan an den öffentlichen Prozessions Tagen der congregation wie auch der Verstorbenen Sodalium leichtgängnus 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 ausgearbeitet werden alss ist R. D. Praeses ersucht worden mit H. Leüt. Johan Joseph Wagner dem H. Johann Peter Frölicher als diser Kunst sehr berüemhten 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. Lententuch 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 gewirbelte 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 pontifikalischen Gewändern mit Fransenhörnern. 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.

Swendimann 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 Kirche 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, Jahrbuch 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 zwanglos 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.

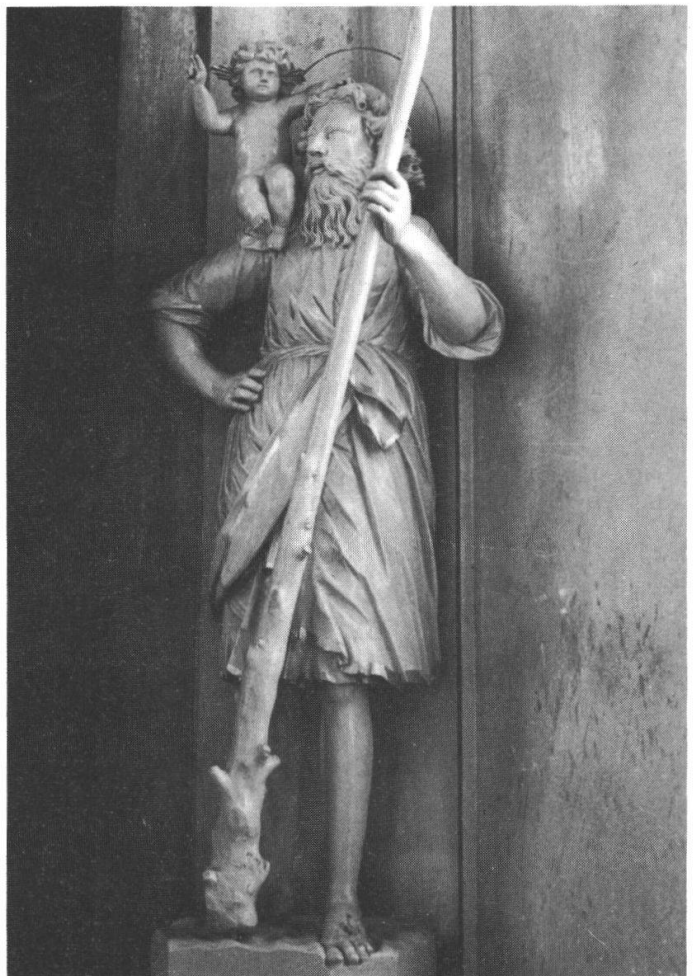




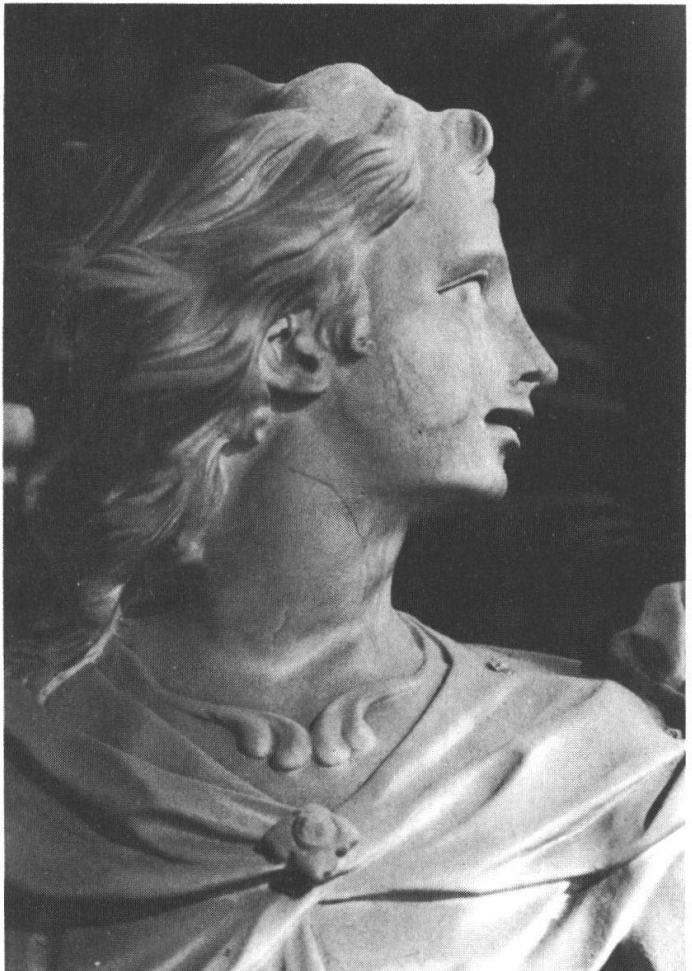
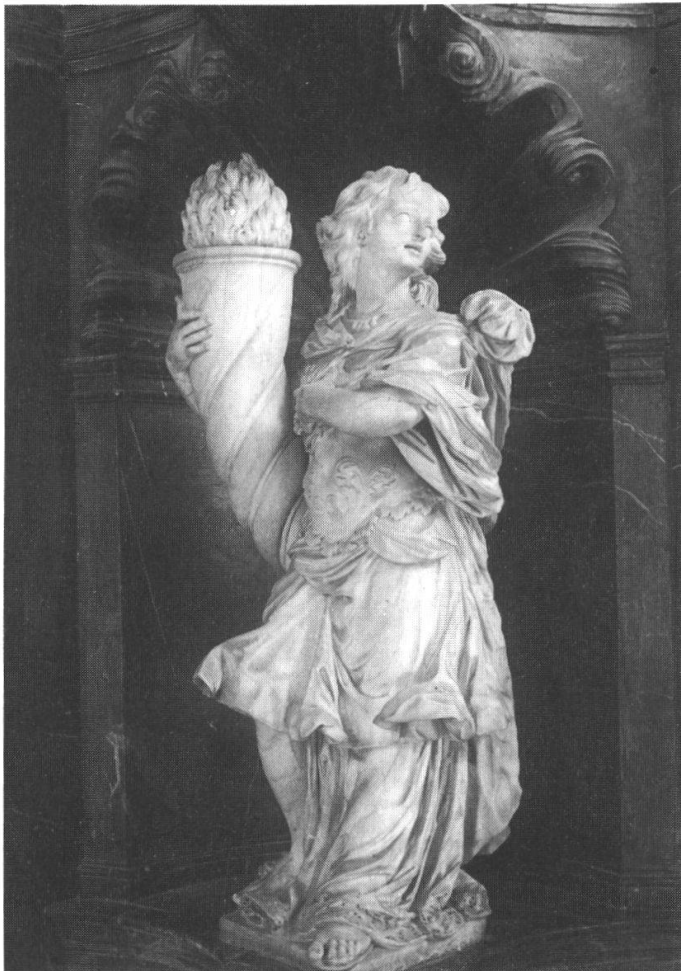
Abb. 66. Frankfurt, Hist. Museum.
Merkur von Johann Wolfgang Frölicher.



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 neue faldistorium durch Herr Peter Frölicher aufgerichtet wird, ist erkannt, man solle so kost- und künstliches werck dem H. ambassador Amelot als höchstem 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. Bildhauer 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 Bildhauer 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 Wolfgang Fröhlicher gefertigten Metallien Ecce homo bildt nach deme Hochgemⁿ Ihrer Churfl. gnad. unterthänigst praesentirter abriß, auch sonst allerdings dem durch Jetzgedⁿ. Wolfgang Fröhlicher gemachten modell gemäss zwey sitzende Engelss figuren ungefehr 3 biss 3½ schu hoch ebenfals auss guttem Metall auff dass ziehrlichst undt sauberste verfertigen, darzu alle benötigte materialien ahn metall, gipss, wachss, holtz undt sonst auf Eigne seine Speesen anschaffen, forth sothane beyde figuren obgemⁿ ecce homo bildt gleich formig sauber poliren, undt diese arbeit 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. I CNr. 10514.

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