

Gedanken zur Kunst Johann Peter Frölichers

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Jahrbuch für Solothurnische Geschichte**

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

PDF erstellt am: **26.09.2024**

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.

E. GEDANKEN ZUR KUNST JOHANN PETER FRÖLICHERS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Engere Bezüge als zum Werk seines Bruders weist die Kunst Johann Peter Frölichs zur flämischen Skulptur auf. Es bestehen nicht nur formale Anklänge – erinnert sei an seine Epitaphien, deren Typus gerade in Belgien weitverbreitet ist¹²⁹ –, vielmehr scheint auch sein ganzes Stil- und Formengut flämisch geprägt zu sein.¹³⁰ Beispielhaft wird dies aus dem

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

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

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

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

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

¹³¹ Vgl. *Zajadacz-Hastenrath*, Beichtgestühl.

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

Kenntnis davon und könnte diese auch seinem Bruder weitergegeben haben.

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

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

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

¹³³ Vgl. S. 119, Anm. 288

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

¹³⁵ Vgl. die Monographie von *Tralbaut*, Michiel van der Voort de Oude.

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

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

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

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

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

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