

Materielles Kulturgut, 280-jährig, seit 50 Jahren im Archiv, neu entschlüsselt

CHRISTINE ZÜRCHER

Das um 1740 von Urs Josef Füeg für die Solothurner Klosterkirche St. Josef hergestellte Hauptaltarretabel befindet sich heute zwar nicht mehr «in situ», ist in seine Einzelteile zerlegt und eingelagert jedoch substantiell erhalten. Es zeugt in seiner Materialität und Geschichtlichkeit ebenso von der wechselvollen Bau- und Ausstattungsgeschichte und vom Bedeutungswandel der Kirche wie vom Handwerk eines Bildhauers und der Fassmalerei im 18. Jahrhundert in Solothurn. Eine kunsttechnologische Farbuntersuchung brachte neue Erkenntnisse zur ursprünglichen Farbigkeit und zur Restaurierungsgeschichte des Altarretabels.

Vorwort

Der nachfolgende Textbeitrag ist die inhaltlich praktisch unveränderte Veröffentlichung meiner Abschlussarbeit, die im Rahmen der Weiterbildung «CAS Angewandte Kunstwissenschaft. Material und Technik» des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft SIK-ISEA und der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK im Studienjahr 2017/2018 entstanden ist.¹ Sie untersuchte die Farbfassungen des um 1740 vom Solothurner Bildhauer Urs Josef Füeg (1694–1767) hergestellten Altarretabels für die 1652 errichtete Klosterkirche St. Josef in Solothurn. Die neu gewonnenen Erkenntnisse leisten einen Teilbeitrag an die Denkmalforschung, wie sie für diese Art Kulturgüter in der Berufspraxis der Denk-

malpflege nicht vorgesehen, für eine fundierte kunsthistorische und kulturgeschichtliche Beurteilung letztlich jedoch unerlässlich ist.

Das Altarretabel aus der heute zum Kunstraum umgenutzten Kirche St. Josef diente einst dazu, als aufwendige Rahmung eines Gemäldes den eigentlichen Hauptaltar visuell zu überhöhen und dessen Bedeutung als Zentrum des liturgischen Handlungsraums zu betonen. Mit der Entfernung und Dekonstruktion des Altarretabels ab 1965 – als die Klosterfrauen die Kirche St. Josef nicht mehr nutzten – geriet es zu einer Sammlung eingelagerter und zeitweise vergessener, farbig gefasster Holzobjekte, deren einstige Funktion und Bedeutung nicht mehr immer auf Anhieb zu verstehen war.



Abb. 1
Profilleisten, Gebälkstücke,
Zierelemente, Sockelbauteil –
für die Ausstellung «Ex situ»
im Haus der Kunst St. Josef in
Solothurn galt es zunächst
eine Übersicht über die einge-
lagerten Holzobjekte zu
gewinnen. Foto 2018.

Christine Zürcher, Solothurn.

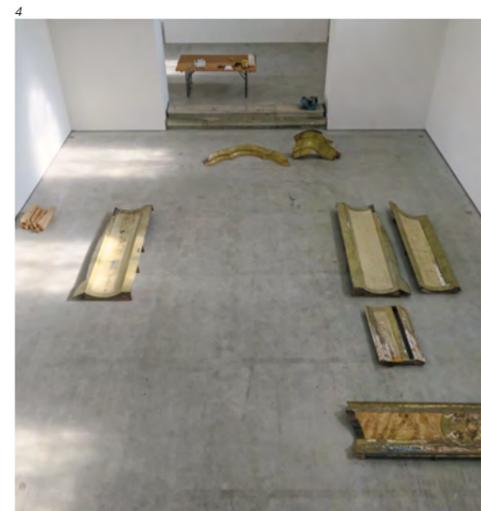
Abb. 2
Das Innere der Klosterkirche St. Josef, mit Blick auf die drei aus dem 18. Jahrhundert stammenden Altäre, in einer Aufnahme um 1960.

Abb. 3 und 4
Impression während des Ausstellungsaufbaus Anfang März 2018 im Haus der Kunst St. Josef. Eine erste Auslegung der Altarteile und die Bestimmung von deren Funktion und Bedeutung im ursprünglichen Aufbau des Altarretabels geschah dialogisch im Team.



Zu einer neuen Sichtung dieser eingelagerten Altarteile und zur Wiederentdeckung von Spuren einer älteren Farbigeit kam es Anfang 2018 anlässlich der Vorbereitungsarbeiten für eine Objektinstallation im Haus der Kunst St. Josef in Solothurn. Diese Ausstellung lud dazu ein, die Geschichte der alten Klosterkirche und des Kunstraums St. Josef zu befragen. Sie stellte den Bedeutungswandel des Altarretabels und dessen Wechselwirkung mit dem einstigen Aufstellungsort ebenso öffentlich zur Diskussion, wie sie auch Fragen zum geschichtlichen Zeugniswert und zum Umgang mit dem in seiner Materialität authentisch überlieferten Kulturgut aufwarf. Das Hochaltarretabel der einstigen Klosterkirche ist, wie andere Ausstattungsteile verschiedener Kirchen im ganzen Kanton auch, längst Teil einer Sammlung

sakraler Kulturgüter geworden, mit deren Erhalt und Aufbewahrung nicht nur die Klostersgemeinschaften oder ihre nachfolgenden Trägerinstitutionen und Kirchgemeinden, sondern auch die Denkmalpflege sowie Museen regelmässig konfrontiert sind. Die Diskussion der Bewertung und des zukünftigen Umfangs der Aufbewahrung, die Formulierung von Aufbewahrungszielen, die Festlegung der Bearbeitungstiefe in der Inventarisierung, die Fragen der Notwendigkeit konservatorischer Massnahmen und der sachdienlichen Lagerung sind immer wieder von Neuem zu prüfen und festzulegen. Angesichts ungenügender personeller und finanzieller Ressourcen sowie der Schwierigkeit, überhaupt geeignete Lagerräumlichkeiten für diese Kulturgüter zu finden, sehen sich die Denkmalpflege und deren



Partner immer wieder von Neuem vor grosse Herausforderungen gestellt, um fachlich vertretbare Lösungen zu finden und so ihrem gesellschaftlichen Auftrag der Kulturgut-Erhaltung nachkommen zu können.

Einleitung

Die vorliegende Untersuchung beschreibt erstmals die Farbfassungen des seit den 1970er Jahren in seine Einzelteile zerlegten Hochaltars. Dieser um 1740 zu datierende Altar entstand zusammen mit zwei Seitenaltären zur Blütezeit des Klosters im 18. Jahrhundert und wurde nach 1965, nachdem die Kirche ihre Funktion als Liturgieraum verloren hatte, zusammen mit allen anderen Ausstattungsteilen aus der Kirche entfernt (Abb. 2).

Voraussetzung für die nachfolgenden Ausführungen bilden einerseits meine auf Methoden der Denkmaltopografie gründende Auseinandersetzung mit der Geschichte und Baugeschichte der ehemaligen Klosteranlage St. Josef in den Jahren 2010, 2011 und 2013, andererseits die gemeinsam mit dem Künstler und Leiter des «Hauses der Kunst St. Josef», Reto Emch, freiberuflich realisierte Ausstellung «Ex situ – Altar, Holz, farbig gefasst, um 1740» mit einer Klanginstallation des Solothurner Künstlers Flo Kaufmann, die vom 10. März bis 22. April 2018 im Haus der Kunst St. Josef in Solothurn zu sehen war.²

Die «Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn»

Der Kunstdenkmälerband zu den Sakralbauten der Stadt Solothurn wurde 2017 als Teil eines gesamtschweizerischen Inventars von der Schweizerischen Gesellschaft für Kunstgeschichte GSK herausgegeben. Im Rahmen dieses Inventarisierungs- und Publikationsprojekts habe ich den Altar in aller Kürze zumindest charakterisiert und seine Gemälde in einem beschreibenden Verzeichnis zur ehemaligen Ausstattung der Klosterkirche dokumentiert.³ Wenige schriftliche Quellen zur Ausstattungsgeschichte, die einzige erhaltene Fotografie des Altars «in situ» sowie ein Augenschein am Lagerort des zerlegten und schlecht zugänglichen Altars mussten dafür genügen. Eine eingehendere kunsttechnologische Untersuchung der erhaltenen Altarteile sprengte den zeitlich und finanziell begrenzten Rahmen des Kunstdenkmälerinventars. Die Erstzuschreibung des Altars an den solothurnischen Bildhauer Urs Josef Füeg basierte entsprechend allein auf formal-stilistischen Vergleichen mit anderen, archivalisch gesicherten Altären Füegs für die St.-Ursen-Kirche, die Spitalkirche zum Heiligen Geist und die Klosterkirche Visitation in Solothurn.⁴

«Ex situ – Altar, Holz, farbig gefasst, um 1740» – eine Ausstellung

Die Ausstellung «Ex situ» im Haus der Kunst St. Josef rückte das Objekt in seiner Materialität ins Zentrum. Sie stellte den Bedeutungswandel des Altars durch seine räumliche De- und Rekontextualisierung in einer installativen Setzung der erhaltenen Altarteile in der seit 2002 zum Kunstraum umgenutzten ehemaligen Klosterkirche zur Diskussion (Abb. 5). Die



Schnittstelle, an der das Objekt als historischer Gegenstand mit einer bestimmten Geschichte und gleichzeitig als ein abstrakter, plastischer Körper im Raum erlebbar wird, stand am Anfang der Ausstellungsidee.⁵ In der räumlichen Abfolge der ehemaligen Kirche trafen die Ausstellungsbesucherinnen und -besucher zuerst im Laienschiff auf die Objektinstallation mit Altarteilen. Im Altarhaus waren ein Gemälde des ehemaligen nördlichen Seitenaltars mit einer Darstellung der hl. Elisabeth, ein temporäres Depot geschnittener Lisenen der Altäre und ein kleiner Arbeitstisch zueinander in Beziehung gesetzt.⁶ Sie thematisierten das Archiv und das Archivieren materieller Objekte sowie die Bestandsaufnahme und die Erforschung von Kulturgütern und luden ein, die Geschichte der alten Klosterkirche und des Kunstraums St. Josef in Erinnerung zu rufen, sie zu befragen, zu erzählen und zu aktualisieren

Abb. 5
Objektinstallation mit Teilen des ehemaligen Hochaltarretabels aus der Klosterkirche St. Josef, dem heutigen Haus der Kunst St. Josef. Foto 2018.

Abb. 6–8
Blick nach Nordwesten ins Kirchenschiff und ins Altarhaus. Im Vordergrund die Reihe der geschnitzten und gefassten Lisenen, im Hintergrund rechts das ehemalige nördliche Seitenaltargemälde. Das datierte und signierte Gemälde von Johann Sebastian Schilling zeigt die hl. Elisabeth, Fürbitte-
rin der Armen und Kranken, als ideale Stifterin des im Bildhintergrund realistisch abgebildeten Solothurner Klosters St. Josef. Links ein Arbeitstisch der Kunstdenkmälerinventarisatorin. Fotos 2018.



(Abb. 6–8). Im ehemaligen Schwesternchor lotete die erstmals gezeigte Klanginstallation «stab 318» des Solothurner «bricoleur universel» Flo Kaufmann (*1973) die historische Dimension und die Wirkung des Raums akustisch aus.⁷

Inhalt und Fragestellung

Mit den Vorbereitungsarbeiten zur Ausstellung und der ersten Auslegeordnung der Altarteile im Kunst- und ehemaligen Kirchenraum (Abb. 1, 3, 4) wurden im Frühjahr 2018 überraschend vereinzelte Spuren einer älteren, bunt leuchtenden Farbigkeit entdeckt (Abb. 9–12).⁸ Bereits eine Begutachtung der Altarteile ohne optische Hilfsmittel ergab in Bezug auf die Farbfassung interessante Befunde. Insbesondere das Antependium ermöglichte aufgrund unterschiedli-

cher Schäden und Fehlstellen in der Malschicht Einblicke in die Farbstratigrafie. Weil eine umfassende Untersuchung der Materialien und Techniken aller Altarobjekte den Rahmen dieser Arbeit bei Weitem übersteigt, wird das Antependium hier – sozusagen exemplarisch – in den Vordergrund gerückt. Die augenscheinlichen Befunde zu dessen Farbfassung werden für ihre Interpretation an anderen Altarteilen ergänzend überprüft.

Die neu gewonnenen Erkenntnisse zur Farbstratigrafie und zu den Fassungen am Antependium sowie zu weiteren Altarteilen dienen im Vergleich mit archivalisch gesicherten Werken des Bildhauers in Solothurn und einem neuen Blick auf den Werkstattbetrieb Füegs einer Überprüfung der Autorschaft des St.-Josefs-Altars.

Die vorliegende Untersuchung geht nicht in erster Linie aus einem restauratorischen, sondern aus einem wissenschaftlichen Interesse hervor. Sie möchte zu einer vertieften Kenntnis der am Hauptaltar des ehemaligen Klosters St. Josef angewendeten Materialien und Techniken beitragen und weiterführende Untersuchungen zur Fassmalerei der Altäre von Urs Joseph Füeg und zu dessen Werk im umfassenden Sinn sowie allgemein zur Herstellung von Altären in Solothurner Bildhauer- und Malerwerkstätten des 18. Jahrhunderts anregen.⁹

Eckdaten zur Baugeschichte des Klosters St. Josef

Neubau 1652 und Teilabbruch 1965

Die Kirche St. Josef wurde 1648–1652 als Teil einer vierflügeligen Klosteranlage für die Ordensgemeinschaft der Franziskaner-Terziarinnen neu erbaut. Die Saalkirche mit östlich anschliessendem, ursprünglich nur durch zwei Schallöffnungen akustisch mit der Kirche verbundenem Schwesternchor war anfäng-



Christine Zürcher, Solothurn.



Christine Zürcher, Solothurn.



Christine Zürcher, Solothurn.



Christine Zürcher, Solothurn.



Christine Zürcher, Solothurn.

lich mit einem lediglich archivalisch überlieferten Altar des Luzerner Bildhauers Niklaus Hermann ausgestattet. Zur Blütezeit des Klosters im 18. Jahrhundert erhielt die Kirche zwischen 1736 und 1750 in einer umfassenden Erneuerung des Innern eine Ausstuckierung in Régence-Formen und drei neue Altäre mit Gemälden des Johann Sebastian Schilling.¹⁰ Die klösterliche Hofanlage der Barockzeit wurde 1965 nach einer längeren Planungsphase und einer heftigen öffentlichen Debatte um Erweiterung, Erhalt und Umnutzung zugunsten eines zeitgemässen Klosterneubaus der Solothurner Architekten Werner Studer und Walter Stäubli abgebrochen (Abb. 13). Die Kirche blieb erhalten, verlor jedoch ihre liturgische Funktion. Ihre gesamte aus dem 18. und 19. Jahrhundert stammende Ausstattung wurde

nach und nach in den neuen Konventbau überführt oder im Dachgeschoss der Kirche eingelagert, blieb substantiell jedoch zu grossen Teilen erhalten. Die Klostergemeinschaft der Franziskaner-Terziarinnen löste sich 2005 auf. Heute leben Scalabrini-Missionarinnen im Klosterbau von 1965.

Beschreibung des Hochaltars «in situ»

Die ursprüngliche Aufstellung des Hochaltars ist durch eine einzige, kurz vor 1965 aufgenommene Fotografie des Kircheninneren überliefert (Abb. 2). Der raumhohe Altaraufbau mit zwei Geschossen stand breit ausladend unmittelbar an der Chorwand. Seine Masse lassen sich anhand von Plänen der Kirche auf rund 8,5 Meter Höhe und 5,6 Meter Breite rekonstruieren.



VBS.



Kant. Denkmalpflege Solothurn.

Dem Typus eines Retabelaltars entsprechend, setzte er sich aus Sarkophagaltar, Predella, Bildretabel und Auszug mit Bekrönung zusammen. Über einer Sockelzone zeigte er mit einer konkav-konvex bewegten Grundrisslinie und einem sich zur Mitte geschweift aufschwingenden, verkröpften und mehrfach profilierten Gebälk für seine Entstehungszeit um 1740 typische Formen und Ornamente. Lisenen mit Schnitzereien gliederten den dreiteiligen Altaraufbau, und zwei vermutlich vom Vorgängeraltar stammende Figuren der Ordensheiligen Franziskus und Klara rahmten, auf nach aussen gedrehten Podesten stehend, das Altargemälde. Der Altarauszug wiederholte im Grunde den Aufbau des Hauptregisters. Auf seinem Gebälk standen als oberer Abschluss seitlich zwei geschnitzte Vasen und filigrane Schnitzereien mit dem Régence-Motiv des blütenbesetzten Rautengitters. Der Strahlenkranz, in den eine Ligatur des Heiligennamens Josef integriert war, bekrönte den Altar.

Blickpunkt des Altaraufbaus war das Johann Sebastian Schilling zugeschriebene, 1747 zu datierende Gemälde mit Darstellung der Brautwerbung des hl. Josef.¹¹ Dieses wurde um 1860 durch ein bei Frank Buchser (1828–1890) in Auftrag gegebenes und von Melchior Paul von Deschwanden (1811–1881) nachträglich überarbeitetes Gemälde ersetzt.

Zwischen- und Umnutzung der Kirche im 20. Jahrhundert

Zwischen 1964 und 1981 diente die Kirche dem Solothurner Künstler Schang Hutter (*1934) als Atelier. Dies ergab sich zunächst aus dem Auftrag der Klosterfrauen an den Bildhauer, für die 1964 unmittelbar nebenan neu gebaute Klosterkirche Altar, Tabernakel, Taufstein sowie eine Figur des hl. Josef für den Eingangshof zur Kirche zu schaffen. Hutter begann die Kirche als Atelier zu nutzen, als die Altäre noch *in situ* standen. Zunächst noch als Abbruchobjekt verhandelt, nicht zuletzt, weil die alte Kirche einer geplanten Strassenerweiterung im Weg stand, konkretisierten sich ab Mitte der 1970er Jahre Bemühungen um einen Erhalt. Mit dem Ziel, eine neue Nutzung für den alten Kirchenraum zu finden, erfolgte 1979 die Gründung einer Stiftung.¹² Die Diskussionen rund um die Frage der Umnutzung zwischen den involvierten Personen und Institutionen führten zunächst dazu, dass Hutter sein Atelier mit Lithografie-Werkstätte und seine vermittelnden Bemühungen für eine erweiterte Nutzung der Kirche als Ausstellungsraum einer Kunstgalerie – ein in Solothurn damals fehlendes Angebot – Anfang 1980 aufgab.¹³ Es kam daraufhin ab 1981 zur schrittweisen Instandsetzung und Restaurierung der Kirche und 2002 schliesslich zum Umbau für einen Ausstellungsraum für Kunst (Abb. 14).

Der Abbau des Hochaltars ab 1965 und sein heutiger Zustand

Mit der Aufgabe des Kirchenraums als liturgischen Handlungsraum 1965 kam es nach und nach zum Abbau der Retabelaltäre, der nicht weiter dokumentiert ist. 1976 hielt der Solothurner Denkmalpfleger



Kant. Denkmalpflege Solothurn.

Abb. 14
Innenansicht des «Haus der Kunst St. Josef», der ehemaligen Klosterkirche St. Josef. Charakteristische Stuckdekoration in leicht schwingenden Régenceformen von 1736. Am linken Bildrand der *in situ* verbliebene Schalldeckel der Kanzel. Foto 2002.

Abb. 15
Auslegeordnung abgebauter Altarteile im Kirchenschiff vor der endgültigen Räumung der Kirche. Foto 1995.

Abb. 16
Klosterkirche St. Josef, Einzelteile des Seitenaltarretabels bei ihrem ursprünglichen Aufstellungsort. Foto 1995.



Kant. Denkmalpflege Solothurn.

Gottlieb Loertscher fest, dass die in ihre Einzelteile zerlegten Altarretabel auf der Orgelempore lagen, deren Holz stark verwurmt sei und die geschnitzten Appliken der Altäre fehlten.¹⁴ Als der Bauforscher Markus Hochstrasser 1995 im Vorfeld der Instandsetzung des Kirchenraums die bis dahin auf der Empore verbliebenen Altarteile im Kirchenschiff auslegte (Abb. 15, 16), stellte er entgegen der Aussage Loertschers fest, dass alle drei Altäre vollständig erhalten sind.¹⁵ Die 1997 als Zwischenlösung bezeichnete Lagerung der grossteiligen Objekte im Dachstock eines Nebengebäudes und der konservatorisch empfindlicheren Schnitzereien im Depot der Denkmalpflege dauert bis heute an. Die damals offenbar angedachte Lösung, die Altäre zwar weiterhin auf einem Dachboden im Klostergelände, jedoch in einer «isolierte[n] Kammer und geeignete[n] Gestellen» zu lagern, kam nie zur Umsetzung.¹⁶ Die Altarteile zeigen verschiedene schadhafte Holzkonstruktionen und sind allgemein mit Staub und Spinnweben verschmutzt. Vor allem Teile des Gebälks und der bekrönenden Altarzier sind teilweise stark von einem früheren Anobienbefall geschädigt. Die Bretter des Auszugs und das linke Rahmenbrett des Hauptregisters sind grossflächiger von älteren Feuchtigkeitsschäden betroffen. Bei den Schadensbildern an den Farbfassungen der einzelnen Altarteile handelt es sich hauptsächlich um unterschiedlich tiefgehende Abplatzungen, lose aufliegende Farbschollen und abgeriebene Farbschichten.

Material, Konstruktion und Farbfassungen

Der Altaraufbau setzt sich aus Einzelteilen zusammen und besteht vollständig aus gefasstem Holz, wie es im gesamten süddeutschen Sprachgebiet für die Barockaltäre von 1600 bis 1800 überwiegend der Fall war.¹⁷ Ohne im Rahmen dieser Arbeit auf die Konstruktionen aller Altarteile eingehen zu können, lässt sich zumindest festhalten, dass es sich beim Hochaltar von St. Josef um eine «verleimte und verdübelte Tischlerarbeit aus Nadelholz Brettern mit glatten Profilen» handelt.¹⁸ Für die Altararchitektur dürfte Tanne verwendet worden sein, hingegen bestehen die geschnitzten Ornamentteile wohl aus Lindenholz, mit Ausnahme der aus Eichenholz bestehenden Vasenaufsätze.

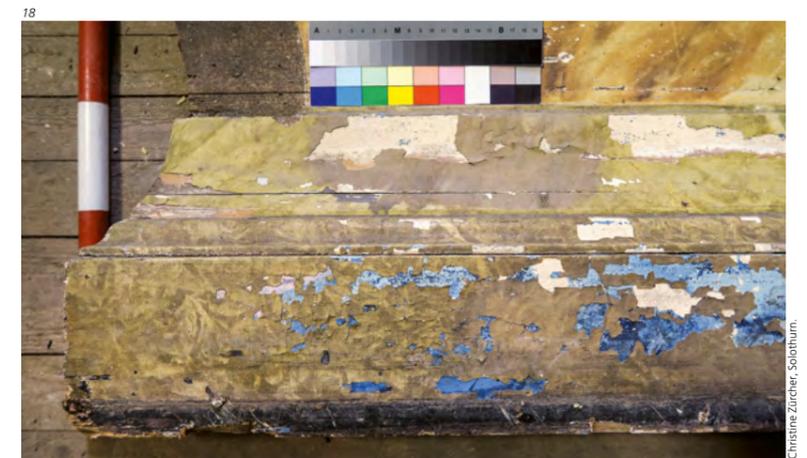
19



Christine Zürcher, Solothurn.



Christine Zürcher, Solothurn.



Christine Zürcher, Solothurn.

Material und Konstruktion des Antependiums

Das Antependium diente der vorderen Abdeckung des Blockaltars, der aus einer Kalksteinplatte für die Mensa und einer gemauerten Stipes bestand (Abb. 19). Wie die gesamte Altararchitektur ist es aus Nadelholz (Tanne) gefertigt und misst 77 cm in die Höhe, in der Breite oben 288 und unten 298 cm und in der Tiefe an der schmalsten Stelle 4,5 cm, an der breitesten 16 cm. In der Rückseitenansicht liegt die aus zwölf Holzteilen bestehende Konstruktion

Abb. 17
Rückseitenansicht des Antependiums mit offener Holzkonstruktion. Foto 2018.

Abb. 18
Linke untere Ecke des Antependiums. Alle drei identifizierten Farbfassungen sind sichtbar.

Abb. 19
Ansicht des demontierten Antependiums 2018.

Abb. 20
Fragmente der Farbschicht
von Fassung I am Medaillon
des Antependiums. Foto 2018.



Abb. 21–24
Detailaufnahmen der Fassung I
am Sockel des Antependiums,
mit teilweise gut wahrneh-
barer Fassungsabfolge.
Fotos 2018.

des Antependiums offen (Abb. 17). Acht liegende, einander in unterschiedlichen Winkeln zugeordnete Bretter – eine Sockelleiste, zwei profilierte Stäbe, drei den Hauptkörper bildende Bretter und je ein konvex und konkav gewölbtes Brett – werden von vier senkrecht stehenden, roh gesägten Kanthölzern miteinander verklammert und mittels Holzdübeln befestigt. André-Jacob Roubo bildet diese Konstruktionsart, die der im Schiffbau verwendeten Spantenbauweise nicht unähnlich ist, in seinem Werk zum Tischlerhandwerk ab.¹⁹ Die Holzbretter, von denen eines liegende und die übrigen stehende Jahrringe zeigen, sind an ihrer Rückseite flach gesägt und stossen in unterschiedlichen Neigewinkeln mit ihren Schmalseiten stumpf aneinander. An ihrer Vorderseite sind sie der gewünschten Profilbildung ent-

sprechend entweder leicht gehöhlt, gerundet oder profiliert, sodass sie eine homogene, bemalbare Fläche bilden. An der Rückseite lassen sich zudem von vorne eingeschlagene, kleine Metallnägeln feststellen, mehrheitlich am oberen und am unteren Rand des Antependiums. Das Medaillon an der Vorderseite wurde in die Holzbretter geschnitzt, die verblichenen geschnitzten Strahlenbündel sind einzeln aufgenagelt und waren stellenweise vermutlich auch geleimt. Gesägte Abstufungen an der Rückseite der beiden äusseren Verklammerungen sowie seitlich rechts unten vorstehende, geschnitzte Holzdübel dienten der ursprünglichen Verbindung mit den Seitenteilen der Altarabdeckung.

Befunde zu Farbaufbau und Farbfassungen am Antependium und weiteren ausgewählten Altarteilen

Die Befunde zur Farbgebung wurden in einem ersten Schritt in einer augenscheinlichen Untersuchung mit Hilfe einer Lupe sowie einer Stereolupenbrille mit Vierfach-Vergrösserung erfasst. Für eine verbesserte Beleuchtung des improvisierten Arbeitsplatzes wurde eine Energiesparleuchte «Opus Maxi» mit 3×36 (108) Watt (5400 Kelvin) verwendet.²⁰ In einem zweiten Schritt wurden die Befunde am Antependium durch weitere Beobachtungen an anderen Altarteilen – an schadhafte Fassungsarten (Abnützungen, Abplatzungen), an Fassungskanten und durch die Demontage des Altars entstandenen Bruchstellen in der Malschicht – überprüft und ergänzt. Die Dokumentation der Beobachtungen in Notizen, Handskizzen und Fotografien dienten einer



ersten Auswertung und Interpretation der Befunde für eine vorläufige Rekonstruktion der Farbstratigraphie. Zwei in diesem Zusammenhang von der Solothurner Denkmalpflege in Auftrag gegebene Sondierschnitte nahm der Restaurator Daniel Derron vor. Er trug die Farb- und Grundierschichten rein mechanisch stellenweise bis auf das Trägerholz ab. Es ist zu berücksichtigen, dass die Befunde teilweise in der Ausstellung, mehrheitlich jedoch am spärlich belichteten Lagerort des Altars und nicht unter optimalen Arbeitsbedingungen gemacht wurden.

Befunde zur Farbigkeit

Es lassen sich drei aufeinander folgende Fassungen – also Bemalungen und Vergoldungen auf dem Holz der Altarteile – unterscheiden, die gestützt auf Quellenhinweise um 1740, in die Mitte der 1860er Jahre und 1936/1937 zu datieren sind.²¹ Ihre Farbschichten werden nachfolgend in der Reihenfolge ihrer chronologischen Abfolge zusammenfassend beschrieben.

Fassung I, um 1740

Die älteste Fassungsebene ist in die Entstehungszeit des Altars zu datieren. Ihre Farbschichten sind am Antependium vorwiegend im Sockelbereich sowie an einer Stelle im Medaillon sichtbar (Abb. 19–24). Sie präsentieren sich in unterschiedlich wechselnder farblicher Abfolge und Schichtung. Über einer hellen, auf dem Trägerholz aufgetragenen Grundierung liegen auf derselben Ebene nebeneinander eine hellblaue und eine von Rosa ins Lila gehende Farbschicht, die als Farbgrund für die Marmorierungen dienen und opak aufgetragen sind. Insgesamt ist die Marmorierung an gewissen Stellen sehr frei und malerisch interpretiert und an anderen mehr durch klar begrenzte Äderstrukturen charakterisiert. Bedingt durch ihren fragmentarischen Erhaltungszustand wirken sie stellenweise pudrig und zeigen eine Körnung. Über diesem Farbgrund liegende, klar umgrenzte Äderungen in Dunkelblau, Dunkelrosa/Rot oder Weiss sind opak aufgetragen, während freie, lineare Marmorierungen einen dünn lasierenden Farbauftrag zeigen (Abb. 25). An farblichen Übergangszonen liegt die blaue Farbschicht mal über, mal unter Rot oder Rosa.

Die rein optischen Befunde zur bauzeitlichen Farbfassung des Altars deuten auf eine Ausführung in der Technik der Temperamalerei mit einer Leim-Kreide-Grundierung und abschliessendem Firnis.²² Eindeutig erkennbar ist ein Schlussfirnis an der Aufsatzvase, an der er teilweise gerunzelt ist. Es lässt sich nicht erkennen, ob die Fassung des Altars vor oder, wie es bei in die Architektur eingepassten Altären üblich war, nach dessen Errichtung aufgebracht wurde.²³

Zum Farbkonzept des Altars insgesamt lässt sich ohne grossflächigere Sondierungen keine verlässliche Aussage machen. Es gibt jedoch mehrere Stellen, die eine grosse Ähnlichkeit mit den Altären der Spitalkirche zum Heiligen Geist (Abb. 26–29) sowie Gemeinsamkeiten mit den Seitenaltären in der Klosterkirche Visitation zeigen (Abb. 31).



Ohne Materialanalysen lässt sich über die verwendeten Farbpigmente und Bindemittel nur spekulieren.²⁴ Kunsttechnologische Aussagen in Schriftquellen zu Material und Technik von Füegs Werken sind nach heutigem Kenntnisstand nur sehr wenige überliefert.²⁵ Ein Vertrag für die Altäre des 18. Jahrhunderts im Kloster St. Josef hat sich ebenso wenig erhalten wie für die Altäre der Spitalkirche zum Heiligen Geist und für das Kloster Visitation.

Einzig bekannt sind der Vertrag zum Tabernakel für die St.-Urnen-Kirche 1723, in dem Erika Erni zufolge festgelegt wurde, dass Füeg für «schwarze Partien [...] Birnbaumholz, für die vergoldeten Lindenholz vorgeschrieben [wurde]». In den Protokollen des St.-Urnen-Stifts ist 1728 zum Entwurf Füegs, 1729 und 1730 zur Ausführung des von sechs Säulen getragenen Altarbaldachins für die St.-Urnen-Kirche in

Abb. 25
Partielle mechanische Freilegung auf Fassungsebene I am Auszug (vgl. Abb. 47). Am unteren Rand ist die helle Grundierschicht zu sehen. Marmorierung in freien Pinselstrichen lasierend bis opak aufgetragen. Foto 2018.

Abb. 26
Spitalkirche zum Heiligen Geist. Blick auf die 1740–1742 hergestellten Altäre von Urs Joseph Füeg. Foto 2015.

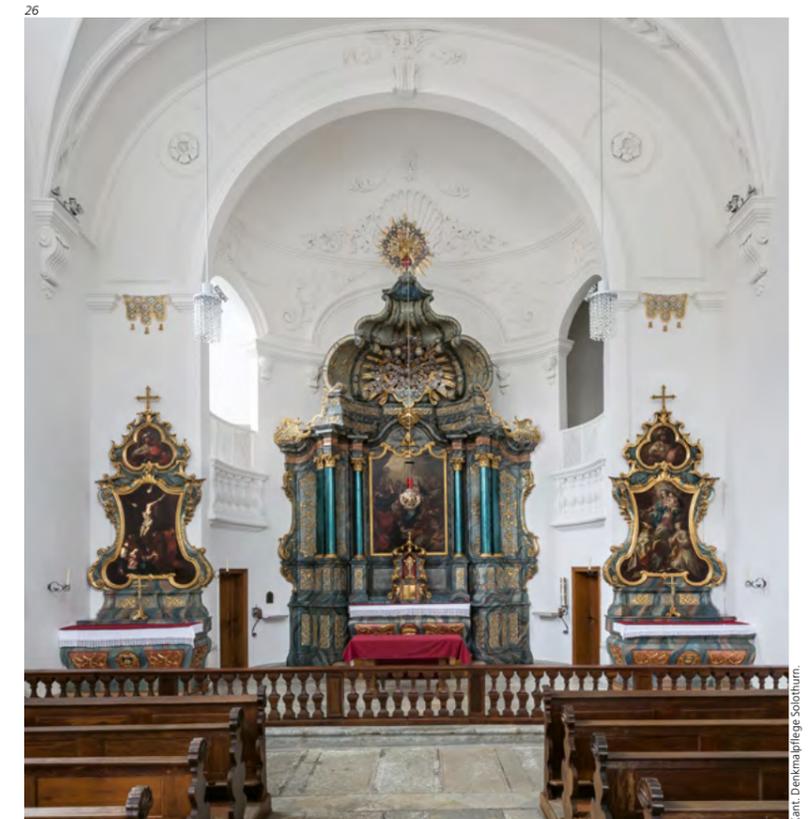


Abb. 27–29
Spitalkirche zum Heiligen Geist, Detailsansichten der Altäre: links des südlichen Seitenaltars und des Hauptaltars, unten und rechts des nördlichen Seitenaltars. Fotos 2015.

Abb. 30
Kloster Visitation, Seitenaltar Nord. Das Altarretabel wurde 1850 farblich vollständig überarbeitet und erhielt ein neues Gemälde von Melchior Paul Deschwanden. Anlässlich der Innenrestaurierung von 1982 wurde die ursprüngliche Farbfassung wieder freigelegt. Foto 1981.

Abb. 31
Kloster Visitation, Seitenaltar Nord. Gliedernde Elemente der Altararchitektur (Gebälk, Sockel der Predella, Hauptregister und Auszug voneinander ab. Die Flächen und Rahmenteile im Hauptregister und Auszug zeigen in ihrer heutigen Erscheinung eine blaue und weissgelbliche Farbgebung. Foto 2010.



mehreren Umschreibungen überliefert, dass die Säulen mit «[...] blauem fürneiss und die capitell verguldet [...]»²⁷ sein sollen, «[...] die bildhauer arbeit nach dem riss sauber ausgehauen mit einem blauen fürneiss und, was ausgeworfen, mit gold bekleidet werden [...]»²⁸ und «[...] nach seinem verding mit 6 blauen säulen marbriert [...] die farb an

den kuppen innwerths gar zu gerin [?] und mehreres vergült seyn, denne die kuppen nit roth, sonder auch blau obenwerths sollte angestrichen seyn [...]»²⁹. Ob die Flächen des untersuchten Antependiums, an denen die ersten beiden Fassungen vollständig entfernt wurden, vielleicht ursprünglich in einer ande-



ren Technik gefasst waren und deshalb verloren gingen, ist im Vergleich mit den Sarkophagaltären der Spitalkirche – die mit rotem Lüster gefasst sind – zumindest in Betracht zu ziehen (Abb. 28).

Fassung II, Mitte 1860er Jahre

Die zweite Fassungsebene ist nur an wenigen Stellen sichtbar, am Antependium vor allem am unteren Sockelrand. In den Sondierschnitten am Hauptregister und an der Aufsatzvase liess sich diese Fassungsebene ebenfalls freilegen (Abb. 32, 33, 38). Die dünn aufgetragene Farbschicht besteht aus hellgelblich gefassten, leicht strukturierten Flächen und schwarzen Rahmen mit weisser, wohl durch den gealterten Firnis gelblich wirkender Äderung (Abb. 36, 37). Die Marmorierung wurde mit einem Pinsel, partiell vielleicht auch mit einer Feder aufgetragen. Der Profilstab am Brett des Hauptregisters zeigt zudem Spuren einer dazugehörigen Vergoldung (Abb. 39). Die Fassung II dürfte in Ölmalerei mit Schlussfirnis ausgeführt sein und entstand wohl um 1860/1865, als der Solothurner Kunstverein im Tausch mit dem Gemälde «Madonna in den Erdbeeren» ein 1855 bei Frank Buchser in Auftrag gegebenes Gemälde sowie eine nicht näher umschriebene Renovation des Hauptaltars finanzierte.³⁰ Grund für eine Übermalung der ursprünglich buntfarbenen Marmorierungen des 18. Jahrhunderts dürfte die Schaffung eines farblich auf das Gemälde abgestimmten, ruhigen Gesamteindrucks gewesen sein. Ob die beiden Seitenaltäre damals ebenfalls überfasst wurden, lässt sich nach heutiger Kenntnis nur vermuten. In einem ähnlichen Vorgehen erhielten die Seitenaltäre der Klosterkirche Visitation etwa zur selben Zeit – als sie ebenfalls mit neuen Altargemälden des Kirchenmalers Deschwanden ausgestattet wurden – eine dunkeltonige Fassung mit Rahmen in Schwarz mit weisser Marmorierung (Abb. 30). Dort war eine farbliche Angleichung an den barocken Hauptaltar angestrebt worden.³¹

Fassung III, 1937

Die Marmorierung der Fassung III zeigt für rahmende Teile eine gelblich-grüne Farbgebung und für Flächen eine in wärmeren Weiss-, Ocker- und Brauntönen variierte Marmorierung über hellem weissgelbem Grund an den Flächen (Abb. 40). Über einer dünn aufgetragenen, hellen Grundierung liegt eine opake Farbschicht, und über dieser ist die Marmorierung lasierend aufgebracht. Die grünlich erscheinende Strukturierung der Farbe im Bereich der rahmenden Partien wurde vermutlich mit einem Tuch in die noch feuchte Farbe eingebracht, die lineare Marmorierung der Füllungen hingegen mit einem Pinsel aufgetragen. Am Antependium liegt die Farbfassung III im Bereich der Schaufläche über einem schlecht haftenden Kreidegrund direkt auf dem Trägerholz (Abb. 42). Spuren der Fassung I lassen sich einzig am Medaillon finden, offenbar wurde sie im Übrigen vor Anbringung der Fassung III entfernt. Die Flächen des Hauptregisters und des Auszugs sind nicht wie am Antependium oder an den Sockelbauten kräftig marmoriert, sondern zeigen eine

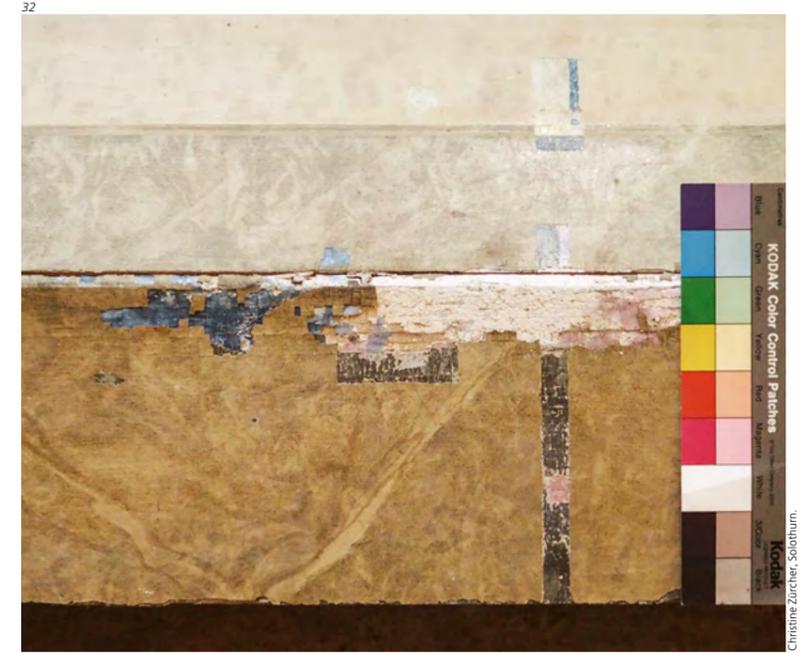


Abb. 32
Sondierschnitt (Daniel Derron) am Hauptregister des Altars. Freilegung aller drei Fassungsebenen I–III. Foto 2018.

Abb. 33–35
Sondierschnitt (Daniel Derron) an einer der beiden Aufsatzvasen. Freilegung aller drei Fassungsebenen I–III. Dazu je eine Aufnahme mit Digitalmikroskop.



Christine Zürcher, Solothurn.



Christine Zürcher, Solothurn.

Abb. 36 und 37
Marmorierung der Fassung II,
mit schwarzem Grund und
weisser Äderung, aufgenom-
men am unteren Rand des
Sockelbretts am Antependium.
Fotos 2018.

Abb. 38
Detail des Sondierschnitts am
Hauptregister (Abb. 32).

Abb. 39
Detail des Sondierschnitts am
Hauptregister (Abb. 32) mit
Vergoldungsfragmenten am
profilierten Übergang von
Rahmen und Fläche.



Christine Zürcher, Solothurn.



Christine Zürcher, Solothurn.

helle Fläche mit nur von Nahem wahrnehmbarer Strukturierung. Hier sind gelblich glänzende Flecken zu sehen, die als Firnisreste zu interpretieren sind (Abb. 41). Die als Ölmalerei mit Schlussfirnis ausgeführte jüngste Farbfassung datiert von 1936/37 und wurde gemäss der Klosterrechnung anlässlich einer Gesamtrenovation der Kirchengestaltung durch die «Malerwerkstätte Lisibach» ausgeführt.³² Damals wurden auch die beiden ehemaligen Seitenaltäre überfasst. Die auf der Rückseite eines Seitenaltar-Reliquiars entdeckte, mit Bleistift geschriebene Signatur «Renoviert/1937/Sommer/A.+J. Lisibach» dürfte sich deshalb auf alle drei Altäre beziehen.

Die Lisenen

Die Lisenen zeigen sich mehrheitlich in hellem, metallglänzendem Blau gefasst. Ihre floralen Schnitzereien sind ölvergoldet. Nur an einzelnen filigranen Schnitzereien der Altarbekrönung sind Spuren einer Polimentvergoldung zu finden. Einzelne Lisenen besitzen an ihren Seiten voneinander abweichende Farbfassungen (Abb. 43–46). Wo eine ältere Fassung belassen wurde, muss es sich jeweils um die vom Betrachter abgewandten Schauseiten handeln, die wohl aus ökonomischen Gründen nicht überfasst wurden. Eine Datierung der grau-blauen Farbfassung ist ohne weitergehende Untersuchungen schwierig. Obwohl auf einen ersten Blick die Lisenen farblich identisch scheinen, zeigt sich in einer näheren Betrachtung, dass einzelne sich qualitativ unterscheiden. Ob ihre Farbgebung in die Zeit der Fassung I datiert und ob sie ursprünglich vielleicht in Lüster-technik hergestellt worden war und später das optische Erscheinungsbild des Lüsters mit anderen Mitteln imitiert wurde, muss Spekulation bleiben. Mit Blick auf ähnliche Zierelemente an Füegs Seitenaltären in der Spitalkirche, die in blauer Lüster-technik gefasst sind, lässt sich dies zumindest vermuten (Abb. 27).

Urs Joseph Füeg, ein Solothurner Altarbauer und Bildhauer

Die umfassendsten quellengeschichtlichen Hinweise zum Leben und Werk des aus Mümliswil stammenden Urs Joseph Füeg (1694–1767) lieferte 1972 und 1977 Erika Erni im Rahmen ihrer Forschungsarbeiten zum Bildhauer Johann Peter Frölicher (1662–1723).³³ Füeg, Neffe des bekannten Bildhauers Urs Füeg (1671–1750),³⁴ nahm nach seiner Ausbildung – über die nichts bekannt ist – 1723 in der Landgemeinde Biberist Wohnsitz. In diesem Jahr war er mit der Herstellung eines Tabernakels für die St.-Ursen-Kirche beauftragt worden. 1724 trat er in die Solothurner Lukasbruderschaft ein,³⁵ der er von 1733 bis 1736 als Bruderschaftsmeister vorstand.³⁶ Nach mehrmaligem Ersuchen vor dem Solothurner Rat konnte Füeg schliesslich 1728 in der Stadt Wohnsitz nehmen und arbeiten. Dafür musste er dem Solothurner Rat jährlich Schirmgeldzahlungen entrichten.³⁷ Wie die hier interessierenden, an einem Altarbau beteiligten Berufsgattungen Tischler/Schreiner, Bildhauer, Maler, Fassmaler und Vergolder in den bestehenden Zünften Solothurns zu verschiedenen Zeiten



Christine Zürcher, Solothurn.

Abb. 40
Fassung III am Antependium.
Marmorierung in Brauntönen
über hellem, weiss-gelbem
Grund an den Flächen und
grün-gelblicher Marmorierung
für Rahmenpartien.

Abb. 41
Abgedeckte Stelle der Fassung
III ohne vergilbten Firnis.

Abb. 42
Detail Antependium Fassung
III. Trägerholz, Grundierung
und blätternde Farbschicht.

vertreten und organisiert waren, ist – mit Ausnahme der bei den Zimmerleuten zünftigen Tischler – nicht bekannt.³⁸ Bei Gotthold Appenzeller, der die institutionelle Geschichte der Solothurner Zünfte 1932/1933 aufgearbeitet hat, bleibt die Nennung eines Malers und eines Bildhauers als Neumitglieder der Schmiedenzunft im 16. Jahrhundert, als die freie Zunftwahl eingeführt wurde, bisher der einzige Hinweis auf die Zunftzugehörigkeit dieser Berufsgattungen.³⁹ Hingegen nahm die Lukasbruderschaft in Solothurn seit ihrer Gründung 1559 auch die Funktion einer Berufsvereinigung für die bildenden Künste ein, besass im Unterschied zu den Zünften jedoch keine politische Funktion.⁴⁰ Die wenigen bisher bekannten Hinweise zum Werkstattbetrieb Füegs gehen praktisch alle aus Klagen von Berufskonkurrenten hervor. 1736, also kurz vor der geschätzten Entstehungszeit des Hochaltars für das Kloster St. Josef, klagten Flachmaler vor dem Solothurner Rat gegen Füeg, weil er seine Figuren selber vergolde und fremde Malergesellen beschäftige.⁴¹ Sie erwirkten 1737 ein entsprechendes Anstellungsverbot. Das Vergolden eigener Werke gestattete der Solothurner Rat Füeg weiterhin, Erika Erni zufolge mit der Begründung, dies sei seit jeher Brauch gewesen.⁴² Füeg scheint jedenfalls in einer Konkurrenzsituation zu Malerwerkstätten gestanden zu haben. Erika Erni versteht die beiden auswärtigen, 1767 in der Stadt tätigen Maler Fabian und Franz Thuner, die Altäre fassten, als Konkurrenten Füegs.⁴³ Spätestens 1767 arbeiteten die Tiroler Brüder Franz und Jeremias Schlapp als Bildhauergesellen in Füegs Werkstatt und führten diese nach dem Tod Füegs am 23. Dezember 1767 weiter.⁴⁴ Zu dieser Werkstattübernahme geht aus dem am 5. Juli 1768 eröffneten Erbschaftsinventar Füegs einzig hervor, dass Franz Schlapp und sein Bruder das vorhandene Holz, Werkzeug und wenige Hausratgegenstände der Tochter und einzigen Erbin Füegs, Bianca Füeg – oder «Blanca Catharina», wie sie im Taufbuch genannt ist –, für 200 Pfund abkauften.⁴⁵ Den Gebrüdern Schlapp wurde 1768 in Solothurn Domizil er-

teilt, weil zu der Zeit kein Solothurner Bildhauer mehr in der Stadt tätig war.⁴⁶ Es ist in Betracht zu ziehen, dass Füegs Tochter Bianca in der Werkstatt mitarbeitete, jedenfalls wird im Erbschaftsinventar Füegs festgehalten, sie solle ihrem Arbeitsanteil entsprechend entlohnt werden: «hernach ist verglichen, das Frantz Schlapp für / so lang er in hier verbleiben wird, bey sich / behalten, und nach proportion ihrer verrichtungen / und arbeits belohnen solle».⁴⁷ Die wenigen fassbaren quellengeschichtlichen Hinweise zum Werkstattbetrieb Füegs deuten darauf hin, dass die Altäre vermutlich von der Tischlerarbeit bis zur Vergoldung in allen Arbeitsschritten in seiner Werkstatt entstanden. Füeg dürfte demnach auch für die Fassarbeiten verantwortlich gewesen sein und sie vielleicht sogar selber ausgeführt haben.⁴⁸



Christine Zürcher, Solothurn.



Christine Zürcher, Solothurn.

Abb. 43–46

Lisenen des Hauptaltars mit unterschiedlichen Farbfassungen an den Seitenflächen. Einzelne Lisenen besitzen farblich voneinander abweichende Seitenflächen. Wohl Verwendung von Gelbpuliment zur farblichen Angleichung an die bestehende Vergoldung. Fotos 2018.



Schlusswort

Die im Rahmen dieser Arbeit erfolgten Untersuchungen des um 1740 entstandenen und seit den 1970er Jahren zerlegten Hauptaltars aus der ehemaligen Klosterkirche St. Josef in Solothurn führten zur Wiederentdeckung und erstmaligen Beschreibung von dessen ursprünglicher Farbigkeit. Diese zeigt eine bunte Marmorfassung in Blau- und Rottönen, die deutliche Ähnlichkeiten mit der Fassung der archaisch belegten Seitenaltäre Urs Josef Füegs von 1740–1742 für die Spitalkirche zum Heiligen Geist besitzt. Die Befunde zur Farbigkeit stützen entsprechend die formal-stilistische Zuschreibung des Hauptaltars des Klosters St. Josef an den von 1723 bis 1767 in Solothurn tätigen Bildhauer. Seine Datierung lässt sich auf die Jahre zwischen 1742 und etwa 1745 präzisieren.

Der mit rein optischen Mitteln untersuchte Aufbau der Farbschichten und Fassungen zeigte, dass der Altar Mitte der 1860er Jahre und 1936/1937 jeweils vollständig überfasst worden ist. Grossflächigere Freilegungen der beiden ersten Fassungen dürften es ermöglichen, die gemachten Beobachtungen zur Farbigkeit zu präzisieren und zu erweitern. Dazu könnte eine naturwissenschaftliche Analyse der verwendeten Farbpigmente und Bindemittel einen wertvollen werktechnischen Beitrag zur bis heute wenig untersuchten Fassmalerei des 18. Jahrhunderts in Solothurn und insbesondere in der Werkstatt Urs Joseph Füegs liefern.

Besondere Dringlichkeit hat die Ausarbeitung eines Konzeptes zum weiteren Vorgehen in Bezug auf eine sachgerechte Lagerung der Altarteile. Eine erste Auseinandersetzung und Diskussion zum Umgang und Erhalt sowie zu den Lagerbedingungen von Kulturgütern, zu ethischen Fragestellungen, zur Klärung von Eigentumsverhältnissen sowie zum Objekthandling fand in Zusammenhang mit der Ausstellung «Ex situ – Altar, Holz, farbig gefasst, um

1740» bereits statt. Die vorliegenden Befunde liefern dazu erweiterte Grundlagen. Idealerweise wäre im Sinne einer umfassenden Analyse auch eine weiterführende Untersuchung der verwendeten Konstruktionsarten sowie einer Bestimmung der Hölzer vorzusehen.

Allgemein verwendete Literatur

- Thomas Brachert, *Lexikon der historischen Maltechniken*, München: Callwey, 2001.
- Robert Engl, Christoph Hofer, Karl Volgger, «Der Hochaltar von 1657 in Obermauern, Osttirol», in: Manfred Koller, *Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock, 1600–1780*, Restauratorenblätter, Band 20, Wien: Mayer, 1999, S. 77–82.
- Astrid Hallinger, «Der Münchener Hofkünstler Augustin Demmel (1734–1789). Die künstlerische Vielfalt eines Fassmalers», in: Michael Kühnenthal, *Historische Polychromie: Skulpturenfassung in Deutschland und Japan*, München: Hirmer, 2004, S. 213–242.
- Franz Höring, «Die Kreuzgangaltäre von Stift Dürnstein, NÖ, und ihre Fassungen (1700/1730)», in: Manfred Koller, *Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock, 1600–1780*, Restauratorenblätter, Band 20, Wien: Mayer, 1999, S. 157–162.
- Joachim Huber, Karin von Lerber, *Handhabung und Lagerung von mobilem Kulturgut. Ein Handbuch für Museen, kirchliche Institutionen, Sammler und Archive*, Bielefeld: transcript Verlag, 2003.
- Albert Knoepfli, «Farbillusionistische Werkstoffe», aus: *Palette* 34 (1970).
- Michael Kühnenthal, *Historische Polychromie: Skulpturenfassung in Deutschland und Japan*, München: Hirmer, 2004.
- Ulrich Schiessl, «Probleme der Interpretation kunsttechnischer Quellen und ihrer Bestätigung durch technologische Untersuchungsbefunde an Kunstwerken, dargestellt am Beispiel der Fassmalerei im 18. Jahrhundert in Süddeutschland», in: *Mitteilungen Deutscher Restauratoren Verband*, 1979/80.
- Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA (Hrsg.), *Vom Umgang mit Künstlernachlässen. Ein Ratgeber*, Zürich und Lausanne: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), 2017.
- Kurt Wehlt, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg: Otto Maier Verlag, 1967 und 1985 (5. überarbeitete Auflage).
- Alexander Wiessmann, «Anbringung von Inventarnummern an Museumsobjekten», in: Michael Henker (Hrsg.), *Inventarisierung als Grundlage der Museumsarbeit*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 27–36.

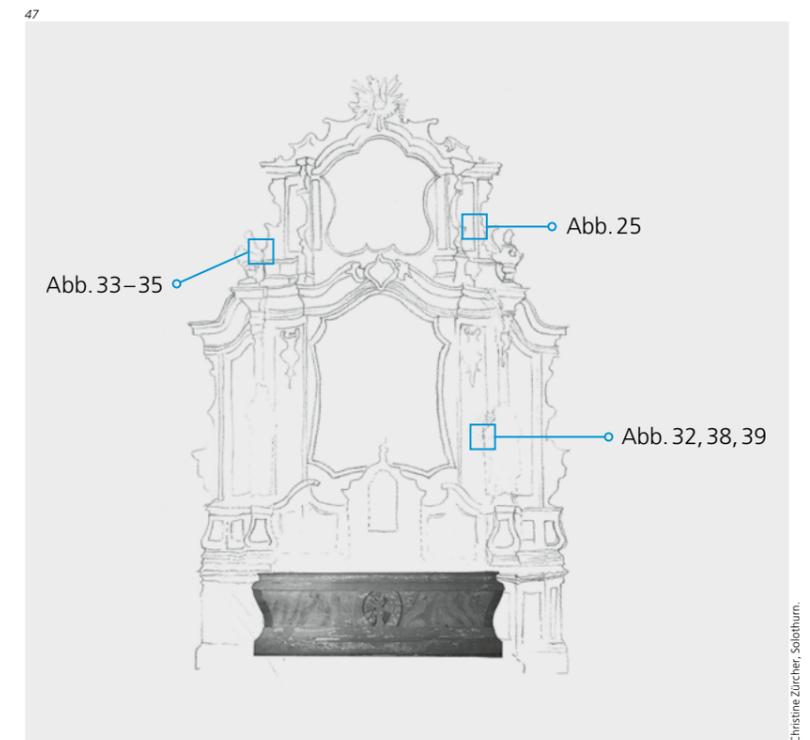
Anmerkungen

- Eine Arbeitstabelle mit Beobachtungen zu den Farbschichten sowie Umzeichnungen, Skizzen und Bildmontagen waren ebenfalls Teil der Grundlagenarbeit, werden hier jedoch nicht veröffentlicht. Zudem wurde die Anzahl der Abbildungen leicht reduziert.
- Zu Geschichte und Baugeschichte der ehemaligen Klosteranlage St. Josef siehe: Stefan Blank, Christine Zürcher, «Solothurn, Kloster St. Josef», in: *Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Solothurn* 16, 2011, S. 89–99. – Heinrich Weber, «Das Frauenkloster St. Josef in Solothurn. Ein Beispiel für den Klosterbau in der Schweiz im 20. Jahrhundert», in: *Jahrbuch für Solothurnische Geschichte* 86 (2013), S. 259–318. – Johanna Strübin, Christine Zürcher, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn. Band IV. Die Stadt Solothurn III. Sakralbauten*, Bern 2017 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Band 134); zum Kloster St. Josef siehe S. 414–441. – Zur Ausstellung siehe: <http://www.hausderkunst.ch/ex-situ> (Zugriff vom 5. August 2018); Text zur Vernissage 2018 https://www.so.ch/fileadmin/internet/bjd/bjd-ada/img/Denkmalpflege/Diverses/Ausstellungen/ex_situ_VernissageText_ChristineZuercher.pdf (Zugriff vom 5. August 2018); Eva Buhrfeind, «Ein Altar in Einzelteilen: «Ex situ» – Installation im Kunstraum St. Josef», in: *Solothurner Zeitung* vom 10. März 2018. <https://www.solothurnerzeitung.ch/solothurn/stadt-solothurn/ein-altar-in-einzelteilen-ex-situ-installation-im-kunstraum-st-josef-132300930> (Zugriff vom 5. August 2018); Anabel von Schönburg, «Ex situ», in: *ensuite*, 16/184 (2018), S. 70–71; sowie: Reto Emch, *Haus der Kunst St. Josef 2010–2017*, Solothurn: Haus der Kunst St. Josef, 2017.
- Siehe: <https://www.gsk.ch/de/die-kunstdenkmaler-der-schweiz-kds.html>, Zugriff vom 23. August 2018.
- Strübin/Zürcher 2017 (wie Anm. 2), S. 49, 262, 263, 267, 312, 314.
- Michael Yonan, «Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies», in: *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, Vol. 18/ No. 2 (2011), S. 232–248. – Hans Peter Hahn, «Wie Archive das Denken beeinflussen. Über Materialsammlungen, fragmentierte Objektinformationen und die Erzeugung von Sinn im musealen Kontext», in: *Archäologische Informationen* 38, 1–12. 10.11588/ai.2015.1.26172. (Online-Publikation z. B. unter: <https://docplayer.org/67744602-Wie-archive-das-denken-beeinflussen-ueber-material-sammlungen-fragmentierte-objektinformationen-und-die-erzeugung-von-sinn-im-musealen-kontext.html> (Zugriff vom 23. August 2018)). – Simone Derix, Benno Gammerl, Christiane Reinecke, Nina Verheyen, «Der Wert der Dinge. Zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Materialitäten», in: *Zeithistorische Forschungen* 13, 2016, S. 387–403. – Hans Peter Hahn, «Fragwürdige Episteme der Materialität. Warum Theorien materieller Kultur die Komplexität der Dingwelt unterschätzen», in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* LXXI/120, Heft 3+4 (2017), S. 189–208. – Hans Peter Hahn, «Dinge sind Fragmente und Assemblagen. Kritische Anmerkungen zur Metapher der «Objektbiografie», in: Dietrich Boshung, Patric-Alexander Kreuz, Tobias Kienlin (Hrsg.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, S. 11–33.
- Strübin/Zürcher 2017 (wie Anm. 2), S. 428 (Abb. 484).
- Für eine ausführlichere Beschreibung der Klanginstallation siehe Vernissagetext vom 22. März 2018: https://www.so.ch/fileadmin/internet/bjd/bjd-ada/img/Denkmalpflege/Diverses/Ausstellungen/ex_situ_VernissageText_ChristineZuercher.pdf (Zugriff vom 23. August 2018).
- Markus Hochstrasser von der Solothurner Denkmalpflege hielt 1997 aufgrund der Datierung des nördlichen Seitenaltargemäldes sowie zwei weiteren nicht näher bezeichneten Signaturen einzig fest, dass «die Altäre 1747 erstellt und seither mindestens zweimal, zuletzt 1937, restauriert wurden». (Markus Hochstrasser, «Solothurn, Alte Klosterkirche St. Joseph», in: *Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Solothurn* 2, 1997, S. 106–110 (insbesondere S. 107)).
- Zum Begriff Fassmalerei/«Fassung» siehe: Thomas Brachert (III, IV 2, 3a–c), Friedrich Kobler (I, II, IV I und 3 d), «Fassung von Bildwerken», Artikel aus dem 7. Band des Reallexikons zur Deutschen Kunstgeschichte, 1978 (unveränderter Nachdruck), in: Fritz Buchenrieder, Hermann Kühn, Thomas Bracher, Friedrich Kobler, *Gefasste Bildwerke. Untersuchung und Beschreibung von Skulpturenfassungen mit Beispielen aus der praktischen Arbeit der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1958–1986*, München: Karl M. Lipp Verlag, 1990, S. 316–357.
- Strübin/Zürcher 2017 (wie Anm. 2), S. 418.

- Nur das nördliche Seitenaltargemälde ist mit «Jo. Seb. Shilling pinx 1747» datiert und signiert. Benno Schubiger schreibt die beiden anderen Gemälde ebenfalls Schilling zu (Benno Schubiger, «Solothurn. Restaurierung des ursprünglichen Hochaltarbildes im Kloster St. Josef der Franziskaner-Konventualinnen», in: *Jahrbuch für Solothurnische Geschichte* 62, 1989, S. 274–275). Weitere Hinweise siehe: Strübin/Zürcher 2017 (wie Anm. 2), S. 429, S. 483 (Anm. 96); die Aussage dort, es handle sich um das vormalige nördliche Seitenaltargemälde, ist zu korrigieren. Zur Stiftungsgründung und Geschichte der Umnutzung siehe: *Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Solothurn* 16, 2011, S. 92, 99 (Anm. 22–25) und Strübin/Zürcher 2017 (wie Anm. 2), S. 483 (Anm. 74, 76).
- Aktennotizen von Augenscheinen Gottlieb Loertschers sowie Kopien von Briefwechseln ca. Anfang 1970 bis 1981 im Archiv der kantonalen Denkmalpflege Solothurn liefern Hinweise auf die Entstehung und Entwicklung der damals bestehenden Zwischennutzung.
- Archiv kantonale Denkmalpflege, Aktennotizen vom 4. und 11. Nov. 1976.
- Markus Hochstrasser, «Solothurn, Alte Klosterkirche St. Joseph», in: *Archäologie und Denkmalpflege im Kanton Solothurn* 2, 1997, S. 107.
- Hochstrasser 1997 (wie Anm. 15).
- Albert Knoepfli, Richard Zürcher, J. A. Adelman von Adelmansfelden, Agnes Ballestrem, Fritz Buchenrieder, Manfred Koller, Oskar Emmenegger, *Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe*, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 1978, S. 224.
- Manfred Koller, «Gefasste Altäre und Skulpturen des Barock, 1600–1780», *Restauratorenblätter*, Band 20, Wien: Mayer, 1999, S. 139. – Knoepfli et al. 1978 (wie Anm. 17), S. 223–229.
- André Jacob Roubo, *L'art du Menuisier*, Paris, 1769–1775. Konsultierte Edition (e-rara.ch): *L'art du menuisier, Seconde Partie*, par M. Roubo le fils, Maître Menuisier, [Paris], 1769–1777, S. 241–244 (<https://www.e-rara.ch/zut/content/pageview/4124595>, Zugriff vom 23. August 2018); für Tafel 102 siehe: https://archive.org/stream/gri_331250/09321916#page/n213/mode/2up, Zugriff vom 11. August 2018.
- Arbeitsmaterial der Kantonalen Denkmalpflege Solothurn. Leuchte von «Defner & Johann, Restaurierungsbedarf» (www.defner-johann.de). Für einen Teil der Fotoaufnahmen stellte Restaurator Daniel Derron, Luterbach, freundlicherweise eine zweite solche Leuchte zur Verfügung sowie für zwei Aufnahmen ein Digitalmikroskop, dessen Anwendung er begleitete.

Abb. 47

Freie Umzeichnung mit Fotomontage und Lokalisierung der Sonderschnitte.



- ²¹ Buchenrieder et al. 1990 (wie Anm. 9), S. 316.
- ²² Siehe Eva Reinkowski-Häfner, *Die Entdeckung der Temperamalerei im 19. Jahrhundert. Erforschung, Anwendung und Weiterentwicklung einer historischen Maltechnik*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014. Siehe insbesondere S. 13, 14, 16, 18, 19, 341, 342, 349, Anhang I.
- ²³ Buchenrieder et al. 1990 (wie Anm. 9), S. 317.
- ²⁴ In Frage kommen aufgrund der Entstehungszeit des Altars in erster Linie wohl Bleiweiss, für die blauen Farbschichten vornehmlich Berliner Blau, Indigo, Smalte oder auch Azurit sowie für Rot vielleicht Zinnober (Buchenrieder et al. 1990 [wie Anm. 9], S. 12–17). Siehe auch: Jean-Félix Watin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur* [...], Paris: Desoer, 1787, S. 42–45.
- ²⁵ Restauratorische Interventionen des 20. Jahrhunderts an anderen Altären Füegs blieben ebenfalls ohne Farbanalysen. Eine der wenigen Analysen von Farbpigmenten einer Dekorationsmalerei in Solothurn, die allerdings vierzig Jahre nach Füegs Altar für das Kloster St. Josef entstand, wurde in Zusammenhang mit der Restaurierung der Brüstungstäfer im Stadttheater Solothurn in Auftrag gegeben (SIK-ISEA, Lab13_06, Analyse vom 17. Jan. 2014). Eine Analyse von Farbproben des barocken Hauptaltars des 17. Jahrhunderts und der Kanzel von Anfang 18. Jahrhundert in der Klosterkirche Visitation wurde vom Institut für Denkmalpflege der ETH Zürich als Preussisch-Blau identifiziert (Archiv kantonale Denkmalpflege, Restaurierungsbericht Willy Arn AG, 1981).
- ²⁶ Erika Erni, «Johann Peter Frölicher (1662–1723). Ein Solothurner Barockbildhauer», in: *Jahrbuch für Solothurnische Geschichte* 50 (1977), S. 6–150 (insbesondere S. 136).
- ²⁷ Staatsarchiv Solothurn, Archiv des Kollegiatsstifts St. Urs, Protokoll 1721–1734, 151v (20. Dez. 1728). Die Techniken des Marmorierens («marbrieren») und Anstreichens werden eindeutig unterschieden; «blauer fürneiss» ist als blauer Lüster zu interpretieren.
- ²⁸ Staatsarchiv Solothurn, Archiv des Kollegiatsstifts St. Urs, Protokoll 1721–1734, 153v (7. März 1729).
- ²⁹ Staatsarchiv Solothurn, Archiv des Kollegiatsstifts St. Urs, Protokoll 1721–1734, 153v (18. Sept. 1730).
- ³⁰ Ob die beiden Seitenaltäre im 19. Jahrhundert ebenfalls überfasst wurden, konnte nicht untersucht werden. Für weiterführende Hinweise zu den Gemälden siehe Strübin/Zürcher 2017 (wie Anm. 2), S. 418, 482 (Anm. 58).
- ³¹ 1981 wurde die ursprüngliche Fassung freigelegt und restauriert. Siehe Archiv kantonale Denkmalpflege, Restaurierungsbericht Willy Arn AG 1981.
- ³² Klosterarchiv St. Josef, Nr. 73, Rechnung vom 20. Oktober und 31. Dezember 1936 sowie Rechnungsnachtrag vom 5. Mai 1937. Hinweis auf Neumarmorierung 1937 auch in: Adele Tatarinoff, «Das Kloster St. Joseph in Solothurn. Zum Dreihundertjährigen Bestehen an der Baselstrasse», Separatum aus: St. Ursen-Glocken, Nrn. 27, 28, 29, Solothurn 1951, S. 16.
- ³³ Erika Erni, «Urs Joseph Füeg, ein wiederentdeckter Bildhauer der Barockzeit», in: *Unsere Kunstdenkmäler* 23 (1972), S. 81–88. – Erika Erni, «Johann Peter Frölicher (1662–1723). Ein Solothurner Barockbildhauer», in: *Jahrbuch für Solothurnische Geschichte* 50 (1977), S. 135–140.
- ³⁴ Zu Urs Füeg siehe Regula Zbinden, «Füeg, Urs (Ursus)» [1998, 2016], in: *SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz*, <http://www.sikart.ch/kuenstlerinnen.aspx?id=4023529&lng=de>, Zugriff vom 29. Juli 2018.
- ³⁵ Zentralbibliothek Solothurn, AR BRLU (Archiv Lukasbruderschaft, Depositum), Mitgliederverzeichnis (sogenannt «Rotes Buch»). Im Wappenbuch der Bruderschaft ist Füeg nicht vertreten (Zentralbibliothek Solothurn, unsigniert).
- ³⁶ [Konrad Glutz von Blotzheim], [Hans Enz], *400 Jahre Sankt-Lukas-Bruderschaft Solothurn*, Solothurn: Vogt-Schild, [1959], S. 60.
- ³⁷ Staatsarchiv Solothurn, Schirmgelt-Rodel 1749–1756 [BE 7,2]; Schirmgelt-Rodel 1757–1766 [BE 7,3].
- ³⁸ Gotthold Appenzeller, «Das solothurnische Zunftwesen», in: *Jahrbuch für Solothurnische Geschichte* 5 (1932), S. 71–136 (insbesondere S. 74, 77). – Siehe auch: Nora Bichsel, «Vom Würthen und Feyern uff den loblichen Zünfften». Quellenanalyse zur Geselligkeit der Solothurner Handwerkerzünfte unter besonderer Berücksichtigung der Schiffleutenzunft», in: *Jahrbuch für Solothurnische Geschichte* 90 (2017), S. 53.
- ³⁹ Appenzeller 1932 (wie Anm. 38), S. 74. – Zumindest im Protokollbuch der Schmiedenzunft lässt sich in der fraglichen Zeit keinen Hinweis auf einen Eintritt Füegs finden (ZBS, S I 5, Protokolle der Schmiedenzunft).
- ⁴⁰ Zur Lukasbruderschaft in Solothurn siehe: Jakob Amiet, *Solothurns Kunstbestrebungen vergangener Zeit und dessen Lucasbruderschaft: ein Beitrag zur vaterländischen Kunstgeschichte*, Solothurn: Verlag J. Gassmann Sohn, 1859. – Franz Anton Zetter-Collin, *Die St. Lukas-Bruderschaft von Solothurn (1559–1909)*, Solothurn: Buch- und Kunstdruckerei Union, 1909. – [Konrad Glutz von Blotzheim], [Hans Enz], *400 Jahre Sankt-Lukas-Bruderschaft Solothurn*, Solothurn: Vogt-Schild, [1959].
- ⁴¹ Erni 1977 (wie Anm. 33), S. 138.
- ⁴² Erni 1977 (wie Anm. 33), S. 6–150 (insbesondere S. 135–140 zu Urs Josef Füeg), S. 138.
- ⁴³ Erni 1977 (wie Anm. 33), S. 6–150 (insbesondere S. 135–140 zu Urs Josef Füeg), S. 139.
- ⁴⁴ Erni 1972 (wie Anm. 33), S. 86.
- ⁴⁵ Staatsarchiv Solothurn, Inventare und Teilungen der Stadt Solothurn 1767–1769, Band 50, 138; Taufbuch 1653–1734, S. 544.
- ⁴⁶ Erni 1977 (wie Anm. 33), S. 6–150 (insbesondere S. 135–140 zu Urs Josef Füeg), S. 139.
- ⁴⁷ Staatsarchiv Solothurn, Inventare und Teilungen Stadt Solothurn 1767–1769, Band 50, Nr. 138. In der Vertragsrechnung für die Seitenaltäre der Klosterkirche Visitation von 1762 erhält nebst zwei Meistergesellen und einer Magd auch «la fille», die Tochter, ein Trinkgeld (Klosterarchiv Visitation, D87, Kostenaufstellung).
- ⁴⁸ Siehe zu der Frage auch: Buchenrieder et al. 1990 (wie Anm. 9), S. 318. – Bisher deutet nichts darauf hin, dass es in Solothurn spezialisierte Fassmalerwerkstätten gab.