

Zeitschrift: Berner Zeitschrift für Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Bern
Band: 77 (2015)
Heft: 3

Artikel: Artium Scientia : Franz Ludwig von Erlachs Bau- und
Ausstattungstätigkeit in Spiez
Autor: Schweizer, Jürg
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-584044>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.04.2025

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

Artium Scientia

Franz Ludwig von Erlachs Bau- und Ausstattungstätigkeit in Spiez

Jürg Schweizer

Franz Ludwig von Erlach wurde durch Erbteilung mit seinem Bruder Ende 1596 als Zweiundzwanzigjähriger Alleinherr zu Spiez. Er war damals seit zwei Jahren mit Salome Steiger verheiratet. 1597 liess er sich von seinen Untertanen in Spiez huldigen.¹ Bereits 1598 begann er hier ein umfangreiches Bauprogramm, das bis 1601 dauerte. Mit auffallendem Unterbruch folgten 1614/15 die Erstellung der Raumfolge im zweiten Obergeschoss und die Stuckarbeiten, ab 1625 kam es zu aufwendigen Ofenbestellungen und Tischmacherarbeiten, 1627 zur Ausstuckierung des Korridors und eines weiteren Raums im zweiten Obergeschoss; die Tischmacherarbeiten wurden bis 1634 fortgesetzt.

Die Baumassnahmen von Franz Ludwig liessen sich nur im Rahmen einer gesamthaften Bauanalyse des Schlosses eruieren.² Immerhin sind die wichtigen Phasen der Stuckdekoration, wie seit bald 70 Jahren bekannt, durch das Hausbuch von Erlachs gut dokumentiert.³

1. Umbau und Erweiterung des Schlosses 1598–1601

Die äussere Erscheinung

Wie die 1598 datierte Supraporte mit dem Allianzwappen in der Halle im ersten Stock über dem Durchgang zu den sogenannten Trüelzimmern belegt, liess der neue Herr zu Spiez auf dem älteren Trüelgebäude im Schlossgraben einen Riegaufbau unter Pultdach errichten.⁴ Um dessen Räume zu erschliessen, veranlasste Franz Ludwig, in die Westmauer des Mitteltrakts⁵ ein Kragsturportal einzusetzen. Er erweiterte damit die Wohngemächer im ersten Stock um vier Stuben und erschloss gleichzeitig die bestehenden zwei Stuben über dem älteren Torhaus. Aus diesen Räumen und aus dieser Zeit dürfte der prachtvolle Turmofen mit dem Teppichmuster und der Personifikation der fünf Sinne stammen.⁶

Das Wappenrelief über dem Portal im Schlosshof wurde von derselben Hand geschaffen wie die genannte Portaleinfassung, was die Steinmetzzeichen belegen.⁷ Das Relief trägt das Datum 1601 und datiert gleichzeitig das neue Rundbogen-Schlossportal aus Alpenkalk, das den alten Schlosseingang gleich links daneben ersetzte; an dessen Stelle trat ein Kuppelfenster aus dem gleichen Werkstoff. Über den damals noch offenen Ostgraben führte seit dem Spätmittelalter eine Steinbogenbrücke zu einem kleinen Vorwerk vor dem alten Schlosseingang. Dieses galt es, in Form einer Terrasse zu verbreitern, damit das neue Portal zu erreichen war.⁸

Eine weitere Massnahme von Franz Ludwig war der Bau des dreigeschossigen Erkers am Nordbau. Er trägt am Ende der mittleren Rippen des Erkerkorbs die Wappen der Erlach und Steiger und bezeichnet damit die Bauherrschaft. Die Konsolenvolute des Erkerfusses am Nordbau steht den Voluten der Kragsturzpforte durch das eingerollte Akanthuswerk so nahe, dass auf die gleiche Hand und die gleiche Zeit um 1600 geschlossen werden kann. Allerdings stockte von Erlach weder den Nordbau auf, noch veränderte er dessen Geschosseinteilung; und er schuf auch nicht, wie bisher angenommen, dessen heutiges Helmdach. Das Dachwerk samt den zwei Erkern an der Schmalseite und dem Dach über dem Mitteltrakt ist vielmehr eine gewaltige Konstruktion aus der Zeit um 1466–1469. In der Dachkonstruktion ist ersichtlich, dass der Erker nachträglich zugefügt worden ist. Allein die andere Helmform schliesst eine Gleichzeitigkeit des Fassadenerkers mit den Dacherkern aus. Um den dreigeschossigen Erker anzubauen, liess Franz Ludwig die Ostseite des Nordbaus im Erdgeschoss und im ersten Stock aufreissen; da er gleichzeitig im zweiten Obergeschoss die Trennmauer Mitteltrakt–Nordbau niederlegte, musste er im obersten Geschoss die hofseitige Fassade des Nordbaus neu aufführen, wie Fotos anlässlich der Putzerneuerung von 1968 belegen.⁹ Er vergrösserte sämtliche Doppelfenster des künftigen Saals und Korridors auf das heutige Mass.

Schliesslich prangen die Jahrzahl 1600 und die grossen Wappen der Erlach und Steiger fast demonstrativ an den Zinnen des Turms. Erlach restaurierte damals nicht nur den Turm, namentlich die Zinnen, sondern ersetzte das alte eingezogene Satteldach mit seinen seitlichen Abläufen durch den hohen Helm mit kurzem First.¹⁰

Die Innenumbauten

Was traf Franz Ludwig im Inneren an, als er im zweiten Stockwerk intervenierte? Im Nordbau gab es anstelle des heutigen Festsaals zwei grosse, ebenso hohe Räume. Der eine wird im 16. Jahrhundert als «oberer Saal genannt Jungfrauensaal» erwähnt. Davon kann ein zweiter oberer Saal unterschieden werden, der als Rittersaal oder Herrensaal bezeichnet wird.¹¹ Die Spuren der Wand zwischen den beiden Sälen können in der sogenannten Rüstkammer abgelesen werden. Sie zerschnitt den Grundriss des Nordbaus in zwei etwa gleich grosse Räume. Allerdings ist offensichtlich, dass diese Unterteilung nachträglich eingezogen wurde. Im spätmittelalterlichen Zustand gab es hier einen ungeteilten Saal von unregelmässigem Grundriss mit einem Mittelpfosten, ähnlich wie sie noch in der Halle im Eingang und im ersten Stock zu finden sind.¹²

Diese zwei Räume wollte Franz Ludwig zu einem einzigen ungeteilten Saal von möglichst rechteckiger Form vereinigen. Zu diesem Zweck liess er, freilich erst 1614, am Westrand durch eine Riegwand die genannte Rüstkammer und den Korridor abschneiden.¹³ In der kleinen Kammer blieben das alte Monumentalkamin und ein deutlich kleineres Fenster bestehen.¹⁴ Die Raumzusammenlegung und die Entfernung des Mittelpfostens waren statisch möglich, weil der alte stehende Dachstuhl durch eine massive Balkenlage und mittels Stichhölzern und Überzügen die Lasten direkt auf die Aussenmauern abgibt.¹⁵ Warum aber liess Franz Ludwig die Trennmauer Mitteltrakt–Nordbau einreissen? Diese Mauer durch eine Riegwand zu ersetzen, war eine knifflige Operation, die zum Erscheinungsbild des Saales nichts beitrug, aber den Dachstuhl gefährdete. Ziel der gesamten Baumassnahmen war eben nicht nur die Erstellung des Saals allein, sondern die Anlage eines noblen grossen Korridors im zweiten Stock und einer daran aufgereihten repräsentativen Raumfolge. Dabei war die Mauer im Weg. Im Ostabschnitt, der über die Flucht des Mitteltrakts vorkragt, wollte er ein grosses Südfenster einrichten, und im Mittelabschnitt suchte er den möglichst direkten Anschluss an den um Mauerstärke vergrösserten Raum. Die alte Trennmauer hatte daher in ihrer ganzen Länge zu weichen. Um dem geplanten monumentalen Korridor eine einheitliche Raumhöhe geben zu können, liess von Erlach den um 1466 erstellten liegenden Dachstuhl über dem Mitteltrakt um einen knappen Meter höher setzen, um dessen Raumhöhe jener des Nordbaus anzugleichen.¹⁶

Einordnung

Fassen wir zusammen: Franz Ludwig von Erlach erfasste mit seinem Umbau alle Hauptteile des ererbten Schlosses: Turm, Mitteltrakt und Nordbau. Er schuf ein neues Schlossportal. Das Raumangebot im Wohngeschoss, im ersten Stock, ergänzte er um vier neue Räume. Im zweiten Stock legte er den grossen Saal wieder frei und verband ihn mit den Räumen im Mitteltrakt. Nach aussen – auch auf Fernsicht – wirken Turmdach, Wappen, Trüelzimmer und Erker. Als unübersehbare Zeichen markierte Franz Ludwig mit diesen Veränderungen – nach fast 20 Jahren Stellvertretung durch verschiedene Vögte – seinen Machtanspruch in der Herrschaft Spiez. Als Inhaber auch der hohen Gerichtsbarkeit nannte er sich, erstmals 1608 auf einer Wappenscheibe in Einigen, «Freiherr».

Die Mittel, die Erlach benutzte, waren freilich traditionell. Selbst heute, nach mehreren Massnahmen, um die Hoffassade durch Axierung der Fenster

zu vereinheitlichen,¹⁷ wirkt sie mit ihren unterschiedlichen Fensterformen und Anordnungen unruhig. Zwar ist das Weiterleben von spätgotisch gekehlten Kuppel-, Kreuzstock- und Einzelfenstern für die Zeit normal, nicht aber ihre eher wilde Anordnung. Vielmehr zeigen anspruchsvolle Neubauten der Zeit eine weit straffere Ordnung, indem einheitlich geformte Fenster in Bahnen disponiert werden. In seinem Stadthaus an der Junkerngasse 51 liess Franz Ludwig nach 1612 denn auch eine sehr zurückhaltende, aber rigoros axierte Fassade bauen. Anders als in der Nordostschweiz hatte der Erker in der bernischen Architekturgeschichte eher einen obrigkeitlichen Anspruch. Seine asymmetrische Stellung in Spiez setzt ein altertümliches Signal. Mit Leichtigkeit hätte man ihn in der Fassadenmitte platzieren können. Erlach reiht sich mit dem Fassadenerker ein in die um 1500 blühende Tradition, die namentlich Bartholomäus May in Thun, Amsoldingen und Bern, die Diesbach in Bern, Worb, Holligen und Signau und auch andere Familien pflegten. Aber alle diese Beispiele lagen 100 Jahre zurück. Noch immer galt der Erker freilich als hochrepräsentatives architektonisches Würdezeichen, wie der Neubau der Waldleutenzunft im Ring in Biel oder gar jener von Schloss Büren 1624 von Daniel Heintz belegen. Doch ist in Biel der Erker in der organischen Stellung als Ekelement realisiert und in Büren werden zwei Erker in streng symmetrischer Anordnung an einer beruhigten axierten Fassade eingeplant. Wie gerade der Vergleich mit Büren zeigt: Der polygonale Grundriss und der gekhlte und gerippte Erkerfuss tragen wesentlich zum altertümlichen gotischen Gesamteindruck des von Erlachschen Fassadenumbaus bei. Franz Ludwig von Erlachs Sohn desselben Namens realisierte 1632 einen Eckerker am Schloss Bümpliz, der aber keine spätgotischen Formen mehr zeigt.

Schon lange ist die Diskrepanz zwischen der um 1602 abgeschlossenen Bauphase und dem 1614 mit dem Stucksaal grandios einsetzenden Ausbau aufgefallen. Waren nach dem Bau in den Jahren um 1600 die neuen Räume eine unbenutzbare, unfertige Baustelle? Nein, diese Pause zwischen Rohbau und Ausstattung ist aus vielen historischen Bauten bekannt. In der Regel hinterliessen die Hauptbauhandwerker einen durchaus nutzbaren, gepflegten Rohbauzustand. Beim Einsetzen neuer Fenster im Erker konnte im Februar 2014 beobachtet werden, dass der Erker innen vor dem vierzehn Jahre jüngeren Stucküberzug grau gefasst war.¹⁸

Nicht selten trat eine Baupause ein, bis die geeigneten Maler oder Schreiner gefunden oder die entsprechenden Ausbauwünsche konkretisiert waren. Für Spiez kamen noch persönliche Gründe hinzu: 1604 war von Erlach als

Schultheiss von Burgdorf gewählt worden und seine Amtszeit lief erst 1610 ab. Zudem starb seine erste Gattin Salome Steiger 1612; am 30. August 1613 verheiratete er sich mit Johanna von Graffenried. Der Erwerb und der Umbau des Stadthauses ab 1612 werden ihn zusätzlich beansprucht haben.

2. Die Ausstattungsphasen 1614/15 und 1627/28

Rohbau und Antonio Castellis Stuckausstattung

Über diesen kunstgeschichtlich überaus wichtigen Vorgang orientiert uns glücklicherweise Franz Ludwig von Erlachs Hausbuch.¹⁹ Im Frühjahr 1614 hatten zwei Zimmerleute oben im «Ryttersall» eine Bretterschalung zur geplanten Stuckdecke anzuschlagen. Zudem waren sie beauftragt, zu Riegwerk Holz zu fällen und bereitzustellen, die Riegwände zu drei Gemächern mit sechs Türen aufzurichten. Der Maurer hatte die Wände mit Tuff auszumauern, und zwar im «Obersall» und zu den «drei Gemachen». Dabei hatten auch die Gypser mitzuhelfen. Die Gemächer sollten sie ordentlich «abschniden», d.h., Wände begradigen und alignieren, also den gemeinsamen Korridor durchziehen. In den drei Gemächern hatten sie das «täffelwärich oben von alten Laden anzuschlagen», d.h. die neu eingewandeten Stuben mit dem vorhandenen Täfer wieder zu bekleiden. Die zwei identischen spätgotischen Masswerkdecken, massive Bohlenkonstruktionen in zwei Zimmern des Mitteltrakts, wurden aber vorderhand nicht angehoben.²⁰

Im August 1614 wurde der Vertrag mit beiden «Gypseren» getroffen, einer davon wird später mit Namen genannt, nämlich Meister Anthoni Castelli. Sie hatten den oberen grossen Saal gemäss dem gemachten Muster oben zu vergipsen, und zwar rundum mit «lustigen gesimmsen». Zu jedem Feld sollte ein «lustig» Bild samt schönem Laubwerk gemacht werden, in den freien Räumen der Fenster noch «ettwas lustigen blumenwärcks», das Kamin laut Muster. Sie hatten auch den Boden zu besetzen, will heissen, mit hartem Material zu belegen, wie das Muster es zeige. Im mittleren Saal sollten sie alles säuberlich machen und wenigstens vier Bilder darin vorsehen. Ferner hatten sie hier einen halb «wyssen und rotten boden durcheinander» zu legen. Gleich sollte auch mit dem unteren Saal verfahren werden. Für alles wurden ihnen 600 Kronen versprochen. Entlohnt wird auch der Pflasterrührer Joder. Vierzehn Monate später, im Oktober 1615, wurde die Arbeit mit Mr. Anthoni abgerechnet, er erhielt zudem zwei Paar Schuhe.



Gesamtaufnahme des Festsaals 1614 von Antonio Castelli.
– Stiftung Schloss Spiez, Foto: Verena Menz.

Es fällt auf, dass über das Bildprogramm des Darzustellenden, die Ikonografie, nichts verlautet. Wir dürfen davon ausgehen, dass bereits für die Bemusterung Gespräche geführt worden waren und das Programm festgelegt war.

Die Stuckaturen Castellis prägen den Festsaal umfassend, obwohl laut Verding nur «oben» zu stuckieren war. Die reich gegliederte, 1614 datierte Decke mit den Wappen des Bauherrn und seiner zwei Gemahlinnen und das am Deckenfuss umlaufende Band der szenischen Darstellungen dominieren den Raum durch Reliefstärke und vielfache Brechung des Lichts vollständig. Geschickt sind die Zugangsachsen des Raums auf die Asymmetrien bezogen worden: Wer vom Korridor eintritt, steht axial vor dem Erker, wer vom Seitengemach hereinkommt, blickt auf das Kamin. Diese Architekturelemente teilen auch die beiden szenischen Hauptzyklen. An der Innenwand gegen Süden und der langen Wand gegen Westen umlaufend bis zum Kamin ist die Legende vom Verlorenen Sohn (nach Lukas 15, 12–31) dargestellt, vom Kamin bis zum Erker entlang der Aussenmauern die Geschichte von Susanna und Daniel (Daniel, apokryph, 13, 1–64). Auf dem Monumentalkamin hält ein sitzender Putto die Wappen Erlach und Graffenried. In den Fensterleibungen finden wir die klugen und die törichten Jungfrauen. Eine besondere Auszeichnung hat der Erker erhalten: Zuseiten des Eingangsbogens halten zwei Kinder in den ausgestreckten Händen Lorbeerkränze und erinnern mit diesem Gestus an das antike Motiv der Viktorien. In den Bogenfeldern des Kreuzgratgewölbes sind antike Götter dargestellt: Poseidon, Ceres, Mars,²¹ Venus und Bacchus. Besonders prominent sind in schmuckreichen Rahmen unterhalb der Frieszone Apollo und Artemis präsentiert.

Das Programm kombiniert christliche und antike Themen souverän:²² Das Gleichnis des Verlorenen Sohnes ist dabei nicht nur als Zeichen der Barmherzigkeit aufzufassen, sondern auch als Ermahnung zum haushälterischen Umgang mit irdischen Gütern und dem Erbe. Entsprechend sind die Szenen, in denen Geld eine ausschlaggebende Rolle spielt, mit einer gewissen handgreiflichen Drastik dargestellt.

Die Geschichte von Susanna und Daniel ist ein moralischer Appell, preist sie doch die Keuschheit und die Treue der Frau, die Klugheit und Gerechtigkeit des Richters, ebenso wie sie die Lüsternheit der beiden Alten und ihre Verleumdung verdammt. Die klugen und törichten Jungfrauen sind eine weitere Ermahnung zur Tugend und deren Segen.



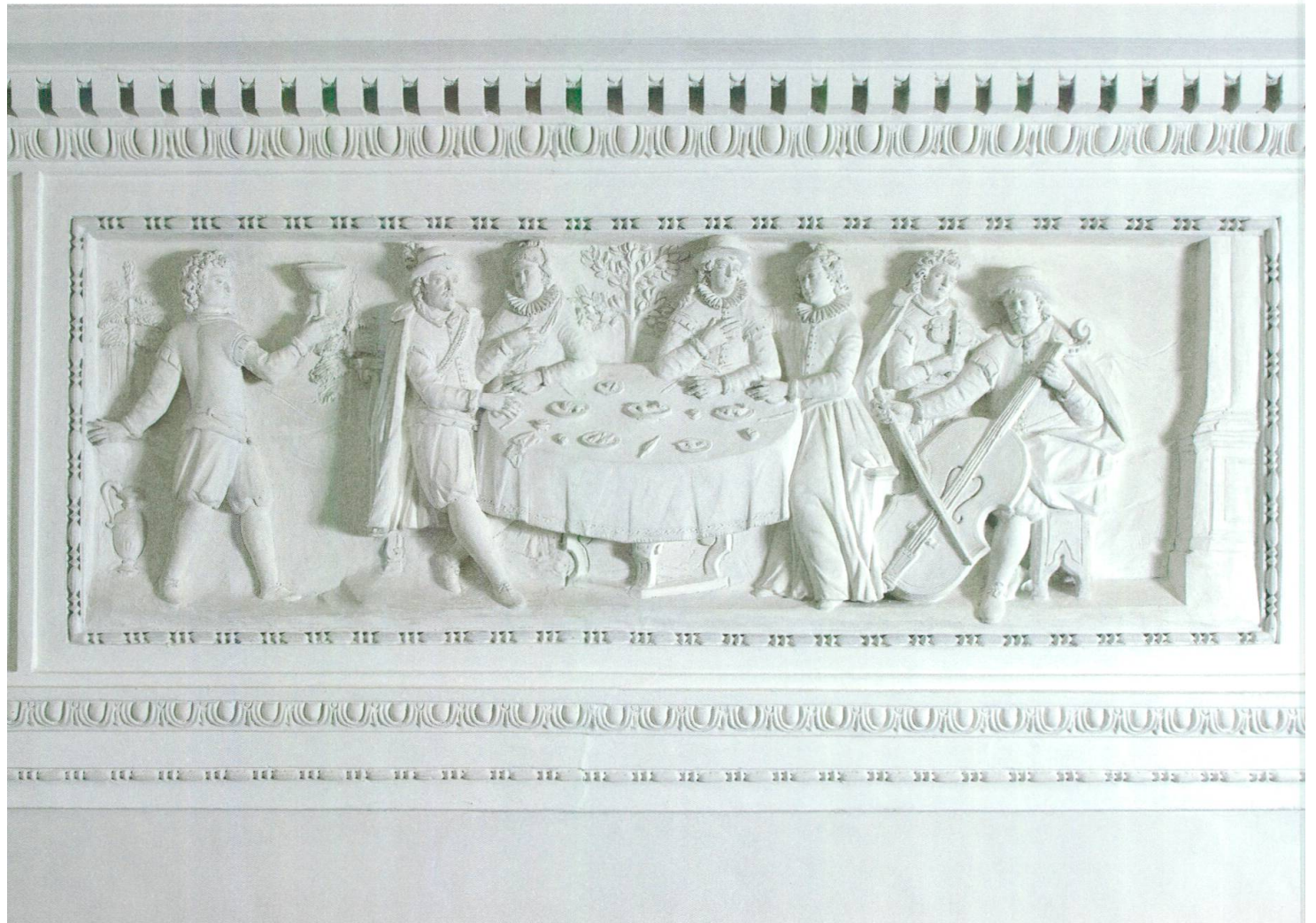
Schmalseitiger Abschluss des grossen Korridors, Wappenallianz von Erlach / von Graffenried, flankiert von antikischen Büsten. Stuckreliefs 1627 von Giovanni und Octaviano Brando. – Stiftung Schloss Spiez, Foto: Verena Menz.

Ob mit der Heimkehr des Verlorenen Sohnes effektiv auf die glücklichen Rückkehren des Bauherrn von Gesandtschaften angespielt werden sollte, wie Thomas Freivogel meint, ist unwahrscheinlich.²³ Hingegen hat er recht, dass beide Zyklen mit dem Motiv des Aufstiegs durch das Erdulden von Widerwärtigkeiten sowohl der Frömmigkeit als auch der Devise von Franz Ludwig «Patiar ut Potiar» («Ich erdulde, um mächtig zu werden») entsprechen. Ebenfalls kann man Freivogels Deutung zustimmen, wenn er in den hervorgehobenen Göttern Apollo und Artemis die Verkörperung von Franz Ludwig und seiner Gemahlin sieht, die durch die zwei Lorbeerkränze ausgezeichnet werden. Apollo als Schirmherr von Kunst und Wissenschaft und Artemis als Bewahrerin der Fruchtbarkeit und des Gebärens, beide als Garant für Prosperität und Wohlergehen. Die Lünnettengötter können auch direkt auf Spiez bezogen werden: Poseidon und Bacchus an beiden Enden stehen für See, Fischfang und Wein, Ceres für den Ertrag der Feldfrüchte, Mars und Venus, wie später im 17. und 18. Jahrhundert nicht nur im bernischen Umkreis häufig, für die Notwendigkeit der militärischen Stärke und für die Annehmlichkeiten des zivilen Lebens.

Den Fussboden sollte Castelli gemäss Muster besetzen, d.h., mit Platten belegen. Davon haben sich wenige Reste vor dem Kamin erhalten, die hier als Feuerschutz beim Einbau des Parketts im späten 18. Jahrhundert wieder verlegt wurden: Es handelt sich um Stuckplatten, die geäderten Marmor nachbildeten. Aus dem Verding wissen wir, dass auch für einen anderen Saal ein halb weisser, halb roter Boden vorgesehen war.

Die Wände des Spiezer Saals tragen den gleichen Grundputz und Stucküberzug wie die Decke und die Frieze, freilich relieflos und glatt.²⁴ Es stellt sich die Frage, was hier vorgesehen war. In repräsentativen Sälen der Renaissance in Italien ist häufig bloss die Frieszone direkt unterhalb der Decke dekoriert, die Wände blieben frei: Hier konnten je nach Anlass Tapisserien, Wirkereien oder Stoffe aufgehängt werden, was auch in Spiez nicht ausgeschlossen ist.

Bedeutend sind in Spiez die Holzarbeiten. Ausser den heute erhaltenen zwei prunkvollen Türeinfassungen, die wichtige dunkle Akzente setzen, gab es im späten 19. Jahrhundert an den Innenwänden eine Abfolge von reich geschnitzten, in die gleiche Bauperiode gehörenden Vertäfelungen, die freilich vier verschiedenen Täfertypen angehören. Eine weitere Türeinfassung gab es vor dem vermauerten Durchgang in die sogenannte Rüstkammer, im gleichen Abstand zur Seitenwand wie die heutige Haupttüre, was dem Raum ein angenehmes Gleichgewicht brachte.²⁵ Wir gehen davon aus, dass im Festsaal ursprünglich



Festsaal, aus dem umlaufenden figürlichen Stuckfries: Der Verlorene Sohn verprasst sein Erbe mit Frauen, Wein, Essen und Musik.
 Antonio Castelli 1614. – *Stiftung Schloss Spiez*, Foto: Verena Menz.

nur Teile der Wände vertäfelt waren, da mit der reichen Durchbrechung der Nord-, Ost- und der Südwand an eine durchgehende Verkleidung nicht zu denken ist.

Der stuckierte Festsaal war nicht allein

Wenn wir heute den Stucksaal von Spiez als Unikum im Schloss betrachten, so gehen wir fehl. Antonio Castelli hatte in seinem Verding auch den Auftrag, den mittleren Saal zu stuckieren und hier den Boden zu belegen, offensichtlich die Halle im ersten Stock, dazu auch den unteren Saal, zweifellos die Eingangshalle. Diese zwei bis 1936 wohl erhaltenen Stucksäle und unseren Festsaal konnten die vermeintlichen Experten damals in der bernischen Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts nicht unterbringen und qualifizierten sämtliche Stuckarbeiten im Schloss, obwohl unübersehbar datiert, als Imitationen, und mit den Jahreszahlen gar als Fälschungen des 19. Jahrhunderts ab.²⁶ Deshalb verschwand 1935/36 die stuckierte Kassettendecke in der heutigen Eingangshalle ohne jede Dokumentation. Wir kennen lediglich eine verunglimpfende Beschreibung.

Wenig später schlug man auch den Stuck in der Halle des ersten Stocks ab, auch hier ohne Untersuchung; immerhin gibt es einige Fotos des Vorzustandes. Danach war der Holzpfeiler samt Unterzug zur toskanischen Säule umgeformt. Die Decke selbst war in der Geometrie gefeldert, wie sie die Renaissance liebte, Rosetten und Akanthusstengel belebten die Mitten und die Zwickel. In Hallenmitte prangte unübersehbar die Allianz Erlach-Steiger-Graffenried.

Wären damals die nötigen Finanzmittel da gewesen, hätte man auch den heutigen Festsaal bedenkenlos geopfert, gesucht waren damals die Säle des heroischen Mittelalters. Doch so weit kam es nicht. Im Juli 1939 fand Alfred Heubach glücklicherweise im Hausbuch des Franz Ludwig den Vertrag von 1614. Diese Schriftquelle rettete den Saal und seine Ausstattung.²⁷

Die drei Stucksäle von 1614 sind nicht isoliert: Wie Franz Ludwig im Hausbuch ebenfalls festhielt, liess er 1627, in einer weiteren Etappe der Ausstattung, den grossen Korridor durch Giovanni und Octaviano Brando, zwei Stuckateure, die sonst nicht bekannt sind, prachtvoll dekorieren. Zudem schufen sie offenbar einen weiteren stuckierten Raum, nämlich die heute mit dem 1628 datierten Getäfel versehene Stube. Unstimmigkeiten hatten bereits die Vermutung aufkommen lassen, die heutige Täferauskleidung sei von einem anderen Raum, vielleicht von einem Trüelzimmer, hier eingebaut worden. Dies bestätigte sich im Winter 2014 beim Umbau der zwei seitlichen Wandschränke:

Beide waren in Fensternischen eingefügt worden, als man kurz vor 1800 das heutige Mittelfenster durchbrach. An den Stichbogen der zwei ehemaligen Fensternischen prangen Stuckrosetten, die die Hand der Brando verraten. Wir dürfen davon ausgehen, dass die ganze Decke, vielleicht auch die obere Wandzone, stuckiert war, da eine durchgehende Vertäfelung mit alleiniger Stuckierung der Fensternischen nicht vorstellbar ist. In diese, offenbar letzte Ausstattungsphase Franz Ludwigs in Spiez gehört auch das eben diskutierte Täfer, dessen ursprünglicher Standort noch zu eruieren ist.

3. Einordnung

So traditionell der Umbau des Schlosses um 1600 im Äusseren ist und bloss nach einer lokalen Vergleichsebene ruft, so revolutionär ist der in Etappen realisierte Innenausbau. Allerdings ist es nicht die Anwendung des Materials Stuck, die ungewöhnlich ist, kommt Stuck doch viel früher vor. Im Alpenraum kann die Stuckverwendung seit der karolingischen Zeit verfolgt werden, und aus Spätmittelalter und Renaissance sind qualitativ hochstehende Stuckarbeiten in der Spiezer Kirche, in Interlaken, Gstaad und im Wallis erhalten. In der Thunerseeegend mit den guten Gipsvorkommen in Leissigen kann das nicht verwundern. Ein Saal im Schloss Amsoldingen zeigt eine ornamentale Stuckdecke aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ähnlich einer seit 1928 verlorenen im ehemaligen Scharnachthalhof in Thun. Das sind aber alles Einzelvorkommen, nicht zu vergleichen mit dem «Stuckschloss Spiez».

Eigenheiten

Überblickt man repräsentative Schlosssäle des 16. und frühen 17. Jahrhunderts nördlich der Alpen,²⁸ so stellt man mehrere Eigenheiten fest.

1. Raumbildung. Während im Spätmittelalter häufig Stützen in Saalmitte den Raum komplizieren, ist der Renaissancesaal ungeteilt und stützenfrei. Dieses Ideal suchte Franz Ludwig herzustellen und entfernte die gotische Mittelstütze des Vorgängersaals. Die Renaissancesäle sind zudem in Abkehr von der mittelalterlichen Querorientierung längs gerichtet. Dies geschah in unserem Saal durch die Platzierung des Kamins.
2. Absolut vorherrschende Raumform ist das flachgedeckte Längsrechteck, in dem fast ausschliesslich eine dunkle kassettierte hölzerne Flachdecke den Raumcharakter bestimmt. Dazu sind die Wände sehr unterschiedlich



Festsaal, Blick nach Südwesten vor 1937. Täferausstattung in drei unterschiedlichen Ausformungen des 17. Jh. und ergänzt mit neugotischen Bänken, in dieser Form eine Assemblage des 19. Jh. – *Denkmalpflege des Kantons Bern*.

ausgebildet, verputzt und dekorativ bemalt, nicht selten in Kombination von dekorativ behandelten Putzflächen mit Vertäfelungen oder Einbaumöbeln. Die Wände stehen zu den dunklen Decken in starkem Kontrast.

3. Verfolgt man das Eindringen der Stuckdekoration in die Gattung des Schlosssaals, so fällt auf, dass Stuck im 16. Jahrhundert durch italienische Meister anstelle anderer Werkstoffe in Form von Rahmungen von Maleereien oder Kassettierungen verarbeitet wird, meist an den Wänden, wie das Beispiel der Galerie von Schloss Fontainebleau um 1536/40 zeigt.
4. Einige besondere Säle sind tonnengewölbt. Die frühesten Zeugnisse, aus der Zeit um 1540, finden sich in der Stadtresidenz Landshut und sind ebenfalls von italienischen Werkleuten geschaffen worden. Die Säle im Fuggerhaus in Augsburg stammen aus der Zeit um 1570, etwa gleichzeitig entstand das Antiquarium der Münchner Residenz. Sind die Tonnen nicht durchgehend figürlich bemalt, so sind sie durch Stuckrahmen gegliedert – damit eroberte der Stuck die Decken – und tragen figürliche und Grotteskenmalereien. Im Kaisersaal von Schloss Aschaffenburg, den der Kurfürst von Mainz um 1610 einrichten liess, trug die Flachtonne 23 Stuckreliefs in Kassetten, die historische Ereignisse schilderten, vom Sieg Caesars bis zu Karl V. Wir gewinnen nur noch ein rudimentäres Bild des Raums, der um 1780 zerstört wurde.²⁹

Die Stuckateuren-Sippe Castelli

Vergleichen wir unseren Saal mit diesen Beispielen und Feststellungen, so können wir, abgesehen vom gleichzeitigen Aschaffenburg, Spiez nur in Bezug auf Raumform und Raumorientierung einordnen. Der Weg zur Spiezer Lösung beginnt nämlich nicht im profanen Festsaal, sondern in der Sakralarchitektur. Den Schlüssel dazu liefert Anthoni Castelli selber. Er gehört einer aus Melide stammenden Stuckateuren-Sippe an, deren Angehörige, vermutlich alles Brüder, quer durch Süddeutschland, die Schweiz, Österreich und Osteuropa tätig waren.³⁰ Zuerst fassbar ist die Sippe am wichtigsten Sakralbau der Zeit nördlich der Alpen, an der Jesuitenkirche St. Michael in München, begonnen 1583. St. Michael ist ein Kollektivwerk mehrerer Entwerfer und Unternehmer, die vom in Italien geschulten Niederländer Friedrich Sustis geleitet wurden, von Haus aus Maler und Zeichner. Hier sind bei der 1587–1589 ausgeführten Stuckierung des Langhauses neben anderen Stuckateuren Michael und Georg Castelli tätig.³¹ Freilich sind die beiden in erster Linie Ausführende, nicht Entwerfer. Nach dem Einsturz des Turms, nicht zuletzt in Folge mangelnder Bauleitung, musste der

Chor neu gebaut werden, hier erfolgte die Stuckierung bis Ende 1596.³² Der Anteil der Castelli an den Arbeiten am Chor ist nicht definiert. Hervorzuheben ist, dass die gesamte Stuckierung von St. Michael ausschliesslich dekorativ ist.

Nach St. Michael arbeiten die Castelli selbständig. In der Salzburger Residenz unter Erzbischof Wolf Dietrich lässt sich ab 1597 Elia Castelli nachweisen, der aber 1602 als ca. Dreissigjähriger starb. Seine Brüder Antonio, hier erstmals erwähnt, und Pietro schufen ihm dort ein erhaltenes Grabdenkmal.³³

1603–1605 waren Antonio und Pietro Castelli an der Pfarrkirche Altdorf tätig, wovon hervorragende Kapitelle erhalten geblieben sind.³⁴ Im September 1606 schloss der Abt des Klosters Wettingen mit Antonio und Pietro das Verding zur kompletten Kirchengestaltung für mehr als 2000 Kronen. Ihre Tätigkeit in Wettingen kann bis 1609 verfolgt werden.³⁵ 1608–1610 dürften sie eine wesentliche gestalterische Rolle bei der ausschliesslich dekorativen Stuckierung der Zürcher Predigerkirche gespielt haben, an der der Bildhauer Ulrich Oeri, bereits in Wettingen beteiligt, vielleicht als Werkstattchef signiert hat.³⁶

Die Arbeiten an dem von den Wittelsbachern begründeten und geförderten Werk von St. Michael in München führten Glieder der Castelli auch in die Münchner Residenz, wo unter Herzog Wilhelm V. und ab 1597 unter Maximilian I. grosse Ausbauarbeiten einsetzten. 1600 und 1614 ist Michael Castelli dort erwähnt, 1613/14 arbeitet Antonio als Werkstattchef einer Stuckatorengruppe am Charlottengang der Residenz. Zwischen dem 3. und 10. Mai 1614 rechnet der Münchner Hof den Auftrag mit Antonio ab.³⁷ Er ist offensichtlich sofort nach Spiez abgereist, wo er am 5. Juni nachweisbar ist. Bei Vertragsabschluss am 6. August 1614 hatte er bereits die Ikonografie durchbesprochen, das gestalterische Konzept erarbeitet und entsprechende Muster angefertigt. Im Oktober 1615 wird Antonio für die fertige Arbeit in Spiez ausbezahlt. Im August 1616 schlossen Antonio und Michael Castelli, vermittelt durch Herzog Maximilian von Bayern, mit Wolfgang Wilhelm, Pfalzgraf bei Rhein, den Vertrag zur Ausstuckierung der Hofkirche in Neuburg an der Donau, eine Arbeit, die zusammen mit weiteren Aufträgen bis 1619 dauerte.³⁸ Im dritten Jahrzehnt scheinen die Castelli in Krakau zu arbeiten und 1626 in Luzern, wo sie möglicherweise zwei Kapellen der Franziskanerkirche ausstuckieren.

Es ist hier nicht der Ort, die Entwicklung der Werke der Castelli darzustellen. Hingegen zeigt der kurze Abriss, welche Wege eine Künstlergruppe aus der Schweiz im frühen 17. Jahrhundert zurücklegte und wie der Dreissigjährige Krieg sie wohl nötigte, ihren Wirkungskreis noch weiter auszudehnen. In der Bauhütte von St. Michael, und das ist für Spiez wichtig, arbeiteten sie in

jener Kirche, bei der es nördlich der Alpen «erstmal zu einheitlicher und ausschliesslicher Anwendung der Stuckierung als Dekorationsmittel eines grossen Innenraums» kommt.³⁹ Fügen wir gleich bei: Auch zur ausschliesslichen Anwendung des ganz hellen Stucks.⁴⁰ Hier entstand die für die barocke Architektur so wesentliche neue Raumästhetik der Wandpfeilerkirche und der Dominanz des weissen Stucks. Antonio Castelli hatte zweifellos den auch heute unwahrscheinlich hellen Eindruck von St. Michael vor Augen, als er unseren Saal schuf, in dem eine grosse Lichtfülle die Helligkeit des unbehandelten Stucks zur Geltung bringt.⁴¹ Diese zentrale Neuerung der Michaelskirche auf einen Profanraum übertragen zu haben, der als geschlossene künstlerische Einheit wirkt, ist eine eminente Leistung von Bauherr und Stuckateur. Ob Castelli Franz Ludwig den Verzicht auf Farbfassung vorgeschlagen hat? Wir dürfen es vermuten, da auch der Altdorfer und Zürcher Stuck hell sind. In Wettingen kam eine schattierende Graufarbe als Überzug dazu.

Der ornamentale Formenschatz unseres Saals und auch Anregungen zum Figürlichen können teilweise nach München zurückverfolgt werden. Die Castelli, über deren Ausbildungsort wir nichts wissen, brachten offenbar aus dem Tessin und aus Italien auch Weiterentwicklungen mit wie die vielfältige und unregelmässige Form der Stuckrahmen. Eine völlig eigene Entwicklung der Castelli ist die Ausbildung der flächenfüllenden Reliefplastik in zusammenhängenden thematischen Zyklen in einem Profanbau. Bisher gab es bloss Einzelszenen. Das Narrative, das die Reliefs zeigen, ist Antonios ureigenste Leistung in Spiez, die weit über seine kirchlichen Reliefs in Wettingen hinausgeht. Diese Eigenheit macht die hie und da auftretenden Mängel im Figürlichen wett. Klar kann Antonio sich mit den in Italien geschulten Bildhauern am Wittelsbacherhof nicht messen, wie etwa seine gelegentlich walzenförmigen Gliedmassen zeigen; der besondere Wert der Spiezer Reliefs liegt in der Unmittelbarkeit, Frische und Lebendigkeit der Szenen. Er sucht Bildtiefe und eine eigentliche bildhafte Wirkung mit feinsten Hintergrundandeutungen, landschaftlichen und architektonischen Elementen sowie Interieurdarstellungen. Zur Tiefenwirkung tragen auch die vordergründigen Rahmen bei. Wenig später formt Giovanni Battista Serodine um 1615 und 1620 in Locarno und Ascona an zwei Fassaden Stuckreliefs, die wesentliche Eigenheiten aufnehmen, wohl kaum aufgrund eigener Anschauung, sondern gemeinsamer italienischer Wurzeln. Italien und München sind der doppelte Wurzelgrund unseres Saals.⁴²

Machtanspruch und Repräsentation

Kehren wir zu Franz Ludwig von Erlach zurück. Seine Baumassnahmen um 1600 und ab 1614 verfolgten neben der Erweiterung des Raumangebots und neben der Dokumentation des Machtanspruchs ein offensichtlich von Anfang an ins Auge gefasstes Ziel: Spiez zu einem repräsentativen Schloss auszubauen und den Besucher würdig zu empfangen. Diesem Ziel diente die auf den ersten Blick merkwürdige Verlegung des Schlosseingangs. Mit dieser Massnahme führte Franz Ludwig seine Gäste nicht mehr wie bisher in die schmale östliche Torkammer, sondern in die grosse heutige Erdgeschosshalle, die mit ihrer kassettierten Stuckdecke den Auftakt bildete. Die Halle im ersten Stock setzte den hellen, modernen Eindruck fort. Gerne wüssten wir, wie die im 18., 19. und 20. Jahrhundert umgebauten, freigeschälten und rückrestaurierten Wohnräume auf dieser Etage zu Franz Ludwigs Zeiten ausgesehen haben. Das Crescendo wird im Korridor im zweiten Stock weitergeführt und kulminiert im grandiosen Finale des Festsaaes. Allerdings scheint der Ausbau im Mitteltrakt Stuckwerk geblieben zu sein, nur der Mittelraum ist offenbar von den Brando 1627 neu ausgestattet worden. Die anderen Räume, das schmale Zimmer und das Gemach im Anschluss an den Festsaal, blieben bis ins mittlere 17. und ins 18. Jahrhundert in der reduzierten Raumhöhe und sind noch heute in unfertigem Zustand. Der Korridor, der vor dem Festsaal prachtvoll schliesst, endet auf der Gegenseite mit dem heute unmotivierten grossen Kamin unbefriedigend und belegt das Nonfinito. Offenbar hatte Franz Ludwig nach 1628 andere Prioritäten: Wir denken an den Neubau des Schlosses Schadau, aber auch an die neuen Aufgaben als Schultheiss ab 1629.

Gesamthaft betrachtet sind die Umbauten in Spiez ökonomisch; die Eingriffe im Schloss sind klug überlegt und erzielen mit sparsamen Mitteln einen grossen Effekt. Die Raumvermehrung über dem Trüel wird in leichter Riegbauweise bewerkstelligt; der Verzicht auf längst übliche dekorierte Fenstergehänge am Nordbau lässt aus Alt und Neu ein Ganzes entstehen. Stuck ist ein günstiger und günstig zu verarbeitender Werkstoff, Bilder und formaler Reichtum lassen sich mit vertretbarem Aufwand hervorbringen; nicht die Materialkostbarkeit ist entscheidend, sondern die künstlerisch-intellektuelle Leistung, das Disegno.⁴³ Auch in dieser Hinsicht ist der Festsaal eine «moderne» Schöpfung.

Franz Ludwig gestaltete seine ererbte Burg zu einem hellen Stuckschloss um, eine nicht nur in der schweizerischen, sondern in der Ausstattungsgeschichte nördlich der Alpen in dieser Zeit einzigartige, zukunftsweisende

Situation, die noch viel markanter erscheint, wenn man sich die damals beliebten dunklen Prunkräume in Erinnerung ruft. Wie ist er dazu gekommen? Wir können bloss vermuten, dass er als Siebzehnjähriger auf seiner Reise nach Oberitalien bleibende Eindrücke gewonnen hat. Wenn er etwa in Mantua die «schönen palesten» rühmt,⁴⁴ denkt man unwillkürlich an eine der damals modernsten Schöpfungen im repräsentativen Bauen, an den Palazzo del Tè mit seiner reichen Ausstattung, erbaut als Sommerresidenz für Markgraf Federico Gonzaga und vollendet 1534. Hier finden sich nicht nur die rahmenden und dekorativen Stuckanwendungen, sondern es gibt auch einzelne figürliche Stuckreliefs und gar eine «Sala degli Stucchi» mit langem, der Trajanssäule nachgestaltetem Fries, der das Material Stuck erkennen lässt, also ungefasst ist.

Spannend ist auch die Frage, wie Franz Ludwig zu Castelli und zu den Brandos gekommen ist. Es ist ja in der Tat nicht selbstverständlich, dass ein Berner einen Werkstattchef aus der Residenz der Herzöge von Bayern nach Spiez ruft. Freivogel meint, dass von Erlach anlässlich einer Tagsatzung in Baden in Kontakt mit der Wettinger Werkstatt der Castelli gekommen sei.⁴⁵ Wichtiger ist, dass die Tagsatzung 1608 und 1612 Antonio und Pietro auf Besuch hin das Tragen sonst verbotener Waffen ausdrücklich erlaubt hat mit Hinweis auf ihre gute Arbeit und ihre Kunstfertigkeit.⁴⁶ Nicht auszuschliessen ist ferner ein Kontakt zur Baustelle der Predigerkirche über die zahlreichen Zürcher Verbindungen von Erlachs.

Ein Letztes: Knapp 100 Jahre nach der Reformation lässt ein führender Politiker Berns seinen Festsaal mit reichen figürlichen Szenen ausstaffieren und religiöse Inhalte darstellen. Das verwundert nur anfänglich. Der durch die Reformation von der Bühne gefegte Bilderreichtum, auch an szenischen Darstellungen, ist in der Zwischenzeit durch Wappenscheiben und Monumentalbrunnen nicht ersetzt worden. Wir stellen auch in anderen Gattungen der Zeit, erinnert sei an Textilien wie Bettumhänge, einen neuen Bilderhunger fest, der zu biblischen Inhalten greift. Als Vorläufer der wieder einsetzenden Malerei in der zweiten Jahrhunderthälfte und als Vorläufer der gleichzeitig auftretenden Selbstdarstellung des Patriziats darf der Saal ebenfalls gelten. In erster Linie ist der Spiezer Saal aber mit der Dominanz des weissen Stucks und mit der Lichtfülle ein Durchbruch von der Spätgotik direkt zum Frühbarock, eine abgekürzte Stilentwicklung, wie sie später für Bern in anderen Architektursparten charakteristisch ist. Dass der Saal auch auf dem internationalen Parkett eine Vorreiterrolle spielt, unterstreicht seine Bedeutung zusätzlich. In diesem Licht darf die stolze Sentenz aus der Grabschrift Franz Ludwigs im Aufsatztitel stehen.

Abkürzungsverzeichnis

ADB	Archäologischer Dienst des Kantons Bern
BBB	Burgerbibliothek Bern
BTB	Berner Taschenbuch
KDP	Kantonale Denkmalpflege (des Kantons Bern)
StABE	Staatsarchiv Bern
UKdm	Unsere Kunstdenkmäler
ZAK	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte

Anmerkungen

- ¹ Schaetzle, Alfred: Schloss und Kirche Spiez. Typoskript 1940–1942 (unfertige Dissertation). Das Kapitel Baugeschichte kam über Anfänge nicht hinaus, umfassend ist hingegen die Geschichte der Herrschaft. Die baugeschichtlichen Quellentranskriptionen im Anhang werden hier erstmals ausgewertet. Von Architekt Schaetzle stammen die zurzeit sorgfältigsten Grundrisspläne und ein illustriertes Tagebuch der Bergfriedrestaurierung von 1939 (KDP).
- ² Die wichtigsten Ergebnisse publiziert im Beitrag des Vf. im Kunstführer *Schloss und Schlosskirche Spiez*. Bern 2015. Hier auch relevante Abb. und Pläne. Dokumentationsnachweise des Vf. zur Baugeschichte KDP.
- ³ StABE, HA Spiez 91.
- ⁴ Die Massnahme nötigte zur Abschleppung des Dachs des Mitteltrakts; der ältere Dachansatz des Trüels ist im dortigen Dachgeschoss zu sehen.
- ⁵ Vf. vermeidet die traditionelle Bezeichnung «Palas» und nennt die Wohnbauten «Mitteltrakt» und «Nordbau».
- ⁶ Heute im Raum neben dem Festsaal. Ofeninventar Spiez von Ueli Bellwald (Typoskript 1984), KDP.
- ⁷ Draussen heute unleserlich, überliefert auf Foto Hesse um 1940, KDP.
- ⁸ Untersuchungen zum Graben und seinen Einbauten durch den Archäologischen Dienst anlässlich der Sanierung der dortigen Gewölbe, Schlussbericht 2001 von Armand Baeriswyl, Archiv ADB. Nachweis der Abfolge der älteren Zugangssituationen von Osten zur nördlichen Turmflanke. Nicht erkannt wurde die effektive Eigenheit des Zwischenraums zwischen Turm und Mitteltrakt als Torkammer, weil der ganze Mitteltrakt als Hof angesehen wurde. Vgl. auch Baeriswyl, Armand: Dicke Mauern und hohe Türme. Die Entstehung der klassischen Adelsburg des 12. und 13. Jahrhunderts und die Burgen der Freiherren von Strättlingen. In: BEZG 75,2 (2013), 86 und Plan 87.
- ⁹ KDP. Während Erd- und Obergeschoss Kieselsteinmauerwerk aufweisen, zeigt der zweite Stock wie der Erker flächiges Mauerwerk aus grösseren Tuff- oder Rauhwackenblöcken.
- ¹⁰ Tagebuch und Fotos Schaetzle (wie Anm. 1).
- ¹¹ Benennungsliste des Vf. nach Schaffnerrechnungen 16. bis 18. Jh. und dem Hausbuch F. L. von Erlach, KDP.
- ¹² Beleg ist ein spätgotischer Pfosten, der um 1600 beim Abbruch der Trennmauer Mitteltrakt-Nordbau als Stütze des Dachstuhls versetzt wurde, aber ursprünglich frei stand, am ehesten in

Raummitte. In der Höhe passte er als Ersatz der Mauer bestens, obwohl, wie der reparierte Aushau südseits zeigt, das an den Saal anschliessende Gemach damals nicht die jetzige Höhe aufwies. An seiner 1747 höher gesetzten spätgotischen Decke kann die Stärke der abgebrochenen Mauer abgelesen werden. Der Brief von J.R. Walther an Albrecht von Erlach von 1747 erhellt den Vorgang des Deckenhebens, BBB Mss.h.h III 235 (Nr. 158). – Für das später zugemauerte Monumentalkamin schuf die Trennwand des mittelalterlichen Saals zudem eine ungünstige Situation, die nicht als Originalzustand durchgehen kann.

- ¹³ 1614 wird Meister Hans der Maurer für das Riegelwerk des oberen Saals und der drei Gemächer entschädigt (StABE, HA Spiez 91, 84).
- ¹⁴ Die Beibehaltung des älteren Doppellichts (mit ältestem Graffito von 1547) belegt, dass die Raumkorrektur durch Riegwände bereits um 1600 Absicht war.
- ¹⁵ Die durch neue Estrichbeläge heute nur mehr schwer erkennbare Konstruktion erhellt aus der Planaufnahme von Architekt Edgar Schweizer von 1964 (Schlossarchiv).
- ¹⁶ Die Erhöhung ist im Mauerverband im Trüelzimmer-Estrich und im sogenannten Schmalen Zimmer im zweiten Stock ablesbar. Die Stossfuge zwischen Mitteltrakt und Füllung des Zwischenraums zum Turm ist unter der Fusspfette des Dachs in einheitlicher Bauweise übermauert. Dachstockdaten: Dendrountersuchung H. Egger 2014.
- ¹⁷ Im Winter 2013/14 konnte festgestellt werden, dass das heutige mittlere Fenster des Mitteltrakts im obersten Geschoss zwei seitlich davon angeordnete ersetzt hat (Täferzimmer, anstelle der Fenster heute zwei Wandschränke des 18. Jh.).
- ¹⁸ Wichtiger Beleg für die Nichtgleichzeitigkeit von Bau und Ausstuckierung.
- ¹⁹ StABE, HA Spiez 91.
- ²⁰ Dies wurde im schmalen Zimmer wohl im 2. Drittel des 17. Jh. und im Raum südlich des Festsaals 1747 vorgenommen. Siehe Anm. 12.
- ²¹ Freivogel, Thomas: Der Stuckzyklus von Antonio Castelli im Schloss Spiez – Versuch einer Deutung. In: ZAK 46,1 (1989), 23–29. Er interpretiert Mars als Athene, was der Männerpanzer und der Körperbau, gerade im Vergleich mit den Frauengestalten Castellis, ausschliessen.
- ²² Wir möchten annehmen, dass die bei Verdingabschluss mit Castelli anwesenden Theobald von Erlach, Herr zu Oberhofen, und namentlich Pfarrer Johann von Schalen bei der Bestimmung der Ikonografie mitgeholfen haben. Detailbeschreibung siehe Kunstführer (wie Anm. 2).
- ²³ Freivogel (wie Anm. 21). Die Gesandtschaften begannen erst nachher.
- ²⁴ Feststellung Winter 2014 durch Restaurator Walter Ochsner.
- ²⁵ Die Auseinandersetzung mit dem erhaltenen Täferwerk und seiner Herkunft muss aus Platzgründen hier gestrichen werden. Die sich seit 1937 im Estrich befindlichen Täfer Teile verdienen eine gesonderte sorgfältige Studie.
- ²⁶ Karl Indermühle: «Die fälschlicherweise mit 1614 datierten Stuckarbeiten [...] rühren aus den Fünfziger-Jahren des 19. Jahrhunderts her. Sie sind [...] von minderer, künstlerischer Qualität [...]» Zitiert nach Stettler, Alfred: 75 Jahre Stiftung Schloss Spiez. Die Anfänge. In: Jahrbuch vom Thuner- und Brienersee (2004), 115–153, hier 147. Ähnlich äusserte sich Paul Kasser im «Kleinen Bund» vom 13.6.1937.
- ²⁷ Stettler (wie Anm. 26), 149.
- ²⁸ Gebessler, August: Der profane Saal des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland und den Alpenländern. Gestaltungsprinzipien des profanen Monumentalraumes in der deutschen Renaissance. München 1957.
- ²⁹ Ebd., 107f. mit älterer Literatur.
- ³⁰ Brentani, Luigi: Artisti ticinesi del XVI secolo. Gian Antonio e Pietro Castelli di Melide.

- In: Anzeiger für Schweizer Geschichte 15 (1917), 31–37. Morel, Andreas F. A.: Zur Geschichte der Stuckdekoration in der Schweiz. Versuch einer Übersicht. In: ZAK 39 (1972), 176–197.
- Morel, Andreas F. A.: Zur Geschichte der Stuckdekoration in der Pfarrkirche von Altdorf/Uri. In: UKdm 24 (1973), 238–246. Schalkhausser, Erwin: Die Münchner Schule in der Stuckdekoration des 17. Jahrhunderts. In: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte 81/82 (1957), 1–139. Sorgfältige Auseinandersetzung mit der Arbeit der Castelli in Wettingen liefert Hoegger, Peter: Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau. Bd. VIII: Der Bezirk Baden III. Basel 1988, 212–219.
- ³¹ Siehe die Werkzusammenstellung bei Schalkhausser (wie Anm. 30), Anhang I, 134. Die Gleichsetzung von Michael mit Pietro Castelli scheint wenig einleuchtend nach der Feststellung der Signatur und der Vertragsunterschriften in Neuburg an der Donau, vgl. Seitz, Reinhard H.; Lidel, Albert: Die Hofkirche Unserer Lieben Frau zu Neuburg an der Donau. Weissenhorn 1983.
- ³² Vollmer, Eva Christina: Der Stuckdekor in St. Michael. In: Wagner, Karl; Keller, Albert (Hrsg.): St. Michael in München. Festschrift zum 400. Jahrestag der Grundsteinlegung. München, Zürich 1983, 112–126.
- ³³ Schalkhausser (wie Anm. 30), 45f.
- ³⁴ Gasser, Helmi: Die Kunstdenkmäler des Kantons Uri. Bd. I.I: Altdorf, 1. Teil. Bern 2001, 67, 69, 129f.
- ³⁵ Hoegger (wie Anm. 30), 80ff.
- ³⁶ Abegg, Regine; Barraud Wiener, Christine; Grunder, Karl: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich. Die Stadt Zürich. Bd. III.1: Altstadt rechts der Limmat, Sakralbauten. Bern 2007, 270f. Die formale Nähe ist unübersehbar.
- ³⁷ Schalkhausser (wie Anm. 30), 129.
- ³⁸ Vgl. Anm. 31.
- ³⁹ Schalkhausser (wie Anm. 30), 46.
- ⁴⁰ Maxwell, Susan: The Court Art of Friedrich Sustris. Ashgate 2011, 107–130.
- ⁴¹ Der Restaurierungsbericht von Hans A. Fischer (KDP) von 1968 nennt zwar Anstriche, die aber alle «im Laufe der Zeit» entstanden seien. Auch die im Winter 2014 durchgeführten Arbeiten von Walter Ochsner brachten keine Belege für originale Fassungen.
- ⁴² Die stilistische Einordnung von Castellis Reliefs und Skulpturen in die Plastik um 1600 ist noch nicht vorgenommen worden; vgl. einstweilen dazu Felder, Peter: Barockplastik der Schweiz. Basel, Stuttgart 1988, 66. Gerade im Vergleich mit Serodine fällt die Verhaltenheit auf, der Frühbarock scheint noch weit entfernt. Zur Stuckentwicklung im Tessin um 1600 siehe Agustoni, Edoardo; Proserpi, Ivano: Decorazioni a stucco del XVII secolo in edifici religiosi del Sottoceneri: cambiamenti, evoluzioni, ripetitività ed influenze. In: ZAK 46,1 (1989), 3–14.
- ⁴³ Vgl. dazu Maxwell (wie Anm. 40).
- ⁴⁴ Tagebuch, BBB Mss.h.h. XV, 70, Nr. 96; teilpubliziert: Franz Ludwig von Erlachs Studienreise. In: BTB 34 (1885), 251–268.
- ⁴⁵ Freivogel (wie Anm. 21), 28.
- ⁴⁶ Brentani, (wie Anm. 30).