

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 46 (1989)

**Heft:** 1

**Artikel:** Der Stuckzyklus von Antonio Castelli im Schloss Spiez : Versuch einer  
Deutung

**Autor:** Freivogel, Thomas

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-168980>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 11.01.2026

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

# Der Stuckzyklus von Antonio Castelli im Schloss Spiez – Versuch einer Deutung

von THOMAS FREIVOGEL

Den Festsaal des Schlosses Spiez im Berner Oberland zierte eine in der Kunstgeschichtsschreibung und Stuckforschung<sup>1</sup> immer wieder erwähnte Stuckdekoration, die ihrer Einzigartigkeit wegen einmal eine eigene Untersuchung verdient. Der leicht trapezförmige Saal (8×11 m im Mittel-mass) entstand aus dem Zusammenlegen zweier gotischer Stuben im zweiten Stock des Nordflügels (Abb. 1, 2). Damit fand der Umbau einer mittelalterlichen Burg zu einem repräsentativen Schloss den Abschluss. Promotor dieser durchgreifenden Umänderung war Franz Ludwig von Erlach (1575–1651), ein grosser Staatsmann nicht nur in bernischen Landen, sondern auch auf dem europäischen Parkett. Den Gipfel seiner Laufbahn bildete das Amt des

Schultheissen des Staates Bern, das er von 1629 bis zu seinem Tode alternierend alle zwei Jahre bekleidete. Von Erlach war Freiherr zu Spiez, das sich bereits in der fünften Generation der von Erlachschen Besitzer befand. Ab 1598 liess von Erlach sein Schloss umbauen; 1614 schliesslich war der Festsaal vollendet und damit ein Höhepunkt der zeitgemässen Umstrukturierung erreicht. Zu jener Zeit sass von Erlach im Rat der Zweihundert, war er Schultheiss von Burgdorf sowie Ratsherr im Kleinen Rat.

Die jugendliche Studienreise<sup>2</sup>, die von Erlach als Siebzehnjähriger 1592 über Como, Mailand, Piacenza, Cremona und Mantua nach Padua unternahm, fand ihren Niederschlag in den begeisterten Äusserungen über die schönen



Abb. 1 Spiez, Festsaal. Blick gegen die Westwand mit Beginn der Parabel vom verlorenen Sohn.

Paläste Italiens wie auch in einem sorgfältig geführten Ausgabenbuch.<sup>3</sup> Diese Fakten sind für die Stuckdekoration in Spiez nicht unwichtig. Zum einen spiegelt sich darin von Erlachs Kunstsinn und sein Hang nach ästhetischer Gestaltung, zum andern wird die akribisch genaue Gewissenhaftigkeit der Buchführung ablesbar. Dank letzterer sind nämlich das Datum und die Autorschaft der Stukkaturen archivalisch gesichert, hielt doch der Bauherr in seinem Hausbuch von 1611–1618 folgendes fest: «Verding mit den Gypseren. / Uff 6 Augusti 1614 Jars / In gegenwärtigkeit des / Edlen, Vesten Theobaldi / von Erlach Herren zu / oberhoffen, und / des Ehrwir-/digen Herren Johansen von / Schalen hab ich beiden gypseren / verdinget erstlich den / oberen großen sall, den / sy oben vergypsen böllend / wie das deßwäg gemachte / muster ußwyst, umb und / umb mit lustigen gesimßen / und In jedem völd ein / lustig bild, sampt schönem / loubwärc. Den boden / besazt wie das deßwäg / gemachte muster ußwyset. / In den Spacys der pfänster / noch etwas lustig blum-/wärccks, das Chemin nach / lhutt des Musters. ... Darum / hab ich ihnen versprochen / 600  $\frac{1}{2}$  + 25 bz und 16 /  $\frac{1}{2}$  trinkgäld. / Sindt angestanden uff 5 / Juny 1614.»<sup>4</sup> Schliesslich zwei summarische Eintragungen<sup>5</sup>, die den Stukkateur «Meyster Anthoni Castelli der Gypser» namentlich erwähnen und belegen, wieviel Bezah-

lung und Naturalienbezug, darunter zwei Paar Schuhe, geleistet wurden. Es ist das Verdienst des ehemaligen Schlossverwalters Alfred Heubach, diese Quelle entdeckt zu haben, was für die Stukkaturen von grösster Wichtigkeit war, da deren Qualität und Datierung zuvor angezweifelt worden waren. Keine Geringeren als Staatsarchivar H. Türler und Architekt K. Indermühle erklärten nämlich den Stuck als moderne Schöpfung.<sup>6</sup> Dank des erwähnten Quellenfundes konnte zumindest der Festsaal erhalten bleiben, nachdem die Decken der Eingangs- sowie der Gerichtshalle im ersten Stock der Spitzhacke bereits zum Opfer gefallen waren.

Der Stuck teilt die Flachdecke mittels Felder verschiedenster geometrischer Form auf, deren Zentren eine Rosette betont. Deutlich liegt das Hauptgewicht der Gestaltung jedoch auf dem besonders aufwendig gestalteten Mittelkompartiment. Dieser Mittelspiegel wird vom aus dem an die Nordwand grenzenden Korridor Hereintretenden leserichtig wahrgenommen. Das von eingezogenen Halbkreisen begrenzte Rechteck weist drei von einer Helmzier überhöhte Wappenschilde auf, die von den beiden Zahlen 16 und 14 als Datum der Entstehungszeit flankiert sind (Abb. 3). Bekrönend steht das von Erlach-Wappen über demjenigen links seiner jüngst verstorbenen Frau Salome



Abb. 2 Spiez, Festsaal. Ende der Geschichte von Susanna und Daniel an der Südwand, daneben rechts der Göttererker.



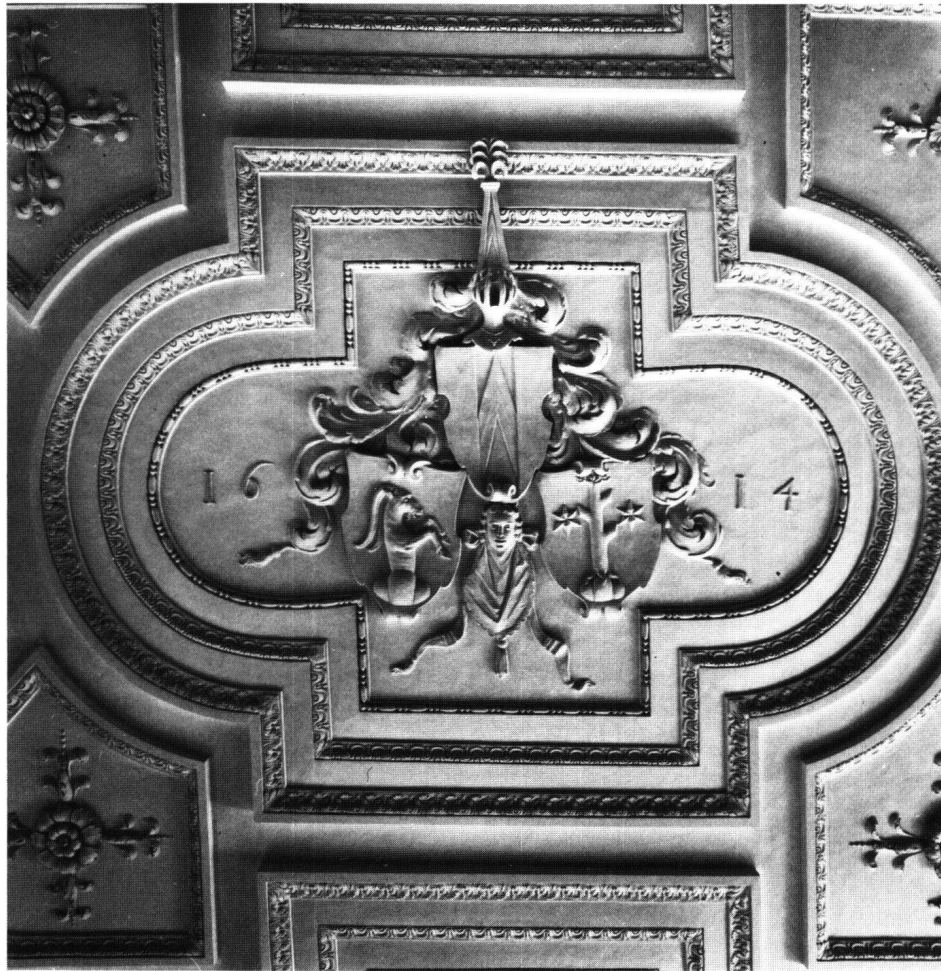


Abb. 3 Spiez, Festsaal. Ansicht des zentralen Deckenfeldes mit Allianzwappen von Erlach-Steiger und von Graffenried.

Steiger (†1613) – mit ihr war er neun Jahre verheiratet – sowie über dem Schild rechts seiner eben erst geehelichten zweiten Gattin Johanna von Graffenried. Das aktuelle Familiengeschehen kommt indessen nicht nur an dieser Stelle zur Sprache. Der Aufsatz des Kamins an der östlichen linken Schmalseite des Saals weist ebenfalls zwei Wappen auf, die von einem Putto gehalten werden: links das von Erlach-Wappen und rechts dasjenige von Graffenried (Abb. 4). Überhaupt nimmt der Kamin einen wichtigen Platz in der Gesamtanlage und der Abfolge der Stuckdekoration ein. Er teilt das den Saal umziehende Reliefband, das den obersten Viertel der Wandfläche einnimmt (etwa 75 cm), in zwei Hälften. Von links kommend endet hier die zehnteilige Bildergeschichte mit der *Parabel des Verlorenen Sohnes*, während rechter Hand die sechsteilige Sequenz mit der Geschichte von *Susanna und Daniel* beginnt. Von der Decke wird der Fries abgehoben durch ein Zahnschnittgesims, das einer dahinhuschenden Hell-Dunkel-Bewegung gleichkommt und eindeutig dem Formenschatz der Tessiner entspricht.<sup>7</sup> Ein Perlstab fasst die einzelnen, unterschiedlich langen Bildfelder, die einfach rechteckig oder

aber halbkreisförmig endend wie durch einen mit Zwecken befestigten Rahmen begrenzt sind. In grosser Dynamik ist das Relief bisweilen vollplastisch oder aber nur geritzt angedeutet. Die bauschigen Figuren agieren vor Landschaften oder Architekturen, die der Szenerie eine äusserst lebendige und atmosphärische Note verleihen. Die Parabel des Verlorenen Sohnes (nach Lukas 15, 12–31) beginnt an der Westwand über der Türe zur Bibliothek mit zwei Feldern (Abb. 1), zieht weiter über die Nordwand mit sieben Bildern und endet mit dem letzten Bild vor dem Kamin an der Ostwand. In zehn Bildern wird das Gleichnis illustriert: Der jüngere Sohn fordert sein Vermögen – Auszug – Verprassen – Weiterreise ohne Geld – Unterwegs – Schweinehüten – Rückkehr – Aussprache mit dem Vater – Schlachten des gemästeten Kalbes – Antreten des Erbes. Die Geschichte von Susanna (Daniel 13, 15–25) beginnt gleich auf der andern Seite des Kamins, endet an der Südwand vor dem Erker (Abb. 2) und illustriert in sechs Bildern das Geschehen: Susanna mit ihrem Mann – Susanna im Bade – Anklage – Susanna wird abgeführt – Susanna mit Daniel vor den Richtern – Steinigung der verleumderischen Alten.



Abb. 4 Spiez, Festsaal. Der Kamin an der Ostwand mit Allianzwappen von Erlach-von Graffenried als Nahtstelle zwischen den beiden biblischen Sequenzen.

Was bewog nun Bauherrn und Stukkateur, die Geschichten vom Verlorenen Sohn und von Susanna als Dekoration auszuwählen? Sowohl die eine des Alten Testaments als auch die andere des Neuen Testaments erzählen über ausgewählte Geschehnisse menschlichen Daseins und versinnbildlichen dadurch die allgemeingültige Aussage ihrer Botschaft. Beide Zyklen sind seit dem Mittelalter sehr beliebt und schmücken sakrale wie auch profane Bauten in verschiedenster Ausführung und Technik.<sup>8</sup> Als Thema in einem Sakralraum ist die Botschaft jeder der zwei Geschichten unmissverständlich; doch was bedeuten sie in einem Profanbau? Dass es sich hier nicht um eine inhaltsleere Dekoration handelt, liegt auf der Hand. Für Susanna ist ein Beispiel bekannt, das im Vergleich signifikant erscheint. Den von Lancelot Blondeel 1530 geschaffenen Prachtkamin im Schöffensaal des Justizpalastes zu Brügge zierte ein Alabasterfries mit vier Szenen aus der Geschichte von Susanna, der zur selben Zeit entstanden von Guyot de Beaugrand stammt (Abb. 5, 6). Bildhaft ist hier, zudem noch verdeutlicht durch die alles bekrönende Statue Kaiser Karls V., am Ort der Justizsprache dieselbe dargestellt, wie sie göttlicher Lenkung bedarf. In Spiez ist aber nicht nur auf von Erlachs Stellung und Aufgabe als Magistrat verwiesen.

Die räumliche Anordnung und Abfolge neben dem Wappen Johanna von Graffenrieds auf dem Kamin lassen Wappen und Fries miteinander in Beziehung treten. Die Standhaftigkeit von von Erlachs Gattin während dessen häufiger Abwesenheit sowie der Wunsch des Bauherrn nach Johannes fortdauernder Präsenz nach dem Ableben der ersten Gemahlin können als mögliche Deutungsversuche gelten. Dergleichen auf der linken Seite des Kamins, wo das Gleichnis vom Verlorenen Sohn auf von Erlach bezogen sein will. Das Verlangen nach glücklicher und ersehnter Heimkehr von zahlreichen Missionen mag darin seine Metapher gefunden haben. Die narrative Ausschmückung mit dem Verprassen des Vermögens ist dabei weniger wichtig als die Grundidee mit dem Wunsch nach Wiederaufnahme und Geborgenheit zu Hause. Franz Ludwig von Erlachs eigenhändig verfasste Sammlung von religiösen Betrachtungen und Gedanken aus den Jahren 1608–1609 belegt dessen tiefen christlichen Glauben.<sup>8a</sup> Seine darin mehrfach wiederholte Devise «*Patiar ut potiar*» («Ich erdulde um mächtig zu werden») wie auch der Eintrag vom 25. August 1608 «*Ad gaudia venit per dolores: ad honores, per infamiam: ad dulcedinem, per amaritudinem: ad altitudinem, per humilitatem: per mortem, ad vitam.*» mögen als

weiterer Schlüssel zum Verständnis der Spiezer Stuckparabeln dienen.

Zusätzlich zu dieser biblischen Thematik ist der Erker mit *mythologischer Ikonographie* ausgestattet (Abb. 7). Die fünf Lünetten zieren die Darstellungen antiker Gottheiten: Poseidon, Ceres, Athene, Venus mit Amor und Bacchus. Unter diesem Götterhimmel treten an den Stirnwänden zwei weitere Götter auf, die durch ihre üppige Rahmung besonders auffallen: das Geschwisterpaar Apollo und Artemis. Die Lorbeerkränze haltenden und darauf hinweisenden Putti in den Frieswickeln darüber lassen deutlich erkennen, dass mit diesen beiden Göttergestalten von Erlach und seine Frau gemeint sind. Er als Schirmherr der Künste, sie als Bewahrerin von Fruchtbarkeit, beide als Symbol von Prosperität im Geistigen wie auch im Materiellen im Laufe der Jahreszeiten, die von den erwähnten Göttern in den Lünetten personifiziert und von Athene im Scheitel geleitet sind.

Der Stukkateur Antonio Castelli aus Melide schuf mit dieser Dekoration nicht nur sein bestes Werk überhaupt, sondern gleichzeitig einen der qualitativsten, interessantesten und geschlossensten Zyklen der Deutschschweizer Stuckdekoration zumindest der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Sein Bruder Pietro stand ihm bei andern Arbeiten oft zur Seite, so in der Klosterkirche zu Wettingen (1606), in der Pfarrkirche zu Altdorf (1607), in der Hofkirche zu Neuburg an der Donau (1616–1619) sowie in der Franziskanerkirche zu Luzern (1626)<sup>9</sup>, nicht aber in Spiez.<sup>10</sup> Zum Zeitpunkt der Entstehung der Spiezer Dekoration befand sich Pietro nämlich in München, wo er in der Residenz stuckierte (1614/15). Auch Antonio hielt sich im Jahre zuvor, also

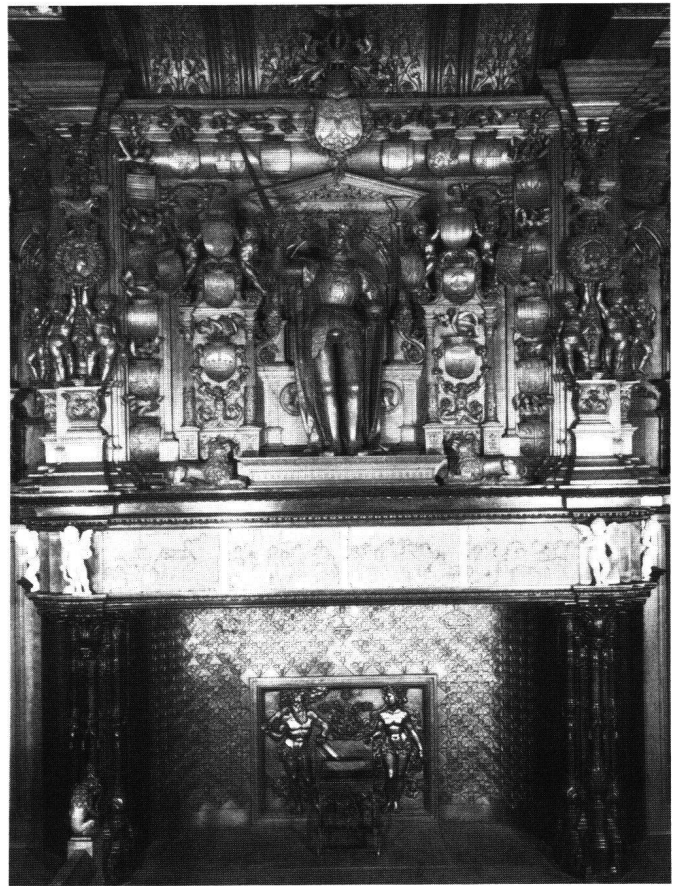


Abb. 5 Brügge, Schöffensaal. Prunkkamin von Lancelot Blondeel um 1530. (© A.C.L.-Bruxelles).

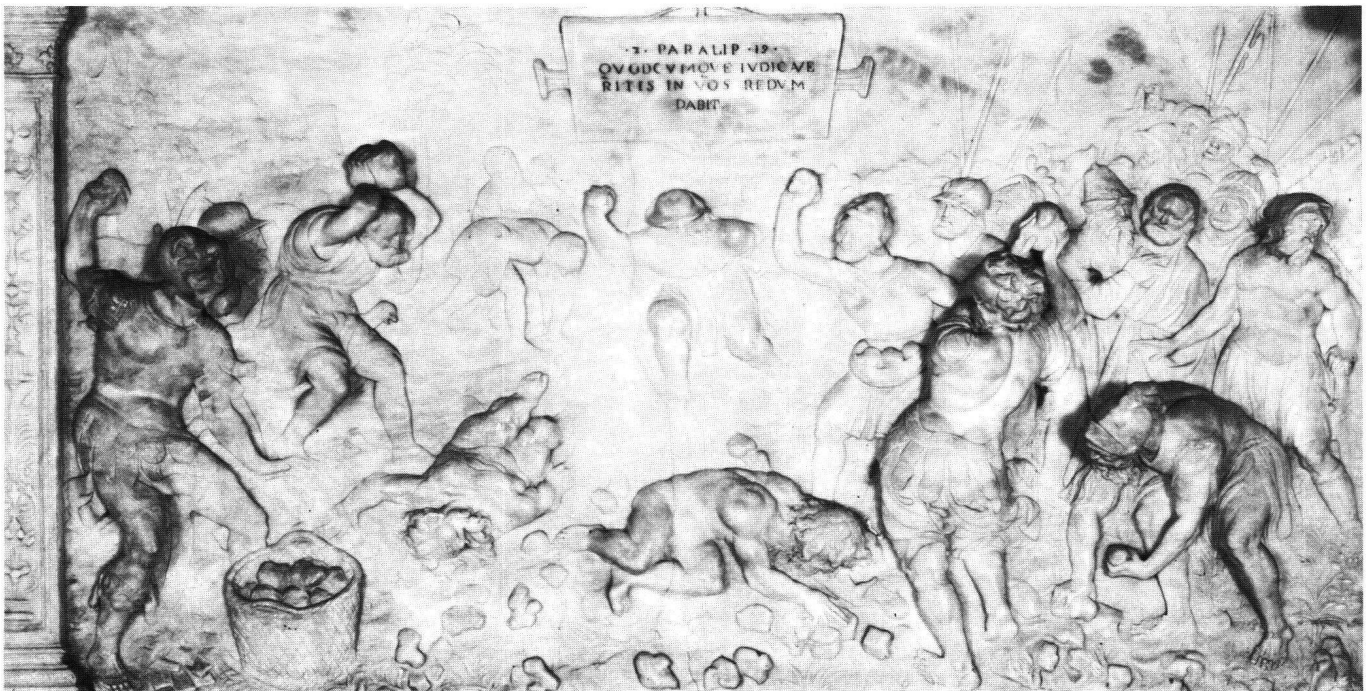


Abb. 6 Brügge, Schöffensaal. Friesdetail am Prunkkamin von Guyot de Beaugrand, Steinigung der Alten. (© A.C.L.-Bruxelles).



1613, an der Münchner Residenz auf, wurde dann aber von seinem Bruder abgelöst, da er selbst in Spiez einen neuen Auftrag anzutreten hatte. Antonio begegnete in München dem auf niederländischen Einfluss zurückführenden Manierismus eines Friedrich Sustris oder auch Hubert Gerhard, von dem auch sein eigenes Werk noch stark geprägt ist (z.B. die überlangen, eleganten Körperformen). Sowohl in Wettingen wie auch in Neuburg<sup>11</sup> treffen wir auf ähnliche Bildreliefs, allerdings in grösserem Format und sakralen Inhalts. Einzigartig an Spiez ist nämlich auch die Tatsache, dass es sich hier um einen profanen Auftrag eines zudem noch protestantischen Bauherrn handelt.

Wo und wann Franz Ludwig von Erlach den Tessiner Castelli<sup>12</sup> kennengelernt haben könnte, ist nicht mit Bestimmtheit auszumachen. Spiez lag nicht an der grossen Süd-Nord-Route; allenfalls mochten Verwandte oder Freunde Castelli an von Erlach empfohlen haben. Oder aber es «könnte die Bekanntschaft der Brüder Castelli mit F.L. von Erlach am ehesten in Baden anlässlich einer Tagsatzung gemacht worden sein. Es ist nicht ausgeschlossen, dass damals auch Urner ihre guten Erfahrungen mit den Castelli von Erlach gegenüber bekräftigten.»<sup>13</sup> Antonio Castelli stuckierte 1606 in dem in unmittelbarer Nähe von Baden liegenden Kloster Wettingen, das zeitweise sogar unter der Hoheit der Tagsatzung sowie deren Landvögte gestanden hatte. Es bestünde somit die Möglichkeit, dass die beiden sich auf diese Art und Weise kennenlernten.

Erstmals stand dem Stukkateur nun ein vollständiger Raum zur Verfügung. Wie bereits in Wettingen bediente er sich dabei vor allem szenischer Reliefs, die hier aber der Grösse des Saales adäquat angepasst sind und anders als dort die Raumschale vollständig umziehen. Bedeutsam ist nicht die Aussage eines einzelnen Reliefs, sondern die gesamte Abfolge, die weit mehr als dekorativen Charakter besitzt. Damit weist sie beispielsweise über die manieristische Tradition eines Giulio Mazzoni hinaus, der mit seiner Stuckreliefdekoration der Innenhoffassade des Palazzo Spada in Rom (um 1560) die Wandflächen spielerisch zu



Abb. 7 Spiez, Festsaal. Ansicht des Erkers an der Südwand mit Apollo links und Artemis rechts als mythologische Glorifizierung der Allianz von Erlach-von Graffenried.

entmaterialisieren beabsichtigte mittels heftiger Kentaurenkämpfe. Noch die nach Spiez entstandene Fassadendekoration der Casa Serodine in Ascona sucht die Auflösung der Mauer. Castelli hingegen geht es um mehr. Sicher belebt auch sein Stuck die übrigens ansonsten makellos glatt belassene Wand. Doch sein Fabulieren verdichtet sich zu einer der barocken Idee zugrundeliegenden Glorifizierung des Herrschers und Bauherrn, dem in mythologisch-biblischer Anspielung gehuldigt wird. Davor hielt auch der Protestantismus nicht inne.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 4: Andreas F.A. Morel, Basel.

Abb. 3, 7: Walter Studer, Grosshöchstetten.

Abb. 5, 6: Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> JOSEPH GANTNER / ADOLF REINLE, *Kunstgeschichte der Schweiz*, Bd. 3, Frauenfeld 1956, S. 338–340. – ANDREAS F.A. MOREL, *Zur Geschichte der Stuckdekoration in der Schweiz*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 29, 1972, S. 178–180. – PETER FELDER, *Barockplastik der Schweiz*, Basel/Stuttgart 1988, S. 66, 219.

<sup>2</sup> Franz Ludwig von Erlachs Studienreise, in: *Berner Taschenbuch* 1885, S. 251–268. – ALFRED HEUBACH, *Schloss Spiez*, Spiez 1975, S. 53.

<sup>3</sup> Burgerbibliothek Bern, Mss. h.h. XV.70 (96); teilweise veröffentlicht in: *Berner Taschenbuch* 1885 (wie Anm. 2).

<sup>4</sup> Staatsarchiv Bern, Spiezer Archiv Nr. 91, S. 86 f.

<sup>5</sup> Wie Anm. 4, S. 93 und 103.

<sup>6</sup> Vgl. dazu: HEINRICH TÜRLE, *Das Schloss Spiez*, in: *Neues Berner Taschenbuch* 1934, S. 19. – HANS SCHMOCKER, *Das Schloss Spiez – Erbe und Verpflichtung*, in: *Jahrbuch vom Thuner- und Brienzersee* 1980, S. 50–52.

- <sup>7</sup> THOMAS FREIVOGEL, *Die Schaffhauser Stuckdekoration in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: Schaffhauser Beiträge zur Geschichte 60, 1983, S. 69–71.
- <sup>8</sup> ENGELBERT KIRSCHBAUM / WOLFGANG BRAUNFELS, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Freiburg/Basel/Wien 1972, Sp. 172–174, 228–231.
- <sup>8a</sup> Staatsarchiv Bern, Spiezer Archiv 125, o.P.
- <sup>9</sup> Diese Zusammenstellung folgt ERWIN SCHALKHAUSSER, *Die Münchner Schule in der Stuckdekoration des 17. Jahrhunderts*, in: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte 81/82, 1957, S. 134.
- <sup>10</sup> PETER FELDER (wie Anm. 1) nimmt eine Zusammenarbeit an, was aufgrund der folgenden Ausführungen abgelehnt werden darf.
- <sup>11</sup> REINHARD H. SEITZ / ALBERT LIDEL, *Die Hofkirche Unserer Lieben Frau zu Neuburg an der Donau*, Weissenhorn 1983.
- <sup>12</sup> Tatsächlich ist die korrekte Schreibweise *Castelli* (mit einem *i* als Endung), was sowohl von Erlachs Hausbuch (vgl. Anm. 4, S. 93) als auch der Neuburger Vertrag (vgl. Anm. 11, S. 40) eindeutig belegen, im Gegensatz etwa zu MOREL oder FELDER (beide wie Anm. 1).
- <sup>13</sup> Frau Dr. Helmi Gasser, Altdorf, in einem Brief vom 15. November 1988 an den Autor. Ihr sei für diese Anregung aufs herzlichste gedankt.

## ZUSAMMENFASSUNG

Franz Ludwig von Erlach (1575–1651) liess zu Beginn des 17. Jahrhunderts sein Schloss in Spiez einer Verjüngungskur unterziehen, die 1614 in der barocken Gestaltung des Festsals ein grandioses Finale fand. Antonio Castelli, der Tessiner Stukkateur aus Melide, war für die Dekoration verantwortlich, was archivalisch im Hausbuch des Bauherrn belegt ist. Sein dafür entstandenes Programm weist die Familienwappen der von Erlachschen Allianzen, alt- und neutestamentliche Bilderfolgen sowie eine mythologische Götterparade auf. Damit illustrieren Castellis Stukkaturen das aktuelle Familiengeschehen. Obwohl in Einzelformen noch stark dem auf niederländischen Einfluss zurückzuführenden Manierismus verpflichtet, zeugt der Zyklus von der barocken Idee, einen auch protestantischen Herrscher zu glorifizieren. Castelli schuf hier nicht nur sein bestes Werk überhaupt, sondern gleichzeitig eine der qualitativsten Stuckdekorationen der Deutschschweiz in der ersten Jahrhunderthälfte.

## RIASSUNTO

Franz Ludwig von Erlach (1575–1651) intraprese al principio del '600 ampi lavori di trasformazione del suo castello di Spiez, che si conclusero grandiosamente nel 1614 con l'allestimento barocco del salone d'onore. Dai documenti dell'archivio del casato risulta responsabile della decorazione Antonio Castelli, stuccatore di Melide. Il programma iconografico comprende gli stemmi delle famiglie unite dal vincolo matrimoniale ai von Erlach, sequenze di scene dell'Antico e Nuovo Testamento, nonché una serie di divinità mitologiche: tutte immagini legate all'attualità della famiglia. Nonostante singoli elementi risentano ancora fortemente di un manierismo da ricondurre all'influsso dei Paesi Bassi, il ciclo è una testimonianza di glorificazione barocca che rende omaggio a un sovrano anche protestante. Castelli creò in quest'occasione non solo il suo capolavoro assoluto, ma una delle decorazioni a stucco più notevoli della Svizzera tedesca della prima metà del '600.