

Schloss und Kapelle Mitterberg (Gemeinde Rüstorf)

Von Johann Sturm

Schloss

| | |
|---|-----|
| 01. Geschichte | 191 |
| 02. Der barocke Neubau | 195 |
| 03. Schloss: Grundriss und Ansichten | 197 |
| 04. Typus und Interpretation | 201 |
| 05. Architekt und Baumeister. Würdigung | 205 |

Kapelle

| | |
|---|-----|
| 06. Baugeschichte und Baudaten | 208 |
| 07. Lage | 209 |
| 08. Raum | 211 |
| 09. Dekoration | 214 |
| 10. Altar. Ikonographie | 241 |
| 11. Restauratorische Befunde | 244 |
| 12. Johann Peter II. Spatz, Bildhauer und Stuckateur | 245 |
| 13. Johann Baptist Matza und die Spatz'sche Stuckwerkstätte | 249 |
| 14. Ein- und Zuordnungen | 254 |
| 15. Schlosskapelle Ennsegg | 258 |
| 16. Zusammenfassung (Kapelle) | 262 |

01. Geschichte

Schloss Mitterberg, Ortsgemeinde Rüstorf, polit. Bezirk Vöcklabruck, wird im Dehio 1958 noch als intakter Bau beschrieben¹ (Abb. 1). Etwa ein Jahrzehnt später stürzte der halbe Nordwesttrakt der vierflügeligen Anlage ein, worauf 1969 das gesamte Gebäude abgetragen wurde², ausgenommen die

¹ Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Oberösterreichs, Wien 1958, 198.

² Merkblatt des 1998 gegründeten „Vereins zur Rettung der Schlosskapelle Mitterberg“ und mündliche Mitteilungen Dkfm. Friedrich Wilhelm Assmann, dem freundlich gedankt wird.

Johann Sturm

Kapelle, die als isolierter, nunmehr turmartiger Baukörper erhalten blieb (Abb. 2). Im Jahre 1997 ging das vom Landeskonservatorat als *außerordentlich bemerkenswert* beurteilte Denkmal durch Schenkung an den Verein für Denkmalpflege, der 1998 die Sicherung und Sanierung der Mauern und der Fassaden vornahm. Dabei wurde im Interesse der Bauforschung auf *die weitere Lesbarkeit der Mauerwerksabrisse vom ursprünglichen Gebäudeverband* geachtet³. Es folgten die Restaurierung des Kapellengewölbes und im Jahre 2002 die Freilegung und Restaurierung der Wände und des Stuckaltars⁴. Damit war ein bis dahin kaum bekanntes Juwel der oberösterreichischen Barockkunst gerettet⁵.

Mitterberg, um 1185 erstmals genannt⁶ und als adeliger Sitz 1391 sicher belegt⁷, befindet sich zunächst über eineinhalb Jahrhunderte im Besitz der Familie **Paiss**⁸. Über den Gmundner Salzamtman **Georg Spiller** (1556⁹) und das Geschlecht der **Frankinger** (1614¹⁰) gelangt die Herrschaft 1653 an **Georg Siegmund v. Salburg**¹¹, der sie sogleich seiner Frau **Sidonia Elisabeth geb. Scherffenberg** übergibt¹². Sidonia Elisabeth, 1660 als *Libera Baronissa a Salburg und Domina in Mitterberg*¹³ adressiert, tritt 1694 den Sitz ihrem Sohn **Gotthard Heinrich** ab¹⁴. Wie lange sie noch im Hause wohnen blieb, ist un-

3 EU[LER] in: Denkmalpflege in Oberösterreich mit Jahresbericht 1998, Verein Denkmalpflege in Oberösterreich, Linz 1999, 56.

4 EU[LER] in: Denkmalpflege in Oberösterreich mit Jahresbericht 2002, Linz 2003, 65.

5 Der in Anm. 2 erwähnte Verein bemüht sich in dankenswerter Weise um die Pflege der Kapelle, ihre regelmäßige kirchliche und kulturelle Nutzung sowie um ihre Bewerbung im öffentlichen Bewusstsein.

6 *Gerloh de Vieht [...] predium suum apud Miterperge delegavit in manus Rudolphi (de)[...] Admunt.* J. ZAHN: Urkundenbuch des Herzogthums Steiermark, I. Bd. 798–1192, Graz 1875, Nr. 657. Die Identität des Ortes wird aus dem Inhalt und dem Vergleich mit der Urkunde Nr. 654 bestätigt.

7 1391: *Agnes, Ulreich des Payssen wittib auf Mitterberg.* WIESINGER, PETER: Ortsnamen des Landes Oberösterreich 4, Die Ortsnamen des politischen Bezirks Vöcklabruck, Wien 1997, 236, 4.4.7.16.

8 BAUMERT, HERBERT ERICH und GRÜLL, GEORG: Burgen und Schlösser im Salzkammergut und Alpenland. Wien 1983, 15f.

9 ZAUNER, ALOIS: Vöcklabruck und der Attergau I. Stadt und Grundherrschaft in Oberösterreich bis 1620. Wien 1971, 304.

10 ZAUNER, Vöcklabruck (zit. Anm. 9), 305.

11 LA (Landesarchiv Linz), HA Puchheim, Hs. 7, Abschriftensammlung mit Index, 1700, p. 596: Kaufbrief um das adelige Gut Mitterberg. Ausgefertigt am Bartholomäusmarkt 1653 (24. August) in Linz.

12 LA, HA Puchheim, Sch. 56, G1/22: *Kauffs- Wechsel- und Übergabbrief des Herrn Georg Siegmund Freiherrn von Salburg über das Gut Mitterberg, welches er an seine Freifrau Gemahlin Sidonia Elisabetha, geborene Scherffenberg, gegen den Sitz Aich bey Zellhof um 6000 fl. Aufgab abgetreten. [...] 1. Oktobris Anno 1653.*

13 LA, HA Puchheim, Urkunde Nr.77.

14 LA, HA Puchheim, Sch. 56, G1/35.

bekannt. Der Neubau des Schlosses 1654 war offenbar von Anfang an für sie bestimmt¹⁵.

Nachdem die Grafen Salburg 1767 die beiden landtafeligen Güter Puchheim und Mitterberg verkauften, wurde letzteres von Puchheim aus verwaltet und dabei vernachlässigt. Im abgetrennten Meierhof adaptierte der Schwanenstädter Industrielle Jenny 1808 eine Musselinfabrik. Als 1810 Schwanenstadt und Puchheim an Bayern kamen, reaktivierte man für etwa ein Jahrzehnt die am rechten Agerufer liegende Herrschaft Mitterberg mit allen patrimonialen Rechten. Bald darauf (1839) erwarb Ehrg. Maximilian v. Este die Häuser Puchheim und Mitterberg und überließ letzteres der Diözese Linz zur Einrichtung einer Korrigenden- und Defizientenanstalt für Geistliche¹⁶. Es folgten Nutzungen als Invalidenheim (1916), durch den Reichsarbeitsdienst und zuletzt als Quartier für Fremdarbeiter und Flüchtlinge¹⁷.

Die **vorbarocke Anlage Mitterberg** wird 1652¹⁸ wie folgt beschrieben: *Das Schloss ist mit einer Ringmauer umfangen. Zwischen derselben [sind] rings um das Schloss feine Obstbäume mit einem schönen Küchen- oder Kränzlgarten (Blumengarten) erzigt (angelegt). So ist das Schloss für sich selbst zu einer adeligen Wohnung genugsam erbaut, mit Zimmergewölben, Küche und Keller in allem wohl versehen. Dazu in allem bei gutem Dach, ganz mit Lärchen-Schindeln gedeckt und rot gefärbt. Auch sonst dem Situ (der Lage) nach so schön als [je] ein Ort gelegen. In der Ringmauer hat es 2 runde Türme, in dem einen ein tiefer, gesunder Brunnen mit Ketten und Eimer wohl versehen. So hat es im Schloss eine eigene Kapelle, solche ist zwar [et-]was baufällig, weil aber alle Materie (Materialien), sonderlich der Kalk am Ort leichtlich zu bekommen [sind], also ohne große Unkosten zuzurichten.*

Gleich nächst dem Schloss hinein ein weiter Meierhof mit Stallung, auch [mit] einem großen, neuen Stadel nutzbar erbaut. Außer der Schlossmauer und [dem] Meierhof liegen 3 schöne große Gärten mit allerlei Obstbäumen besetzt, neben diesen Gärten auch absonderlich ein großer Krautgarten. Unter dem Schloss liegen 2 Leuthen (Abhänge) mit etlicherlei Obstbäumen. Gedachte Gärten und Leuthen [liefern] zur täglichen Kuhfütterung gutes Gras¹⁹.

15 Die Übergabeurkunde von 1653 (Anm. 12) drückt das so aus: Die Besitzerin möge Mitterberg *nummehr nach ihrem besten gefallen nuezen und genüßen [...] wie sie solches gelust und verlangt [...]*

16 BAUMERT/GRÜLL, Salzkammergut (zit. Anm. 8), 16.

17 LA, Nachlass Neweklowsky, Sch. 6. KOLLMANN, JOSEF: Heimatkunde von Rüstorf, Schwanenstadt 1935, 85ff. Informationsblatt des Vereins „Schlosskapelle Mitterberg“ (1998).

18 Siehe Anm. 11. Es handelt sich wohl um eine Replik des Anschlags vom 17. Dezember 1652, der als Grundlage der Verkaufsverhandlungen zwischen Victor von Franking und Georg Sigmund von Salburg diente.

19 *Anschlag des Schlooses Mitterperg sambt desselben Zueghörungen, Gülten und Güttern.* LA, HA Weinberg, Hs. 817, 159ff.

Johann Sturm

Der **Erwerb Mitterbergs** durch die Familie **Salburg** muss im zeitgeschichtlichen Zusammenhang gesehen werden, um Bedeutung und Motiv der Maßnahmen einschätzen zu können. Für den aufmüpfigen Herrenstand des Landes ob der Enns wandte sich das Blatt nach der Niederlage des Böhmenkönigs Friedrich von der Pfalz am Weißen Berg 1620 existenziell²⁰. Die Austreibung der protestantischen Prediger und Adeligen (1624, 1627) und der allen Bewohnern des Landes anbefohlene Übertritt zum katholischen Glauben (1626) verursachten tiefe strukturelle Veränderungen im Herrschaftsgefüge, u. a. durch den Aufstieg einiger kaisertreuer katholischer Geschlechter, darunter der ursprünglich bürgerlichen Salburg. Im Jahre 1608 in den Freiherrenstand und 1665 zu Grafen erhoben²¹, zählte der oberösterreichische Zweig im 18. Jh. zu den acht reichsten Adelsfamilien des Landes²². **Heinrich**, Freiherr auf Falkenstein, erwarb **1618** von den protestantischen Kölnpeck die Herrschaft **Salaberg** bei Haag in Niederösterreich und vererbte sie 1629 an **Georg Siegmund**²³, bevor dieser **1636** um die ansehnliche Summe von 125 000 fl. die Herrschaft **Puchheim** erstand. Zuletzt Eigentum der verwitweten Gräfin Salome von Herberstorff stammte Puchheim eigentlich aus dem konfiszierten Nachlass des Protestanten Weikhart d. J. von Polheim²⁴. Mit Puchheim wurde Georg Siegmund auch Besitzer von Schwanenstadt und Vogt mehrerer umliegender Kirchen²⁵, darüber hinaus setzte er seine Erwerbspolitik in ganz Oberösterreich zielstrebig fort²⁶. **Mitterberg**, für das er 1653 nur 12 200 fl. und 400 fl. Leihkauf zahlte²⁷, bedeutete ohne Zweifel eine willkommene Erweiterung seines Besitzes zwischen Ager und Traun, der nun bis an die Tore des Stiftes Lambach reichte. Ein Umstand, der auch kunstgeschichtlich zu beachten ist.

Politisch, sozial und wirtschaftlich litt das Land in der ersten Hälfte des 17. Jhs. unter der bairischen Besetzung und den Folgen der beiden Bauernauf-

20 HAIDER, SIEGFRIED: Geschichte Oberösterreichs, Wien 1987, 179ff.

21 HEILINGSETZER, GEORG: Zwischen Bruderzwist und Aufstand in Böhmen. Der protestantische Adel des Landes ob der Enns zu Beginn des 17. Jahrhunderts, in: SRBIK, HANS HEINRICH von (Hg.) (Messerschmitt Stiftung): Schloss Weinberg im Lande ob der Enns, Linz 1991, 83f.

22 GRÜLL, GEORG: Burgen und Schlösser im Mühlviertel, 2Wien, 1968, 154.

23 KÖNIG, PETER: Schloß Salaberg, in: Haag NÖ, 50 Jahre Stadtgemeinde, 950 Jahre Pfarrgemeinde, Haag 1982, 96.

24 ZAUNER, Vöcklabruck (zit. Anm. 9), 224.

25 Schwanenstadt erkaufte sich durch einen jährlichen Zins von 1000 fl. seine städtischen Freiheiten. Nach einer topografischen Beschreibung von 1840 besaß die Herrschaft Puchheim Vogteirechte über *die Kirchen* Schwanenstadt, Ohlsdorf, Desselbrunn, Rüstorf, Gampern sowie über *die Pfarren* Schöndorf und Pinsdorf. STEFFE, FRIEDRICH: Die Geschichte der Herrschaft Puchheim in Österreich ob der Enns. Phil. Diss., Univ. Innsbruck 1950, 223ff.

26 Aus dem Nachlass der Zelkinger erwarb Georg Siegmund Leonstein, Klaus und Prandeck im Machland sowie 1659 Schloss Ort am Traunsee. SATZINGER, FRANZ: Vöcklabruck. Stadtgeschichte – Von den Anfängen bis 1850. Vöcklabruck 2006, 339f.

27 BAUMERT/GRÜLL, Salzkammergut (zit. Anm. 8), 7, 16.

stände von 1594/95 und 1625/26, die zu einem wesentlichen Teil im Hausruckviertel abgelaufen waren. Erneut flackern die Unruhen 1632 unter Jakob Greimbl auf. Ein Teil seines Bauernheeres besetzt Wolfsegg, belagert Vöcklabruck und bedrängt den Inhaber der Attergauer Herrschaften Kammer, Kogl und Frankenburg, Franz Christoph Khevenhüller. Gleichzeitig beginnen die Laimbauer-Unruhen im Machland. Noch 1648 sind die Bauern der Herrschaft Kammer zum Aufstand bereit, finden jedoch keine Unterstützung mehr²⁸. Die revolutionäre Energie war offensichtlich aufgebraucht, das Land ruhig gestellt, aber nicht wirklich befriedet. Zugleich geht eine neu eingerichtete Religionsreformationskommission ab 1652/53 schärfstens gegen Nichtkatholiken vor²⁹. Inmitten dieser bewegten Zeiten erfolgt der Neubau von Mitterberg.

02. Der barocke Neubau

Nach den erhaltenen *Gebäu Rechnungen*³⁰ wurde **Anfang 1654** bis **Ende 1657** das neue Schloss errichtet und wenigstens teilweise auch ausgestattet, wie größere Zahlungen an Tischler, den Glaser von Gmunden und den Hafner von Passau belegen. Schließlich erhält der Maler von *Pruckh* das Honorar für zwei Sonnenuhren, von denen sich eine an der Südostwand der Kapelle erhalten hat (Abb. 3). *Wegen einer [anderen] Uhr* werden 14 fl. ausgelegt, vermutlich der Turmuhr über dem Haupttrakt. Der Schlossbau war demnach einschließlich der Kapelle Ende 1657 nach außen hin abgeschlossen. Ein genauere Bauverlauf lässt sich aus dem Bauregister nicht ablesen, wohl aber nennt es die wichtigsten Beteiligten:

Georg Edtinger, Zimmermeister zu Oberndorf bei Schwanenstadt, bricht *das alte vorhin gehabte Überzimmer*³¹ ab 35 fl. 30 x und erhält nochmals *vermöge Spanzödl* 187 fl. 43x. **Georg Wisner**, Maurermeister zu Puchheim, für *das alte Schloss* 41 fl. 30 x³². Der *linzerische Maurermeister Georg Pruckmayr* kassiert für den Neubau 995 fl. Die Ausführung des Baues nach dem *Abriss(Plan)* übernimmt **Conrad Hupfenberger**, Maurermeister zu Gmunden, und erhält *samt Leihkauf* 697 fl. 2 x. An den *linzerischen Zimmermeister Christoph Prandtstötter* gehen für den Neubau *laut Pauzötl* 464 fl.

28 HAIDER, Oberösterreich (zit. Anm. 20), 194.

29 HAIDER, Oberösterreich (zit. Anm. 20), 187.

30 LA, HA Puchheim, Sch. 57, Fasz. G3, Nr.1.

31 Hölzerner Vorbau, Galerie, Dachker: <http://www.burgenkunde.at/lexikon.htm>

32 Diese stark unterschiedlichen Abbruchkosten lassen auf einen vorwiegend hölzernen Bau schließen.

Johann Sturm

Der Abbruch erfolgte demnach durch einheimische Handwerker, für den Neubau wurden auswärtige Kräfte verpflichtet. Besonders überrascht folgender Eintrag: *Ehe das Schloss von neuem nach dem Abriss mit Meister Conradten Hupfenberger [...] verdingt worden, ist auf die Grundfestgemäur heraus, aus Ihro Gn. Söckl auf Ihro Gn. alhero gestölte Sallabergischen Maurer, inhalt Bauregister destwegen ein unterschriebenes absonderliches Scheindl vorhanden [bezahlt worden] 73 fl. 31 x.* Die Grundfesten des Neubaus wurden demnach von Maurern des Schlosses Salaberg gelegt, das sich, wie schon angeführt, ebenfalls im Eigentum des Bauherrn befand³³. Andererseits erhält der Salaberger Pfleger *der Ziegelschlagler halber Zörungskosten* in Höhe von *3 fl. 35 x*, was auf eine dortige „Einschulung“ von Mitterberger Arbeitern schließen lässt³⁴. Beides spricht für einen gewissen Vorbehalt des Bauherrn gegenüber den Bauhandwerkern vor Ort. Beträchtliche Zahlungen gehen an die Steinmetzen am *Hintern Puechberg ober Schörfling (152 fl.)* und in *Kösslwang*³⁵ (205 fl.), leider ohne genauere Beschreibung ihrer Leistungen. Der Bedarf an Bauholz wird weitgehend aus dem eigenen *Hofholz* gedeckt, so dass nur Fuhrlohn anfällt. Konkret auf die Baugestalt des Schlosses bezieht sich eine Zahlung für *4000 noch abgange Schindel zu den einwendigen Gängen*, womit die bei Vischer (Abb. 1) dargestellte hofseitige Arkadenwand gemeint sein kann, die dem Hauptbau gleichsam vorgestellt wurde.

Eine zweite *Gebäuderechnung, den neuerbaute Meierhof zu Mitterberg 1662 betreffend*³⁶, datiert einzelne Ausgaben auf Handwerksleut bereits mit 1659 oder 1660 und ist im Titel auch insofern irreführend, als sich von den 68 Nummern nur etwa die Hälfte auf das Meierhofgebäude bezieht, der andere Teil eindeutig auf Schloss und Kapelle. Erwähnt wird auch eine *Gärtlstube*, ein freistehender kleiner Bau, der auf einer barocken talseitigen Ansicht knapp neben dem Schlossgebäude mit Holzwänden über einem Mauersockel und einem Satteldach dargestellt wird (Abb. 4).

33 Ab 1637 ließ Georg Sigmund nach Plänen des kaiserlichen Baumeister Markus Martin Spatz aus Linz den bestehenden Renaissancebau von Salaberg durch drei zweigeschossige Flügel um einen regelmäßigen rechteckigen Hof auf mehr als die doppelte Größe erweitern. König, Salaberg (zit. Anm. 23), 95ff.

34 Die massenhaft benötigten Bauziegel wurden, wenn möglich, jeweils vor Ort hergestellt. Ein Jahrzehnt später berichten die Quellen Genaueres über die Mitterberger Ziegelproduktion: Zunächst wurde ein Ziegelofen *von neuem ausgraben*. Dann erfolgte die *Aufsetzung eines neuen Ziegelstadls*. Der Ofen fasste 10 000 Ziegel, 5 Tagwerker besorgten die Anlieferung des Lehms. Im Jahr wurden 3–4 Öfen gebrannt. Der Ziegelstadel war jedoch zu niedrig, so dass die frischen Ziegel *auf selbügen pödten ungeru austrückhert[en]*. 5 Helfer mussten daher die frischen Ziegel *allzeit in drey odter gar viermal, sunderlich zu hörbst Zeuten, umbsetzen*. LA, Musealarchiv, Sch.18, Fasz. 5, Mitterberg: *Maurer, Zimmerleuth und Tagswerker Register ao. 1665*.

35 BH Wels/Land, Ortsgemeinde Bad Wimsbach-Neydharting.

36 LA, HA Puchheim, Hs. 22.

Das Spitzenhonorar für den Meierhof erhält abermals **Georg Pruckmayr** mit 546 fl. Konrad Hupfenberger ist nicht mehr beteiligt, der Linzer Baumeister übernimmt also die Betreuung der Baustelle selbst, wohl in enger Zusammenarbeit mit einheimischen Maurern. Davon werden Christoph **Pöckhuber** und **Hanns Sandtner** wiederholt genannt. Ersterer erscheint 1665 selbst als *Maurermeister*³⁷. Als neuer Zimmermeister fungiert **Wilhelm Schilcher** und kassiert insgesamt 184 fl. 32 x. Seine Mitarbeiter machen *verböserungen* am *neuen und alten Ross- und Kuhstall*, ein Hinweis auf die Einbeziehung älterer Mauern im Ökonomiebereich. Sie wird in der noch vorhandenen Brechung des nordöstlichen Meierhoftraktes sichtbar³⁸ (Abb. 5). **Tobias Wisner**, vielleicht der schon bekannte Steinmetz *vom Puechberg*, liefert Säulen in den Kuhstall und erhält als Restzahlung (!) 77 fl. 30 x. Von den Baumaterialien fällt die großzügige, am Schlossbau nicht erwähnte Verwendung von *Pruchsteinen* auf³⁹. Als Lieferanten dafür werden Pöckhuber, Sandtner und andere Einheimische entlohnt, der Stein wurde demnach in der näheren Umgebung gebrochen. Sandtner erhält auch *wegen des Hopfplasters* 30 fl., wohl eine der letzten Außenarbeiten am Schloss. Ob die Pflasterung den gesamten Binnenhof umfasste, ist ungeklärt. Eine Ansicht von ca. 1808⁴⁰ (Abb. 6) zeigt ihn ungepflastert.

Die Liste der Ausgaben schließt bezeichnender Weise mit zwei Glocken (80 fl.). Ihre Anbringung in den beiden Turmbauten, dem kleinen Dachreiter über der Kapelle und seinem mächtigen Gegenstück über dem Nordwesttrakt des Schlossbaus, beendete faktisch und symbolisch das Baugeschehen.

03. Das Schloss: Grundriss und Ansichten

Der älteste erhaltene Bauplan des Schlosses datiert von 1841 und betrifft die Umbauten zur Einrichtung der schon erwähnten diözesanen Korrekturanstalt⁴¹ (Abb. 7). Der Altbestand (Grau) ist sicherlich größtenteils barock, jedoch

37 LA, Musealarchiv, Sch. 18, Fasz. 5, MITTERBERG: *Maurer, Zimmerleuth und Tagswerker Register ao. 1665*.

38 Leider verwehren die gegenwärtigen Besitzer des Meierhofes jede Besichtigung des Gebäudes und damit auch die Möglichkeit einer Verifizierung der Angaben.

39 Gemäß der Kosten insgesamt ca. 110 Klafter.

40 OÖ Landesmuseum, OA II 557/1. Unbekannter Künstler, um 1790, Papier, 34,3 x 39 cm. Wir danken der Grafischen Sammlung des ö. Landesmuseum für Bereitstellung der Bilddaten und Erlaubnis zur Wiedergabe.

41 Diözesanarchiv Linz, Plan Schloss Mitterberg, Ablage PK 75. 48 x 72 cm. *Plan N I Ueber die Umgestaltung des Schloßes Mitterberg*. Unterfertigt: Johann Derflinger, Zimmermeister, Josef Eder, Maurermeister. Freundlichen Dank für den Hinweis auf das Dokument Herrn Prof. Dr. Johannes Ebner.

Johann Sturm

nicht unverändert. Das gilt besonders für den Aufriss (Abb. 8): Der in den frühen Darstellungen auffallend mächtige Zwiebelturm des Haupttraktes ist bereits nachklassizistisch verändert oder durch eine schlankere Konstruktion ersetzt. Etwa ein Jahrzehnt später wird er abgebrochen, nachdem ein Insasse eine Brandlegung versucht hatte⁴². Weiters fehlt der Hoffassade die bei Vischer (Abb. 1) vorgestellte Arkadenwand. Dagegen ist für die beiden Seitenflügel hofseitig ein neuer zweigeschossiger Gang zur Erschließung der Räume vorgesehen. Eine solche Möglichkeit muss aber auch schon zuvor bestanden haben, denn die Zimmer sind untereinander nicht verbunden. Die Erklärung dafür bietet die Gouache von ca. 1808 (Abb. 6). Sie zeigt vor dem seitlichen Obergeschoss einen balkonartig vorkragenden Holzgang, der den Wohnbau mit dem Eingangsflügel verbindet. Der nordwestliche Haupttrakt besitzt hier zwar den (noch) barocken Mittelurm, nicht mehr aber Vischers binnenseitige Arkaden. Der Umbau von 1841 ersetzte demnach den vorhandenen Holzbalkon durch einen gemauerten zweigeschossigen Gang. Dem Zustand von ca. 1808 war aber, wie die fehlenden Hofarkaden zeigen, eine größere Veränderung des 1662 vollendeten Schlossgebäudes vorausgegangen.

Für sein anfängliches Aussehen ist Georg Matthäus Vischers 1674 publizierter Stich maßgeblich⁴³ (Abb. 1). Er erweist sich nach allen vorhandenen Text- und Bildquellen als bemerkenswert genau. Im Unterschied zu anderen noch laufenden Großbauten war der Mitterberger Bau soeben vollendet, als der Topograph zwischen Mai 1666 und Februar 1668 seine Dokumentation vornahm⁴⁴. Seine eingangsseitige von SO genommene Darstellung wird ergänzt durch eine etwa gleichzeitige lavierte Federzeichnung, die das Schloss aus der Gegenrichtung zeigt, also vom Agertal aus gesehen⁴⁵ (Abb. 4). Sie stimmt mit Vischer weitgehend überein, auch am Meierhof. Das Schlossgebäude, wegen des Geländeabfalls über einer arkadierten Stützmauer⁴⁶ wie von einem Sockel unterfangen, erscheint jedoch als geschlossener, kastellhafter Block. Seine Außenfassaden sind mit Eckquadern besetzt und besitzen große Fenster in dichter Reihung, einfach gerahmt und ohne Verdachung. Die Geschossteilung erfolgt durch einen breiten Putzstreifen. Wie Vischer beschreibt auch die

42 Welser Anzeiger, Mittwoch-Ausgabe, 12. Oktober 1864. Der Täter legte den Brand im Dachboden *an den zwei Turmsäulen*.... Das ließe auf eine hölzerne Konstruktion schließen. Nach Grabherr blieb jedoch ein *Mauerstutz* des zerstörten Turmkörpers unter dem Dach erhalten. Grabherr, Norbert: Burgen und Schlösser in Oberösterreich, Band 2, Linz 1964, 76.

43 VISCHER, Topographia Austriae Superioris Modernae 1674. Neuauflage Graz 1977, Blatt 112 (113).

44 MARKS, ALFRED: Oberösterreich in alten Ansichten. Linz, o. J. (1966), 27f.

45 Pergamentgouache, 22 x 15 cm. Privatbesitz Dkfm. Friedrich Wilhelm Assmann, dem für die Erlaubnis der Wiedergabe freundlich gedankt wird.

46 Diese Mauer musste 1665 neu errichtet werden. Siehe Anm. 37.

talseitige Ansicht den Turm mit quadratisch gerahmten Feldern am Mauerkörper und einer Laterne über der großen Zwiebelhaube. Dagegen verkürzt sie die Gebäudetiefe stark und setzt völlig unzutreffend den abgewandten Eingangstrakt unter ein gleich hohes Dach. Rechts vom Schloss befindet sich die im Register von 1662 erwähnte Gärtlstube. Wenig Neues bietet die Darstellung Mitterbergs im Stamm- und Schlösserbüchlein des Johann Seyfried Hager von Allentsteig⁴⁷, da es sich eindeutig um eine Kopie nach Vischer handelt⁴⁸. Aber der Verfasser bekräftigt mit vier dunkelbraun ausgemalten Bögen die hofseitige Arkadenwand. Durch sie hindurch erblickt man die Rechteckfenster der Hintermauer, und zwei kleine Gaupen verstärken die schon geäußerte Vermutung einer extra angesetzten Dachfläche. Sie wurden später mit den Arkaden entfernt, während die Aufsätze des linken Seitentraktes ca. 1808 genau nach Vischer wiederholt werden. Über die Gestaltung der Hofseitenwände lässt uns Vischer im Unklaren. Die Raumstruktur des Planes von 1841 lässt vermuten, dass sie vorgesetzte Binnengänge besaßen, die mit dem etwas tieferen Quergang hinter der Frontmauer zusammenliefen. Ein Argument für die Existenz der Vischer'schen Arkadenwand liefert der Parterreplan von 1841 (Abb. 7) mit zwei schmalen Durchlässen, die aus den Arkaden nach links (8) in den Zwinger bzw. nach rechts (11) (ursprünglich) in den Garten führten.

Am Gesamtgrundriss beeindruckt die Geschlossenheit: Die Anlage ist über einem regelmäßigen Grundrissquadrat errichtet, ihre räumliche Austeilung erfolgt möglichst symmetrisch entlang der Eingangsachse. Alle für den internen Hausbetrieb notwendigen Räumlichkeiten einschließlich der Kapelle unterwerfen sich diesem Schema, das nur an einem völligen Neubau derart konsequent umgesetzt werden konnte. Andererseits erhält der Wohnbau mit seiner doppelten Raumtiefe ungleich mehr Gewicht und durch die Zäsur der beiden seitlichen Auslässe eine gewisse Selbstständigkeit im Sinne eines „Festen Hauses“ oder „Herrenhauses“⁴⁹. Im Widerspruch dazu öffnet sich sein Aufriss mit den Arkadenbögen zum Hof. Seitlich der Mittelachse finden sich in beiden Stockwerken des Haupttraktes je zwei quadratische Raumgruppen mit (wohl teilweise späteren) Unterteilungen. Besondere Beachtung verdient die Kombination des breiten Mittelflures (17) mit der gleich hinter dem Eingang senkrecht zur Achse breit ansetzenden Treppe (30). Sie führt zweiläufig über ein Mittelpodest zurück in einen größeren Vorraum (32), der sich als solcher sinnvoll nur auf den großen Saal über der Mittelhalle (42) beziehen

47 LA, Panzerschrank, Schlösserbuch Hager von Allentsteig, fol. 110.

48 Zum Verhältnis der beiden Topographien: siehe Marks, Ansichten (zit. Anm. 44), 32.

49 FIDLER, PETER: Architektur des Seicento. Habilitationsschrift, Univ. Innsbruck, 1990, 332.

Johann Sturm

kann. Im Plan von 1841 wird der Saal allerdings zu einem weiteren „Vorhaus“ (42) mit Toilette (43) degradiert⁵⁰.

Den annähernd quadratischen Schlosshof flankieren die um etwa ein Drittel verschmälerten aber gleich hohen Seitenflügel, von denen der linke (südwestliche) mit der Kapelle (5) und der ihr vorgelagerten Sakristei schließt. Darüber befand sich 1841 ein „Oratorium und Museum“ (35) mit einer türartigen Öffnung in den Kapellenraum. Der abschließende Eingangstrakt besteht aus der Frontmauer und einem ihr binnenseitig anliegenden zweigeschossigen Quergang. Nach den Planfarben von 1841 beherbergte sein Parterre ursprünglich links vom Portal eine kleine Wächterwohnung (3, 4), während die rechte Hofseite (13) sich in zwei Pfeilerbögen öffnete. Das Obergeschoss (61, 63) war geschlossen. Die eigentliche Funktion dieser auffallend reduzierten Eingangsfront wird in Vischers Fassadenansicht (Abb. 1) deutlich: Sie verschließt die Anlage und dient notfalls ihrer Verteidigung. Als Schildmauer wird sie ohne Verkröpfung den beiden Eckflügeln vorgelegt, die oberhalb eines kräftigen Gesimsekranzes ihre Giebelflächen zeigen. Vom Eingangstor abgesehen, vermeidet die Parterrezone jede Durchbrechung, selbst ein 1841 eingetragenes Wächterfenster fehlt im Barockstich. Dafür ist die Anzahl der Fenster, abgesehen von der Kapelle, im ersten Stockwerk verdoppelt, was eher an Schießluken als an bewohnte Räume erinnert. Ein niedriges Satteldach deckt die Front, seitlich begrenzt von den anlaufenden Giebelschenkeln. Die Besonderheit der Kapelle wird durch ein hoch liegendes Kreisfenster und ein bekrönendes Laternentürmchen ausgewiesen.

Eine Zusammenfassung der Bild- und Planquellen ergibt demnach: Vischer 1674 (Abb. 1) zeigt die knapp zuvor abgeschlossene, von Grund aus neu geplante Schlossanlage, einschließlich des Meierhofes von 1662. Aus dem Vorgängerbau stammen mit Sicherheit nur der betonte talseitige Rundturm und der anschließende Teil des Wirtschaftstraktes. Im Vordergrund rechts unten steht der in der Beschreibung von 1652 angeführte *große neue Stadel*. Von ihm ausgehend erweist sich trotz ihres naiven Charakters die Gouache von ca. 1808 (Abb. 6) als recht genau hinsichtlich der Gebäude, obwohl sie den Hintergrund unverändert aus dem Vischerstich kopiert. An Details fallen nun außer den schon beschriebenen neuen Hoffassaden die Versetzung des Kapellentürmchens über den Schlosseingang, die beiden Holzanbauten der Fassade

50 Vergl. die 1568 vollendete Treppenanlage des Linzer Landhauses. Marx Martin Spatz arbeitete 1615/16 und 1637 am Treppenturm des Landhauses. ÖKT (Österreichische Kunsttopographie) Bd. XLII, Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, 1. Teil: Die Altstadt. Wien 1977, Abb. 373f., S. 450. Auch das zwischen 1649 und 1652 kurz im Eigentum der Salburg befindliche Schloss Würting besitzt eine prächtige Mittelfluranlage. ÖKT, Bd. XXXIV/2, Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Lambach, Wien 1959, 400, Abb. 461.

und die Zerstörung der Gartenanlage zugunsten des Meierhofes auf, der damit mehr Platz einnimmt als das eigentliche Herrenschloss. Die Richtigkeit dieser Angaben bestätigt der Franziszeische Kataster von 1823–1830⁵¹. (Abb. 9) Es liegt daher nahe, die Entstehung der Guache näher an den Kataster heranzurücken und mit der Einrichtung der Textilfabrik im Meierhof im Jahre 1808⁵² zu verbinden. Am Schloss selbst bestand damals noch der Zwiebelturm, den der Plan von 1841 gänzlich erneuert darstellt. Sein Umbau erfolgte wohl im Jahrzehnt 1810 bis 1820, als das Schloss, wie schon erwähnt, kurzzeitig als wichtiges Herrschaftszentrum reaktiviert wurde.

Gleichzeitig mit dem Hauptturm wurde auch das Türmchen über dem Hauptportal, ursprünglich am Kapellengiebel, verändert, wie ein Foto von 1956 zeigt. (Abb. 10) Das Portal selbst war nach Vischer anfangs von Säulen oder Pfeilern gerahmt, die einen Rustikabogen trugen. Diese Einfassung reduzierte man schon um 1808 auf die glatte Rahmung von 1956. Eine Reihe kleinerer Parterrefenster, auch im Umbauplan von 1841 nicht vorgesehen, kontrastiert 1956 die großen Fensteröffnungen des Obergeschosses und den ursprünglichen Charakter der Eingangsfront, der sich jedoch, davon abgesehen, in der schon von Vischer vorgestellten Grobgliederung erhalten hatte. Eine gleichzeitige Fotografie der Südwestansicht (Abb. 11) entspricht dem Plan von 1841, einschließlich des *Abgangs zum Zwinger* (8) in der 4. Fensterachse. Auch diese Front integriert die Kapelle ohne jede Markierung, ihr zweigeschossiger, überkuppelter Innenraum drückt sich nur in der besonderen Fensterkombination aus. Nicht zu übersehen ist eine deutliche Differenz in der Firsthöhe des Flügeltraktes zum links anstoßenden Hauptgebäude. Sie ist wohl das Ergebnis eines Umbaus der beiden Hoftrakte, bei dem auch die in der Ansicht von ca. 1808 noch erhaltenen Firstluken der beiden Eingangsgiebel zugesetzt wurden. Der Plan von 1841 zeigt die Dächer noch gleich hoch, ihr Umbau muss später liegen.

04. Typus und Interpretation

Die ideale Umsetzung des an sich größtmäßig bescheidenen, aber qualitätsvollen Mitterberger Konzeptes erfolgte auf Grund der günstigen Baubedingungen und unter dem demonstrativen Verzicht auf die Übernahme älterer Bestände. Im Unterschied dazu wurden die zahlreichen Großanlagen und Höhenburgen der Epoche im Wunsche nach neuem Ansehen, höherem Kom-

51 MAYRHOFER, WILLIBALD: Quellenerläuterungen, ²Linz 1992, 68.

52 BAUMERT-GRÜLL, Salzkammergut (zit. Anm. 8), 16.

Johann Sturm

fort und besserer wirtschaftlicher Nutzung zumeist nur umgebaut oder erweitert. Ästhetische Gestaltungsideen konnten dabei meist nur rudimentär realisiert werden. *In aller Regel ging es bei diesen [ländlichen] Stammsitzen [...] nicht um komplette Neubauten, sondern darum, einen historisch gewachsenen [...] Baukomplex nach modernen Standards zu verregelmäßigen oder ihm durch Zubauten und angegliederte Gärten neue Akzente zu verleihen*⁵³. Damit fehlen diesen Jahren Musterbauten, wie sie in der Region einige Jahrzehnte zuvor mit Schlössern wie Aistersheim und Hartheim⁵⁴ und fünfzig Jahre später mit Aurolzmünster oder Neu Wartenburg⁵⁵ entstanden. Der Mangel wird ausgeglichen durch eine variantenreiche Fülle an Einzellösungen, die es allerdings erschwert, für die frühbarocke Schlossarchitektur eine einheitliche Typologie zu benennen⁵⁶.

Ihre Ausformung widerspiegelt die Zeitsituation, wie der wehrhafte Aspekt von Mitterberg beweist. Besonders symptomatisch ist der Eingriff des Bauherrn zu Beginn des Baugeschehens. Seine Sorge um die korrekte Umsetzung des vorliegenden *Abrisses* setzt voraus, dass auch der Plan selbst genau seinen Vorstellungen entspricht und, sehr wahrscheinlich, unter seinem Einfluss entstanden ist. Interessierte Adelige dieser Zeit kannten wichtige Bestände der europäischen Baukunst aus eigener Anschauung⁵⁷, hatten in ihrer Bibliothek architekturtheoretische Publikationen stehen⁵⁸ und betrieben das Baugeschehen ihrer Besitzregionen vor dem Hintergrund ihrer gesellschaftlichen Vernetzungen. So gehörten die Salzburger seit 1616 auch dem niederösterreichischen Herrenstand an⁵⁹.

Nach einer Kategorisierung, die sich primär am Grundriss orientiert, nähert sich Mitterberg jenen eher seltenen Dreiflügelanlagen, *denen aus wehrtechnischen Gründen ... eine Schildmauer als Abschluss vorgesetzt wird*, womit sie das *Aussehen einer Kastellanlage* erzielen⁶⁰. Diese Absicht, an einem Beispiel wie Schloss Bad Vöslau⁶¹ demonstriert, erweist sich jedoch als der entschei-

53 LORENZ, HELLMUT: Architektur, in: Brucher, Günter (Hg.): Die Kunst des Barock in Österreich, Salzburg/Wien 1994, 28.

54 FEUCHTMÜLLER, RUPERT: Die Architektur, in: Baldass/Feuchtmüller/Mrazek: Renaissance in Österreich, Wien-Hannover 1966, 29.

55 LORENZ, Architektur (zit. Anm. 53), 30.

56 FIDLER, Seicento (zit. Anm. 49), 331ff.

57 HEIG, GERNOT in: Ausstellungskatalog „Adel im Wandel“, Rosenberg 1990, 398ff.

58 BERGER, EVA Adelige Baukunst, in: Ausstellungskatalog „Adel im Wandel“, Rosenberg 1990, 116: *Die Bibliothek des Joachim von Windhag umfasste über vierzig derartiger Schriften.*

59 KÖNIG, Salaberg (zit. Anm. 23), Anm. 8.

60 BERGER, Adelige Baukunst (zit. Anm. 58), 121.

61 DEHIO-Handbuch, Niederösterreich südlich der Donau 1, Horn 2003, 132 f.: Umbau der ma. Anlage Anfang 17. Jh. Vischer 1672: www.noegv.at/.../Landesbibliothek/Sammlungen/Abteilungen/Topographische_Sammlung.wai.html

dende Unterschied zu Mitterberg: Dieses will nur vom Tal aus, von weitem, aber nicht in Richtung der Eingangsseite kastellhaft wirken. Dorthin erschließt sich die Anlage dem Besucher in schrittweiser Steigerung. Charakteristischer als die Geschlossenheit ist die angedeutete Öffnung des Hofes und seine Akzentuierung durch einen achsialen, dominanten Turmaufsatz über dem Wohntrakt. Hof und Turm als Ordnungsmotive stehen unserem Denkmal näher als der Grundriss, *wobei sich in Bezug auf das äußere Koordinatennetz [...] eine Unterteilung in geschlossene, [durch Türme] polarisierte und offene Schlosshöfe [...] anbietet*⁶². Die Idee vom offenen Hof, dem „Ehrenhof“, entwickelt sich unter französischem Einfluss⁶³ und erhält eine rudimentäre Formulierung bereits um 1600 im Schlosse Walpersdorf (polit. Bezirk St. Pölten)⁶⁴. Außerdem wecken an dem umfangreichen Baukomplex ein mittiger Turmaufsatz am Gartentrakt, eine (einst offene) doppelgeschossige Arkadenwand als Schauseite und der Eingangstrakt von geringer Tiefe Erinnerungen an Mitterberg. Sie bestätigen aber nicht mehr als die zitathaft verfügbare Verfügbarkeit dieser Motive in der frühen Barockarchitektur dieses Raumes. Auch das im Familienbesitz befindliche barocke Schloss Salaberg entwickelt sich aus einer Renaissanceburg⁶⁵. Der kaiserlichen Baumeister Marx Martin Spatz aus Linz erweitert sie 1637–1640 um mehr als die vorhandene Bau-masse. Der neue ebenmäßig rechteckige, zweigeschossige Hof verzichtet, wohl dem Linzer Schlosse folgend⁶⁶, auf traditionelle Arkaden, wird aber im Parterre der Eingangsfront⁶⁷ und der Nordseite durch einen Pfeiler-gang geöffnet. Der Nordtrakt des Hofes besitzt nur etwa die halbe Breite und war offensichtlich von Anfang im Obergeschoss als Galerie geplant. So werden Bau-schemata in Beachtung sinnvoller und nützlicher Weise hinterfragt, eine der Voraussetzungen für Mitterberg. Spatz setzt auch einen Uhrturm auf jenen Schlosstrakt, der seinem neuen arrangierten achsialen Hof-tor gegenüberliegt. Aus den wenigen bei Vischer dargestellten und historisch detailliert gesicherten Vergleichsbauten⁶⁸ eignet sich das 1654 weit fortgeschrittene, wenn auch

62 FIDLER, Seicento (zit. Anm. 49), 332.

63 FIDLER, Seicento (zit. Anm. 49), 342.

64 HOLZSCHUH-HOFER, RENATE in: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich III, Spätmit-telalter und Renaissance, München/Wien 2003, 289. FIDLER, Seicento, 262 ff. Dehio-Hand-buch, Niederösterreich südlich der Donau 2, Horn/Wien 2003, 2540 ff.

65 KÖNIG, Salaberg (zit. Anm. 23), 100f., Textfigur 1f.

66 An dem Marx Martin Spatz zunächst als Polier seines Vaters, dann in Eigenverantwortung beschäftigt war. ÖKT XLII/1 (zit. Anm. 50), 503f., 507f.

67 Nach Dehio-Handbuch, Niederösterreich südlich der Donau, 1, 657, wenig überzeugend erst *nach 1677 vorgestellt*.

68 So ist Vischers Darstellung von Mistelbach (112) als regelmäßiger Ehrenhofbau mit Stirn-mauer und achsialen Uhrtürmchen Phantasie oder idealisierende Vorwegnahme späterer Baumaßnahmen. ÖKT LVIII, Gerichtsbezirk Wels, Margarete Vyoral-Tschapka, Horn 2009, 88.

Johann Sturm

noch nicht abgeschlossene nahe gelegene Schloss Puchberg bei Wels⁶⁹ am besten. Ein Dreiflügelbau um einen regelmäßigen offenen Rechteckhof mit runden Ecktürmen in den Außenfluchten und einem bescheidenen Uhrturm⁷⁰ in der Eingangssachse des Haupttraktes, der später abgetragen wurde. Der Besucher musste, um in den Schlosshof zu kommen, einen Garten mit zwei Toren durchqueren, deren Mauern wohl notfalls der Verteidigung dienen sollten. Am Gebäude selbst unterscheidet sich der geschlossene Nordtrakt von den hofseitigen dreigeschossigen Arkadenwänden im Osten und Süden. Auch sonstige Hinweise bestätigen, dass der Bau trotz seiner harmonischen Erscheinung nicht nach einem verbindlichen Gesamtkonzept entstand⁷¹. Mit den Arkadenwänden, den rondellartigen Ecktürmen und der sperrigen Kombination des Nordtraktes mit dem Restbau zeigt Puchberg eine altertümliche Haltung, die den offenen Hof nicht zu der in Mitterberg angedachten Steigerung entlang der Mittelachse nützt. Dabei kommt dem alles überragenden Mitterberger Uhrturm eine Hauptrolle zu. Sein Puchberger Pendant polarisiert den Hof nicht wirklich als semantisches Zeichen.

In diesem Zusammenhang ist auch kurz auf die mächtigen Portaltürme hinzuweisen, die den Schlossbau *in das Koordinatennetz der Landschaft und ihrer Kommunikation integrieren*⁷². Von den zahlreichen Beispielen beeindruckt das knapp vor Mitterberg errichtete Neue Schloss Windhaag. Es war dem Mitterberger Bauherrn wohl persönlich und über Clemens Beutler, den Maler des Kapellenbildes, bestens bekannt⁷³. Tortürme rücken häufig bis an die äußersten Zugänge des Bauareals vor, wie im Salburg'schen Puchheim, dessen Ökonomiebereich bis heute von einem besonders kapitalen Turm begleitet wird. Vermutlich um 1620 errichtet, ist er einer der ältesten seiner Art⁷⁴. Ebenfalls um diese Zeit erhielten der sog. Spindlerturm des Brückentores von Kremsmünster⁷⁵ und der nördliche Torturm des Stiftes Garsten⁷⁶,

69 ASPERNIG, WALTER/BUCHNER, WERNER/HOLTER, KURT: Geschichte des Schlosses Puchberg, Linz 1990, 26, 92, 96f.

70 Siehe die Darstellung bei Hager: ASPERNIG, Puchberg (zit. Anm. 69), Abb. 1.

71 Die von Holter (ASPERNIG, Puchberg [zit. Anm. 69], 96, 98f.) hier angefügte Schlossanlage von Ebenzweier ist barockzeitlich so wenig abgesichert, dass wir sie hier übergehen.

72 FIDLER, Seicento (zit. Anm. 49), 341. Den eindrucksvollsten Beleg für diese Deutung lieferte das Kloster Schlierbach mit seinen drei den Patronen gewidmeten Türmen, die nach einem ersten Konzept vom Tal aus gesehen die Anlage symmetrisch überragen sollten. STURM, JOHANN: Der Beitrag der Carlone zum österreichischen Klosterbau, in: Barockland Oberösterreich, Kulturzeitschrift Oberösterreich, 18. Jg., H. 1, Sommerheft 1968, 8f.

73 Beutler zeichnete bzw. publizierte das Windhaager Schloss 1564 bzw. 1656. Marks, Ansichten (zit. Anm. 44), Abb. 62.

74 LA, Musealarchiv, Hs. Nr. 102, Herrschaft Puchheim, Urbar 1627, 224: *Der Mayrhof allermaßen er dieser Zeit erbaut.*

75 ÖKT XLIII/1, Kremsmünster, 28(6), 342ff.

76 STURM, JOHANN: Barocke Baugeschichte Garstens (eine Übersicht), in: Ausstellungskatalog: Kirche in Oberösterreich, Linz 1985, 182.

beide über einem älteren Kern, ihre eindrucksvollen mächtigen Zwiebelhauben. An Anregungen für den Mitterberger Corps-de-logis-Turm bestand wahrlich kein Mangel.

05. Architekt und Baumeister, Würdigung

Die Baurechnungen lassen keinen Zweifel daran, dass der Linzer Maurermeister Georg Pruckmayr auch der Verfasser jenes *Abrisses* war, nach dem die Salaberg'schen Maurer die Grundfesten legten und der nachfolgende Schlossbau ausgeführt wurde. Pruckmayr, nach eigener Darstellung ab ca. 1654 im Dienste der oberösterreichischen Landstände⁷⁷, besitzt zwar schon vor 1670 eines stattliches Haus in der Linzer Altstadt⁷⁸, der Nachweis seiner bis dahin geleisteten Arbeiten ist jedoch bescheiden⁷⁹. Der Mitterberger Schlossbau von 1654–62 ist sein erstes großes Werk. Es folgt die Neugestaltung des Turms der Linzer Stadtpfarrkirche im Jahre 1671⁸⁰, gemeinsam mit dem Zimmermeister Matthias Brandstetter, vielleicht seinem Mitterberger Partner. Anfang der 80er Jahre übernimmt er Arbeiten für die Pfarrkirche in Urfahr⁸¹ und die ruinöse Martinskirche⁸². Erst 1687 erreicht ihn mit dem Neubau des Starhemberger Freihauses in der Linzer Altstadt⁸³ ein dem Schlossbau von Mitterberg vergleichbarer ansehnlicher Auftrag. Diesmal beträgt das Honorar für den Bauplan, die Maurerarbeiten und die Entlohnung der Tagwerker, die er beistellen muss, 800 fl. und 2 Mut Korn⁸⁴. Nach 1690 beschäftigen ihn vorwiegend Klöster, am längsten die Linzer Ursulinen, für die er 1692–1697 den gartenseitigen heute am OK-Platz gelegenen Gebäude-trakt errichtet. Die Bauführung geht allerdings während dieser Zeit schrittweise auf seinen Sohn Franz Michael über⁸⁵. Am 4. Dezember 1694 bittet Georg Pruckmayr die Stände, ihn aus seinem nunmehr 40-jährigen Dienst zu entlassen und seinen Sohn Franz Michael statt seiner anzunehmen⁸⁶. Tatsächlich erscheinen im April desselben Jahres *beedte jung und alter Paumeister*

77 SCHMIDT, JUSTUS: Linzer Kunstchronik I, Linz 1951, 69.

78 ÖKT XLII/1 (zit. Anm. 50), 101.

79 ÖKT XLII/1 (zit. Anm. 50), 376: Promenade 31, 381: Pferdestall neben der Reitschule.

80 ÖKT XXXVI, Die Linzer Kirchen, Wien 1964, 361. Pruckmayrs Turmhelm wurde im 19. Jh. abermals umgebaut. Vorherige Ansichten zeigen zwei Zwiebeln mit einer Umgangslaterne dazwischen: ÖKT XLII/1 (zit. Anm. 50), Abb. 25.

81 ÖKT XXXVI (zit. Anm. 80), 420: Hospiz mit Kapelle.

82 ÖKT XXXVI (zit. Anm. 80), 284.

83 ÖKT XLII/1 (zit. Anm. 50), 71f.

84 LA, HA Starhemberg, Sch. 316, Fasz. I c/6.

85 ÖKT XXXVI (zit. Anm. 80), 420.

86 Siehe Anm. 78.

Johann Sturm

von Linz, wegen *erneyerung deß Gottshauß* in Pichl bei Wels⁸⁷. Vater Pruckmayr setzt sich mit seinem *Grundtriss und Modell* gegen den wesentlich teureren Vorschlag Carlo Antonio Carlones durch⁸⁸. Eine bemerkenswerte Konstellation, führt er doch im folgenden Jahre sehr wahrscheinlich nach einem Plan des berühmten Konkurrenten das Garstener Stiftshaus in Linz aus⁸⁹. Im Auftrage des Stiftes Kremsmünster kümmert sich Georg Pruckmayr im gleichen Jahr um die *Erpaung des Kkirchen Thurn im Viechtwang*⁹⁰ und noch 1697 um das Plischerische Haus in der Linzer Vorstadt⁹¹. Das ist seine letzte bekannte Erwähnung. Die gesicherte Werkliste umreißt wohl annähernd seine Schaffenszeit, ist aber zweifellos höchst unvollständig. Seine Stellung im Dienste der Landstände sicherte ihm beste Kontakte zu den großen Bauträgern des Landes und den Zugang auch in abgelegene Orte, wie Mitterberg beweist. Andere Beispiele harren noch der Entdeckung.

Die Einschätzung seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung hat sich mit dem dortigen Schlossbau wesentlich erhöht, die dazu notwendige stilistische Argumentation ist jedoch nach dem Verlust des Baues nur mehr andeutungsweise möglich. Ein Vergleich mit dem über drei Jahrzehnte jüngeren Starhemberghaus spricht nicht grundsätzlich gegen seine Mitterberger Urheberchaft, bedenkt man die allgemeine stilistische Entwicklung dieser Zeit, und⁹², für Vater und Sohn Pruckmayr anscheinend gleichermaßen üblich, ihre Bereitschaft nach fremden Entwürfen zu arbeiten. Das macht es schwer, für den zu seiner Zeit in der Region durchaus wichtigen Baukünstler ein genaueres stilistisches Profil zu zeichnen. Auch die 1695 gestifteter Altöttinger Marienkapelle der Linzer Ursulinen, die pauschal beiden Baumeistern zugeschrieben

87 HOLTER, KURT (Hg.): Urkunden und Regesten zur Kulturgeschichte des Gerichtsbezirkes Wels, Typoskript, Linz 1980, 135, P12.

88 WURM, HEINRICH: Der Kirchenbau in Pichl bei Wels, in: 8. Jb. d. Musealvereines Wels, 1961/62, 213f. mit einem Anhang von Kurt Holter, 220f. Pruckmayrs Bau brannte 1750 ab und wurde im Wesentlichen von Joh. Matthias Krinner auf die heutige Erscheinung gebracht.

89 ÖKT XLII/1 (zit. Anm. 50), 346f. Die nicht belegte, aber durchaus evidente Annahme einer Planvorlage Carlones stammt von SCHMIDT, Kunstchronik (zit. Anm. 77), 63.

90 NEUMÜLLER, P WILLIBRORD OSB: Archivalische Vorarbeiten zur Österreichischen Kunsttopographie (Gerichtsbezirk und Stift Kremsmünster), Typoskript, Wien 191, Nr. 2587. Das Honorar für die Bauaufsicht betrug 6 fl. Auch hier wird eine fremde Planvorlage diskutiert: FROSCHAUER, P. RUPERT: Studien zum Pfarrgebiet von Kremsmünster unter besonderer Berücksichtigung von Reformation und Gegenreformation, dargestellt an den Almtaler Pfarren Pettenbach, Viechtwang-Scharnstein und Grünau. Phil. Diss, Univ. Wien, 1989, 513f.

91 NEUMÜLLER, Vorarbeiten (zit. Anm. 90), Nr. 2657. Das Objekt befand sich nur kurz im Besitze des Stiftes, es lag in der Nähe der heutigen Mozartkreuzung. ÖKT L/2, Linz, Landstraße, Obere und Untere Vorstadt, Wien 1986, 194, Landstraße Nr. 38. Es wurde im 19. Jh. demoliert.

92 FIDLER, Seicento (zit. Anm. 49), 361f.

wird⁹³, hilft nicht weiter. Der bescheidene, hübsche Bau gehört sowohl der Architektur als auch der Dekoration nach einer neuen Epoche an.

So bleibt Georg Pruckmayrs persönliche Handschrift weiterhin nur an einem Spätwerk, dem Freihaus Starhemberg in der Linzer Altstadt, mit Sicherheit fassbar. Ganz im Unterschied zu dessen pilastergegliederten und mit geschwungenen und gebrochenen Fensterverdachungen belebten Straßenfassaden zeigen die Außenfronten Mitterbergs außer dekorativen Eckquadern und zwei unverkröpft durchlaufenden Gesimsestreifen keine Gliederung. Ihre Erscheinung war, von der Eingangsfront abgesehen, schlicht und klar und beruhte auf dem Regemaß der Öffnungen und der Harmonie der Gesamtproportion. Das lässt sich an der Fotografie der Südwestfassade von 1956 (Abb. 11) noch erahnen. Die von Vischer beschriebenen äußeren Zugänge, das rustikale Gartentor und das Eingangstor des Schlosses, bleiben zu allgemein, um daraus eine Verwandtschaft zu den Toranlagen des Linzer Freihauses in Richtung Klosterstraße⁹⁴ oder Altstadt⁹⁵ abzuleiten. Verlässlicher ist die Darstellung des Eingangs zum Wohntrakt auf dem Plan von 1841: Der zeitlos einfache Türrahmen mit waagrechter Verdachung entspricht dem vorhandenen Kapellenportal. In der Gestaltung des Mitterberger Turmes stimmen die barocken Blätter darin überein, dass sein Mauerkörper zwei kräftige Rahmenfelder trug, in denen das Uhrblatt und darunter eine Fensteröffnung untergebracht waren. Das ist eine im Vergleich zur Linzer Stadtpfarrkirche⁹⁶ altertümliche Lösung.

Die baukünstlerische Qualität des Mitterberger Schlossbaus lag in der Gesamtkonzeption, sowohl der Hof- und Gebäudeformen, als auch der ihr zugrunde liegenden Raumstruktur. Dabei wurden in geschickter Weise Erfahrungen der Spätrenaissancearchitektur und des beginnenden Jahrhunderts mit Vorstellungen und Entwicklungen der Jahrhundertmitte kombiniert. Als Zugeständnis an die regionale Zeitgeschichte ist die zwischen wehrhafter Notwendigkeit und repräsentativer Abschließung changierende Eingangsfront zu lesen, die andererseits (oder dadurch) am besten die manieristische Grundströmung der allgemeinen Kunstentwicklung dieser Zeit ausdrückt. Die unerwartete Leistung des bis dahin unbekanntes Architekten Georg Pruckmayr überrascht; sie wird verständlicher durch die zu vermutende maßgebliche Mitwirkung eines gebildeten und ambitionierten Bauträgers.

93 SCHMIDT, Kunstchronik (zit. Anm. 77), 69. ÖKT XXXVI (zit. Anm. 80), 432.

94 ÖKT XLIII/1, Linzer Altstadt, Abb. 237 (Nr. 20).

95 Wie oben, Abb. 52. Keinesfalls ist für Mitterberg eine Schrägstellung der äußeren Rahmenglieder anzunehmen.

96 ÖKT XXXVI (zit. Anm. 80), Abb. 394 und ÖKT XLIII/1 (zit. Anm. 50), Abb. 25 (Ansicht nach 1732).

Johann Sturm

Kapelle

06. Baugeschichte und Baudaten

Zur mittelalterlichen **Kapelle** bestätigt der Pfarrer von Schwanenstadt am 6. September 1423 eine Stiftung der Brüder Paiss auf *ain ewige wochen mess in irem haus und kapellen zu Mieterperg, so ir vatt[er] Ulrich Paiss und Agnes sein hawsfraw [...]pey irm lemtign (Lebenstagen) von newndingen (neuerlich) gepawt und weihen haben lassen in den von der heiligen Drivaltikait und unser lieben frawn und besunder[s] des heiligen und Sand Nickla[s] und Sand Sophey und aller der Heiligen der[en] Heiligtum (Reliquien) in dem altar der Cappeln verslossen ist [...]*⁹⁷. Agnes Paiss wird 1391 als Witwe bezeichnet⁹⁸, Bau und Weihe der Kapelle müssen davor liegen. Es war wohl dieser mittelalterliche Bau, der 1652 etwas auffällig war.

Der **Neubauakt von 1654–57**⁹⁹ umfasst, ohne sie zu erwähnen, auch die **Kapelle** und wenigstens einen Teil ihrer Dekoration: *Dem Stukhator arbeiterh laut seinem Spanzettl 109 fl. 20 x*. Das ist ein ansehnlicher Betrag¹⁰⁰, den, deutlich formuliert, ein einzelner Stuckkünstler für die Kapellendekoration erhält. Im profanen Schlossbereich sind ähnliche Fälle nicht bekannt. Für *Engelköpf, Kreiz undt dergleich zu vergulden und umb Fahnen und Kreiz* erhält der Maler von Vöcklabruck zusammen 21 fl. Im Juli 1660 gestattet der Bischof von Passau über Ersuchen der *Nobilis ac Devota Sidonia Elisabetha Libera Baronissa a Salburg [...]Domina in Mitternberg* die Feier der hl. Messe an Sonn- und Wochentagen auf einem Tragaltar in der Kapelle¹⁰¹. Der Raum war demnach benützlich, es fehlte jedoch der Altar.

Ausdrücklich genannt wird die Schlosskapelle in der zweiten *Gebäuderechnung, den neuerbaute Meierhof zu Mitterberg 1662*¹⁰² betreffend, deren Angaben aber, wie schon angeführt, bis 1659 vorgreifen. Für geringes Geld liefert der Tischler von Schwanenstadt *zwei Kästl für die Cappellen*, die der Schlosser beschlägt. Hans Grieß, Tischler am Aigen, wird für *gemachte Kirchenstuel mit 8 fl. 7 x 2 d.* bezahlt. Es geht also an die völlige Ausstattung des Kirchenraumes. **Clemens Beutler, Maller zu Ebersperg** (Ebelsberg), empfängt

97 LA, HA Puchheim, Urkunde Nr. 1. Die Vielzahl der Titelheiligen entspricht einer spätmittelalterlichen Neigung zur Kumulation von Patrozinien. STREICH, GERHARD: Burgkapellen und ihre Patrozinien, in: Burgen in Mitteleuropa. Ein Handbuch, Bd. 2 (Hg. Böhme, Wolfgang u. a.), Stuttgart 1999, 58–65.

98 Siehe Anm. 7.

99 LA, HA Puchheim, Sch.57, Fasz. G3, Nr.1.

100 1676 erhält die Werkstätte Spatz/Matza für die Marienkapelle Kremsmünster 200 fl. und 18 fl. recompens. Katalog: Linzer Stukkateure, Linz 1973, 84.

101 LA, HA Puchheim, Urkunde Nr. 77.

102 LA, HA Puchheim, Hs. 22.

für ein *gemahlnes stückh* (Gemälde) 30 fl. Ein anderes Bild liefert der *Maller zu Aschau* (Aschach) um 15 fl. Es wird jedoch *auf Rüstorf verschenkt*.

Clemens Beutler¹⁰³ kommt aus Säckingen in Schwaben. Als Maler und Kartograph ist er ab 1654 für die Herrschaft Windhaag bei Perg tätig und bezeichnet sich 1659 selbst als in Ebelsberg wohnhaft. Er stirbt dort 1682. Außer nach Windhaag liefert er mehrere Altarbilder für Mühlviertler Pfarrkirchen und erhält z. B. 1665 für das über 3,5 m hohe Hochaltarbild von Münzbach und zwei Seitenaltarblätter zusammen 260 fl. Von den beiden Mitterberger Bildern zeigt das im Auszug befindliche frühbarocke Qualitäten. Seine horizontalen Schichtung, die additiv symmetrische Anordnung der Figuren und die auf Blau und Rot ansetzende renaissancehafte Farbigkeit sprechen für eine Entstehung um die Mitte des Jahrhunderts und für Clemens Beutler. Das vorhandene Hauptbild ist erst später entstanden.

Die nun namentlich genannten Stuckateure **Peter Spätz undt sein Mitkonforte Johann Baptista Mazza**, *[erhalten]kraft ihres Spanzötlts 35 fl.* Dafür liefern sie wohl den vorhandenen Stuckaltar, dessen Schmuckmotive jedoch so gut mit der Wand- und Kuppeldekoration übereinstimmen, dass ihre Werkstätte auch als deren Urheber gelten darf.

07. Lage

Die barocke Disposition der Schlossanlage verlegt die neue Kapelle in den Kopfteil des südwestlichen Hoftraktes nahe dem Haupttor. Sie nimmt damit aufs Einfachste reduziert Ideallösungen des 18. Jhs. wie jene der Residenz in Würzburg (1719 ff.) vorweg¹⁰⁴. Über die Lage der mittelalterlichen Vorgängerin ist nichts bekannt. Sie war wohl nur für den Hausgebrauch bestimmt und im inneren Raumverband gelegen¹⁰⁵.

Der Einbruch der Reformation berührte die traditionelle Funktion der Adelskapellen nicht unerheblich. Als Träger des neuen Glaubens fühlten sich die Grundherren auch für die religiöse Betreuung ihrer Untertanen verantwortlich. Sie sorgten für reformierte Priester und Prädikanten, errichteten evange-

103 GRÜLL, GEORG: Der Ebelsberger Maler Klemens Beutler und seine Beziehungen zur Herrschaft Windhaag, in: Kunstjahrbuch d. Stadt Linz, 1963, Wien-München 1963, 8ff.

104 DEHIO, GEORG: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern I: Franken, Berlin 1979, 947. RAUDA, FRANK U.: Schlosskirchen und Schlosskapellen in Österreich und Deutschland. Ein Beitrag zur Baugeschichte des 18. Jahrhunderts. Diss. Techn. Universität Wien (1965), 21f.

105 Als Grablege der Herren von Mitterberg diente zeitw. die Pfarrkirche Rüstorf: Hans Paiss (†1487), Sebastian Paiss (†1523), Georg Spiller (†1571), Zauner, Vöcklabruck 303³⁷⁰, 303³⁷⁴, 304³⁸⁶.

Johann Sturm

liche Predigthäuser¹⁰⁶ und öffneten die eigenen Kirchenräume verstärkt den reformierten Gläubigen der Region. Davon berichten die Klagen des katholischen Stadtpfarrers von Vöcklabruck über das „Auslaufen“ der Bürger in die benachbarten „Adelskirchen“¹⁰⁷. Die günstige Erreichbarkeit für die Gläubigengemeinde einerseits und die Einbindung in den Fürstenbau andererseits werden zu entscheidende Kriterien für Lage und Funktion neuzeitlicher Schlosskapellen. Das gilt bereits für den *ältesten, für den protestantischen Ritus erbauten Kirchenraum* im Schloss Neuburg/Donau (1540–43)¹⁰⁸. Er liegt, dem neuen Westbau integriert, unmittelbar hinter der Hauptfassade parallel zur Tordurchfahrt, in die das Gemeindeportal mündet. Den fürstlichen Benützern war eine innen umlaufende Empore vorbehalten. In der Folge werden repräsentative protestantische Schlosskirchen *zu einem Teil des Gesamtkomplexes der Schlossgebäude, zumeist an betonter Stelle am Endrisalit eines Seitenflügels [...] untergebracht*¹⁰⁹. Mit dieser Eingliederung geht den Sakralräumen trotz ihrer oft beträchtlichen Größe die nach außen sichtbare Eigenständigkeit verloren. Das liegt jedoch im Sinne der barocken Architekturtheorie und gilt daher – genau so wie die Anlage von Fürstenemporen – auch für katholische Denkmäler: *Im allgemeinen wird alles getan, damit Schlosskirchen die Symmetrie der Anlage nicht stören*, auch nicht durch einen eigenen Kirchturm¹¹⁰.

Abgesehen von dem Umstande, dass Vorbilder wie die Neuburger Schlosskapelle sehr früh in der Region wahrgenommen werden¹¹¹, geht es um das grundsätzlich veränderte Verständnis der Kapelle im Schlossensemble, auch für katholische Fürsten, die sich im Dienste der gegenreformatorischen Kirche verstehen. Mitterberg entspricht sowohl den neuen künstlerischen Gestaltungsvorstellungen als auch dem in religiösen Belangen veränderten Verständnis von Herrschaft und Untertanen¹¹². Sein Kapellenportal liegt zwar

106 ZAUNER, Vöcklabruck (zit. Anm. 9), 564ff., 586.

107 ZAUNER, Vöcklabruck (zit. Anm. 9), 742f., 770ff.

108 LANGER, BRIGITTE: Schloss Neuburg an der Donau, München 2007, 35. DEHIO, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Bayern IV: München und Oberbayern, 1990, Darmstadt, 862. Der Baubeginn der Kapelle liegt noch vor der Konversion des Bauherrn Ottheinrich im Jahre 1542.

109 BAIER-SCHRÖCKE, Helga: Die Schlosskapellen des Barock in Thüringen. Berlin 1962, 1. Behandelt werden die Schlosskapellen der Augustusburg zu Weißenfels, der Christianenburg zu Eisenberg, der Ehrenburg zu Coburg und zu Saalfeld.

110 RAUDA, Schlosskirchen (zit. Anm. 104), 21f.

111 Bereits 1553, also 10 Jahre nach Neuburg, werden die dortigen Deckenfresken in der Bürgerspitalskirche von Bad Aussee rezipiert. STOCKHAMMER, ANDREA: Malerei der Renaissance, in: Spätmittelalter und Renaissance, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. III, Wien 2003, 499.

112 In diesem Zusammenhang bemerkenswert sind auch die beiden schon erwähnten Schlossanlagen Salaberg und Walpersdorf. In Salaberg (Haag) wird die Kapelle, wohl nach Änderung einer ersten Hofplanung, 1640 der Südostecke der neuen Anlage gleichsam angefügt.

nicht in der Außenmauer, aber knapp hinter dem Schlosstor, und der dem eigenen Haus vorbehaltene Raum wird auf eine oratorienartige Öffnung in den über der Sakristei gelegenen Raum reduziert. Offensichtlich erfüllte sich die Erwartung an die neue Öffentlichkeitswirkung sehr bald. In einem undatierten Schreiben wiederholt die Schlossherrin ihre *neulich* schon in Passau mündlich vorgebrachte Bitte, dass am Tag der Hl. Dreifaltigkeit im Schlosshof *wegen der vorhandenen [zu] kleinen Kapelle für die vielen processionaliter und sonst in großer Anzahl von villen ohrten herzuekhomben Leuth [...] in selbigem Schlosshof ein Althar* zur Feier der Messandacht aufgerichtet werden dürfe¹¹³. Die bischöfliche Genehmigung ist mit 8. Oktober 1673 datiert, gilt jedoch *alleine, solange die Frau Gräfin im Leben*¹¹⁴.

08. Raum

Die räumlichen Gestaltungsmöglichkeiten der Schlosskapelle waren angesichts ihrer Position stark eingeschränkt. Vorgegeben waren die gerade fluchtenden Außenwände und die ungebrochene Dachfläche. In Angleichung an den Paralleltrakt wurde selbst ihre in die Eingangsfront des Schlosses eingebundene Chormauer nur durch ein kleines hoch liegendes Rundfenster im Altarbereich und eine zwiebelbekrönte Laterne auf dem Giebel markiert. Das Innere entwickelt der Baumeister durch Abschrägung der Ecken im Verhältnis 6:9¹¹⁵ als ungleichseitig achteckigen von einer tambourlosen Flachkuppel überspannten Raum. Seine diagonalen Kurzseiten werden von großen Figurennischen eingenommen, die längeren Achsialseiten vom Hochaltar, dem Hofportal, einem zweigeschossigen Rechteckfenster nach SW und, dem Altar gegenüber, (ehemals) von der Sakristeitüre. Der Sakristeiraum selbst war mit einer flachen Längstonne mit Stichkappen überwölbt, deren Ausriss nach Abbruch des Schlossflügels bis zur Aufbringung des neuen Verputzes zu sehen war (Abb. 12). Darüber lag das dem Schlossbesitzer vorbehaltene Oratorium

Bis zur Errichtung des „Äußeren Vorhofs“ im 18. Jh. war sie damit das am weitesten vortretende Bauglied der Eingangsfront. Die Walpersdorfer Schlosskapelle wurde 1577–94 als zunächst freistehender protestantischer Betraum errichtet und erst nach Katholisierung der Eigentümer und Einfügung einer Lorettokapelle mit dem Schlossflügel zusammengeführt. Als Pendant zum gegenüberliegenden Wirtschaftsflügel bildet sie den nördlichen Ecktrakt des Ehrenhofes. Beide Male, im katholischen Salaberg wie im protestantischen Walpersdorf, begegnete der Besucher als Erstes der dem Schlossbau symmetrisch angegliederten Kirche.

113 LA, HA Puchheim, Sch. 67, J2/Nr.3. Archivtitel und Datierung verwechseln die Urkunde mit der Messerlaubnis in der Kapelle von 1660.

114 Wie oben: J2/Nr.5.

115 Der Grundrissplan von 1841 ist hier ungenau, er zeigt die regelmäßige Figur des Kuppelfußes.

Johann Sturm

(Bauplan 1841, Nr. 35), das sich mit einer bis in das Kapellengewölbe hochgezogenen Öffnung in den Kirchenraum öffnete. Sie wurde bei der Restaurierung um ca. zwei Drittel nach oben zu einem Fenster verkürzt.

Der Raum wird von einer toskanischen Ordnung gegliedert. Ihre breiten, flachen Pilaster rahmen paarweise die Langseiten so, dass dadurch flache Nischen entstehen. Im Verhältnis dazu wirken die kürzeren Diagonalwände wie Einschübe hinter den schräg anstoßenden Pilasterkanten. Im Gesimse, das über dem Sakristeiportal der NW-Wand aussetzt, ändert sich der Rhythmus. Es verkröpft sich nur vor den Langseiten mit den Kapitellen, in den Diagonalen läuft es durch und deutet damit die zuvor den Achsialwänden zugehörigen Pilasterpaare als Stützen der darüber in den diagonalen Ecken positionierten großen Gewölbemuscheln. Da deren Seitenkanten in der Außenflucht der Pilasterkapitelle ansetzen, ändert sich die Raumteilung oberhalb des Gesimsekranzes vom unregelmäßigen in ein regelmäßiges Achteck, dessen Kuppel von einem Klostersgewölbe aus acht gleich großen trapezförmigen Wangen gebildet wird. Die kurzen Scheitelstücke bilden einen Achteckrahmen im Zentrum bzw. Scheitel der Decke. Zur Einbeziehung der schon am Außenbau beschriebenen Rundfenster und der ehemaligen Oratoriumsöffnung über der Sakristei wird jede zweite Wange stichkappenartig angehoben. Damit entstehen in den Hauptachsen Lichtschächte, die das Gewölbe tief gliedern und, dem Empfinden nach, in einer Scheitellaterne kulminieren sollten. Im Unterschied zum Erdgeschoss dominieren aber nun die nicht durchbrochenen Eckflächen als eigentliche „Träger“ der Konstruktion und können zusammen mit den Wandpilastern als Segmente eines Raumbaldachins gelesen werden. Die Kuppel wirkt insgesamt zart, durchlichtet und mit ihren präzisen Kanten wie aus Papier gefaltet. Ihre Fenster tauchen zusammen mit dem großen Wandfenster den Kapellenraum in eine angenehme Helligkeit. Der Raum wird von einer heiteren Atmosphäre bestimmt, die wiederum ganz entscheidend von seiner Dekoration abhängt.

Die Konstruktion eines Achteckraumes aus der kurzen Abschrägung einer quadratischen oder orthogonalen Grundrissfigur muss als Alternative zur regelmäßigen Achteckfigur gelesen werden. Sie artikuliert sich entsprechend unterschiedlich im Aufriss des Raumes. Apfelthaler sieht die beiden *grundsätzlich verschiedenen Auffassungen* innerhalb der Zentralbauten Südtirols in der **Chiesa dell’Inviolata in Riva** (geweiht 1636) und der **Rupertuskapelle an der Pfarrkirche von Villa Lagarina** (Santino Solari, dat. 1629) frühzeitig realisiert¹⁶. Beide Bauten waren ohne Zweifel auf Grund ihrer geo-

116 APFELTHALER, JOHANN: Zentralbauten im Trentino und in Südtirol im 17. Jh. im Zusammenhang ihrer Ausstattungen. Habilitationsschrift Univ. Salzburg, 1989, 116, 180, 236.

grafischen Lage und der dort tätigen Künstler den in Österreich beschäftigten Austroitalienern bekannt. Besonders gilt das für die Rupertuskapelle, deren Bau- und Ausstattungsgeschichte eng mit dem Salzburger Dom vernetzt ist¹¹⁷. Ihre Erdgeschossgliederung erfolgt in Arkaden, deren ionische Ordnung jeweils frontal zur Hauptachse steht, wodurch die Kapitelle, wie in Mitterberg, das diagonale schmale Zwischenfeld randseitig überdecken. Der Augenschein zieht allerdings die beiden Pilasterschäfte mit der kurzen Schrägseite zu einem Pfeiler zusammen, über dessen Pendentifsockel sich ein perfekter achteckiger Tambour erhebt, der *Tugendtempel* der fürsterzbischöflichen Familie¹¹⁸. Eine ähnliche Pfeilerwirkung wird im Erdgeschoss von Mitterberg durch die relativ großen Figurennischen verhindert.

Dieses wichtige Nischenmotiv findet sich in der österreichischen Barockarchitektur auch an der **Kaiserkapelle der Kapuzinerkirche** in Wien (vermutlich Giovanni Battista Carlone, geweiht 1632). Der Raum wird aus einem Quadrat gebildet, dem ein Oktogon mit kurzen Diagonalseiten eingeschrieben ist, überwölbt von einer Flachkuppel¹¹⁹. Wie in Mitterberg werden die kurzen Diagonalen für große Figurennischen genützt, unter denen Türen für die Eckräume eingelassen sind. Im Unterschied zur Mitterberger Kapelle treten aber die von gekanteten Pilastern gerahmten Schrägwände entschieden vor die Langseiten und erhalten so einen betont pfeilerhaften Charakter¹²⁰. Auf dem Kranzgesimse der Hauptwände sitzen drei große Thermenfenster. Leider wurde die Kuppel im 18. Jh. verändert, sodass die ursprüngliche Einbindung der Fenster ungeklärt ist.

Ein Blick auf die Fülle der barocken Zentralräume zeigt, dass die Lösung des ungleichseitigen Oktogons mit kurzen diagonalen Seiten jene der völlig regelmäßigen Bildungen bei weitem übertrifft. Der Hauptgrund dafür ist wohl ein didaktischer: In den Diagonalen konnte in idealer Weise das Hauptthema der Anlage illustrativ oder interpretativ begleitet werden. Ein gutes Beispiel dafür bilden die zahlreichen Kalvarienbergkirchen¹²¹. Der Mitterberger Raum leitet sie und ihre Verwandten in bescheidener Form ein.

117 SALIGER, ARTHUR: Die Salzburger Stuckarbeiten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Diss. Phil. Univ. Wien, 1970, 121f.

118 APFELTHALER, Zentralbauten (zit. Anm. 116), 267.

119 FIDLER, Seicento (zit. Anm. 49), 75f., Abb.14ff.

120 FIDLER, Seicento (zit. Anm. 49), 76, fühlt sich an die Baldachinform eines kaiserlichen *castrum doloris* erinnert.

121 Bozen (Pietro Delai, 1683/84. Apfelthaler [zit. Anm. 116], 392ff.), Trient: Cappella Alberti (Giuseppe Alberti, beg. 1682. Apfelthaler [zit. Anm. 116], 348f.), Lambach (P. Felix Etzinger, beg. 1717. ÖKT XXXIV/2, [zit. Anm. 50], 338f.).

Johann Sturm

09. Dekoration

Die **Stuckdekoration der achsialen Hauptwände** (Abb. 13) konzentriert sich auf die 12-teiligen Pilasterkapitelle und das Kranzgesimse. Die an den Verkröpfungen besonders schön ausgebildeten Dekorelemente bestehen aus einem klassischen Eierstab sowohl am Ansatz des Kapitells als auch, vergrößert, unter der kräftig vortretenden Hängeplatte. Darüber liegt ein Blattstab aus einfachen glockenförmigen Elementen. Ein ganz ähnliches Motiv trennt die Kapitelle vom Architrav, dessen kurze Versatzstücke an der Stirnseite Büschel von Akanthusblättern tragen, von denen einige in auffallender Weise beiderseits frei ausschwingen, aber nicht plastisch, sondern als Graphitzeichnung ausgeführt sind²².

Die Wölbung der halbrunden **Ecknischen** wird jeweils von einer mächtigen Muschel eingenommen. Damit kontrastieren zarte Perlstäbe an der Stirnfläche, oben mit Fruchtschnüren, unten mit einem Cherubkopf plastisch angereichert. Den Bogenscheitel krönt, den benachbarten Kapitellen entsprechend, das schon beschriebene Akanthusmotiv, hier ohne zeichnerische Ergänzung. Beiderseits der Nische verläuft ein an den Enden eingerolltes, in der Mitte leicht geknicktes plastisch weich wirkendes Band.

Die **Dekoration der Kuppel** (Abb. 14) betont zunächst ihre architektonische Gliederung, indem die aus der Brechung der Schale entstandenen Kanten beidseitig von scharf gezeichneten Eierstäben begleitet werden, die zugleich den äußersten Rahmen der acht Kuppelsegmentfelder bilden. Eine glatte Leiste steigert binnenseitig die Wirkung der Schmuckkanten und schärft ihre Kontur. Sie liegt auf einer zarten Perlschnur, die teilweise hinter den Kartuschenrahmen der Kappenfelder verschwindet. Ähnlich klar gezeichnet umspannt ein Doppelstab das Scheiteloktogonal, getrennt und begleitet von einem stark abstrahierten Blattmuster und einem feinen Kelchband im Inneren. Dieses lineare System aus weißen Kanten, glatten Leisten und kleinteiligen Pressstäben bildet innerhalb des Gesamtdekors ein primäres Baldachingerüst.

Die den Raum schließenden Segmentfelder sind als Füllung zu lesen, ausgenommen die Scheitelfläche. Deren Rahmung erinnert an eine Kassette und die Verkleinerung der Elemente nach innen an den perspektivischen Blick in eine

122 Die Bereicherung von Weißstuck durch graue Konturlinien gehört lt. Koller zum Charakteristikum des Salzburger Stucks um 1600. KOLLER, MANFRED: Die neuen Techniken in der Kunst Salzburgs um 1600, in: Barockberichte 5/6, Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum, 1992, 200.

Schloss und Kapelle Mitterberg



Abb. 1 Mitterberg nach Vischer, 1674. Foto: OÖ. Landesmuseum, Grafische Sammlung, OAI 167/2.

Johann Sturm



Abb. 2
Schlosskapelle,
aktuelle Ansicht.
Foto: Verfasser.



Abb. 3 Sonnenuhr.
SO-Wand der Kapelle.
Foto: Verfasser.

Schloss und Kapelle Mitterberg



Abb. 4. Barockzeitliche Ansicht von W. Privatbesitz. Foto: Verfasser.

Johann Sturm



Abb. 5. Luftbild aus der Zeit der Abbrucharbeiten (1968). Foto: BEV (Bundesamt für Eich- und Vermessungswesen, Wien).

Schloss und Kapelle Mitterberg



Abb. 6 Ansicht von ca. 1808. Foto: OÖ. Landesmuseum, Grafische Sammlung, OA II 557/1.

Schloss und Kapelle Mitterberg

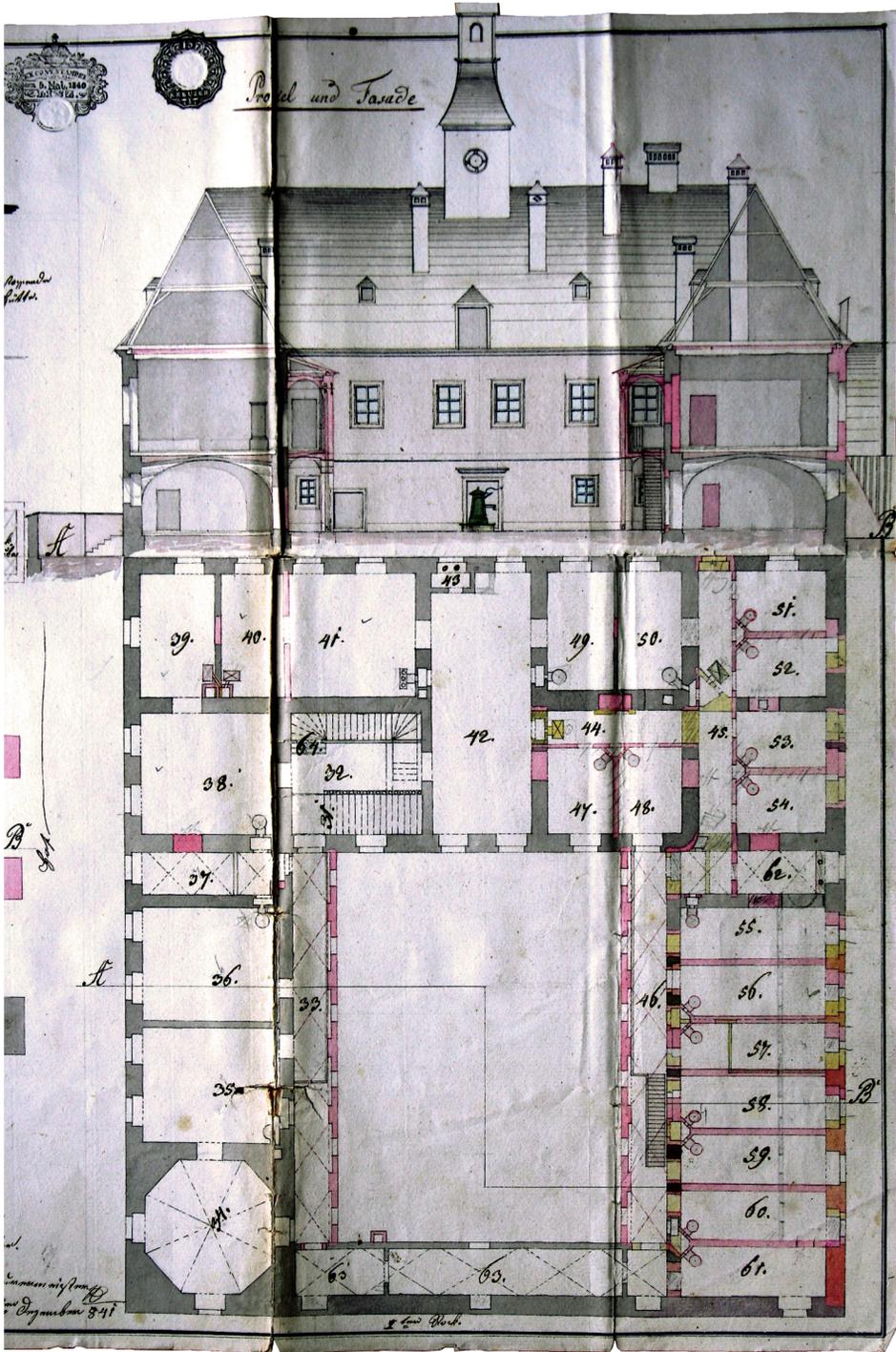


Abb. 8 Bauplan von 1841: Aufriss der Hoffassade. Wie oben.

Johann Sturm

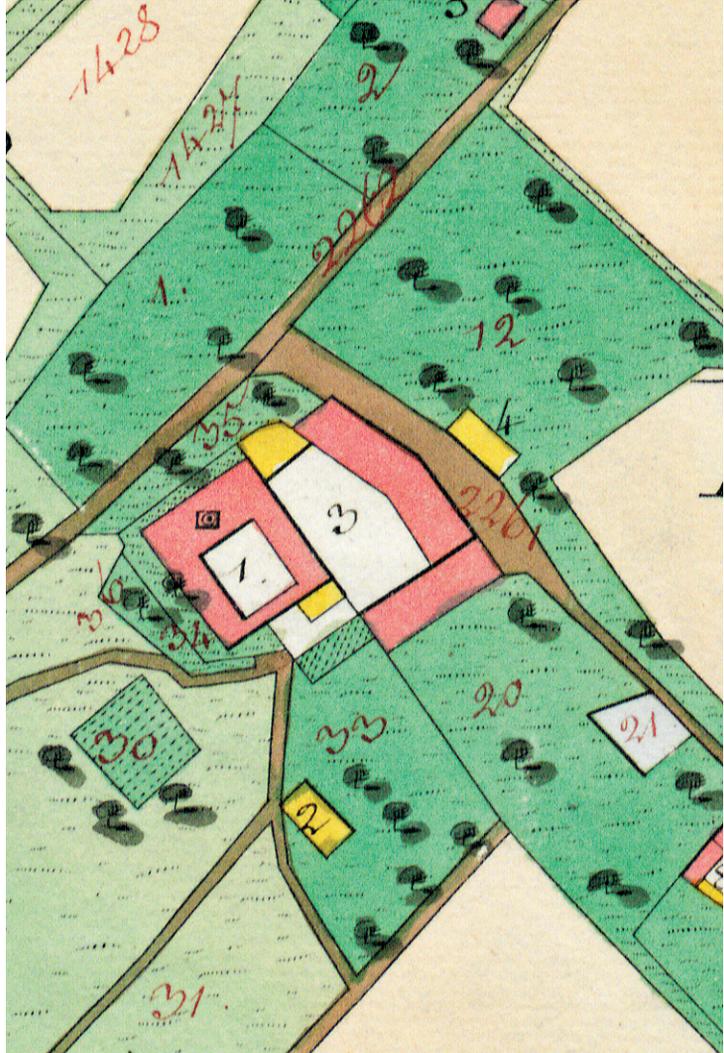


Abb. 9
Detail aus dem
Franziseischen
Kataster.
Vorlage:
OÖ Landesarchiv.

Schloss und Kapelle Mitterberg



Abb. 10 Foto der Eingangsfront, 1956. Vorlage: Verein „Schlosskapelle Mitterberg“.



Abb. 11 Foto der Südwestfront, 1956. Wie Abb. 10.

Johann Sturm



Abb. 12 Foto der Nordwestseite nach Abriss der Sakristei, 1994. Wie Abb. 10.

Schloss und Kapelle Mitterberg



Abb. 13 Innenraum mit Hochaltar. Foto: Verein „Schlosskapelle Mitterberg“.

Johann Sturm



Abb. 14 Kuppel. Foto: Verfasser.

Schloss und Kapelle Mitterberg



Abb. 15 Berchtesgaden,
Altar Klosterkirche Unserer Lieben Frau
am Anger.
Foto: Verfasser.



Abb. 16 Schärding, hl. Dominikus,
ehem. Hochaltar.
Foto: Verfasser.

Johann Sturm



Abb. 17 Salzburg, Franziskanerkirche, Karl-Borromäus-Altar. Foto: Auer, Hallein.

Schloss und Kapelle Mitterberg

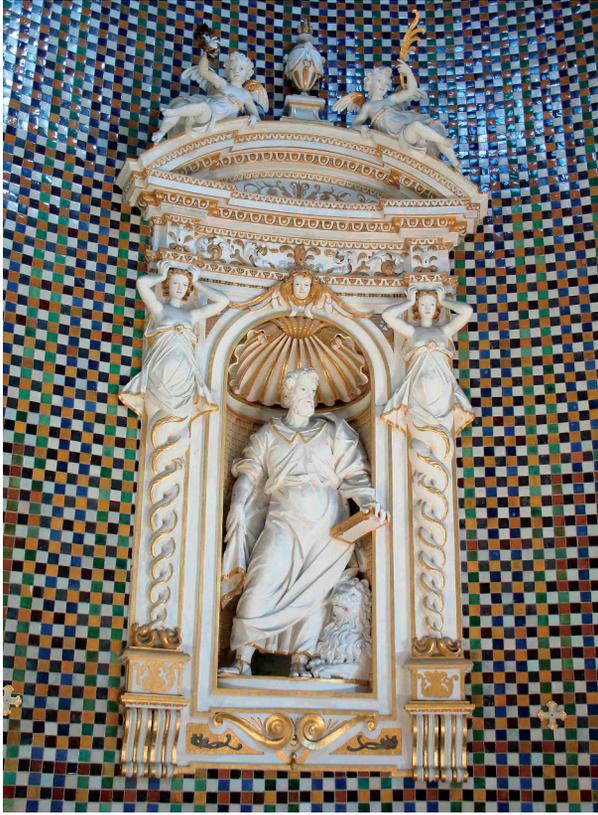


Abb. 18 Salzburg,
Evangelist Markus,
Gabrielskapelle. Foto:
Bstieler, Salzburg.



Abb. 19 Hl. Franziskus.
Philipp Galle: Vita hl.
Franziskus, 1587.
Foto: Donau-Universität
Krems, Department für
Bildwissenschaften.

Johann Sturm



Abb. 20 Berchtesgaden, Klosterkirche Unserer Lieben Frau am Anger, Verkündigung. Foto: Verfasser.



Abb. 21 Berchtesgaden, Klosterkirche Unserer Lieben Frau am Anger, Putto am Gewölbeansatz. Foto: Verfasser.

Schloss und Kapelle Mitterberg



Abb. 22 Mitterberg, Gewölbe, Detail.
Foto: Verfasser.



Abb. 24 Lambach, Sakristei der Stifts-
kirche, Gewölbe, Detail. Foto: Verfasser.

Johann Sturm



Abb. 23 Lambach, Stiftskirche, Gewölbe, Detail: Foto: Verfasser.



Abb. 25 Lambach, Sommerchor, Gewölbe, Detail: Foto: Verfasser.

Schloss und Kapelle Mitterberg



Abb. 26 Kremsmünster, Marienkapelle, Gewölbe, Detail. Foto: Verfasser.



Abb. 27 Kremsmünster, Marienkapelle, Pilasterkapitelle. Foto: Verfasser.

Johann Sturm



Abb. 28 Salzburg, Franziskanerkirche, Stirnwand der Karl-Borromäus-Kapelle.
Foto: Verfasser

Schloss und Kapelle Mitterberg



Abb. 29 Ennsegg, Ostflanke mit Kapellenturm. Foto: Verfasser.

Johann Sturm



Abb. 30 Ennsegg, Kapelle, Gewölbe. Foto: Verfasser.

Schloss und Kapelle Mitterberg



Abb. 31
Ennsegg,
Gewölbe,
Detail.
Foto:
Verfasser.



Abb. 32 Ennsegg, Pi-
laster, Detail.
Foto: Verfasser.

Johann Sturm



Abb. 33 Ennsegg, Evangelist Johannes.
Foto: Verfasser

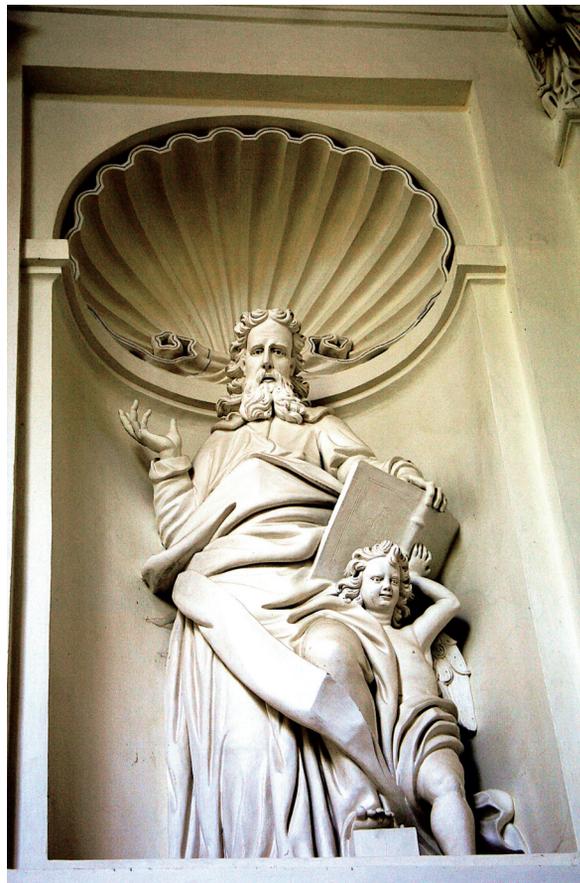


Abb. 34 Ennsegg, Evangelist Matthäus.
Foto: Verfasser.

Schloss und Kapelle Mitterberg



Abb. 35 Ennsegg, Evangelist Markus. Foto: Verfasser.



Abb. 36 Ennsegg, Evangelist Lukas. Foto: Verfasser.

Johann Sturm



Abb. 37 Salzburg, Gabrielskapelle, Evangelist Markus. Foto: Bstieler, Salzburg.



Abb. 38 Salzburg, Gabrielskapelle, Evangelist Johannes. Foto: Bstieler, Salzburg.

Laterne. Dagegen dominieren in den Wangen weiße, herz- und birnenförmige Felder, eingesäumt von flachen Kartuschen. Alle werden unabhängig von ihrer Größe von einem plastischen Engelkopf mit waagrechten Flügeln (einem Cherub) bekrönt. Doch unterscheiden sich die Rahmungen der Größe nach: Jene der kleinen, hellen StICKKAPPENflächen zeigen eine geschlossene Innenkante, spitzfensterartige Durchbrechungen und nach außen zu weiche LAPPENZUNGEN, die sich um die Basis rollen oder im Kopfteil symmetrisch spirallig nach innen kringeln. Auf sonstige schmückende Details wird verzichtet, ihre gefällige Wirkung entsteht aus dem Reiz der Zeichnung und der Bewegung. Form und Größe kontrastieren mit der architekturbezogenen Stab- und Leistendekoration. Anders die großen Eckflächen, deren breite Rahmen sich gegenüber dem Kantendekor verselbstständigend und dominieren, ohne eine logische Einheit zu bilden. Auch die vom Oktogon zu den Kuppelfeldern vermittelnden Cherubim wirken zu klein im Verhältnis zu den Fruchtbündeln, die unter ihnen vor einem vieleckig gerahmten Blindfenster baumeln. Ein breites Grundband, dessen Kante nur in der Bildmitte erscheint, säumt die birnenförmige Fläche. Auf ihm werden zwei Paar sich einrollender und leicht überkreuzender Randleisten appliziert, getrennt durch je eine emblemartige Rosette. Als Hauptmotiv fungieren Bandstücke mit relativ großen sich schuppenartig überdeckenden Scheiben, in eigenen Rahmungen, die wie schmale Schlitzfenster wirken, aus denen die Scheibenbänder hervorquellen.

Die **Rundfenster** der StICKKAPPEN liegen unter einem Bogen, der wie die schon beschriebenen Kappenkanten aus einer Abfolge von Perlschnur, breiter glatter Leiste und Eierstab besteht. Er gehört damit folgerichtig zum Dekorsystem der primären Baldachinkonstruktion. Der eigentliche Fensterrahmen ist 4-teilig gebildet. Seinen Innenrand bildet eine gekerbte Schnur aus einer Abfolge von einem Langglied und zwei Perlen. Als Hauptmotiv fungiert ein mittelgroßer ionischer Eierstab mit Pfeilen zwischen den Ovalen. Dann folgt die schüsselförmige Aufkantung einer breiten Rahmenleiste, die ähnlich den benachbarten Spitzkappenkartuschen durchbrochen, aufgeschlitzt und nach außen zu paarweise in eingerollte lappige Spiralen aufgelöst wird; eine Fülle unterschiedlicher Motive, mit großer Sorgfalt gearbeitet, eine gefällige Gesamtwirkung bildend.

10. Altar

Wie die Messstiftung von 1423 zeigt, wurden alle dort genannten Altarheiligen in den neuen Altar übernommen. Das verwundert nicht weiter für das in der Barockzeit beliebte Dreifaltigkeitspatrozinium. Stadl Paura und die

Johann Sturm

Schlosskapelle Neuwartenburg sind andere nahe gelegene Beispiele dafür¹²³. Ungewöhnlich erscheint die hl. Sophie, wohl anfänglich mit einer Stifterin zusammenhängend; dagegen treten Maria und der hl. Nikolaus seit alters als Titelheilige in Burgkapellen auf¹²⁴. Während sich die mittelalterlichen Patroninnen in den beiden Altargemälden wieder finden, werden die ikonographisch neuen Inhalte plastisch dargestellt und in ein aktuelles gegenreformatorisch-theologisches Programm gesetzt: Knapp unterlebensgroß, aber dominierend treten die beiden Ordensheiligen auf: Franziskus (links), nunmehr viel verehrter Missionar des einfachen Volkes, demütig die Arme vor der Brust überkreuzt, ohne das übliche Handkreuz, aber mit einem betonten Rosenkranz als Attribut dargestellt und Dominikus (rechts), das Vorbild priesterlicher Zucht und Gelehrsamkeit, Tugenden, an denen es der Priesterschaft der letzten Jahrzehnte nach allgemeiner Beobachtung sichtlich ermangelte. Die beiden Heiligen, die sich der Legende nach persönlich begegnet waren, finden sich häufig zusammen dargestellt, oft auch in Beziehung zu Maria als Rosenkranzkönigin. Gemeinsam waren Franziskus und Dominikus auch Fürsprecher gegen die Pest¹²⁵. Der Rosenkranz galt auch als bewährte „Waffe“ gegen die Türken, seit unter seinem Zeichen 1571 die Türken bei Lepanto besiegt worden waren. Die nachfolgende Einführung des marianischen „Rosenkranzfestes“ bewirkte eine rasche Verbreitung¹²⁶. So werden in der Wahl der beiden Altarfiguren höchst zeitgeschichtliche Bezüge sichtbar, die sich wohl mit der persönlich-religiösen Haltung der Stifterin vermengten. Auf den schrägen Verdachungen der Rahmenarchitektur sitzen zwei weibliche Gestalten mit angewinkelten Knien. Als Attribute halten sie Kelch und Brot (links) und einen Hostienkelch (rechts). Es handelt sich um die Allegorien von Eucharistie und Glauben, Letzterer (rechts) ohne das heute fehlende übliche Kreuz¹²⁷.

Der Altar ist als Wandbau in Portalform völlig aus Stuck gearbeitet. Das auf Postamenten vorgesetzte dunkle Säulenpaar trägt einen gesprengten Giebel mit kurzen Anläufen und den beiden kleinen Allegorien. Zwischen ihnen rahmt eine Ädikula das Auszugbild. Ein breiter, herzförmiger Schild mit manieristisch bewegtem Rollwerkrahmen verbindet optisch die beiden Altar-

123 NN: Patrozinien in der Diözese Linz, in: VIEBÖCK, WILLI (Hg.): Jahrbuch der Diözese Linz 2005, 36ff.

124 STREICH, GERHARD: Burgkapellen und ihre Patrozinien, in: Burgen in Mitteleuropa, ein Handbuch, Bd. 2, hg. von Wolfgang Böhme, Stuttgart 1999, 58–65.

125 Der Rosenkranz als Attribut ist ungewöhnlich. Lexikon christlicher Ikonographie, Bd. 6, Freiburg 1974, 276.

126 Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 9, Freiburg 1964 (1986), 47.

127 Lexikon christlicher Ikonographie, Bd. 2, 34. ÖKT XXXIV/2 (zit. Anm. 50), Abb. 538 (Stadl Paura).

hälften. Er wirkt auffällig und wie nachträglich angebracht und trägt eine nicht entzifferte Inschrift. Die hohen, gleichzeitigen Sockel der beiden Assistenzfiguren bestehen aus einer kopfständigen Doppelvolute mit einem Blattbüschel und Fruchtknoten an der Stirnseite. Da der Altarkörper die flache Pilasternische ausfüllt, stehen die Seitenfiguren vor den Pilasterschäften, was ihre Erscheinung sichtlich steigert.

Die Altarornamentik zeigt größtenteils schon beschriebene Motive: ein versenktes Schuppenband an den Ädikulastützen des Aufsatzes, im Giebel darüber den glockenbesetzten Blattstab, im Giebelfeld selbst eine einzelne vierblättrige Blüte. Zwei gegenläufige S-förmig eingerollte, in der Mitte leicht geknickte Leisten flankieren die Ädikula. Der gesprengte Altargiebel trägt ein schön geschnittenes ionisches Kyma. Motivisch ebenfalls geläufig sind die Perlschnüre und Glockenleisten über den seitlichen Säulenkapitellen. Neu ist die unter dem Sturzbalken des Giebels liegende Leiste aus konzentrischen, untereinander verbundenen Kreisscheiben mit auf und abstoßenden Pfeilen als Zwischenmotiv. Der Aufwand steigert sich im Rahmen des Hochaltarbildes. Er ist nach außen stark aufgekantet und trägt als Füllmotiv ein mit vierblättrigen Rosetten besetztes Flechtband, dessen Verknotungen abermals mit Pfeilspitzen besetzt sind. In den Ecken wird das Schmuckband von einem mehrfach gelappten diagonalen Fantasieblatt überdeckt. Als Innenkante umschließt eine sorgfältig gearbeitete Schnur aus Scheibchen und länglichen Rundstücken das Altarbild. Die kleinteilige Flachdekoration erreicht hier einen Höhepunkt an ornamentalem Formenreichtum und präziser Gestaltung. Dagegen bilden die beiden Säulenkapitelle den plastischen Höhepunkt des Altardekors. An der Vorderseite dominiert ein Engelkopf, fein gezeichnet, sogar mit Wangen- und Kinngübchen neckisch ausgestattet. Seine Cherubflügel werden nur in zwei glatten Wülsten unterhalb des Kinns und mit einigen Kurzfedern seitlich der Wangen angedeutet. Hinter dem Kopf entspringen zwei paarige Phantasiehörner dem Kapitell. Wie eckige Stengel quellen sie aus Blatthülsen hervor, um sich zu dicken ionischen Eckvoluten einzurollen. An ihnen hängt, wie im Scheitel der großen Kuppelfelder, jeweils an zwei Schnüren befestigt, ein kleines Bündel aus drei bzw. vier kugeligen Früchten. Schließlich wird die Ansicht beiderseits von kleinen Hängetüchern begrenzt, die als Fortsetzung der Fruchtschnüre hinter den Eckvoluten herabfallen, aber nur mit dem unteren Rand sichtbar werden. Die Tücher gehören, da sich die volle Ausarbeitung der Kapitellfront der Tiefe zu nach beiden Seiten wiederholt, sowohl zur Vorder- als auch zur Seitenansicht.

Auch die beiden Säulensockel und die Mitte des Retabelsockels tragen Cherubim mit kurzen Flügeln; hübsche Reliefköpfe, deren Feinstruktur jedoch hinter den Kapitellengeln der Altarsäulen zurückbleibt. Der mittlere wird

Johann Sturm

außerdem von großen, keulenartigen seitlichen Akanthusschwüngen begleitet, die die breite Fläche unterhalb der Bildnische füllen sollen. Sie gleichen jenen Engeln, die unterhalb der großen diagonalen Figurennischen angebracht sind und damit die optische Verbindung zum Altar herstellen.

Insgesamt zeigt sich eine weitgehende Übereinstimmung der Gewölbe- und Wanddekoration mit dem Altarbau. Die im Kuppelbereich angeschlagenen Motive finden sich am Altar wieder und steigern sich in Repertoire und Feinform gegen die Altarmitte hin. Darüber hinaus konzentrieren sich am Altarbau die plastischen Elemente der Ausstattung.

11. Restauratorische Befunde¹²⁸

Der gegenwärtige Raumeindruck wird insgesamt und im Detail von Faktoren mitbestimmt, die der überaus sorgfältigen Restaurierung zu danken sind. So die Frage der Farbigkeit: Die Kartuschenfelder der Kuppel waren definitiv ursprünglich ohne Malereien, erst das 19. Jh. füllte die Rahmen mit Bildern, die die letzte Restaurierung festigte und weiß abdeckte. Die ursprüngliche eingehend untersuchte Grundfläche besaß eine besondere Glättung mit steiniger Wirkung, die das einfallende Licht effektiv wechselnd reflektierte. Alle Stuckarbeiten erwiesen sich von außerordentlicher technischer und künstlerischer Qualität, die nach Entfernung von Übermalungen in ihrer ursprünglichen Wirkung zurück gewonnen werden konnten. Alle Details sind fein und präzise gearbeitet. Ornamentleisten wurden wie üblich in Modeln gepresst und stückweise angesetzt, Nahtstellen und plastische Teile, auch die Kartuschen frei modelliert. Nach ihrer Antrocknung wurden die Außenkanten und Binnenformen (Furchen) mit einem weichen Graphitstift nachgezogen, was die Zeichnung und die plastische Wirkung der Motive malerisch erhöht. Auch die zeichnerische Ergänzung der Akanthusblätter auf den Architravköpfen (Abb. 14) ist nicht als Vorzeichnung, sondern als malerische Umsetzung zu interpretieren. Die Anregungen dafür finden sich in Salzburg¹²⁹. Andererseits stellte der Restaurator starke Ähnlichkeiten mit gleichzeitigen Stuckarbeiten im Stift Lambach fest.

128 Besonderer Dank Herrn akadem. Restaurator Mag. Herbert Schwaha.

129 Siehe auch Katalog: Erzbischof Paris Lodron (1619–1653), Staatsmann zwischen Krieg und Frieden. Dommuseum Salzburg 2003, Nr. 1.3.10, S. 203. KOLLER, MANFRED: Die neuen Techniken (zit. Anm. 122).

12. Johann Peter II. Spatz, Bildhauer und Stuckateur

Mit der umfangreichen lombardischen Künstlerfamilie der **Spatz** (Spätz, Spaz, Spazzio, Spezza¹³⁰) arbeitete der Bauherr von Mitterberg, Georg Siegmund von Salburg, schon in Salaberg zusammen, wo der kaiserliche Baumeister Markus Martin Spatz ab 1637 das Renaissanceschloss erweiterte. Für den Neubau von Mitterberg stand der in Linz Ansässige jedoch nicht mehr zur Verfügung, da er um 1644 in Wien verstorben war¹³¹.

Der Mitterberger Stuckateur **Peter Spatz** gilt im Familienregister als (**Johann Peter II.**)¹³². Er wird erstmals 1650 und 1652 in Rechnungen des zum Kollegiatstift Spital am Pyhrn gehörigen Schlosses Feyregg genannt¹³³, kann jedoch erst 1657 als Mitarbeiter seines Vater, Johann Baptist I.¹³⁴, konkret mit einem Werk verbunden werden: Damals übernehmen die beiden, *Steinmetzen in Linz*, die Ausfertigung des Südportals der Lambacher Stiftskirche nach Entwürfen des kaiserlichen Ingenieurs Philibert Luchese¹³⁵.

Die Konzeption des Mitterberger Altares im Portaltypus orientiert sich jedoch stärker als am Lambacher Portal an dem 1654 von Vater Spatz nach Schlägl gelieferten Kirchenportal¹³⁶. Dessen Säulenpaar auf hohen Sockeln trägt wie in Mitterberg einen Sprenggiebel mit geraden Eckstücken, und Details wie die Kapitelle, die Mittelkartusche und die Sitzfiguren auf den Giebelecken stimmen unter Beachtung des unterschiedlichen Materials ebenfalls überein. Aus dem aktuelleren Luchese-Entwurf stammt vielleicht das auffällige Schuppenband, das in Lambach die Türe rahmt und in Mitterberg außer im Altarauszug vor allem im Gewölbestuck auffallend stark eingesetzt

130 THIEME/BECKER: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 31/32, München 1992, 338.

131 SCHMIDT, Kunstchronik (zit. Anm. 77), 32.

132 KÜHNEL, HARRY: Beiträge zur Geschichte der Künstlerfamilie Spazio in Österreich, in: *Arte lombarda*, Bd. 134, 1968, 98f. Thieme/Becker, Lexikon (zit. Anm. 130), 339f.

133 Vergl. SCHMIDT, Kunstchronik (zit. Anm. 77), 86f. Im Jahre 1650 verrechnet der Pfleger von Feyregg mehrmals Verpflegungskosten für einen *Pilthauer und Späzen sohn von linz*, 1652 erhält *Johann Spazen, Stuggador und Pilthauer zu linz 30 fl. und Späzen Stuggador Sohn 10 fl.* LA, Stiftsarchiv Spital a. Pyhrn, Sch. 395. Mit Sohn ist Johann Peter II. gemeint, der später stets mit beiden Vornamen oder mit *Peter* unterfertigt. Die Auslagen von 1652 beziehen sich wie zahlreiche andere Zahlungen auch auf Arbeiten im Stift oder im Freihaus in Linz. In Feyregg selbst existieren keine Arbeiten, die Johann Peter II. zuzuschreiben wären.

134 Die ältere Unterscheidung eines Johann Spatz von Johann Baptist I. Spatz (Thieme-Becker, 339; Schmidt, Kunstchronik I, 50f., Kühnel, Beiträge, 90ff.) ist mit ÖKT XLII, Linzer Altstadt, 540 und ÖKT XLIII/1, Kremsmünster, 597 aufzugeben. Der Vater Johann Peters II. war viel beschäftigter Steinmetz und Bildhauer. Als Stuckateur schmückte er 1615f. die von (Markus) Martin Spatz teilw. neu erbaute Choranlage der Kremsmünsterer Stiftskirche. Seine Erwähnung in Feyregg als *Stuggador* kann bislang nur mit dieser Arbeit verbunden werden.

135 ÖKT XXXIV/2 (zit. Anm. 50), 76.

136 Datiert 1654. RAMHARTER, JOHANNES: Die Skulpturen des Stiftes Schlägl, Schlägl 1998, 68ff.

Johann Sturm

wird¹³⁷. Auch Peters II. erster Großauftrag in Steinarbeit, das Brückentor von Kremsmünster, 1667¹³⁸, einschließlich der drei großen bekrönenden Nischenfiguren, greift im Architekturkonzept wesentlich auf Schlägl zurück. Es besteht kein Zweifel, dass ihm in Mitterberg sowohl das Altarkonzept als auch die figurale Ausstattung zuzuschreiben sind.

Einen gesicherten Vergleich dafür bildet auch der 1669 mit Spatz verhandelte Altar der Marienkapelle der Klosterkirche Unserer Lieben Frau am Anger in Berchtesgaden, dessen Entwurf bereits 1665 vorlag, während die Ausführung sich bis 1672 hinzog¹³⁹. (Abb. 15) Der Berchtesgadener Altar steigert das Mitterberger Schema, indem das Säulenportal verdoppelt und ineinander verschränkt wird. Die leicht gekrümmten Giebelansätze flankieren ein podestartig erhöhtes Hl. Geist-Relief zwischen zwei kleinen Engelfiguren, von einem Kreuz überragt. Die Gruppe vertritt den sonst üblichen Altaraufsatz. Die Volutensockel zeigen originelle, scharf gezeichnete Gesichtsmasken unter den Säulen, aus deren Nasen mehrere Tücher entspringen. Aus rotbraunem (und grauem) Marmor sind auch die beiden 1668 im Auftrag des Kollegiatsstiftes Spital am Pyhrn nach Altötting gelieferten Seitenaltäre der Gnadenkapelle¹⁴⁰. Sie bieten ein Optimum an Gliederung und Aufwand. Im Unterschied zur Berchtesgadener Mittelnische rahmen die Portalbogen in Altötting jeweils ein Altarbild, das der eigentlichen Retabelwand leicht vorgesetzt wird, ein Schema, das sich Mitterberg nähert. Alleine die Anreicherung des Aufsatzes gegenüber unserem Kapellenaltar zeigt die nunmehr mögliche Fülle an geläufigen Formen des Spatz'schen Steinateliers. Ähnlich den Sockelmasken in Berchtesgaden verdienen hier hochplastisch modellierte Hermenpilaster im Aufsatz besondere Beachtung.

Spatz bleibt zeit seines Schaffens ein renommierter Lieferant von Marmoraltären. Besonders monumental: sein Hochaltar für die Karmeliterkirche in Re-

137 Cherubköpfe, Fruchtgehänge und Schuppenband sind allgemeines Dekorgut dieser Jahre, was jedoch ihren Einsatz als „Leitform“ einer Künstlerpersönlichkeit oder Werkstatt nicht ausschließt.

138 ÖKT XLIII/1, Die Kunstdenkmale des Benediktinerstiftes Kremsmünster, Wien 1977, 348.

139 BRUGGER, WALTER/DOPSCH, HEINZ/ KRAMML, PETER F.: Geschichte von Berchtesgaden. Stift – Markt – Land. Band II: Vom Beginn der Wittelsbachischen Administration bis zum Übergang an Bayern 1810. Teil 2: Die Märkte Berchtesgaden und Schellenberg, Kirche – Kunst – Kultur. Berchtesgaden 1995, 1296. Der Altar wird erst 1669 mit Spatz kontraktiert und 1672 geliefert. Ein beträchtlicher Zeitabstand, wenn man annimmt, dass bereits 1665 ein erster Entwurf dafür vorlag. Freundlichen Dank Herrn Mag. Stephan Bstiel, Salzburg, für diesen wichtigen Hinweis.

140 Im Mai 1669 saldiert *Johann Peter Spatz, Bildthauer*, eine Abschlagzahlung an die noch ausstehenden Kosten von 480 fl. *wegen der gefertigten altör nacher oltenötting*. OÖLA, Stiftsarchiv Spital a. Pyhrn, Schachtel 30: Stiftskirche 1732–178. Mappe 44: *Bildhauer, Sigil und Wapenschneider Conti* etc.

gensburg (1677–1687)¹⁴¹, heute Stadtpfarrkirche Schärding, mit über 220 cm großen Assistenzfiguren aus Kalkstein¹⁴² (Abb. 16), die deutlich an die beiden eininhalb Jahrzehnte älteren Mitterberger Stuckheiligen erinnern; besonders umfangreich: der Auftrag über acht Seitenaltäre in die Stiftskirche Klosterneuburg, 1690–1698¹⁴³, von Peter II. begonnen¹⁴⁴, nach seinem Tod 1695¹⁴⁵ fertig gestellt von seinem Nachfolger Johann Baptist II. Neben solchen Großaufträgen übernimmt Spatz von Beginn an zahlreiche Aufträge für Schrifttafeln, Wappen, Grabdenkmäler und ähnliche Steinarbeiten. Das beginnt gleichzeitig mit Mitterberg in Salzburg (1662/63¹⁴⁶) und reicht über Seitenstetten, Spital am Pyhrn, Linz und Schlägl bis nach Maria Taferl¹⁴⁷. Kremsmünster überträgt ihm außer dem Brückentor und anspruchsvollen Stuckarbeiten auch mehrere Wappen und den Grabstein für Abt Placidus Buechauer. Zu diesem Anlass berichtet er, dass er derzeit (1670) *mit sieben Personen in Arbeit steht*¹⁴⁸. Damit meint er sicherlich das Steinatelier.

Als Stuckaltar bleibt der Mitterberger Kapellenaltar eine Ausnahme im Spatz'schen Oeuvre. Die an das Material gebundene besondere Erscheinungsform lag ohne Zweifel in der Absicht der Stifterin. Auch bei reicher Ausstattung wie in Altötting verbleiben Marmoraltäre in einer Aura von behäbiger oder feierlicher Ehrfurcht und Distanziertheit im Unterschied zur überbordenden Vielfalt an feiner, der Oberfläche und dem Augenschein verhafteter Ornamentik der Stuckaltäre. Vor allem aber können diese der sie umgebenden Raumdekoration angepasst und einem Gesamtbild eingebunden werden. Ein Aspekt, der auch für Mitterberg wesentlich erscheint. Die Vorbilder dafür finden sich in der Ausstattung der Chorkapellen der Franziskanerkirche in Salzburg, wo bis zur Jahrhundertmitte die Kapellen des hl. Karl Borromäus (um 1615) (Abb. 17) und jene der korrespondierenden Pestheiligen Sebastian und Rochus (1625) abgeschlossen waren¹⁴⁹. Wie für die

141 KÜHNEL, Beiträge (zit. Anm. 132), 99. ÖKT XXI, Die Denkmale des politischen Bezirks Schärding, Wien 1927, 178.

142 Disloziert. Für aktuelle fotografische Aufnahmen danken wir Herrn Norbert Leitner, Stadtmuseum Schärding.

143 KÜHNEL, Beiträge (zit. Anm. 132), 99.

144 KRAPF, MICHAEL: Triumph der Phantasie, Ausstellungskatalog, Wien 1998, Kat.-Nr. 8, S. 105. KÜHNEL, Beiträge (zit. Anm. 132), 94.

145 Ausstellungskatalog: Linzer Stukkateure, Linz 1973, 92.

146 Wappen und Inschrift des Eb. Guidobald von Thun werden im Jänner 1664 abgerechnet und sind mit 1662 datiert. ÖKT XIII, Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg, Wien 1914, 134, 137.

147 KÜHNEL, Beiträge (zit. Anm. 132), 98f.

148 Stiftsarchiv Kremsmünster, Personalien d. Äbte 1650–1700, Fasz. VI, 22/7 1670.

149 ÖKT IX, Die Kirchlichen Denkmale der Stadt Salzburg mit Ausnahme von Nonnberg und St. Peter, Wien 1912, 95ff. Der Altar der als erste ausgeschmückten Krippenkapelle wurde später verändert.

Johann Sturm

Stuckaltäre der Franziskanerkirche in Eisenstadt (1630)¹⁵⁰, ähnlich solitären Denkmälern ihrer Art und Zeit, werden auch in Mitterberg die Salzburger Vorbilder nicht kopiert, sondern kompilierend umgesetzt. So verzichtet Spatz wegen des kleineren Formats auf eine Verkröpfung der Säulen mit Pilastern und ersetzt die weiß-gold kannelierten Säulenkörper durch schwarze, glatte Schäfte. Diese rückt er auf die Breite der Altarmensa zusammen. In der Höhe schrumpfen die in Salzburg relativ großen Aufsätze mit Sprenggiebeln zu einem Kleinformat ohne Giebelsprengung. Die einfachen Rechteckrahmungen der beiden Altarbilder gleichen eher dem Karl-Borromäus-Altar, ebenso die Engelköpfe auf der Frontseite der Säulensockel. An allen Altären werden die Giebelschenkel mit Statuen besetzt, geflügelten Putten oder, wie am Borromäusaltar, mit den allegorischen Frauengestalten von Glaube (mit Kelch) und Liebe (mit Kindern). Auch die Mitterberger Engelkapitelle besitzen eine Parallele am Rochus- bzw. Sebastianaltar, übertreffen deren winzige, hochsitzende Cherubsköpfe jedoch deutlich an Originalität und Gestaltung. Hier kommt Spatz offensichtlich die Erfahrung der väterlichen Werkstätte zugute. Derartiges fehlt in der Darstellung der Allegorien. Selbst im Vergleich mit den schematisierten Giebelengeln der Pestheiligen-Altäre werden die kleinen pummeligen Frauenfiguren mit den übergroßen Attributen als stark reduziert empfunden. Ihre Gestaltung beschreibt die Oberfläche und ihre Gesichter entsprechen dem Kanon der kleinen Gewölbe-Stuckengel.

Wir finden sie vergrößert auch an den beiden Assistenzfiguren wieder. Für sie gibt es an den Franziskaneraltären keine Vorbilder. Der früheste und größte Zyklus an monumentalen Stuckfiguren nördlich der Alpen entstand 1616–1619 in der Hofkirche von Neuburg an der Donau durch die Gebrüder Castelli aus Lugano¹⁵¹, nicht ohne Kontakt mit Salzburg¹⁵². Dort hatte aber Elia Castello bereits zwischen 1600 und 1602¹⁵³ die vier überlebensgroßen Stuckfiguren der Evangelisten für das Mausoleum (Gabrielskapelle) des Erzbischofs Wolf Dietrich auf dem Sebastiansfriedhof geschaffen. Ihr Eindruck prägte das Bild des hl. Dominikus in Schärding. Der hl. Markus der Gabrielskapelle (Abb. 18) kommt ihm mit dem vorgestellten Spielbein und dem aufgestützten Arm am nächsten, ansonsten werden Anregungen nur sehr allgemein übernommen. Insgesamt bleibt der Mitterberger Heilige stärker frontalsichtig und verhalten, was ihn mit den Neuburger Aposteln verbindet.

150 SCHEMPER-SPARHOLZ, INGBORG: Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum. Wien 1983, 83ff.

151 PECHLOFF, URSULA: Hofkirche „Unserer Lieben Frau“, Neuburg an der Donau (PEDA-Kunstführer Nr. 410), Passau 1997.

152 SALIGER, Stuckarbeiten (zit. Anm. 117), 109.

153 SALIGER, Stuckarbeiten (zit. Anm. 117), 44.

Diese, im Hochrelief ausgeführt, stehen zumeist breitbeinig in ihren flachen Nischen der äußeren Seitenschiffmauern und wenden sich dem Raum zu. Dennoch gelingt die Gestaltung der Dominikusfigur deutlich besser als jene des heiligen Franz von Assisi. Hier versucht Spatz vermutlich die Umsetzung einer grafischen Vorlage, wie sie in reicher Zahl als Medium der neu propagierten Heiligenverehrung kursierten (Abb. 19)¹⁵⁴.

Zusammenfassend bestätigt sich, dass der Mitterberger Stuckaltar für Peter II. die erste Herausforderung bedeutete, sich mit der Gestaltung großformatiger Stuckplastiken auseinander zu setzen. Allerdings fehlt es ihm noch ganz offensichtlich an Erfahrung und Sicherheit im Umgang mit dem neuen Werkstoff. Salzburg, vielleicht auch Neuburg am Inn boten hierfür Anregungen, die er behutsam aufnahm, sie aber dann, wie die Hochaltarfiguren von Schärding zeigen, auch in Stein nützte. Umgekehrt lassen sich die Kremsmünsterer Brückenplastiken nur sehr eingeschränkt mit den Stuckfiguren zusammenbringen. Das besondere Material kategorisierte diese offensichtlich zum selbstständigen Phänomen.

13. Johann Baptist Matza und die Spatz'sche Stuckwerkstätte

Wie erinnerlich wird in Mitterberg 1657 nur **ein stukhator arbeitler** laut seinem **Spanzettl** honoriert¹⁵⁵. **Johann Peter II. Spatz** scheint erst im Register von 1662 auf, zusammen mit seinem *Mitkonsorten* **Johann Baptist Matza**¹⁵⁶, offensichtlich zur vorrangigen Anfertigung des Hochaltars. Die Homogenität der Kapellenausstattung macht es eher unwahrscheinlich, dass sich die beiden erst jetzt zu einem Team zusammenschlossen. Anzunehmen ist eher ein Gesamtentwurf von der Hand Spatzens, nach dem die Arbeiten im Gewölbe von dem ungenannten Stuckateur, vermutlich von Matza, begonnen wurden. Dabei entstand, der Architekturgliederung folgend, primär das dekorative Gerüst aus ornamentalen Leisten und Stäben. In einer zweiten Etappe, jedenfalls vor Beginn der Altararchitektur, folgte die völlige Ausfertigung des Gewölbes mit den reicheren plastischen und figürlichen Motiven innerhalb der freien Felder. Dabei kommt es zu kleineren Überlappungen und Überdeckungen im Scheitelbereich und an den Längsseiten. Vermutlich leitete diese Phase bereits Spatz persönlich. Das Ergebnis ist jedenfalls eine gemeinsame Lei-

154 Beispiel: Titelbild Vita des hl. Franz von Assisi, Kupferstich, 10,8 x 22,8 cm, sign. Philippus Galleius, Antwerpen 1587. Katalog: Heiligenporträts, Graphisches Kabinett Göttweig, 1988, Nr. 42a.

155 S. Anm. 99.

156 S. Anm. 103.

Johann Sturm

stung, und eine Trennung der Anteile ist nur sehr bedingt möglich. Die erwähnte Frauenkirche am Anger in Berchtesgaden belegt einen derartigen Ablauf: Peter II. Spatz hatte die Dekoration der Marienkapelle übernommen und schreibt im Juli 1665 an den zuständigen Stiftsdechanten: Er habe von seinem *Gesellen* erfahren, dass dieser *das Gewölbe bis auf die Fenster und die Khindl in der Capellen fertig habe [...] und nun meine Person zur völligen Ausarbeitung derselben vonnöten ist*¹⁵⁷. Sein Mitarbeiter hatte also einem Plan folgend das wie in Mitterberg der Architektur angepasste Rahmensystem geschaffen. Nun sollte in Anwesenheit und unter persönlicher Beteiligung des Meisters der Schmuck der Gewölbekappen, im Brief *Fenster* genannt, bestehend aus kräftigen Rahmen, Kartuschen, Fruchtgehängen u.a.m. aufgebracht werden. Nicht extra erwähnt wird der Verkündigungsenkel über der inneren Portalöffnung (Abb. 20), eine mittelgroße Stuckfigur, deren Körper in einer dicken Schichte aus Federn und Falten verschwindet. Auch die aufwändige Nischenrahmung stammt gewiss von Spatz, jedenfalls zeigen ihre Engelputti und die vier größeren *Khindln* am Gewölbefuß der Kapelle (Abb. 21) einen einheitlichen Stil; von den zahlreichen unterschiedlichen Cherubsköpfen im Gewölbe kann das nicht pauschal behauptet werden. Dass das bayerische Ergebnis trotz der zeitlichen Nähe nur sehr allgemein der Mitterberger Dekoration gleicht, spricht nicht gegen Spatzens maßgeblichen Anteil, sondern für (einen) andere(n) Mitarbeiter und verschiedene Anregungen und Vorlagen, nach denen die Werkstatt hier arbeitet.

Wichtige Hinweise zum frühen Stil der Spatz-Werkstätte und ihrer Organisation liefern auch die Stuckarbeiten für die der Salzburger Domfassade anliegenden beiden Galerien und den sog. Langen Gang von St. Peter. Der Vertrag datiert mit April 1668¹⁵⁸. Johann Peter Spatz, *Bürger, Bildhauer und zugleich Stuckateur* in Linz, soll zu Pfingsten beginnen und einen in der *Stuckateurarbeit erfahrenen Gesellen* mitbringen. Die beiden erhalten eine Pauschale von 600 fl. und bei abschließendem *con[t]ento* einen namhaften Zuschlag. Gegen Ende 1668 erhält Antonio Dario, der Architekt der Galerien, sechs Gulden dafür, dass *er obberichten Spätz und dessen Gesellen Sechs Monath lang Wohnungen Zimmer verliehen*. Die Arbeiten dürften damit zu Ende gekommen sein. Am Ergebnis überrascht die unerwartete Verschiedenheit der deko-

157 Auch der Altarentwurf stammte von Spatz. BRUGGER – DOPSCH – KRAMML, Berchtesgaden (zit. Anm. 139), 1296. Freundlichen Dank Herrn Mag. Stephan Bstieler, Salzburg, für diesen wichtigen Hinweis.

158 JUFFINGER, ROSWITHA/BRANDHUBER, CHRISTOPH/SCHLEGEL, WALTER/WALDERDORFF, IMMA: Erzbischof Guidobald von Thun 1654–1668. Ein Bauherr für die Zukunft. Ausstellungskatalog Salzburg 2009, 100, 230, 233, 245ff. Herrn Bstieler danken wir für hervorragende Fotos davon.

rativen Systeme und ihrer Details¹⁵⁹. Das war wohl so mit dem Auftraggeber abgestimmt und beruht wiederum auf dem Einsatz unterschiedlicher Vorlagen. Während sich der Lange Gang mit teilig verquetschten Rollwerkrahmungen begnügt und in den südlichen Dombögen die Gewölbekanten mit einem profilierten Rahmennetz überspielt werden, das mit Fruchtgehängen und einzelnen Engelköpfchen angereichert ist, prunken die Decken des Nordflügels mit einer Vielzahl an hochplastischen und figürlichen Motiven, darunter zahlreichen Engelkindern, einzeln und paarweise in verschiedensten Haltungen und Größen, freifigurig oder aus Blütenkelchen wachsend.

Anders als in Berchtesgaden und Mitterberg werden in den Salzburger Räumen mit wenigen Ausnahmen die Gewölbekanten nur mit glatten Leisten und Stäben belegt, verzichten also auf das dekorative Grundgerüst. Ansonsten erinnern die manieristisch üppigen Formen der Nordgalerie eher an Berchtesgaden, während die weichen Dreipassformen der südlichen Räume und des Langen Ganges die Mitterberger Kartuschenrahmen paraphrasieren. Beides ist gleichzeitig und nebeneinander möglich. Spatz hat sich wohl hauptsächlich in den nördlichen Räumen eingebracht. Festzuhalten ist auch, dass er offenbar bevorzugt mit nur **einem** Mitarbeiter auftritt.

Dieser heißt 1672 im Gasttrakt von Kremsmünster Lorenzo Canaval¹⁶⁰, wesentlich häufiger, wie in Mitterberg, **Johann Baptist Matza**. Mit ihm zusammen schmückt er 1674–1677 mehrere repräsentative Räume des Klosters Kremsmünster¹⁶¹ und erzielt mit der Decke der Marienkapelle einen Höhepunkt an Harmonie, Empfindsamkeit und Kreativität. Ihre Stuckkapitelle sind wahre *Prunkstücke*¹⁶², die exakt jene des Mitterberger Altares wiederholen. Dieser Werkgruppe wurde aus Stilgründen das Gewölbe der Linzer Jesuitenkirche (1676) angeschlossen¹⁶³. Ebenfalls in den 70er Jahren wird Spatz ohne Nennung eines Partners für mehrere Stuckdecken im Linzer Nordico¹⁶⁴ und im Florianer Stiftshaus (Linz, Landstraße 22)¹⁶⁵ honoriert. Für seinen letzten gesicherten Großauftrag, *die angefrimbte Stuccador und Stainmetz arbeits* der Wallfahrtskirche Frauenberg bei Admont, erhält Peter II. im Jahre 1682 in Abschlag (!) die Summe von 1000 fl.¹⁶⁶, seine Leistungen dafür sind noch nicht diskutiert. Ein Problem, das sich in jedem einzelnen Falle stellt.

159 WATTECK, NORA in: NEUHARDT, JOHANN (Hrsg.): Katalog Dommuseum Salzburg, ²Salzburg 1981, 20.

160 ÖKT XLIII/1, Kremsmünster, (zit. Anm. 138), 359, 721.

161 ÖKT XLIII/1, Kremsmünster, (zit. Anm. 138), 280, 287, 372.

162 Wie oben, 291.

163 Wied, in: Ausstellungskatalog Stukkateure (zit. Anm. 145), 34.

164 ÖKT L/II, Linz, Die Landstraße – Obere und Untere Vorstadt, Wien 1986, 26, 30.

165 ÖKT L/II (zit. Anm. 164), 163ff.

166 MANNEWITZ, MARTIN: Stift Admont, Untersuchungen zu Entwicklungsgeschichte, Ausstattung und Ikonographie der Klosteranlage, München 1989, 102.

Johann Sturm

Angesichts seiner zahlreichen und vielfältigen Aufträge musste Spatz sich wohl häufig auf die Rolle des Unternehmers und Gesamtplaners konzentrieren.

Die Biografie des Stuckateurs **Johann Baptist Matza** ist ungeklärt. In Kremsmünster und im Linzer Nordico arbeitet er im Rahmen der Spatz-Werkstätte mit einem Maler Antonio Matza¹⁶⁷ zusammen, vielleicht einem Verwandten, dessen Herkunft aus Lanzo im Intelvital, dem Heimatort der Spatzi¹⁶⁸, archivalisch gesichert ist¹⁶⁹. Im Oktober 1663 bestätigt Johann Baptist anscheinend in alleiniger Verantwortung die Bezahlung der ihm in Lambach übertragenen Arbeiten. Nach Hainisch handelt es sich um die Dekoration der Sakristei und des Sommerchores¹⁷⁰. Die Sakristei wird allerdings auch dem Stuckateur der Stiftskirche **Thomas Zaisel** zugeschrieben¹⁷¹, zusätzlich zum Musikgang und dem Winterchor¹⁷².

Unter Einbeziehung der Stiftskirche als frühestem Werk der Zaisel-Werkstätte ergeben sich folgende auch für Mitterberg relevante Eckdaten: 1655 detaillierter Voranschlag des Thomas Zaisel für den Wand- und Deckenstück der Kirche¹⁷³. Im September 1656 wird die Kirche geweiht¹⁷⁴, ihre Stuckdekoration ist damit wohl weitgehend abgeschlossen. 1657 liefert die Spatz-Werkstätte das wiederholt erwähnte Kirchensüdportal. 1663 ist das Portal zum Vorraum der Sakristei datiert¹⁷⁵ und diese selbst vermutlich vollendet. Der Mitterberger Deckenstück (1657 abgerechnet) und der Kapellenaltar (1662 oder wenig früher) entstehen somit nach der Lambacher Kirche, aber vor Matzas Schlussquittung dort (1663). Tatsächlich gleichen die weich auslapenden Kartuschen der kleinen Mitterberger Stichkappen (Abb. 22) bis ins Detail den entsprechenden Feldern der Stiftskirche (Abb. 23) und leiten über zu den etwas stärker gegliederten und schärfer profilierten Stichkappen der Sakristei. (Abb. 24) Bei aller Verbindlichkeit von Vorlagen spricht die Ähnlichkeit der Feinform doch für dieselbe Hand. Matza hätte demnach bereits unter Zaisel in der Stiftskirche gearbeitet, auch wenn er 1663 als alleiniger Empfänger einer Abrechnung auftritt. Die Weiterentwicklung führt über die

167 NEUMÜLLER, Vorarbeiten (zit. Anm. 90), Nr. 2022, 2026, 2069.

168 CAVAROCCHI, FRANCO: *Arte e Artisti della Valle Intelvi*, Milano 1983, 106.

169 CAVAROCCHI, FRANCO: *Attivita di Comacini a Vienna, Klosterneuburg e Eisenstadt*, in: *Rivista Como, Estate 1971*, n.2 S. 59. Nach einem Notariatsakt im Stadtarchiv Como aus dem Jahre 1666.

170 ÖKT XXIV/2 (zit. Anm. 50), 162, 1392.

171 Dehio-Handbuch Oberösterreich (zit. Anm. 1), 151. Doppler, P. Thoederich OSB: *Lambach*, Ried 1999, 19.

172 *Katalog Linzer Stukkateure* (zit. Anm. 145), 96.

173 ÖKT XXIV/2 (zit. Anm. 50), 992.

174 Wie oben, 76.

175 *Anbringung des Portals*. ÖKT XXXIV/2 (zit. Anm. 50), 76, 1392.

Lambacher Sakristei und den Sommerchor, wo die Grundform weiter angereichert wird (Abb. 25), zur Marienkapelle von Kremsmünster, 1677 für Matza (als Mitarbeiter) gesichert¹⁷⁶ (Abb. 26). Dort treffen wir mit dem stehenden Engelkind, das sich etwas unmotiviert wie in Berchtesgaden und in der Salzburger Nordgalerie am Rahmen festhält, auf Johann Peter II. Spatz. Seine schon gerühmten Pilasterkapitelle (Abb. 27) unterscheiden sich hingegen trotz gleicher Vorlage stilistisch stark von Zaisels Lambacher Stiftskirchen-Kapitellen.

Matzas Nennung in Mitterberg stützt Hainischs Hypothese seiner Urheberchaft an der Sakristei- und Sommerchordekoration von Lambach. Deutlich weniger passen die Kartuschen der großen Mitterberger Stichkappen in diesen Zusammenhang. Sie tragen eine andere Handschrift, vielleicht jene Peters II. Spatz. Ein Hinweis dafür könnte das auffallend betonte Schuppenband sein, das sich im Zaiselschen Repertoire nicht findet, wohl aber am Lambacher Kirchensüdportal und den Seitenstützen des Mitterberger Kapellenaltaraufsatzes. Zusammenfassend scheint demnach folgender Ablauf wahrscheinlich:

1. Johann Peter II. Spatz entwirft spätestens Anfang 1657 das Gesamtprogramm der Kapellendekoration und ihrer Ausstattung.
2. Die Ausfertigung des primären architekturbezogenen Stucksystems erfolgt im Laufe des Jahres 1657 durch einen namentlich nicht genannten, direkt vom Bauherrn entlohnten Stuckarbeiter. Es war das vielleicht Johann Baptist Matza.
3. Im Folgenden wird in einem zweiten Arbeitsgang durch Peter II. Spatz und Johann Baptist Matza die Gewölbedekoration völlig fertig gestellt. Das betrifft vor allem die Stichkappenfelder innerhalb der Pressleisten.
4. 1662 oder kurz davor erstellt das Team Spatz-Matza den Kapellenaltar und die Wanddekoration.

Vermutlich ist es Spatz, der als Meister und Konzeptor des Unternehmens das Lambacher Dekorsystem, bestehend aus den antiken Pressformen in Kombination mit dazu kontrastierenden Roll-, Voluten- und Schweifwerkformen, nach Mitterberg überträgt. Die Lambacher Anregungen werden aber durch ornamentale und plastische Motive angereichert. Außergewöhnlich und neuartig ist die Ausfertigung eines reinen Stuckaltares. Mit ihm emanzipiert sich der Bildhauer und Stuckateur Peter II. Spatz endgültig von der väterlichen Werkstatt.

176 ÖKT XLIII/1, Kremsmünster, (zit. Anm. 138), 287.

Johann Sturm

14. Ein- und Zuordnungen

Es liegt nahe, Mitterberg zunächst mit dem ebenfalls seit 1636 salzburgischen **Puchheim** zu vergleichen, wo die **Georgskirche** bald nach 1585 ganz im Sinne der protestantischen pfarrgemeinschaftlichen Verwendung baulich adaptiert wurde¹⁷⁷. Der dreijochige, mittelalterlich polygonal geschlossene Raum zeigt eine der reichsten Stuckausstattungen aus dem beginnenden 17. Jahrhundert. Im reizvollen Kontrast zu den klassischen Ornamentprofilen, die die Gewölbegliederung betonen und den Deckenspiegel in reich gerahmte Achteck-, Rund- und Ovalflächen teilen, breiten sich in den Zwischenfeldern, Spitzkappen und den Wandflächen der großen Empore feingliedrige und vornehm wirkende Wein- und Akanthusranken aus, meist aus bauchigen Vasen oder Krügen entspringend. Ein renaissancezeitliches Bild, das nur von einigen unmotiviert klobig oder naiv wirkenden Einzelheiten, darunter kleinen Cherubsköpfen in den Deckenrahmen, beeinträchtigt wird. Die tiefen Fenstergewände werden nach dem Prinzip der kommunizierenden Rahmen¹⁷⁸ in geometrische, eng aneinander stoßende Flächen unterteilt. Die bemerkenswerte Ausstattung entstand sicherlich noch vor der Vertreibung der protestantischen Polheimer im Jahre 1620¹⁷⁹. Etwa gleichzeitig liegen die stilistisch verwandten Stuckdecken des Steinernen Saales im Linzer Landhaus, 1615/1616¹⁸⁰, und, angereichert, der Kirche von Offenhausen, um 1620¹⁸¹. Diese vom flachen Pressdekor bestimmten Beispiele, denen noch zahlreiche weitere im Lande anzureihen sind, vertreten das 1. Viertel des 17. Jhs. in der Region.

Die umfangreichste neue Kirchendekoration dieser Jahre war wohl jene der **Choranlage der Stiftskirche von Kremsmünster**, nach dem zuvor Baumeister Marx Martin Spatz die beiden Nebenchöre neu errichtet hatte. 1615 schmückte Johann Baptist I. Spatz, der Vater des Mitterberger Stuckateurs, den Südchor nach einem visier oder *abriß von unnden auf bis zu obrist unnd also durch und durch, das ganze gwelb, sambt der tribuna* (dem Kuppelgewölbe) *über sich und der Facciata hervor* (dem Triumphbogen). Die einheit-

177 ZAUNER, Vöcklabruck (zit. Anm. 9), 338 und Anm. 98, 99.

178 Begriff nach WOLTTERS, WOLFGANG: Architektur und Ornament: Venezianischer Bauschmuck der Renaissance. München 2000, 247.

179 1620 wurde der Besitz des aufständischen Weikhart v. Polheim beschlagnahmt und 1627 an Adam Gf. Herberstorff verkauft. (BAUMERT/GRÜLL, Salzkammergut und Alpenvorland [zit. Anm. 8], 7.) Die Dekoration enthält keinerlei katholische Motive, wie dies vom Statthalter Herberstorff zu erwarten wäre, unter dem wohl der Meierhof errichtet wurde, von dem es im Urbar 1627 heißt: *Der Mayrhof, aller maßen er dieser Zeit erbaut, und negst dem Schloss gelegen [...]* (LA, Musealarchiv, HA Puchheim, Hs. Nr. 102, p. 224.)

180 ÖKT XLII (zit. Anm. 50), 467.

181 ÖKT XXXIV/2 (zit. Anm. 50), 381ff.

liche Dekoration erstreckte sich jedoch auf die gesamte Choranlage¹⁸², auch auf den nicht extra belegten linken Nebenchor. Sie war ohne Zweifel eine der umfangreichsten dieser Zeit und begründete wohl den Ruf Johann Baptists I. als Stuckkünstler¹⁸³. Leider sind auf der einzigen authentischen Darstellung des Hauptchores von 1641¹⁸⁴ nur wenige Details sicher zu erkennen: mehrere ovale und rechteckige anscheinend mehrfach gerahmte Stuckfelder, von denen große Fruchtkränze herabhängen. Das könnte der Dekoration von Puchheim entsprechen, vielleicht mit figuralen Inhalten in den großen Medaillons; diese eventuell in Freskomalerei ausgeführt¹⁸⁵. Sicher lesbar ist ein großes Engelpaar auf dem Triumphbogenscheitel, wohl aus Stuck geformt, das ein stehendes Ovalmedaillon flankiert. Sein Feld zeigte sehr wahrscheinlich das Wappen des Bauherrn Abt Anton Wolfradt (1613–1639), kombiniert mit dem Stiftswappen, ähnlich dem Wappenstein, der sich heute im Vorraum der Abtei befindet¹⁸⁶. Vorbilder für die Engelgruppe finden sich in den frühen Kapellendekorationen der Franziskanerkirche Salzburg: Krippenkapelle (zweite Kapelle NW), um 1600, und Karl-Borromäus-Kapelle (erste Kapelle NW), 1614¹⁸⁷ (Abb. 28). Sie ähnelt aber auch den Zwickelengeln der Fassade der Ignatiuskapelle der ehemaligen Karmeliterkirche zu den Neun Chören der Engel am Hof in Wien (ca. 1607–1610)¹⁸⁸ und der Stirnfrontdekoration der beidseitigen Mittelschiffbegrenzung der Hofkirche von Neuburg a. d. Donau (1616–1619)¹⁸⁹.

Der nächste große Auftrag für eine sakrale Stuckdekoration in der Region erging knapp vor 1630 vom **Stift Schlägl** an die Brüder Georg und Jakob Kand-

182 ÖKT XLIII/1, Kremsmünster (zit. Anm. 138), 208f.

183 Vergl. seine Nennung in Feyregg 1650 und 1652. Anm. 135.

184 ÖKT XLIII/1, Kremsmünster (zit. Anm. 138), Abb. 100.

185 Wie oben, 209. Maler: David von Dölln.

186 Das mehrfach belegte Wappen zeigte einen geviertelten Schild mit dem Eber, drei Wolfköpfen, einem Ochsen und einem steigenden Hund, im Herzschild den Buchstaben K (für Kremsmünster). ÖKT XLIII/1 Kremsmünster, 30, 248, 367 ÖKT XXXIV/2, Lambach, 499.

187 ÖKT IX, Kirchl. Denkmale Salzburg, 82, 101, Fig.117. SALIGER, Stuckarbeiten (zit. Anm. 152), 105 ff.

188 SCHEMPER-SPARHOLZ, Stuckdekorationen (zit. Anm. 150), 24, Abb. 9. Mit einer weiterführenden Ableitung des Motivs.

189 PECHLOFF (zit. Anm. 151), 8, Abb. 18/19. Nach dem Rotelbild von 1641 glich die Chordekoration insgesamt eher der Neuburger Hofkirche als der Münchener Michaelskapelle, in deren Künstlertradition (Hans Krumper) die gleichzeitig beauftragte neue Einrichtung von Kremsmünster entstand. Die Neigung zu diesem gegenreformatorischen Dekorsystem, das mit Vorliebe Heiligenreliefs propagandahaft einsetzte, schwand auch in Kremsmünster sehr rasch. Schon 1617 erhielt der Maler Aubertin den Auftrag, den gesamten Kirchenraum mit *Grodisia Rollwerckh, Marmellieren und dergleichen doch ohne figuren und bildtussen* zu schmücken. (ÖKT XLIII/1 Kremsmünster, 209. Der Rotelmaler Schrödter verzichtete in seiner Darstellung des Kircheninneren (1641, ÖKT XLIII/1 Kremsmünster, Abb. 100) auf die Wiedergabe der manieristischen Dekoration.

Johann Sturm

ler¹⁹⁰. Sie zieren das Langhaus der Kirche und mehrere Nebenräume mit feinen Ornamentleisten. Zwei Reliefbilder, hl. Maria mit Kind und hl. Martin, sowie zahlreiche groteske Masken setzen aber neue inhaltliche Akzente. Mit dem Gewölbeschmuck der **Nikolauskirche von Budweis** (České Budějovice) erreicht der frühbarocke Stuck eine letzten Höhepunkt. Die mächtige Staffelhalle wurde nach einem Brand 1641¹⁹¹ mit kräftiger Unterstützung des Kaiserhauses, des Klosters Schlägl und unter Mitwirkung zahlreicher Mühlviertler und Linzer Unternehmer, Handwerker und Künstler wieder aufgebaut¹⁹². Mit Ausnahme großer Engelköpfe in den ionischen Pilasterkapitellen der Mittelschiffseite fehlen frei modellierte Elemente. Ähnlich auffallend große Cherubsköpfe zieren die Wandpfeiler von ca. 1634 in Klosterneuburg¹⁹³ und bilden ein Wiener Charakteristikum¹⁹⁴ (Schottenkirche, Franziskanerkirche, Dominikanerkirche). Der Budweiser Dom zeigt sie auch an der Fassade, deren strenge Flächigkeit durch drei große Figurennischen über den Portalen aufgelockert wird. Als Schöpfer der Nischen und ihrer Figuren wird der Stuckateur Thomas Zaisel genannt. Johann Baptist I. Spatz schuf ein *Relief unserer lieben Frauen Bildnis [...] im Giebel* und kassierte (zusammen mit dem Linzer Wolf Eder) für alles, was *zum Kirchengebäu auszuhauen bedürftig gewest 978 fl.*¹⁹⁵ Sein Marienrelief wurde 1683 gegen eine Plastik ausgetauscht¹⁹⁶. Ganz offensichtlich war er am Budweiser Dom nicht als Stuckateur, sondern als Steinmetz und Bildhauer tätig. Als verantwortlicher Prinzipal der Stuckwerkstätte fungierte der gut 40-jährige Thomas Zaisel, vielleicht auf Veranlassung von Francesco Canevale, einem der beiden Domarchitekten¹⁹⁷.

Bereits ein Jahrzehnt nach dem Budweiser Dom übernimmt Thomas Zaisel die Dekoration der **Lambacher Stiftskirche** nach einem *abris*¹⁹⁸ und füllt das traditionelle, rein geometrische Rahmensystem mit einem Netz aus weich

190 ULM, BENNO, Das Mühlviertel, Salzburg 1971, 206. RAMHARTER, JOHANNES: Skulpturen, Schlägl 1998, 40f., 155ff.

191 SKALECKI, GEORG: Deutsche Architektur zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges, Regensburg 1989, 164f. DENKSTEIN, VLADIMIR: Katedrál ní chrám sv. Mikulaše v Českých Budějovicích. Praha 1948, 9 ff.

192 KRATOCHWIL, KARL und MEERWALD, ALOIS: Heimatbuch der Berg- und Kreisstadt Böhmisch-Budweis mit einer Sammlung von alten und neueren Sagen. Böhmisch-Budweis 1930, 206.

193 SCHEMPER-SPARHOLZ, Stuckdekorationen (zit. Anm. 150), 51.

194 SCHEMPER-SPARHOLZ, Stuckdekorationen (zit. Anm. 150), 63.

195 KRATOCHWIL, Heimatbuch (zit. Anm. 192), 206f.

196 DENKSTEIN, Katedrál ní (zit. Anm. 191), 11.

197 Katalog Linzer Stukkateure (zit. Anm. 145), 95 f. Zaisel verheiratete sich 1649 mit dessen Witwe Martha.

198 LUGER, WALTER: Der Stuckmeister der Lambacher Stiftskirche, in: Christliche Kunstblätter, 92. Jahr, 1954, Heft 1, 14ff.

fließenden, auslappenden Kartuschen, deren Außenrand sich quer- oder längsseitig in Volutenpaaren einrollt, den eigenen Bildrahmen oder jenen einer Nachbarfläche umklammernd. Diese sehr typischen modernen Rollwerkformen hat man Zaisel wohl mit Blick auf die Budweiser Dekoration nicht zugetraut und daher die im Vertrag erwähnte Visierung dem kaiserlichen Architekten **Filiberto Luchese**, dem Entwerfer des mehrmals genannten Südportals, zugeschrieben¹⁹⁹. Der Vergleich Budweis – Lambach zeigt, dass Luchese nicht einfach ein vorhandenes Schema anreicherte, sondern eine radikal neue Lösung entwarf²⁰⁰. Jedenfalls musste Zaisel seine Werkstätte zur Bewältigung des Lambacher Auftrages innerhalb von zwei Jahren vergrößern und neu organisieren. Unter den Zugängen befand sich vermutlich auch Giovanni Battista Matza, der, wie schon ausgeführt, nach Abschluss der Kirchendekoration mehr oder minder selbstständig bzw. in der neu gegründeten Kompanie des Johann Peter II. arbeitete. Wie weit Zaisel weiterhin in Lambach beschäftigt wurde, ist in Diskussion; auch, ob er nach Abschluss der Stiftskirche gleichsam wieder den Stil der Budweiser Nikolauskirche aufnahm und auf Rollwerkformen verzichtete, wovon aktuelle Zuschreibungen von Stuckdecken in den Pfarrhöfen von Thalheim und Buchkirchen bei Wels ausgehen²⁰¹.

Werkstattgemeinschaften der lombardischen Künstlerfamilien wie jene des Peter II. Spatz mit Giovanni Battista Matza beruhen sehr häufig auf familiären Beziehungen. Sie sind hinsichtlich der Familien Luchese und Tencalla so eng²⁰², dass es nicht verwundert, wenn der kaiserliche Ingenieur Luchese ganz offensichtlich als Protektor des hochbegabten Malers **Carpoforo Tencalla**²⁰³ tätig wird und bevorzugt mit ihm zusammenarbeitet. Bereits vier Jahre vor dem Lambacher Sommerchor (1659) liegt Carpoфорos erste Tätigkeit nördlich der Alpen überhaupt im Schloss **Červený Kamen (Bibersburg)**²⁰⁴. Dort dekoriert er u. a. die von Luchese errichtete Schlosskapelle, ei-

199 Zuletzt F (FRANZ) W (WAGNER), in: LORENZ, HELLMUT (Hg.): Barock. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Band 4, München/London/New York, 1999, 566f.

200 Für die Festsäle ihm anvertrauter Schlossbauten lieferte Luchese nicht nur die Entwürfe für die Stuckateure, sondern nahm solche auch aus Wien mit. SCHEMPER-SPARHOLZ, Stuckdekorationen (zit. Anm. 150), 90.

201 VYORAL-TSCHAPKA, MARGARETA: Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Wels (ÖKT LVIII), Horn 2009, 43, Abb. 48f., 894, Abb. 1755f.

202 FIDLER, Seicento (zit. Anm. 49), 226f.

203 Carpoфорo war ein Sohn des Baumeisters der Wiener Dominikanerkirche Giovanni Giacomo (nach 1600–1635/40) und Verwandter (Neffe?) des Giovanni Pietro Tencalla (1629–1702), Lucheses Nachfolger als kaiserlicher Hofingenieur in Wien. FIDLER, Seicento (Verwandter) PROSERPI, IVANO: I Tencalla di Bissone, Lugano 1999, 13ff. Katalog: Carpoфорo Tencalla da Bissone. Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale, Rancate, 2005.

204 CIMORELLI, DARIO (Ed.): Carpoфорo Tencalla da Bissone. Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa central. Ausstellung Rancate 2005. Katalog Mailand 2005, 63ff.

Johann Sturm

nen gelängten oktogonalen Raum, dessen Kuppel ähnlich wie in Mitterberg aus trapezoiden Wangen und einer Scheitelkassette gebildet wird²⁰⁵. Ohne Zweifel lieferte Luchese auch die Entwürfe für die aufwändigen Stuckdecken der Sala terrena und der Kapelle. Im Unterschied zu Mitterberg verzichteten sie aber auf antik-klassische Modelornamente. An ihrer Stelle bilden in der Kapellendecke lange, ungebrochene, von flachen Leisten gesäumte Schuppenbänder das „Gerüst“ der Dekoration, zwischen denen sich die Rollwerkkartuschen der Kappenflächen entfalten. Auf jenen der schmälere Diagonalfächen stehen geflügelte ganzfigurige Reliefputti vor einem eigenen, mehrfach eingerollten Volutenrahmen. Die Formen sind insgesamt so verschieden von Mitterberg, dass ein Kontakt zur Spatz-Matza-Werkstätte ausgeschlossen werden kann. Einzelne gleiche Motive, wie Cherubköpfe, Früchtbündel und Schuppenband gehören zum allgemeinen Motivgut der Stuckwerkstätten. Trotzdem ist ein Hinweis auf das Lambacher Südportal nicht unangebracht²⁰⁶.

15. Schlosskapelle Ennsegg

In der baldigen Nachfolge von Mitterberg steht die **Schlosskapelle von Ennsegg**, deren Qualitäten ebenfalls erst durch die Renovierung von 2001/02²⁰⁷ ans Licht kamen. Sie entsteht im Zuge einer großzügigen Erweiterung des Renaissanceschlusses durch zwei Flügelbauten, die einen orthogonalen Hof bilden. Die längere Flanke folgt einer steil zum Ennsfluss abfallenden Hangkante bzw. dem Verlauf der alten Stadtbefestigung. Aus ihrem Bestand wird der nordöstliche Eckturm (13. Jh.) übernommen und für den Einbau der in Rede stehenden neuen Kapelle genützt²⁰⁸ (Abb. 29). Bauherr ist David Ungnad von Weissenwolff, der den schon früher zu Eigen gehaltenen Familienbesitz 1656 aufs Neue erwirbt. Im gleichen Jahr wird er Landeshauptmann von

205 FIDLER, Seicento (Verwandter), 166³⁵⁰. Als Stuckateure der Schlosskapelle werden Francesco Bussi und ein Bruder Lucheses erwähnt.

206 Zu den in den Stuck eingebundenen Engelputti sei an die Spatz'schen Figürchen in Berchtesgaden/Angerkerche und in der Marienkapelle von Kremsmünster erinnert. Auch der Deckenstück des zweijochigen Lambacher Stiftskirchenchores sollte 16 *Kindtlen* beherbergen, wie Zaisels Kalkulation von 1655 anführt. LUGER, WALTER: Stuckmeister (zit. Anm. 198), 14.

207 KO(HOUT), Klaus, Bericht in: Denkmalpflege in Oberösterreich mit Jahresbericht 2002, Linz 2003, 34. KOHOUT, KLAUS, Schloss Ennsegg, Baugeschichte und Restaurierung des Ennser Stadtschlusses, in: Arx, Bozen, 1/2003, 35 ff.

208 Diese Lage folgt, wo nicht, wie besprochen, eine stärkere Öffnung angestrebt wird, einer langen Tradition und wird u. a. durch die Schlösser Grein (1495), Aistersheim (um 1600), Greillenstein (1604) und Deutschkreuz (1631) vertreten.

Oberösterreich²⁰⁹. Genauere Baudaten fehlen, aber schon 1657 kauft der Graf das benachbarte Gelände des Georgenberges, um es, gewiss in Vorbereitung der Großbaustelle, als *Steinbruch* zu nutzen²¹⁰. Ein bei der Restaurierung der Fassade gefundenes Datum 1680²¹¹ hat nichts mit der Kapelle zu tun. Der Neubau des Schlosses selbst wird von den Topographen Vischer (1674) und Hager von Allentsteig (1661–1670)²¹² dargestellt, übereinstimmend, wenn auch aus recht unterschiedlichen Perspektiven. Beide betonen den Kapellenturm mit einer barocken Zwiebelhaube.

Der über einem regelmäßigen Achteck gebildete mittelalterlich steil anmutende Kapellenraum vermittelt dank seiner harmonischen Gliederung und der qualitätsvollen Dekoration eine freundlich vornehme, festliche Wirkung. Seine Wände werden von geknickten Eckpilastern gerahmt, zwischen denen zwei Fenster und zwei Wandbilder in den Hauptachsen und die etwa lebensgroßen Stuckfiguren der vier Evangelisten in den Diagonalen angeordnet sind. Wie in Mitterberg ist das Gewölbe als achteilige Flachkuppel angelegt, mit einer Kasette im Scheitel. (Abb. 30) Im Unterschied zu dort sind aber alle acht Segmente als dreieckige Stiehkappen und nicht als Trapezoide ausgebildet. Solche entstehen als schlanke Restflächen zwischen den Stiehkappen bzw. über den Eckpilastern. Damit erhöht sich die Anzahl der Teilflächen gegenüber Mitterberg um das Doppelte. Alle architektonischen Kanten, Ränder und Ansätze werden von Pressstabmustern begleitet, auch von Blüten- und Blattbändern, wie sie weniger in Mitterberg, aber gehäuft in Lambach auftreten. Es fehlt der dominierende Eierstab. Die Anzahl der Modellformen wird in Enns reduziert zugunsten einer dichteren, netzartigen Wirkung. Damit kontrastiert eine gesteigerte Plastizität, besonders in Richtung Scheitelzone, wo die nunmehr individualisierten Cherubsköpfe den Außenstab teilweise überdecken, sich zusammenschließen und einen Höhepunkt der Dekoration bilden. Beträchtlich fülliger, räumlicher und formenreicher gegenüber Mitterberg sind auch die Kartuschenrahmungen. (Abb. 31) Sie drängen sich innerhalb des Leistensystems, ohne es zu überlappen. Wo sich Platz bietet, werden sie ausgeweitet und mit größeren Einzelmotiven wie Fruchtkränzen, Muscheln oder Akanthusblättern angereichert. Den stärksten Effekt der Decke liefert aber ohne Zweifel die Malerei, die alle Felder bedeckt und durch eine

209 BAUMERT, Herbert Erich und GRÜLL, Georg, Burgen und Schlösser im Innviertel und Alpenvorland, ²Wien 1985, 163. Davids Vater Andre II. hatte 1620 Enns als aufmüpfiger Protestant verlassen müssen. Der Sohn konvertierte und brachte es nach 1646 in Wien zu höchsten kaiserlichen Ehren. Schloss Ennsegg war ohne Zweifel für ihn von großer persönlicher Bedeutung.

210 KATZINGER, W./EBNER, J./RUPRECHTSBERGER, E.M., Geschichte von Enns, Enns 1996, 174.

211 KOHOUT, Ennsegg (zit. Anm. 207), 38.

212 MARKS, Ansichten (zit. Anm. 44), 32.

Johann Sturm

gezielt unterschiedliche Farbigkeit die Gliederung und die plastische Dekoration unterstützt und zu einer hochbarocken festlichen Einheit steigert. Von den Motiven und den künstlerischen Formen ausgehend steht dem Ennser Gewölbe die Dekoration des Sommerchores von Lambach am nächsten. Allerdings bewirkt dessen völlig andere Raumform auch eine entsprechend andersartige Gesamtwirkung.

Die Instrumentation der Wand verzichtet im Unterschied zu Mitterberg auf jeden Leistendekor, stattet aber die Pilaster mit prächtigen ionischen Kapitellen aus, deren Vorderseite mit einem laubbekrönten Cherub und einem schweren Früchtekranz besetzt ist. (Abb. 32) Das erinnert sowohl an die Säulen des Kapellenaltars von Mitterberg als auch an die Kremsmünsterer Marienkapelle, zitiert aber in der etwas vereinfachten Version auch die Wandordnung der Stiftskirche von Lambach. Von der dortigen Apostelgalerie stammt vielleicht auch die Anregung, die Evangelisten in große, muschelbekrönte, von den Pilastern flankierte Wandnischen zu postieren²¹³. Eine auffallende Gemeinsamkeit bilden die wie aus Blech verknitterten Faltenrippen der Muschelbasis hinter den Köpfen der Figuren. Die 1655/56 für Lambach geschaffenen überlebensgroßen Apostel-Steinfiguren selbst haben jedoch kaum auf Enns eingewirkt. Ihre römisch-hochbarocken Qualitäten werden vielmehr in eine vordergründige Massigkeit übersetzt. Ähnlich wie schon im Vergleich der Schärddinger und Mitterberger Assistenzfiguren müssen monumentale Stuckplastiken stilistisch als Kategorie sui generis gesehen werden, und die Ennser Evangelisten stehen wesentlich deutlicher in der Nachfolge der Salzburger Gabrielskapelle als in jener von Lambach.

Die Gabrielskapelle, das Grabmal des Erzbischofs Wolf Dietrich, wurde von Elia Castello erbaut und zwischen 1600 und 1602 figural ausgestattet²¹⁴. Ihre überlebensgroßen Evangelisten in aufwändig gerahmten Nischen beherrschen in demonstrativer Ausschließlichkeit den Kuppelraum. Ihre monumentale Körperlichkeit stammt von Michelangelo, für die von kreisenden und schwingenden Gewandzügen bestimmte Erscheinungsform werden vorwiegend oberitalienische Anregungen genannt²¹⁵. Beides wird pauschal, aber ohne es zu kopieren von den Ennser Figuren übernommen. Noch stärker als dort verbergen sich die mächtigen Männerkörper unter den schweren, breit hängenden, weit ausladenden oder wulstig querlaufenden Falten. Sie bewegen sich kaum, trotz der Aufstützung eines Fußes, und ihre Gesten wirken

213 ÖKT XXXIV/II, Lambach, 103. ISS (SCHEMPER-SPARHOLZ, INGEBORG) in: LORENZ, HELLMUT (Hg.), Barock, Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4, München 1999, 512 f.

214 SALIGER, Stuckarbeiten (zit. Anm. 117), 44.

215 SALIGER, Stuckarbeiten (zit. Anm. 117), 40f.

wie angesetzt. Andererseits stehen sie unverkennbar in einem Dialog: Johannes (Abb. 33) segnend, Matthäus (Abb. 34) argumentierend, Markus (Abb. 35) bekennd und Lukas (Abb. 36) nachdenklich; eine Konzeption, die über Salzburg hinausgeht. Von dort übernommen wird der Typus des mächtig und reif wirkenden Männerkopfes, groß und länglich geformt, mit flockigem Bart und wulstigen Kopfhaarbüscheln, aber fein geschnittenem Gesicht. (Abb. 37) Die Jugendlichkeit des Johannes, als bartloser, androgyner Typus angelegt, verliert sich fast in den gewalttätigen Bauschungen seines Gewandes. Anstelle des wie in Salzburg üblichen Buches (Abb. 38) hält er einen Kelch. Beachtenswert originell wirken die Symbole der Evangelisten. Johannes' Adler, in Salzburg von der Hand des Evangelisten beruhigend berührt, will sich anscheinend in Ennsegg ungebührlich ungeduldig bemerkbar machen, während Löwe und Stier aufmerksam die Köpfe heben. Der Matthäusengel, der in der Gabrielskapelle recht unbeteiligt das Evangelienbuch schultert, drückt sich nunmehr kräftig an das Knie des Evangelisten und stemmt das schwere Buch mit einiger Anstrengung nach oben. Kopf und Gesicht erinnern an die Cherubim der benachbarten Pilasterkapitelle.

Ohne Zweifel sind die Ennsegger Evangelisten Arbeiten **Johann Peters II. Spatz**. Sie steigern die am hl. Dominikus von Mitterberg definierten Merkmale in Größe und Ausdruck und verfestigen das spezifische Gestaltungsprofil des Bildhauers. Das reife Männergesicht der Ennser Stuckfiguren findet sich, in Stein übersetzt, etwa ein Jahrzehnt später an den Portalfiguren des Kremsmünsterer Brückentores, und Karl der Große ist eine wörtliche Übersetzung des hl. Matthäus. Der hl. Johannes ähnelt in Typus und Details von Kopf und Oberkörper dem Verkündigungengel der Frauenkirche von Berchtesgaden (Abb. 20). Spatz sind auch die eindrucksvollen Cherubkapitelle der Ennser Kapelle zuzuschreiben, sie nehmen jene der Kremsmünsterer Marienkapelle voraus und entwickeln sich zu einer Leitform seiner Werkstatt. Auch der auffällig gekrümmte Muschelsaum findet sich in den Figurennischen des Kremsmünsterer Tores wieder.

Evident erscheint auch die Verbindung von Lambach nach Ennsegg in Bezug auf das Gesamtkonzept der Gewölbedekoration. Bei unterschiedlicher Gesamtwirkung auf Grund der Raumform handelt es sich um dasselbe System und die gleichen Formen von derselben Hand. Carpofoforo Tencalla, als Maler der Decken- und Wandbilder in Lambach belegt²¹⁶, wurde als Schöpfer der Ennser Bilder identifiziert²¹⁷. Als maßgeblicher Schöpfer der Ennsegger Stuck-

216 ÖKT XXXIV/2 (zit. Anm. 50), 162 f.

217 WIDAUER, Heinz, Gli affreschi di Carpofoforo nella cappella del castello di Ennsegg, in: Ausstellungskatalog Carpofoforo Tencalla da Bissino, Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa central, Milano 2005, 184 f.

Johann Sturm

dekoration darf wohl auf Grund der Verwandtschaft von Mitterberg mit der Lambacher Sakristei- und Sommerchorornamentik Giovanni Battista Matza angenommen werden. Spatz reüssierte offensichtlich nach Mitterberg als Plastiker und mag in Enns auch die Rolle des Intendanten übernommen haben. Ob er in Lambach neben dem Kirchensüdtor, auch als Stuckplastiker tätig war, wie die große Vertrautheit mit der Kirchendekoration und Einzelheiten wie die Engelkapitelle und die Muschelform der Figurennischen nahe legen, bleibt offen. Ebenso die Frage, ob nicht auch in Enns der kaiserliche Hofingenieur Filiberto Luchese bauplanerisch mitwirkte und die Übersiedlung der Lambacher Werkstätte initiierte²¹⁸. Selbstanspruch und Reputation des Bauherrn sprächen durchaus dafür.

16. Zusammenfassung (Kapelle)

Eine architektonische Würdigung der Mitterberger Schlosskapelle ist nur im Zusammenhang mit dem Schlossbau sinnvoll und verdient dort vor allem hinsichtlich der Besonderheit ihrer Anordnung, die auch ein neues Raum- und Funktionsverständnis provoziert, Aufmerksamkeit. Ihre Raumlösung als Oktogon mit kürzeren Diagonalseiten ist als Alternative zum regelmäßigen Achteck zu lesen und erweist sich im Rahmen der gegenreformatorischen Zentralbauarchitektur als äußerst fruchtbar. Mitterberg kann die Anregung dafür sowohl aus der Salzburger Architektur des Santino Solari (Rupertuskapelle in Villa Lagarina, dat. 1629²¹⁹) als auch aus dem Wiener Carlonekreis (Kaiserkapelle an der Kapuzinerkirche, geweiht 1632²²⁰) bezogen haben.

Die größere kunstgeschichtliche Bedeutung von Mitterberg liegt in seiner Dekoration. Hinsichtlich ihres/ihrer Schöpfer ist festzuhalten, dass im Neubauakt von 1654–57, der den Kapellenstuck einschließt, nur **ein** namentlich nicht genannter *Stukhator arbeithen* honoriert wird. Erst die Abrechnung von 1662 nennt Peter II. Spatz als Stuckateur und Johann Baptista Matza als seinen *Mitkonsorten*. Nach unseren Überlegungen entstand damals der Hochaltar. Dessen ornamentale Ähnlichkeit mit dem Raumstuck berechtigt allerdings zur Annahme, dass auch an Wand und Decke dieselben Hände am Werk waren. Detailvergleiche mit den frühen Stuckarbeiten in Lambach bestätigen die Zuschreibungen der Sakristei und des Sommerchores durch Hainisch an Matza²²¹. Dort ist allerdings von einer Mitarbeit Spatzens nichts be-

218 WIDAUER, affreschi (zit. Anm. 217), 1854 .

219 APFELTHALER, Zentralbauten (zit. Anm. 116), 236.

220 FIDLER, Seicento, 75.

221 ÖKT XXXIV/2 (zit. Anm. 50), 139, 162.

kannt. Im Gegenteil: Matzas Bestätigung über die Bezahlung *aller bei ihm angefrimbtten Arbeiten*²²² klingt nach dessen alleiniger Verantwortung. Alle Mitterberger Stuckmotive finden sich auch in den beiden Lambacher Decken, ausgenommen den breiten Kartuschenrahmen der Eckflächen mit den auffallenden Scheibenbändern. Es wäre zu gewagt, nur an ihm die Mitwirkung Spatzens am Mitterberger Deckenstück festmachen zu wollen, aber er darf als Indiz dafür gelten. Man wird sich den Verlauf der Mitterberger Dekorationsarbeiten wohl ähnlich jenem der Marienkapelle der Frauenkirche am Anger in Berchtesgaden vorstellen dürfen²²³, wo Spatz das Konzept der Ausstattung vorlegte, ein Mitarbeiter das Grundgerüst schuf und dessen *völlige Ausarbeitung*, besonders der *Khindl*, zuletzt Spatz persönlich übernahm. Andererseits tritt Spatz bevorzugt als Bildhauer auf. Das gilt gewiss auch für spätere Arbeiten, z. B. die Schatzkammer (1674²²⁴) und die Marienkapelle von Kremsmünster (1677²²⁵). Matza sind demnach die ornamentalen Motive einschließlich der Kartuschen zuzuschreiben, doch fließen die Anteile ineinander. Festzuhalten ist weiters, dass in Mitterberg, in Berchtesgaden (1665) und noch 1668 in Salzburg (Stuckierung der Dombögen-Galerien²²⁶) die Aufträge mit nur jeweils **einem** Mitarbeiter ausgeführt werden. Das lässt vermuten, dass auch die Kremsmünsterer Arbeiten der 70er Jahre im Zweier-Team entstanden. Spätestens 1662 erscheint Johann Peter II. Spatz in Mitterberg als Leiter der Werkstätte. Wann genau diese Verselbstständigung vollzogen wurde, ist ungeklärt, ebenso, ob sie das väterliche Bildhaueratelier in Linz mit einschloss. Der Auftrag zum Lambacher Südportal ergeht 1657 an Vater und Sohn gemeinsam²²⁷, woraus man eine partnerschaftliche Führung erschließen könnte. Dagegen handelte das Stiftsportal Schlägl (1654–1655) offenbar Johann Baptist I. ohne mitverantwortliche Beiziehung des Sohnes ab²²⁸. Für das Thunsche Wappen der Salzburger Winterreitschule 1662 wird ausschließlich Johann Peter II. genannt²²⁹, wohl eine seiner ersten selbstständigen Arbeiten. Die faktische Übergabe der Werkstätte war wohl ein fließender, mehrjähriger Prozess, der mit Mitterberg seinen Abschluss fand. Die Urheberschaft Johann Peters II. Spatz am Mitterberger Kapellenaltar und dessen gesicherte Datierung in die Zeit 1660–1662 sind wichtige neue kunst-

222 Wie oben, 1392.

223 BRUGGER-DOPSCH-KRAMML, Berchtesgaden (zit. Anm. 139), 1296.

224 ÖKT XLIII/1, Kremsmünster, 280.

225 Wie oben, 287.

226 SCHLEGEL, WALTER: Erzbischof Guidodobald Graf von Thun als Bauherr, in: JUFFINGER, BRANDHUBER, SCHLEGEL / WALDERDORFF, Bauherr (zit. Anm. 158), 230, 233.

227 ÖKT XXXIV/2, Lambach, 76.

228 RAMHARTER, Skulpturen (zit. Anm. 136), 69.

229 JUFFINGER/BRANDHUBER/SCHLEGEL/WALDERDORFF, Bauherr (zit. Anm. 158), 104f.

Johann Sturm

historische Fakten für das barocke Kunstschaffen der Region, handelt es sich doch um den frühesten Stuckaltar des Landes. Als Anregung und Vorbild dienten ohne Zweifel die Salzburger Stuckaltäre der Franziskanerkirche, von denen zeitlich gesehen jene der Karl-Borromäus-Kapelle (um 1615²³⁰) sowie der Rochuskapelle (um 1625²³¹) in Frage kommen. *Vollkommen in der Tradition der oberitalienischen Dekorationskunst* stehend, entsprechen die beiden dem Typus der einsäuligen Renaissanceportal-Altäre²³². Architektonisch gesehen hält sich unser Kapellenaltar mit der stärkeren Betonung der Säulen und dem dreieckigen, in Salzburg allerdings gesprengten Aufsatzgiebel eher an den Karl-Borromäus-Altar²³³. Nur an ihm finden sich auch die Engelköpfe vor den Säulenpostamenten und zwei allegorische Frauenfiguren auf den Segmenten des Hauptgiebels, Caritas und Fides. Weiters gleicht sich die rein ornamentale Rahmung des Altarbildes, während der Rochusaltar sein Bild mit schweren Rollwerkwellen begleitet. Unterschiede liegen vor allem in der fehlenden Goldfassung des Mitterberger Altares und, wohl auch größenbedingt, in der Reduktion von ornamentalen Details. Seine Erscheinung wirkt einfacher, aber plastischer und räumlicher, wozu die schwarzen Stucksäulen wesentlich beitragen. Anstelle der Salzburger Gesamtwirkung im Sinne einer völligen Einbindung des Altares in die prachtvolle, dem soeben kanonisierten Heiligen geweihten Kapelle tritt das Einzelstück, weniger als Erfindung eines Dekorateurs als eines Bildhauers. Womit nochmals der größte Unterschied zu Salzburg angesprochen wird: die Existenz von Altarfiguren. Hier bewegt sich Spatz offensichtlich auf stilistischem Neuland; dementsprechend vorsichtig formuliert er seine Figuren.

Johann Peters II. Spatz Verhältnis ist mit diesem Hinweis auf den Karl-Borromäus-Altar keineswegs fixiert. Seine Berchtesgadener *Khindl* unterscheiden sich mit ihren kräftigen Körpern, den sperrigen Bewegungen und den unbändigen Lockenköpfen stark von den zarten Engelchen der Borromäus-Kapellen-Wölbung²³⁴. Aber sie ähneln den Putti der Segmentgiebel am Rochus- und Sebastiansaltar bzw. den Cherubsköpfen und Karyatiden im zugehörigen Deckenstück²³⁵. Ähnliches gilt für die Ornamentik, die erst in den beiden späteren Denkmälern die Konzentration und Plastizität von Berchtesgaden erreicht, ohne sie thematisch vordergründig abzudecken.

Mit den Gewölben der Franziskanerkapellen hat Mitterberg nichts gemein. Das gleichbleibende Gliederungssystem der Salzburger Kapellen im Fünfbil-

230 ÖKT IX, Salzburg (zit. Anm. 149), 101.

231 Mit jenem der Sebastianskapelle als Pendant. ÖKT IX, Salzburg, 95f., 101.

232 ROTTER, GUDRUN: Die Entwicklung des österreichischen Altarbaues im 17. Jahrhundert. Diss. Phil., Univ. Wien 1956, 80ff.

233 ÖKT IX, Salzburg, 87, Abb. 117.

234 ÖKT IX, Salzburg, Tafel XXVIII.

235 Wie oben, Tafel XXVII.

derschema geht von einer Flachdecke aus und reicht letztlich bis zu den Loggien Raffaels zurück²³⁶. Für Mitterberg ist dagegen das Oktogon konstitutiv und wird auch entsprechend sichtbar gemacht. Die Kanten seiner Segmentflächen sind mit glatten Stäben besetzt, die die Gewölbefiguration nachzeichnen; dagegen verschwinden die Stickschiffkanten der Salzburger Kapellengewölbe hinter selbstständigen Rahmenflächen²³⁷ oder hochplastischen figuralen Elementen²³⁸. Andererseits beweist schon die Titeltartusche des Mitterberger Altares, dass man die Salzburger Einzelformen sehr wohl kannte und fallweise auch einsetzte. In den Gewölben ähneln sich die Rollwerkkartuschen mit ihrem ungebrochenen Innenrand, den zerschlissenen Außenkanten und den oft gegengleichen Einrollungen nur äußerlich: Erinnern sie in Salzburg an Muscheln, Spangen und Teigrollen, so erhalten sie in Mitterberg den Charakter von breiten Blechbändern mit aufgenieteten Rändern, im kleineren Format und bes. im unteren Teil auch jenen von weichem Leder, das in die Ecken auszipft. Diese besondere Kartuschenform findet sich nicht in Berchtesgaden. Im sog. Langen Gang des Stiftes von St. Peter in Salzburg, der gleichzeitig mit den beiden Dombögen 1668 von der Spatzwerkstätte ausgeschmückt wurde²³⁹, tritt sie in einer manierierten, gequetschten Variante auf. Dass sie in Kremsmünster 1676 an Mitterberg anknüpfend, wenn auch bereichert, wiederkehrt (Abb. 26) halten wir für ein Hauptargument ihrer Zuweisung an Giovanni Battista Matza.

Sie ist das wichtigste „Lambacher“ Motiv aus dem Repertoire der Zaiselwerkstätte. Stärker noch als dort betont die Mitterberger Kapelle das dekorative Grundgerüst mit Pressstäben und Leisten und bringt damit die Rollwerkkartuschen in ihrer plastischen Anreicherungen zur Geltung. Johann Peter II. Spatz verzichtet jedoch auf stärkere Eingriffe oder Zitate aus den ihm vertrauten Salzburger Inszenierungen. Die entscheidende neue Idee, die er aus Salzburg übernimmt, ist der Stuckaltar, kombiniert mit fast lebensgroßen Assistenzfiguren aus Stuckmörtel. Er versteht sich primär als Inszenator, Konzeptor und Bildhauer und wird damit zum unmittelbaren Vorläufer seiner genialen Landsleute Giovanni Battista Barberini²⁴⁰ und Giovanni Battista Carlone²⁴¹.

236 SALIGER, Stuckarbeiten (zit. Anm. 117), 108.

237 K. Borromäuskapelle, ÖKT IX Salzburg, Tafel XXVIII.

238 Rochus- und Sebastianskapelle, ÖKT IX, Salzburg, Tafel XXVII.

239 HILLER, STEFAN: Nobilitas et religio – Zur Baugeschichte und Bedeutung der Dombögen, in: Dommuseum zu Salzburg, Katalog, ²Salzburg 1981, 20.

240 Früheste Werke Pfarrkirche Laino (1664), S. Agostino in Cremona (1664–66) und Servitenkirche Wien (1667–69): HOFFMANN, HANS: Der Stuckplastiker G. B. Barberini, phil. Diss., Zürich 1928. SCHEMPER-SPARHOLZ, Stuckdekorationen, 136.

241 Passau, Dom: 1677–95. GROVE, P., Beitrag Carlone, Giovanni Battista in: SAUR, Allgemeines Künstlerlexikon, 16, Leipzig 1997, 441f.

