

Der „Landschadenbundbecher“

Ein Prunkpokal der Goldschmiedekunst des 16. Jahrhunderts.

Von Horst Schweigert

Der „Landschadenbund-Becher, eines der hervorragendsten Werke der Goldschmiedekunst ...“; mit dieser Lobeshymne verwies man bereits 1883 im Ausstellungskatalog zur „Feier der 600jährigen Regierung des Hauses Habsburg in Steiermark“ auf eine der bedeutendsten Goldschmiedearbeiten, die die Steiermark besitzt.¹ Auch anlässlich der 100-jährigen Gründungsfeier des Joanneums im Jahr 1911 pries man den Landschadenbundbecher als das „kunsthistorisch wertvollste Stück unseres Museums ...“, das „zu den hervorragendsten Werken deutscher Goldschmiedekunst aus der Blütezeit der Renaissance“ gehört.²

Umso bedauerlicher ist die Tatsache, dass der Landschadenbundbecher (Abb. 1) seit längerer Zeit für die Öffentlichkeit nicht zugänglich ist, obwohl er zusätzlich zu den vorhin zitierten Lobesstimmen mit dem Steirischen Herzogshut zu den so genannten „Landeskleinodien“³ bzw. zu den „Landessymbolen“⁴ gezählt wird.

Indessen hat der Landschadenbundbecher mit dem Landschadenbund nur den Namen gemeinsam, jedoch nicht von seiner ursprünglichen Bestimmung her. Ist doch der Landschadenbund „eine Klausel in Geldschuldbriefen und anderen Vermögen, durch die sich der Schuldner dem Gläubiger gegenüber verpflichtet, diesen jeden aus der Nichterfüllung des Vertrages entstehenden Schaden auf dessen schlichten Wert hin zu ersetzen“,⁵ zusätzlich musste man „zur bekräftigung seiner Verhei-

¹ Catalog der Ausstellung culturhistorischer Gegenstände, veranstaltet zur Feier der 600jährigen Regierung des Hauses Habsburg in Steiermark, Graz, Industriehalle, Juli 1883, Graz 1883, 42, Kat.-Nr. 516. Ebenso euphorisch charakterisierte Karl Lacher den Prunkpokal: „So sind z. B. das herrlichste und kostbarste Werk im Besitz des Landes, der unübertroffene „Landschadenbundbecher ...“, Karl LACHER, Die Kunstindustrie in Steiermark, in: Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Band Steiermark, Wien 1890, 345.

² Das steiermärkische Landesmuseum Joanneum und seine Sammlungen. Mit Zustimmung des steiermärkischen Landes-Ausschusses zur 100jährigen Gründungsfeier des Joanneums, hg. vom Kuratorium des Landesmuseums, Graz 1911, 316.

³ Josef Carl KINDERMANN, Repertorium der steiermärkischen Geschichte, Grätz 1798, 327.

⁴ Gerhard PFERSCHY, Einleitung, in: Ausstellungsführer der Sonderausstellung „800 Jahre Land Steiermark“, Museumsgebäude Neutorgasse 45, Graz, vom 16. Juni bis 31. Oktober 1980, Graz 1980.

⁵ Gunter WESENER, Das innerösterreichische Landschrankenverfahren im 16. und 17. Jahrhundert (= Grazer Rechts- und staatswissenschaftliche Studien 10, hg. von Hermann BALTL), Graz 1963, 50, mit weiteren Literaturangaben zum Landschadenbund.

Bung einen pocal wein ...“ mit den Worten „bey dem landschadenbund in Steyer“ austrinken.⁶

Es ist nicht die Aufgabe, an dieser Stelle über den Landschadenbund zu referieren.⁷ Fest steht, dass der Landschadenbundbecher aus dem Besitz der Steiermärkischen Landstände über Erlass vom 29. Mai 1895 vom Landes-Ausschuss dem damals neu eröffneten „Kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum“ des Landesmuseums Joanneum übergeben wurde,⁸ wo der Pokal in der Abteilung für Kunstgewerbe ständig ausgestellt war.⁹

Mit der öffentlichen Präsentation des Landschadenbundbeckers im Jahr 1883 anlässlich der Kulturhistorischen Ausstellung des Landesmuseums Joanneum in Graz¹⁰ – in diesem Zusammenhang erfolgte durch Karl Lacher und den k.u.k. Hofphotographen Leopold Bude eine erste Dokumentation des Pokals¹¹ – setzte auch das publizistische Interesse am Prunkpokal ein. Arnold Luschin-Ebengreuth entdeckte die „Goldschmiedemerkmale“ am Pokal – die Meistermarke „HS“, das Augsburger Beschauzeichen und das Wachsenzeichen – und veröffentlichte gleichzeitig seine Erkenntnisse,¹² die für die weitere Forschung richtungweisend waren. So gelang es Mark Rosenberg, die Meistermarke „HS“ als Monogramm des Augsburger Goldschmieds Hans Schebel (Schaller) zu identifizieren.¹³ Damit war die Provenienz- und Künstlerfrage gelöst.

Georg Wolfbauers folgende Veröffentlichung bezog nicht nur die bisherigen Forschungsergebnisse ein, sondern beschäftigte sich auch mit der Frage nach den druckgraphischen Vorlagen der Reliefdarstellungen.¹⁴ Ein weiterer Erkenntnisritt war die Vermutung Wolfbauers, dass der Landschadenbundbecher ein Hochzeitsgeschenk Erzherzog Ferdinands II. von Tirol für Maria von Bayern anlässlich ihrer Vermäh-

lung mit Erzherzog Karl II. von Innerösterreich gewesen sein könnte und erst später in den Besitz der Landstände übergegangen sei. Wolfbauers „Berichterstattung“ sollte dazu dienen, den „Grazer Prunkbecher wieder in das große Blickfeld zu rücken und neuen Grund zu legen für die weitere Forschung“.¹⁵

Es dauerte jedoch mehr als 30 Jahre, bis man sich wieder publizistisch mit dem Landschadenbundbecher beschäftigte. Helmut W. Seling befasste sich ausführlich mit dem Augsburger Goldschmied Hans Schebel und konnte diesen als Meister des Landschadenbundbeckers bestätigen.¹⁶ Neu war in diesem Zusammenhang Selings Vermutung, dass der Münchener Hof Auftraggeber des Prunkpokals gewesen sei.

In der Folge stagnierte die Forschung über den Landschadenbundbecher, obwohl der Pokal bzw. eine vom Kaiserlich-Königlichen Hof-Bronze-, Gold- und Silberwarenfabrikanten Carl Haas angefertigte galvanoplastische Kopie¹⁷ nach 1960 in mehreren Expositionen in der Öffentlichkeit präsentiert wurde.¹⁸

Es war nochmals Helmut W. Seling, der sich in einer dreibändigen Publikation über die Augsburger Goldschmiede mit der Künstlerpersönlichkeit Hans Schebel und

⁶ KINDERMANN (wie Anm. 3), 327.

⁷ Zum Thema „Landschadenbund“ siehe weiters Gertrud SMOLA, Der „Landschadenbundbecher“, in: Katalog der Ausstellung „Graz als Residenz. Innerösterreich 1564–1619“, Grazer Burg, vom 16. Mai bis 30. September 1964, Graz 1964, 80f., Kat.-Nr. 179; Joseph DESPUT, Landschadenbundbecher und Landschadenbund, in: Ausstellungsführer (wie Anm. 4), 15–17.

⁸ Das steiermärkische Landesmuseum (wie Anm. 2), 317.

⁹ Gertrud SMOLA, Das Museum für Kulturgeschichte und Kunstgewerbemuseum seit dem Jahr 1911, in: Festschrift 150 Jahre Joanneum 1811–1961 (= Joannea II), Graz 1969, 132. Der Pokal besitzt die Inventarnummer 12.126; er wurde 1985 nach einer 1836 entstandenen Zeichnung von Franz Xaver Edler von Unruhe neu montiert und gereinigt.

¹⁰ Catalog der Ausstellung kulturhistorischer Gegenstände (wie Anm. 1), 42, Kat.-Nr. 516.

¹¹ Karl LACHER, „Der Landschadenbund-Becher“, in: Kunstgewerbliche Arbeiten aus der kulturhistorischen Ausstellung zu Graz 1883. Auswahl und Text von Carl LACHER, Bildhauer und K.K.-Professor an der Staats-Gewerbeschule in Graz. Photographisch aufgenommen von Leopold BUDE, Chemiker und Photograph in Graz, Graz 1884, Heft I, 1, Tafel I und Heft V, Tafel 2, 3, 4 und 5.

¹² Arnold LUSCHIN-EBENGREUTH, Die Werke der Goldschmiedekunst: 1. Der Landschadenbundbecher, in: Tagespost XXVIII. Jg., Nr. 233, Graz, am 30.8.1883, 3. Bogen; DERS., Der Landschadenbundbecher (Schluss), in: Tagespost XXVIII. Jg., Nr. 236, Graz, am 2.9.1883, 4. Bogen; DERS., in: Tagespost XXVIII. Jg., Nr. 340, Graz, am 15.12.1883.

¹³ Mark ROSENBERG, Der Goldschmiedemerkmale I, Frankfurt a. M. 1922, Nr. 350e.

¹⁴ Georg WOLFBAUER, Der Landschadenbundbecher in Graz, in: Bergland, 13. Jg., H. 12 (1931), 81, Abb. S. 47.

¹⁵ Ebd. 83. Nach Wolfbauer befindet sich ein mit dem Landschadenbundbecher fast identischer, „1694“ und „1695“ datierter Pokal im Brooklyn Museum in New York, den er jedoch für eine Fälschung hält. WOLFBAUER (wie Anm. 14), 82f., Abb. S. 48.

¹⁶ Helmut W. SELING, Hans Schebel – ein unbekannter Augsburger Goldschmied des 16. Jahrhunderts, in: Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum 70. Geburtstag von seinen Schülern, München/Berlin 1967, 145ff. Mrazek nennt irrtümlich Georg Wolfbauer als ausführenden Goldschmied. Wilhelm MRÁZEK, Das Kunsthandwerk, in: Peter BALDASS/Rupert FEUCHTMÜLLER/Wilhelm MRÁZEK, Renaissance in Österreich, Wien/Hannover 1966, 102.

¹⁷ Katalog galvanoplastischer Reproduktionen von Goldschmiedearbeiten, ausgeführt im galvanischen Atelier des K. K. Österr. Museums von Carl Haas, Kais. und Königl. Hof-Bronze-, Gold- und Silberwarenfabrikant, Wien VI/2, Gumpendorferstraße Nr. 95, Wien o. J., 7, Nr. 20. Die Reproduktion des Landschadenbundbeckers kostete 1.300 Kronen. Diese Kopie war in der Jubiläums-Ausstellung der Handwerker Steiermarks im Jahr 1908 ausgestellt. Amtliches Handbuch der Jubiläums-Ausstellung der Handwerker Steiermarks, Landesmuseum Joanneum Graz, vom 19. September bis 4. Oktober 1908, Graz 1908, 61.

¹⁸ Gertrud SMOLA, in: Katalog der Sonderausstellung „Goldschmiedekunst im 150. Jahr seit der Stiftung des Joanneums. Sakrale und profane Kunstwerke aus der Steiermark“, Kunstgewerbemuseum am Landesmuseum Joanneum Graz, vom 19. Juni bis 6. August 1961, Graz 1961, 13f., Kat.-Nr. 46, Abb. 22; SMOLA (wie Anm. 7), 80f., Kat.-Nr. 179, Tafel 4; Karl GUTKAS, Die Stände als politischer Faktor, in: Katalog der Ausstellung „Renaissance in Österreich“, Schloss Schallaburg, vom 2. Mai bis 14. November 1974 (= Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge Nr. 57), Wien 1974, 97, Kat.-Nr. 222 (Foto); DESPUT (wie Anm. 7), 15ff.; Horst SCHWEIGERT, „Landschadenbundbecher“, in: Katalog der Ausstellung „Die Steiermark. Brücke und Bollwerk“, Schloss Herberstein, vom 3. Mai bis 26. Oktober 1986 (= VSILA 16), Graz 1986, 280f., Kat.-Nr. 11/173 (Kopie); Herbert KARNER, Die Königin von Saba: Von der Braut Christi zur Femme fatale. Zur Ikonographie einer Frau in der abendländischen Kunst, in: Alfred JANATA, Katalog der Ausstellung „Jemen. Im Land der Königin von Saba“, Museum für Völkerkunde Wien, vom 16.12.1989 bis 10.6.1990, Wien 1989, 95, S. 10 (Kopie); Eva MARKO, Katalog der Ausstellung „Der Schönheit. 100 Jahre Landesmuseum Joanneum in der Neutorgasse“, vom 12. Mai bis 31. Dezember 1995, Graz 1995, o. S. Die galvanoplastische Kopie wurde zuletzt am 17. September 2008 ausgestellt, und zwar anlässlich des Vortrages vom Autor „Der Landschadenbundbecher. Sinn und Deutung des Bildprogrammes“ im Wartingersaal des Steiermärkischen Landesarchivs Graz.

mit dessen Landschadenbundbecher befasste.¹⁹ Seling verwies auf die noch nicht völlig geklärte Entstehungsgeschichte dieses „herausragenden“ Pokals, vermutet jedoch weiterhin den Münchener Hof als Auftraggeber.

Der Landschadenbundbecher ist nach Seling das „Hauptwerk“ des um 1530 in Hall in Tirol geborenen Augsburger Goldschmieds Hans Schebel, der 1555 die Meisterwürde erlangte, 1571 in Augsburg verstarb²⁰ und zu den „führenden deutschen Meistern seiner Zeit gehörte“. ²¹ Leider existiert noch keine Monographie über Leben und Schaffen Hans Schebels, der u. a. für die Herzöge Albrecht V. und Maximilian I. von Bayern sowie für Herzog Johann Wilhelm von Sachsen tätig war. Obwohl Schebels Œuvre nur zum Teil bekannt ist, sind Fragen nach der Eigenhändigkeit von Entwurf und Ausführung sowie nach den unmittelbaren Vorbildern zu klären.

Instruktiv ist der analytische Vergleich des Landschadenbundbeckers mit dem ebenfalls von Hans Schebel gefertigten Deckelpokal im „Grünen Gewölbe“ der Staatlichen Kunstsammlung in Dresden²² und mit einer im Staatsarchiv Weimar befindlichen Federzeichnung Hans Schebels, einer „Visierung“ für den nicht mehr erhaltenen „Paradiespokal“²³ (Abb. 2): Alle drei Prunkpokale zeigen formale und stilistische Übereinstimmungen, wobei der Fuß und der aus Figuren gebildete Nodus bis auf Einzelheiten kongruent sind. In seinem Aufbau, in der Materialverwendung und seiner technischen Ausführung schließt der Landschadenbundbecher an die von den Nürnberger Künstlern Virgil Solis (1514–1562) und Wenzel Jamnitzer (1508–1585) konzipierten Pokalgestaltungen an. Insbesondere die Prunkpokale des Goldschmieds Wenzel Jamnitzer übten einen nachhaltigen Einfluss auf Hans Schebel aus, wie es ein Deckelpokal im Cleveland Museum of Art (um 1550)²⁴ und der Kaiser Maximilian II. gewidmete so genannte „Kaiserpokal“ (um 1565/1570)²⁵ erkennen lassen.

Der Landschadenbundbecher wird in jeder Hinsicht den euphorischen kunstgeschichtlichen Bewertungen gerecht. Er ist wahrlich ein Prunkpokal: aus Silber gearbeitet und vergoldet, sein Gewicht beträgt 12,5 kg und seine ungewöhnliche Höhe weist 105 cm auf. Der abwechslungsreichen Komposition entsprechen die Abfolge von „plastisch und flächig ornamentalen Zonen“²⁶ sowie die vielfältigen Techniken der Ausführung (Abb. 3): Der Fuß und der figural gearbeitete Nodus sind gegossen, die Cuppa und sämtliche Reliefs sind in Treibarbeit gefertigt, die Ornamente am

Lippenrand sind geätzt; geschmolzene Emailringe verzieren die Basis des Nodus, der Cuppa und der bekrönenden Figur des Deckels.

Kritisch anzumerken sind die in der vorliegenden Literatur über den Landschadenbundbecher nur zum Teil richtigen, ansonsten ungenauen oder überhaupt fehlenden ikonographischen Bestimmungen der Reliefdarstellungen sowie der Tier- und Früchtewiedergaben.²⁷ Auf Grund dieses Defizits wurde auch nie die Frage nach einem Bildprogramm sowie nach dessen Sinn und Bedeutung ventiliert. Lediglich der Autor setzte sich zuletzt mit dieser Thematik auseinander.²⁸

Eine erste ikonographische Bestimmung erfolgte durch Karl Lacher, der jedoch nur die drei Reliefszenen der Cuppa benennen konnte, nicht jedoch jene am Deckel des Pokals.²⁹ Georg Wolfbauer gelang es, die druckgraphischen Vorlagen für diese drei Reliefs an der Becherwandung zu eruieren; es sind zeitgenössische Kupferstiche niederländischer Provenienz.

Die mittels Hermenpilaster eingefassten drei Reliefdarstellungen der Cuppa weisen Begebenheiten aus dem Leben der „geschichtlich bedeutenden“³⁰ Frauen Judith, Esther und Königin von Saba auf: Das Relief „Judith und Holofernes“ (Abb. 4) stellt die ikonographisch seltene Wiedergabe des Gesprächs der jungen Witwe mit Holofernes, dem Feldherrn des assyrischen Königs Nebukadnezar, dar, in dem sie Holofernes – der mit seinen Soldaten ihr Dorf belagert – durch ihre Weisheit beeindruckt. Judith hatte sich Zutritt zu Holofernes verschafft und gibt vor, sich ihm zu unterwerfen (Judith 11, 1–23).

Im Hintergrund, im Raum mit dem silbernen Tafelgerät des Holofernes, ist die Szene der Sorge Judiths um die rituelle Reinheit zu sehen (Judith 12, 1–4). Beim anschließenden Gastmahl des Holofernes macht Judith den Feldherrn betrunken und köpft diesen in der Nacht. Die im Rücken Judiths kniende Magd hält bereits den Sack, der das Haupt des Holofernes aufnehmen soll. Nach der kühnen Tat Judiths ergriffen die Soldaten des Nebukadnezar die Flucht, und das Volk Israel wurde vor der Vernichtung gerettet.

Als Vorlage für diese Reliefdarstellung – wobei als ikonographische Haupttypen die Szenen „Judith ist im Begriffe, Holofernes das Haupt abzuschlagen“ und „Judith mit dem Haupt des Holofernes“ gelten – diente ein 1564 gefertigter Kupferstich des Philipp Galle (1537–1612) nach einer Zeichnung des Marten van Heemskerck (1488–1574).³¹

Das ebenfalls auf eine gleichzeitige Stichvorlage³² der beiden niederländischen Künstler zurückgehende Relief „Esther vor Ahasver“ (Abb. 5) zeigt die aus dem

¹⁹ Helmut W. SELING, Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868, München 1980, Bd. 1: 73, Bd. 3: 56, Nr. 695c.

²⁰ Ebd. Bd. 3: 56, Nr. 695c, mit Biographie, Werkverzeichnis und Literatur.

²¹ SELING (wie Anm. 16), 149.

²² Ebd. 145ff., Abb. 2; SELING (wie Anm. 19), 72f., Abb. 96.

²³ SELING (wie Anm. 16), 145ff., Abb. 3.

²⁴ Philippe VERDIER, A Mind Sixteenth Century Nuremberg Standing Cup in the Cleveland Museum of Art, in: Studien zum europäischen Kunsthandwerk. Festschrift Yvonne Hackenbroch, hg. von Jorg RASMUSSEN, München 1983, 129ff., Abb. 1–8.

²⁵ Berlin, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum. Katalog der Ausstellung „Wittelsbach und Bayern. Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I.“, Residenz in München, vom 12. Juni bis 5. Oktober 1980, München/Zürich 1980, 39f., Kat.-Nr. 53, mit Abb.

²⁶ SELING (wie Anm. 16), 145.

²⁷ Einschließlich des „Führungsblatt“-Textes der Abteilung für Kunstgewerbe am Landesmuseum Joanneum (Raum 14/Kuppelsaal) und der „Inventarkarte“ des gleichen Museums.

²⁸ SCHWEIGERT (wie Anm. 18), 280f., Kat.-Nr. 11/172.

²⁹ LACHER (wie Anm. 11), Heft I, 1.

³⁰ WOLFBAUER (wie Anm. 14), 48.

³¹ WOLFBAUER (wie Anm. 14), Abb. S. 47; KARNER (wie Anm. 18), 87f., Fig. 35; The New HOLLSTEIN, Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700: Philipp Galle Part I, hg. v. Manfred SELLINK, Rotterdam 2001, 122 (83), 127 mit Abb.

³² WOLFBAUER (wie Anm. 14), Abb. S. 47; KARNER (wie Anm. 18), 87f., Fig. 34; The New HOLLSTEIN (wie Anm. 31), 78 (53), 84 mit Abb.

„Buch Esther“ am häufigsten dargestellte „Audienzszene“ (Esther 5, 1–2): Esther erscheint ungerufen vor ihrem Gemahl, dem Perserkönig Ahasver (Assverus) – worauf die Todesstrafe steht –, um durch ihre Fürbitte das jüdische Volk vor der geplanten Vernichtung zu retten; der König neigt zum Zeichen der Gnade sein Szepter gegen die vor ihm ehrfurchtsvoll Niedersinkende und willfährt der Bitte.

Die dritte biblische Reliefszene gibt die Darstellung „Die Königin von Saba vor König Salomo“ (1 Könige 10, 1–10) wieder (Abb. 6): Die Königin von Saba hörte von der Weisheit Salomos und kam, um ihn mit Rätselfragen auf die Probe zu stellen. Das Relief zeigt die Königin disputierend mit dem auf dem Löwenthron sitzenden Salomo; das Gefolge der Königin bringt die für Salomo bestimmten Geschenke dar. Als unmittelbare Vorlage für die Reliefdarstellung diente ein 1557 verfertigter Kupferstich von Frans Floris (1516–1570) nach einer Komposition von Dirck Volckertsz. Coornhert (1522–1590).³³

Im Gegensatz zur korrekten Bestimmung dieser drei Reliefs lag seit Karl Lacher für die drei Pokaldeckelreliefs nur eine allgemeine ikonographische Benennung mit „Moses und Aaron vor dem Pharao“ vor.³⁴

Diesem Hinweis entspricht jedoch nur eine Darstellung, die dem zweiten Buch Mose, dem Buch Exodus, entnommen ist und sich auf die „Ägyptischen Plagen“ bezieht (Exodus 7, 8–13): Das Relief (Abb. 7) zeigt den Moment, in dem Mose auf Geheiß Gottes seinen Bruder auffordert, den Stab vor den thronenden Pharao zu werfen; der Stab verwandelte sich darauf in eine Schlange, die die ebenfalls in Schlangen verwandelten Stäbe der ägyptischen Wahrsagepriester verschlang.

Die bislang unbekanntenen beiden Reliefszenen konnte der Autor an anderer Stelle identifizieren:³⁵ Eine der Darstellungen ist dem ersten Buch Mose, dem Buch Genesis, entnommen und zeigt eine Begebenheit aus der Geschichte des ägyptischen Josef, den Traum des Pharao und seine Deutung durch Josef (Genesis 41, 17–33): Der König von Ägypten (Abb. 8) hatte einen Traum, in dem sieben wohlgenährte Kühe aus dem Nil stiegen und im Gras weideten; ihnen folgten sieben magere Kühe, die die sieben gut genährten Kühe fraßen. Der Pharao ließ den unschuldig im Gefängnis schmachtenden Josef rufen, der den Traum deutete: Die wohlgenährten Kühe bedeuten sieben Jahre Überfluss in Ägypten, danach folgen sieben Jahre Hungersnot. Der Pharao handelte nach dieser Traumdeutung und konnte Ägypten dadurch vor einer Hungersnot retten. Das Relief zeigt den vor dem Pharao stehenden und den Traum deutenden Josef; im Hintergrund sind die am Nilufer weidenden Kühe zu sehen.

Das Thema des dritten Reliefs geht auf das zweite Buch Könige zurück und bezieht sich auf die Regentschaft des Königs Joschija (Josias), der sich um die Auffindung des „Buches der Gesetze“ verdient gemacht hatte. Das Relief (Abb. 9) gibt

³³ WOLFBauer (wie Anm. 14), Abb. S. 47; KARNER (wie Anm. 18), 85ff., 95, Kat.-Nr. S 11a; Friedrich Wilhelm HOLLSTEIN, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts IV, Amsterdam 1955, 228, Nr. 77.

³⁴ LACHER (wie Anm. 11), Heft I, 1.

³⁵ SCHWEIGERT (wie Anm. 18), 280, Kat.-Nr. 11/172.

die Bibelstelle wieder, in der König Joschijas seinen Staatsschreiber Schaffan aus dem aufgefundenen Gesetzbuch vorlesen lässt und danach eine Reform des Kultes verordnete (2 Könige 22, 10).

Die Frage, ob diese sechs Reliefdarstellungen in einem ikonologischen Kontext zum Schenkungsanlass bzw. zur Funktion des Prunkpokals stehen, wurde bislang nie erörtert. Erst der Autor beschäftigte sich mit dieser wichtigen Fragestellung und konnte nachweisen, dass die Auswahl aller ikonographischen Themen nach einem programmatischen, auf das Hochzeitspaar bezogenen Konzept erfolgte.³⁶

So wurde im Bewusstsein des Schenkungsanlasses auf die Wiedergabe der drei biblischen Frauen Judith, Esther und Königin von Saba zurückgegriffen, und diese wurden an markanter Stelle – an der Becherwandung – zur Darstellung gebracht. Sowohl Judith als auch Esther und die Königin von Saba gelten seit dem 13. Jahrhundert als Prototypen der Ecclesia, der Braut Christi, der Maria.³⁷

Im weiteren Sinne deutet man die Szene der „Esther vor Ahasver“ – die auch als „Fürbitte vor dem Thron“ benannt wird – als Präfiguration der Fürbitte Mariens für die Menschheit bei Christus,³⁸ während die Huldigungsszene der Königin von Saba, in der Salomo die Geschenke entgegen nimmt, dem neutestamentarischen Antitypus der „Anbetung der Heiligen Drei Könige“ entspricht.³⁹

Die ikonographische Aussage aller drei Reliefwiedergaben bezieht sich daher im typologischen Sinn auf Maria, die Namenspatronin der bayerischen Prinzessin. Darüber hinaus verdeutlichen die Darstellungen tugendhaftes Verhalten im christlichen Denken, wie Fürbitten, Furchtlosigkeit und Weisheit, was „wohl als Richtlinie für die Braut zu verstehen ist“.⁴⁰

Auch die den Deckel des Prunkpokals zierenden drei Reliefs mit den alttestamentarischen männlichen Darstellungen unterliegen einem Motto, das sich auf den Erzherzog, den Bräutigam, bezieht. So gilt Josef von Ägypten als Exemplum des weisen Herrschertums, insbesondere der politischen Weisheit,⁴¹ während König Joschija, der das Gesetz Mose getreu befolgte, mit David, Ezechias und Salomo zu den vorbildlichen biblischen Königen zählt.⁴² Die Szene mit Aaron und Mose vor dem Pharao steht typologisch für das Kreuz Christi bzw. wird als Sieg des christlichen Priesters interpretiert.⁴³ Aufgrund dieser Aussagen fungieren die drei Relief-

³⁶ Ebd.

³⁷ Jutta SEIBERT, Artikel „Judith“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 2: Allgemeine Ikonographie F–K, hg. von Engelbert KIRSCHBAUM SJ, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1970, Sp. 455f.

³⁸ Ingrid WEBER, Artikel „Esther“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 1: Allgemeine Ikonographie A–E, hg. von Engelbert KIRSCHBAUM SJ, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, Sp. 685.

³⁹ Ursula MIELKE, Artikel „Saba, Königin von“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 4: Allgemeine Ikonographie S–Z, hg. von Engelbert KIRSCHBAUM SJ, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1972, Sp. 1f.

⁴⁰ KARNER (wie Anm. 18), 87.

⁴¹ Ursula NILGEN, Artikel „Joseph von Ägypten“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 37), Sp. 423, 432.

⁴² Jürgen PAUL, Artikel „Josias (Joschija)“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 37), Sp. 435f.

⁴³ Heide DIENST, Artikel „Aaron“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 38), Sp. 2.

darstellungen als tugendhafte Vorbilder für eine weise, sich an das Gesetz haltende Regentschaft eines Herrschers im christlichen Glauben.

Mit diesem vielschichtig thematisierten Bildprogramm ist die bisher angenommene Bestimmung des Prunkpokals als Hochzeitsgeschenk an das Brautpaar Erzherzog Karl II. von Innerösterreich und Erzherzogin Maria von Bayern überzeugend. Als ein weiteres Indiz dafür spricht, dass die traditionelle Darstellung der Königin von Saba seit dem 15. Jahrhundert „zum Synonym weltlicher Liebe“ wurde und sich als „beliebtes Motiv auf Hochzeitsgeschenken in bürgerlichen wie auch in höfischen Kreisen“ etablierte.⁴⁴

Eine Identifikation der dargestellten alttestamentarischen Personen hinsichtlich ihrer typologischen Sinnggebung mit dem fürstlichen Ehepaar war beabsichtigt: Erzherzog Karl II. als weiser und gerechter Herrscher im christlichen Denken, während die von tiefer Religiosität geprägte Maria von Bayern in Bezug zur Namenspatronin Maria zu bringen ist.

Über die Hochzeitspläne Erzherzog Karls II. und über die Hochzeitsfeierlichkeiten existieren ausführliche archivalische Unterlagen: Der am 3. Juni 1540 geborene Karl II., jüngster Sohn Kaiser Ferdinands I. und seiner Gemahlin Anna von Böhmen und Ungarn, war vor der Eheschließung mit Maria von Bayern bereits in Eheverhandlungen mit Königin Elisabeth von England und mit Maria Stuart, Königin von Schottland, die jedoch scheiterten. Im Herbst 1570 wurde die Hochzeit mit seiner Cousine, der am 21. März 1531 geborenen Maria, Prinzessin von Bayern, Tochter Herzog Albrechts V. von Bayern und Anna, Erzherzogin von Österreich – sie war eine Tochter Kaiser Ferdinands I. –, abgesprochen. Im Dezember 1570 gewährte Papst Pius V. dem Erzherzog die Dispens, trotz der nahen Verwandtschaft Maria von Bayern zu ehelichen.⁴⁵ Am 20. (irrig am 26.) August 1571 fand in Wien, in der Augustinerkirche, die Eheschließung statt.

Im Hauptstaatsarchiv Stuttgart befindet sich ein am 24. September 1571 verfasster Bericht über die Hochzeitsfeierlichkeiten⁴⁶ in Wien mit dem Verzeichnis der Geschenke an das Brautpaar. Darin heißt es u. a., dass Erzherzog Ferdinand von Tirol, der Bruder Karls II., einen „ganz goldenen Becher, 4000 ungarische Dukaten wert“ schenkte.⁴⁷ Es ist sehr wahrscheinlich, dass dieser Pokal mit dem Landschadenbundbecher identisch ist.⁴⁸

Das bisher erörterte Bildprogramm bezieht sich auf die beiden Persönlichkeiten Karl II. von Innerösterreich und Maria von Bayern in ihrer Stellung als Landes-

⁴⁴ Siehe KARNER (wie Anm. 18), 87.

⁴⁵ Siehe dazu Katalog der Ausstellung „Graz als Residenz“ (wie Anm. 7), 104ff., Kat.-Nr. 266-270, 112f., Kat.-Nr. 284.

⁴⁶ Ebd. 114, Kat.-Nr. 290.

⁴⁷ Ebd. 115, Kat.-Nr. 291. Dieser Pokal wird im 1587 erstellten Inventar des Silbergeschirres der Erzherzogin Maria unter der Nummer „26“ angeführt: „Mer ain grosen gulden pecher, welchem erzherzog Ferdinandt von Insprugg irer durchlaucht etc. auf die hochzeit verehrt hat“. Die Inventarliste ist abgedruckt in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 13 (1892), 2. Teil: Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des Allerdurchlauchtigsten Erzhauses, Reg. 9537 (1587), CLVI, Nr. 26.

⁴⁸ Bereits von WOLFBauer (wie Anm. 14), 48, vermutet.

fürsten. Bisher unbeachtet in ihrer Deutung blieben die beiden Silberreliefs mit Darstellungen der römischen Gottheiten Juno und Ceres, die sich an der Deckelinnenseite bzw. an der Unterseite des Pokalfußes befinden und die symbolisch auf den Ehestand des Fürstenpaares Bezug nehmen.

Das Relief mit der Wiedergabe von Juno (Abb. 10) – sie ist identisch mit der griechischen Götterkönigin Hera – zeigt die Göttin thronend vor einer Stadtarchitektur, mit dem Pfau, dem Vogel der Apotheose, als Attribut an ihrer Seite. Juno gilt als Göttin der Ehe, als Schutzherrin des hochzeitlichen Brauchtums und der Ehefrauen sowie als Göttin der Geburten.⁴⁹ Herbert Hunger charakterisiert poetisch ihre Bedeutung: „Das Schicksal der Frau überhaupt und dessen Erfüllung, der Weg von der Jungfrau zur Ehegattin und ihr Zusammenleben mit dem Manne sind der eigentliche Bereich der Göttin.“⁵⁰

Man kann sagen, dass die Ehe der beiden innerösterreichischen Regenten wahrlich unter der Patronanz der Göttin Juno stand; nicht nur, dass Maria ihrem Gemahl 15 Kinder gebar, war sie dem Erzherzog bis zu seinem Tod im Jahr 1590 eine treue Begleiterin.

Auch die der griechischen Gottheit Demeter entsprechende Ceres (Abb. 11) ist Göttin der Ehe, aber auch der Fruchtbarkeit, des Wachstums und des Ackerbaus; ihr Attribut, das mit Früchten gefüllte „cornucopia“, das segenspendende Füllhorn, weist darauf hin.⁵¹ Schließlich verdeutlicht die den Prunkpokal bekronende Abundantia⁵² (Abb. 12) nochmals das symbolische Anliegen, das Füllhorn möge sich in Überfluss über das Hochzeitspaar leeren.

Zu prüfen sind in weiterer Folge die Literaturhinweise über jene Dekorationsmotive, die den Landschadenbundbecher zusätzlich schmücken. So heißt es u. a. „Das Ornament ist in den plastischen Teilen vielfach mit Masken, Tieren und auch mit menschlichen Figuren belebt“⁵³ oder „es sind die Ornamentborten mit Masken und allerlei Tieren und Fruchtkränzen versehen“.⁵⁴

Diese lapidaren Deskriptionen werden in keiner Weise den Inventionen des Auftraggebers bzw. des ausführenden Künstlers gerecht. Sowohl die an den Scheiben des Fußes, des Schaftes und des Deckels sowie an den Emailbändern und am Nodus dargestellten Früchte, Tiere und menschlichen Lebewesen spielen eine nicht unwesentliche Rolle innerhalb des Bildprogramms.

Die vielfältige Dekorationsweise ist nicht nur schmückendes Beiwerk, sondern weist auch symbolische Aussagen auf, um deren Bedeutung die zeitgenössischen humanistisch gebildeten Auftraggeber, Künstler und Betrachter wussten.

⁴⁹ Herbert HUNGER, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien ⁵1959, 135f., 172f.

⁵⁰ Ebd. 135f.

⁵¹ Ebd. 74, 84f.

⁵² Siehe Artikel „Füllhorn“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* (wie Anm. 37), Sp. 65f.

⁵³ *Amtliches Handbuch der Jubiläums-Ausstellung* (wie Anm. 17), 61; ebenso DESPUT (wie Anm. 7), 15.

⁵⁴ SMOLA (wie Anm. 7), 80, Kat.-Nr. 179.

Naturtreue und Vielfalt waren dem Inventor oberstes Gebot. Um die Fülle des Dargestellten überblicken zu können, bedarf es einer detaillierten Deskription:

Während die Ränder der einzelnen Scheibenringe sowie die Kehlungen und die Becherwandung mit verschiedenen Ornamentmotiven – mit Münzschnur-, Mäander-, Rollwerk- und Maureskenornament – verziert sind, zeigen die Oberflächen der Ringe Darstellungen aus der Flora und der Tierwelt.

Die Basis des Fußes beleben Löwenpaare, die Kartuschen mit alternierenden Löwen- und Medusenköpfen einfassen; Festons aus Kürbissen, Äpfeln, Granatäpfeln und Weintrauben füllen die Zwischenräume. Ein bortenartiger, von Schlangen durchzogener Früchtekranz bildet den Basisabschluss.

Die beiden Basisringe des Schaftes werden einerseits von drei Kartuschen mit Widderköpfen – zwischen denen Adler und Früchte arrangiert sind – akzentuiert, andererseits von drei Frauenköpfen gerahmt, zwischen denen Salamanderpaare Granatäpfel einfassen.

Der massive Nodus (Abb. 13) wird von drei Frauengestalten gebildet, deren Beine mit der Basis verwurzelt sind und deren emporgestreckte Arme in ein Lorbeergeäst mit Adlerköpfen übergehen; drei mit Perlen geschmückte Frauenköpfe bereichern dekorativ die Zwischenräume. Den Nodusabschluss bildet ein der Basis entsprechender Früchtekranz mit ringelnden Schlangen.

Den schmalen, bunten Emailring zieren Kartuschen, Füllhörner und Früchte, nach denen Papageien picken. Reliefierte Löwenköpfe, Granatäpfel und Weintrauben schmücken die Übergänge zum zweiten, breiten Emailring. An diesem wiederholt sich das Motiv der drei akzentuierenden Frauenköpfe; springende Hirsche, Schnecken, pickende Vögel und Störche, die Schlangen bekämpfen, beleben in erzählerischer Abfolge die Zwischenfelder.

Auch der Pokaldeckel ist mit analogen Motiven geschmückt. Am Deckelrand (Abb. 14) dominieren sechs liegende Flussgottheiten sowie Adlerpaare, die Kartuschen mit Löwenköpfen einfassen.

Greifenartige Fabeltiere, Satyrköpfe sowie Vasen mit Blumen und Früchten kennzeichnen den schmalen Emailring. Fabelwesen mit Bocksleibern und drei Frauenköpfe bilden das nodusartige, vollplastische Mittelstück des Deckelgriffes.

Schließlich zeigt die Basis der bekrönenden Abundantia mehrere Kleintiere, wie einen Frosch, eine Schildkröte, einen Salamander, eine Schnecke und eine Heuschrecke.

Die Wiedergabe einer solchen detailreichen Naturbeobachtung hat mehrere Wurzeln. Eine davon ist, dass seit Albrecht Dürers Tier- und Pflanzenstudien in der Folgezeit des 16. Jahrhunderts nicht nur ein künstlerisch-ästhetisches, sondern auch ein wissenschaftliches Interesse an der Natur einsetzte.⁵⁵

⁵⁵ Siehe Fritz KORENY, Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance, München 1985; weiters Günther PASS, Dürer und die wissenschaftliche Tierdarstellung der Renaissance, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 82/83, Neue Folge XLVI/XLVII (1986/87), 57ff.

So hatte sich nach Dürer nördlich der Alpen der Augsburger Maler Hans Burgkmair mit Naturstudien nach Tieren befasst; vor allem die Vogel- und Kleintierwelt fand sein Interesse.⁵⁶

Etwa zwischen 1550 und 1560 kamen mehrere Bücher zoologischen und botanischen Inhalts heraus, die mit druckgraphischen Illustrationen ausgestattet waren.

Auf dem Sektor der Tierwelt sind die Publikationen von Conrad Gessner, Ippolito Salviani (Rom 1554–1558), Pierre Belon (Paris 1551) und Guillaume Rondelet (Lyon 1554–1555) zu nennen.⁵⁷

Gleichzeitig setzte auch ein enzyklopädisches Interesse an der Pflanzenwelt ein. Es waren Ärzte, die illustrierte Kräuterbücher herausgaben, wie Pietro Andrea Mattioli, der sich mit der alpenländischen Flora beschäftigte, Hieronymus Bock, Leonhard Fuchs, Carolus Clusius und Francesco Calzolari.⁵⁸

Diese detaillierten Naturbeobachtungen mit der Einbindung von symbolisch behafteten Elementen führten zu einer allegorischen Aufbereitung von einzelnen Tieren, Pflanzen und Früchten. So ordnete der Züricher Arzt und Naturwissenschaftler Conrad Gessner (1516–1565) in seiner vierbändigen Publikation „Historia animalium“ (1551/1558) die Tiere den „Vier Elementen“ – Erde, Wasser, Luft und Feuer – zu.⁵⁹

Im Zusammenhang mit der antiken platonischen Elementenlehre und im Rückgriff auf die Viererkonkordanzen der spätantiken Astrologie entwickelte sich ein System analoger Vierergruppen aus dem „kosmologischen, anthropologischen, moralischen und theologischen Bereich“, in dem man die „Vier Elemente“ u. a. mit den „Vier Jahreszeiten“, „Vier Winden“, „Vier Paradiesflüssen“, „Vier Kardinaltugenden“ und „Vier Temperamenten“ in Beziehung gesetzt hat.⁶⁰ Diese weit in die Neuzeit nachwirkende Tradition war dem humanistisch gebildeten Auftraggeber und Programminventor des Landschadenbundbechers bekannt: Er bediente sich dieses Gedankengutes und konzipierte mit Hilfe der Tiere, Früchte und Personen die „symbolische Erschaffung eines Mikrokosmos, in dem alle Elemente und bestimmenden Kräfte des Universums“⁶¹ zum Ausdruck kommen sollten.

⁵⁶ Tilman FALK, Naturstudien der Renaissance in Augsburg, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 82/83, Neue Folge XLVI/XLVII (1986/87), 79ff.

⁵⁷ Siehe Peter DREYER, Zeichnungen von Hans Verhagen, dem Stummen von Anwerpen. Ein Beitrag zu den Vorlagen der Tierminiaturen Hans Bols und Georg Hoefnagels, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 82/83, Neue Folge XLVI/XLVII (1986/87), 116; weiters Katharina SEIDL, Die Bilder der Natur, in: Katalog der Ausstellung „Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts“, hg. von Wilfried SEIPEL, Schloss Ambras, Innsbruck, vom 22. Juni bis 31. Oktober 2006, Kunsthistorisches Museum Wien, vom 12. Februar bis 20. Mai 2007, Wien 2006, 43f.

⁵⁸ Ebd. 42.

⁵⁹ Siehe Thea VIGNAU-WILBERG, Naturemblematik am Ende des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 82/83, Neue Folge XLVI/XLVII (1986/87), 145.

⁶⁰ Ursula NILGEN, Artikel „Elemente, vier“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 38), Sp. 600f.; ebenso Hans HOLLÄNDER, Artikel „Vier, Vierzahl“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 39), Sp. 459f.

⁶¹ Friedrich KRYZA-GERSCH/Barbara RUCK, in: Katalog der Ausstellung „Hans Adam Weissenkircher (1646–1695). Fürstlich Eggenbergischer Hofmaler“, Graz Schloss Eggenberg, vom 13.

In diesem Konnex präsentieren sich die „Vier Elemente“ durch die am Pokal dargestellten Früchte für die Erde, durch die Flussgottheiten für das Wasser, durch die Adler für die Luft und durch die Salamander für das Feuer.

Im weiteren Sinne könnten die Flussgottheiten auf die sechs Hauptflüsse der Steiermark – die Mur, Drau, Sann, Enns, Mürz und Raab – verweisen.⁶²

Die „Vier Jahreszeiten“ werden durch Blumen – für den Frühling und Sommer –, durch die Früchte – für den Herbst – sowie durch den Lorbeer – für den Winter – symbolisiert.⁶³

Die „Vier Temperamente“, die in der Frührenaissance psychologisierend gedeutet wurden, lassen sich durch deren Attribute bestimmen: der Vogel (Adler) für den Melancholiker, die Ziege (Widder) für den Sanguiniker, die Schildkröte für den Phlegmatiker und der Löwe für den Choleriker.⁶⁴

Ebenso durch Attribute bestimmbar sind die „Vier Paradiesflüsse“, für die eine parallele Deutung als Kardinaltugenden überliefert ist: So repräsentiert der über das Gold fließende Phison die Prudentia – die Weisheit –, deren Attribut die Schlange darstellt; der Gehon repräsentiert Temperantia – die Mäßigkeit –, als deren Attribut die Schildkröte gilt; der Tigris stellt Fortitudo – die Tapferkeit – dar, die als Attribut den Löwen aufweist; schließlich symbolisiert der Euphrat – der die Fruchtbarkeit bedeutet (Hinweis auf die Göttin Ceres) – Justitia.⁶⁵

Die Vielschichtigkeit des Bildprogramms am Landschadenbundbecher schließt jedoch auch die Einzelbedeutung aller dargestellten Früchte, Pflanzen und Tiere ein, woraus ein Kompendium von traditionellen symbolischen Aussagen resultiert.

Die Darstellung des Apfels in Verbindung mit der Schlange ist als Symbol der Erlösung von der Sünde durch Maria zu interpretieren. Der geöffnete Granatapfel gilt ebenfalls als Mariensymbol – für ihr fruchtbares Wirken im Erlösungswerk –, hat aber in der profanen Kunst die Bedeutung als Fürstensymbol (siehe Albrecht Dürers Porträt Kaiser Maximilians I., von 1519).⁶⁶

Von inhaltlicher Aussagekraft, im Zusammenhang mit dem Hochzeitspaar, ist die an markanter Stelle des Pokalschaftes wiedergegebene Darstellung der Verwandlung Daphnes in einen Lorbeerbaum. Das auf Ovids „Metamorphosen“ zurückgehende Motiv⁶⁷ verweist im Rahmen der Themenstellung auf die Bedeutung des Lorbeers

– das griechische Wort „daphne“ bedeutet Lorbeerbaum –, der wegen seiner immergrünen Blätter als Symbol des Ewigen, des Unvergänglichen gilt.⁶⁸

Die Bedeutungssymbolik der am Pokal dargestellten Tiere ergänzt und erweitert das Programmkonzept. So ist der Löwe, bei dem sich verschiedene ikonographische Schichten überlagern, im Konnex mit der fürstlichen Position des Brautpaares als Herrschersymbol, als Sinnbild für den König und Richter und imperialer Macht zu deuten.⁶⁹ Aus heraldischer Sicht fungiert der Löwe als Wappentier Bayerns und nimmt Bezug auf das Haus Wittelsbach, somit auf die Braut Maria von Bayern. Auch der Widder bezieht sich auf die Erzherzogin, die am 21. März im Sternzeichen des Widders geboren wurde.

Der Adler ist entsprechend der Deutung des Löwen als Sinnbild der weltlichen Macht, der siegreichen Stärke zu interpretieren.⁷⁰

Mit der Mariensymbolik in Verbindung zu bringen sind der exotische Papagei und der Storch im Kampf gegen die Schlange, der zu vergleichen ist mit dem klugen Christen, der sich gegen die Versuchungen des Teufels wehrt.⁷¹

Die Darstellungen des Salamanders, der Schildkröte, der Schnecke, der Heuschrecke und des Frosches (oder Kröte) sind in zweifacher Hinsicht von Interesse. Einerseits in ihrer ikonographischen Bedeutung: Der Salamander symbolisiert das Element „Feuer“ und ist Sinnbild der Seelen im Fegefeuer,⁷² die Schildkröte gilt als Attribut der Aphrodite Urania, der Göttin der gesitteten ehelichen Liebe, und versinnbildlicht die kluge Bedachtsamkeit⁷³; die Schnecke⁷⁴ und die Heuschrecke – beide besitzen eine ambivalente Bedeutung – sind Symbole der Auferstehung, aber auch der Jungfräulichkeit bzw. der geduldigen Zuversicht; lediglich der Frosch weist eine negative Charakterisierung auf, stellt er doch eine der Plagen Ägyptens dar⁷⁵ und verweist somit auf das Relief am Pokaldeckel. Andererseits betrifft es die technische Herstellung dieser Kleintiere, die vom Verfahren des sogenannten Naturabgusses inspiriert erscheint. Der Naturabguss von kleinen Tieren und Pflanzen, der sich seit dem frühen 15. Jahrhundert von Italien aus nach Süddeutschland verbreitete, wurde insbesondere durch den Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer

Juni bis 13. Oktober 1985 (= Veröffentlichungen der Abteilung Schloss Eggenberg 5), Graz 1985, 55.

⁶² SCHWEIGERT (wie Anm. 18), 280, Kat.-Nr. 11/173.

⁶³ Bernhard KERBER/Oskar HOLL, Artikel „Jahreszeiten“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 37), Sp. 364ff.

⁶⁴ Siehe Oskar HOLL, Artikel „Temperamente“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 39), Sp. 265ff.

⁶⁵ Dazu Joachim POESCHKE, Artikel „Paradiesflüsse“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie 3: Allgemeine Ikonographie L–R, hg. von Engelbert KIRSCHBAUM SJ, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1971, Sp. 382; Michael EVANS, Artikel „Tugenden“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 39), Sp. 371.

⁶⁶ C. DUTILH, Artikel „Granatapfel“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 37), Sp. 198f.

⁶⁷ HUNGER (wie Anm. 49), 82f.

⁶⁸ Artikel „Lorbeer“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 65), Sp. 106f.

⁶⁹ Peter BLOCH, Artikel „Löwe“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 65), Sp. 118.

⁷⁰ Liselotte WEHRHAHN-STAUCH, Artikel „Adler“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 38), Sp. 75.

⁷¹ Wolfgang KEMP, Artikel „Storch“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 39), Sp. 217.

⁷² Artikel „Salamander“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 39), Sp. 11.

⁷³ Sigrid BRAUNFELS, Artikel „Schildkröte“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 39), Sp. 69f.

⁷⁴ Sigrid BRAUNFELS, Artikel „Schnecke“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 39), Sp. 98f.

⁷⁵ Peter GERLACH, Artikel „Kröte, Frosch“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (wie Anm. 37), Sp. 676f.

perfektioniert.⁷⁶ Jamnitzers Meisterschaft im Gießen, vor allem den Naturabguss betreffend, wurde bereits von seinen Zeitgenossen gerühmt.⁷⁷

Es ist möglich, dass Hans Schebel, der Hersteller des Landschadenbundbechers, diese Gusstechnik im Atelier Jamnitzer erlernt oder Zugriff auf die Modeln dieser Kleintiere aus der Werkstatt Jamnitzers hatte.

Schließlich wäre die Frage nach dem Auftraggeber des Landschadenbundbechers zu klären, für den sowohl Erzherzog Ferdinand II. von Tirol als auch der Münchener Hof mit Herzog Albrecht V. von Bayern – dem Vater Marias von Bayern –, genannt werden.

Zieht man in Betracht, dass Erzherzog Ferdinand II. von Tirol (1529–1595), der zweitgeborene Sohn Kaiser Ferdinands I. und Bruder Erzherzog Karls II. von Innerösterreich, ein bedeutender Kunstliebhaber und Kunstsammler war und in Schloss Ambras eine Kunst- und Wunderkammer einrichtete,⁷⁸ in der er unter anderem die „Saliera“ von Benvenuto Cellini und über 5000 Druckgraphiken, Holzschnitte und Kupferstiche von Dürer, Raffael, Tizian und von niederländischen Künstlern – darunter unter anderen auch von Frans Floris und Marten van Heemskerck – verwahrte,⁷⁹ spricht vieles dafür, in ihm den Besteller des Prunkpokals zu sehen.

Bestärkt wird diese Annahme dadurch, dass der Erzherzog über seine erste, aus Augsburg stammende Frau Philippine Welser sicherlich in persönlichem Kontakt mit seinem Landsmann, dem Goldschmied Hans Schebel, stand. Der Erzherzog dürfte auch als Programminventor des Pokals in Betracht kommen, da er als Konzeptor eines allegorisch-mythologischen Festprogramms überliefert wird.⁸⁰

In diesem Zusammenhang ist die Begegnung Erzherzog Ferdinands mit dem in Wien tätigen Hofmaler Giuseppe Arcimboldo (1527–1593) von Interesse, der für die kaiserliche Familie nicht nur Porträts schuf, sondern auch für Ferdinands Bruder, Kaiser Maximilian II., die aus Tieren, Früchten und Gegenständen zusammengesetzte Gemäldeserie der „Vier Jahreszeiten“ (1563) und der „Vier Elemente“ (1566) schuf. Der Humanist Giovanni Battista Fonteo widmete Maximilian II. zu Neujahr

⁷⁶ Zum Naturabguss und seiner Technik siehe Edgar LEIN, Über den Naturabguss von Schlangen, Kröten, Krebsen und anderen kleinen Tieren, in: Katalog der Ausstellung „Die Entdeckung der Natur“ (wie Anm. 57), 77ff.; DERS., „Wie man allerhand Insecta, als Spinnen, Fliegen, Käfer, Eydexen, Frösche und auch ander zart Laubwerck scharff abgiessen solle, als wann sie natürlich also gewachsen wären“. Die Natur als Modell in Johann Kunkels Beschreibungen des Naturabgusses von Tieren und Pflanzen, in: Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit. Festschrift für Herbert Beck, Petersberg 2006, 103ff.

⁷⁷ Klaus PECHSTEIN, Jamnitzer-Studien, in: Jahrbuch der Berliner Museen NF. 8 (1966), 239.

⁷⁸ Siehe dazu Katalog der Ausstellung „Werke für die Ewigkeit. Kaiser Maximilian I. und Erzherzog Ferdinand II.“, Kunsthistorisches Museum Sammlungen Schloss Ambras, vom 6. Juli bis 31. Oktober 2002, Wien 2002, 19ff.; Margot RAUCH, Gesammelte Wunder: die Naturobjekte in den Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Katalog der Ausstellung „Die Entdeckung der Natur“ (wie Anm. 57), 12f.

⁷⁹ Alfred AUER, Werke für die Ewigkeit, in: Katalog der Ausstellung „Werke für die Ewigkeit“ (wie Anm. 78), 14. Auch die drei alttestamentarischen Reliefdarstellungen des Pokaldeckels gehen auf Kupferstiche der bereits genannten niederländischen Künstler zurück.

⁸⁰ Katalog der Ausstellung „Werke für die Ewigkeit“ (wie Anm. 78), 92, Kat.-Nr. 37, 108, Kat.-Nr. 49.

1569 eine Reihe von Gedichten, die sich auf Arcimbaldos Gemälde beziehen und auf die gute Regentschaft des Kaisers verweisen.⁸¹ Diese Schrift sowie Arcimbaldos Gemäldeserie könnten für Erzherzog Ferdinand II. Anregung für das inhaltliche Konzept des Hochzeitspokals gewesen sein.

Bleibt letztlich noch die Frage, wann und aus welchem Grund der bis dahin in der Schatz- und Kunstkammer⁸² des innerösterreichischen Hofes verwahrte Prunkpokal in den Besitz der Landstände gelangte. Arnold Luschin-Ebengreuth hatte diesbezüglich einen bislang unwidersprochenen Vorschlag: Er meinte, dass Erzherzog Ferdinand II. von Innerösterreich den Pokal vor seiner Wahl zum Kaiser im Jahr 1619 als Gegengeschenk den Landständen übergab, da diese die Baulichkeit der protestantischen Stiftsschule seiner Mutter, der Erzherzogin Maria, zur Errichtung des Klarissinnenklosters geschenkt hatten.⁸³

Zu diesem Zweck ließ der Erzherzog das ursprüngliche Wappenschild entfernen und brachte ein neues Emailschild (Abb. 15) mit dem vom Herzogshut bekrönten Bindenschild und mit seinen Initialen „F.E.Z.O.“ („Ferdinand Erzherzog zu Österreich“) an.

Vor allem aus landesgeschichtlichen und kunstgeschichtlichen Gründen sollte der von Erzherzog Ferdinand II. von Tirol als Hochzeitsgeschenk für seinen Bruder Erzherzog Karl II. von Innerösterreich und dessen Braut, der Prinzessin Maria von Bayern, an den Augsburger Goldschmied Hans Schebel im Herbst 1570 in Auftrag gegebene und 1571 gefertigte Prunkpokal wieder in der Öffentlichkeit präsentiert werden. Der Pokal, der zu den bedeutendsten Goldschmiedearbeiten zählt, die das Land Steiermark besitzt, ist ein außergewöhnliches Kunstwerk von europäischem Rang.

Fotonachweis

Institut für Kunstgeschichte der Universität Graz, Fotoarchiv: 2

Hon.-Prof. Dr. Kurt Woisetschläger, Graz: 3–11, 13, 14

Landesmuseum Joanneum Graz, Abteilung für Kunstgewerbe: 1, 12, 15

⁸¹ Siehe Katalog der Ausstellung „Kaiser Ferdinand I. 1503–1564. Das Werden der Habsburger Monarchie“, hg. von Wilfried SEIPER, Kunsthistorisches Museum Wien, vom 15. April bis 31. August 2003, Wien 2003, 538, Kat.-Nr. X. 23.

⁸² Gottfried BIEDERMANN, Zur ehem. Grazer Schatz- und Kunstkammer unter Kaiser Friedrich III. (reg. 1440–1493) und den Erzherzögen Karl II. (1564–1590) und Ferdinand (reg. 1595–1619, ab 1619 Kaiser) von Innerösterreich, in: ZHVSt 79 (1988), 103; Johann STOLZER, Die Grazer Schatz-, Kunst- und Rüstkammer unter Kaiser Friedrich III. und den Erzherzögen Karl II. und Ferdinand III., Phil. Diss. Graz 2002, 87.

⁸³ LUSCHIN-EBENGREUTH (wie Anm. 12), Nr. 236, 4. Bogen.



Abb. 1: H. Schebel, Landschadenbundbecher, 1570/71; Landesmuseum Joanneum Graz

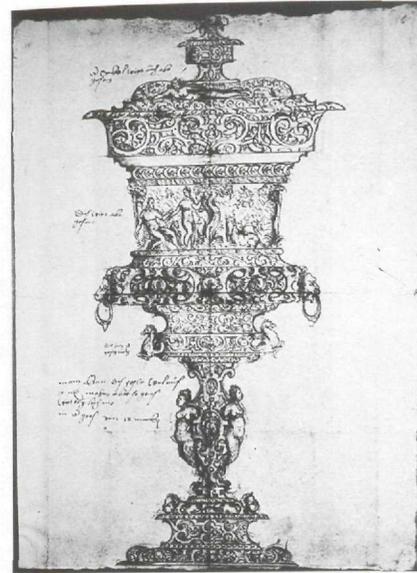


Abb. 2: H. Schebel, Paradiespokal; Staatsarchiv Weimar

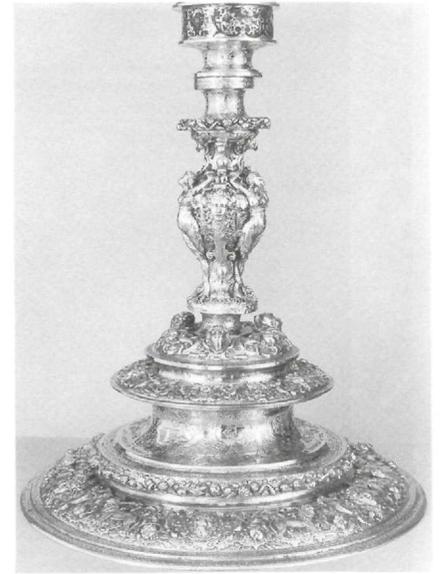


Abb. 3: H. Schebel, Landschadenbundbecher, Detail



Abb. 4: H. Schebel, Landschadenbundbecher, Cuppa-Relief „Judith vor Holofernes“



Abb. 5: H. Schebel, Landschadenbundbecher, Cuppa-Relief „Esther vor Ahasver“



Abb. 6: H. Schebel, Landschadenbundbecher, Cuppa-Relief „Die Königin von Saba vor Salomo“

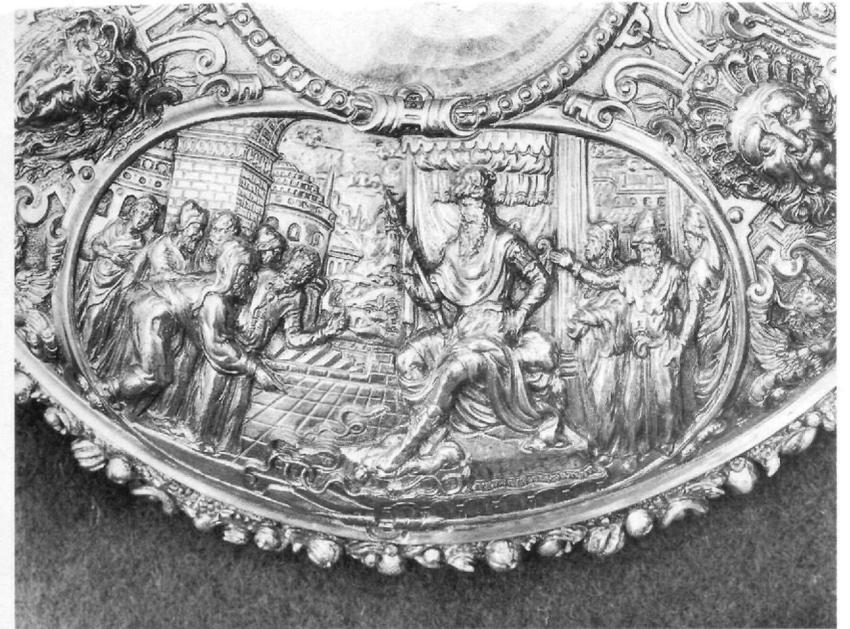


Abb. 7: H. Schebel, Landschadenbundbecher, Deckelrelief „Mose und Aaron vor dem Pharao“



Abb. 8: H. Schebel, Landschadenbundbecher, Deckelrelief „Traumdeutung des ägyptischen Josef“



Abb. 9: H. Schebel, Landschadenbundbecher, Deckelrelief „Schaffan liest aus dem Gesetzbuch vor“



Abb. 10: H. Schebel, Landschadenbundbecher, Relief Deckelinnenseite „Göttin Juno“



Abb. 11: H. Schebel, Landschadenbundbecher, Relief Fußunterseite „Göttin Ceres“



Abb. 12: H. Schebel, Landschadenbundbecher, Deckelbekrönung „Abundantia“

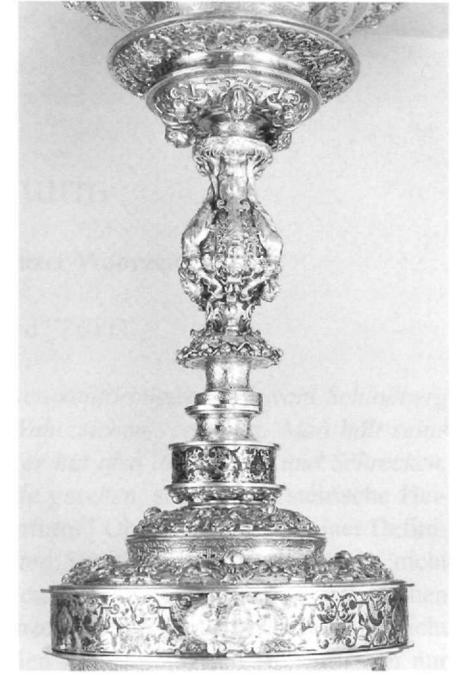


Abb. 13: H. Schebel, Landschadenbundbecher, Detail



Abb. 14: H. Schebel, Landschadenbundbecher, Detail vom Deckel

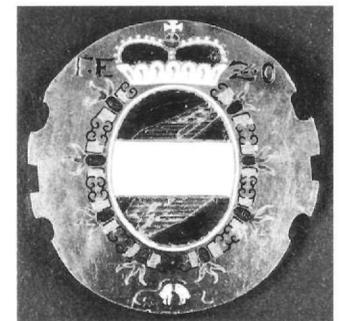


Abb. 15: Emailliertes Wappenschild Ferdinands II. von Innerösterreich