

Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Empirische Kulturwissenschaft Schweiz

Band: 68-69 (1972-1973)

Heft: 1-6: Festschrift für Robert Wildhaber zum 70. Geburtstag am 3. August 1972

Artikel: Heilsverkündigung und Tierfabel : zu einem der Chorwandfresken von St. Georg in Rhäzüns

Autor: Kretzenbacher, Leopold

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-116801>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.01.2026

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

Heilsverkündigung und Tierfabel

Zu einem der Chorwandfresken von St. Georg in Rhäzüns

von *Leopold Kretzenbacher*, München

Robert Wildhaber war es, der in zwei wohl gelungenen Tagungen des Freundeskreises «Alpes Orientales – Freie Arbeitsgemeinschaft für Ostalpen-Volkskunde» zu Disentis 1962¹ und zu Thusis 1970 einer grösseren Gruppe von vergleichend im Mehrvölkerraum arbeitenden Volkskundlern die so reichen Schatzkammern Graubündens² liebevoll-lange kundig aufgeschlossen hatte. Das gilt auch für das besonders schöne Georgs-Kirchlein zu Rhäzüns bei Chur mit der Fülle seiner Freskobilder dargestellten Heilsgeschehens. Nicht nur, dass dem Wanderer dort ein so sehr eigenartiges Zeugnis spätgotischer Mystik wie der «Feiertags-Christus» begegnet, den gerade R. Wildhaber von der vielschichtigen Geistesebene theologischen und volksfrommen Denkens her auch als ikonographischen Typus der volkskundlichen Fachwelt vorstellt, mit Bild und Deutung vertraut gemacht hat³. Besonderheiten in der Szenenauswahl (Gregoriusmesse; der zwölfjährige Jesus unter Tempelschülern, also nicht unter den Tempelpriestern und Schriftgelehrten; der Reitersprung des heiligen Georg hier über den Rhein) gibt es in erstaunlicher Anzahl. Am merkwürdigsten erschien meinen Studenten, die ich im Oktober 1970 dorthin hatte führen dürfen, eine Szenenkomposition in der linken oberen Schildwand des Chorraumes (s. Abb. 1)⁴.

¹ R. Wildhaber (Hrsg.), *Alpes Orientales. Acta tertii conventus de ethnographia Alpium Orientalium tractantis Desertinae*, Helvetia, 1961. Basel 1961.

² Derselbe, *Volkskultur in Graubünden* (Karte, 16 Abb., Lit.-Auswahl) in: *Alpes Orientales 2 = Volkskunde im Ostalpenraum*, hrsg. v. H. Koren-L. Kretzenbacher-S. Walter. Graz 1961, 105 ff.

³ R. Wildhaber, *Der «Feiertagschristus» als ikonographischer Ausdruck der Sonntagsheiligung*. Zs. f. schweizerische Archäologie u. Kunstgeschichte 16 (1956) 1 ff. u. Tafeln 1–12;

Derselbe, Stichwort «Feiertagschristus» im *Lexikon d. christl. Ikonographie* 2 (1970) 20 f.

⁴ Für die freundliche Beschaffung einer Schwarzweiss-Aufnahme (Abb. 1) danke ich Frau Dr. von Planta (Rätisches Museum, Chur) und dem Amt für kantonale Denkmalpflege in Chur sehr herzlich.

Als Kunstführer vgl. A. Wyss, *Kirche St. Georg von Rhäzüns*. (Schweizerische Kunstführer, hrsg. v. d. Ges. f. schweizerische Kunstgeschichte), o.O. 1968². – Das Kirchlein wird urkundlich mit Sicherheit als *ecclesia S. Georgii in Peneduce* (Bonaduz) im Churer Nekrolog von 960 in einem Tauschhandel zwischen Kaiser Otto I. und der Churer Kirche erwähnt (A. Wyss, 2).

Von stark betontem Eichenlaub und von einem stilisierten Blätterfries eingefasst die Szene der «Verkündigung». Gabriel, mit dunklem Unterkleid und dunkel ausschwingenden Flügeln, jedoch mit einem weiten, weissen, kuttenähnlichen Mantel, hält vor Maria stehend in seiner Linken ein langes, schmales Spruchband. Darauf war wohl einst das *Ave Maria gratia plena* zu lesen. Die Schrift ist verblasst. Die Rechte des Engels ist mit ihrem ausgestreckten Zeigefinger wie mahnend zu Gruss und Verkündigungswort erhoben. Zugleich flüstert die Taube der Gottesbotschaft Maria das Geheimnis der Empfängnis ins schleierverhüllte Ohr. Beidseits dieser Gruppe, unter der ein Fenstereinbau den Fussteil des Freskobildes zerstört hat, zwei weitere, kleinfigurige Szenen. Links ein schwarz gemalter Fuchs, der offenkundig von einer schräg aufgestellten Tischplatte (oder Viereckschüssel?) etwas aufschleckt, indes ihm gegenüber ein weisser Storch mit langem, spitzem, aber geschlossenem Schnabel steht. Über dem Tisch ein gestreiftes, gekipptes Gefäss, aus dem wohl die Speise entnommen war. Rechts im Bilde der gleiche Storch. Er kann mit seinem langen Schnabel aus einem dickbauchigen und oben enghalsigen Ton- (oder Glas-?)gefäss trinken, indes der Fuchs vergeblich seine Pfoten wie gierig aufbäumend an den Gefässbauch stemmt und mit der Schnauze am Flaschenhals schnuppert.

Das ist ein sonderbares Zusammentreffen von sehr «weltlich» Anmutendem in den beiden Tierpaar-Szenen mit dem eindeutig «geistlichen» Thema der Verkündigung Gabriels an Maria. Dennoch ist dieses Konzept des Zusammenklingens zwischen Fabelszenen, wie wir sie auf den ersten Anblick nennen dürfen, und Heilsgeschehen evangelischen Berichtes weder als zufällig anzusehen noch als vereinzelt festzustellen. Hier muss, wenn auch zunächst verborgen, ein Sinnzusammenhang bestehen, der diesen Tierfabelszenen einen festen Bezug zum Sinnbildgefüge der Darstellungen innerhalb eines Sakralraumes und zumal seines Herzstückes, des Chor- und Altarraumes zuweist.

Unverkennbar handelt es sich um die *Phädrus-Äsop-Fabel* «*Vom Fuchs und dem Storch*». Wir wollen sie hier in einer der vielen weithin über das Abendland verbreiteten Fassungen des «Lateinischen Äsop» in Erinnerung bringen⁵:

⁵ G. Thiele, *Der Lateinische Äsop des Romulus und die Prosa-Fassungen des Phädrus*. Krit. Text mit Kommentar u. einleitenden Untersuchungen. Heidelberg 1910, 128 ff.

Quod tibi non vis fieri, alii ne feceris. (de) simili ratione posuit nobis auctor fabulam. – Vulpis ad cenam ciconiam prior invitavit et posuit illi in catino⁶ sobitionem liquidam, de qua satiari non potuit. esuriens rediit ciconia. post paucos dies et illa rogabat vulpem, ut veniret ad cenam. et sic ciconia fecisse dicitur. in lagoena vitrea⁷ posuisse lautiores simul escas. prior coepit sumere ciconia, deinde hortatur vulpem. statim vulpis iniuriam sensit et sic ciconia dixit vulpi. si bona dedisti, accipe; si dedignaris (non est mihi curae; si vis) ignosce. – hoc de his dicitur, qui verbis se deludunt, ita vero fatigantur iniuria. – monet haec fabula nulli facere imposturam.

Doch lassen wir die gleiche Geschichte auch den aus Bern gebürtigen Dominikaner *Ulrich Boner* (Bonerius) in seinen Reimpaarversen erzählen, wie er sie in den «*Edelstein*», in die Sammlung seiner 100 *exempla* (*bîschaft*, *bîspel*) aufgenommen und gegen 1349 fertiggestellt haben soll⁸:

Von einem Vuchse und einem Storken.

Von Widergelte an Schalkeit.

*Ein vuchs eis mâls ein storken luot
(des was der stork vil wol gemuot),
er sprach: «vil lieber vruunt mîn,
noch hiute solt du bî mir sîn.
wol süllen wir noch hiute leben:
ein grôz wirtschaft wil ich uns geben.»
do über tisch der stork dô kan,
und wânde ein ganze wirtschaft hân,
der vuchs dem stork ein schalkheit bôt:
die spîse er dô gar versôt,
daz dâ nicht wan ein brüege wart.
diu spîs wart von dem stork gespart,
er az dâ nicht wan hunger grôz;
der wirtschaft in vil sêr verdrôz.
der vuchs az vaste unde trank.
der stork hât manigen gedank,
wi er dem vuchse sîn schalkeit
vergelten môcht; wand im was leit,
daz er muost hungrig dannan gân;
daz hât im der vuchs getân.*

⁶ Zum *catinus* als Flachschüssel für das Gesinde vgl. G. Thiele 129f.

⁷ Ebenda 130.

⁸ F. Pfeiffer (Hrsg.), *Der Edelstein von Ulrich Boner*. Leipzig 1844, Fabel XXXVII, 54ff.

er vluog ûf sîner weide vart,
 da im ein veiziu benne wart.
 diu wart vil schier gebrâten wol;
 er macht si guoter spezien vol.
 nâch dem vuchse vluog er dô,
 und luot in; des wart er vil vrô.
 er sprach: «du irst mich selten!»
 «wol dan! ich wil dir gelten
 dîn wirtschafft und dîn spîse gar,
 die du mir schanktest, âne vâr.»
 der vuchs vil hungrig dô was;
 der stork beslôz sich in ein glas
 mit sîner spîse; diu was guot.
 des wart betrüebt des vuchses muot.
 er sach die spîse und smakt si wol,
 des wart sîn lîp gelustes vol. –
 wer sicht, daz im nicht werden mag,
 gelust in des, daz ist ein slag
 und kumer in sînem herzen. –
 der vuchs leit grôzen smerzen:
 vil hungrig muost er dannan gân;
 als hât er ouch dem stork getân.
 Ub der trieger wirt betrogen,
 und der lugner an gelogen,
 wer mag im des? ez ist vil wol;
 nieman den andern triegen sol.
 wer triugt und liugt, der wirt unwert,
 ze keinem êren man sîn gert.
 valsches triegens ist sô vil,
 daz manz ze rechte haben wil.
 wer triuget, der im selben schâdet;
 wand er sîn sêl mit sünden ladet.
 toere mich, sô esse ich dich,
 da gewinst du niut, noch minner ich;
 wer ân gevaerd tuot daz er sol,
 dem wirt von gotte gelônnet wol.
 waz du wilt, daz man gên dir
 tuo, daz tuo du gegen mir.

Es besteht im übrigen kein Anlass, zu glauben, der ältere der beiden Freskenmeister von Rhäzüns müsse den «Edelstein» seines «Lands-

mannes aus der Schweiz» (die es damals im heutigen Umfange ja nicht gegeben hatte) gekannt haben. Auf jeden Fall standen unter diesen *exempla-bîspel* als Spiegel der Lebensweisheit die Tierfabeln zu vier Fünfteln voran. Aber die waren damals an sich schon überaus weit verbreitetes Kulturgut gewesen. Boner nennt ja selber den früh als Schulbuchautor bekannt gewordenen Avian (Ende d. 4. Jhs. n. Chr.) und den «Äsop» (gemeint ist, wie G. E. Lessing nachzuweisen vermochte, der Anonymus Neveleti aus dem 12. Jahrhundert) als seine Quellen. Zu denen traten noch weitere, ebenfalls lateinische Vorlagen wie Etienne de Besançon, Petrus Alphonsi, Etienne de Bourbon, Jacob von Cessolis⁹. Entscheidend ist hier lediglich, dass für unsere besondere Fabel auch bildliche Darstellungen über lange Zeiträume hinweg und manche darunter in kennzeichnender Verbindung zu wiederum sinnbildbedeutsamen anderen Motiven nachweisbar sind.

Das beginnt bereits mit einer zu Trone in Makedonien gefundenen, winzig kleinen antiken Silbermünze, der die eine Hälfte unserer Äsop-Fabel solcherart aufgeprägt ist, dass ein Kranich (ist es ein Storch?) sein rechtes Bein an einen Weinkrug (Oinochoë) legt und den Schnabel in die enge Gefäßöffnung steckt¹⁰. Näheres lässt sich dazu kaum sagen. Die Rückseite der Münze weist ein vielfach geteiltes, vertieftes Quadrat, bringt also nichts zu weiterer Deutung. Unsere Bildseite ist wahrscheinlich eine Anspielung auf die allgemein bekannte Phädrus-Äsop-Fabel. Vielleicht könnte die Prägung einen schlauen Geniesser schlechthin bedeuten. Doch das ist ungewiss, wenn nicht gar unwahrscheinlich.

Sofort aber stehen wir diesbezüglich bei einem ikonographisch bedeutsamen oberitalienischen Grabmal des frühen 1. Jahrhunderts n. Chr. auf weit festerem Boden. Bereits im 17. Jahrhundert war zu Empoli bei Florenz ein Inschrift- und Bildstein der augusteischen oder der früh-tiberianischen Zeit als Grabmal einer Familie der Gabii gefunden und um 1901 der archäologischen Forschung bekannt gemacht worden¹¹. Die obere Hälfte des Hauptfeldes der Platte trägt die In-

⁹ Vgl. das Stichwort «Boner» v. W. Mitzka, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters, Verfasser-Lexikon, hrsg. v. W. Stammer. 1 (1933) 257ff.

¹⁰ Imhoof-Blumer u. O. Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen des Klassischen Altertums. Leipzig 1889, Tafel 6, Nr. 7, mit Hinweis auf Phädrus, Fabel I, 26.

¹¹ E. Bormann – O. Benndorf, Äsopische Fabel auf einem römischen Grabstein. Jahreshefte d. Österr. Archäol. Institutes in Wien 5 (1902) 1ff.; Abb. 1. Grabplatte in Villa Dianella bei Empoli; dort unzerstört in eine Kapelle eingebaut. Vgl. unsere Abb. 2.

schrift der Gabii¹². Die Bildmitte des unteren Feldes bildet eine schlanke, durch eine Art Blattauflege verzierte Vase im baetilus-Stil. Die Flächen beidseits der Vase werden nach der jüngsten Bildbeschreibung¹³ von abgeschnittenen «Epheuzweigen» ausgefüllt, die ich lieber nach der Form der Blätter und den dazugehörigen dichten und grossen Traubenfrüchten als Weinranken ansprechen möchte¹⁴. Zudem sitzen, wohl nicht ganz ohne Bedeutung, in den bisherigen Beschreibungen aber übersehen, auf jedem der beiden Äste kleine Vögel und picken mit dem Schnabel nach diesen «Trauben», die der Tisch der Natur ihnen bereitet. Unterhalb der Äste, beidseits des Vasenfusses wiederum zweigeteilt die Szene der boshaften gegenseitigen «Bewirtung» von Storch (Kranich) und Fuchs. Links genau wie zu Rhäzüns der Fuchs, der hier aus einer runden, aber zu leichterem Bilddarstellung ebenfalls aufgestellten Schüssel schleckt, indes der Vogel mit geschlossenem Schnabel zuschauen muss; rechts der verärgerte Fuchs mit offenem Maul, der aus dem dickbauchigen, aber schlankhalsigen Henkelkrug nicht so trinken kann, wie es der Storch gerade fabelgetreu tut. Dass im dreieckigen Giebelfelde des Empoli-Steines, also noch über der Inschrift, nochmals ein Gefäss, offenkundig ein Mischkrug (*Κρατήρ*), eingemeisselt ist, aus dem sich wiederum Blattranken mit Traubengebilden nach beiden Seiten ausringeln, bestärkt mich in der Auffassung, dass es sich jeweils um Weinlaub und Weintrauben handelt, so sehr ich mir des Symbolgehaltes immergrünen Efeus für «Leben» bewusst bin.

Als kennzeichnend und für die nachfolgend versuchte Interpretation des Rhäzünser Freskobildes entscheidend halte ich die Verbindung der Bildelemente auf dem Empoli-Stein: zweimal ein Krug in der Mittelachse des Bildes. Der dürfte doch wohl ein Behälter des lebenerhaltenden Elementes, des «Heilstrunkes», sein. Man darf unter einem überaus oft begegnenden Bildmotiv¹⁵ einen *fons vitae* verstehen, wenn nicht gar eine vorchristliche Vorform jener Gottheit oder «Hei-

¹² Transkription ebenda 2.

¹³ H. Kenner, Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike. (Aus Forschung u. Kunst, hrsg. v. Geschichtsverein für Kärnten, Bd. 8.) Klagenfurt-Bonn 1970, 22.

¹⁴ So schon E. Bormann-O. Benndorf (wie Anm. 11) 4.

¹⁵ Vgl. die vielen Bildzeugnisse und ihre (z. T. umstrittene) Ausdeutung bei: K. Spiess, Baum und Quelle. Jahrb. f. histor. Volkskunde 8/9 (1942) 1 ff.

Derselbe, Neue Marksteine. Drei Abhandlungen aus dem Gebiete der überlieferungsgebundenen Kunst. Veröffentlichungen d. Österr. Museums f. Volkskunde (1955) 1 ff. (Die zweifache Herkunft des Lebensbaummotives in der europ. Volkskunst); derselbe, Der Vogel. Bedeutung u. Gestalt in sagtümlicher u.

ligen» als *Zωοδόχος Πηγή* zu der nachmals im Sinnbilddenken und Bild-Erzählen der Ostkirche Maria als die *Panagia* mit einem zentralen, vielfilierten Kultort aufsteigen sollte¹⁶. Zum Krug als Lebenstrank-Behälter aber die zwei Szenen der betrügerisch-gehässigen Einladung des einen Tieres ans andere zum vorausberechnet gar nicht möglichen «Mahle» und die Gegeneinladung des Enttäuschten wieder mit der klaren Absicht auf Rache am falschen Freunde.

Hedwig Kenner, Professor für Archäologie an der Universität Wien, die uns vor kurzem mit so viel Kenntnis und Feinsinn «Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike»¹⁷ vorzuführen unternommen hatte, sah hier im Stein von Empoli das «Verkehrte», die aus der Falschheit entsprungene, also letztlich unechte Einladung, eben jene zum «verkehrten Mahl» der gegenseitig sich übertölpelnden Fabeltiere. Sie verspürte dahinter einen «eschatologischen» Sinnbezug, wenn sie meint: «Die Fabel gehört zu jenen, in denen die verkehrte Welt nachklingt..., das Verkehrte besteht nicht nur in der flachen Schüssel für den Kranich und der hohen Flasche für den Fuchs, sondern vor allem in der gegenseitigen freundschaftlichen Einladung zum Mahl von Fuchs und Kranich, zwei Feinden des Tierreichs».¹⁸ Aber es bleibe dahingestellt, ob dieser Bezug des weiteren wirklich so zu deuten ist, dass wir es auf dem Grabmal des frühen 1. nachchristlichen Jahrhunderts mit fabelbekannten Tiergegnern zu tun haben, «die den Sieg des Lichtes über das Dunkel, als eschatologische Gedanken symbolisieren. Wahrscheinlich soll auch im Fall des Empolireliefs das Lichttier, der Kranich, durch seine gelungene Rache über den Fuchs als Sieger herausgestellt werden». Das leuchtet schon deswegen nicht ganz ein, weil doch die Frage offen bleibt: wer ist hier wirklich das «Licht» und wer das «Dunkel»? Fuchs und Kranich (Storch) betragen sich einander ebenbürtig. Jeder begaunert den andern vorsätzlich.

bildlicher Überlieferung. Hrsg. (nach d. Tode d. Vf.s) v. H. Spiess u. A. Schulte. (Aus Forschung u. Kunst, Bd. 3). Klagenfurt 1969, bes. Abb. 17–21 auf Tafel VI.

Zur Auseinandersetzung über die Deutungsmöglichkeiten zumal auch im Verkündigungsthema vgl.: L. Kriss-Rettenbeck, Lebensbaum und Ährenkleid. Probleme der volkskundlichen Ikonographie. Bayer. Jb. f. Volkskunde 1956, 42 ff.; dazu als Entgegnung: K. Spiess, ebenda 1957, 157.

¹⁶ Vgl. L. Kretzenbacher, Bilder und Legenden. Erlebtes u. erwandertes Bilder-Denken u. Bild-Erzählen zwischen Byzanz u. d. Abendlande. (Aus Forschung u. Kunst, Bd. 13). Klagenfurt-Bonn 1971, 112 ff. u. Bildtafeln XXII–XXVI.

¹⁷ S. oben Anm. 13.

¹⁸ H. Kenner (wie Anm. 13) 22.

Aus dem gleichen Grunde reicht es doch wohl nicht aus, das (bei H. Kenner nicht herangezogene) Rhäzünser Fresko so zu beschreiben und zu «deuten»: «...links die Verkündigung, flankiert von der Fabel vom Fuchs und vom Storch (wohl die Überwindung des Bösen)». ¹⁹ Was soll hier «das Böse» sein, wie wird es überwunden? In welchem Zusammenhang stehen die beiden Fabelszenen zur dominanten Bildmitte, zur Verkündigung an Maria?

Hier kann uns eine noch eingehendere Betrachtung des antiken Grabreliefs von Empoli vielleicht doch noch ein Stück weiterhelfen. Die Szene steht dort formal im Bezug vom Gastmahl des Lebens mit dem Krug des Heilstranks und dem «verkehrten Gastmahl» des betrügerischen Verkündens einer Einladung, einer freudigen Zuversicht, nicht gänzlich allein. Zu Teurnia in Oberkärnten, reich an provincialrömisch-spätantiken, an frühchristlichen und völkerwanderungszeitlichen Denkmälern rätselhafter Ikonographie ²⁰, befindet sich unter anderem ein Reliefblock der Spätantike aus heimisch-kärntischem Marmor (Steinbruch von Gummern im Drautal) wiederum mit dem (übergrossen!) Weinstock und den beidseits darunter angebrachten Fabeltieren. Rudolf Egger hat uns diesen bedeutsamen Stein meines Wissens zuletzt 1963 so beschrieben ²¹: «An der Vorderseite, umfasst von einem doppelten Rahmen aus Wasserlaub und Zahnschnittstab, ein Henkelkelch, aus dem ein Weinstock

¹⁹ A. Wyss (wie Anm. 4) 7.

²⁰ Vgl. das Zwölfquadrate-Mosaik aus d. Zeit um 500 n. Chr. mit (lat.) Inschrift, mit Tierfabelbildern (Adler über der Schlange; Reiher im Kampf mit einer Schlange; Kelch und Patene, darauf eine schutzsuchende Taube, angegriffen von Schlangen; Storch, der eine Eidechse verschlingt), Baum u. gegenständige Vogelpaare darauf, Schachbrettmuster. Als gute Farbbabb. vgl. Ph. Bugelnig, Teurnia. Klagenfurt 1969 ⁴, Titelseite. – Zur vielfältigen Interpretation: J. Hagenauer, Gedanken zum Fussbodenmosaik v. Teurnia. Sammelwerk: Dunkler Jahrhunderte goldene Spuren. Von d. Völkerwanderungszeit in Österreich. Hrsg. v. H. Mitschamärheim. Wien 1965, 189ff. A. Schulte, Das Mosaik von Teurnia. Carinthia I, 157 (1967) 210ff.; W. Haiden, Das Mosaik von Teurnia. Ebenda 159 (1969) 455.

²¹ R. Egger, Teurnia. Die röm. u. frühchristl. Altertümer Oberkärntens. Klagenfurt 1963 ⁵, 58 zu Abb. 21. – Man vgl. dazu einen stilistisch und inhaltlich verwandten römerzeitlichen Reliefstein, vermutlich Wandschmuck eines Grabhäuschens, aus Flavia Solva (Noricum), dzt. Schloss Seggau bei Leibnitz, Steiermark. Wiederum ein blütenbesetzter, schwerer Henkelkrug (Kantharos) auf zierlichen Füßen. Aus ihm wuchert Weinlaub. Darauf Tiere, z. B. pickende Vögel an den Trauben. Dazu eine am Henkel sich ringelnde Schlange und rechts unten ein Hahn mit einer Eidechse im Schnabel. Vgl. E. Diez, Flavia Solva. Die röm. Steindenkmäler auf Schloss Seggau bei Leibnitz. Wien 1959 ², Tafel VI/11 u. 26f. Ein weiterer, thematisch wieder nahverwandter Römerstein zu St. Johann bei Herberstein, Ost-Steiermark. Abb. 154 in d. Jahreshften d. Österr. Archäol. Inst. 17 (1914) 187/188. Freundlicher Hinweis von Univ.-Prof. u. Landesarchäologe Dr. Walter Modrijan, Graz.

emporwächst mit Blättern, Ranken und Trauben. Vögel picken an den Beeren, einer trinkt aus dem Kelche, eine Schnecke kriecht einen Blattstengel entlang. Rechts neben dem Kelche hat sich flügelschlagend ein Storch einer Schlange bemächtigt, links stehen, wappenartig angeordnet, zwei Stelzvögel und halten gemeinsam mit den Schnäbeln eine Schlange fest. Im Hintergrund dieser Szene ein Zweig, wohl die Palme für den Sieg. Die Seitenflächen des Blockes haben, nach rückwärts schräg zu abfallend, Kehlleisten. Es war also der Block in seiner ersten Verwendung eine Basisplatte, in der zweiten wurde die Oberfläche für das Relief weiter ausgearbeitet. Kelch und Weinstock sind als Symbol auf Gräbern der klassischen Zeit wohlbekannt, die Christen haben dieses Bild übernommen und symbolisch ausgedeutet, dasselbe gilt vom Kampf der Vögel und Schlangen.»

Wieder also die Verbindung zweier Bildinhalte: der übergrosse Trankbehälter mit dem «Heilstrunk» und dem «Gastmahl der Natur», mit den friedlich Trauben fressenden und aus dem Lebenswasserkrug trinkenden Vögeln. Und darunter viel, sicher nicht nur «raumbedingt» kleiner als Doppelszene der erbitterte Kampf der einander tödlich hassenden Fabeltiere. Es ist der Gegensatz zum Friedenssinnbild des Kruges, aus dessen Inhalt lebenspendend die Reben mit den nährenden Trauben für die Vögel wachsen. Die formale und die inhaltliche Analogie zum Relief-«Programm» des Empoli-Steines ist wohl nicht zu verkennen.

Doch auch unsere besondere Phädrus-Äsop-Fabel, der wir auf dem Empolistein unverkennbar nach der verkürzten Sinnbildhandlung und ihrer Zuordnung zu Lebenssymbolen im «heidnischen» Bereich begegnet waren, kehrt noch viel später im 13. und im 14. Jahrhundert gar nicht so selten wieder. Dann in der für die Ikonographie im allgemeinen nicht minder als Bauplastiken und Steinskulpturen bedeutsamen Buchmalerei. Einige Beispiele seien hier vermerkt. Sie reichen nämlich – wenigstens soweit die Quellen vollumfänglich erreichbar sind – doch noch über das bisher an den Steinen von Empoli und Teurnia wahrscheinlich Gemachte hinaus zu höherer Wahrscheinlichkeit einer Gesamtdeutung der Kompositionen. Im einen Falle ist es bloss die Vertretung der Fuchs- und Storch-(Kranich-)Fabel nach Phädrus-Äsop im Codex Vossianus latinus nr. 15 des 11. Jahrhunderts zu Leiden, der ja eine Fülle geschriebener und gezeichneter lateinischer Fabeln enthält²². Auch unsere Doppelszene ist mitenthalt. Ihr kom-

²² Abb. bei E. Bormann-O. Benndorf (wie Anm. 11) 6, Fig. 2; dazu 8.

positorischer Einbau besagt nichts über einen eventuell noch über die gewöhnliche Fabel-«Moral» hinausgehenden, etwa einen religiösen, gar eschatologischen Sinn der Szene aus. Mangels Zugänglichkeit einer Gesamtabbildung der mit Drolerien, darunter mit unserer Fabel-Doppelszene bemalten Folioseite lässt sich auch aus der Illustrationsmarginalie eines Manuskriptes aus der Bibliothèque Royale zu Brüssel nicht Zusätzliches ablesen²³. Gleiches gilt für weitere Buchmalereien unserer Fabelszenen in manchen Handschriften des 13./14. Jahrhunderts, die zumeist dem französisch-flämischen Kunstkreis angehören und in den Bibliotheken und Privatsammlungen in England, Dänemark, Schweden und den USA liegen²⁴. Es lässt sich aus den allein publizierten Bildausschnitten der Drolerien nicht mit Sicherheit entnehmen, welchen Texten sie «sinngemäss» – wenn überhaupt! Das ist bei den Drolerien ja gar nicht erforderlich oder die Regel! – «zugeordnet» sind. Abbildungen unserer Szenen liegen vor.

Manchmal lohnt es sich aber doch, genauer hinzusehen. So bei einer Stundenbuch-Malerei des frühen 14. Jahrhunderts aus dem Franko-Flämischen²⁵. Hier zeigt sich der Fabelteil «Fuchs frisst; Storch muss zuschauen» doch wahrscheinlich als «verkehrtes Mahl» sinnbezogen nach der eben auf dieser Handschriftseite ausgefüllten D-Initiale, in der Christus selber mit seiner Kreuzgloriole vor einem Kelchgefäß kniet. Über diesem *calix* neigt sich ein Antlitz, doch wohl das Gottvaters aus dem Runde hernieder. Wenn zusätzlich der geläufige Invokationstext geschrieben steht: *Deus in adiutorium meum intende; Domine ad adiuuandum me festina*, dann ist die Anspielung auf die Verzweiflung Christi angesichts des Ölberg-Kelches, den mit all seiner Bitternis zu trinken der Engel Gottes den Leidbereiten geladen hat, doch wohl in der Konfrontation mit dem «verkehrten Mahl» der einander feindselig zum Mahle ladenden Tiere nicht zu verkennen.

Wiederum in einer anderen franko-flämischen Buchmalerei des späten 13. Jahrhunderts²⁶ ist an der oberen Schriftbegrenzung das Doppelszenenbild unserer Fabel auf den lateinischen Text darunter bezo-

²³ S. Abb. 8 bei H. Kenner (wie Anm. 13) dazu: L. M. C. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*. Berkeley-Los Angeles 1966, Tafel XXXVII, Nr. 174.

²⁴ Vgl. L. M. C. Randall, *Exempla as a source of gothic marginal illumination*. *The Art Bulletin*. A Quarterly by the College Art Association of America 49/2 (1957) 97ff. u. Abb.)

²⁵ Abb. 175 bei L. M. C. Randall, *Images*, Tafel XXXVII; aus d. Brit. Museum, Add. Manusc. Nr. 24.681.

²⁶ Ebenda Abb. 176 auf Tafel XXXVII; Hs. der Walters Art Gallery zu Baltimore, Ms. 109.

gen, der deutlich auf die Speisung der notleidenden Kinder Israels auf ihrem Wege durch die Wüste nach dem Berichte im 2. Buch Mosis (Kap. 16 und 17) weist: ... *et pane coeli saturavit eos. Distruxit petram et fluxerunt aquae*... Das ist die Speisung der Unglücklichen, vom Tode Bedrohten mit dem echten, durch Moses erflehten, von Jahwe vorangekündigten, von ihm wunderbar herabgesandten Gastmahl des Heils und der Rettung durch Manna und Tau gegenüber dem zugeordneten Szenenbilde der Fabeltiere mit ihrem «verkehrten» Gastmahl gegenseitigen Betruges.

Es ist selbstverständlich, dass wir den Aussagegehalt eines Freskobildes des 14. Jahrhunderts wie eben jenes so besonders eigenwilligen zu Rhäzüns auch nur aus dem Geiste seiner Zeit und ihres Gedanken-erbes, gleichviel, wie weit es hergetragen sein mag, «deuten» dürfen. Andererseits ist aber gerade das späte Mittelalter mindestens bis in den Geistesumbruch des Denkens in der Theologie, im Sozialempfinden, im Sinnbild-«Wissen» doch weitgehend von einer gewissen, demnach auch zeitkennzeichnenden Einheitlichkeit geprägt. Wir dürfen also ohne allzu grosse Ängstlichkeit wegen der Zeitstellung etliche Jahrzehnte auch nach dem festen Ansatz eines Kunstdenkmals zumindest auffallende Parallelen auch für unser Thema heranziehen. So etwa für das «Gastmahl» als heilsgeschichtlich-episodische Geschenküberreichung der Drei Könige beim Stall von Bethlehem als Hauptthema eines Freskobildes mit der keineswegs absichtslos-«zufälligen» Aufnahme auch unseres Motives der Fabelanspielung, dass es eben auch «üble Einladungen und Geschenke» geben könne. Dies z. B. auf dem Dreikönigszug im Freskenzyklus des Friedhofskirchleins Sv. Marija na Škrilju bei Beram (im kroatisch besiedelten Binnenland von Istrien), in der Mehrzahl der Bilder gemalt von Meister Vinzenz von Kastav (Castua bei Fiume-Rijeka) 1474²⁷. Neben mancherlei an Drollerien gemahnende Beigaben unter den Rössern der stolzen Cavalkade von mehr denn einundzwanzig gut ausnehmbaren Reitern wie Wildmann, Bär, Hase, Fuchs und Taube, Jagdhunde und Fischerboote der Bethlehemszene zu allernächst das Gastmahl des Langschnabel-Vogels, der aus der Enghalsflasche säuft und den Fuchs verärgert. Nur lose, aber für den, der die Fabel kennt (was der Freskant annehmen durfte) «verständlich», ist die Szene ins Geschenkeüberbringen

²⁷ Vgl. J. Kastelic, Beram. Die Fresken aus Istrien. Sonderheft d. Zs. Jugoslavija. Beograd 1955. Faltbild d. Gesamtbildes des Reiterzuges der Könige 12-15; Detail der Fabel v. Fuchs u. Storch (für die keine Deutung versucht wird) 17, dazu S. 24.

der Gäste an die armen «Gastgeber» Maria (gleichwohl schon als «Himmelskönigin» gekrönt!) und Joseph eingefügt.

Noch vordergründiger für den, der die geschichtlichen Ereignisse kennt (sie liegen freilich noch viel später, sind aber gleichwohl «spätmittelalterlich» zu nennen), zeigt sich unsere Fabelszene in einer zunächst unerwarteten Weiterführung der Geschichte durch den Rache-mord des als «Gast» vom «Gastgeber» Getäuschten. Auf der noch als «spätgotisch» einzuordnenden Grabplatte für den Feldherrn Hans Katzianer (Janez Kacianer; um 1491/92–1538), Türkenabwehrkämpfer, Niederwerfer des steirischen Bauernaufstandes, zeitweilig Landeshauptmann von Krain und Militärkommandant in Kroatien und Slawonien an der Türkenfront, die ihm 1539 in Oberburg-Gornji Grad in der historischen Untersteiermark, heute Slowenien, errichtet wurde. Zu Füßen des lebensgrossen Steinbildes (Hochrelief) des gepanzerten Ritters mit seinem Schwerte, seiner Lanze und seinem Wappen der schlangendurchzogene Totenschädel mit dem Stundenglas darauf als *vanitas*-Symbole. Neben seinem rechten Unterschenkel die Sonder-szene im steinernen Geviert, das «Gastmahl der einander feindlich gesinnten Tiere»: vor der Andeutung einer Burg mit einem hohen Baum in der Bildmitte ein grosses Glasgefäss mit engem Hals. Aus ihm säuft eben der flügelschlagende Storch, dem der Fuchs, den Storch mit den Pfoten krallensicher packend, den Hals durchbeisst. Die Szene gewinnt über den allgemeinen Fabelsinn des tückischen Gastmahles der Betrüger hinaus noch einen hier sehr klar gewollten historischen Bezug. Der Feldherr Katzianer hatte in einer Frontpanik mit anderen 1537 das Christenheer bei Valpovo in Slawonien verlassen, war vom Kaiser Ferdinand I. zum Tode verurteilt worden, hielt sich in Slawonien verborgen und fand Zuflucht bei den Brüdern Johannes und Nikolaus Zrinski auf deren Burg Kostajnica an der Una in Bosnien. Die kaisertreuen Brüder Zrinski liessen aber den, den sie als Gast auf ihre Burg gesetzt hatten, als er sie als «Gastgeber» selber wieder sozusagen als «Gäste» auf diese Burg geladen hatte, 1538 dort meuchlings ermorden. Der Bruder des Gemordeten hat ihn exhumieren und in seine Residenz als Bischof nach Oberburg-Gornji-grad überführen und ihm dort dieses Grabmal setzen lassen, das als das schönste unter den vielen Ritterspitaphien in Slowenien bezeichnet wird²⁸ (s. Abb. 3). Dabei hatte der Renaissance-Bischof die Tierfabel

²⁸ Zur Fabel-Bildaussage über das histor. Begebnis in d. «Volksprosa» vgl. M. Matičetov, *Ljudska proza*, 131 (mit Abb.) bei L. Legiša-A. Gspan, *Zgodovina slovenskega slovstva* (Gesch. d. slowen. Lit.). Bd. I. Ljubljana 1956. – Zur kunsthistorischen Einordnung und den geschichtl. Bezügen der Steinbild-Fabel vgl.

mit ihrem vollen Sinnbezug auf historisches Geschehen extrem verletzten «Gastrechtes» des Meuchelmordes am flüchtigen «Gastgeber-Gast» als Steinbild am Epitaph noch zusätzlich in wohlausgewogener Komposition der anderen Sinnbild-Aussagen anbringen lassen.

Doch das ist schon fast verklungenes Spätmittelalter und funktional über die allgemein verständliche Tierfabel-Aussage durch einen geschichtlich-lokal gegebenen Sonderbezug überhöht. Kehren wir wieder in den Umkreis des Rhäzünser Freskobildes und seiner so weit zu verfolgenden gedanklichen Vorgängen zurück, um von dem schweizerischen Denkmal des 14. Jahrhunderts einen vielleicht ihm eigenen Sinnzusammenhang der Bildaussage zu gewinnen.

Nach all den schon erwähnten Parallelen des antiken Empoli-Steines, der Themen- und Kompositionsverwandtschaft von Teurnia und nach den mittelalterlichen Buchmalereien des 13. und des 14. Jahrhunderts ist es doch wohl erlaubt, auch für unser Fresko des älteren Meisters von Rhäzüns aus der Mitte des 14. Jahrhunderts eine solche Deutung vorzuschlagen. Es ist der Sinnbezug der aus Falschheit kommenden Gastmahlseinladung der einander feindlich gesonnenen Tiere auf der

E. Cevc, *Poznogotska plastika na Slovenskem* (Spätgot. Plastik in Slowenien). Ljubljana 1970, 245 ff. mit Abb. (Totale) 178. – Dass jener Mord am 27. Oktober 1538 zu Kostajnica in Bosnien (nicht 1539 zu Kostanjevica, d. i. in Unterkrain, wie irrtümlich gedruckt) geschah, vermerkt B. Gr. (i. e. Bogo Grafenauer) in der *Enciklopedija Jugoslavije*. Bd. 5. Zagreb 1962, 167. – Herrn Kollegen Dr. Emilijan Cevc vom Institut für Kunstwissenschaft an d. Slowenischen Akademie d. Wissenschaften u. Künste in Ljubljana verdanke ich auch den Hinweis darauf, dass genau unsere Fabel vom verkehrten Gastmahl noch im Barock mehrfach in Slowenien mit «Sinnbezügen», die einer näheren, über den Rahmen dieser Rhäzüns-Studie hinausgehenden Untersuchung bedürfen, vorkommt. So z. B. in den (nach der Komposition auf Virgil Solis beruhenden) Randleisten der Totentanz-Szenen (nach H. Holbein) des Kupferstechers Anton Trost aus Degendorf in Niederbayern, gest. 1708 zu Graz, wie sie Johann Weikhard Frh. von Valvasor in sein «*Theatrum mortis humanae tripartitum...* das ist: Schau-Bühne deß Menschlichen Todts in drey Theil», gedruckt zu Laybach, verlegt zu Salzburg 1682 herausgegeben hatte. Zum Werk vgl. L. Kretzenbacher, *Totentänze im Südosten*. Ostdeutsche Wissenschaft. Jahrb. d. Ostdeutschen Kulturrates 6 (1959) 125 ff. u. Abb.; als Neuausgabe des ursprünglich lat.-deutschen Werkes auf lat.-slowenisch: J. V. Valvasor, *Prizorišče človeške smrti v treh delih*. Maribor-Novo Mesto 1969. – Die Fuchs u. Storch-Fabel in den Randleisten zugeordnet zu den Szenen «Vertreibung aus dem Paradiese» und «Tod u. Räuber» (der einer alten Frau ihre Habe, Brot usw. raubt). Zur kunsthistor. Untersuchung des Valvasor-Werkes vgl. E. Cevc 279 ff. dieser Ausgabe. J. W. Valvasor lässt die gleiche Fuchs-Storch-Fabel auch in der Randleiste zur Gesamtdarstellung der Christus-Kreuzigung genau über Christus als dem Mittelpunkt des «eucharistischen Opfers auf Golgatha» aufgenommen sein von A. Trost in der vorangegangenen Publikation der «*Dominici passionis icones*» v. 1679. Vgl. dazu E. Cevc, *Valvasorjeva Pasijonska knjižica*. Reprint und Geleitwort. Ljubljana 1970, bes. 51.

einen Seite zur «Verkündigung» im Anbruche des «Heils in Maria» als dem von Gott erwählten «Gefäß» auf der anderen. Die *annuntiatio* nach dem Lukasevangelium (1, 26 ff.) ist nach der Exegese der Theologen und nach volksfrommem Sinnbildverstehen die Hohe Zeit der Jungfrau. Es ist ja die Erwählung der Braut des Hohen Liedes. Mithin ist dies die Erfüllung der Erwählten, der zur Gottesmutterschaft Geladenen. Fortan wird sie im Bilderdenken der Schriftexegeten wie in den Visionen der Mystiker gerade des Mittelalters als der «Brunnquell des Lebens», als der «Born der Gnade und des Heils» angesehen und rühmend verehrt werden. In mittelalterlichen Anfängen, so in der Handschrift zu Paris um 1200²⁹ sind solche *invocationes* für die nachmals kirchlich-liturgisch festgelegten «Flehgebete» (*λιτανείαι*, *litaniae*) vorgebildet. Noch im 16. Jahrhundert werden sie dann etwa in der berühmten und innerhalb der katholischen Mariendevotion meistverwendeten «Lauretanischen Litanei» (für Loreto 1531 erwähnt, aber Jahrhunderte zuvor schon aus fränkischem Mutterboden entwachsen) bis zur Gegenwart textverbindlich im «Rituale Romanum» (Tit. XI, cap. 3) vorgeschrieben³⁰. Hier heisst es nun im Bezug auf Maria, wie sie in der «Verkündigung» zwischen und über den beiden Tierfabelszenen zu Rhäzüns ebenso an bedeutsamer Stelle steht wie *Κροτήρ* und Weinranken oder die *baetilus*-Vase in Empoli als Sinnbilder des Leben enthaltenden, Heil bewahrenden Behältnisses ausdrücklich unter Anspielung auf reale Gegebenheiten mittelalterlich-liturgischen Eucharistie-Denkens und Hostien-Bewahrens: *Vas spirituale*, *Vas honorabile*, *Vas insigne devotionis*, *Turris davidica*, *Domus aurea*, *Foederis arca*. Das sind ausnahmslos Eucharistie-Gedanken, im Rühmen sinnbildhaft hervorgehoben. Auf unserem Rhäzünser Fresko ist Maria als *Vas spirituale* konfrontiert mit dem «Verkehrten Gastmahl». Zudem ist dieses Fresko gewiss nicht zufällig gerade auf jener linken Seite des Chorraums angebracht, wo gebräuchlich und bis zur Einführung des Altartabernakels nach dem Tridentinum auch verbindlich vorgeschrieben das Eucharistie-Sakrament ausserhalb der Messfeier und der Abendmahlsreichung in einem eigenen Behälter (Sakramentshäuschen, -nische) aufbewahrt worden war³¹. Es gehört

²⁹ Vgl. G. G. Meerseman, *Der Hymnos Akathistos im Abendlande*. Bd. 2, Freiburg i. B. 1960, 222 f.

³⁰ Vgl. *Lexikon f. Theologie u. Kirche*, hrsg. v. M. Buchberger. 6 (1961) 1075 ff., bes. 1077.

³¹ Zu Geschichte u. Gegenwart der Bestimmungen über die Eucharistie-Aufbewahrung in d. kathol. Kirche vgl. das Stichwort «Tabernakel» v. Th. Bogler, ebenda 9 (1961) 1265 ff.

fest in diesen Sinnzusammenhang, dass nach dem Symboldenken des Mittelalters, wie es zumal auch in der Ostkirche fortlebt, gerade auch die Verkündigung des Engels an Maria kanonartig verpflichtend die beiden Flügel der mittleren, als der «Kaisertüre» in der orthodoxen Bilderwand (*iconostasis*) schmückt, die sich unmittelbar in der Sakralraummitte vor dem (durch sie verdeckten, aber für Priester und Diakon zugänglichen) Altar des eucharistischen Opfers befindet³².

Hier schliesst sich der Ring der Überlegungen zum geistigen Nachvollzug jenes Sinnbildverstehens von Auftraggebern, Freskomeistern und Wandbildbetrachtern einer für uns fernen Zeit. Die wusste sehr wohl, warum sie ähnlich wie die Grabmalkunst der heidnischen Antike, jene der frühen Völkerwanderungszeit oder auch die mittelalterlichen Handschriftillustratoren und Drollerienmaler das Symbol des heilbewahrenden Gefässes mit dem sehr menschenähnlich-allzuirdischen Gebaren der auf List und Rache gesonnenen Tiere zur aussagereichen Bildeinheit verband. Fabelleser und Bildbetrachter wussten doch überall, wie sehr die Tiere nur dazu ausersehen sind, über «Allzumenschliches» auszusagen. Dies auch im Sakralraum der *Ecclesia* als Bau und als sinnverkündendes Abbild geistlich-geistiger Welt. In beiden Erscheinungsformen hatte sich die «Kirche» zur Zeit des Mittelalters und noch lange nachher ähnlicher Aussage auch mit anderen Themen nicht verschlossen.

³² Über diese mittlere, die «königliche» (kaiserliche) oder «heilige» Pforte in der Ikonostasis, über die ihr fest zugeordnete «Verkündigung», weiters über die Symbolik der Mariendarstellung in dem unmittelbar dahinter liegenden Altarraum vgl. L. Ouspensky, Symbolik des orthodoxen Kirchengebäudes u. d. Ikone, in: Symbolik d. orthodoxen u. oriental. Christentums, Reihe: Symbolik d. Religionen, hrsg. v. F. Herrmann. Bd. 10. Stuttgart 1962, 54 ff., bes. 65 ff. In der Orthodoxie wird Maria nach dem eucharist. Kanon als die «erste Erfüllung der alttestamentlichen Prophezeiungen über den nicht von Menschen gemachten Tempel, d. h. im buchstäblichen Sinne Wohnsitz Gottes» dargestellt. Deswegen heisst Maria auch das «Goldene Gefäss» mit dem «Brote des Himmels (Manna)».



Abb. 1. Chorwandfresko: Maria Verkündigung und Phädrus-Äsop-Fabel vom Fuchs und vom Storch (Kranich), 14. Jh., Kirche St. Georg in Rhäzüns bei Chur, Graubünden.
Aufnahme: Archiv des Amtes für Denkmalpflege im Kanton Graubünden, Neg.-Nr. 5840.



Abb. 2. Relief-Grabstein der Familie der Gabii, 1. Jh. n. Ch. zu Empoli bei Florenz.

Aufnahme: Bildarchiv des Institutes für Alte Geschichte, Archäologie und Epigraphik der Universität Wien, Univ.-Prof. Dr. Hedwig Kenner.

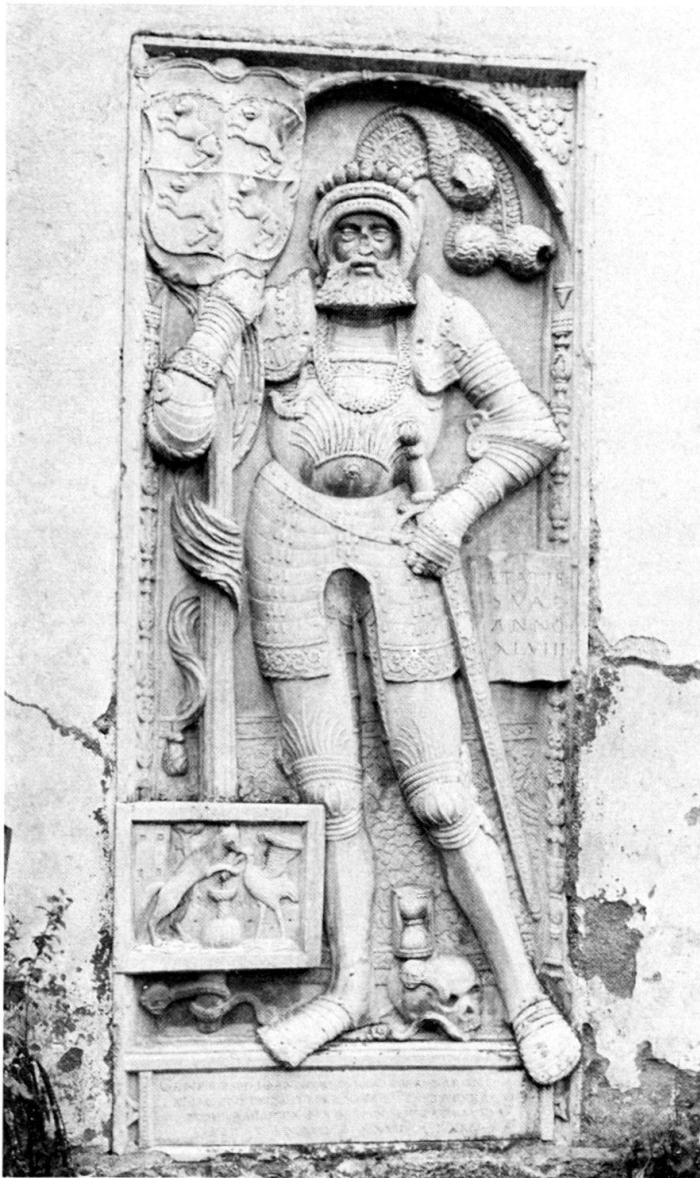


Abb. 3. Grabmal
Hans Katzianer,
Oberburg-Gornji-
grad in Slowenien,
1539.



Abb. 4. Teilstück vom
Grabmal für Hans Kat-
zianer, Oberburg-Gor-
njigrad in Slowenien,
1539.