

# Die »Ikone des Sinai-Klosters« und verwandte Pilgerillustrationen

von

GUSTAV KÜHNEL

In einem vor Jahren erschienenen Beitrag hat D.T. Rice den ikonographischen Zusammenhang zwischen zwei Landschaften El Grecos, die den Berg Sinai darstellen (Abb. 1 u. 2), und einer byzantinischen Ikone, die wahrscheinlich um das Jahr 1600 in Saloniki gemalt wurde, hervorgehoben (Abb. 3)<sup>1</sup>. Er äußerte die Meinung, daß sowohl El Greco als auch der Ikonenmaler eine ähnliche, wenn nicht gar gemeinsame Vorlage benutzt hätten<sup>2</sup>.

Unlängst hat K. Weitzmann, an diese ältere Problematik anknüpfend, in einer umfassenden Darstellung der »loca-sancta«-Kunst gezeigt, wie eine Sinai-Ikone mit topographischem Charakter (Abb. 4) El Greco inspiriert und ihm als Vorlage für seine Landschaft gedient hat<sup>3</sup>.

Die vorliegende Arbeit soll einen anderen Aspekt des Einflusses der Sinai-Ikonen auf die Kunst des Westens aufzeigen, nämlich die Abhängigkeit der Pilger- und Reiseliteratur des Spätmittelalters und der beginnenden Neuzeit von solchen Ikonen. Gleichzeitig wird der Versuch unternommen, die Geschichte der Darstellung des Berges Sinai und des Katharinenklosters zu skizzieren, um auf diese Weise Zeitpunkt und Charakter des Einflusses der Sinai-Ikonen deutlich zu machen.

Die heiligen Stätten haben einige Darstellungen mit sehr spezifischen topographischen Details zur Folge gehabt: jeder »locus sanctus« hat nicht nur einen, sondern mehrere Archetypen hervorgebracht, und jeder hat verschiedene Aspekte in den Mittelpunkt gerückt<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> D.T. Rice, *Five Late Byzantine Panels and Greco's Views of Sinai*. Burlington Magazine, 89, 1947, S. 94 u. Abb. A, B, C, S. 93. Dieselbe Ansicht wurde erneut von Rice in: *Tri sinaiskikh gory, Vizantiia iuzhnye slaviane... Sbornik statei v chest' V.N. Lazareva*. Moskau 1973, S. 172 vertreten.

<sup>2</sup> Rice, *Five Late Byzantine Panels...* (wie Anm. 1) S. 94; — Ders., *Byzantinische Malerei. Die letzte Phase*. Frankfurt am Main 1968, S. 191; — R. Byron, D.T. Rice, *The Birth of Western Painting*. London 1930, S. 195 und Erklärungen zu Taf. 86, 90, 91, 92.

<sup>3</sup> K. Weitzmann, *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine*, *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 1974, S. 55.

<sup>4</sup> Weitzmann (wie Anm. 3) S. 35, 48.



Abb. 1: El Greco, Berg Sinai. Modena, Pinacoteca, ca. 1562.

Der Sinai insbesondere hat eine Reihe solcher ikonographischen Archetypen angeregt, die biblische Ereignisse und spezifische topographische Details der heiligen Stätte in sich vereinen<sup>5</sup>. Von den verschiedenen Ikonentypen des Sinai interessiert uns derjenige, der neben anderen Details zwei ikonographische Elemente topographischer Natur wiedergibt, und zwar das

<sup>5</sup> Weitzmann (wie Anm. 3) S. 53-54.



Abb. 2: El Greco, Berg Sinai. Budapest, Nationalmuseum, ca. 1571.



Abb. 3: Katharinenkloster auf dem Berg Sinai. Ikone, W. Blunt Sammlung, spätes 16. Jh.



Abb. 5: Berg Sinai. Ikone, Sinai, Katharinenkloster, 18. Jh.



Abb. 4: Berg Sinai. Ikone, Sinai, Katharinenkloster.

Sinai-Kloster und die heiligen Berge, die den Hintergrund dieser Ikonen bilden<sup>6</sup>. Wir werden diesen Typus die »Ikone des Sinai-Klosters« nennen.

Neben einer Ikone aus der Privatsammlung von W. Blunt<sup>7</sup> (Abb. 3) und einer anderen im Besitz des Sinai-Klosters, die von K. Weitzmann veröffentlicht wurde<sup>8</sup> (Abb. 4), können wir drei weitere Ikonen<sup>9</sup> (Abb. 5, 6, 7) sowie ein Siegel des Klosters aus dem Jahre 1696<sup>10</sup> (Abb. 8) anführen, die alle demselben ikonographischen Typus angehören.

Abbildung 5 und 6 unterscheiden sich deutlich von den anderen hier angeführten Beispielen durch die Weglassung des Katharinenklosters und die Hervorhebung des brennenden Dornbusches, in dessen Mitte die frontale Büste der Mutter Gottes als Orantin mit dem segnenden Jesuskind dargestellt ist. Die Ikone in Abbildung 4 sowie das Sinai-Siegel stellen eine Version dar, die die meisten ikonographischen Details der Sinai-Traditionen in sich vereint und — indem sie sowohl das Katharinenkloster als auch den brennenden Dornbusch enthält — die verschiedenen Versionen miteinander verbindet. Die Ikone auf Abbildung 7 ist diejenige Version, die — zusammen mit der Ikone auf Abbildung 3 — den stärksten Einfluß auf die Pilgerbuchillustrationen ausgeübt hat. Ihr wird deshalb unsere besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden sein.

<sup>6</sup> Über diese Kompositionsformel und ihre Tradition in der byzantinischen Malerei vgl. Rice, *Tri sinaiskikh gory...* (wie Anm. 1) S. 174.

<sup>7</sup> Rice, *Byzantinische Malerei ...* (wie Anm. 1) S. 191 nennt eine weitere Ikone aus dem Vatikan, die, ebenso wie diejenige im Besitz von W. Blunt, mit der Sinaidarstellung *El Grecos* aus Modena identisch sei, Abb. bei A. Muñoz, *I Quadri Bizantini della Pinacoteca Vaticana, Collezione Archeologiche*, X, 1928, Nr. 127, Taf. XIX, Nr. 2. Ein anderes Beispiel aus dem 16. Jahrhundert befindet sich in dem Katalog der Ausstellung: *Ikonen*, München, Haus der Kunst, 1969/70, Nr. 12 u. Abb. Hier wird im Vordergrund der brennende Dornbusch als Teilszene betont. — Es sei noch auf die Darstellung des Sinai-Klosters von Dobrovati bei Jassy in Moldau, Rumänien hingewiesen. Die Wandmalereien von Dobrovati sind 1529 datiert und stellen das älteste uns bekannte Beispiel des Sinai-Klosters dar. Vgl. A. Grabar, *Un cycle des «capitales» chrétiennes dans l'art moldave du XVI<sup>e</sup> siècle*, *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*, 21, 1972, S. 125 ff., Abb. 2. Die drei Berge im Hintergrund fehlen, und im Vordergrund ist die »Paradieses-Leiter« nach Johannes Klimakos dargestellt. Damit weicht diese Darstellung des Sinai-Klosters von den erwähnten Beispielen ab.

<sup>8</sup> Weitzmann (wie Anm. 3) Abb. 54.

<sup>9</sup> Ikone der Abb. 5, veröffentlicht bei A. Champdor, *Le Mont Sinai et le Monastère Sainte-Catherine*. Paris 1963. Taf. S. 75. Die Ikone ist ins 18. Jahrhundert datiert und hängt jetzt, wie mir der Erzbischof des Sinai-Klosters, Damianos, freundlicherweise mitteilte, in der Kapelle des brennenden Dornbusches. — Ikone aus Abb. 6, publiziert in: *Handbuch der Ikonkunst*. Hrsg. vom Slavischen Institut München. Text von B. Rothenmund. 2. Aufl., Geislingen 1966, Abb. S. 278. — Ikone aus Abb. 7, vor kurzem auch bei G. Galavaris, *A Bread Stamp from Sinai and its Relatives*. *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*, 27, 1978, Abb. 7. Die Ikone befindet sich jetzt im Narthex der Kirche, wo sie, zusammen mit anderen Ikonen aus der Ikonengalerie, aufgehängt wurde. Ihre Ausmasse sind 39 × 28 cm, und sie wird ins 17.-18. Jahrhundert datiert.

<sup>10</sup> Abb. bei M. H. L. Rabino, *Le Monastère de Sainte-Catherine (Mont-Sinaï)*. *Bulletin de la Société Royale de Géographie d'Égypte*, 19, 1937, Taf. XX.



Abb. 6: Gottesmutter von unverbrennbaren Dornbusch. Ikone.

Die Ikone auf Abb. 7 unterscheidet sich von den anderen hier erwähnten Beispielen durch zwei wesentliche Merkmale: Einerseits ist sie stark deskriptiv gehalten, wodurch die lehrhaft strenge Grundhaltung, die einer Ikone eigen ist, in gewisser Weise verblaßt; andererseits werden die Einführung von Personen, Szenen und topographischen Details, die außerhalb der biblischen Traditionen stehen — wie z.B. der festliche Empfang des Erzbischofs durch die Mönche, die verschiedenen Kapellen um das Kloster sowie Mönche und Pilger, die die heiligen Berge besuchen —, Details also, die ihre Wurzeln in den Lokaltraditionen und Bräuchen haben, in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt und dadurch sozusagen geheiligt.

Es ist ungewiß, wann dieser Ikonentypus entstand. Wir können aber annehmen, daß seine Wurzeln auf Moses-Darstellungen zurückgehen, durch



Anhäufung neuer Details. Ohne dieser wichtigen Frage weiter nachzugehen, darf man aufgrund der heutigen Evidenz wohl behaupten, daß das Sinai-Kloster das bedeutendste Detail ist, das in eine Moses-Darstellung eingeführt wurde.

In unserer Ikone (Abb. 7) nimmt das Kloster zusammen mit der Empfangsprozession des Erzbischofs den Vordergrund ein. Dadurch werden sowohl die legendäre Szene der Überführung des Leichnams der hl. Katharina durch die Engel, von Alexandrien auf den Gipfel des Berges Sinai, als auch die Moses-Szenen aus dem eigentlichen Blickpunkt herausgerückt. Wenn in manchen Ikonen das Kloster als ein mehr oder weniger unauffälliger Bestandteil der heiligen Landschaft gezeigt wird (Abb. 3 und 4), dann erscheint es in dieser Ikone so stark hervorgehoben und in allen Details herausgearbeitet, daß es zu einem thematischen Brennpunkt, wenn nicht gar Mittelpunkt der Gesamtdarstellung wird. Dadurch setzt sich diese Version von den anderen Ikonen ab, die den Sinai als »locus sanctus« schildern, und wird zu einer spezifischen Darstellung des Katharinenklosters.

Welche besonderen Merkmale besitzt dieser Ikonentypus, die den Einfluß auf die Pilgerillustrationen erklären könnten? Als erstes sollte man die Komposition erwähnen. Auf der Ikone in Abb. 7 kann man den Vordergrund mit Kloster und Prozession vom Hintergrund unterscheiden, der vom heiligen Gebirge beherrscht wird. Ein anderes, leicht abgeändertes Kompositionsschema begegnet uns in Abb. 3, die durch drei von links nach rechts schräg in die Tiefe verlaufende Berge und das in den Hintergrund gerückte Kloster bestimmt wird. Wie wir sehen werden, sind diese beiden Kompositionsvarianten aus den Pilgerillustrationen übernommen worden.

Das zweite hervorzuhebende Merkmal ist der Reichtum an ikonographischen Details, der insbesondere die Ikone auf Abb. 7 charakterisiert. Ikonen wie diese kommen den illustrativen Bedürfnissen der Pilgerliteratur als einer par excellence deskriptiven literarischen Gattung auf ideale Weise entgegen.

Eine der frühesten westlichen Sinai-Darstellungen, die dem Ikonentyp der Abb. 7 ähnelt, erschien 1570 in dem Pilgerbuch des Christoph Fürer von Haimendorf aus Nürnberg<sup>11</sup> (Abb. 9). Die Ähnlichkeit drückt sich vor

<sup>11</sup> »... Itinerarium Aegypti, Arabiae, Palaestinae, Syriae aliarumque regionum Orientalium... Norimbergae, 1570. Die Pilgerfahrt wurde 1566 unternommen. Weitere Informationen und Bibliographie: R. Röhrich, Bibliotheca Geographica Palaestinae. Chronologisches Verzeichnis der auf die Geographie des Heiligen Landes bezogenen Literatur von 333 bis 1878 und Versuch einer Karthographie. Verbesserte und erweiterte Neuauflage mit einem Vorwort von D. H. K. Amiran. Jerusalem 1963, S. 200, Nr. 742. — T. Tobler, Bibliographia Geographica Palaestinae. Zunächst kritische Übersicht gedruckter und ungedruckter Beschreibungen der Reisen ins Heilige Land. Leipzig 1867, S. 79. — R. Röhrich, M. Meisner, Deutsche (Fortsetzung der Fußnote auf S. 173)

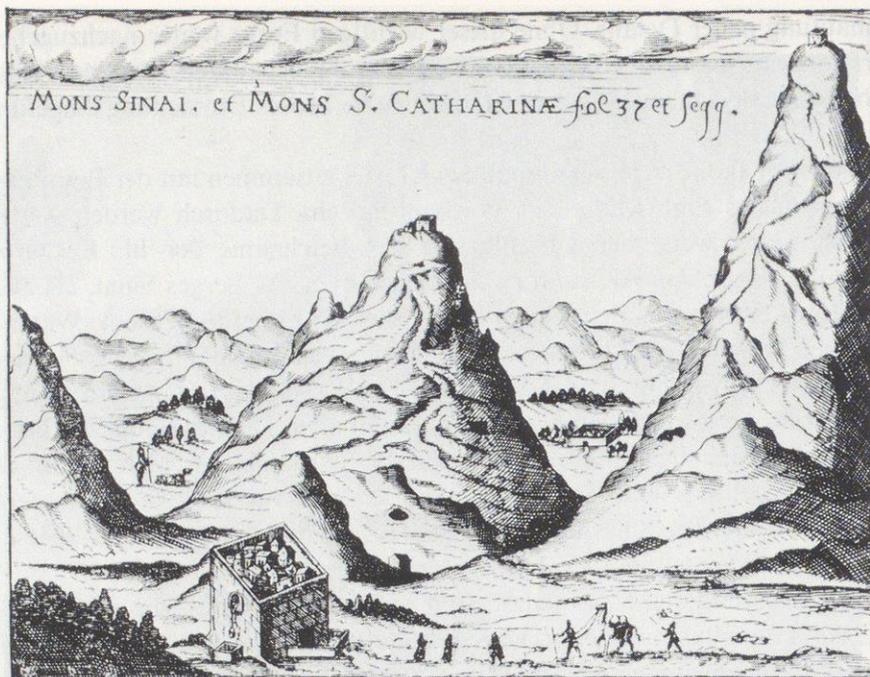


Abb. 8: Siegel des Katharinenklosters, 1696.



Abb. 9: C. von Haimendorf, Sinaigebirge und Katharinenkloster. »... Itinerarium Aegypti, Arabiae, Palaestinae...«, 1570.

allem im Kompositionsschema aus. Die Ikonographie der Pilgerillustration ist ärmer, es sind nur wenige Details wiedergegeben, die summarisch und doch treffend die heiligen Stätten charakterisieren. Das Katharinenkloster erscheint im Vordergrund. Es hat die Form einer rechteckigen Anlage, im Unterschied zur polygonalen Form des Klosters in der Ikone. Innerhalb der Mauer erblickt man eine Reihe von Gebäuden, darunter die Basilika Justinians. Weder die Dornbuschkapelle noch der brennende Dornbusch sind wiedergegeben — im Gegensatz zu den Ikonen auf Abb. 7 und 3. Ebenso wie in den meisten westlichen Beispielen, die wir noch sehen werden, hat der Künstler in dieser Pilgerillustration auf einige wichtige Lokaltraditionen verzichtet, so z.B. auf den Empfang der Gesetzestafeln durch Moses und die Niederlegung des Leibes der hl. Katharina durch die Engel auf der Bergspitze<sup>12</sup>. Man beschränkt sich auf die topographische Fixierung der Sinai-Landschaft und auf die Lokalisierung einiger Kapellen, wie die Moseskapelle und die Katharinenkapelle auf den Spitzen der beiden heiligen Berge. Andererseits wird jedoch in fast allen abendländischen Illustrationen, wie auch in jenen aus dem Pilgerbuch Haimendorfs, die Empfangsprozession des Erzbischofs durch eine Pilgerkarawane ersetzt, die soeben das Kloster erreicht. Obwohl dieses Detail in einer Ikone des Sinai-Klosters vorkommt (Abb. 3), charakterisiert und definiert es am trefflichsten die Identität dieser Darstellungen als Pilgerillustrationen. Gleichzeitig lassen sich diese Darstellungen deutlich von den als Kult- und Verehrungsobjekten dienenden Sinai-Ikonen unterscheiden.

Es ist interessant zu bemerken, daß die gleichen Substitutionen in beiden Sinai-Landschaften El Grecos vorkommen, wobei in der Sinai-Darstellung des Modena-Triptychons — als reizvolle Ausnahme — die fast unsichtbaren Silhouetten von zwei schwebenden Engeln auf der Spitze des Dschebel Katerin auffallen<sup>13</sup>. Dies liefert uns den Hinweis, daß El Greco nicht nur durch eine Ikone vom Typus der Abb. 3 angeregt wurde, sondern daß er ebenso die Sinai-Illustrationen in den zeitgenössischen Pilgerbüchern, wie z.B. die-

---

Pilgerreisen nach dem Heiligen Lande. Berlin 1880, S. 536f. — Abb. bei Z. Vilnay, *The Holy Land in Old Prints and Maps*. Jerusalem 1963, Fig. 505, und bei Champdor (wie Anm. 9) Abb. S. 23.

<sup>12</sup> Eine Ausnahme stellen Waltersweils Illustration (infra, S. 174 und Abb. 10) und diejenige Fontanas dar (infra, S. 177, Abb. 11).

<sup>13</sup> Es ist schwer, nach dem uns vorliegenden Foto festzustellen, ob auch auf der Spitze des Dschebel Musa die Silhouette des Moses erscheint. Wir möchten es trotzdem annehmen. Im Unterschied zum Budapester Bild erhellen Lichtstrahlen, ebenso wie in der Ikone Abb. 7, von der Spitze des linken Berges (hl. Episteme) aus die Stätte des brennenden Dornbusches im Innern des Klosters. Diese Details zeigen, daß sich El Greco im Modena-Bild näher an die Ikonographie der Ikonen hält als im Budapester Bild, wo diese Details ausgelassen sind.

jenige bei Haimendorf oder das Einzelblatt von Fontana (Abb. 11) gekannt haben dürfte<sup>14</sup>.

Einige Jahrzehnte später erschien in München der Bericht des Pilgers Bernhard von Waltersweil<sup>15</sup>. Die Sinai-Illustration in seinem Buch (Abb. 10)

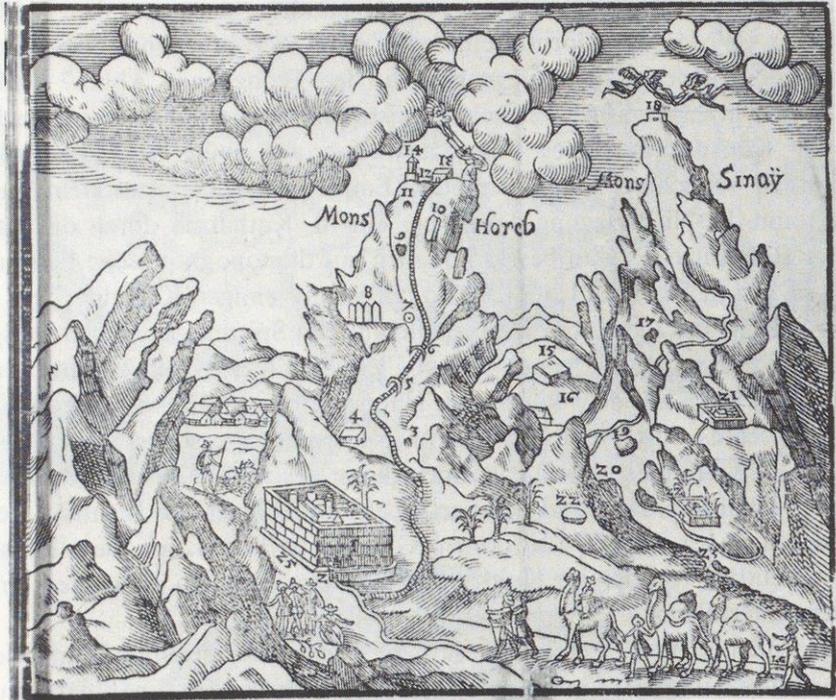


Abb. 10: B. von Waltersweil, Sinaigebirge und Katharinenkloster. »Beschreibung einer Reisz ... in das gelobte Land Palästina ...«, 1609.

zeigt am deutlichsten den Einfluß einer Ikone (Abb. 3) auf eine Pilgerillustration. Die Verwandtschaft zeigt sich sowohl im diagonalen Kompositionsschema, das hier nicht so stark in die Tiefe dringt, als auch in der Fülle der ikonographischen Details, die die Ikonen auf den Abb. 3 und 7 charakterisieren.

<sup>14</sup> Die Sinai-Landschaft von Modena entstand 1567-1568, die von Budapest zwischen 1571 und 1576. Haimendorfs Pilgerfahrt fand 1566 statt (s. supra, S. 171), und vier Jahre später erschien die Ausgabe mit der hier besprochenen Illustration. Über Fontana s. infra, Anm. 23.

<sup>15</sup> »Beschreibung einer Reisz ... in das gelobte Land Palästina ... auch auff dem Berg Sinai ...«, München 1609. Die Pilgerfahrt wurde 1587 unternommen. Weitere Informationen und Bibliographie: Röhricht, Bibliotheca... (wie Anm. 11), S. 214, Nr. 804. — Tobler, Bibliographie... (wie Anm. 11), S. 85.



Abb. 11. G. B. Fontana, Sanctus Mons Synai. Kupferstich, 1569.

Das rechteckige Kloster ist in einem Tal gelegen, das von hohen Bergen umgeben ist. Seine Mauern bestehen aus regelmäßig gehauenen Steinblöcken. Den Haupteingang umkleidet eine halbrunde Mauer, die in unseren Ikonen und in einer Reihe von Pilgerillustrationen aus dem 17. und 18. Jahrhundert wiederkehrt. »Mons Horeb« und »Mons Sinay« sind durch Inschriften deutlich angezeigt. Links im Vordergrund befindet sich, wie in der Ikone auf Abb. 3, ein dritter Berg ohne inschriftliche Kennzeichnung<sup>16</sup>. An seinem Fuß sieht man eine Beduinengruppe, darunter eine auf dem Boden sitzende weibliche Gestalt, die ein Kind in den Armen hält<sup>17</sup>. Das kompositionelle Gegenstück zu dieser Gruppe bilden in der Ikone auf Abb. 3 einige Baum-silhouetten. Zu den beiden Bergspitzen führen sorgfältig eingezeichnete Wege hinauf. Der Aufstieg zum Horeb besteht aus Treppen. Etwa auf halber Höhe befinden sich zwei steinerne Tore (Nr. 5 und 6 der Legende), wo einst die Pilger die Beichte ablegten, bevor sie weiter hinaufsteigen durften<sup>18</sup>. Besonders klar sind diese Treppen auf der Ikone der Abb. 7 hervorgehoben. Auf der Spitze des Horeb sind zwei Gebäude sichtbar, von denen das eine in der Legende als Kirche St. Salvatoris bezeichnet wird (Nr. 13). Sie steht an der Stelle, wo Moses die Gesetzestafeln empfing. Links auf dem Gipfel befindet sich ein anderes Gebäude mit hohem Turm (Nr. 14). Es wird »ein Türckische Kirchen oder Mosche« angegeben<sup>19</sup>. Zwischen den ersteren Gebäuden wird die Höhle gezeigt, in der Moses vierzig Tage und Nächte gefastet haben soll, bevor er die Gesetzestafeln entgegennahm (Nr. 12). Ganz rechts auf der Bergspitze ist Moses dargestellt, wie er mehr stehend als kniend, mit ausgestreckten Armen von einem halb in den Wolken verborgenen Wesen die Gesetzestafeln erhält. Der Kopf des Propheten weist Hörner auf<sup>20</sup>, und sein Mantel flattert stark im Winde. Ein kleines recht-

<sup>16</sup> Dieser Berg wird in Stöckleins Illustration (um 1732) (s. infra, S. 198, Abb. 25) »Stralberg« genannt. Auf seiner Spitze steht ein Kreuz, und die Sonnenstrahlen erhellen den brennenden Dornbusch, vgl. Abb. 7. S. 170, auch Anm. 13.

<sup>17</sup> Es ist interessant zu bemerken, daß der Künstler nicht bemüht war, irgendeinen Unterschied der Trachten oder Physiognomie zwischen den Einheimischen und der fremden Pilgerkarawane sichtbar zu machen. Unsere Identifizierung wird durch die Inschrift auf der gleichen Illustration von Slisansky bestätigt (s. infra, S. 181, Abb. 12).

<sup>18</sup> Über die Treppen zum Mosesberg und die Beichtpforte vgl. H. Skrobucha, Sinai. Olten und Lausanne 1959, S. 86; Die Pilgerfahrt des Bruders Felix Faber ins Heilige Land Anno 1483. Nach der ersten deutschen Ausgabe 1556 bearbeitet und neu herausgegeben vom Union Verlag, Berlin S.a., S. 95-96 (über die Beichtpforte).

<sup>19</sup> Die Betstätte wurde von Emir Abū 'Alī al-Manṣūr Anuṣṭakin (1101-1106) erbaut. Über die Moscheen des Sinaiklosters und ihre Umgebung aus historischer Sicht vgl. B. Moritz, Beiträge zur Geschichte des Sinaiklosters im Mittelalter nach arabischen Quellen. Abhandlungen der Königl. Preuss. Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. Nr. 4, S. 49-61, bes. 54-56. Ferner Skrobucha (wie Anm. 18), S. 66-68.

<sup>20</sup> Über Moses' Hörner vgl. R. Mellinkoff, The Horned Moses in Medieval Art and Thought. Berkeley, Los Angeles, London 1970 (California Studies in the History of Art).

eckiges Gebäude auf der Spitze des Sinaiberges bezeichnet die Kapelle der hl. Katharina (Nr. 18). Über der Kapelle schweben zwei Engel mit ausgebreiteten Flügeln, den Leib der hl. Katharina in den Armen haltend.

Diese Details haben, ebenso wie der Punkt im Raum, von dem aus die gesamte Landschaft bildlich fixiert ist, ihre genaue Parallele in der Ikone unserer Abb. 3<sup>21</sup>. In einem einzigen, für das östliche Kultbild jedoch wesentlichen Detail hat der westliche Künstler unsere Ikone nicht weiter verfolgt: Es handelt sich um den brennenden Dornbusch, der in allen bisher aufgeführten Darstellungen vorkommt. Dieser Unterschied zwischen Ikone und Pilgerillustrationen tritt nicht nur in Waltersweils Buch in Erscheinung, sondern ist ein allgemeines Merkmal westlicher Pilgerillustrationen, die den Sinai als »locus sanctus« darstellen<sup>22</sup>.

Eine sehr interessante Ausnahme bildet die Sinai-Illustration des Veroneser Baptista Fontana<sup>23</sup>, der die östliche Ikonentradition vollständig übernommen hat und daher auch den brennenden Dornbusch darstellt (Abb. 11). Sein Kupferstich erschien 1569 in Venedig<sup>24</sup>, also vierzig Jahre früher als die Illustration Waltersweils und ein Jahr nach der ersten Sinai-Darstellung El Grecos, die sich heute in Modena befindet.

Nach dem Brauch der damaligen Zeit waren Darstellungen gewisser heiliger Stätten, wie z.B. des Ölbergs, Jerusalems oder des Sinai, nicht nur als Pilgerillustrationen im Umlauf, sondern erschienen auch als selbständige Blätter. Das ist der Fall mit der Sinai-Landschaft Baptista Fontanas. Die Vorlage des westlichen Künstlers war zweifellos eine Ikone, wie die der Abb. 3, oder eine von entsprechendem Typus. Eine andere, rein hypothetische Möglichkeit wäre, daß der Künstler eine ältere, bis heute unbekannt westliche Sinai-Illustration benutzte, die aber letzten Endes selbst von einer Ikone dieses Typs herzuleiten wäre. So ist die Sinai-Darstellung Fontanas, neben der El Grecos aus Modena, das älteste uns bekannte Beispiel, das

<sup>21</sup> Es werden noch folgende Lokaltraditionen festgesetzt: 3) Einsiedlerhöhle, 4) Kapelle der Erscheinung Marias, 7) Zisterne des hl. Elias, 9) Mohammeds Kamelhufspur, 10) Der zerspaltene Stein oder der Stein des Elias, 11) Moses' Höhle, 15) Kloster der vierzig Märtyrer, 16) Platz des hl. Onuphrius, 17) Quelle mit kaltem Wasser, 19) Stein der hl. Katharina mit dem Abdruck ihrer Figur, 20) Moses' Quellwunderfelsen, 21) Kirche der Heiligen Kosmas und Damian, 22) Stätte der zwölf Apostel, 23) Die Stätte, wo Moses das goldene Kalb zerschmolzen hat, 24) Der Platz, an dem die kupferne Schlange stand, 25) Der Platz, wo die Araber Proviant von den Mönchen erhielten.

<sup>22</sup> Über die Darstellung des brennenden Dornbusches im Abendland vgl. E. M. Vetter, Maria im brennenden Dornbusch. Das Münster, X, 1957. S. auch L. Kretzenbacher, Bilder und Legenden. Klagenfurt 1971, S. 93ff.

<sup>23</sup> Über den Künstler und seine Tätigkeit vgl. G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstler-Lexikon, 3. Aufl., Leipzig 1924, Bd. V, S. 70-71.

<sup>24</sup> Das Blatt erschien in Zusammenarbeit mit Bolognino Zaltieri, Kartenstecher, tätig in Venedig um 1566-70. Vgl. L. Bagrow, History of Cartography, Revised and enlarged by R. A. Skelton. London 1964, S. 280; ferner Nagler (wie Anm. 23), S. 155-156.

in evidenten Weise den Einfluß der Ikone des Sinai-Klosters auf westliche Illustrationen dokumentiert.

Da die Sinai-Landschaft El Grecos ein bis mehrere Jahre früher angesetzt wird<sup>25</sup>, kann man die Frage stellen, inwieweit sie — und nicht die Ikone des Sinai-Klosters — als Vorlage für die Sinai-Darstellung Fontanas gedient hat. Nach unserer Meinung weist Fontanas Darstellung mehr Gemeinsamkeiten mit der Ikone der Abb. 3 auf als mit der Sinailandschaft El Grecos. So sind zum Beispiel die Gesten und Gebärden der Figuren in der Empfangsszene der Karawane durch die Mönche, die gleiche Wiedergabe der sitzenden Moslemgruppe auf dem Aaronberg und die Gesteinsformen der drei Berge identisch. Neben diesen Details läßt sich ein weiteres hervorheben, das am überzeugendsten die Abhängigkeit Fontanas vom Typus der Ikone des Sinai-Klosters, nicht aber von der Landschaft El Grecos beweist: An der Längsseite der Klostermauer wird im Bild Fontanas ganz deutlich eine Fensteröffnung sichtbar mit einem stehenden Mönch, der anscheinend mit Hilfe eines Eimers Wasser aus einem Brunnen unterhalb des Fensters schöpft. Der abendländische Künstler hat damit ein Detail übernommen, das noch heute »in situ« gesehen werden kann, und das — was wichtiger ist — in den Ikonen der Abb. 3 und 7 sowie in mehreren osteuropäischen Sinai-Illustrationen (Abb. 21-24) ganz deutlich wiedergegeben ist. In beiden Sinailandschaften El Grecos dagegen kommt dieses Detail zwar vor, ist jedoch gar zu flüchtig gestaltet, um als Vorlage für die klare bildliche Formulierung Fontanas gedient haben zu können. Andererseits kann man bei einer exakten Analyse feststellen, daß die deutliche Wiedergabe des Motivs bei Fontana rein mechanischer Natur ist. Im Zuge der Nachahmung hat der westliche Maler den wahren Sinn der Szene aus den Augen verloren.

Unter den verschiedenen Beduinenstämmen, die die Wüste Sinai bevölkern, leben auch die sog. Dschebelijeh. Ihre Ahnen wurden schon im 6. Jahrhundert von Justinian um das Kloster herum angesiedelt, um ihm Dienst und Schutz zu leisten<sup>26</sup>. Die Verpflichtung des Klosters war es, seine Diener — die bald darauf Moslems wurden — mit Lebensmitteln zu versorgen<sup>27</sup>. Auf unserem Bild sind diese Dschebelijeh auf dem Aaronberg gegenüber dem Kloster

<sup>25</sup> R. Palluchini, Un politico del Greco nella R. Galeria Estense di Modena, Bollettino del Ministro della Educazione Nazionale, 1937, S. 389-392, datiert sie 1567 oder 1568. Rice, Byzantinische Malerei... (wie Anm. 1), S. 206, Abb. 165 datiert sie 1562. Die andere Sinailandschaft El Grecos, diejenige von Budapest, wird gewöhnlich um 1571 datiert. So M. Legendre, A. Hartmann, Domenico Theotokopoulos, called El Greco. New York 1938, Taf. 14, und unlängst auch K. Weitzmann, Loca Sancta... (wie Anm. 3), S. 55.

<sup>26</sup> Über die Dschebelijeh und ihre wahrscheinlich walachische (rumänische) Herkunft vgl. M. Beza, Urme românești în răsăritul ortodox. Bukarest 1935, S. 4f. — Skrobucha (wie Anm. 18), S. 68.

<sup>27</sup> Skrobucha (wie Anm. 18), S. 68.

dargestellt, sitzend bzw. stehend. Sie erwarten die ihnen zustehenden Lebensmittel, die der Mönch auf unserem Bild aus der Fensteröffnung herabläßt. Dies ist der eigentliche Sinn der Szene, und spätere Illustrationen bestätigen diesen Inhalt, obwohl in den erwähnten Beispielen (Abb. 21-24) neben den Beduinen, die die Lebensmittel in Empfang nehmen, noch weitere auftauchen, die die Versorgungsquelle mit Waffen bedrohen<sup>28</sup>.

In Waltersweils Illustration wird dieses spezifische Detail des Katharinenklosters zwar nicht wiedergegeben, sein Sinn aber mit Hilfe einer begleitenden Legende erklärt (Nr. 25).

Derartige Legenden begleiten fast ohne Ausnahme alle Pilgerillustrationen. Durch ihre Vermittlung konnten auch die Gläubigen, die selbst keine Pilgerfahrt ins Heilige Land unternahmen, in Topographie und Eigenart der heiligen Stätten eingeführt werden. Darin liegt auch der geographisch-kartographische Wert solcher Illustrationen. Andererseits sind die mittelalterlichen Karten, insbesondere die des Heiligen Landes, wahre Kunstdarstellungen, die interessante ikonographische Details der biblischen Geographie enthalten. Die Ikonen dagegen wurden stets als geheiligte Objekte der Verehrung aufgefaßt, und als solche erfüllten sie keine didaktische, sondern eine religiös-liturgische Funktion, die von vornherein jeden erläuternden Text ausschließt.

Durch die Übernahme der Dornbuschszene unterscheidet sich Fontanas Darstellung sodann nicht nur von den westlichen Pilgerillustrationen, sondern auch von den beiden Sinai-Landschaften El Grecos. Der Sinn der Szene hat den Maler zweifellos beschäftigt. In seinem ersten »Sinai«, dem von Modena (Abb. 1), kommt deutlich die Auseinandersetzung mit der alten ikonographischen Tradition des Themas zum Ausdruck: Der brennende Dornbusch verschwindet als figurative Szene und wird nur symbolisch angedeutet durch Lichtstrahlen, die schräg vom Himmel her einfallen und jene Stelle im Kloster erhellen, wo in den Ikonen der Abb. 3 und 7 die Szene des brennenden Dornbusches dargestellt ist. Die spätere Sinai-Landschaft, diejenige von Budapest (Abb. 2), entfernt sich noch deutlicher von der ikonographischen Tradition der Ikonen und verwandelt sich, mehr als die von Modena, in eine fast profane Darstellung. El Greco verzichtet hier ganz auf die Lichtstrahlen, die noch in der älteren Darstellung die göttliche Offenbarung symbolisieren, und läßt die vagen Figuren aus, die im Modena-Bild auf den Spitzen des Dschebel Musa und des Dschebel Katerin gespensterhaft erscheinen.

---

<sup>28</sup> Über den Sinn der friedlichen und der revoltierenden Beduinen vgl. Galavaris, *A Bread Stamp...* (wie Anm. 9), S. 336 und 339-341. Vgl. auch Skrobucha (wie Anm. 18), S. 68. Die Szene wird auch in *Undique ad Terram Sanctam; cartographic exhibition from the Eran Laor Collection, Berman Hall, Jerusalem, Jewish National and University Library, October-November 1976* erwähnt.

Unbeeinflusst von den tiefen Wandlungen bei El Greco hat Baptista Fontana die östliche Tradition unverändert übernommen und seiner Darstellung die Dornbuschszene eingefügt. Genau wie in der Ikone der Abb. 3 plaziert Fontana diese Szene oberhalb der Klostermauer. In einem von glänzenden Strahlen umgebenen Medaillon sind die frontalen Büsten Marias und Christi dargestellt. Am Rande des Strahlenkranzes kann man die geflügelte Engelfigur nach Exodus 3,2 erkennen, die dem die Schafe hütenden Moses im Sprechgestus zugewandt ist. Geblendet von den Flammen der Gotteserscheinung schützt dieser mit der linken Hand seine Augen und deutet mit der Rechten auf den brennenden Dornbusch hin. Neben ihm ist, gemäß dem Bibeltext, die Schafherde seines Schwiegervaters Reguel zu sehen.

Moses als Schafhirte, seine Herde am Horeb hütend, ist auch in Waltersweils Illustration wiedergegeben. Die Szene ist jedoch hier durch Auslassung des brennenden Dornbusches aus ihrem inhaltlichen Zusammenhang gerissen. Sie verliert dadurch den biblischen Sinn und wird ein Genredetail pastoraler Prägung.

Sowohl die Sinai-Illustration in Waltersweils Pilgerbuch als auch diejenige Fontanas sind keine isolierten oder zufälligen Beispiele, in denen der Einfluß der Ikone des Sinai-Klosters in so betonter Weise zum Ausdruck kommt. Ein anderes Beispiel, das mit Waltersweils Illustration in verblüffender Weise übereinstimmt, ist die Sinai-Darstellung aus der Pilgerbeschreibung des Lorenz Slisansky aus dem Jahre 1662 (Abb. 12)<sup>29</sup>. Sie leitet sich nicht unmittelbar aus einer Ikone her, wie diejenige auf Abb. 3, sondern ist eine direkte Nachbildung der Illustration in Waltersweils Buch. Dabei bleiben die wenigen Detailveränderungen, die zwischen den beiden Darstellungen festzustellen sind, ohne jede Bedeutung<sup>30</sup>.

Die gleiche Abhängigkeit von einer älteren Vorlage beweist auch die Sinai-Illustration aus der »Description de l'Univers« des Allain Monneson Mallet, die 1683 in Paris erschien (Abb. 13)<sup>31</sup>. Der Einfluß von Fontanas Landschaft ist augenfällig<sup>32</sup>. Mallets Illustration ist im Grunde genommen eine seitenverkehrte Kopie nach Fontana, in der bestimmte Details der Sinai-

<sup>29</sup> »Neue Reissbeschreibung naher Jerusalem undt dem H. Lande...«, Wien 1662. Die Pilgerfahrt wurde 1660 unternommen. Vgl. Röhrich, Bibliotheca (wie Anm. 11), S. 268/9, Nr. 118, und Tobler (wie Anm. 11), S. 108.

<sup>30</sup> Die einzige relevante Veränderung für die Entwicklung der Sinai-Illustration ist die Auslassung der figurativen Szenen auf den beiden Bergspitzen.

<sup>31</sup> Die hier abgebildete Illustration erschien in einer deutschen Ausgabe: Beschreibung des ganzen Welt-Kreisses ..., Frankfurt a.M., 1684-85.

<sup>32</sup> Einige Details, die bei Fontana und nicht bei Waltersweil vorkommen, kehren bei Mallet wieder. So z.B. die drei Bauwerke »Tanduti«, »Saxam Aquae« und »S. Apostoli«. Ferner der Platz, wo die Beduinen auf ihre Lebensmittel warten und die Art und Weise ihrer Gruppierung; außerdem der Friedhof des Klosters im Vordergrund.



Abb. 12: L. Slisansky, Sinaigebirge und Katharinenkloster. »Neue Reissbeschreibung nacher Jerusalem undt dem Hi. Lande...«, 1662.



Abb. 13: A. M. Mallet, Sinaigebirge und Katharinenkloster. »Beschreibung des ganzen Welt-Kreises ...«, 1684-85.

Traditionen im Nachbildungsprozeß ausgelassen wurden. Von diesen Details sind die wichtigsten: der brennende Dornbusch, Moses auf dem Gipfel des Sinai, der Mönch an der Maueröffnung und der Empfang der Karawane durch die Mönche des Klosters. Solche Imitationen sollten uns nicht überraschen. Die Wurzeln des Phänomens liegen in der Pilgerliteratur, die den formalen und thematischen Rahmen dieser Illustrationen bildet. Eine ihrer Hauptcharakteristiken ist die starke Abhängigkeit der verschiedenen Berichte voneinander. Kein Wunder, daß gerade im Bereich der »*loca sancta*«, wo die sich immer gleichbleibende, geheiligte Erscheinungsform eine so große Rolle spielt, dieses Kennzeichen der Pilgerliteratur Einfluß auf die begleitende Illustrationskunst ausgeübt hat.

Die verschiedenen Verfasser von Pilgerbüchern sind zur individuellen Beobachtung wenig geneigt; vielmehr liegt ihr Interesse in der Aufnahme und Weitergabe bestimmter stereotyper, als kanonisch aufgefaßter Gedankenbilder« der heiligen Stätten. Diese mittelalterliche Eigenart ist in der Renaissance keineswegs verschwunden. Das Phänomen besteht weiter, obgleich abgeschwächt, bis ins Zeitalter der Aufklärung hinein, wo die Pilgerliteratur allmählich in die Reiseliteratur einmündet und einen individuellen Charakter erhält.

Die Geschichte der Pilgerillustrationen ist in dieser Hinsicht nicht immer und nicht in allen Epochen mit der Geschichte der Pilgerliteratur identisch. Der Brauch, Pilgerberichte zu illustrieren, insbesondere mit schematischen Plänen der Bauwerke an den heiligen Stätten, ist sehr alt. Das erste und bekannte Beispiel ist die Beschreibung Arculfs um 670<sup>33</sup>. Gegen Ende des Mittelalters tritt diese Praxis häufiger in Erscheinung, und nach Erfindung des Buchdrucks ist sie allgemein verbreitet.

Das erste gedruckte, mit Illustrationen versehene Pilgerbuch stammt von Bernhard von Breidenbach und erschien erstmals 1486 in Mainz<sup>34</sup>. Das

<sup>33</sup> Die besten Textausgaben sind: Adamnans *De locis sanctis*, ed. D. Meehan. Dublin 1958; — Arculf, *Eines Pilgers Reise nach dem Heiligen Lande*. Aus dem Lateinischen übersetzt und erklärt von P. Mickley. 2 Bde., Leipzig 1917. Über seine Pläne, besonders den Jerusalem-Plan, vgl. T. Tobler, *Planographie von Jerusalem*. Grundrisse der Stadt Jerusalem und ihrer Umgebung. Gotha 1857; — R. Röhrich, *Karten und Pläne zur Palästina-Kunde aus dem 7. bis 16. Jahrhundert*, *Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins*, XIV, 1891, S. 91f., Taf. 3; — J. Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims*. Jerusalem 1977. Appendix 4 — *Arculf's Plans of the Holy Places*, S. 193-197.

<sup>34</sup> *Opusculum sanctarum peregrinationum in montem Syon ad ... Christi sepulcrum in Jerusalem ... in montem Synai ... per Erhardum Reuwich de Trajecto inferiori impressum*. Mainz 1486. Eine deutsche Ausgabe erschien im selben Jahr, vgl. Breidenbach, Bernhard von, *Die Reise ins Heilige Land ... Übertragung und Nachwort von E. Geck*. Wiesbaden 1961, S. 48. Die Pilgerfahrt wurde 1483 unternommen; vgl. Röhrich (wie Anm. 11), S. 132, Nr. 402; — Tobler (wie Anm. 11), S. 55. Über seine Karte des Hl. Landes vgl. R. Röhrich, *Die Palästina-Karte Bernhard von Breidenbachs*, *ZDPV*, 24, 1901, S. 129ff.; — H. Fischer, *Geschichte der Kartographie von Palästina*, *ZDPV*, 63, 1940, S. 12f.

große Interesse jener Zeit an Buchillustrationen hatte Breidenbach dazu bewegt, den Maler Erhard Reuwich auf seine Reise mitzunehmen. Dessen Aufgabe war es, Skizzen und Zeichnungen nach der Natur anzufertigen, nach denen später die Illustrationen zu Breidenbachs Pilgerbericht ausgearbeitet werden wollten. Trotz der für jene Zeit ungewöhnlichen Arbeitsmethode<sup>35</sup> halten sich Reuwichs Illustrationen stark an die Tradition und die schon existierenden Vorlagen und sind weniger der unmittelbaren Beobachtung der Natur verpflichtet<sup>36</sup>. Bei alledem übten Reuwichs Illustrationen einen großen Einfluß sowohl auf zeitgenössische wie auf spätere Illustrationen aus<sup>37</sup>. Dies ist charakteristisch für die Entwicklung der Pilgerillustrationen nach Erfindung des Buchdrucks und entspricht durchaus dem Phänomen gegenseitiger Abhängigkeit zwischen den verschiedenen Berichten in der Pilgerliteratur. Andererseits kann man sagen, daß die Darstellungen des Sinai und des Klosters — obwohl rein schematischer Natur — während des ganzen Mittelalters bis zur Erfindung des Drucks weitaus selbständiger und voneinander unabhängiger waren als nach der Erfindung des Drucks<sup>38</sup>. Im Mittelalter hat sich kein dominanter Typus der Sinai-Darstellung herauskristallisiert, so wie es später im 16. Jahrhundert unter Einfluß der sogenannten Ikone des Sinai-Klosters der Fall war.

Kehren wir zur Gruppe westlicher Illustrationen zurück, die aus diesem Ikonentypus abzuleiten sind, so muß auch die Sinailandschaft des Jacques Peeters und G. Bouttats Erwähnung finden (Abb. 14)<sup>39</sup>. Sie erschien wahrscheinlich im Jahre 1692 in Antwerpen. Ihre Bedeutung besteht darin, daß die Tendenz zur Verweltlichung des Themas, die wir schon bei El Greco beobachteten, hier nach mehr als einem Jahrhundert von neuem prägnant in Erscheinung tritt. Das Interesse des Künstlers, den Sinai vorwiegend als »locus sanctus« darzustellen, verblaßt, und an seine Stelle tritt das landschaftliche Element, wie zum Beispiel die phantastische Natur und der

<sup>35</sup> Nachwort von E. Geck (wie Anm. 34), S. 47, 50. Über Reuwich und andere Maler als Pilger in Jerusalem vgl. V. Cramer, Meister der Farbe und des Stiftes als Pilger in Jerusalem, Das Heilige Land, 84, 1952, S. 5-18.

<sup>36</sup> N. Adler, Reuwichs Illustration zum Pilgerbericht des Mainzer Domdekans Bernhard von Breidenbach (1483/84). Das Heilige Land, 84, 1952, S. 1-4.

<sup>37</sup> H. Lehmann-Haupt, Die Holzschnitte der Breydenbachischen Pilgerfahrt als Vorbilder gezeichneter Handschriftenillustration. Gutenberg Jahrbuch, 1929, S. 152ff. Ferner, L. Bär, Die illustrierten Historienbücher des XV. Jahrhunderts. Strassburg 1903.

<sup>38</sup> Um das angeführte Material klarer zu gestalten, wird die Entwicklung der Sinaidarstellungen aus den mittelalterlichen Handschriften und ihr selbständiger Charakter im Exkurs (infra S. 200ff) separat behandelt.

<sup>39</sup> Bagrow, History of Cartography... (wie Anm. 24) S. 234 und 264; U. Thieme, F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler..., Bd. IV, 1910, S. 476 (Bouttats); Röhricht (wie Anm. 11) S. 596, Nr. 3489 (Bouttats); Ir. C. Koeman, Atlantes Neerlandici. Amsterdam 1969, Bd. 3, S. 94 (Peeters).

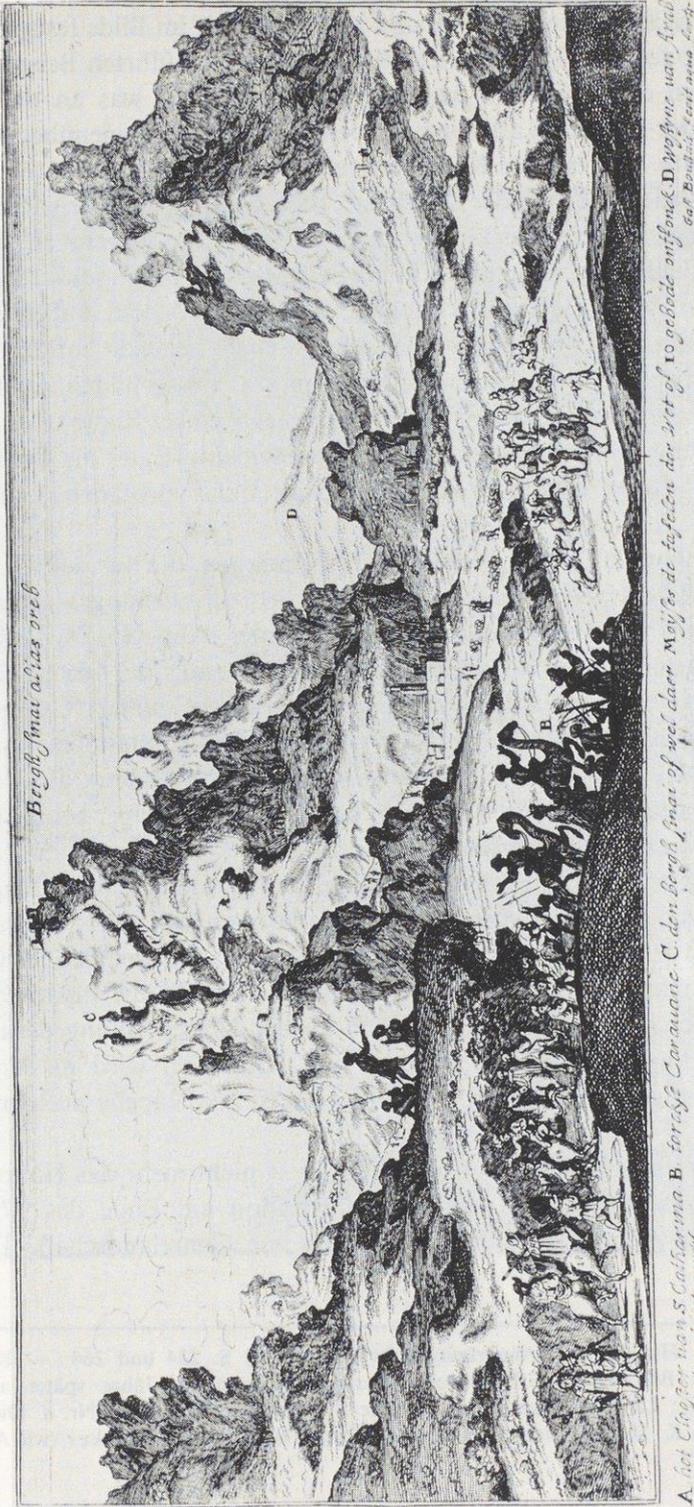


Abb. 14: J. Peeters - G. Bouttats, Bergh Sinai alias Oreb, ca. 1692.

lebhafter Menschenverkehr zu Fuß und zu Pferde. Die im Bilde festgehaltenen Lokaltraditionen sind im Vergleich zu den bisher angeführten Beispielen auf ein Minimum eingeschränkt, man verzichtet auf alles, was an die Lokaltraditionen der heiligen Katharina erinnern könnte. Demgegenüber wird die oben erwähnte, eintreffende Karawane jetzt zu seinem Hauptmotiv, das die Landschaft belebt. Trotz der Tatsache, daß die Bewegungsrichtung, einschließlich der Gesten und Gebärden der dargestellten Personen, auf das Kloster hinführt, hört letzteres auf, ein thematischer Brennpunkt der Sinai-Landschaft zu sein. Das neue Interesse konzentriert sich, außer auf das Karawanenmotiv, das hier zum ersten Mal in einer Legende vorkommt, auf den phantastischen Anblick der drei Bergspitzen. Diese bilden nicht mehr, wie bisher, nur ein Bildgerüst, das als Träger einer Reihe von Lokaltraditionen fungiert, sondern gewinnen einen Selbstwert, der die Darstellung des heiligen Ortes in die Wiedergabe einer quasi profanen Landschaft verwandelt.

Wir schließen die Gruppe westlicher Illustrationen, die aus der sog. Ikone des Sinai-Klosters abzuleiten ist, mit einer Sinai-Darstellung, die um 1725 in Amsterdam bei Covens und Mortier erschien (Abb. 15)<sup>40</sup>. Das Kompositionsschema sowie gewisse ikonographische Details des »locus sanctus« lassen wieder die oben beschriebenen Merkmale dieser Gruppe von Illustrationen erkennen. Andererseits wird die heilige Stätte hier, ähnlich wie im vorigen Beispiel, vom Künstler des 18. Jahrhunderts als Vorwand benutzt, um alltägliche Szenen aus dem Leben der Sinai-Pilger bis ins kleinste Detail zu beschreiben. Der Schauplatz ist in die Ebene um das Kloster versetzt, wo sich die gesamte Handlung konzentriert. Eine Menge von Reisenden geht den verschiedensten Beschäftigungen nach: Karawanen kommen und gehen, etliche Reisende ruhen sich aus, andere laden ihr Gepäck ab, wieder andere führen Reparaturen aus oder pflegen die Lasttiere. Zelte werden aufgeschlagen, man bereitet sich an der Maueröffnung darauf vor, ins Kloster hinaufgezogen zu werden, und schließlich wird in der Ferne eine Menschengruppe sichtbar, die unterwegs ist zur Kapelle auf der Spitze des Berges.

Offensichtlich ist der Sinai als »locus sanctus« nicht mehr das Hauptthema dieser Landschaft. So wird die Sinai-Illustration am Ende des 17. Jahrhunderts und Anfang des 18. Jahrhunderts zur Genrelandschaft. Dies ist

---

<sup>40</sup> Bagrow, *History of Cartography...* (wie Anm. 24) S. 234 und 264; — Koeman (wie Anm. 39) Bd. II, S. 45ff. Dieselbe Karte erschien einige Jahre später auch bei P. Van der Aa: *La galerie agréable du monde...*, Leyden 1729, Bd. 48, Nr. 8. Die beiden Karten sind von K. Decker signiert. Über den Künstler vgl. Thieme-Becker (wie Anm. 39) Bd. 8, S. 520-521.



Abb. 15: K. Decker, Bergh Sinai of Sint Cathryn. Kupferstich, ca. 1725.

jedoch gleichzeitig die letzte ikonographische Entwicklungsphase der hier behandelten Gruppe von Sinai-Illustrationen.

\* \*  
\* \*

Parallel zu dieser Gruppe von Illustrationen läßt sich eine Reihe von Darstellungen des Sinai aufweisen, die von der Ikone des Klosters nicht beeinflußt sind. Ihr wesentliches Merkmal ist, im Gegensatz zu der oben besprochenen Gruppe, ihre Originalität.

Der Drang zur Originalität führte zwangsweise zur Schaffung von Phantasielandschaften, in denen die Topographie der heiligen Stätten einer gewissen Willkür unterliegt. Eine Darstellung unterscheidet sich von der anderen, und die Details der heiligen Orte entsprechen nicht im gleichen Maße der Realität wie in den Darstellungen, die von der Ikone des Klosters abhängig sind.

Das früheste Beispiel dieser Art ist die Sinai-Illustration aus der Reisebeschreibung des Arztes und Naturforschers Pierre Belon, die 1554 in Paris erschien (Abb. 16)<sup>41</sup>. Es handelt sich hier um eine schematische Darstellung des heiligen Ortes, in der Geographie und Topographie mit Hilfe von Inschriften erklärt werden. In erster Linie zeichnet sich diese Pilgerillustration nicht durch künstlerischen, sondern durch didaktischen Wert aus. Das angestrebte lehrhafte Ziel erklärt die Sorge des Künstlers, die beiden ikonographischen Elemente, die den hier besprochenen Typus der Sinai-Darstellung definieren, gleich stark hervorzuheben: die heiligen Berge Horeb und Sinai und das Katharinenkloster. Diese ausgeglichene Akzentsetzung wird durch die Komposition erreicht. Sie schließt beide ikonographischen Elemente in ein kompaktes Bildgefüge zusammen. Die Komposition erinnert ohne Zweifel an die Darstellung des Sinai auf der Karte des Heiligen Landes des oben erwähnten Malers Reuwich (Abb. 17)<sup>42</sup>. Man sieht, wie sich nach beinahe siebenzig Jahren der Einfluß der Breidenbachschen Ausgabe auf eine Reiseillustration auswirkt. Belons Illustration ihrerseits kehrt unverändert in der Pilgerbeschreibung des L. Du Clou wieder, der das Heilige Land 1671 besuchte<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Les observations de plusieurs singularités et choses mémorables trouvées en Grèce, Asie Judée, Égypte, Arabie..., Paris 1554. Die Reise wurde 1547 unternommen. Vgl. Röhricht (wie Anm. 11) S. 186, Hs. 678 und Tobler (wie Anm. 11) S. 72; Abb. bei M. Labib, *Pélerins et voyageurs au Mont Sinai* (Institut Français d'Archéologie orientale du Caire, Bd. 35) Cairo 1961, S. 71f. und Taf. VI.

<sup>42</sup> S. supra, S. 184.

<sup>43</sup> *Itinerarium breve Terrae Sanctae patris fratris Leonardi Du Clou...* edidit P. Marcellinus... Florentiae, 1891, Abb. S. 160; vgl. auch Champdor (wie Anm. 9) Abb. S. 45.



Zwei Jahrzehnte nach Belon erschien in Leipzig die Pilgerbeschreibung J. Helfferichs (Abb. 18)<sup>44</sup>. Die hier enthaltene Sinai-Illustration ist im Grunde eher ein Plan des Klosters als eine Darstellung des Sinai als »locus



Abb. 18: J. Helfferich, Katharinenkloster. »Kurtzer und wahrhaftiger Bericht von der Reise aus Venedig nach Hierusalem....«, 1577.

sanctus«. Der Berg Sinai ist ohne jede Aussagekraft wiedergegeben. Er bildet nur einen neutralen Grund, auf dem keine Lokaltradition wiedergegeben ist. Das Kloster links und der Garten rechts beherrschen das Bild. Innerhalb des Klosters sind die Basilika und die im 12. Jahrhundert erbaute Moschee<sup>45</sup> dargestellt. Die anderen Gründe des Klosters sind in schematischer Anordnung eingezeichnet, wie sie in keinem anderen Beispiel wiederkehrt. Außerhalb des Klosters ist die Stätte des brennenden Dornbusches angegeben, von einer halbrunden Mauer umgeben.

Die zeitlich nächste Sinai-Illustration dieser Reihe begegnet uns fast hundert Jahre später in der Pilgerbeschreibung des Franziskaners Jacques

<sup>44</sup> »Kurtzer und wahrhaftiger Bericht von der Reise aus Venedig nach Hierusalem... auff den Berg Sinai ..., Leipzig 1577. Die Pilgerfahrt wurde 1565 unternommen. Vgl. Röhricht (wie Anm. 11) S. 199, Nr. 739; — Tobler (wie Anm. 11) S. 78; Röhricht, Meisner, Deutsche Pilgerreisen... (wie Anm. 11) S. 538; — Abb. in Vilnay (wie Anm. 11) S. 210, Nr. 504.

<sup>45</sup> Vgl. supra, Anm. 19.

Florent Goujon (Abb. 19)<sup>46</sup>. Die Illustrationen der heiligen Stätten in seinem Buch sind einerseits Kopien wohlbekannter Darstellungen des Bernardo Amico<sup>47</sup>, zum anderen Werke der freien Phantasie. Die Sinai-Darstellung

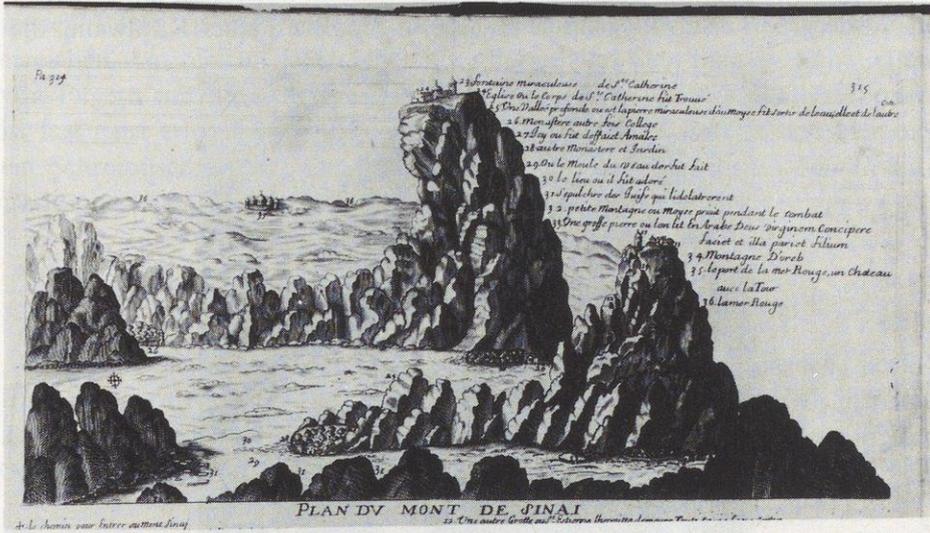


Abb. 19: J. F. Goujon, Sinaigebirge. »Histoire du Voyage de la Terre Sainte«, 1670.

ist ein freies Werk, in dem die kompositionelle Lösung und die phantastische Erscheinung des Gebirges hervortreten. Im Unterschied zum vorigen Beispiel schrumpft das Kloster zu einem unbedeutenden Detail zusammen, und die Berge werden zum Wesentlichen der Darstellung. Sie sind aus zwei parallelen Ketten gebildet, die die Landschaft der Breite nach durchschneiden und auf der rechten Bildseite in zwei Überhöhungen enden, im Mosesberg und im Horeb. Durch die Ausmaße, ihre Höhe und insbesondere ihre Stellung in der äußeren Ecke des Bildes geht das kompositionelle Gleichgewicht verloren und es entsteht eine Spannung in der Landschaft, die der dramatischen Auffassung des Künstlers vom »locus sanctus« entspricht. Goujons Landschaft ist mehr eine malerische Vision des Sinai als ein Versuch, dessen Topographie und spezifische Details wiederzugeben.

<sup>46</sup> »Histoire du Voyage de la Terre Sainte ...«, Lyon 1670. Die Pilgerfahrt wurde 1668 unternommen. Vgl. Röhrich (wie Anm. 11) S. 272, Nr. 1142; — Tobler (wie Anm. 11) S. 111; — Abb. bei Vilnay (wie Anm. 11) S. 211, Nr. 507.

<sup>47</sup> Über Bernardino Amico und seinen Trattato delle Piante et imagini dei Sacri Edificii di Terra Sancta ..., Roma 1609; die engl. Ausgabe: B. Amico, Plans of the Sacred Edifices of the Holy Land. Translated from the Italian by Fr. Theophilus Bellorini and Fr. Eugene Hoade. With preface and notes by Fr. Bellarmino Bagatti. Jerusalem 1953 (Publications of the Studium Biblicum Franciscanum No. 10).

Vom Ende des 17. Jahrhunderts stammt eine Sinai-Darstellung, die wegen ihrer Originalität in die gleiche Gruppe einzuordnen ist. Sie erschien im Pilgerbuch des Otto Friedrich von der Gröben im Jahre 1694 und ist vielleicht das sonderbarste von allen bis jetzt erwähnten Beispielen (Abb. 20)<sup>48</sup>. Im Vordergrund erscheinen die Kamele und Maultiere einer Karawane, die



Abb. 20: Otto Friedrich von der Gröben, Sinai-  
gebirge und Katharinenkloster. »Orientalische  
Reise-Beschreibung ...«, 1694.

soeben am Fuße der heiligen Berge ankommen. Das Katharinenkloster wird im Hintergrund vom linken der beiden Gebirge zum Teil verdeckt. Die Tiere tragen an beiden Flanken große Körbe, zwischen denen die zusammengekauerten Figuren der Pilger zu erkennen sind. Nach damaliger Gewohnheit, die sich auch in anderen Beispielen verfolgen läßt, ist der Künstler nicht sonderlich an einer exakten Charakterisierung des »locus sanctus« interessiert; vielmehr beschäftigt ihn die bildliche Fixierung eines bestimmten Augenblicks der Pilgerfahrt. In unserem Fall wählte er die letzten Schritte, die die Reisenden bei ihrem Eintreffen am »locus sanctus« zurückzulegen hatten. Dadurch wird

<sup>48</sup> »Orientalische Reise-Beschreibung ...«, Marienwerder 1694. Die Pilgerfahrt wurde 1675 unternommen. Vgl. Röhricht (wie Anm. 11) S. 275, Nr. 1166 und Tobler (wie Anm. 11) S. 113; Abb. bei Vilnay (wie Anm. 11) S. 211, Nr. 506.

dem Betrachter die heilige Stätte vor Augen geführt, und zugleich gewinnt er eine gewisse Vorstellung von den Strapazen einer solchen Pilgerreise, die vom Autor des Pilgerberichtes selber erfolgreich überstanden wurden.

Auf dem gleichen Bild stellt der Künstler den Weg dar, den die angekommenen Pilger zu Fuß gehen müssen, um die Spitze des Mosesberges zu erreichen. Auf verschiedenen Höhen des Bergpfades sieht man die Silhouetten von Pilgern mit ihrem Stab. Das Interesse an den vielen Lokaltraditionen ist fast ganz erloschen. Ohne weiteres läßt sich sagen, daß es sich hier um ein Schreibtischprodukt handelt, das keine Beziehung mehr zu den Lokaltraditionen hat, denen der Pilger im Sinai begegnete.

\* \* \*

Die Sinai-Ikone hat nicht nur die Pilgerillustrationen des Westens beeinflusst, sondern auch manche aus Osteuropa. Die Evidenz dafür liefern uns zwei Darstellungen, die für die Gläubigen der orthodoxen Welt in der Ostkirche bestimmt waren: die eine ein Holzschnitt von N. Rokos, der 1688



Abb. 21: N. Rokos, Sinaigebirge und Katharinenkloster. Holzschnitt, 1688.

in Lemberg erschien (Abb. 21)<sup>49</sup>, die andere ein Kupferstich des Mönchs Dionysius aus dem Jahre 1736, erschienen auf der Insel Naxos (Abb. 22)<sup>50</sup>. Diese beiden Graphiken waren lange Zeit die einzigen Beispiele, die indirekt auf die byzantinische Herkunft der Sinai-Darstellungen El Grecos hindeuteten<sup>51</sup>. Im Fall der beiden Blätter sind R. Byron und D. T. Rice von der richtigen Annahme ausgegangen, daß sie aufgrund byzantinischer Vorlagen entstanden, ohne daß jedoch ein konkretes Vergleichsexemplar genannt werden konnte<sup>52</sup>. Dieses liefert uns nunmehr die Ikone des Sinai-Klosters (Abb. 7). Trotz einiger Detailverschiedenheiten, die nicht übersehen werden können, bildet dieser Ikonentypus zweifellos die Quelle, nach der derartige Blätter im 17. und 18. Jahrhundert auch im Osten entstanden.

Der Unterschied zwischen den östlichen und westlichen Beispielen besteht in der ungleichen Bereitschaft, zusätzlich zu den Einzelheiten der Vorlage weitere Szenen darzustellen, die an die Lokaltraditionen des Sinai gebunden sind. Im Westen kommt eine stärkere Tendenz zum Ausdruck, der Vorlage getreu zu folgen, ja sogar im Nachbildungsprozeß bestimmte Details auszulassen. In den östlichen Illustrationen dagegen werden eine Reihe von Einzelheiten eingeführt, die in der Vorlage nicht erscheinen und deskriptiv die biblischen Traditionen des Sinai, die Legende der hl. Katharina, die Topographie des heiligen Ortes und die Geographie des Gebietes wiedergeben.

Vergleicht man den Kupferstich von Naxos (Abb. 22) mit der Ikone in Abb. 7, so sieht man Moses auf ein und derselben Illustration nicht nur in zwei Szenen, dem »Empfang der Gesetzestafeln« und dem »brennenden Dornbusch«, sondern noch in vier weiteren: »Moses hütet die Schafe des Reguel« (14)<sup>53</sup>, die »Zerschlagung der Gesetzestafeln« (20), »Moses' Quell-

<sup>49</sup> R. Byron, *Greco: The Epilogue to Byzantine Culture*. Burlington Magazine, 70, 1937, S. 171, Taf. V B; — Byron und Rice, *The Birth...* (wie Anm. 2) S. 195, Anm. zu Taf. 86 und 71; — Rice, *Tri sinaiskikh gory* (wie Anm. 1) S. 172, Abb., S. 176; Galavaris (wie Anm. 9) S. 330f. Hier werden auch andere verwandte Beispiele angeführt.

<sup>50</sup> Byron und Rice, *The Birth...* (wie Anm. 2) S. 195, Anm. zu Taf. 86, 90, 91, 92; Rice, *Tri sinaiskikh gory ...* (wie Anm. 1) S. 176.

<sup>51</sup> Byron und Rice, *The Birth...* (wie Anm. 2) S. 195.

<sup>52</sup> Die Sinaiikone auf Abb. 3 (Ende des 16. Jhs.) wurde mit den Sinai-Darstellungen El Grecos zum ersten Mal von Rice, *Five late...* (wie Anm. 1) S. 94, verglichen. Damit ist zugleich auch die byzantinische Grundlage der graphischen Sinai-Darstellungen des späten 16. Jhs. und des 17. Jhs. bewiesen. U.E. besteht aber eine größere Verwandtschaft zwischen dem Ikonentypus auf Abb. 7 und den beiden im Text erwähnten Blättern als zwischen letzteren und der Ikone auf Abb. 3.

Die Ikone auf Abb. 7 ist aufgrund mancher Übereinstimmungen mit dem fest datierten Klostersiegel (Figurenstil und Komposition) eher gegen Ende des 17. Jhs. als im 18. Jh. zu datieren. Die Ikone wurde zuerst in der *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalem 1971, Bd. 14, Col. 1597-98 und vor kurzem auch in Galavaris (wie Anm. 9) Abb. 7 veröffentlicht, ohne jedoch eingehender besprochen zu werden.

<sup>53</sup> Die Legende der Darstellung ist ohne Sorgfalt und verwirrend angefertigt. Zahlreiche Nummern kommen zweimal vor: 4, 5, 7, 12, 14, 16, 17, 18, 20, 26; die Nr. 19 sogar dreimal.

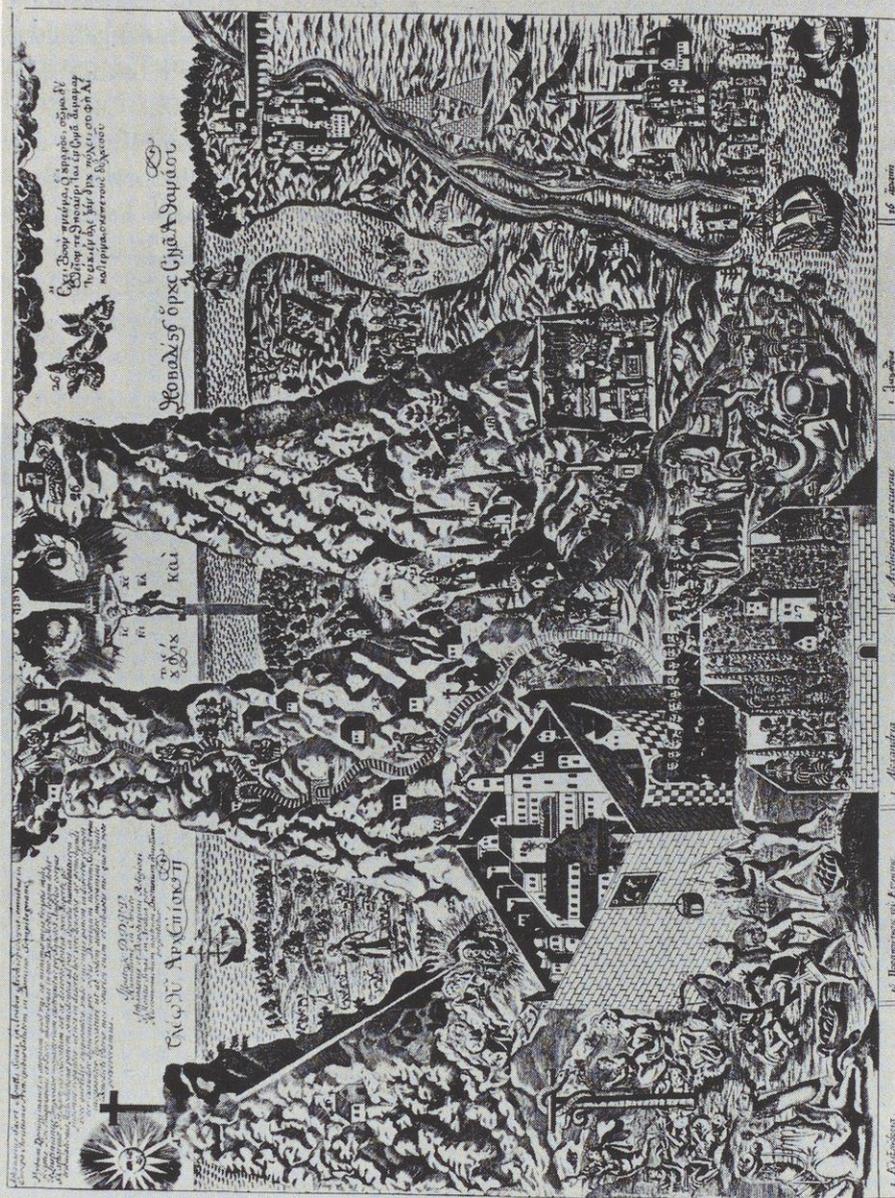


Abb. 22: Dionysius, Sinaigebirge und Katharinenkloster. Kupferstich, 1736.

wunder« (21) und der »Durchzug durchs Rote Meer« (7). Von den biblischen Ereignissen, die sich am Sinai zutragen, wurden die »Eherne Schlange« (18), das »Goldene Kalb« (15) und das »Heilige Zelt« (13) in die Darstellung aufgenommen. Am merkwürdigsten sind jedoch die dem Bilde hinzugefügten geographischen Details: das Rote Meer (7), der Nil mit einem Krokodil (3), das Mittelmeer, Ägypten (6), die Pyramiden (5) und Kairo (10).

Eine interessante ikonographische Neuerung ist gewiß die Einführung des gekreuzigten Christus im Zentrum der Darstellung zwischen Dschebel Musa und Dschebel Katerin. Über dem Kreuz erscheinen auf beiden Seiten Sol und Luna und zwischen ihnen der Name Gottes in hebräischen Buchstaben. Diese neue ikonographische Kombination betont den typologischen Charakter der alttestamentlichen Szenen der Sinai-Karte und ordnet sie gleichzeitig der Zentralidee der christlichen Religion, dem Opfertod des Gottessohnes

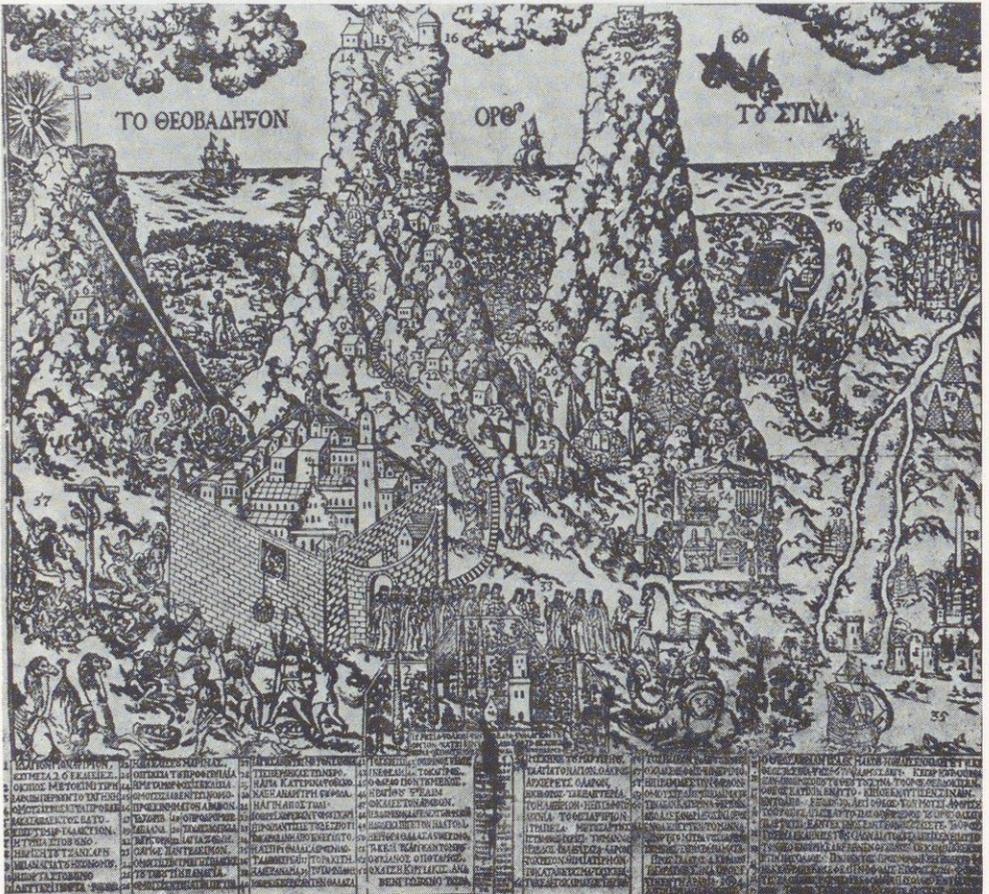


Abb. 23: N. Rokos, Sinaigebirge und Katharinenkloster. Holzschnitt, 1694.

zur Erlösung der Menschheit, unter. Dadurch wird das topographische Bild der heiligen Stätte gleichzeitig zu einer ausgesprochenen symbolischen Darstellung.

Diese neue ikonographische Besonderheit begegnet uns in den vorliegenden anderen Blättern nicht. Weder in dem schon erwähnten Holzschnitt aus Lemberg (Abb. 21) noch in dem 1694 vom gleichen Künstler und für den gleichen Auftraggeber gefertigten Holzschnitt (Abb. 23)<sup>54</sup> erscheint es, und auch nicht in einer Lithographie des Hieromonachen Theodosius vom Sinai aus dem Jahre 1778 (Abb. 24)<sup>55</sup>. Zusammen mit dem Kupferstich aus



Abb. 24: Theodosius vom Sinai, Sinaigebirge und Katharinenkloster.  
Lithographie, 1778.

<sup>54</sup> Galavaris (wie Anm. 9) S. 332, Abb. 3.

<sup>55</sup> Weitzmann (wie Anm. 3) S. 54, Abb. 55; — Skrobucha (wie Anm. 18) Abb. S. 74.

Naxos (1736) des Sinaimönches Dionysius bilden diese Beispiele eine Gruppe ikonographisch verwandter Darstellungen. Die größte Übereinstimmung besteht zweifellos zwischen Rokos' Holzschnitt (1694) (Abb. 23) und Dionysius' Kupferstich (Abb. 22). Letzterer hat alle Details der älteren Darstellung übernommen, bis auf die Wiedergabe des Gekreuzigten. Aller Wahrscheinlichkeit nach liegt der Ursprung dieser neuen Bildordnung nicht in der Ikone des Sinaiklosters, sondern in den graphischen Künsten der östlich-orthodoxen Welt des frühen 18. Jahrhunderts, wie das Bild des Dionysius erkennen läßt.

Zum Schluß soll aufgezeigt werden, daß diese neue Ikonographie interessanterweise sofort vom Westen übernommen wurde. Den Beweis dafür liefern uns zwei verwandte Darstellungen: eine Illustration zum Reisebericht des Jesuiten Claude Sicard<sup>56</sup>, die 1729 erschien — also zwei Jahre nach der Zeichnung des Mönchs Dionysius —, und eine fast identische Darstellung, die um 1732 in »Mercurius oder der neue Welt-Bote« des Jesuiten Joseph Stöcklein veröffentlicht wurde (Abb. 25)<sup>57</sup>. Stöcklein, ein zu seiner Zeit wohlbekannter Autor, übernahm für sein umfassendes Werks nicht nur Sicards Bericht, sondern gleichzeitig auch die Sinai-Illustration des Ordensgenossen. Die von Ch. Dietell signierte spiegelverkehrte Darstellung unterscheidet sich von ihrer Vorlage durch ein einziges wichtiges Detail: der dritte Berg der traditionellen Komposition der »locus-sanctus«-Darstellung ist hier zum ersten Mal inschriftlich als »Stralberg« neben Dschebel Musa und Dschebel Katerin identifiziert. Es handelt sich dabei um eine Lokaltradition, die zu erzählen weiß<sup>58</sup>, daß nur einmal im Jahr, nämlich um den 25. März (Verkündigungsfest), die Sonnenstrahlen von der Spitze dieses Berges aus die Stätte des unverbrennbaren Dornbusches, Sinnbild der Unbefleckten Empfängnis Mariens, aufleuchten lassen. Der Berg selbst ist — wie uns die griechische Lithographie des Theodosios vom Sinai zeigt (Abb. 24) — nach der hl. Episteme benannt, die zusammen mit ihrem Mann Galaktion die ersten Sinai-Märtyrer waren<sup>59</sup>.

\*  
\* \* \*

<sup>56</sup> Labib (wie Anm. 41) S. 101f., Taf. XI; — Galavaris (wie Anm. 9) S. 331, Abb. 4.

<sup>57</sup> Über Stöckleins Persönlichkeit und sein Verhältnis zum Reisebericht Sicards. vgl. K. von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Wien 1856-1891, Bd. 39 (1879) S. 99f.

<sup>58</sup> Mündliche Mitteilung, die ich freundlicherweise Seiner Exzellenz Erzbischof Damianos verdanke.

<sup>59</sup> Vgl. Skrobucha (wie Anm. 18) S. 25; — Bibliotheca Sanctorum. Rom 1964, Bd. V, Col. 1356-1359 mit Bibl.

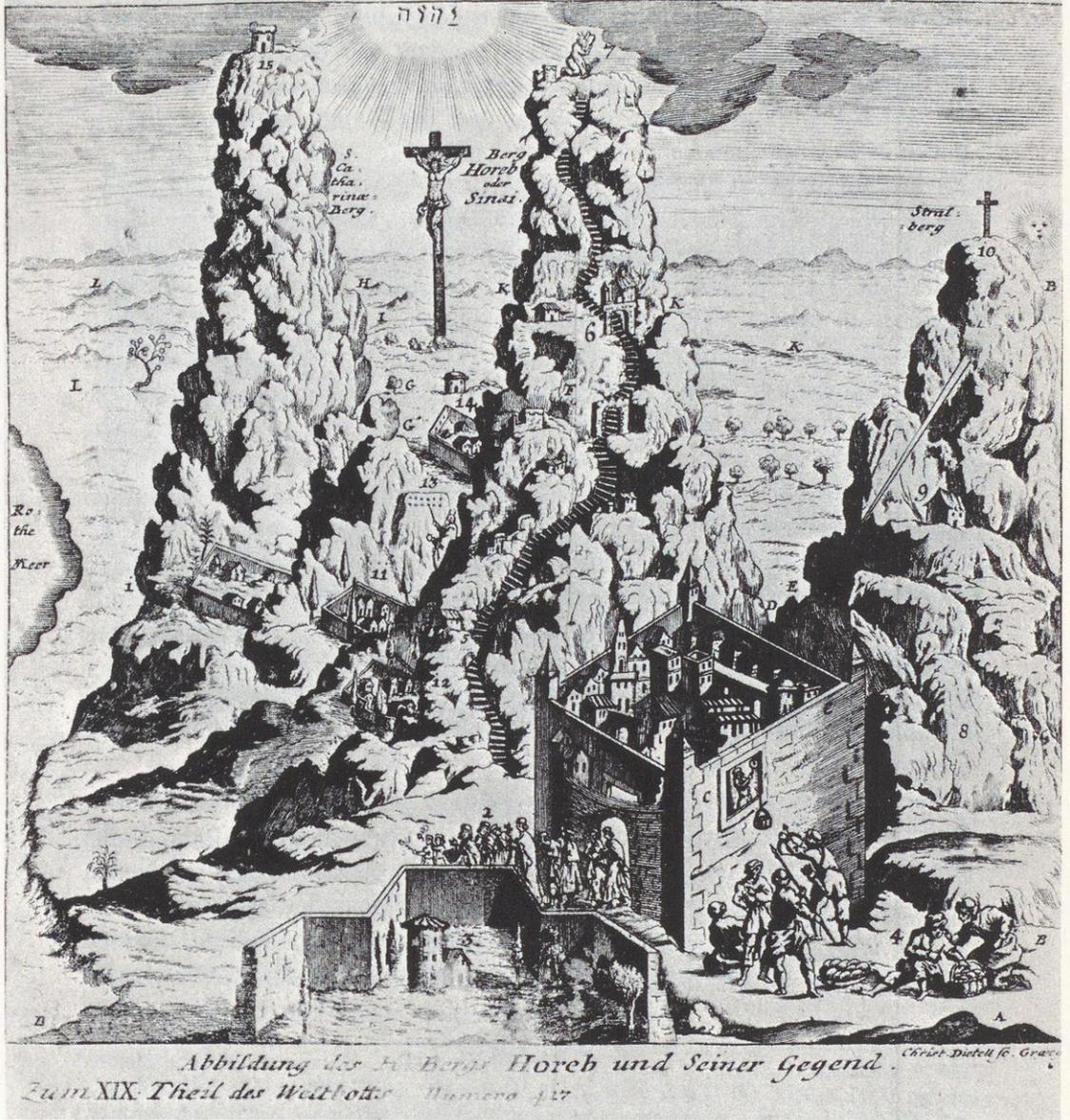


Abb. 25: Ch. Dietell, Abbildung des Hl. Bergs Horeb und seiner Gegend. J. Stöcklein, »Mercurius oder der neue Welt-Bote«, 1732.

Die Ergebnisse unserer Analyse können folgendermaßen zusammengefaßt werden: Die ältesten Darstellungen des Sinai erscheinen auf frühmittelalterlichen Karten und Plänen, die nicht nur als geographische Arbeiten, sondern zugleich als echte Kunstwerke aufgefaßt wurden. Aus diesen schematischen kartographischen Darstellungen entwickeln sich gegen Ende des Mittelalters die ersten Pilgerillustrationen des Sinai und des Katharinenklosters. Diese haben ihren ursprünglichen schematisch-kartographischen Charakter bis ins 15. Jahrhundert (Breidenbach) bewahrt. Im 16. Jahrhundert erscheinen zum ersten Mal Pilgerillustrationen des Sinai-Klosters in Form echter Landschaftsbilder, in denen topographische Details und spezifische Lokaltraditionen des Sinai geschildert werden. Für diese Illustrationen hat die Ikone des Sinai-Klosters als direkte Vorlage gedient. Sie bilden eine homogene Gruppe mit eigener Tradition, die unter den Pilgerillustrationen des Sinai bis ins 18. Jahrhundert dominiert. Damit hängt auch die Tatsache zusammen, daß die Anregung zu diesen Darstellungen nicht aus erlebten Pilgerfahrten herrührt; vielmehr übernahm die Pilgerillustration bis ins kleinste Detail ein in der Ikone des Sinai-Klosters vorhandenes Bildkonzept. Die ältesten uns bekannten Ikonen dieser Art stammen aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Die Pilgerillustration übernahm ohne Schwierigkeit Komposition und Ikonographie der Ikonen, weil beide Gattungen bis zu einem gewissen Grade ein gemeinsames Ziel verfolgen, nämlich die Fixierung und Wiedergabe topographischer Details des »locus sanctus«. Der Unterschied besteht in der Funktion beider Gattungen. Die Ikone ist und bleibt letzten Endes ein Kultobjekt, während die Pilgerillustration in erster Linie didaktischen Charakter hat.

Parallel zum vorherrschenden Typ existiert eine begrenzte Anzahl von Illustrationen, die sowohl untereinander als auch in bezug auf die Ikone des Sinai-Klosters unabhängig sind. Diesen ausgesprochenen originellen Darstellungen fehlen jedoch weitgehend die Eigenschaften einer »locus sanctus«-Darstellung. Sie sind vielmehr imaginäre Landschaften, die den eigentlichen Details des Sinai als eines »locus sanctus« fremd gegenüberstehen.

## EXKURS

### *Die Entwicklung der Sinai-Darstellungen aus den mittelalterlichen Karten und Handschriften*<sup>60</sup>

Die älteste uns bekannte Darstellung des Sinai erscheint in der Tabula Peutingeriana. Dieses illustrierte Itinerar ist die mittelalterliche Kopie einer

---

<sup>60</sup> Vgl. supra, S. 184 und Anm. 38; Über den Zusammenhang zwischen Pilgerreisen und

römischen Karte, welche die spätantike Welt und ihre Verbindungswege darstellt<sup>61</sup>. Der Berg Sinai ist schematisch in Form einer gezackten Linie wiedergegeben, die die Bergkette mit ihren Höhen andeutet (Abb. 26). Über der Zeichnung stehen die Inschriften »Mons Syna« und »Hic legem acceperunt in monte Syna«. Im Fettdruck ist zu lesen: »Desertum ubi quadraginta annis erraverunt filij Israelis ducente Moyses«.

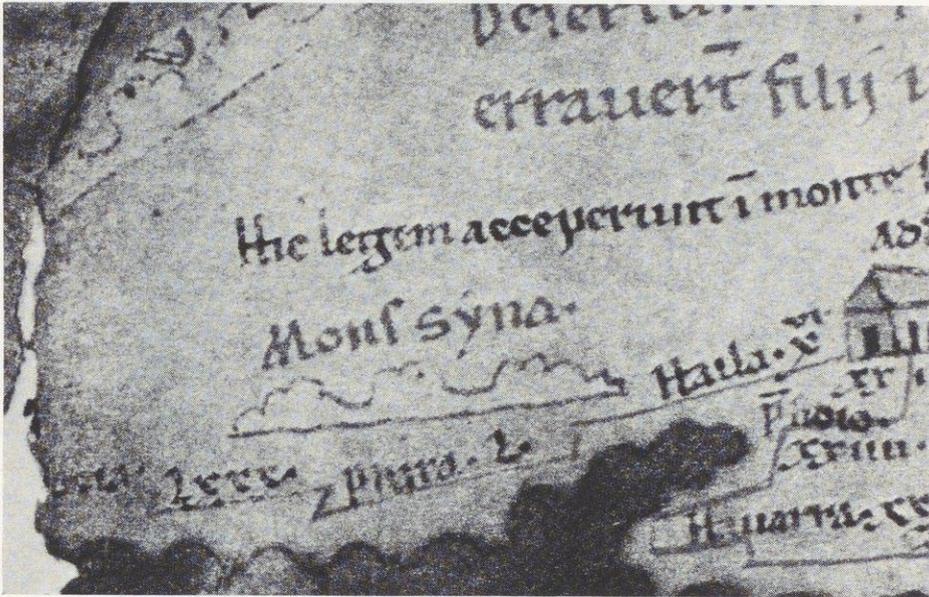


Abb. 26: Tabula Peutingeriana. Ausschnitt: Mons Syna.

Eine andere frühe Darstellung des Berges Sinai begegnet uns auf der ältesten Weltkarte des Mittelalters, die in einer Handschrift des 8. Jahrhunderts in der Bibliothek zu Albi im Languedoc aufbewahrt wird (Abb. 27)<sup>62</sup>. Der Berg Sinai ist hier in Form eines Dreiecks mit doppelten Seiten und Sockel skizziert. Im Inneren des Dreiecks erscheint aus Platzmangel nur das Wort »Sina«. Diese überaus einfache Skizze bildet den Mittelpunkt eines Gebiets, das als »Deserto Arabia« bezeichnet ist.

mittelalterlicher Kartographie, vgl. C. R. Beazley, Dawn of the Modern Geography. 3 Bde., London, Oxford 1897-1906, Bd. 1, Kap. II-IV, Bd. 2, Kap. III-IV, Bd. 3, Kap. III. Über den kunstgeschichtlichen Aspekt der mittelalterlichen Karten vgl. Bagrow (wie Anm. 24) S. 215ff., Tobler (wie Anm. 33) S. 3 und Beazley a.O., Bd. III, S. 9.

<sup>61</sup> Über die Tabula Peutingeriana vgl. Beazley (wie Anm. 60) Bd. I, S. 377f., bes. 381f.; — J. K. Wright, The Geographical Lore of the Time of the Crusaders. New York 1965, S. 35f.; bes. K. Miller, Itineraria Romana. Stuttgart 1916, S. XII-LIII, Abb. 272; — ders., Die Peutingerische Tafel. Neudruck, Stuttgart 1962, Segment IX, 4-5; — Tabula Peutingeriana, Codex Vindobonensis 324. Faksimile-Ausgabe in Originalformat. Kommentar von E. Weber, Graz 1976, S. 19, Segment VIII-4-5. Hier wird die Karte ins 12. oder frühe 13. Jh. datiert.

<sup>62</sup> Bagrow (wie Anm. 24) S. 43, 45, Abb. 5; — Beazley (wie Anm. 60) Bd. I, S. 385f.,

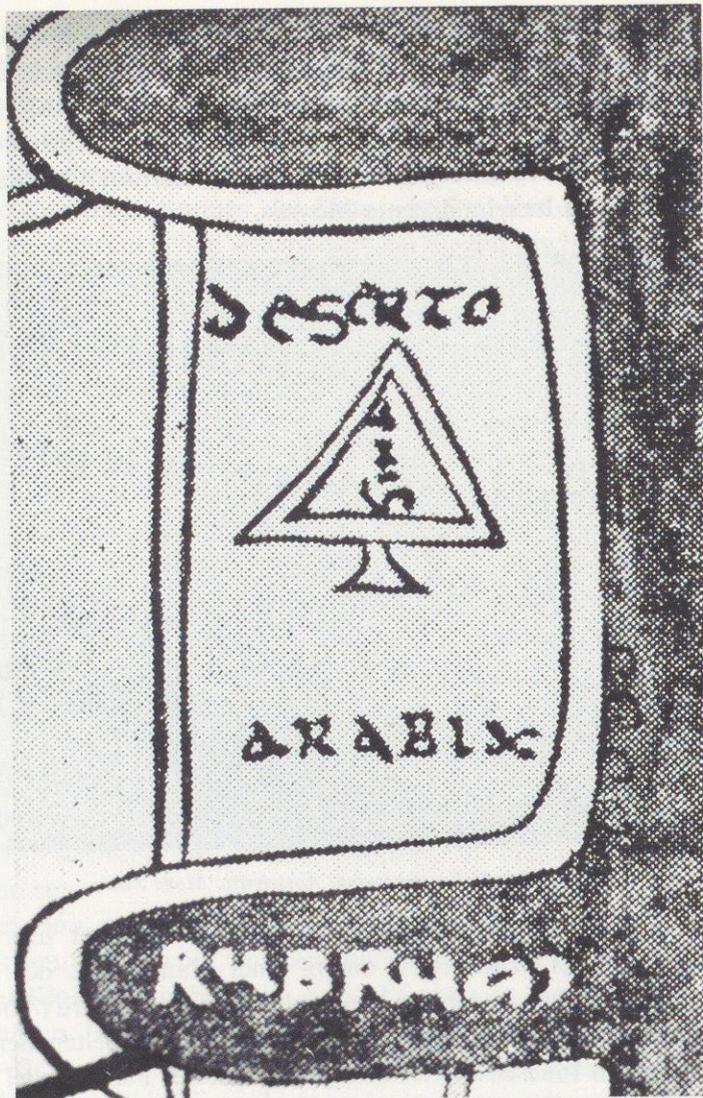


Abb. 27: Weltkarte von Albi. Ausschnitt: Sina. 8. Jh.

Eine der interessantesten gemalten Weltkarten aus dem Mittelalter ist die sogenannte »Cotton«- oder »Anglo-Saxon«-Karte. Sie stammt aus dem späten 10. Jahrhundert und befindet sich im British Museum<sup>63</sup>. Der Berg Sinai ist

<sup>63</sup> Beazley (wie Anm. 59) Bd. II, S. 559 und 608ff., Abb. S. 560; — J. Lelewel, Géographie du Moyen Age. Atlas. Bruxelles 1850, Taf. VII; — Wright (wie Anm. 61) S. 66, Anm. 113; — Bagrow (wie Anm. 24) S. 45, 47, Abb. XVII.

auch auf dieser Karte rein schematisch dargestellt (Abb. 28). Der Unterschied zum vorigen Beispiel liegt darin, daß die geometrische Grundform nicht mehr ein Dreieck, sondern ein unregelmäßiges Kreissegment mit gezackter Konturlinie ist.



Abb. 28: »Cotton« oder »Anglo-Saxon« Karte. Ausschnitt: Sina. 10. Jh.

Zur monastischen Kartographie des Mittelalters gehört eine Gruppe von Karten, die nach dem spanischen Mönch Beatus benannt ist, der um 776 einen

Kommentar zur Apokalypse verfaßte<sup>64</sup>. Unter den Miniaturen dieser verlorenen Handschrift gab es auch eine Karte, die die Verbreitung des Christentums aufgrund der Missionszentren der zwölf Apostel in der Welt zeigen sollte. Um diese »*Divisio Apostolorum*« besser zu illustrieren, war jedes Apostelbildnis in der Region eingezeichnet, wo der betreffende Jünger missioniert hatte<sup>65</sup>. Der Berg Sinai nun kommt auf mehreren mittelalterlichen Kopien der Beatuskarte vor: in einer Handschrift, die um die Mitte des 10. Jahrhunderts im Kloster St. Séver in Aquitanien entstand (Abb. 29)<sup>66</sup>, und in zwei Handschriften aus dem 12. Jahrhundert, die eine in Turin (Abb. 30)<sup>67</sup>, die andere in Altamira (Abb. 31)<sup>68</sup>.

In dieser Gruppe von Beatuskarten lassen sich zwei Darstellungsformen des Berges Sinai unterscheiden. Ähnlich wie in den zuvor angeführten Beispielen, sind beide rein schematisch. In der Handschrift aus St. Sever hat der Berg Sinai die Form eines sehr spitzen Zahnes, der aus einer Gruppe kleinerer Berge hervorragt, welche wie die Zacken einer Säge aussehen. In den Handschriften aus Turin und Altamira ist andererseits die Grundform ein Dreieck, dessen Seiten aus wellenartigen Linien bestehen. Dabei läßt sich der Stilunterschied zwischen den beiden letzteren Miniaturen nicht übersehen. Die Miniatur aus Turin hat graphischen Charakter, während die

<sup>64</sup> Über die Beatus-Handschriften vgl. W. Neuss, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration. Das Problem der Beatus-Handschriften.* (Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft Rh. 2, 2-3) Münster 1931. — Über die Gruppe der Beatus-Karten vgl. Wright (wie Anm. 60) S. 68; — Beazley (wie Anm. 59) Bd. I, S. 387, Bd. II, S. 549ff. und 591ff.; — K. Miller, *Mappae Mundi, die ältesten Weltkarten.* 6 Bde., Stuttgart 1895-98, Bd. 1, 1895: *Die Weltkarte des Beatus*; — Bagrow (wie Anm. 24) S. 43, 45, 47, Taf. XV und XVI.

<sup>65</sup> Beazley (wie Anm. 60) II, S. 551.

<sup>66</sup> Über diese Karte vgl. Beazley (wie Anm. 60) II, S. 553ff. und 591f., Taf. S. 550; — Wright (wie Anm. 60) S. 459, Anm. 38 und S. 69, A. 2. Über die Hs. von St. Séver (Paris, Bibl. Nat. lat. 8878) vgl. W. Neuss, *Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin Codex Gerundensis. Totius Codicis similitudinem prelo expressam. Prolegomenis auxerunt J. Marquos Casanoves, C. E. Dubler, W. Neuss. Olten und Lausanne 1962, S. 52, Nr. 10; P. K. Klein, Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid. Studien zur Beatus-Illustration und zur spanischen Buchmalerei des 10. Jhs., Hildesheim, New York 1976, 2 Bde., Bd. 1, S. 83, Nr. 1.*

<sup>67</sup> Die Karte wird von Beazley (wie Anm. 60) II, S. 552f. und 593f., Abb. S. 552 besprochen; — Lelewel (wie Anm. 63) I, S. 86, Nr. 50, Taf. IX (Atlas). Über die Hs. aus Turin, Bibl. Naz. (lat. 93) vgl. Neuss (wie Anm. 66) S. 52, Nr. 13; — Klein (wie Anm. 66) S. 85, Nr. 3; — E. Kitzinger, *World map and Fortune's wheel: A medieval mosaic floor in Turin.* *Proceedings of the American Philosophical Society*, 117, 5 (1973), S. 343-373, bes. 356ff., nachgedruckt in E. Kitzinger, *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, ed. W. E. Kleinbauer. Bloomington/London 1976, S. 339, Abb. 12. Es ist einer der wenigen Fälle, in denen die Ikonographie einer mittelalterlichen Karte kunstgeschichtliche Aufmerksamkeit gewinnt.

<sup>68</sup> Manchester, John Rylands Library. Latin Ms. 8 = (R). Spanisch 12./13. Jh. — Neuss (wie Anm. 64) S. 50f.; — Ders., *Sancti Beati a Liebana...* (wie Anm. 66) S. 54, Nr. 18; — Klein (wie Anm. 66) I, S. 85, Nr. 4.



Abb. 29: Beattuskarte, St. Séver. Ausschnitt: Berg Sinai. 11. Jh.

von Alchimia dekoriert war; die Oberfläche der Berge ist unregelmäßig mit Klüften, unregelmäßigen geometrischen Würfeln besetzt, die wie steinernen  
nicht Wert besitzen, als daß sie das felsige Profil des Berges charakterisieren.  
Diese originale Darstellung der Karwan-Minatur kennt in keiner  
anderen Beattuskarte wieder.

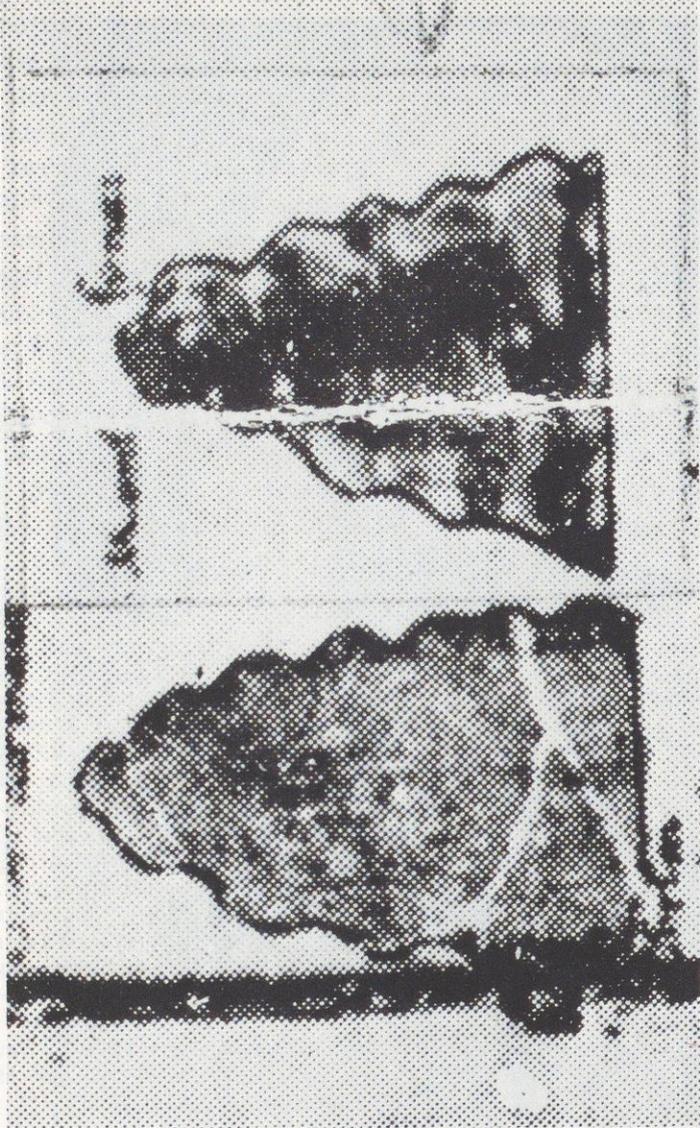


Abb. 30: Beatuskarte, Turin. Ausschnitt: Mont Synai. 12. Jh.



Abb. 31: Beatuskarte, Altamira. Ausschnitt: Mös Syna. 12. Jh.

von Altamira dekorativ wirkt. Die Oberfläche des Berges ist mosaikartig mit kleinen, unregelmäßigen geometrischen Würfeln besetzt, die eher ornamentalen Wert besitzen, als daß sie das felsige Profil des Berges charakterisieren. Diese originelle Darstellungsweise der Altamira-Miniatur kehrt in keiner anderen Beatushandschrift wieder.

Auf einer Karte aus dem 12. Jahrhundert<sup>69</sup>, die für den Pilgerverkehr bestimmt war, erscheint die kreisförmige Anlage Jerusalems und die Umgebung der Stadt zusammen mit einigen weiter entfernten heiligen Stätten. In der südöstlichen Ecke der Zeichnung ist »Mons Synay« dargestellt (Abb. 32). Auch diese Zeichnung ist ganz schematisch: eine horizontale wellenartige Doppellinie gibt den Fuß des Berges an, während mehrere Reihen von übereinanderliegenden, halbkreisartigen Wellenlinien die Berghöhe definieren.



Abb. 32: Terra Sancta et Jerusalem ad usum peregrinorum, Brüssel, Königliche Bibliothek, Hs. 9823-24, fol. 157. Ausschnitt: Mons Synay. 12. Jh.

Auf einer anderen Karte aus dem 12. Jahrhundert<sup>70</sup>, die einen beachtlichen Versuch ihrer Zeit darstellt, ein kartographisches Bild des Heiligen Landes und nicht nur eine symbolische Darstellung der biblischen Orte zu geben, ist der Berg Sinai wiederum rein schematisch an der äußersten Grenze einer Gebirgskette eingezeichnet, die sich von Jerusalem bis ans Rote Meer erstreckt

<sup>69</sup> »Terra sancta et Jerusalem ad usum peregrinorum«. Brüssel, Königliche Bibliothek (Nr. 9823-24, fol. 157). Vgl. Tobler (wie Anm. 33) S. 3ff., Taf. II; — Lelewel (wie Anm. 63) Bd. II, Nr. 105 und Anm. 5, Taf. XXXVII (Atlas); — M. de Vogüé, *Les Églises de la Terre Sainte*. Paris 1860, S. 411; — Vilnay (wie Anm. 11) S. 10f., Abb. 15.

<sup>70</sup> Vgl. Röhrich (wie Anm. 33) Bd. 18, 1895, S. 177, Taf. V. — Fischer (wie Anm. 34) S. 1f., hebt im Gegensatz zu Röhrich den fortschrittlichen kartographischen Charakter dieser Karte hervor. Kunstgeschichtlich bleibt sie aber ohne Belang. Verallgemeinernd kann man sagen: Je fortschrittlicher eine mittelalterliche Karte in kartographischer Hinsicht ist, desto unbedeutender ist sie ikonographisch und kunstgeschichtlich.

(Abb. 33). Das Schema ist einfach. Es besteht aus einer horizontalen Grundlinie, aus der sich einige Spitzen erheben. Die biblische Bedeutung des Berges Sinai wird durch die Inschrift »Mons Syna qui et Oreb« aus der Anonymität herausgehoben, wodurch die linear-monotone Zeichnung inhaltlichen Bezug gewinnt.

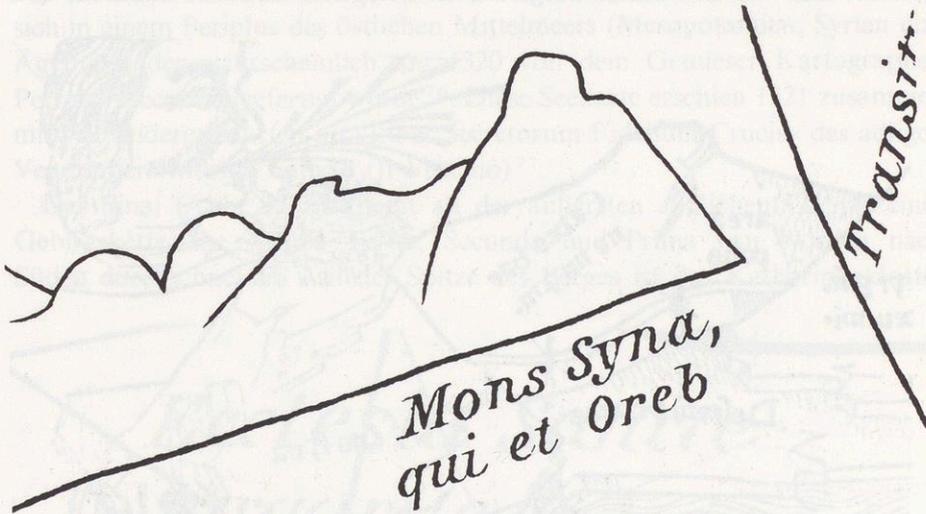


Abb. 33: Karte des Heiligen Landes, Florenz, Biblioteca Laurenziana, Ashburnham Hs. 1882. Ausschnitt: Mons Syna, qui et Oreb. 12. Jh.

Einer der wenigen Autoren des Mittelalters, die ihre Pilgerberichte nicht nur aufgrund älterer Beschreibungen verfaßten, sondern sie durch eigene Beobachtung ergänzten, war der Dominikanermönch Burchardus vom Berge Sion. Burchardus besuchte zwischen 1232 und 1283 mehrmals das Heilige Land und hielt sich längere Zeit am Zionsberg auf. Seine Beschreibung wurde in zwei Fassungen bekannt: eine frühe, in Briefform gehaltene Version, die mit einer Karte versehen war, und eine ausführlichere Version, die vom Autor nach der Heimkehr von seiner letzten Pilgerfahrt verfaßt wurde<sup>71</sup>. Beide stammen aus dem späten 13. Jahrhundert. Burchardus' Werk war im Laufe des gesamten Mittelalters einer der meistgelesenen Pilgerberichte, und

<sup>71</sup> Über Burchardus' Persönlichkeit, seine Pilgerfahrt und seinen Pilgerbericht vgl. Beazley (wie Anm. 59) III, 1906, S. 382-390; — Bagrow (wie Anm. 24) S. 235 kennt eine Karte des Burchardus aus dem Jahre 1283, die zusammen mit dem Pilgerbericht erschienen sein soll. Dagegen kennt Fischer (wie Anm. 70) S. 6 nur eine geographische Beschreibung des Heiligen Landes und keine Karte: »Seinen massenhaften topographischen Stoff in Kartenform anschaulicher zu gestalten, hat Burchard leider unterlassen«. Vgl. auch Röhricht (wie Anm. 11) S. 56, Nr. 143 und Tobler, (wie Anm. 11) S. 27.

wurde noch im 15. Jahrhundert als der offizielle Pilgerführer für das Heilige Land gepriesen<sup>72</sup>.

In der ältesten gedruckten Ausgabe seiner Beschreibung, die 1475 in Lübeck im »Rudimentum Noviciorum« erschien<sup>73</sup>, befindet sich eine Karte des Heiligen Landes, auf der der Sinai dargestellt ist (Abb. 34). Sie unterscheidet sich von den bisher aufgeführten Beispielen deutlich dadurch, daß

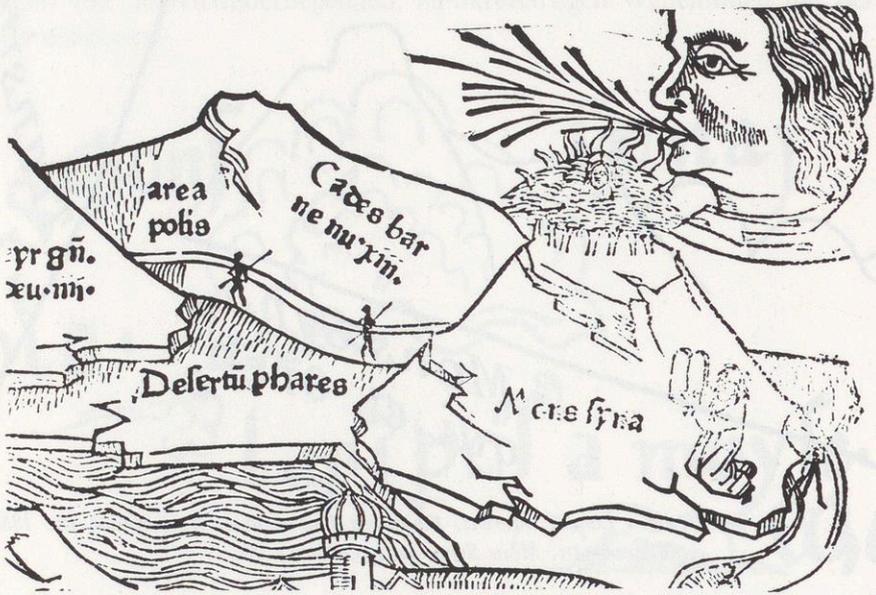


Abb. 34: Karte des Heiligen Landes. Ausschnitt: Mons Syna. »Rudimentum noviciorum...«, 1475.

sie der schematischen Zeichnung des Berges Sinai (Dreiecksform) zwei Mosesszenen hinzufügt: den Empfang der Gesetzestafeln und den brennenden Dornbusch<sup>74</sup>. Es ist sehr unwahrscheinlich, wenn nicht sogar ausgeschlossen, daß die hier auftretende Kombination der rein schematischen Zeichnung des Berges Sinai, die der traditionellen Darstellungsart der Berge in mittelalterlichen Karten entnommen ist<sup>75</sup>, und den Mosesszenen, die auf einigen Karten

<sup>72</sup> Vgl. R. Röhricht, Marino Sanuto sen. als Kartograph Palästinas. Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins, 21, 1898, S. 96, Anm. 3; — Fischer (wie Anm. 34) S. 6.

<sup>73</sup> Röhricht (wie Anm. 11) S. 58, Bd. 1 und Tobler (wie Anm. 11) S. 27. Es ist interessant zu bemerken, daß »Rudimentum noviciorum« die erste gedruckte Karte des Heiligen Landes ist. Vgl. Bagrow (wie Anm. 24) S. 100.

<sup>74</sup> In der Detailaufnahme (Taf. III, 9) sieht man neben dem brennenden Dornbusch einen der acht Köpfe, die als Sinnbilder der Winde in die Ecken und an den Rand der Karte gezeichnet sind.

<sup>75</sup> Über die Darstellung der Berge in den mittelalterlichen Karten vgl. O. Benl, Frühere und spätere Hypothesen über die regelmässige Anordnung der Erdgebirge nach bestimmten Himmelsrichtungen. Diss. München 1905, und Wright (wie Anm. 61) S. 212ff. und S. 253.

erst im 15. und 16. Jahrhundert vorkommen, ihr Vorbild in Burchardus' Karte aus der oben erwähnten Briefversion seines Pilgerberichtes haben könnte. Mit anderen Worten: die Karte aus dem »Rudimentum Noviciorum« hängt nicht von der leider verlorenen Karte des Burchardus ab.

Im 14. Jahrhundert wird das Sinai-Bild durch ein wichtiges Detail bereichert: das Katharinenkloster. Das älteste uns bekannte Beispiel befindet sich in einem Periplus des östlichen Mittelmeers (Mesopotamien, Syrien und Ägypten), der wahrscheinlich um 1320 von dem Genueser Kartographen Petrus Vesconte angefertigt wurde<sup>76</sup>. Diese Seekarte erschien 1321 zusammen mit vier anderen Karten im »Liber Secretorum Fidelium Crucis« des adligen Venezianers Marino Sanuto (Il Vecchio)<sup>77</sup>.

Der Sinai (Abb. 35) erscheint an der äußersten südlichen Grenze einer Gebirgskette, die Arabia Tertia, Secunda und Prima von Norden nach Süden durchschneidet. Auf der Spitze des Berges ist das Katharinenkloster



Abb. 35: P. Vesconte, *Periplus des östlichen Mittelmeers*. Ausschnitt: Mons Synay. Marino Sanuto, »Liber secretorum fidelium crucis«, London, British Museum, Hs. 27376, 1320.

<sup>76</sup> Über Petrus Vesconte als Autor der Karten, die Marino Sanudos Buch begleiten, vgl. K. Kretschmer, Marino Sanudo der Ältere und die Karte des Petrus Vesconte. *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin*, 26, 1891, S. 352ff; — Fischer (wie Anm. 34) S. 9; — Bagrow (wie Anm. 24) S. 277; — Röhrich (wie Anm. 72) S. 89.

<sup>77</sup> Ein Neudruck des Werkes von Marino Sanudo nach Bongars (*Gesta Dei per Francos*, Hanoviae, 1611, Bd. II) mit Vorwort und Apparat von J. Prawer: *Liber Secretorum Fidelium Crucis Super Terrae Sanctae Recuperatione et Conservatione*. Toronto 1972. Hier sind die fünf Karten in Farbe wiedergegeben, nach der Hs. im Britischen Museum, Add. 27376.



Abb. 36: Leonardo (Goro) Dati, Segelanweisung. Ausschnitt: Mons Synay. 1422.

dargestellt. Es hat die Form einer Basilika mit Turmfassade und wird irrtümlich »Ecclesia Sancte Margarite« benannt. Durch seine Stellung und Größe beherrscht es das gesamte Sinaibild und wird dadurch zum Emblem des »locus sanctus«.

Abgesehen von einigen für unser Thema weniger interessanten Beispielen, deren Wichtigkeit jedoch darin besteht, daß sie auch im 14. Jahrhundert

eine gewisse Vielfalt der schematischen Sinai-Bilder dokumentieren<sup>78</sup>, kann man sehen, daß der Berg Sinai seit Beginn des 14. Jahrhunderts nicht mehr allein wiedergegeben wird, sondern meistens zusammen mit dem Katharinenkloster, das fast immer auf der Spitze des Berges als Basilika mit Turm dargestellt ist.

Ein typisches Beispiel dieser Art ist die Sinai-Zeichnung aus der Karte des Heiligen Landes, die in dem geographischen Poem »La Sfera« des Leonardo Dati um 1422 erschien (Abb. 36)<sup>79</sup>. Einerseits erinnert das noch relativ einfache kompositionelle Gerüst der Wiedergabe des Berges Sinai an den traditionellen Darstellungsmodus der früheren Beispiele. Andererseits unterscheidet sich die klare, plastischere, mit nervösen Schattenkonturen versehene Darstellung des Berges Sinai deutlich von den schematisch-linearen Darstellungen aus den erwähnten mittelalterlichen Karten.

Ein anderes Beispiel, in dem die heilige Stätte durch das Bergschema und die Basilika der hl. Katharina repräsentiert wird, kommt auf der Weltkarte des Venezianers Andrea Bianco aus dem Jahre 1436 (Abb. 37)<sup>80</sup>. Die Zeichnung kann keinen Anspruch auf künstlerische Qualität erheben; sie spiegelt jedoch — in einem für die Ikonographie zu wenig verwerteten Medium — die kultische Verehrung der hl. Katharina im hohen und späten Mittelalter wieder<sup>81</sup>. Diese verstärkte Verehrung drückt sich nicht zuletzt auch in der Einführung und Hervorhebung der Katharinenkirche als Symbol des »locus sanctus« neben dem Bergschema aus. Die Entwerfer solcher Karten waren seit Petrus Vesconte sicher, daß das neue Symbol von den Betrachtern mühelos verstanden wird.

Einige historische Daten können uns bessere Einsicht vermitteln, weshalb diese neue Ikonographie zum ersten Mal in der Karte des Petrus Vesconte im Jahre 1320 erschien: Wie allgemein bekannt, war das Sinai-Kloster ursprünglich der Gottesmutter gewidmet. Obwohl es schon im 10.-11. Jahrhundert nach der heiligen Katharina umbenannt wurde<sup>82</sup>, erwähnt Papst Honorius III. noch in einer Bulle von 1218 den Besitz des »Klosters S. Maria«<sup>83</sup>. Erst

<sup>78</sup> Z.B. der Sinai auf der Weltkarte des Benediktinermönchs Ranulf Higden um die Mitte des 14. Jhs. Vgl. Lelewel (wie Anm. 63) Taf. XXV und Bd. II, S. 14, oder eine andere Weltkarte, erschienen in der Chronik von St. Denis (1364-1372). Vgl. Lelewel (wie Anm. 63) Taf. XXVI und Bd. II, S. 15.

<sup>79</sup> Über Leonardi und Gregorio Dati vgl. Bagrow (wie Anm. 24) S. 62, Taf. XXXI; — Beazley (wie Anm. 60) III, 1906, S. 512 und 515-516.

<sup>80</sup> Vgl. Bagrow (wie Anm. 24) S. 232; — Lelewel (wie Anm. 63) II, S. 84f., Nr. 162, Taf. XXXII.

<sup>81</sup> Vgl. K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. II: Ikonographie der Heiligen. Freiburg 1926, S. 369ff.; — Skrobucha (wie Anm. 18) S. 78; — Bibliotheca Sanctorum (wie Anm. 59) III, Col. 954ff.

<sup>82</sup> Weitzmann, Loca Sancta... (wie Anm. 3) S. 54.

<sup>83</sup> Vgl. R. Röhrich, Studien zur mittelalterlichen Geographie und Topographie Syriens.

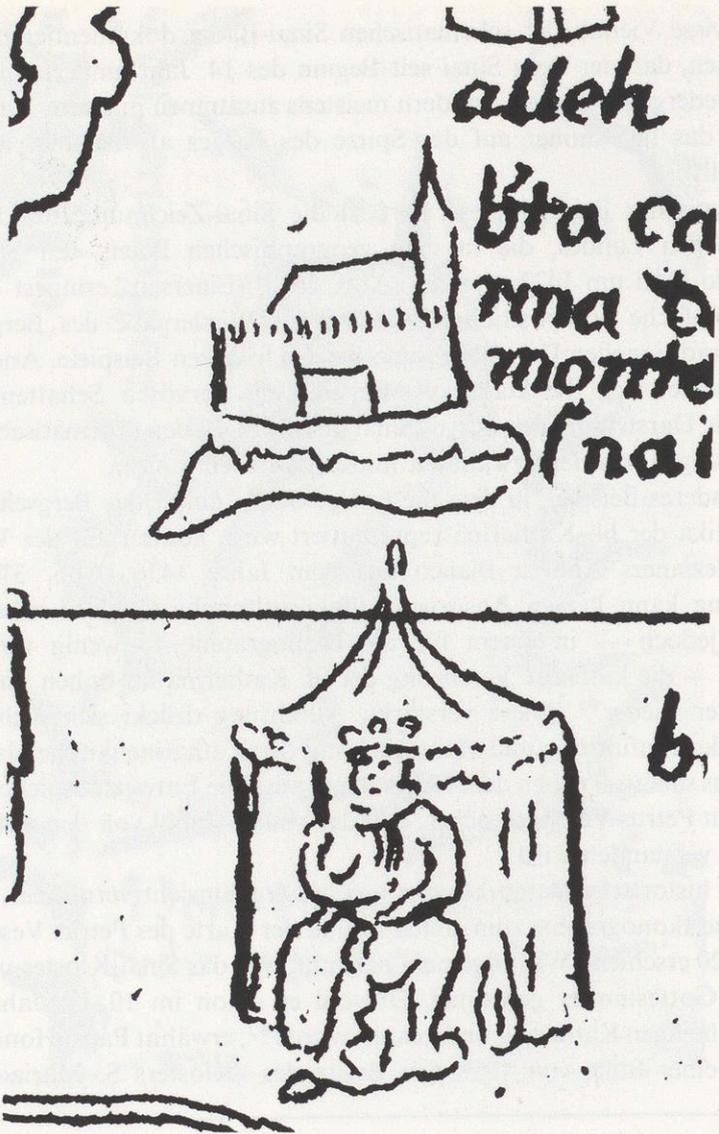


Abb. 37: Andrea Bianco, Weltkarte. Ausschnitt: Monte Snai. 1436.

hundert Jahre später spricht Papst Johannes XXII. (1316-1334) dann von der »Kirche des Klosters der heiligen Katharina ..., zu Ehren dieser Heiligen gegründet«<sup>84</sup>. Das ist aber, wie wir sehen, genau die Entstehungszeit der Karte des Petrus Vesconte.

ZDPV, X, 1887, S. 237 und Anm. 3; — G. Hofmann, Sinai und Rom. *Orientalia Christiana*, IX, 3, 1927, S. 226 und S. 243; — Skrobucha (wie Anm. 18) S. 75.

<sup>84</sup> Hofmann (wie Anm. 83) S. 229 und S. 252; — Skrobucha (wie Anm. 18) S. 75.

Eine Zeichnung, die sich von allen bisher besprochenen Beispielen deutlich absetzt, wird dem italienischen Pilger Jacopo da Verona zugeschrieben. Seine Skizze stellt das Sinai-Kloster und dessen Umgebung dar (Abb. 38)<sup>85</sup>. Er

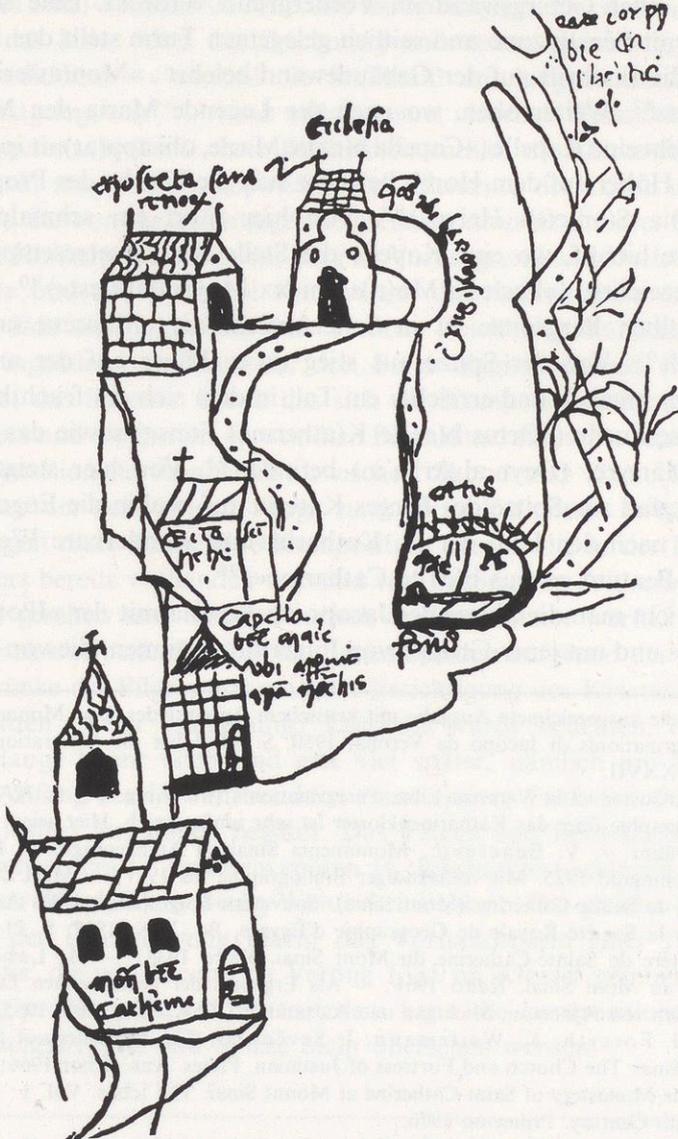


Abb. 38: Jacopo da Verona, Skizze des Sinai-Klosters und dessen Umgebung, 1424.

<sup>85</sup> Abb. in: H. F. M. Prescott, *Once to Sinai; The Further Pilgrimage of Friar Felix Fabri*. London 1957, S. 88; — Skrobucha (wie Anm. 18) S. 70; — Vilnay (wie Anm. 11) S. 208, Nr. 501; — R. Röhrich, *Le pèlerinage du... Jacques de Vérona* (1335) publié d'après le ms. de Cheltenham no. 6650, *Revue de l'Orient latin* III, 1895, S. 235.

besuchte 1335 als Pilger das Hl. Land. Die älteste Handschrift, die den Pilgerbericht mit der Zeichnung des Sinai enthält, stammt jedoch erst aus dem Jahre 1424<sup>86</sup>. Das Kloster erscheint im unteren Teil der Skizze und wird zum Teil von einer Gebirgswand im Vordergrund verdeckt. Eine schematische Basilika mit Fensterzone und seitlich gelegenen Turm stellt das Kloster dar, wie uns die Inschrift auf der Gebäudewand belehrt: »Mon(asterium) b(ea)te Catherine«<sup>87</sup>. Weiter oben, wo nach der Legende Maria den Mönchen erschien, steht eine Kapelle »Capella b(ea)te Marie, ubi app(ar)uit ip(s)a mo(na)chis«<sup>88</sup>. Höher auf dem Horeb befindet sich die Kirche des Propheten Elias (»Ec(cles)ia S(an)c(t)i Helye«)<sup>89</sup>. Von hier führt ein schmaler Pfad zur Bergspitze hinauf, wo eine Kapelle die Stelle des Gesetzesempfangs durch Moses bezeichnet (»Ecclesia Mo(n)s ubi lex Moysi data est«)<sup>90</sup>. Weiter links auf derselben Bergspitze ist in Seitenansicht die »Musceta saracenorum« dargestellt<sup>91</sup>. Von der Spitze aus stieg unser Pilger auf der anderen Seite des Berges hinab<sup>92</sup> und erreichte ein Tal, in dem sich ein fruchtbarer Garten mit Wasserquelle (»Ortus b(ea)te K(atherine) Fons«) sowie das Kloster der vierzig Märtyrer (Deyr al-Arba'in) befinden<sup>93</sup>. Von hier steigt wieder ein Zickzackpfad zur Spitze des Berges Katerin auf, wohin die Engel der Lokaltadt nach den Leib der hl. Katharina auf wunderbare Weise gebracht haben (»Beatum corpus b(ea)te Catharine«)<sup>94</sup>.

Vergleicht man die Skizze des Jacopo da Verona mit der »Ikone des Sinai-Klosters« und mit jener Gruppe von Pilgerillustrationen, die von dieser Ikone

<sup>86</sup> Vgl. die ausgezeichnete Ausgabe mit kritischem Apparat des Ugo Monneret de Villard, *Liber peregrinationis di Jacopo da Verona*, 1950, S. XI. Über die Illustrationen des Pilgerbuchs, S. XXVII.

<sup>87</sup> Das Kloster ist in Veronas *Liber Peregrinationis* (wie Anm. 86) S. 72-74 beschrieben. Die Bibliographie über das Katharinenkloster ist sehr umfangreich. Hier seien die wichtigsten Werke erwähnt: — V. Benešević, *Monumenta Sinaitica Archaeologica et Palaeographica*. Fasc. I. Leningrad 1925. Mit vollständiger Bibliographie bis 1921; — M.H.L. Rabino, *Le Monastère de Sainte-Catherine (Mont Sinai). Souvenirs Épigraphiques des Anciens Pèlerins*. Bulletin de la Société Royale de Géographie d'Égypte, Bd. XIX, 1937, S. 21-126; — Ders., *Le Monastère de Sainte-Catherine du Mont Sinai*. Kairo 1938; — M. Labib, *Pèlerins et voyageurs au Mont Sinai*. Kairo 1961; — Als Ergebnis der gemeinsamen Expeditionen der Universitäten von Princeton, Michigan und Alexandria (1958, 1960, 1963, 1965) erschienen bis jetzt: H.G. Forsyth, K. Weitzmann, I. Ševčenko, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian*. Plates. Ann Arbor 1966; — K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*. Vol. 1: From the Sixth to the Tenth Century. Princeton 1976.

<sup>88</sup> Die damit verbundenen Lokaltadttraditionen bei Jacopo da Verona (wie Anm. 86) S. 74-75 und Anm. 240.

<sup>89</sup> Jacopo da Verona (wie Anm. 86) S. 75 und Anm. 241.

<sup>90</sup> Jacopo da Verona (wie Anm. 86) S. 75-76 und Anm. 242, 243.

<sup>91</sup> Jacopo da Verona (wie Anm. 86) S. 76 und Anm. 244.

<sup>92</sup> Jacopo da Verona (wie Anm. 86) S. 76.

<sup>93</sup> Jacopo da Verona (wie Anm. 86) S. 76 und Anm. 245

<sup>94</sup> Jacopo da Verona (wie Anm. 86) S. 76-77.

abhängig sind, z.B. mit Waltersweils Illustration (Abb. 10), so lassen sich zwei wichtige Aspekte feststellen: a) die Skizze des Jacopo da Verona ist ein »Gedankenbild«<sup>95</sup>, das weitaus weniger Lokaltraditionen aufweist als die Ikone des Sinai-Klosters und die von ihr abhängigen Darstellungen. Dies spricht für das hohe Alter der Zeichnung und deutet gleichzeitig an, daß die Lokaltraditionen — obwohl die Mehrzahl seit langem mündlich und schriftlich festgelegt war<sup>96</sup> — noch nicht zu einer visuellen Gesamtdarstellung ausreifen konnten. b) Trotz ihrer Einfachheit enthält die Skizze des Jacopo da Verona »in nuce« alle kompositionellen Elemente der Ikone des Sinai-Klosters und der von ihr abhängigen Pilgerillustrationen: die drei Berge, die Position des Klosters zwischen dem Berg im Vordergrund und Dschebel Musa in der Mitte und den Dschebel Katerin auf der rechten Seite des Bildes. Gleichzeitig läßt sich erkennen, daß Veronas Zeichnung die diagonale, in die Tiefe dringende Anordnung der drei Berge diagrammatisch wiedergibt. Eben dies ist das Schema, durch das sich die Komposition der Ikone des Sinai-Klosters und die mit ihr verwandten Pilgerillustrationen auszeichnen.

Die kompositionelle Ähnlichkeit zwischen Skizze und Ikone führt uns schließlich zu der schwierigen Frage nach dem Verhältnis zwischen den beiden. Spiegelt diese Skizze eine Komposition wieder, die in der Ikone des Sinai-Klosters bereits vorhanden war und von Verona zur Zeit seiner Pilgerfahrt (1335) gesehen und diagrammatisch nachgezeichnet wurde? Oder ist seine Skizze eine selbständige Zeichnung, entstanden aufgrund der unmittelbaren Eindrücke des Pilgers während der Besichtigung des Klosters und der heiligen Stätten in der Umgebung? Letzteres würde bedeuten, daß diese Zeichnung lange latent blieb und erst viel später, nämlich am Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts einen aktiven Einfluß auf die Ikone des Sinai-Klosters auszuüben begann. Das Fehlen von Beispielen, die eine Brücke zwischen dem 14. und dem späten 16. Jahrhundert schlagen könnten, verleiht dieser Möglichkeit wenig Wahrscheinlichkeit. Die gleiche Lücke an Evidenz in der Überlieferung macht das Vorhandensein einer Ikone des Sinai-Klosters, die von Jacopo da Verona 1335 im Kloster gesehen worden sein könnte, problematisch. Und trotzdem kann die kompositionelle Ähnlichkeit zwischen Ikone und Skizze nicht übersehen werden.

---

<sup>95</sup> Über den Sinn des »Gedankenbildes« vgl. H. R. Hahnloser, Das Gedankenbild im Mittelalter und seine Anfänge in der Spätantike. *Accademia Nazionale dei Lincei*, Anno 365, Rome 1968, Quaderno No. 105, *Atti del Convegno Internazionale sul tema: Tardo Antico e Alto Medioevo*, S. 255-266; — Ders., *Villard de Honnecourt*. Graz 1972, S. 179 und 381.

<sup>96</sup> Vgl. dazu die Fülle der Sinaitraditionen, die schon von Egeria am Ende des 4. Jhs. aufgezeichnet sind: *Itinerarium Egeriae (Peregrinatio Aetheriae)*. Hrsg. von O. Prinz. 5. neubearbeitete und erweiterte Auflage, Heidelberg 1960, S. 1-8, Kap. I-V; — Skrobucha (wie Anm. 18) S. 176.

Aus dieser kurzen chronologischen Übersicht über die wichtigsten Sinai-Darstellungen unter den mittelalterlichen Karten und Pilgerhandschriften läßt sich folgende Schlußfolgerung ziehen:

- Einen dominierenden Typus der Sinai-Darstellung gab es im Mittelalter nicht. Im Gegenteil, man trifft eine Vielfalt von Varianten an, deren Charakteristikum der hohe Grad an Schematismus ist. Ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis unter diesen Zeichnungen nach Art der Gruppe von Pilgerdarstellungen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, wie sie sich um die Ikone des Sinai-Klosters gebildet haben, existiert nicht.
- Vom Standpunkt ihrer Entwicklung aus gesehen, kann man im Mittelalter zwei Gruppen von Sinai-Darstellungen unterscheiden: a) eine Reihe rein schematischer Zeichnungen, die nichts anderes sind als konventionelle Symbole des Berges Sinai. Diese Zeichnungen haben die biblische Kartographie bis Ende des 18. Jahrhunderts beherrscht. b) Zu Beginn des 16. Jahrhunderts erscheint zum ersten Mal das Kloster der hl. Katharina als Sinnbild des »locus sanctus« und wird von da an ständig das Sinai-Bild mitprägen. Der Höhepunkt dieser Darstellung ist zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert erreicht, wo Ikonen und Pilgerillustrationen dem Katharinenkloster einen zentralen Platz in der Ikonographie des »locus sanctus« einräumen.