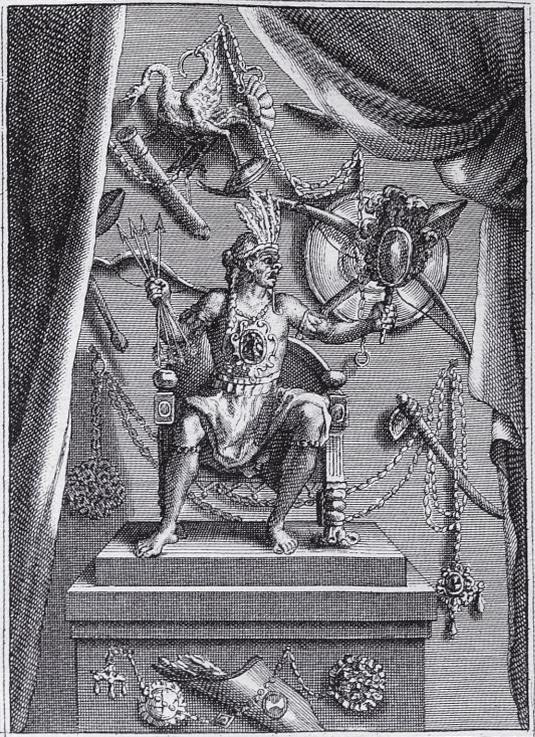


VITZLIPUTSLI.



TLALOH, ou TESCALIPUCA.



TESCALIPUCA représenté d'une autre façon.



PRÊTRES MEXICAINS.

Alles muss seine Ordnung haben

Fremde Götter und bekannte Allegorien

Cornelia Logemann

Nicht ohne Grund erinnern die mexikanischen Götterbilder in Bernard Picarts *Cérémonies* an antike Gottheiten (Abb. 53). Die antropomorphen Gestalten thronen mit den Insignien ihrer Macht und mit weiteren martialischen Attributen auf steinernen Postamenten. Keine hybriden Mensch-Tier-Gestalten, sondern menschliche Körper mit göttlichen Kräften werden hier präsentiert. Es sind Huitzilopochtli, Tlaloc und Tetzcalipoca, Hauptgötter der aztekischen Göttergemeinschaft, die nicht nur den missionarischen Eifer, sondern auch die Interpretationsfähigkeiten der Eroberer herausforderten. Eingehend legt der Text der *Cérémonies* (Kat.Nr. I.1a) die Ausgestaltung der Idole dar, nach denen die Bilder entstanden. Die zahlreichen Attribute entziehen sich jedoch zu Teilen der Deutung, denn alle diese Ornamente, Zeichen und Farben hätten eine geheimnisvolle Bedeutung.¹ Der Präsentationsmodus der mexikanischen Götter gibt den europäischen, an der Antike geschulten Blick des Stechers wieder, denn die stilistischen Merkmale der mesoamerikanischen Skulptur werden nicht übernommen.² Es ist eine Assoziation, die wohl auch intendiert war, denn der Gott Quetzakouatl, den Picart ebenfalls abbildet, wird gleich schon im Text und in der Beischrift als „le Mercure des Mexicains“ bezeichnet.³ Ebenso wie die allegorische Interpretation der antiken Götterwelt seit Beginn der Frühen Neuzeit mehr und mehr geläufig wurde, behauptete sich das vor allen Dingen von humanistischen Autoren eingeübte Denk- und Argumentationsmuster auch bei der Auseinandersetzung mit dem Fremden. Das Pantheon der Römer und Griechen wurde im Falle der mesoamerikanischen Kulturen immer wieder als Vergleich bemüht.⁴ Die in der Ferne vorgefundenen Götterbilder werden bei Picart bezüglich der Materialität und Farbigkeit beschrieben, und die Attribute aufgelistet, um schließlich Vergleiche zu ziehen zum System der Götter in der Antike. Daraus erwächst die Er-

kenntnis, dass „Mercure qui étoit aussi le Plutus des Méxicains“ aufgrund seiner Funktion eher mit Saturn gleichgesetzt werden sollte.

In erster Linie bedeuten damit die fremden Mythen und Kulte „eine unerschöpfliche Quelle ingenieüser Ideen, komischer Bilder, interessanter Sujets, von Allegorien und Emblemen, deren mehr oder weniger glückliche Verwendung vom Geschmack und Talent abhängen“.⁵ Während aber in den Schriften der Chronisten und der Missionare euhemeristische (also von vergöttlichten historischen Personen ausgehende) und allegorische Deutungen der fremden Götterwelten durchaus konkurrieren, verschwimmt diese Differenz beim Blick auf die Bilder. Dient bei Banier in der *Explication historique des fables* die euhemeristische Deutung fremder Religionen vor allem der Legitimation des Christentums und dem Aufzeigen der Idolatrie paganer Gesellschaften, erscheint zugleich auch die allegorische Interpretation fremder Religionen für andere Zeitgenossen zulässig, wenn nicht erstrebenswerter, denn die vertraute Form der Allegorie schafft ebendort Ordnung, wo Fremdes, furchterregende Rituale und unbekannte Götter Unbehagen erzeugten.⁶ Wenn dies nicht im Text geschah, dann zumindest in den Bildern, denn die visuelle Ausgestaltung all dieser Abhandlungen offenbart eine eindeutige Bild-Sprache: Personifikationen und Allegorien kanalisieren den Blick Europas auf fremde Religionen. So sehr in den Schriften um Bedeutungsnuancen gerungen wird, so komplex viele (Frontispiz-)Illustrationen auch sind, die Visualisierung fremder Bräuche, religiöser Praktiken, Bildwerke, Objekte und Kostüme unterlag einer Homogenisierung des Fremden und Exotischen. Das dominierende bildgebende Verfahren war die Personifikation, die sich bereits im Umgang mit der paganen Vergangenheit bewährt hatte (und aus der Antike stammte). Die vollkommene Andersartigkeit jener Gesellschaften, die die Eroberer der Neuen Welt vorfanden, erwies sich

auch für die Geschichtsschreiber und Verfasser von Reiseberichten als große Herausforderung.⁷ Jedoch waren es die den Schriften beigegebenen Bilderzyklen, die viel einprägsamer die Interpretationen der Europäer verdeutlichten, denn hier agiert die Allegorie nicht nur als dekoratives Element, sondern übersetzt das Fremde in vertraute Formen.

Allegorie und Mythos

Das Nebeneinander von Göttern und Allegorien und die allegorische Mytheninterpretation übte man in Europa seit dem ausgehenden Mittelalter ein. Die moralische Interpretation der heidnischen Götterwelt wie etwa durch den *Fulgentius Metaforalis* von John Ridevall setzte sich mehr und mehr durch, und die Verfügbarkeit mythologischer Stoffe vor allem durch den *Ovide moralisé*, der um die Wende zum 14. Jahrhundert moralische Deutungen der antiken Mythologie lieferte, tat ihr Übriges.⁸ Auch in den Texten Boccaccios wird die allegorische Ebene der antiken Welt für die Gegenwart beschworen, wenn dieser, wie Seznec es hervorhob, nach eigenen Regeln allegorische Deutungen für die verwendeten Stoffe suchte.⁹ Deutlicher noch fügt Christine de Pizan in ihren Schriften abstrakte Personifikationen und mythologische Figuren zusammen, denn wie diese Abstrakta waren die Götter der Vergangenheit nunmehr rein rhetorische Elemente – als Prosopopeia gewannen diese schließlich neue Relevanz.¹⁰ Die Allegorese sollte zunächst den Transfer zwischen heidnischen und christlichen Glaubensvorstellungen leisten, der Mythos präfigurierte damit die christliche Heilsaussage.¹¹

Die Koexistenz von Mythologemen und aktuellen Verkörperungen von Abstrakta bereitete in Frankreich unter anderem Jacques Legrande 1406 in seinem *Archiloge Sophie* vor. Legrande erwähnte bereits eingehend die Bedeutung mythologischer Quellen für die Dichtung, die er, wie auch seine Zeitgenossen, unter dem Begriff „poetrie“ zusammenfasste.¹²

Diese sehr verbreiteten Schriften waren allesamt mit aufwendigen Illustrationszyklen ausgestattet und zeitigten in ganz anderen Bereichen Effekte. Die Interpretation der göttlichen Metarmorphosen oder „mutations“ als verborgene Wahrheiten, als Schleier der zugrundeliegenden Geheimnisse

zieht sich als Motiv durch zahlreiche Rhetoriklehren.¹³ Die allegorische Deutung wird dabei als neues Kleid bezeichnet, das den antiken Mythologien übergestreift wird wie eine „nouvelle robe“, so heißt es im Kommentar zur französischen Übersetzung des Apuleius von 1522.¹⁴ Und Pierre Fabri in seiner *Grant et vray art de pleine rhétorique* von 1521 formuliert es so, dass sich unter den Decken der Dichter große Inhalte verbergen.¹⁵ Dass der Übergang zwischen Göttern und Personifikationen dabei als fließend wahrgenommen wird beziehungsweise für die Zeitgenossen keine Rolle spielte, lässt sich ebenso hinreichend belegen. So wird im *Chant royal* von 1548 aus der Feder des Thomas Sébillet das Erstellen einer geheimnisvollen Allegorie beschrieben: Die Figur, Gott oder Göttin, König oder Königin, Herr oder Dame, um die die Verse kreisen sollen, muss quasi von einem Schleier des Lobs eingehüllt werden.¹⁶ Dass diese Vorstellungen nicht nur in den Kreisen weniger Dichter zirkulierten, sondern sich paradigmatisch durch verschiedenste Medien zogen, offenbart sich schnell, denn die Verquickung von Abstrakta und mythologischen Figuren muss als eine verbreitete Tradition betrachtet werden, die sich insbesondere im Performativen weiterentwickelte.¹⁷ Die Installation dieser allegorischen Codes fand nicht mehr überwiegend in der Literatur oder in den Bildern statt. Armand Strubel weist in seiner Studie zur Entwicklung der Allegorie im Spätmittelalter darauf hin, dass das wesentliche Moment der allegorischen Aktivierung in der zeitgenössischen Festkultur stattfindet, weshalb nach seiner Ansicht von einer gewissen ‚Theatralisierung‘ der Allegorie zu sprechen wäre.¹⁸ In der höfischen Festkultur bildet sich dabei die wichtigste Kontaktzone zwischen allegorisierten Göttern und Personifikationen heraus. Die neuen Gewänder, von denen in den literarischen Texten so häufig die Rede ist, werden in den Zeremonien und Festen angelegt und dem Publikum vorgeführt, doch hier sind sie nur schlichte Maskeraden, die die Teilnehmer sich nach Belieben überstreifen konnten.¹⁹ Erst danach folgt nicht selten die Verstetigung bestimmter Bildformen, denkt man beispielsweise an Cesare Ripa, der unter anderem die *Mascherata* zur Hochzeit Francesco di Medicis mit Johanna von Österreich

im Jahre 1565 als wesentliche Inspirationsquelle für seine *Iconologia* nutzt, in der Götter und personifizierte Abstrakta gleichberechtigt nebeneinander stehen.²⁰ Die Dokumentation dieser Ereignisse in aufwändigen Festbüchern mag der Etablierung mancher Ikonographien zugearbeitet und ihrerseits neue Interessen unterstützt haben. Im Festwesen selbst findet erstmals auch die Integration des Exotischen statt: Die Attraktion fremder Völker zeigt sich bei diversen Feierlichkeiten, in denen die Vorführungen fremder Ethnien eine Rolle spielte. Die Erdteilverpersonifikationen sind dabei einerseits ein Topos, der mehr und mehr bedient wurde, aber auch Präsentationen des ‚Wilden‘, der zwar Sprache, aber keine Religion besitzt.²¹ Diese ‚spielerische‘ Verbindung religionsloser und religiöser Sphären erweist sich auch in anderer Hinsicht als tragfähig. Denn umgekehrt war die performative Umsetzung von allegorischen Texten und ihre Auskleidung mit mythologischen Elementen in der Neuen Welt ein geeignetes Instrument didaktischer Vermittlung. Schon kurz nach dem Fall der Inka-Stadt Tenochtitlan begannen beispielsweise die spanischen Geistlichen, das öffentliche Festwesen zu etablieren, um der Missionierung zuzuarbeiten.²² Und auf säkularer Ebene inszenierten sich die Eroberer Mexikos in allegorischen Einzügen, sie ließen sich vor Augen der indigenen Bevölkerung als Apollo überhöhen und brachten den Kanon standardisierter europäischer Allegorien nach Amerika. Ebenso unternahm man in Brasilien den Versuch, durch Theater, das sowohl europäisch-christliche als auch brasilianisch-heidnische Elemente spielerisch verband, die Jesuitenmission voranzutreiben: Personifikationen treten miteinander in Interaktion, der Kampf Gut gegen Böse, der seit der *Psychomachia* als allegorisches Gebilde vermittelt wird, ist hier die Auseinandersetzung indigener ‚Dämonen‘ mit christlichen Tugend-Personifikationen.²³ Vor allem in der Fremde, in den neuen Kolonien, spielte diese Technik der Aneignung des ‚Exotischen‘ in vertraute Denksysteme eine bedeutsame Rolle, blickt man etwa auf die verbreiteten *Autos sacramentales* (religiöse Theaterstücke), die zunächst in Spanien, jedoch bald als Instrumente der Missionierung in den beiden Amerikas beliebt wurden und sich dort in Hybridformen weiterentwi-

ckelten.²⁴ Berühmt wurde dabei unter anderem Lope de Vegas zwischen 1598 und 1603 verfasstes Stück über die neuentdeckte Welt, *El nuevo mundo*, denn dort traten die Personifikation der Imagination Kolumbus, Religio und Idolatrie gemeinsam auf.²⁵ Diese theatralischen Dialoge zwischen den höchst unterschiedlichen kulturellen Identitäten waren damit zugleich eine der wichtigsten Kontaktzonen zwischen christlichem Europa und den heidnischen Territorien, in denen sich die Eroberer bewegten. Hervorzuheben sind ebenfalls die barocken *Autos sacramentales* der 1648 in Mexiko geborenen Sor Juana Inés de la Cruz, denn sie sind konzentrierte Versuche, die altmexikanische Kultur mit dem Christentum zu verbinden, Parallelen durch allegorische Deutungen und das Aufzeigen von Typologien herzustellen. Konsequenter wird hier der allegorische Modus bemüht, um mesoamerikanische Götterkulte mit dem Christentum zu vergleichen.²⁶ Ihr europäisches Bilddenken (und auch ihre Verwendung der einschlägigen Handbücher wie Cartari oder Juan Pérez de Moyas *Filosofía secreta*), mit der sie die aztekischen Kulte interpretiert, offenbart sich beispielsweise in Triumphbögen für den Einzug des Marqués de la Laguna 1680 in Mexiko, in dem griechisch-römische Mythologie im Gesamtkonzept mit aztekischer Mythologie korrespondiert.²⁷ Ist das Rahmenwerk aus Prosopopeia, Emblemen und Allegorien hier in die Rituale des Festwesens integriert, zeigt sich daran, wie die allegorischen Ebenen dieser Erzählungen zur Interpretation werden: Teilnehmer und Zuschauer dieser Ereignisse werden zum integralen Bestandteil der allegorischen Erzählung. Eine augenfällige Parallelerscheinung sind diese allegorischen Rahmen allemal in den illustrierten Büchern der Zeit, in denen die festlichen Architekturen, die auf dem Frontispiz oder dem Titelkupfer den Weg ins Buch öffnen, genau mit jener Bildsprache operieren, die immer wieder performativ vermittelt wird.

Eröffnungen

Die ‚Disziplinierung‘ fremder Religionen in allegorischen Kompositionen, die den Triumph des Christentums über andere Kulte anzeigen sollten, begegnet ausnehmend häufig. Wenn schon Johannes Stamlers 1508 in Augsburg verlegter

Prosadialog um die Bekehrung eines Juden und eines Apostaten, der *Dialogus de diversarum gentium sectis et mundi religionibus*, von einem allegorischen Frontispiz Hans Burgkmairs eingeleitet wird, so verdeutlicht dies, dass Allegorien und Personifikationen das Mittel erster Wahl sind, Texten ein visuelles Signet zu verleihen und komplexe Sachverhalte in allegorischer Verschränkung wiederzugeben.²⁸ So, wie Sancta Mater Ecclesia hier ihre Überlegenheit in der Anordnung der je als Personifikationen aufgefassten fremden Religionen demonstriert, wird der Blick auf fremde Religionen kanalisiert.²⁹ Verweist etwa dieser frühe Religionsdialog Stammers vor allem auf die performativ-diskursive Dimension im Umgang mit anderen Glaubensrichtungen, nämlich die Auseinandersetzung des Christentums mit heidnischen Gefahren im Rahmen von Mysterienspielen, so wird vielleicht deutlich, wie vertraut der Anblick solcher allego-

rischen Kompositionen für Zeitgenossen gewesen sein muss (Abb. 54). Das Buch wird durch das allegorische Frontispiz zu einer Bühne, auf der die Hauptakteure dargestellt werden. Unter der einzig wahren Kirche, die als weibliche Personifikation unter dem zentralen Baldachin thront, entspringt die Quelle der Weisheit bei den „disputatores“. Als Gegenbild zum Christentum sitzen in symmetrischer Anordnung vier Frauengestalten als Personifikationen der Häresien und des Heidentums. Jede wird durch einen Schild mit Namensaufschrift identifiziert – „Gentilitas“, „Sinagoga“, „Tartarica“ und „Saracena“, jede hält eine gebrochene Lanze, deren Wimpel offenbar den Haupt-Abgott nennt (bei Judentum und Sarazenen wurden diese wohl vertauscht).

Dass es sich dabei keineswegs um eine rein dekorative Angelegenheit handelt, beweisen nicht zuletzt die Beischriften und Erklärungen, mit denen die komplexen Kompositionen versehen werden. Die auf den ersten Blick verschlungenen und mit Attributen überladenen Arrangements aus allegorischen Figuren und Exempla werden mit detaillierten Bilderklärungen dem Gesamtwerk vorangestellt. Hierbei wirkten oftmals berühmtere Kupferstecher als bei der weiteren Ausgestaltung eines Werks, was nicht zuletzt von der wichtigen Funktion des Frontispiz' zeugt. Nicht selten werden farbige Akzente gesetzt, um dem Betrachter offenbar für das Kommende den richtigen Interpretationsschlüssel in die Hand zu geben. Jaques Basnages und Abraham Alewyns *T Groot Waerelds Tafereel* (Kat.Nr. IV.4) wird mit je einem kolorierten Frontispiz eingeleitet, über deren Ikonographie ein umfangreicher Text sowohl im ersten als auch im zweiten Teil des Buches Auskunft gibt (Abb. 55 und Farbtafel 5).³⁰ Zentral steht die „schoone Maagd“ im ersten Titeltupfer mit der Dornenkrone auf dem Haupt. Die Vertreter der fernen Kontinente knien vor dem Altar und der geöffneten Heiligen Schrift und signalisieren dem Leser den weltumspannenden Anspruch des Christentums.³¹ Folgerichtig sind im Auftakt zum Neuen Testament die Heiden auf dem Globus als ‚Welt‘ inkorporiert, der von „Gods Kerk“, die einen Kranz aus Rosen und Flügel am Kopf und einem siebenteiligen Gürtel (für die sieben Zeitalter) hat, gehal-



Abb. 54
Die „Heilige Mutter Kirche“ umgeben von fremden Religionen (Johannes STAMLER/Hans BURGKMAIR [der Ältere]: *Dyalogus De Diversarum Gentium Sectis Et Mundi Religionibus*, Augsburg 1508, Titelblatt)



TOT AMSTERDAM, by IACOBUS LINDENBERG.
Met Privilegie Voor 15 Jaaren.

Abb. 55

Allegorie auf das Neue Testament (Kat.Nr. IV.4, BASNAGE / ALEWYN 1707, 2. Buch, Frontispiz)

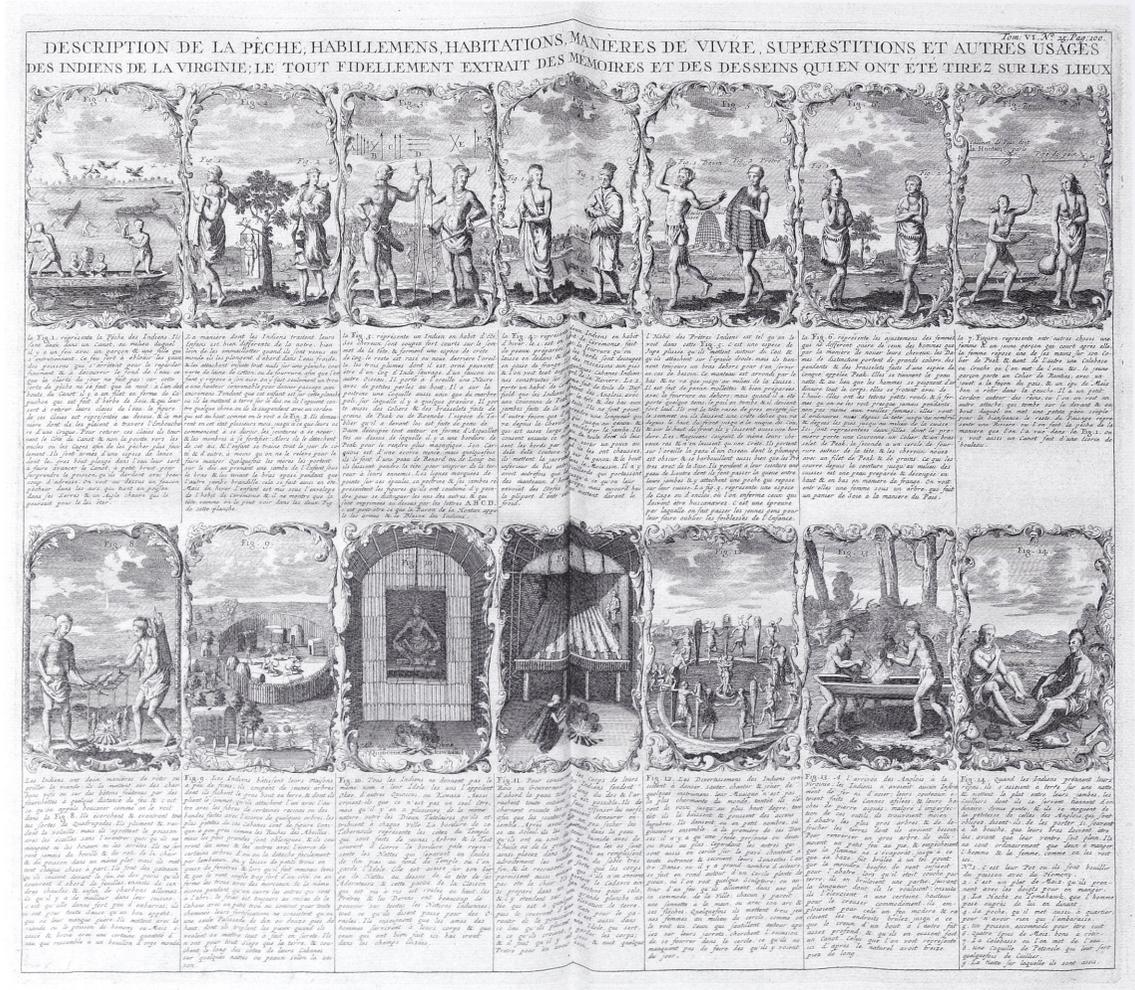


Abb. 56
Bräuche und Bekleidung der Indianer in Virginia (Kat.Nr. V.23, CHATELAIN 1732, Bd. 6, Taf. nach S. 100)

ten wird: Sie schiebt das Sternentuch als Zeichen der Finsternis beiseite.³² Die Überlegenheit des Christentums wird so dem folgenden Text als Selbstverständlichkeit vorangestellt. Der Globus ist dabei zugleich Ausdruck des allwissenden Blickwinkels auf die Welt der Heiden.³³ Doch die Verschränkung europäischer Bildsprache mit dem Fremden ist in der Wirkung weit aus raffinierter, und das tradierte System allegorischer Bildsprache wird auf diesem Wege zum Instrument der Kolonialisierung und Ausdruck kultureller Überlegenheit. Die Begegnung der Allegorie der Schifffahrt mit den Personifikationen Afrikas, Asiens und Amerikas ist im *Atlas Historique* (Kat.Nr. V.23) nicht nur eine geläufige Bildformel, sondern auch eine detaillierte Präsentation exotischer Fauna und Flora. Merkur, der als Bote der Alten Welt über dieser Szene steht, prä-

sentierte zugleich die Waren, die mit den schönen Körpern der allegorischen Frauengestalten verknüpft werden (Abb. 56). Geradezu inflationär bevölkern antikisierte Gestalten und Personifikationen die Bücher der frühneuzeitlichen Reiseberichte und Weltgeschichten: Da schreibt Clio die Geschichte Amerikas nieder, dort vermessen Navigation, Physik, Geometrie und Astronomie die Welt.³⁴ Sukzessive schleicht sich auf diesem Wege die Negativ-Charakterisierung des heidnisch-häretischen Anderen ein. Die *Neueröffnete ottomanische Pforte* (Kat.Nr. IV.9) erweist sich bei näherem Hinsehen als wenig subversive Kultur- und Herrschaftskritik. Während rechts Discordia und Disciplina militaris die Grausamkeit des Sultans akzentuieren, steht auf der linken Bild-

ren verweisen auf die schlechte Herrschaft, und der von der zentralen Figur in der Hand ausgehende Schwamm gerät zum Sinnbild für die Ausbeutung der Untertanen. Orientalisierte Gewänder und ein paar Halbmonde verfremden dieses genuin europäische Ausdrucksmittel der Personifikation nur leicht, um der Didaktik des Frontispiz zuzuarbeiten. Die Personifikationen in den Frontispiz-Illustrationen erweisen sich als Kommentarfiguren, die Werkintention und -anspruch offenlegen. Die Chiffren des Fremden – wie etwa die orientalisierende Gewandung in der *Neu-eröffneten ottomanischen Pforte* oder ein Halbmond auf den Köpfen heidnischer Figuren – begegnen dabei in verschiedensten Kontexten.

Dass der ethnographische Blick auf fremde Welten immer auch Auskunft über den Beobachtenden gibt, erscheint angesichts der frühneuzeitlichen Inszenierungen der Fremdheit eine naheliegende Schlussfolgerung. Denn suggerieren zwar Fotografien seit dem 19. Jahrhundert die unverstellte Augenzeugenschaft, ist jegliches Mittel der Dokumentation letztendlich doch der Wissensanordnung und -aufbereitung durch den Beobachter unterworfen. Schon Montaigne beschrieb, dass das menschliche Auge die Dinge nur so wahrnehmen kann, wie es sie erkennt, weshalb das Klassifizieren, Beschreiben und Ähnliches zum Problem beim Sammeln exotischer Artefakte werden konnte.³⁵ Und Peter Mason hob die Bedeutung der Frontispize nicht nur aufgrund ihrer paradigmatischen Einführung in den Text hervor, sondern auch, weil ethnographische Artefakte hier in besonderer Weise präsentiert wurden.³⁶ Die Ordnung, die in den Frontispiz-Architekturen vorgeführt wird, spiegelt die Ordnung des Gesamtwerks, womit die allegorische Darstellung der fremden Religion per se als Ausdruck der Überlegenheit erscheint. Hier wird der Prozess der symbolischen Aneignung des Anderen am deutlichsten, indem die fremden Formen in das vertraute Gewand allegorischer Bildsprache gebracht werden: JanMohamed bezeichnete diese Herstellung dualistischer Beschreibungsstrukturen als „Manichean Allegory“.³⁷ James Clifford schließlich verwendet den Begriff der Allegorie als Äquivalent zur Interpretation und meint damit offenbar jene impliziten Allegori-

en, die Walter Benjamin am Beispiel des deutschen Trauerspiels aufzeigte.³⁸ Abgesehen davon lässt Clifford aufscheinen, inwiefern die visuelle Oberfläche, mit der sich der Autor dem Beschreibungsgegenstand nähert, bedeutsam ist. Nach dieser Ansicht scheint es, dass die Unterscheidung zwischen Lafitaus allegorischem Frontispiz zu den *Moeurs des sauvages des américains* (Kat. Nr. I.6 mit Abb.) und der direkten Involvierung des Lesers durch photographische Dokumentation späterer ethnographischer Arbeiten nur eine graduelle Differenzierung sein kann.³⁹ Der Stich zu Lafitaus Werk legt den Modus seiner Analyse gänzlich offen, ist doch neben dem exotischen Inventar aus der Neuen Welt das Erbe der griechischen und ägyptischen Antike gestellt. Das Christentum steht mit seinem Erlösungsversprechen im Fokus der Komposition, und verdeutlicht zugleich die Prioritäten von Lafitaus Studien. Lafitaus Vorstellung von einer einheitlichen Natur-Religion, die noch vor der Zeit der Sinflut begann, ist ebenso vereinheitlichender Schlüssel bei der Betrachtung fremder Religionen wie die Ausstaffierung der Beschreibungen mit allegorischen Randgestalten, die die groß angelegten Unternehmungen nicht nur in ihren Titelblättern, sondern auch in ihrer Herangehensweise einen.⁴⁰ Wenngleich Cliffords gewähltes Bildbeispiel nur am Rande für seinen Ansatz relevant erscheint, darf die visuelle Ausgestaltung ethnographischer Schriften der Frühen Neuzeit – nämlich die Omnipräsenz allegorischer Kompositionen und Personifikationen – nicht unterschätzt werden.⁴¹ Der Vergleich mit europäischer Vergangenheit, der in den *Moeurs des sauvages des américains* immer wieder bemüht wird, basiert auf dem bildhaften Denken des Beobachters. Dass der allegorische Modus in der Frühen Neuzeit die ethnographische Literatur prägte, hat bereits Gisi entscheidend herausgearbeitet.⁴² Jedoch bezogen sich diese und vergleichbare Untersuchungen bisher auf die schriftlichen Zeugnisse. Viel entscheidender ist, wie die visuelle Aneignung der fremden Welten erfolgte, denn hier, so zeigt sich, ist der allegorische Bildmodus viel offensichtlicher durchgeführt worden: Die Konfrontation mit den Kulturen der Neuen Welt ist die Begegnung eines stummen (der neuen Sprachen meist nicht mächtigen) Beobachters mit fremden Bildern. In

Unkenntnis der Sprache des Untersuchungsgegenstands kommt der bildhaften Beschreibung die primäre Rolle zu.⁴³ Nach der Eröffnung des Buches und dem Aufbau des allegorischen Rahmenwerks, bei dem die Überlegenheit des Christentums qua Bildstruktur demonstriert werden soll, müssen in konsequenter Weise auch die Objekte der Beschreibung in dieses System eingeordnet werden.

Neue Götter in alten Gewändern

Der Kontakt mit der indigenen Bevölkerung Amerikas brachte die Schwierigkeit mit sich, eine fremde, aber zugleich hochentwickelte Religion beschreiben und analysieren zu müssen. Natürlich lieferte die pagane Vergangenheit Europas eine nahezu perfekte Vergleichsebene, die sich durch die koloniale Literatur zieht. Schon bei der Eroberung Mexikos erwähnte vielleicht sogar Hernán Cortés selbst diese Analogie der amerikanischen Hochkulturen zu den griechischen Göttern. Explizit wird dies etwa von Petrus Martyr in *de Orbe Novo* formuliert, der diesen Zusammenhang für die Aztekische Kultur weiterentwickelte, um noch darüber hinaus den Menschen der Neuen Welt in ein goldenes Zeitalter über die Gesellschaft der Antike zu erheben.⁴⁴ Grundsteine für den Vergleich der aztekischen mit den europäischen Göttern der klassischen Antike hat wohl vor allem Pignoria mit der Erweiterung von Vincenzo Cartaris *Le vere e nuove imagini degli dei antichi* (Kat.Nr. II.14) gelegt. Die Darstellungen der aztekischen Götter wurden beispielsweise mit ägyptischen Gottheiten verglichen, wenn neben den Gott Omeotl, fälschlicherweise als Homoyoca beschrieben, die Figur des Osiris nach der *Mensa Isiaca* gestellt wird.⁴⁵ Doch für die christlichen Autoren der Frühen Neuzeit wurde der Vergleich zwischen europäischer Antike und der fremdartig empfundenen Gegenwart in den neuen Kolonien zum geläufigsten Ausdrucksmittel. So stellt etwa der Franziskaner Bernardino de Sahagún in seiner *Historia General de las Cosas de Nueva España* (1569) die Hauptgottheiten der Azteken in einer Art Pantheon an den Anfang seines Geschichtswerkes und vergleicht die heidnischen Götter mit den antiken Bewohnern des Olympos, so dass Huitzilopochtli zu einem neuen Hercules,



Abb. 57

Die aztekische Göttin Tlacueteutl (Bernhardino de SAHAGÚN: *Historia General de las Cosas de Nueva España*, 1575–1577, Florenz, Bibliotheca Medicea Laurenziana, Med. Palat. 218, fol. 11r)

Tezalipoca zu einem Jupiter, und Chicomecoatl zur Ceres wird. Die Göttin Tlacueteutl wird vom Autor als „diosa de las cosas carnales“ gedeutet, wie es auch die Beischrift im *Codex Florentinus* deutlich vermittelt (Abb. 57).⁴⁶ Sahagún unternimmt damit eine konsequente allegorische Deutung des aztekischen Götterkosmos, indem er die den antiken Göttern zugewiesenen Eigenschaften auf die mexikanischen Götter und ihr Aussehen überträgt.⁴⁷ Aus diesem Vergleich machen andere Zeitgenossen wie José de Acosta wiederum eine Kritik an der in den Americas vorgefundenen paganen Welt – die hartnäckige Idolatrie der indigenen Völker und die Resistenz gegen missionarisches Bemühen erklärte dieser sich mit dem niedrigeren Kulturstand der Azteken, Inkas oder Mayas und führte, wie er eben die antiken Götter konsequent euhemeristisch deutete, die vorgefundenen Gottheiten der Inkas und der Azteken auf historische Personen zurück.⁴⁸ Das allegori-

sche Denken war stets gegenwärtig bei der Beschäftigung mit fremden Religionen, denn es bot einerseits ganz offensichtlich das einzig verfügbare Begriffsinstrumentarium, und verhiess andererseits die Möglichkeit, sich dem Geheimnisvollen zu nähern. Bernard Picart selbst konzediert mit Hinblick auf die Komplexität indischer Religion die Notwendigkeit, die Schriften fremder Kulturen zu studieren, um die verborgenen Geheimnisse und allegorischen Fiktionen zu verstehen.⁴⁹ Die Grenzen des Verstehens wurden durch allegorisches Sprechen über Nicht-Verstehbares artikuliert. Der Beschreibungsmodus verweist damit auf das Geheimnis und die Fremdheit der anderen Religionen.⁵⁰

Die Abstraktionsleistung, die die allegorischen Kompositionen vorführen, können gleichzeitig als Ausdruck kultureller Superiorität gelesen werden. Spätestens im 19. Jahrhundert wurde eingehend über die Fähigkeiten ‚primitiver Kulturen‘ diskutiert, komplexe Allegorien herzustellen, und andererseits versuchte man, das allegorische Denken in eine kulturelle Entwicklungsstufe einzuordnen. Das Erkennen allegorischer Strukturen in den religiösen Kulturen fremder Ethnien ist demzufolge zugleich als Zuweisung einer höheren Kulturstufe zu verstehen, denn damit könne sich ein Volk über die Verehrung des bloßen Fetisch erheben.⁵¹ Die Fähigkeit, selbst Personifikationen und Allegorien zu erschaffen, spricht El Inca Garcilaso da la Vega der indigenen Bevölkerung ab und beschreibt, weshalb sichtbare, alltägliche Dinge angebetet wurden.⁵² Nach Ansicht von Garcilaso gab es in der andinen Religion keine Vorstellung von Idolen im europäischen Sinne – der Begriff *huaca* aus der Sprache der Quechua beschreibe alle heiligen, bemerkenswerten Dinge. Den vergleichenden Modus von Garcilaso übernahm prominent im späteren 17. Jahrhundert Bernard Fontenelle, der, ganz in der Traditionslinie Lafitaus, zwischen griechisch-römischer Kultur der Antike und den amerikanischen Indianern Vergleiche zog.⁵³ Bartholomé de las Casas etwa orientiert sich in seiner Beschreibung der Inka-Kultur an der aristotelischen Vorstellung, dass Politik und Kultur mit der Entwicklung der Religion parallel geführt werden müssen. Trotz aller idolatrischen Tendenzen der amerindiani-

schen Kulturen geht Las Casas davon aus, dass allen Götzenkulturen die Spur des die Menschheit verbindenden gemeinsamen Monotheismus innewohnt.⁵⁴

Personifikation statt Individuum

Eine der berühmtesten visuellen Signaturen früher ethnographischer Bücher ist sicher die Personifikation der Amerika, die etwa in der Allegorie auf die Ankunft des Kolumbus in der Neuen Welt nach Jan van der Straet gezeigt ist. Die allegorische Frauengestalt in den *Nova Reperta* präsentiert die Kostbarkeiten der neuen Welt und ist die körperliche Verheissung neuen Reichtums. Dabei personifiziert sie einerseits die indigene Bevölkerung der mesoamerikanischen Hochkulturen und andererseits jene Stämme, denen Lafitau im Norden und André Thevet⁵⁵ auf seiner Brasilienreise begegnete. Immer wieder erscheinen die Bewohner der entfernten Kontinente wie Statisten in den sorgsam durchdachten Arrangements der Kupferstiche. Ihre entkleideten Körper verweisen auf das Ideal des guten Wilden, ihre exotischen Attribute offerieren dem Betrachter neue Waren und wecken Neugier ebenso wie vielerlei Begehrlichkeit. Giordano Bruno kommentiert in seiner satirischen Allegorie *Spaccio de la bestia trionfante* (1584) den Status der Indianer, indem er den Spöttergott Momus die Wesen der neuen Welt als nicht-menschlich beschreiben lässt.⁵⁶ Der nicht-menschliche Status wird in den Bildfolgen allemal deutlich zum Ausdruck gebracht. Die Dokumentation der Indigenen, ihre Kleidung und ihre Waffen, die Gegenstände des täglichen Gebrauchs, erfolgen im selben Bildmodus, wie auch zeitgenössische Trachtenbücher gestaltet sind, und letztendlich ebenso, wie Cesare Ripas abstrakte Personifikationen mit Attributen ausgestattet werden – Wesen, die schon auf den ersten Blick einer anderen Daseinsform zugeordnet werden als der individuelle Mensch, der statt kennzeichnender Werkzeuge und Symbolen einen Namen trägt.⁵⁷ So geraten die idyllisch kombinierten Porträts der Indianer zu Abbildern des Idealtypischen – nicht als Individuen, sondern stets als Verkörperung einer Gemeinschaft sind die Figuren zu lesen. Wenn Châtelain in seinem *Atlas historique* (Kat.Nr. V.23) beispielsweise die Ureinwohner von Virginia dokumentiert, greift



Abb. 58
Titelblatt zum dritten Teil der *America*-Serie von De Bry mit Menschenfressern und Götzendienern in Brasilien
(Hans STADEN / Jean de LÉRY: Brasilia, Frankfurt a.M., 1593, Titelblatt; vgl. Kat.Nr. V.1)

er nicht nur sehr deutlich auf die Vorlagen von Theodor de Bry zurück, sondern erzeugt mit den in klassischem Kontrapost dargestellten Personen auch einen genuin europäischen Bildeindruck.⁵⁸ Der Bogen in der Hand der Rückenfigur (Abb. 56) im oberen Register des Stiches gerät genauso zum Attribut einer allegorischen Figur, wie Köcher, Lendenschurz und Feder primär für die Personifikation Amerikas verwendet werden. Alle Figuren der Reihe, die Châtelain hier abbildet, lassen sich auch in anderen Kontexten wiederfinden. Die Darstellung fremder Ethnien erfolgt in wiederkehrenden Stereotypen, die zu einem nicht geringen Teil aus der Beschäftigung und Dokumentation mit der griechischen und römischen Antike resultieren. Die Vertreter der fremden Kontinente werden zu Personifikationen der fremdartigen Gebräuche und eignen sich so für eine schnelle Kategorisierung – wenn etwa auf dem Frontispiz der 1593 in Frankfurt gedruckten Brasilien-Reisebeschreibung des Johannes Staden die herzhaft in menschliches Fleisch hineinbeissenden Tupinamba-Indianer zu universal verwendbaren Chiffren des Kannibalismus werden (Abb. 58) oder die Algonkin-Indianer auf dem Frontispiz zu Sir Walter Raleighs *Briefe and true report of the new found land of Virginia* zu Sinnbildern der idealtypischen Gesellschaft geraten.⁵⁹

¹ „Tous ces ornemens, ces marques & ces couleurs avoient leur signification mystérieuse [...]“. Dieses Zitat aus der *Histoire du Conquête de Mexique* zitiert in: BANIER / PICART 1741 (Kat.Nr. I.1a), Bd. 7, S. 141.

² Zu den Picart-Stichen und der deutlichen Analogie zu römischen Götterdarstellungen vgl. POHL / LYONS 2010, S. 36.

³ Verónica A. GUTIÉRREZ: Qzetzalcoatl's enlightenment city. A close reading of Bernard Picart's engraving of Cholollan/Cholula, in: HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010a, S. 251–270, arbeitet die Quellen heraus, aus denen sich Picarts Dokumentation der mesoamerikanischen Götter speist.

⁴ TREXLER 1992, bes. S. 286.

⁵ Louis DE JAUCOURT: Mythologie, in: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 1751–1780, Bd. X, S. 650–653:

„[U]ne source inépuisable d'idées ingénieuses, d'images riantes, de sujets intéressants, d'allégories, d'emblèmes dont l'usage plus ou moins heureux dépend du goût et du génie.“

⁶ GOCKEL 1981, S. 33. Banier sieht, so Gockel, in allegorischen Deutungen des Mythos vor allem das Problem, dass die Widersprüche des Mythos überdeckt werden, vgl. ebd. S. 37. Erst unter Winckelmann erfolge schließlich die Vereinigung mythologischer und allegorischer Deutungsverfahren.

⁷ Dazu PAGDEN 1986; RABIN 1999; MACCORMACK 1991; MACCORMACK 1995; MACCORMACK 2007; LUPHER 2003; HAASE / REINHOLD 1994.

⁸ BRISSON 2004, S. 134. Vgl. allgemeiner zur Thematik HORN / WALTER 1997; auch GOMBRICH 1986 [1948] beschreibt in seinen *Icones Symbolicae* die Zusammenführung von mythologischen Elementen mit abstrakten Tugenden am Beispiel von John Ridevalls Beschreibungen der antiken Götter, die er der Klassifizierung in Tugenden und Laster unterzog.

⁹ Vgl. beispielsweise SEZNEC 1990 [1940], S. 167; TESKEY 1996; ALLEN 1970.

¹⁰ Allgemeiner vgl. James J. PAXSON: *The poetics of personification*, Cambridge 1994.

¹¹ Brigitte HEGE: *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den Genealogie deorum gentilium*, Buch XIV, Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung, Tübingen 1997, S. 7. Vgl. zur Allegorese der Mythologie auch HÄFNER 2003.

¹² Jacques LEGRANDE: *Archiloge Sophie. Livre de Bonnes Meurs*, hg. und eingel. von Evencio Beltran, Genf, Paris 1986, 25, S. 149: „Poetrie est science qui aprent a faindre et a faire fictions fondees en raison et en la semblance des choses desquelles on veult parler“. Dazu CAMPAGNE 1996, S. 1.

¹³ Vgl. zusammenfassend TAMBLING 2010, S. 28–32; für den Ursprung dieser Deutungstraditionen u. a. Susanne Conklin AKBARI: *Seeing through the veil. Optical theory and medieval allegory*, Toronto 2004.

¹⁴ CAMPAGNE 1996, S. 9.

¹⁵ Pierre FABRI: *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, hrsg. von Alexandre Héron, Genf 1969, S. 6–7: „[S]oubz les couvertures des poetes sont muscez les grandes substances“.

¹⁶ Thomas SÉBILLET: *Art poétique françois*, hrsg. v. Félix Gaiffe / Francis Goyet, Paris u. a. 1988, S. 137: „[M]atière d'un chant Royal est une allégorie obscure enveloppant sous son voile louange de Dieu ou Déesse, Roi ou Reine, Seigneur ou Dame: laquelle autant ingénieusement déduite que trouvée, se doit continuer jusques à la fin le plus pertinemment que faire se peut : et conclure enfin ce

- que tu prétends toucher en allégorie avec propos et raison. Sa structure est de cinq couplets unisonnes en rime, et égaux en nombre de vers, suivant la proportion mentionnée au chapitre précédent [...]“ Vgl. dazu auch RANDALL 1999.
- ¹⁷ Darauf weist auch BRISSON 2004, S. 138.
- ¹⁸ Armand STRUBEL: „Grant senefiance a“. Allégorie et Littérature au Moyen Âge, Paris 2002, S. 255.
- ¹⁹ So etwa der Empfang Mary Tudors, Gemahlin Ludwigs XII. in Paris im Jahre 1514, bei dem „mynerve est prudence“ und „dyana est france la fertile“ zu einer lapidaren Zuweisung durch den Entwerfer des Programms, Pierre de Gringoire, wird, dazu SEZNEC 1990 (1940), S. 67; Brigitte WALBE: Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II., Frankfurt a.M. 1974, S. 41.
- ²⁰ Stefano PIERGUIDI: „Dare forma humana a l’Honore et a la Virtù“. Giovanni Guerra (1544–1618) e la fortuna delle figure allegoriche da Mantegna all’Iconologia di Cesare Ripa, Rom 2008, S. 191–209.
- ²¹ HODGEN 1964, S. 112, verweist auf den Einzug nach Rouen 1506, konzipiert von Thomas Aubert, in denen Indianer offenbar erstmals als Wilde realiter vorgeführt wurden – auf einer Bedeutungsebene mit den sonstigen Personifikationen. Vgl. zur Präsentation von Indianern in Europa: Alden T. VAUGHAN: Transatlantic encounters: American Indians in Britain, 1500–1776, Cambridge, Mass. 2006. Vgl. auch MASON 1998, S. 39, zur druckgraphischen Integration des Exotischen durch Étienne Delaune. Für die Festkultur in Deutschland siehe BUJOK 2004 und die Beiträge in LEITCH 2010; Robert Ralston CAWLEY: The Voyagers and Elizabethan Drama, New York 1966, für Beispiele am englischen Hof.
- ²² Dazu Linda Ann CURCIO: The great festivals of colonial Mexico City. Performing power and identity, Mexiko 2004, S. 3.
- ²³ Vgl. etwa Fernando Amado AYMORÉ: Die Jesuiten im kolonialen Brasilien. Katechese als Kulturpolitik und Gesellschaftsphänomen (1549–1760), Frankfurt a. M. 2009.
- ²⁴ Veronika BEUCKER: La vida es un horrible engaño. Leben und dramatisches Werk der mexikanischen Autorin Elena Garro, Frankfurt 2010, S. 81, verweist etwa auf die Verbindung von Atztekischem und spanischem Theater.
- ²⁵ Allen CARREY-WEBB: Other-Fashioning. The Discourse of Empire and Nation in Lope de Vega’s *El Nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, in: René Jara / Nicholas Spadaccini (Hrsg.): *Amerindian images and the legacy of Columbus*, Minneapolis 1992, S. 425–451, hier S. 426, hebt hervor, dass die Indianer hier „are represented as a fully established Other society – in their own setting, with their own social hierarchy [...]“. Das Stück suggeriere, dass die Indios nicht zum Christentum konvertieren, aber von der Teufels- zur Gottesanbetung übergehen müssten.
- ²⁶ Sor Juana versucht beispielsweise in *El divino Narciso* eine ihrer typologischen Deutungen, nämlich den atztekischen Kult, eine Figur des Huitzilopochtli aus Opferblut und Samen zu formen und einzuverleiben, als Präfiguration der Eucharistie zu sehen, dazu Michelle A. GONZÁLEZ: Seeing Beauty within Torment. Sor Juana Inés de la Cruz and the Baroque in New Spain, in: María Pilar Aquino u.a. (Hrsg.): *A reader in Latina feminist theology: religion and justice*, Austin 2002, S. 3–22, hier S. 13, zum Beispiel auch KRUMPEL 2004, S. 96.
- ²⁷ Kelly DONAHUE-WALLACE: Art and architecture of vicegeneral Latin America, 1521–1821, Mexiko 2008, S. 161; zu den Quellen von Sor Juanas Entwürfen vgl. Octavio PAZ: Sor Juana, or, The traps of faith, Cambridge, Mass. 1984, S. 155–168.
- ²⁸ HODGEN 1964, S. 216; Cora DIETL: Die Dramen Jacob Lochers und die frühe Humanistenbühne im süddeutschen Raum, Berlin 2005, S. 375.
- ²⁹ Zum Frontispiz Burgkmaiers vgl. Helmut GIER / Johannes JANOTA (Hrsg.): Augsburgs Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1997, S. 259.
- ³⁰ Die Stiche stammen von Romeyn de Hooghe 1702.
- ³¹ Die Beschreibung findet sich ebenauf S. 6 und ist ebenfalls mit zwei farbigen Vignetten hervorgehoben: „In’t midden van die nood verschynt een schoone Maagd, Die tot haar hoofdrieraad de kroon van Christus draagd, En’t Nieuw Verbund verbeeld, de Heil’ge Geest van boven, Heest haar starrekleed vab’t aanzicht afgeschooven, Wyl’t edel hals karkant, dat glansryk gloort en speelt, De zeven Tempelen van Asien verbeeld, En stuit het witte kleed tot deksel voor haar leden [...]Daar Gods Geheimboek legt onslooten voor haar’ oogen, Europa neêr geknielt, America geboogen, ’t Ryk Asia bestraalt door’t Goddelyke Licht, En Africa verneert voor’t Heilig Aangezicht.“
- ³² „Men ziet ter linkerhand Gods Kerk, met Zonnestraalen, In’t sneeuw-wit heemels kleed roemruchtig zegepraalen, Wiens hoofd en schouderen, waarom de haarlok zwiert, Zyn met een Roozekrans en vleugelen geciert, Zy heeft haar lendenen omgort met zeven banden Der zeen eeuwen, zwaait, ten spyt der Wingelanden, De Vreedever, enschuift het duister Starrekleed Van’s Waerelds aangezicht, waar in de volheid treed, Der blinde Heidenen, die God noch Christus kennen [...]“

- ³³ Der Blick auf fremde Welten ändert sich spätestens mit neuen Erkenntnissen der Kosmographie und der kartographischen Dokumentation der Welt, denn der Beschreibende nimmt einen allwissenden Blickwinkel ein, wie schon in Rekurs auf Apians *Cosmographia* von RANDALL 1999, S. 905, zu zeigen versucht wurde.
- ³⁴ „L'Asie & ses parfums, les trésors de l'Afrique,/ Et de l'une de l'autre Amerique/ Les dons rares et précieux/ Au-delà de chaque Tropique/Demeurent encore inconnus à nos yeux:/ Si l'art ingénieux de voyager sur l'onde,/ Malgré tant de perils divers,/ Des quatre coins de l'Univers/N'eût enfin rassemblez les habitans du monde/ C'est ce qu'on voit dans ce Tableau,/ Où l'Asie au teint frais de l'Afrique brûlée,/ De l'Americaine reculée/ Se rapprochent aux sens de la Nimphe empressée/ Qui vient nous montrer l'art de conduire un vaisseau“. Wiederverwendet wird dieses Frontispiz übrigens ohne die Figur Merkurs in den *Illustrations de Voyage historique de l'Amérique méridionale fait par ordre du Roi d'Espagne par Don George Juan [...] qui contient une histoire des Yncas du Pérou, et les observations astronomiques et physiques, faites pour déterminer la figure et la grandeur de la Terre*, Paris 1752, hier das Frontispiz zum zweiten Band. Im ersten Band dieser Reisebeschreibung ist das Frontispiz mit den vier Personifikationen, die die Erde vermessen, enthalten und das Titelblatt mit der Amerika-befassten Clio, die die Geschichte der Eroberung niederschreibt.
- ³⁵ HODGEN 1964, S. 167.
- ³⁶ MASON 1998, S. 92, siehe auch GAUDIO 2006, S. 39.
- ³⁷ JANMOHAMED 1985, auch in Rekurs auf SAID 1978.
- ³⁸ CLIFFORD 1986, S. 119, zu Benjamins Allegorie-Verständnis.
- ³⁹ Dazu CLIFFORD 1988, hier bes. Kap. 1, S. 21–26; JANMOHAMED 1985; präziser am Gegenstand auch SCANLAN 1999, der auf den Ansatz Benjamins (ebenda, S. 14) verweist. Scanlan hebt hervor, inwiefern die allegorische Ebene kolonialer Geschichtsschreibung die Reflektion der nationalen Identität ist, siehe auch SAID 1978. Zu Lafitaus Mythenkonzept auch DE CERTEAU 1987, der ebenfalls den Begriff der Allegorie anwendet.
- ⁴⁰ KEEN 1990.
- ⁴¹ CLIFFORD 1986, S. 99, bezieht sich trotz des Verweises auf Lafitaus Frontispiz primär auf Texte: „Ethnographic texts are inescapably allegorical, and a serious acceptance of this fact changes the ways they can be written and read.“
- ⁴² GISI 2007.
- ⁴³ GAUDIO 2006 erarbeitet in seinem Buch die Darstellungskonventionen des ‚Wilden‘, indem er zeigt, wie diverse Topoi in den Druckgraphiken bedient werden: Tanzende Wilde ebenso wie Opferfeuer, Körperbemalungen u. a.
- ⁴⁴ PADGEN 1986; BOONE 1989, S. 57f.; LUPHER 2003; CUMMINS 2010; Stelio CRO: *Classical Antiquity, America, and the Myth of the Noble Savage*, in: HAASE / REINHOLD 1994, S. 379–418, hier S. 395. Cro beschreibt den Einfluss Petrus Martyrs auf das Bild des guten Wilden, wie es Montaigne, Montequieu, Las Casas und letztlich Rousseau perpetuieren.
- ⁴⁵ POHL / LYONS 2010, S. 31.
- ⁴⁶ Bernadino DE SAHAGÚN: *Historia general de las cosas de Nueva España*, hrsg. von Carlos Maria de Bustamante, Mexiko 1829, Bd. XII, S. 10.
- ⁴⁷ F. Vincente CASTRO / José Luis Rodríguez MOLINERO: *Bernhardino de Sahagún. Primer antropólogo en Nueva España*, Salamanca 1986, S. 33.
- ⁴⁸ Zu de Acosta PAGDEN 1986; CUMMINS 2010, S. 26 f. Vgl. auch POHL / LYONS 2010; LÉON-PORTILLA 2002. CAÑIZARES-ESGUERRA 2002, S. 71, wundert sich zudem, weshalb de Acosta nicht den Vergleich zwischen dem mexikanischen Zeichensystem und den ägyptischen Hieroglyphen zieht, den ja Zeitgenossen ganz offenbar gesehen haben, wie Pignorias (Kat.Nr. II.14) Bildvergleiche nahelegen.
- ⁴⁹ Vgl. HUNT / JACOB / MIJNHARDT 2010a, S. 7, WYSS-GIACOSA 2006, S. 210: “D’ailleurs, pour juger sainement de leurs systèmes, il faudroit mieux entendre leur langue, & pouvoir lire leurs livres. Des extraits donnés peut-être sans suite, ni liaison, & des raisonnements de vive voix, ne suffisent pas pour juger des opinions d’une Nation, dont la Religion & la Philosophie sont cachées sous des énigmes & des fictions allégoriques.“
- ⁵⁰ Nach Lehren der Gnostik, Kabbalistik und Hermetik muss der Kern der Allegorie verborgen bleiben. Morton BLOOMFIELD: *A Grammatical Approach to Personification Allegory*, in: *Modern Philology* 60, 1963, S. 161–171, verweist auf Athanasius Kirchers *Obeliscus Aegyptiacus* von 1666, in dem dieser beschreibt, dass ein Symbol das sichtbare Zeichen eines verborgenen Geheimnisses sei.
- ⁵¹ Zum Fetisch äußert sich auch GOMBRICH 1986 [1948], S. 152 in seiner Studie zu den *Icones Symbolicae*: „Ebenso wissen wir, daß der Primitive nicht nur glaubt, daß der Fetisch ein *Symbol* der Fruchtbarkeit ist, sondern daß ihm Fruchtbarkeit *innewohnt*. Kurz gesagt: Unsere Einstellung einem Bild gegenüber ist mit unserem Weltbild unauflöslich verbunden. Jeder, der sich mit religiösen Studien befaßt, weiß, wie komplex diese Einstellung sein

- kann.“ Gombrich verweist an dieser Stelle auf Aby Warburgs Begriff des „Denkraumverlusts“, nach dem in primitiveren Zuständen Bild und Abgebildeter miteinander verschmelzen. Vgl. Aby WARBURG: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, in: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise, Baden-Baden 1980, S. 199–303.
- ⁵² MACCORMACK 2006, S. 636. Garcilaso da Vega versuchte offenbar als einer der ersten, biblischen und antike Typologien auf die Deutung der Religion der Inka-Kultur anzuwenden; Jorge CAÑIZARES ESGUERRA: *Typologies in the Atlantic World. Early modern readings of colonization*, in: Bernard Bailyn (Hrsg.): *Soundings in Atlantic history. Latent structures and intellectual currents 1500–1830*, Cambridge, Mass. 2009, S. 237–264, hier S. 261.
- ⁵³ Dazu genauer GISI 2007.
- ⁵⁴ MACCORMACK 2006, S. 635.
- ⁵⁵ André THEVET: *Les singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, et de plusieurs terres et isles découvertes de nostre tems*, 1557.
- ⁵⁶ KEEN 1990, S. 144.
- ⁵⁷ MASON 1998; GAUDIO 2006.
- ⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 2, der den von Theodor de Bry in *The Marckes of sundrye of the Cheif mene of Virginia, from A Briefe and True Report* (1590) gezeigten indianischen Häuptling als „American Doryphorus“ beschreibt.
- ⁵⁹ Der grundlegende Aufsatz zu diesen Vorgängen von William C. STURTEVANT: *La tupinambisation des indiens d’Amerique du nord*, in: Gilles Thérien (Hrsg.): *Les figures de L’Indien*, Montreal 1988, S. 293–393. Die paradigmatische Funktion von bestimmten Völkern für spezifische Eigenschaften erläutert auch NÜTZ 2009.