

## Allegorien der drei Erdteile und die Entdeckung Amerikas

### I

Als der amerikanische Präsident George W. Bush im Januar 2008 Israel einen Staatsbesuch abstattete, überreichte er Jerusalems Bürgermeister Uri Lupolianski einen Holzschnitt aus dem 1581 in Hannover veröffentlichten *Itinerarium Sacrae Scripturae* des evangelischen Theologen Heinrich Bünting (1545–1606). Der Druck zeigt eine Weltkarte mit der Stadt Jerusalem im Mittelpunkt, um die Europa, Asien und Afrika in einem Kleeblatt angeordnet sind. In der linken unteren Ecke der Karte sind die Umrisse eines entschieden kleineren Landstriches zu sehen, auf den mit gotischen Lettern eingeschrieben ist: »AMERICA Die Newe Welt« (Abb. 1). Vordergründig gab sich der Präsident des mächtigsten Staates ebenjener »Neuen Welt« mit diesem Geschenk also bescheiden. Er zollte mit ihm seinen Respekt vor der Bedeutung Jerusalems nicht nur als Hauptstadt des Staates Israel, sondern auch als Zentrum der jüdischen Weltreligion. Ob sich der bekennende »wiedergeborene Christ« des ambivalenten Charakters dieser Gabe aber bewusst war? Denn der Holzschnitt stellt keineswegs eine Huldigung an den heiligsten Ort des jüdischen Glaubens dar, an dem einst der Tempel Salomons stand. Tatsächlich steht er weit eher in der alten Tradition der Vereinnahmung Jerusalems durch das Christentum, die über Jahrhunderte hin Pilger wie Kreuzfahrer zu ihren Zügen in das Heilige Land veranlasst hatte. Wie die hebräische Bibel als Altes Testament war auch die Heilige Stadt des Judentums in die christliche Heilslehre integriert worden. Jerusalem galt als Mitte des Erdkreises, weil in dieser Stadt nach der Überzeugung der Christen der Gründer ihrer Religion die Menschheit durch seinen Kreuzestod erlöst hatte.

Religion und Geografie fallen nicht nur auf der allegorischen Weltkarte in eines, die in Heinrich Büntings Vorwort zu seinem *Itinerarium Sacrae Scripturae* abgedruckt ist. Die Bindung des Heilsgeschehens an bestimmte heilige Orte liegt leitmotivisch auch dem Aufbau des Buches zugrunde. Skrupulös werden in diesem Werk die im Alten und Neuen Testament erwähnten Städte und Länder aufgezählt, die Reisen der biblischen Personen nachverfolgt, genau verortet und zur Offenbarungsgeschichte

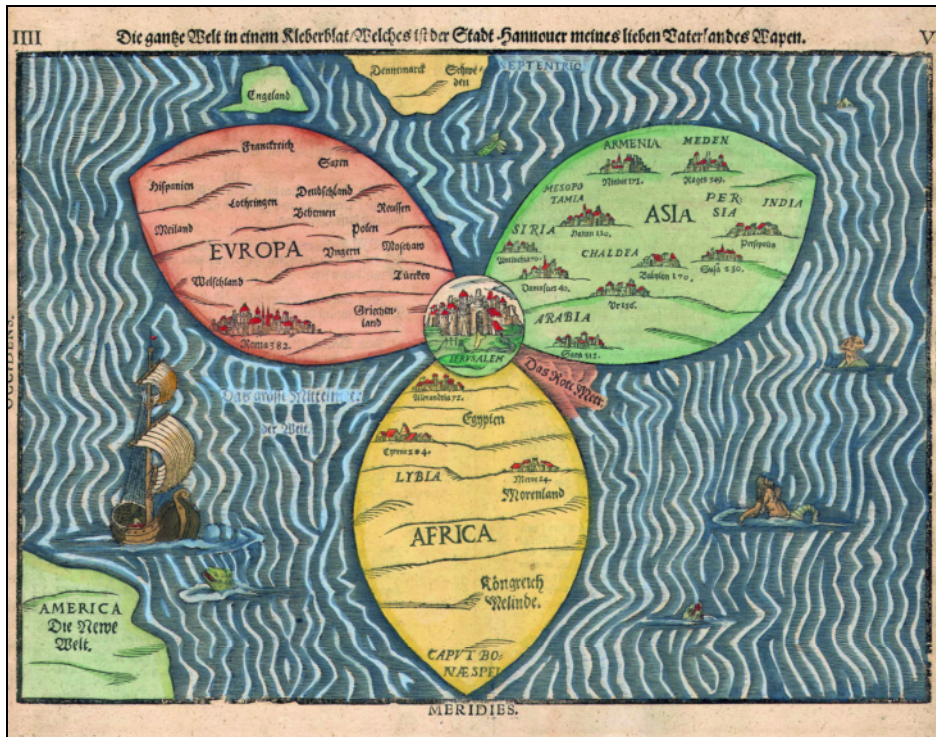


Abbildung 1  
 „Die gantze Welt in einem Kleberblatt“. In: Bunting, Heinrich: *Itinerarium Sacrae Scripturae*.  
 Magdeburg 1600, S. 3.

in Beziehung gesetzt. Heinrich Büntings mit zahlreichen allegorisch-geografischen Tafeln versehenes *Itinerarium Sacrae Scripturae* erfreute sich bei der zeitgenössischen Leserschaft großer Beliebtheit. Es wurde mehrfach übersetzt und aufgelegt, in einigen streng protestantischen Ländern allerdings auch zensiert.<sup>1</sup> Es lag dies jedoch nicht an der auf den ersten Seiten des Buches abgedruckten Weltkarte. Denn das ihr zugrunde liegende Weltbild entsprach alter christlicher Überlieferung – einer Überlieferung, die damals freilich nur noch von wenigen geteilt wurde und durch die Entdeckungsunternehmen des vergangenen Jahrhunderts bereits widerlegt war. Auch Heinrich Bunting selbst wusste natürlich davon und erläutert die Abbildung daher nicht ohne Ironie. Seinem »lieben Vaterlande Hannover zu ehren« habe er »das ganze Erdreich in einem Kleberblate abgemahlet«, so schreibt er im Kommentar, »denn

<sup>1</sup> Siehe Van der Heijden, Henk A. M.: Heinrich Bunting's *Itinerarium Sacrae Scripturae*, 1581: A Chapter in the Geography of the Bible. In: *Quaerendo* 28 (1998), S. 49–71.

die führet ein grün Kleberblat im Wapen. So kann mans zwar auch nicht einfeltiger noch simpler vorbilden«. Durchaus ernsthaft fortfahrend fügt er dann allerdings hinzu: »Der Kern in diesem Kleberblat ist das heilige Land, darin liegt die Stadt Jerusalem, gleich als im mittel der Welt. Denn die Stadt Jerusalem ist der rechte Kern des ganzen Erdbodens, und Gott hat daselbst seine Kirchen hingesetzt gehabt, gleich als in das mittel der Welt.«<sup>2</sup>

Die Anordnung Europas, Asiens und Afrikas um die Heilige Stadt Jerusalem findet sich bereits auf frühmittelalterlichen Weltkarten. Ihr liegt wiederum die noch ältere Aufteilung des *orbis terrarum* in die drei Weltgegenden zugrunde, die bis in die hellenistische Antike hin zurückverfolgt werden kann. Auch die Bezeichnungen Europa, Asien und Afrika für die an das Mittelmeer angrenzenden Kontinente waren bereits im alten Rom geläufig. Christliche Gelehrte übernahmen die Vorstellung des dreigeteilten Erdkreises und setzten sie zu den genealogischen Überlieferungen der Bibel in Beziehung. Die Bewohner der drei Erdteile wurden als die Nachkommen der drei Söhne Noahs angesehen. Die Kinder Sems hatten sich nach der Sintflut in Asien, die Hams in Afrika und die Japhets in Europa niedergelassen. Die Weltkarten mittelalterlicher Geografiewerke sind dieser Dreiteilung entsprechend so angelegt, dass in den Erdkreis ein T eingezeichnet ist, das für die Meere oder großen Ströme steht, die die auf dem Weltmeer schwimmenden Erdteile voneinander trennen.<sup>3</sup>

Auf den geosteten Karten nimmt Asien als größter Erdteil die obere Hälfte des Kreises ein, während Europa und Afrika sich gemeinsam die untere Hälfte teilen (Abb. 2). Das Heilige Land mit seiner Hauptstadt Jerusalem ist auf diesen Darstellungen dort verortet, wo der vertikale und der horizontale Balken des T sich treffen. Das T konnte man aber auch als Bild des Gekreuzigten deuten, dessen Haupt so auf Jerusalem und damit das Zentrum des *orbis terrarum* verwies. Unschwer ließ es sich überdies auf die Zahl Drei beziehen, der in der christlichen Überlieferung und Kabbalistik eine wichtige symbolische Bedeutung zukommt. Die Heilige Familie besteht aus der Dreieitigkeit von Mutter, Vater und Kind. Es sind drei Weise aus dem Morgenland, die dem neugeborenen Christus huldigen. Drei Kreuze werden auf dem Berge Golgatha errichtet. Und vor allem: Die Gottheit selbst verkörpert sich in der Trinität von Vater, Sohn und Heiligem Geist. Der Heiligen Dreieinigkeit der christlichen Überlieferung korrespondierte mithin auch das Modell der mittelalterlichen *mappae mundi*, auf denen ein selbst wiederum aus drei Teilen bestehendes T eingezeichnet

---

<sup>2</sup> Bunting, Heinrich: *Itinerarium Sacrae Scripturae*. Madgeburg 1600, S. 3.

<sup>3</sup> Siehe hierzu wie zum Folgenden: Woodward, David: *Reality, Symbolism, Time, and Space in Medieval World Maps*. In: *Annals of the Association of American Geographers* 75.4 (1985), S. 510–521. Woodward weist darauf hin, dass es im Mittelalter neben den T-O-Karten allerdings auch anderen Darstellungsformen gab.

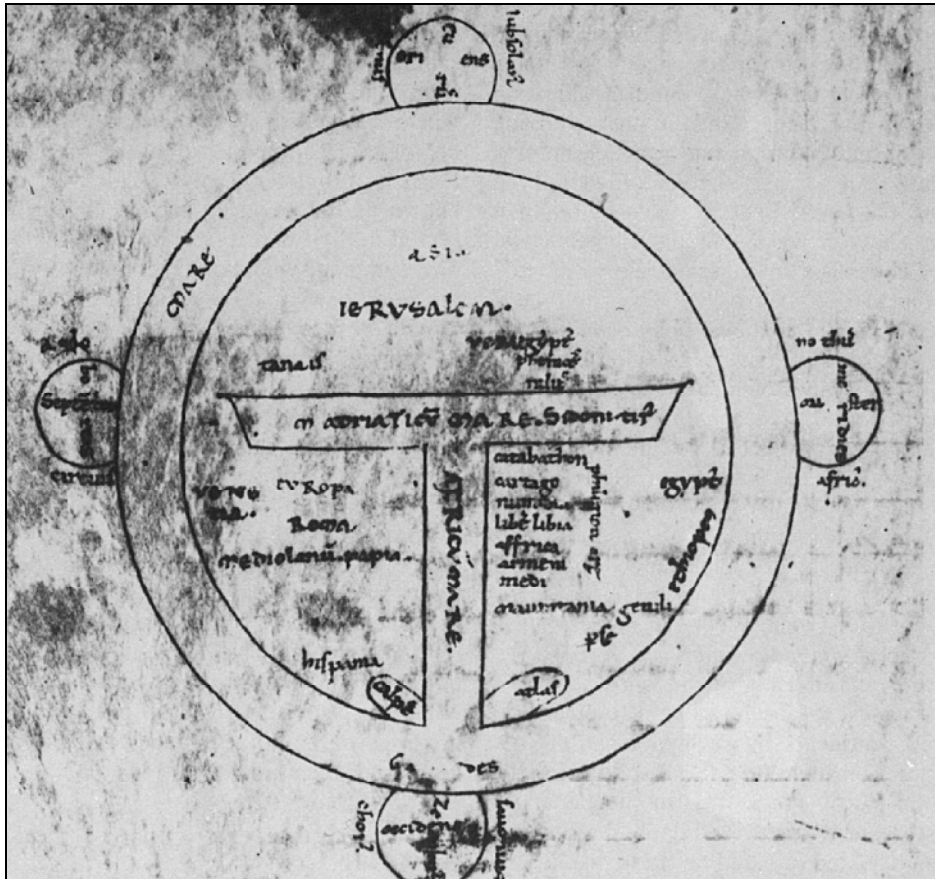


Abbildung 2  
 Schematische Darstellung einer mittelalterlichen T-O-Karte aus einem Sallust-Manuskript des 11. Jhd., Florenz: Biblioteca Medicea Laurenziana. (Repro nach Woodward, David: Reality, Symbolism, Time, and Space in Medieval World Maps. In: Annals of the Association of American Geographers, 75, 4 [1985], S. 516.)

war, das den die Einheit der göttlichen Schöpfung symbolisierenden Erdkreis in die Trinität der Kontinente teilt.

Die mithin wesentlich allegorisch zu deutenden Darstellungen eines dreigeteilten *orbis terrarum* beschränkten sich im Mittelalter nicht allein auf geografische Werke. Sie fanden auch in die christliche Kunst Eingang. Für die Umsetzung in ein religiöses Bildprogramm bot sich dazu insbesondere die bei Matthäus (2,1–12) überlieferte Geschichte von den aus dem Orient kommenden Magoi an, die von einem Stern zur Krippe des neugeborenen Christuskindes geführt wurden, es anbeteten und ihm Gold, Weihrauch und Myrrhe darbrachten. Obgleich bei Matthäus weder die Anzahl



Abbildung 3  
 Albrecht Dürer: Anbetung der  
 Könige, 1504, Uffizien, Florenz.  
 (Repro nach Anzelewsky, Fedja:  
 Albrecht Dürer. Das malerische  
 Werk. 2. neu bearb. Auflage,  
 Berlin 1991, Tafel 85.)

noch die Namen der Weisen genannt werden, setzte sich in der mittelalterlichen Überlieferung die Annahme durch, dass es sich bei ihnen um Könige gehandelt haben musste, denen man die Namen Caspar, Melchior und Balthasar verlieh und die man als die direkten Nachkommen der drei Noah-Söhne Sem, Japhet und Ham ansah. Erste Belege für die Darstellung der drei heiligen Könige als Repräsentanten der drei Erdteile finden sich bereits in der Kunst des 12. Jahrhunderts.<sup>4</sup>

Die Anbetung wurde auf diese Weise zu einer Huldigung der Heidenwelt an den neugeborenen Erlöser umgedeutet. Caspar stand dabei für Asien, Melchior für Europa und Balthasar, der fortan als Mohr dargestellt wurde, für Afrika.<sup>5</sup> Das Motiv wurde in der Kunst des Mittelalters immer wieder aufgegriffen und fand seinen Höhepunkt in der Renaissance. Eines der auch heute noch bekanntesten Beispiele stellt Albrecht Dürers berühmte *Anbetung* von 1504 dar (Abb. 3). Gold, Weihrauch und Myrrhe werden zu den Attributen der in der Tracht ihres jeweiligen Landes prunkvoll gewandeten Könige, die bei Dürer, einer weiteren alten Tradition folgend, nicht nur die Erdteile, sondern auch die drei Lebensalter des Menschen symbolisieren: Caspar als Nachkomme von Nochs ältestem Sohn Sem das Greisenalter, Japhet als Repräsentant Europas das Mannestum und Balthasar die Jugend. Nicht nur der gesamte Erdkreis, sondern auch der Mensch in allen seinen Lebensstufen betet so den Heiland an.

<sup>4</sup> Siehe Waetzold, Stephan: s. v. Drei Könige. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 4, 1955, Sp. 487.

<sup>5</sup> Zur Darstellung des Balthasar als Mohr siehe Bugner, Ladislav: L'image du noir dans l'art occidental, 3 Bde., Paris 1979 ff.

## II

Das fest gefügte Weltbild des Mittelalters mit seinen zahlreichen Bezügen zur Heilsgeschichte wurde zwar nicht aufgegeben, aber doch grundsätzlich infrage gestellt, als sich im frühen 15. Jahrhundert allmählich die Einsicht durchsetzte, dass es sich bei den Inseln und Ländern, die Kolumbus 1492 bei seiner Suche nach einem Seeweg nach Asien entdeckt hatte, um einen eigenen und bis dahin unbekanntem Kontinent handelte. Während Kolumbus selbst noch auf dem Sterbebett der Überzeugung war, bei seinen Reisen lediglich die Ausläufer Asiens erreicht zu haben, mit dessen Schätzen er zur Eroberung des Heiligen Grabes in Jerusalem beizutragen hoffte, war es das Verdienst des Seefahrers Amerigo Vespucci, als Erster das wahre Ausmaß der Neuentdeckungen im Westen erkannt zu haben. Nach ihm sollte der deutsche Kosmograf Martin Waldseemüller die Neue Welt denn auch auf den Namen Amerika taufen. Die Einordnung dieser Entdeckung, die López de Gómara in seiner Karl V. gewidmeten *Historia de las Indias* von 1552 als »das größte Ereignis seit Erschaffung der Welt, die Inkarnation ausgenommen und den Tod dessen, der sie erschaffen hatte«, feierte,<sup>6</sup> stellte die Gelehrten der Zeit vor erhebliche Probleme. Die Bibel galt nach wie vor als die autoritative Quelle allen Wissens. Daran hatte auch die Wiederentdeckung der Schriften der antiken Philosophen in der Renaissance nur wenig geändert. Wie aber ließen sich die Entdeckungen jenseits des großen Ozeans mit den beschränkten Erkenntnisrahmen der biblischen Überlieferung in Übereinstimmung bringen? In der Neuen Welt war man auf Menschen gestoßen, die sich von allen bis dahin bekannten Völkern unterschieden. Ihre Nacktheit, ihre körperliche Wohlgestaltetheit und Sanftmut führten die einen zur Vermutung, dass sie sich noch in einem paradiesischen Zustand vor dem Sündenfall befinden müssten. Andere zogen aus dem vermeintlichen Fehlen aller Anzeichen von Herrschaft, Religion und Gesetz den Schluss, dass es sich bei ihnen eigentlich gar nicht um Menschen, sondern um Tiere handelte. Nachdem diese Frage nach den langen am Spanischen Hof geführten Debatten durch die mutige Intervention des Dominikanermönchs Bartolomé de Las Casas zugunsten der Anerkennung des Menschseins auch der Indianer entschieden worden war, stellte sich freilich sofort eine weitere. Die genealogischen Stammtafeln der Bibel führten die gesamte Menschheit auf die Nachkommen Sems, Hams und Japhets zurück. Von welcher dieser drei Linien stammten die Indianer ab? Die Gelehrten ergingen sich in zahlreichen Spekulationen. Manche führten sie auf die verlorenen zehn Stämme Israels zurück, andere sahen sie als Nachfahren der antiken Pelasger an, und wiederum andere beriefen sich auf bestimmte

---

<sup>6</sup> Zit. nach Heikamp, Detlef: Mexico und die Medici-Herzöge. In: Kohl, Karl-Heinz (Hg.), *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*. Berlin 1982, S. 126.

apokryphe Schriften des Alten Testaments, in denen von den sogenannten Präadamiten die Rede war.

Die Vorstellungen über die Gestalt der Erde waren allerdings weniger eng an die christliche Dogmatik gebunden. Die Heilige Schrift gab hierüber keine verbindliche Auskunft. Das Wissen um die Kugelgestalt der Erde war schon in der Antike einigen Gelehrten geläufig und auch im Mittelalter nie ganz in Vergessenheit geraten.<sup>7</sup> Kolumbus kannte die entsprechenden Überlieferungen, ohne die er seine Suche nach einem Seeweg nach Asien in westlicher Richtung wohl auch nie gewagt hätte. Auch zu Spekulationen über die Existenz eines weiteren Erdteils war es bereits in der Antike verschiedentlich gekommen. Je mehr man sich der enormen Ausdehnung der zwischen Europa im Westen und Asien im Osten liegenden Landmassen Süd- und Nordamerikas bewusst wurde, desto mehr sah man sich dazu gezwungen, auch die mittelalterliche Überlieferung von der dreiteiligen Aufgliederung des *orbis terrarum* aufzugeben. Die Weltkarten des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts zeigen, dass dies nur zögernd geschah. Amerika erscheint zunächst als ein Anhängsel Asiens, später als eine große Insel von unbekannter Ausdehnung und eigentlich erst nach den Befahrungen des Pazifischen Ozeans in den Umrissen eines eigenen Doppelkontinents.

Nicht nur die zeitgenössische Geografie, sondern auch die Kunst sah sich dazu gezwungen, den neuen Erkenntnissen Rechnung zu tragen. Welche Schwierigkeiten sich dabei ergaben, sie mit den traditionellen Repräsentationen der drei Erdteile in Übereinklang zu bringen, zeigt die Anbetung der drei Könige, die der namentlich nicht bekannte Meister von Viseu 1505 in Portugal schuf, also nur ein Jahr nach Dürers Behandlung desselben Motivs (Abb. 4). Bei den Darstellungen des vor dem Christuskind knienden greisen Caspar sowie Melchior, der vor der Heiligen Familie seinen mit einem Königsdiadem versehenen Hut zieht, folgt der Künstler noch ganz der Konvention. Balthasar, der jüngste der drei Könige, ist an seiner dunklen Hautfärbung zwar als Mohr und damit als Repräsentant Afrikas zu erkennen. Doch verweisen die federgeschmückte Keule, die er in der rechten Hand hält, ebenso wie seine Kopfbedeckung und sein Schmuck auf den neu entdeckten vierten Erdteil. Hugh Honour, der dieses Gemälde vor einigen Jahren entdeckt und kommentiert hat, nimmt an, dass das Vorbild für die Waffe, die Federkrone, die Halskette und das Ohrgehänge Balthasars einer der Bewohner Brasiliens abgegeben haben könnte, die im Zuge der portugiesischen Entdeckungsfahrten nach Lissabon verschleppt wor-

---

<sup>7</sup> Siehe Reinhardt, Thomas: Die Erfindung der flachen Erde. Der Mythos Kolumbus und die Konstruktion der Epochenschwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit. In: Paideuma 53 (2007), S. 161–180.



Abbildung 4 (links)  
Meister von Viséu: Die Anbetung der Heiligen drei Könige, Öl auf Holz, um 1505, Viséu, Museo de Grão Vasco.

Abbildung 5 (unten)  
Das „volck und insul die gefunden ist durch den cristenlichen künig zu Portigal oder von seinen underthonen“, Holzschnitt, Nürnberg, um 1505, München: Bayerische Staatsbibliothek. (Repro nach Kohl, Karl-Heinz [Hg.]: Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas. Berlin 1982, S. 24.)





den waren.<sup>8</sup> Der allegorische Grundgedanke der Dreikönigsdarstellungen bleibt so auch im Gemälde des Meisters von Viseu erhalten. Seine visuelle Umsetzung gelingt ihm aber nur noch dadurch, dass er den jüngsten der drei Könige sowohl mit den Attributen Afrikas als auch Amerikas ausstattet.

Ob der portugiesische Künstler den indianischen Balthasar tatsächlich nach einem lebenden Vorbild entwarf, lässt sich nicht eindeutig belegen. Es muss auch nicht unbedingt der Fall gewesen sein, konnte er damals doch schon auf andere grafische Vorlagen zurückgegriffen haben. Im Jahr der Entstehung des Werkes kursierten in Europa bereits zahlreiche Editionen von Amerigo Vespuccis Brief über die Reisen, die er im Auftrag des portugiesischen Königs in die Neue Welt unternommen hatte.<sup>9</sup> Den Veröffentlichungen des Berichts des italienischen Seefahrers waren Holzschnitte beigegeben, auf denen die Bewohner Brasiliens mit Federkronen, Ketten, Lendenschurzen und Schmuckbändern aus Federn dargestellt waren. Der kolorierte Holzschnitt des Vespucci-Briefs (Abb. 5), der um 1505 in Nürnberg veröffentlicht wurde, zeigt eine solche Gruppe von Wilden, von denen sich einige – links im Bild – in einem kannibalischen Mahl ergehen. Im Bildhintergrund wird diese Szene durch ein sich kosendes Liebespaar ergänzt. Die Illustration bezieht sich auf Vespuccis abschreckende Beschreibung der »wilden« Bewohner der Neuen Welt, bei denen seinem Bericht zufolge der Genuss von Menschenfleisch eine ganz übliche Nahrung darstellte, die sich in aller Öffentlichkeit der Liebe hingaben und bei denen der Vater mit der Tochter und die Mutter mit dem Sohn schliefen. Die Holzschnitte der Vespucci-Briefe, die in alle führenden europäischen Sprachen übersetzt und auf Jahrmärkten verkauft wurden, sollten zur Grundlage einer ikonografischen Tradition werden, die sich bis in das ausgehende 18. Jahrhundert hinein erstreckte. Federschmuck, Nacktheit und Kannibalismus wurden in der Kartografie und bildenden Kunst zu den bevorzugten Attributen der Neuen Welt. Sie eigneten sich offensichtlich besonders gut dazu, einen Erdteil zu repräsentieren, in dem die gewöhnliche Ordnung auf den Kopf gestellt zu sein schien. Auf den Weltkarten tauchen diese Attribute im 16. Jahrhundert wiederholt auf, um den kulturlosen Zustand zu zeigen, in dem man die Ureinwohner dieses Kontinents zum Zeitpunkt ihrer Entdeckung noch befangen geglaubte, um damit zugleich deren Unterwerfung durch die Europäer zu rechtfertigen.

---

<sup>8</sup> Siehe Hugh Honour: *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time.* New York 1975, S. 53f.

<sup>9</sup> Siehe Hirsch, Rudolf: *Printed Reports on the Early Discoveries and their Reception.* In: Chiapelli, Fredi (Hg.), *First Images of America. The Impact of the New World on the Old.* Berkeley/Los Angeles/London 1976, Bd. II, S. 537–560.



Abbildung 6  
Kannibalszene auf einer Weltkarte. In: Grynaeus, Simon: Orbis Novus. Basel 1532.

Eines von vielen möglichen Beispielen aus dieser Zeit stellt die Weltkarte aus dem *Orbis Novus* des Baseler Humanisten Simon Grynaeus (Abb. 6) aus dem Jahre 1532 dar, in deren linker unterer Ecke ein Kannibale bei der blutigen Zurichtung seiner Opfer zu sehen ist, deren abgehackte Körperteile er an seiner aus Baumstämmen und Laub gebauten Hütte aufhängt. Es bedurfte allerdings noch eines weiteren Bestandteils, damit sich das Bild vom nackten Menschenfresser zu einer allegorischen Ikone verfestigen konnte. Der spanische Konquistador Francisco de Orellana war 1541 zu einer Erkundungsreise in das Innere Brasiliens aufgebrochen, wo er das legendäre Goldland El Dorado vermutete. In der Nähe eines großen Flusslaufes wurden er und

seine Männer von einer Gruppe Indios überfallen, die ihnen nach ihrer Gefangennahme erklärten, einem Stamm von Frauen tributpflichtig zu sein. Dem Bericht des Chronisten der Reise zufolge soll Orellana wenig später selbst auf einige dieser kriegerischen Frauen getroffen sein, die an vorderster Front kämpften und von ihm als kräftig und ganz nackt, hellhäutig und langhaarig beschrieben werden. Solche wilden Kriegerinnen waren bis dahin nur aus der antiken Überlieferung bekannt, und mit diesen identifiziert der Chronist sie denn auch spontan, wenn er sie als Amazonen bezeichnet. Dieser legendenumwobenen Begegnung verdankt der Amazonas noch heute seinen Namen. Und der amerikanische Kontinent war damit um eines jener Fabelvölker reicher geworden, die die europäische Imagination seit der Antike beschäftigt hatten. Wie die Abnormität der Menschenfresserei und des Inzests, so entsprachen auch die kriegerischen Frauen der Vorstellung der Neuen Welt als einer verkehrten Welt. Das Bild der Amazonen verschmolz mit dem des Kannibalismus. In der grafischen Kunst des späten 16. Jahrhunderts sollte die nackte und männermordende Amazone zu der Personifikation Amerikas werden.

### III

Da das geografische Wissen eine enorme Erweiterung erfahren hatte und die Existenz eines weiteren Kontinents nicht mehr zu leugnen war, mussten die noch aus dem Mittelalter stammenden Repräsentationen des *orbis terrarum* in Kunst und Geografie neuen Darstellungsformen weichen. Vom 17. Jahrhundert an sollten die als Huldigung der drei heidnischen Erdteile gedeuteten Königs-Anbetungen in der hohen Kunst keine große Rolle mehr spielen. Das Motiv wurde allerdings in den volkstümlichen Krippendarstellungen weitergeführt.<sup>10</sup> Künstler und Kosmografen hatten dem Umstand Rechnung zu tragen, dass aus den drei Erdteilen nun endgültig vier geworden waren. Von hierher erklärt sich auch, weshalb Heinrich Bünting sich im Vorwort zu seinem *Itinerarium* von der damals durch das faktische Wissen eigentlich längst überholten »simplen« Darstellung der Welt nach dem Vorbild einer mittelalterlichen T-Karte distanziert. Dass Jerusalem die Mitte des Erdkreises darstellen könnte, war damals bereits nur noch ein frommer Wunsch.

Büntings Reisebuch durch die Heilige Schrift enthält allerdings noch eine weitere Holzschnittkarte, die bereits auf die neuen allegorischen Darstellungsformen der Erdteile verweist, die sich damals herauszubilden begonnen hatten. Der „EVROPA PRIMA PARS TERRAE IN FORMA VIRGINIS“ betitelte Holzschnitt (Abb. 7) zeigt eine Königin mit Reichsapfel und Zepter, in die die Umrisse Europas so ein-

---

<sup>10</sup> Siehe Waetzold 1995 (wie Anm. 4), Sp. 494f.

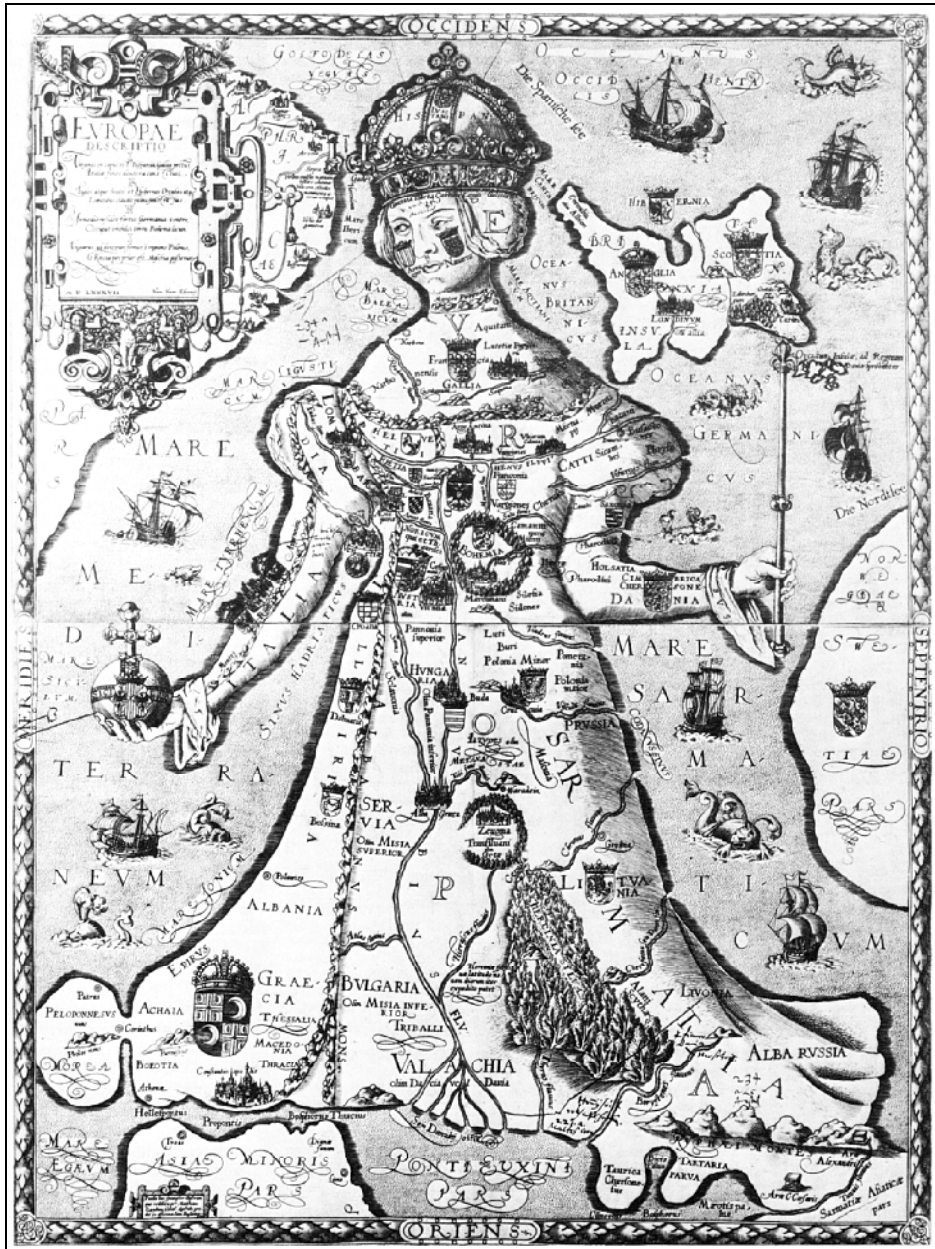


Abbildung 7  
 Europa prima pars terrae in forma virginis. In: Bünting, Heinrich: Itinerarium Sacrae Scripturae.  
 Magdeburg 1600, S.12–13.

gezeichnet sind, dass sich deren Haupt und Krone mit der iberischen Halbinsel decken.<sup>11</sup> Diese Form der Personifikation Europas sollte sich in der grafischen Kunst und im Kunsthandwerk bald einer immer größeren Popularität erfreuen. Sie findet sich unter anderem auch auf der berühmten Weltallschale, die Jonas Silber 1589 im Auftrag Kaiser Rudolfs II. anlässlich seines Verlöbnisses mit der spanischen Infantin Isabella anfertigte.<sup>12</sup> Sie korrespondierte einer ikonografischen Entwicklung, die nicht nur Europa, sondern auch den übrigen drei Erdteilen die Gestalt weiblicher Figuren verlieh.<sup>13</sup> Ähnliche Darstellungen sind zwar auch schon aus der Antike bekannt. Bestimmte Städte werden auf antiken Münzen oft durch weibliche Gottheiten mit einer Mauerkrone symbolisiert. Ob ihre Wiederbelebung im 16. und 17. Jahrhundert mit der Allegorisierung Amerikas als kannibalische Amazone in einem Zusammenhang stand, die zu einer Ausführung auch der Personifikationen der anderen Erdteile als weibliche Figuren führte, wäre eine Überlegung wert. Offen liegt dagegen auf der Hand, dass die Vermehrung der Zahl der Erdteile von drei auf vier reizvolle neue ästhetische Ausdrucksformen erschloss. Sie ließen sich nun symmetrisch anordnen, nicht nur auf Bildern, sondern auch in Zimmern, Treppenhäusern und im Alltagsdekor. Zweifellos haben diese neuen Möglichkeiten mit zu der Konjunktur beigetragen, die das Motiv in der Kunst vom späten 16. bis zum 18. Jahrhundert erleben sollte.<sup>14</sup>

Eine der frühesten gedruckten Folgen von vier Erdteiallegorien datiert aus dem Jahr 1575 und stammt von dem französischen Goldschmied und Kupferstecher Etienne Delaune. Die Vorlage war für dekorative Zwecke, für Ziseleure und Waffenschmiede gedacht. Die vier Kontinente werden durch sitzende Frauen repräsentiert, denen mit der Fauna und Flora des jeweiligen Erdteils weitere Attribute hinzugefügt sind (Abb. 8). Bei Asien handelt es sich dabei um eine Schatztruhe, während die *America* durch ihre Bewaffnung mit Pfeil und Bogen als Amazone zu erkennen ist. Das Motiv des Kannibalismus<sup>15</sup> taucht auf der zwischen 1595 und 1600 entstandenen Allegorie

<sup>11</sup> Bunting 1600 (wie Anm. 2), S. 12–13.

<sup>12</sup> Siehe Dreier, Franz-Adrian: Die Weltallschale Kaiser Rudolfs II. In: Kohl, Karl-Heinz (Hg.): Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas. Berlin 1982, S. 111–120.

<sup>13</sup> Siehe Le Corbeiller, Clare: Miss America and Her Sisters: Personifications of the Four Parts of the World. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin 19 (1961), S. 209–223.

<sup>14</sup> Siehe Köllmann, Erich et al.: s. v. Erdteil. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, 1965, Sp. 1134f. Die Autoren dieses Artikels äußern sich gegenüber dieser Annahme allerdings eher skeptisch.

<sup>15</sup> Vgl. zum Vorkommen des Motivs in der Kunst der Zeit auch Schreffler, Michael J.: Vespucci rediscovers America: The Pictorial Rhetoric of Cannibalism in Early Modern Culture. In: Art History 28 (2005), S. 295–310.

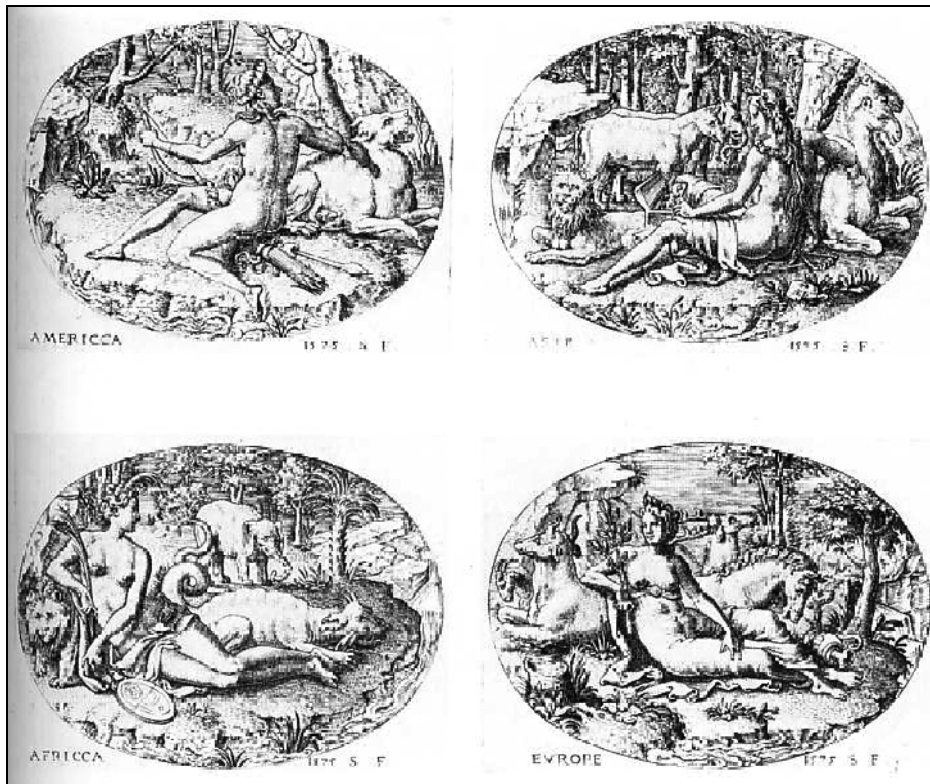


Abbildung 8  
 Etienne Delaune: Folge von vier Erdteilen, Kupferstich, 1575, SMPK Berlin, Kupferstichkabinett. (Repro nach Kohl, Karl-Heinz [Hg.]: *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas.* Berlin 1982, S. 327.)

der *America* in der Erdteilfolge des flämischen Kupferstechers Adriaen Collaert (Abb. 9) wieder auf. Die bewaffnete weibliche Personifikation des Kontinents reitet auf einem urtümlich und durch seine Panzerung ebenfalls kriegerisch anmutenden Gürteltier, während im linken Bilderhintergrund Indianer dabei zu sehen sind, wie sie einen Menschen zerlegen und seine Körperteile über einem Feuer rösten. Federkronen, kriegerisches Gehabe und abgeschlagene Gliedmaßen sind auch die Attribute der nackten *America* aus Philippe Galles *Prosopographia*, die auf das Jahr 1600 datiert wird (Abb. 10). Besonders drastisch wird das Motiv des Kannibalismus auf einem Stich von Crispijn de Passe hervorgehoben, der Anfang des 17. Jahrhunderts entstand (Abb. 11). Die Amazone wendet sich ihrem Gefährten zu, der ihr drei Menschenköpfe überreicht, während abgeschnittene menschliche Gliedmaßen in einem Kochtopf schmoren. Mit Menschenköpfen bestückt sind auch die Zaunpfähle eines indianischen Kopfes im Hintergrund. Die gekrönte und gefiederte Schlange zu



Abbildung 9 (oben)  
 Adriaen Collaert: America, Kupferstich, um 1595,  
 Amsterdam: Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum.  
 (Repro nach: Le Corbeiller, Clare: Miss America  
 and her Sisters: Personifications of the four Parts  
 of the World. In: The Metropolitan Museum of  
 Art Bulletin, N. S.19, 8 [1961], S. 214.)



Abbildung 10 (links)  
 Theodore Galle: America, Kupferstich, 1600. In:  
 Galle, Philip: Prospographia. Antwerpen um 1600,  
 Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der  
 Veste Coburg. (Repro nach Kohl, Karl-Heinz [Hg.]:  
 Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte  
 Lateinamerikas. Berlin 1982, S. 12.)



Abbildung 11 (oben)  
 Crispijn de Passe d. Ä.: America, Kupferstich, Anf. 17. Jh., Amsterdam: Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum. (Repro nach Kohl, Karl-Heinz [Hg.]: Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas. Berlin 1982, S. 192.)



Abbildung 12 (links)  
 Cesare Ripa: America. In: Iconologia. 1603.



Füßen der *America* stellt offensichtlich einen Verweis auf den satanischen Charakter der heidnischen Bewohner des Kontinents dar, auf den auch die Verehrung des aztekischen Gottes Vitzliputzli im linken Bildhintergrund verweist. Eine ähnliche drachenförmige Gestalt, die zwischen Schlange und Krokodil oszilliert und der männermordenden *America* zugeordnet ist, taucht auch in der ersten illustrierten Ausgabe von Cesare Ripas *Iconologia* von 1603 auf, die im 17. und 18. Jahrhundert zu einem der wichtigsten Handbücher und Nachschlagewerke der Künstler des Barock werden sollte (Abb. 12).<sup>16</sup>

Verglichen mit den allegorischen Darstellungen Amerikas weisen die der übrigen drei Kontinente einen größeren Reichtum an Varianten auf. Adrian Collaert lässt die *Asia* auf einem Kamel reiten und in der rechten Hand ein Weihrauchgefäß halten (Abb. 13) – ein Attribut des Kontinents bereits auf den Drei-Königs-Bildern der Renaissance und zugleich eine Reminiszenz daran, dass der Erdteil Sems Ursprungsort auch der christlichen Religion war. An ihrer Kleidung und dem Schleier ist die Personifikation der *Asia* als eine Angehörige des islamischen Kulturraums zu erkennen. Die Schlachtszene im linken Bildhintergrund soll vermutlich an das ein halbes Jahrhundert zurückliegende Vordringen der Türken in das Habsburgerreich erinnern. Orientalisierende Motive dieser Art finden sich auf späteren Erdteiallegorien immer häufiger: Asien wird schließlich ganz mit dem Islam identifiziert. Dass der Kupferstecher auf die rechte Bildhälfte neben Elefanten und Kamele auch eine Giraffe und ein Rhinoceros platziert, zeigt, wie wenig die Kenntnisse über die Fauna Asiens damals bereits gesichert waren. Afrika wird ebenfalls oft durch Elefanten, bevorzugt aber durch Löwen symbolisiert. Dies empfahl auch Cesare Ripa durch die Vorlagen seiner *Iconologia*. Seine *Africa* trägt als Kopfschmuck ein Elefantenhaupt, während zu ihrer Rechten ein Löwe zu sehen ist (Abb. 14). Sowohl dieses Element als auch das Füllhorn in ihrer linken Hand verweisen auf die antike Bildtradition der Darstellung des Kontinents. Die Kornkammern Roms lagen bekanntlich in Ägypten. Auf Münzen aus der Regierungszeit Hadrians, die sich auch in den Altertumsammlungen der Renaissance fanden, ist die Provinz *Africa* verschiedentlich mit einem Kornährenkorb dargestellt. Auf Ripas Allegorie wird die Kornähre durch ein Füllhorn als das Zeichen der Fruchtbarkeit ersetzt. Jan Sadeliers Personifikation der *Africa* nach einer Vorlage von Dirk Barendsz (Abb. 15) zeigt sie als eine fast nackte, mit einem durchsichtigen Schleier und einem großen Sonnenhut bedeckte weibliche Gestalt. Dass Afrika im Gegensatz zu Amerika nicht als ein geschichtsloser und sich noch ganz im

---

<sup>16</sup> Der Einfluss der ikonografischen Vorlagen Ripas erstreckt sich bis hin zu Tiepolos Allegorie der vier Erdteile in der Würzburger Residenz. Vgl. Ashton, Mark: Allegory, Fact and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg. In: *The Art Bulletin* 60, 1 (1978), S. 109–125.



Abbildung 13 (oben)  
 Adriaen Collaert, Asia, Kupferstich, um  
 1595, Amsterdam: Rijksprentenkabinet,  
 Rijksmuseum. (Repro nach ###)

Abbildung 14 (links)  
 Cesare Ripa: Africa. In: Iconologia. 1603.

Stadium uranfänglicher Wildheit befindender Kontinent angesehen wurde, verdeutlicht die Pyramide, die im Bildhintergrund zu sehen ist.

Während Adrian Collaert seine *Asia* auf einem Kamel und seine *America* auf einem Gürteltier reiten lässt, wählt er als Sitzplatz der *Europa* die Weltkugel (Abb. 16). In Aufnahme des bei Heinrich Bünting und auch schon früheren Autoren verwendeten Motivs erscheint die mit Krone und Szepter, einem Königsmantel und einem ehernen Harnisch versehene Personifikation der Europa auf diese Weise als Herrscherin des Erdkreises. Die Gefechte im Bildhintergrund sollen wohl ihre militärischen Erfolge versinnbildlichen. Bei aller bildförmigen Symmetrie etablieren die Erdteilallegorien durch die verschiedenen Attribute der Kontinente zugleich eine globale Hierarchie, in der sich die Erfahrungen der kolonialen Expansion widerspiegeln. *Europa* ist die Königin der Welt, der bis dahin allein Asien Widerstand entgegenzusetzen vermochte. Die kannibalische und männermordende schöne *America* fordert ihre Eroberung durch Europa in demselben Maße heraus, indem sie sie durch Kannibalismus und Götzenkult rechtfertigt. Afrika interessiert dagegen nur am Rande und wird mit den Attributen ausgestattet, die bereits seit der Antike bekannt waren.

Der imperiale Charakter der Erdteilallegorien tritt in der höfischen Repräsentationskunst noch deutlicher hervor. Die bereits erwähnte Weltallschale Rudolfs II. versinnbildlicht das Heilige Römische Reich Deutscher Nation einschließlich der spanischen Besitzungen in Übersee. Ihr dreigliedriger Fuß verkörpert die noch unerlösten Erdteile Amerika, Afrika und Asien. Adrian Collaerts Erdteilallegorien mit ihrer Positionierung der Königin Europa auf der Weltkugel gehen auf Festdekorationen zurück, die aus Anlass des Einzugs Erzherzog Ernst von Österreichs in Antwerpen im Jahre 1594 angefertigt worden waren. Frans Francken schuf um 1630 eine Allegorie auf die Abdankung Karls V. (Abb. 17). Dem in der Mitte thronenden Kaiser huldigen allegorische Figuren, die Ozeane und Kontinente darstellen. Die mit Kaiserkrone, Reichsschwert und Reichsapfel versehene Europa betritt mit ihrem prächtigen Gefolge den Saal, während die Personifikationen Amerikas, Afrikas und Asiens vor dem Kaiser knien und ihm ihre Gaben darreichen. Sinnfällig gelangt damit zum Ausdruck, was der italienische Kosmograph Giovanni Botero in seiner zu Beginn des 17. Jahrhunderts an europäischen Fürstenhöfen vielgelesenen *Weltbeschreibung*<sup>17</sup> mit Bezug auf das spanische Weltreich geschrieben hatte: Obgleich der kleinste der vier Kontinente, sei Europa dazu auserwählt, über Afrika, Asien und Amerika zu herrschen.

---

<sup>17</sup> Vgl. Headly, John M.: Geography and Empire in the Late Renaissance: Botero's Assignment, Western Universalism, and the Civilizing Process. In: *Renaissance Quarterly*, Vol. 53, No. 4. (Winter 2000), S. 1119–1155.



Abbildung 15  
 Jan Sadeler d. Ä., Africa, Kupferstich nach Dirk Barendz, München: Graphische Sammlung. (Repro nach Le Corbeiller, Clare: Miss America and her Sisters: Personifications of the four Parts of the World. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, N. S. Vol. 19,8 [1961], S. 212.)



Abbildung 16  
 Adriaen Collaert: Europa, Kupferstich, um 1595, Amsterdam: Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum (Repro nach Le Corbeiller, Clare: Miss America and her Sisters: Personifications of the four Parts of the World. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, N. S. Vol. 19,8 [1961], S. 215.)



Abbildung 17  
 Frans Francken: Abdankung Kaiser Karls V. in Brüssel, Öl auf Holz, um 1630, Amsterdam: Rijksmuseum (Repro nach Kohl, Karl-Heinz: Mythen der neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas. Berlin 1982, S. 35).

Allegorische Darstellungen der vier Erdteile dienten so gewissermaßen von Anfang an der Repräsentation politischer und imperialer Macht.<sup>18</sup> In der profanen Kunst des Barockzeitalters sollten sie weiterhin eine zentrale Rolle spielen. Graphiker und Kunsthandwerker nahmen sich bevorzugt des Themas an, daneben aber auch zahlreiche bedeutende Maler. Peter Paul Rubens schuf um 1615 eine Erdteilallegorie, in denen er die damals geläufig gewordenen Attribute den Göttern der Hauptflüsse der vier Kontinente zuordnet. Jan van Kessel verfertigte mit seinem Zyklus der vier Erdteile von 1664 bis 1666 ein monumentales Werk, das aus 64 kleineren Einzelbildern mit den unterschiedlichsten Landschafts- und Tiermotiven besteht, die um die vier großformatigen Darstellungen der jeweiligen zentralen Allegorie angeordnet sind. Die venezianische Dogenfamilie Pisani und der Würzburger Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenclau beauftragten Mitte des 18. Jahrhunderts Giambattista Tiepolo damit, ihre Residenzen mit Allegorien der vier Kontinente auszuschnücken.<sup>19</sup> Beide Werke zählen zu den Höhepunkten spätbarocker Kunst. Wie die Kunsthistorikerin Sabine Poeschel schreibt, gehörten die Erdteilallegorien im Zeitalter des Absolutismus zum „Standardprogramm“ der fürstlichen Schlösser und Residenzen: „Sie schmückten monumentale Treppenhäuser, Thronsäle, Konferenzzimmer, Rittersäle, Antichambres, Gardesäle und Schlossgärten. Dabei veranschaulichten sie nicht unbedingt die reale Herrschaft über die Territorien, sondern einen Anspruch auf Weltgeltung, den sich im 18. Jahrhundert auch Adlige und Duodezfürsten anmaßen (...).“<sup>20</sup>

Nachdem der Einfluss der katholischen Kirche in vielen Teilen Europas infolge der Glaubenskriege im 17. Jahrhundert und des Aufkommens des Rationalismus an Bedeutung verloren hatte, dafür aber in den überseeischen Besitzungen Spaniens stetig zunahm, bemächtigte sich auch die sakrale Kunst des Themas. Vor allem durch die Tätigkeit des Jesuitenordens war die Missionierung Südamerikas im 17. und 18. Jahrhundert weit vorangeschritten; mit beträchtlichem Erfolg waren die Angehörigen des Ordens damals auch in Asien tätig. Wie in der Profankunst dem Kaiser, so huldigten die Personifikationen der vier Kontinente in den Darstellungen der reli-

---

<sup>18</sup> Vgl. Poeschel, Sabine: Europa: Herrscherin der Welt? Die Erdteilallegorie im 17. Jahrhundert. In: Bussmann, Klaus/Werner, Elke A. (Hg.), Europa im 17. Jahrhundert: Ein politischer Mythos und seine Bilder. Stuttgart 2004, S. 269-287. Von derselben Autorin stammt auch die bisher umfassendste Abhandlung zu Erdteilallegorien: Poeschel, Sabine: Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.–18. Jahrhunderts. Diss. München 1985.

<sup>19</sup> Vgl. Ashton, Mark: Allegory, Fact and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg. In: The Art Bulletin 60, 1 (1978), S. 109–125.

<sup>20</sup> Vgl. Poeschel 2004 (wie Anm. 18), S. 280.



Abbildung 18  
Allegorische Porzellanfigur, America,  
Meißen um 1745.

giösen Kunst dem christlichen Kreuz oder der Jungfrau Maria. Durch den Einbezug in den Motivkreis der *Ecclesia triumphans* änderte insbesondere die *America* ihren Charakter. Der südamerikanische Kontinent war zu einem Stützpfeiler der katholischen Kirche geworden. Die Personifikation der Neuen Welt verlor damit ihre schreckenerregenden Züge. Ähnlich züchtig bekleidet wie die Repräsentantinnen Europas und Afrikas, erhebt sie ihren Blick empor zum Zeichen des Erlösers, allein an ihrer Federkrone als Vertreterin Amerikas zu erkennen. An die Stelle von Pfeil und Bogen treten der Kelch und die Hostie.<sup>21</sup> In der Profankunst hielt man dagegen an den älteren Attributen fest: der herausfordernden Nacktheit der *America*, ihrer altertümlichen Bewaffnung und dem unheimlichen Krokodil als ihrem Begleittier. Verweise auf den Kannibalismus finden sich allerdings im 18. Jahrhundert kaum mehr. Das exotische Flair überwiegt nun in den die Erdteilallegorien. Es machte sie für Dekorationszwecke besonders geeignet, und in solchen Zusammenhängen hätte jenes Element eher verstört. Mit ihren Papageien, Elefanten, Löwen und tropischen Pflanzen stehen die Allegorien Amerikas, Afrikas und Asiens für eine unerreichbare Ferne. Sie tauchen daher in dieser Zeit nicht nur in Deckenfresken, auf Wandteppichen, Glaspokalen, Spielkarten und selbst an Prunkschlitten auf, sondern werden auch zu bevorzugten Motiven der gleichermaßen bei Hof und im Bürgertum so begehrten Produkte der neu entstehenden Porzellanmanufaktur (Abb. 18).

<sup>21</sup> Vgl. hierzu wie zum Folgenden ebd., S. 285f.

## IV

Im ausgehenden 18. Jahrhundert lässt sich ein überraschend schneller Niedergang der Erdteiallegorien beobachten, den Kunsthistoriker als »beinahe rätselhaft« bezeichnet haben.<sup>22</sup> Man kann mit Sabine Poeschel das Erlöschen des Interesses an diesem Bildgenre sicherlich auch auf die veränderten politischen Konstellationen der Zeit zurückführen: 1776 hatten die 13 nordamerikanischen Kolonien ihre Unabhängigkeit erklärt und unterstanden nicht mehr der Botmäßigkeit ihres europäischen Mutterlandes. In der Epoche der Aufklärung musste auch die Missionierungstätigkeit der katholischen Kirche Niederlagen einstecken: 1773 erfolgte das Verbot des Jesuitenordens, der unter anderem auch durch seine südamerikanischen Indianerreduktionen in Misskredit geraten war.<sup>23</sup> Dieser Erklärung wäre allerdings entgegenzuhalten, dass die koloniale Expansion Europas nach der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen erneut einsetzte und dass es erst in dieser Zeit zur globalen Ausbreitung europäischer Herrschaft kam. Das Erlöschen des Interesses an den Erdteildarstellungen hängt daher wohl eher mit der erneuten Vermehrung des geografischen Wissens in einer Epoche zusammen, die verschiedentlich als das Zweite Entdeckungszeitalter bezeichnet worden ist.

Erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts war es durch die Weltumsegelungen James Cooks und anderer Seefahrer gelungen, ein nahezu vollständiges Bild der Gestalt der Erde, der Umrise der Kontinente und der Weltmeere zu gewinnen. Anlass zu Cooks ersten beiden Reisen waren die damals unter europäischen Gelehrten weit verbreiteten Mutmaßungen über die Existenz eines Südkontinents, wie sie insbesondere von dem britischen Geografen Dalrymple vorgebracht worden waren. Cook wies nach, dass die legendäre *terra australis* zumindest so, wie die Gelehrten sie sich vorgestellt hatten, nicht existierte: nämlich als eine riesige südliche Landmasse, deren Vorhandensein sie als notwendig erachteten, um das Gleichgewicht des Erdballs zu erhalten. Cook fand im Südpazifik jenseits des 50. Grades südlicher Breite aber nur endlose Wassermassen und Eisberge vor. Doch gelang ihm, durch seine Umsegelungen die Umrise jener zusammenhängenden und weit kleineren Landmasse auf der Südhalbkugel nautisch genauer zu bestimmen, die bereits im 17. Jahrhundert von holländischen Seefahrern entdeckt und auf den Namen Neu-Holland getauft worden war. Mit der wenig später einsetzenden Inbesitznahme und Besiedlung des Landes durch die britische Krone setzte sich in Anlehnung an die *terra australis* die Bezeichnung Australien durch. Auch wenn entschieden kleiner als ursprünglich gedacht, galt Australien von nun an als der fünfte Erdteil.

---

<sup>22</sup> Köllmann 1965 (wie Anm. 14), Sp. 1159.

<sup>23</sup> Poeschel 2004 (wie Anm. 15), S. 286 f.



Abbildung 19  
Daniel Chester French, Allegorie Amerikas,  
1907 (Entnommen aus: [www.flickr.com/  
photos/riacale/116175191777/in/set-  
72157601318863973/](http://www.flickr.com/photos/riacale/116175191777/in/set-72157601318863973/))

Vier Kontinente eignen sich für eine künstlerische Darstellung durch die zahlreichen Möglichkeiten ihrer parallelachsenförmigen Anordnung für die unterschiedlichsten Zwecke. Die dekorative Kunst des Spätbarock zeigt dies in aller Deutlichkeit. Bei fünf Kontinenten aber stellt sich das nur schwer lösbare Problem der Symmetrie noch weit mehr als bei nur dreien. An allegorischen Motiven hätte es zwar auch auf dem fünften Kontinent nicht gemangelt, wie es das heutige Staatswappen Australiens zeigt. Doch hatten die Kunst der Allegorie und das Gefallen daran im ausgehenden 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt bereits überschritten. Die Möglichkeiten des Motivs schienen weitgehend ausgeschöpft. Und seiner Erneuerung stand entgegen, dass auch seine empirische Grundlage hinfällig geworden war. Dennoch geriet die Tradition der Erdteilallegorien nie ganz in Verfall und konnte sich bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein erhalten. Allegorien der Kontinente finden sich verschiedentlich in Bahnhöfen und Parks, in Hafenstädten und Handelszentren. Auffällig bleibt dabei, dass man zugunsten einer symmetrischen Anordnung auf den fünften Kontinent meist verzichtete.<sup>24</sup> Das ist auch bei der Folge von vier allegorischen Figuren der Erdteile der Fall, die der Bildhauer Daniel Chester French 1907 zur Aufstellung vor dem U.S. Custom House in New York schuf und bei der es sich um ein charakteristisches Beispiel dieses Genres aus dem 20. Jahrhundert handelt. Von den vier

---

<sup>24</sup> Ein Beispiel von vielen etwa die Figurengruppe „Les quatre parties du monde soutenant la sphère“ von Jean-Baptiste Carpeaux von 1872. Sie wurde 1867 von der Stadt Paris für einen Brunnen in den Jardins de l’Observatoire in Auftrag gegeben. Auf *Australien* wurde hier zugunsten der Symmetrie verzichtet.



Skulpturen ist vor allem die Allegorie der *America* von Interesse, die zwar einige neue Motive erhält, deren Aussage aber die der frühen imperialen Repräsentationen kontinuierlich fortführt (Abb. 19). Chesters neoklassische Personifikation des vierten Kontinents ist keine nackte Kannibalin mehr. Sie hat sich vielmehr in eine Königin mit eindeutig europäischer Physiognomie verwandelt. Auf einem mit Maya-Hieroglyphen geschmückten Thron sitzend und auf dem Schoß ein Maisährenbündel haltend, ruht ihr rechter Fuß auf dem abgeschlagenen Haupt des Quetzalcoatl, der gefiederten aztekischen Schlangengottheit. Während sie ihren Königsmantel schützend über einen zu ihrer Linken knienden Arbeiter breitet, der das Rad des Fortschritts dreht, verbirgt sich hinter ihrer rechten Schulter ein an seiner Federkrone zu erkennender Ureinwohner des Landes. Ebenfalls hinter dem Thron ist die Figur eines Raben aus den totemistischen Wappenpfeilen der Nordwestküstenindianer zu sehen. Am Boden liegen zerbrochene indianische Tongefäße neben einem Bisonschädel. Diese moderne Allegorie der *America* glorifiziert den Wohlstand und Fortschritt, den die Europäer dem von Heiden und Wilden bewohnten Kontinent gebracht haben wollen, wobei deren Symbole nun wie Kriegstrophäen ausgestellt werden. Angesichts der in den USA so forciert vorangetriebenen Political-Correctness-Diskussion entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, ja erscheint es geradezu paradox, dass dieses Monument der Rechtfertigung und Verherrlichung der Unterwerfung der Urbevölkerung der Neuen Welt heute vor einem Gebäude steht, in das 1994 das zu einem nicht geringen Teil aus Mitteln indianischer Kommunen und Geldgeber finanzierte *National Museum of the American Indian* eingezogen ist.

