

Horizontenerweiterung? Niederländische Landschaft in Brasilien

Von Tanja Michalsky

Der Haarlemer Maler Frans Post (1612–1680) malte während seines Aufenthaltes in der brasilianischen Provinz Pernambuco (ca. 1638–44), einer damals von den Niederlanden unter dem Gouverneur Johann Moritz von Nassau-Siegen regierten Kolonie, eine Reihe von Landschaftsbildern, deren kolonialistische Botschaft erst in allerjüngster Zeit – bezeichnenderweise in Nordamerika und Brasilien – die Aufmerksamkeit der kunsthistorischen Forschung erhielt¹. In Europa hingegen, wo der Großteil dieser Bilder aufbewahrt wird, hat sich bislang eine eher unpolitische Interpretation im Sinne einer den Errungenschaften der Frühen Neuzeit angemessenen objektiven Darstellung Brasiliens gehalten, die als großer Fortschritt gegenüber den phantastischen Amerika-Bildern des 16. Jahrhunderts angesehen wird². Vor der im Mittelpunkt dieses Beitrages stehenden neuen Betrachtung

¹ Vgl. Leslie Ann Blacksberg, In Context: ‚Village of Olinda, Brazil‘ by Frans Post, in: Bulletin, annual report Elvehjem Museum of Modern Art, Madison (1995–97) 1998, 83–94; *Beatriz e Pedro Corrêa do Lago*, Os Quadros de Post ‚Pintado no Brasil‘, in: O Brasil e os Holandeses, 1630–1654, hrsg.v. Paolo Herkenhoff, Rio de Janeiro 1999, 239–267; Luis Pérez Oramas, Frans Post, invenção e „aura“ da paisagen, in: ebd. 218–237; *ders.*, Landscape and foundation: Frans Post and the invention of the American landscape, in: XXIV Bienal de Sao Paulo. Núcleo histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo, Sao Paulo 1998, 107–110; Jean Galard, The distant view“, in: O olhar distante. The distant view. Mostra do edescobrimento. Brasil 500 é mais. Katalog der Ausstellung, Sao Paulo 2000, 36–63.

² Die älteren Standardwerke zu Frans Post sind: Joao Sousa Leão, Frans Post, Rio de Janeiro 1937; *ders.*, Frans Post in Brazil, in: Burlington Magazine 80 (1942), 59–61; Erik Larsen, Frans Post. Interprète du Brésil, Amsterdam – Rio de Janeiro 1962 (Larsen verbindet Posts Werke sogar mit der Naturkonzeption von Descartes, vgl. Kap. IV; zu den frühen Werken, die in Brasilien entstanden vgl. Kap. V, 94–100; zum Stil 135–140. Larsen argumentiert mit der später zurecht oft kritisierten These, Post habe ein Fernglas umgedreht, um so die Verkürzungen und Komprimierungen im Bild zu erreichen, (s. die Entgegnung von Peter J. P. Whitehead, Frans Post and the reversed Galilean telescope, in: Burlington Magazine 128 (1986), 805–807). Einige Ergänzungen und Bemerkungen zur Definition des Œuvres bietet *ders.*, Frans Post (1612–1680) Original. Falsifications. Erraneous Attributions, in: Pantheon 58 (2000) 90–102. Larsen betont hier zwar stärker den Bedarf der Auftraggeber an exotischen Bildern (93 f.), aber er bleibt bei der These, Post habe die ergreifende Schönheit des fremden Landes exakt wiedergegeben „He ... pruned the images to their intrinsic

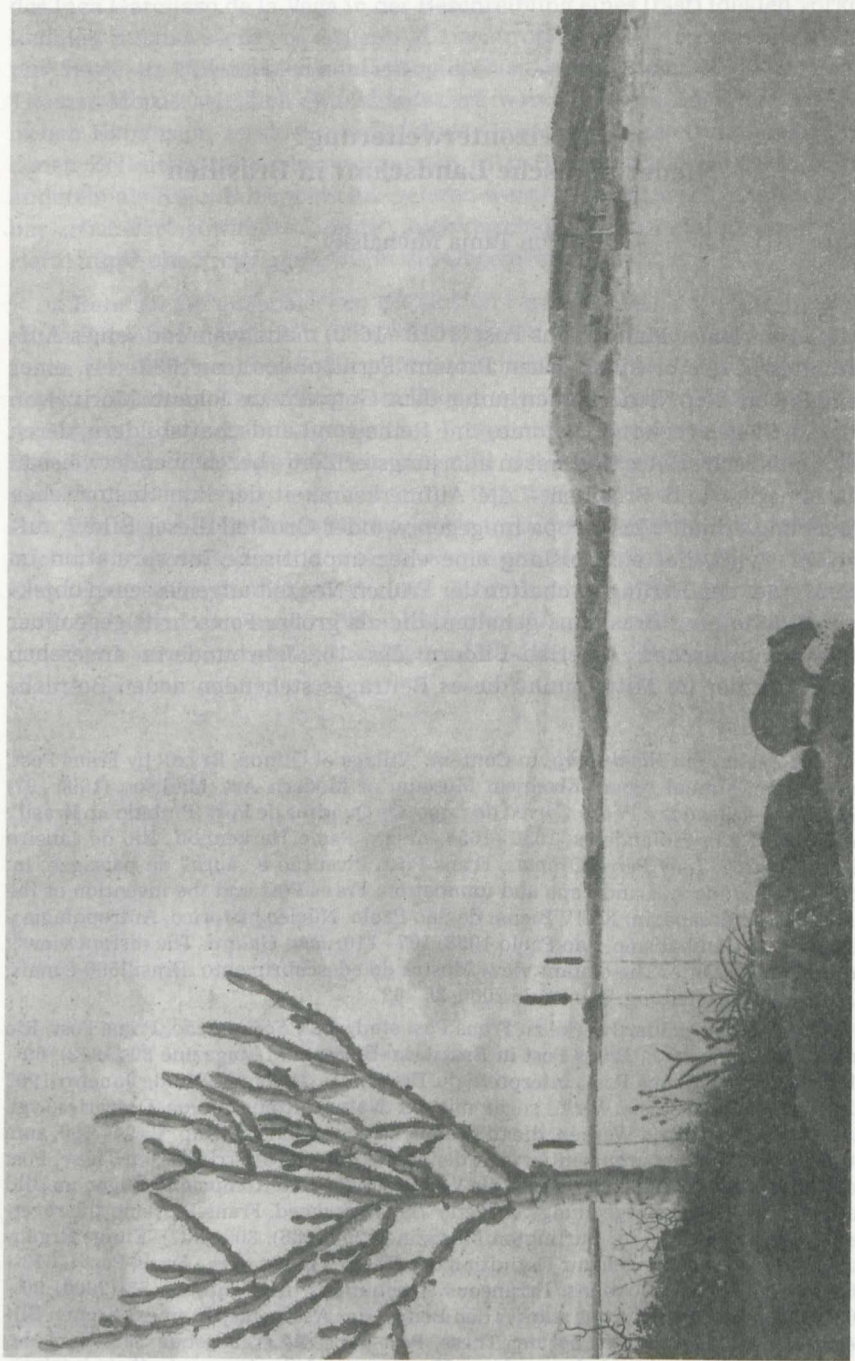


Abb. 1: Frans Post: São Francisco, Paris, Louvre (1638)

tion der Bilder, die die Spuren des Kolonialismus nicht nur ikonographisch, sondern auch strukturell herausarbeiten soll, eine kurze Erklärung zur gängigen Deutung:

Im Vergleich von Posts Anblick des São Francisco-Flusses mit dem Fort Maurits von 1638 (Abb. 1) und Jan Mostaerts „Westindischer Landschaft“ (Abb. 2), deren Datierung zwischen 1520 und 1540 schwankt³, läßt sich erklären, warum Post als Pionier einer vermeintlich realistischen Darstellung von Brasilien gilt: Das phantastische Felsungeheuer Mostaerts, vor dem sich der Kampf zwischen nackten Indianern und gerüsteten Spaniern abspielt, hat offensichtlich wenig mit den geographischen Gegebenheiten Südamerikas (bzw. Mexikos) zu tun⁴, sondern erklärt sich aus den ihrerseits exotischen Alpenbildern des 16. Jahrhunderts. Eine möglichst bizarre Landschaft, die die historischen Erwartungen des Fremden bedient, bietet die Kulisse für jenen brutalen Eroberungskampf, der bei den (zunächst) nicht beteiligten Nationen sehr wohl als solcher gesehen und angeprangert wurde. Wenige solcher Darstellungen, deren Landschaft in manieristischer Tradition steht, sind als Ölbilder erhalten, sehr viele wurden aber noch lange in der Druckgrafik verbreitet, und Mostaerts Fassung kann als repräsentativ für die Darstellungsmodi noch bis zum Beginn des 17. Jh. gelten. Allein an

distinctive qualities, thus conveying the quintessence of this exotic land“ (93). Weitere Bilderfunde publizierte *Larsen* in: Neu entdeckte Brasilien-Bilder von Frans Post, Abraham Willaerts und Gillis Peeters I., in: *Weltkunst* 72 (2002), 162–164, u. 936–937. Vgl. die frühe Kritik an der Betonung der wissenschaftlichen Beschreibung in den Werken von Frans Post, die die Etablierung neuer Idyllen im harten Land übersehe, bei *David Freedberg*, *Science, Commerce, and Art: Neglected Topics at the Junction of History and Art History*, in: *Art in History – History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, hrsg. v. dems. u. Jan de Vries, Santa Monica 1991, 377–428, bes. 390 ff. Daneben steht die ebenfalls verbreitete Vorstellung, man könne Posts frühe Brasilienbilder auch mit dem naiven Realismus von Rousseau vergleichen, so z. B. in dem Überblickswerk von *Seymour Slive*, *Dutch Paintings 1600–1800*, New Haven – London, 1976.

³ Vgl. dazu ausführlich *Benjamin Schmidt*, *Innocence Abroad. The Dutch Imagination and the New World, 1570–1670*, Cambridge 2001, 1–5 u. 60–65, mit ält. Lit., von der hervorzuheben ist: *Eric Larsen*, *Once more Jan Mostaerts West-Indian Landscape*, in: *Mélanges d'archéologiques et d'histoire de l'art, offerts à Prof. Jacques Lavalleye*, Löwen 1970, 127–137; *James Snyders*, *Jan Mostaert's West Indies Landscape*, in: *First images of America: the impact of the New World in the Old*, hrsg. v. *Fredi Chiappelli*, Berkeley 1976, 495–502; *Charles D. Cuttler*, *Errata in Netherlandish Art: Jan Mostaert's „New World“ landscape*, in: *Simiolus* 19 (1989), 191–197.

⁴ Es ist unstritten, welches Land auf dem Bild dargestellt ist. In mehreren Aufsätzen wurde eine Diskussion darüber geführt, um welches spezifische Ereignis es sich auf dem Bild handelt (*R. van Luttervelt*, *Jan Mostaert west-indisch landschap*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (1948/49), 105–118) argumentierte für Mexiko, *Larsen*, *Jan Mostaert 1970* (Anm. 3) für Brasilien. An der Behandlung dieser Frage zeigt sich das Problem im Umgang mit derartig exotischen Bildern, die zwar auf einem historischen Hintergrund basieren, wenngleich dieser sich unspezifisch in der Eroberung Amerikas erschöpfen kann.



Abb. 2: Jan Mostaert: Westindische Landschaft, Haarlem, Frans Hals-Museum (ca. 1530)

ihnen entzündete sich die Diskussion über den von europäischen Formeln generierten Blick auf das Fremde⁵. Die Ansichten Posts hingegen erschienen den meisten Interpreten wie befreit von jenen Formeln – höchstens noch den Strömungen der ebenfalls als realistisch eingestuften niederländischen Landschaftsmalerei seiner Zeit geschuldet⁶.

Erstaunlicherweise fiel Post bald nach seiner Rückkehr aus Brasilien ebenfalls wieder in einen veralteten, dem Manierismus und Exotismus geschuldeten Darstellungsmodus zurück – ein Umstand, der seinerseits den Mythos der Augenzeugenschaft in den Bildern der Brasilien-Zeit genährt hat⁷. Als Beispiel seien die „Ruinen der Kathedrale von Olinda“ (Abb. 3) herausgegriffen, die 1662 entstanden sind und sich heute im Rijksmuseum in Amsterdam befinden⁸. Wenngleich ähnlich komponiert, werden doch auf Anhieb die Unterschiede beider Bilder deutlich. Das mit 62 × 95 cm erheblich kleinere und als besonders wirklichkeitstreuere Studie angesehene Bild

⁵ Michael. T. Ryan, *Assimilating New Worlds in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, in: *Comparative studies in society and history* 23,4 (1981), 519–538. Hildgard Frübis, *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*, Berlin 1995, hat die von den Bildern der frühen Entdecker geprägten Vorstellungen des fremden Amerika und seiner Bewohner untersucht. Die wirtschaftliche Lage und der konkrete Austausch mit Amerika stellt sich im 17. Jahrhundert aber bereits anders da, da die Erschließung von Bodenschätzen und Handel längst in den Vordergrund der Wahrnehmung getreten sind. Vgl. auch Joaneath Spicer, *A Pictorial Vocabulary of Otherness. Roelandt Saverij, Adam Willarts, and the Representation of Foreign Coasts*, in: *Natuur en landschap in de nederlandse kunst 1500–1850 / Nature and landscape in netherlandish art 1500–1800*, hrsg. v. Reindert Falkenburg u. a., (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 48) Zwolle 1998, 23–51; sowie Hugh Honour, *Science and exotism. The European Artist and the Non-European World before Johan Maurits*, in: *Johann Maurits von Nassau-Siegen, 1604–1679: A Humanist Prince in Europe and Brazil: Essays on the Occasion of the Tercentenary of His Death*, hrsg. v. Ernst van den Boogaart, Den Haag 1979, 269–295.

⁶ Immer wieder werden die Haarlemer Schule, sowie Jacob van Ruisdael und Philips Koninck als Zeugen für die getreue Panoramalandschaft genannt, s. Larsen, *Post 1962* (Anm. 2), S. 63–74. Zu der seit Svetlana Alpers Buch *The Art of Describing* (1983) ausgelösten Diskussion um den holländischen Realismus s. Tanja Michalsky, *Landschaft beleben. Zur Inszenierung des Wetters im Dienst des holländischen Realismus*, in: *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, hrsg. v. Andrea von Huelsen-Esch, Hans Körner und Guido Reuter, Köln Weimar 2003, S. 86–105, mit ält. Lit.

⁷ Larsen, *Post 1962* (Anm. 2), Kat. Nr. 65; vgl. auch: *Masters of the 17th-Century Dutch Landscape Painting*, hrsg. v. Peter Sutton, Amsterdam u. a. 1987, Kat. Nr. 72; hier auch eine eingehendere Diskussion der politischen und wirtschaftlichen Bedeutungsebenen des Bildes.

⁸ Larsen, *Post 1962* (Anm. 2), Kat. Nr. 4; vgl. auch Sutton *Masters 1987* (Anm. 7), Kat. Nr. 71; Vier der frühen Werke von Post befinden sich heute im Louvre, weil sie Teil eines Geschenks von Johann Moritz von Nassau Siegen an Ludwig XIV. waren, vgl. Gerhard Th. Lemmens, *Die Schenkung an Ludwig XIV. und die Auflösung der brasilianischen Sammlung des Johann Maurits 1652–1679*, in: *Soweit der Erdkreis reicht. Johann Moritz von Nassau-Siegen. 1604–1679. Katalog der Ausstellung im Städtischen Museum Haus Koekkoek Kleve, Kleve 1979*, 265–293.

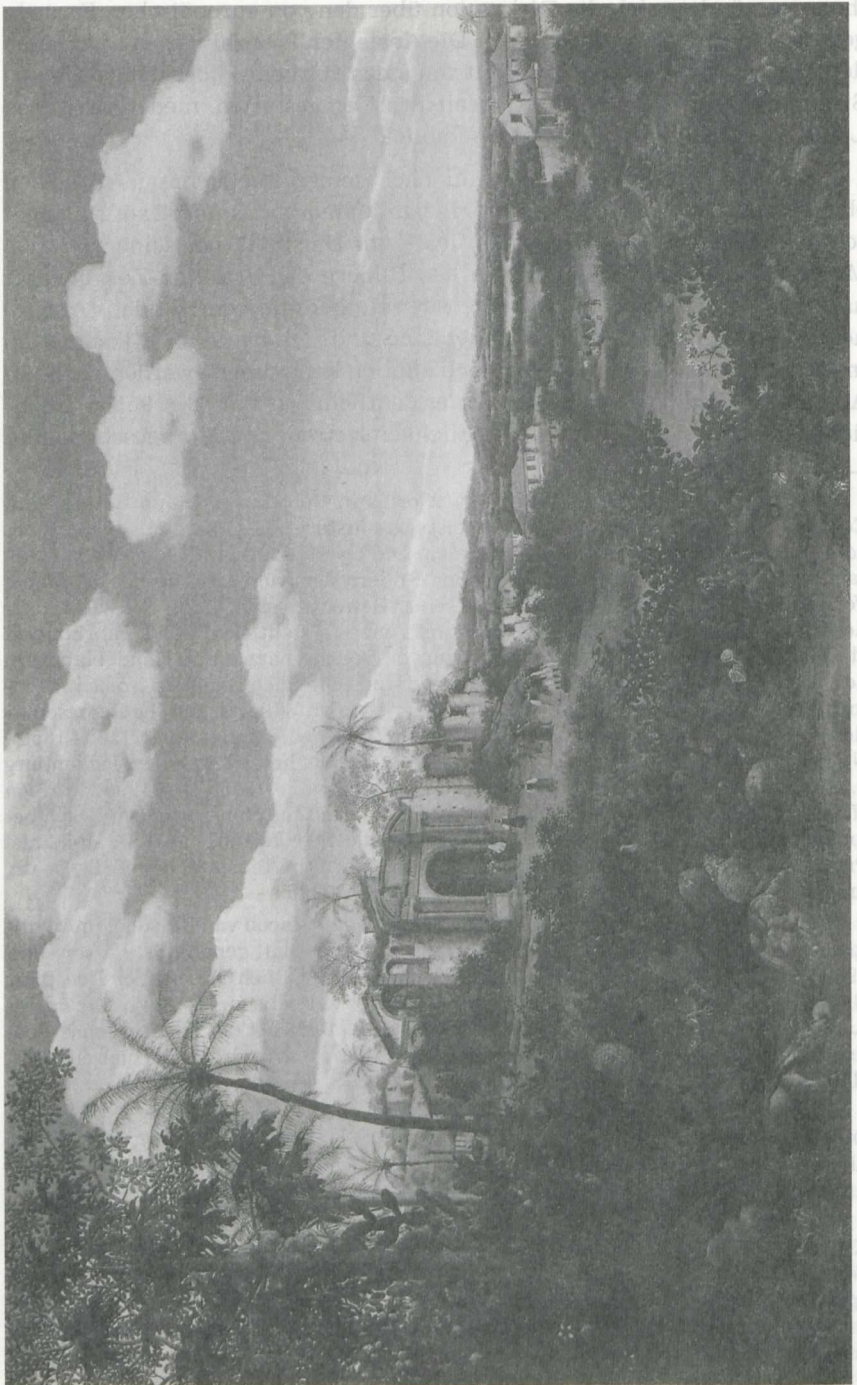


Abb. 3: Frans Post: Ruinen der Kathedrale von Olinda, Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksmuseum (1662)

wirkt aufgrund seiner tonigen Farbigkeit, des nah herangerückten, riesigen Flusses, des Verzichtes auf zu üppige Details und der am gegenüberliegenden Ufer nur mühsam zu ahnenden Bauten so, als würde es sich ganz auf die fremde und ruhige Atmosphäre konzentrieren, so als habe der Maler das auffällige exotische Tier zwar später im Atelier hinzugesetzt, aber doch so, als habe er ein solches einmal mit eigenen Augen gesehen und habe es in die ihm zugehörige Vegetation eingebaut. Trotz des Schiffes und der kleinen Bauten scheint die Natur unberührt, scheint es sich bei der Art der Darstellung um ein neutral aufzeichnendes Verfahren aus einer lediglich konventionell gewählten Perspektive zu handeln.

Bei den großformatigen Ruinen von Olinda (107 × 172 cm) hingegen ist die farbliche Abfolge der Bildgründe mit braun-grün-blau topisch, und das helle Sonnenlicht am blauen Himmel mit den hochliegenden Cumuluswolken erscheint als Ausdruck des verklärenden Rückblickes auf das nunmehr bereits vergangene Reich im Westen, dessen ehemals blühende Bauten nach dem Abzug der Niederländer langsam aber sicher wieder von der tropischen Pflanzenwelt erobert werden. Der raumgreifende Vordergrund ist in enzyklopädischer Vielfalt mit exotischen Tieren gefüllt, die sich an nicht minder exotischen Früchten laben. Die antik scheinenden Ruinen rechts im Mittelgrund lassen sich da leicht als Reminiszenz an ein früh verlorenes Arkadien deuten, und die schwarzafrikanischen Sklaven stellen für die zeitgenössischen Betrachter keineswegs eine Irritation dar, sondern gehörten vielmehr zum etablierten Bild der Kolonie⁹.

Anhand dieser Gegenüberstellung läßt sich erklären, warum das späte Werk als nostalgische Idealisierung bewertet wird und das frühe, offensichtlich anders gestaltete, dementsprechend als Dokument der Augenzeugenschaft eines Künstlers, der zu keinem anderen Zweck mitgenommen worden war als dem, die ‚Neue Welt‘ in seinem angestammten Medium festzuhalten. Bedenkt man allerdings, daß selbst in den spät gemalten Ruinen der katholischen Kirche von Olinda nach jüngster Deutung auch ein Seitenhieb auf die zuhause längst besiegten Spanier angelegt ist, Ruinen darüber hinaus im damaligen kollektiven Gedächtnis ebenfalls eher die heimischen Kampfschauplätze aufrufen, so wird die Notwendigkeit der konkreten Kontextualisierung dieser Landschaften deutlich¹⁰. Abgesehen davon dürfte in-

⁹ Zum Sklavenhandel der Niederländer, der aufgrund der benötigten Arbeitskräfte in großem Stil betrieben wurde, und den nötigen Angriffen auf portugiesische Standpunkte an der afrikanischen Goldküste s. C.R. Boxer, *The Dutch in Brazil, 1624–1654*, Oxford 1957, 82 ff. Auch Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Rhetorik der Hautfarben*. Albert Eckhouts Brasilien-Bilder, in: *Berichten, Erzählen, Beherrschen. Wahrnehmung und Repräsentation in der frühen Kolonialgeschichte Europas*, hrsg.v. Susanna Burghartz, Maike Christadler u. Dorothea Nolde (= *Zeitsprünge*, 7, Heft 2/3) Frankfurt 2003, 285–314, bes. 296 ff., wies auf das Verharmlosen der Zwangsarbeit in den Bildern hin.

¹⁰ Vgl. zu den Ansichten von Olinda zuletzt *Blacksberg, Olinda 1998* (Anm. 1).

zwischen Konsens darüber herrschen, daß jedweder Teil der Welt – gleich in welchem Medium – nicht einfach getreu oder objektiv dargestellt werden kann, sondern daß auch noch so harmlos wirkende Landschaftsbilder Strategien kultureller Selbstprofilierung verfolgen, die mindestens ebensoviel über ihren Urheber und Auftraggeber aussagen wie über den Gegenstand der Darstellung.

Ziel meiner folgenden Analyse ist es, über das Konstatieren des kolonialistischen Blicks hinaus die in den Bildern generierte Bedeutung der dargestellten Orte für die Imagination der Niederländer herauszuarbeiten. Dabei gilt es – abgesehen von der den mühsam eroberten Orten anhaftenden historischen Bedeutung – jene Bildstrategien aufzuzeigen, die die eigene Erfahrung, sowie die Besetzung und scheinbar friedliche Nutzbarmachung eines fremden, fruchtbaren Landes zum Thema haben. Es geht hier nämlich ganz bewußt, aber nur an der Oberfläche, um die wirklichkeitstreuere Darstellung eines Landes, das auf den ersten, von historischem Vorwissen unbeeinflußten Blick lediglich natürliche Grenzen, exotische Pflanzen und Tiere, sowie Sklaven, Indianer und Kolonialisten kennt. Es geht unterschwellig aber vielmehr um Bilder eines Landes, das sein längst ausgeworfenes, gut geknüpftes Netz der protoindustriellen, fortifikatorischen und kulturellen Beherrschung weder verbergen kann noch will. Die Bilder – so die These – überhöhen die europäische Bemächtigung dadurch, daß sie das Fremde, bzw. Exotische als solches zur Schau stellen und gerade damit seine Ergreifung legitimieren. Letztlich arbeiten sie an der bekanntlich nicht einzulösenden Vorstellung, (ausgerechnet) die niederländischen Kolonialisten hätten das Fremde als Fremdes erkannt, bewahrt und zugleich beherrscht und genutzt¹¹. Den Titel „The distant view“ der Ausstellung in Sao Paolo von 2000 aufgreifend¹², lautet meine Frage an die Bilder, wie ihr Wechselspiel von Distanz und legitimer Aneignung die koloniale Expansion visuell konfiguriert, wie der in ihnen angelegte Blick Ferne bzw. Fremde und Verständnis miteinander verbindet.

In diesem Rahmen auf die jüngste Diskussion des ‚Fremden‘ in den Kulturwissenschaften einzugehen, würde zu weit führen. Nur soviel: Es versteht sich, daß Fremd- und Selbstwahrnehmung einander bedingen, daß Alteritätserfahrung zugleich Selbstversicherung bedeutet. Die Art, wie die Holländer ihre Kolonie in Brasilien darstellen, ist daher notwendigerweise in der tradierten Vorstellung von Landschaft begründet, die sie dennoch zu transzendieren suchen, um das Neue als Neues einzufangen¹³. Wie Kultur-

¹¹ Vgl. dazu *Claude Lévi-Strauss*, *Tristes tropiques*, Paris 1955; *Clifford Geertz*: Aus der Perspektive des Eingeborenen. Zum Problem des ethnologischen Verstehens, in: *ders.*: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a.M. 1983, 289–309.

¹² Vgl. *O olhar distante* (Anm. 1).

wissenschaftler nunmehr seit einigen Jahrzehnten diskutieren, ist es ein kaum zu lösendes Problem, das Fremde adäquat, also als Fremdes, zu beschreiben, ohne ihm automatisch die eigenen Strukturen einzuprägen¹⁴. Es kann hier daher auch nicht um einen verspäteten Vorwurf wegen kolonialer Machtansprüche gehen, sondern nur um den Versuch, die kolonialen Aneignungsmuster in den Bildern zu benennen.

Um den historischen Kontext zu skizzieren, müssen zumindest kurz die historischen und geographischen Fakten benannt und ein Bild der Lage an der Nordostküste von Brasilien zwischen 1637 und 1644 (d. h. der Zeit unter Moritz von Nassau) entworfen werden¹⁵.

Brasilien wurde – wie ganz Amerika – von den Küsten her erst langsam erobert. Die Küstenstädte waren die für den Handel mit Brasilholz – später vor allem Tabak und Zucker – wichtigsten Orte. Sie wurden am besten gesichert, und ihre Bevölkerung wuchs am schnellsten¹⁶. Der Nordosten des südamerikanischen Kontinents war bereits im 16. Jahrhundert von Portugiesen, wie es gemeinhin heißt ‚entdeckt‘, eingenommen und für den eigenen Bedarf ausgebaut worden. Unter ihrer Herrschaft wurden die sogenannten *donatários* eingerichtet, Verwaltungsbezirke, die ähnlich wie im europäischen Feudalwesen innerhalb der Familie vererbt werden konnten. Zu ihrer Bearbeitung wurden von Beginn an nicht nur Indianer eingesetzt, sondern

¹³ Die hier vorgestellten Überlegungen sind Teil einer größeren Arbeit über „Projektion und Imagination. Konzeptionen der niederländischen Landschaft im Dialog von Geographie und Malerei“, in der die technischen und imaginären Modi der Projektion von Land und Natur untersucht werden. Landschaftsbilder erwiesen sich als ebenso ikonographisch konditioniert wie auch als Projektionsräume unterschiedlichster wissenschaftlicher, sozialer und politischer Konzepte.

¹⁴ Vgl. die konzise Darstellung der Problematik von *Iris Därmann*, Fremderfahrung und Repräsentation, als Einleitung zu dem gleichnamigen von ihr und Christoph Jamme herausgegebenen Band, Weilerswist 2002, 7–46; sowie eine Bestandsaufnahme aus literaturwissenschaftlicher Perspektive in der Einleitung von *Doris Bachman-Medick* des von ihr herausgegebenen Bandes: Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1996, 7–65.

¹⁵ Vgl. zu Johann Moritz von Nassau Siegen und der kurzen Zeit der holländischen Kolonie in Brasilien: *Boxer Dutch* 1957 (Anm. 9), Kap. III; *Otto Glaser*, Prinz Johann Moritz von Nassau-Siegen und die niederländischen Kolonien in Brasilien, Berlin 1938; die beiden Sammelbände, die zum 300ten Todestag des Gouverneurs publiziert wurden: *Boogaart*, Humanist Prince 1979 (Anm. 4), Kat. Kleve 1979 (Anm. 8); A portrait of Dutch 17th century Brazil. Animals, plants and people by the artists of Johan Maurits of Nassau, hrsg. v. P. J. P. Whitehead / M. Boesman, Amsterdam / Oxford / New York 1989; sowie *Schmidt Innocence* 2001 (Anm. 3), Kap. VI und V, in denen er die Errungenschaften der Niederländer an deren eigener, harscher Kritik an den spanischen Eroberern mißt.

¹⁶ Vgl. dazu und zu den folgenden Ausführungen: *Manuel Correia de Andrade*, The socio-economic geography of Dutch Brazil, in: *Boogaart Humanist Prince* 1979 (Anm. 4), 257–268; sowie: Eine kleine Geschichte Brasiliens, hrsg. v. Walther L. Bernecker, Horst Pietschmann u. Rüdiger Zoller, Frankfurt 2000, 11–88.

Sklassen aus Afrika eingeführt, womit ein nicht zu unterschätzender Aufwand verbunden war. Zur Landgewinnung für den Zuckerrohranbau waren weitreichende Waldrodungen nötig, zudem mußten Zuckermühlen errichtet werden, die selten mit Wasserenergie, meist mit Vieh betrieben wurden, wozu wiederum Rinderherden gehalten werden mußten.

Unter portugiesischer Herrschaft war Olinda die größte und bedeutendste Stadt der Region. Ein niederländischer Einblattdruck von 1630 (Abb. 4) macht dies deutlich. Er zeigt die Einnahme Olindas, wobei zu bemerken ist, wie sehr das Layout bereits den Zoom- und Collagetechniken moderner Nachrichtenbilder ähnelt. Als die Niederländer 1621, also gemessen an der allgemeinen ‚Entdeckung‘ und Eroberung Südamerikas spät, erst nach dem Ende des zwölfjährigen Waffenstillstandes mit Spanien, die Westindische Kompanie gründeten¹⁷, wurde versucht, den Portugiesen das gerade vorgestellte Gebiet zu entreißen, wozu mehrere Anläufe vonnöten waren, die schließlich doch nur zu einer Herrschaft bis 1654 hinreichte. Viele portugiesische Siedlungen wurden bei der Eroberung zunächst zerstört – insbesondere auch die Stadt Olinda, die in der Folge ihre Position als Verwaltungstadt an Recife abgeben mußte, das zur neuen Residenz und Hafenstadt ausgebaut wurde und am Ende der holländischen Zeit immerhin 6000 Einwohner zählte¹⁸. Die Zeit unter Johann Moritz von Nassau Siegen, der von 1637 bis 1644 im Auftrag der Westindischen Kompanie die Regierung der Kolonie übernahm, gilt als Blütephase, da der zupackende Gouverneur nicht nur durch großzügige Kredite die Zuckerwirtschaft ankurbelte und das Herrschaftsgebiet ausdehnte, sondern vor allem, da er das Gebiet um Recife grundlegend neu gestaltete, mehrere Stadtteile nach modernsten Prinzipien anlegen ließ¹⁹ und die, wie man sieht, den Nachruhm am besten sichernde Investition – einen Kreis von Künstlern und Wissenschaftlern mit der Darstellung des Landes beauftragte²⁰.

¹⁷ Vgl. *Iohannes de Laet*, *Iaerlyck Verhael van de Verrichtinghen der Geocroycerde West-Indische Compagnie*, 4 Bde., 2. Auflage, Den Haag 1931–37; *Josè Antonio Gonsalves de Mello*, *Companhia das Índias Ocidentais*, in: *Herkenhoff*, Brasil 1999 (Anm. 1), 42–63.

¹⁸ Bereits 1631 beschloß man, sich auf Recife zu konzentrieren, da Olinda als schlecht zu verteidigen galt, allerdings wurden die Urbanisierungsmaßnahmen erst unter Johann Moritz vollzogen.

¹⁹ S. *Erwin Walter Palm*, *Überlegungen zur Mauritiopolis-Recife*, in: *Kat. Kleve 1979* (Anm. 8), 25–32; *J.J. Terwen*, *The Buildings of Johann Maurits van Nassau*, in: *Boogaart*, *Humanist Prince 1979* (Anm. 4), 57 ff.

²⁰ Bald nach Rückkehr des Fürsten wurden folgende, lange für das Bild Brasiliens maßgebliche Werke angefertigt: *Caspar Barlaeus*, *Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum, sub praefectura ... J. Mauriti*, Amsterdam 1647; *Willem Piso/Georg Marcgraf*, *Historia naturalis Brasilia*, Leiden 1648; sowie die Sammlung von Lobgedichten des *Franciscus Plante*: *Mauritiados Libri XII. Hoc est: Rerum ab illustrissimo heroe Ioanne Mauritio, comite Nassoviae &c. In Occidentali India gestarum descriptio poetica*, Leiden 1647. Vgl. dazu *Rüdiger Joppien*, *The Dutch Vision of*

Die Karte auf dem monumentalen in Latein verfaßten Opus von Caspar Barlaeus (Abb. 3), in dem bereits 1647 unter Verwendung einer großen Anzahl von Abbildungen verschiedenster Art, von Karten bis hin zu Schlachtenbildern, die erfolgreichen Taten des Johann Maurits geschildert werden, zeigt ebenfalls den hohen künstlerischen Anspruch an die Kartographie.

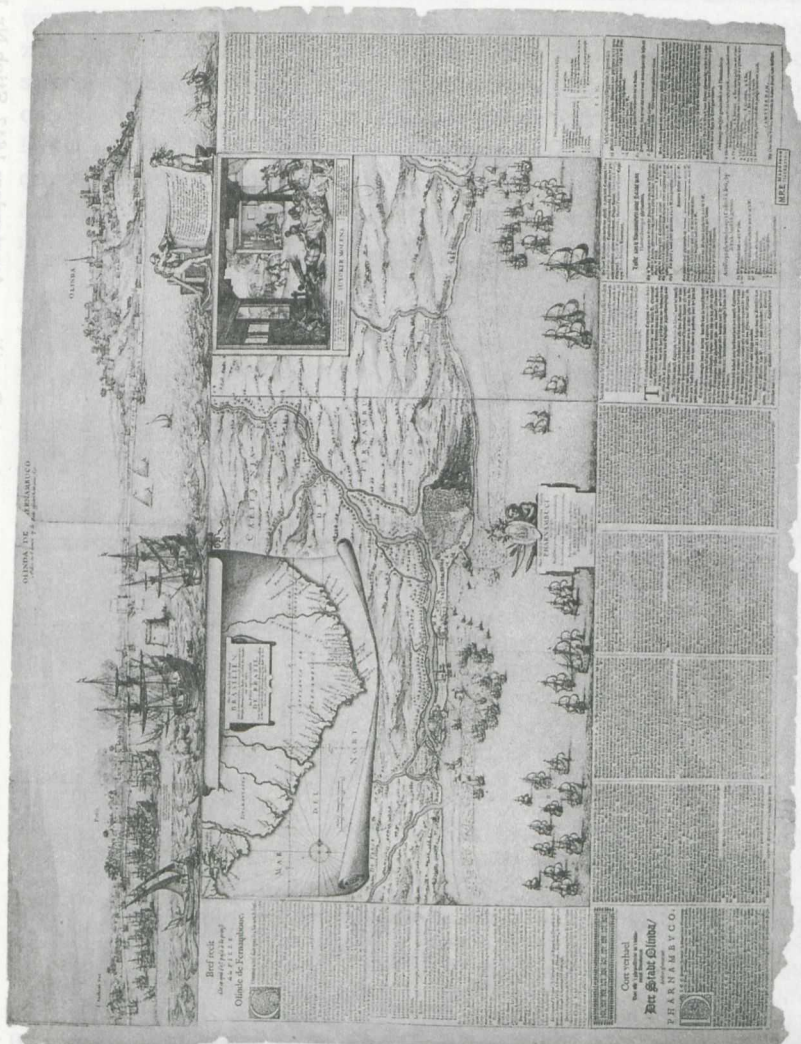


Abb. 4: Olinda, Einblattdruck (1630)

Sklaven aus Afrika eingeführt, womit ein nicht zu unterschätzender Aufwand verbunden war. Zur Landgewinnung für den Zuckerrohranbau waren weitreichende Waldrodungen nötig, zudem mussten Zuckerräuhlen errichtet werden, die selten mit Wasserenergie, meist mit Vieh betrieben wurden, was wiederum Länderebenen gebildet werden mussten.

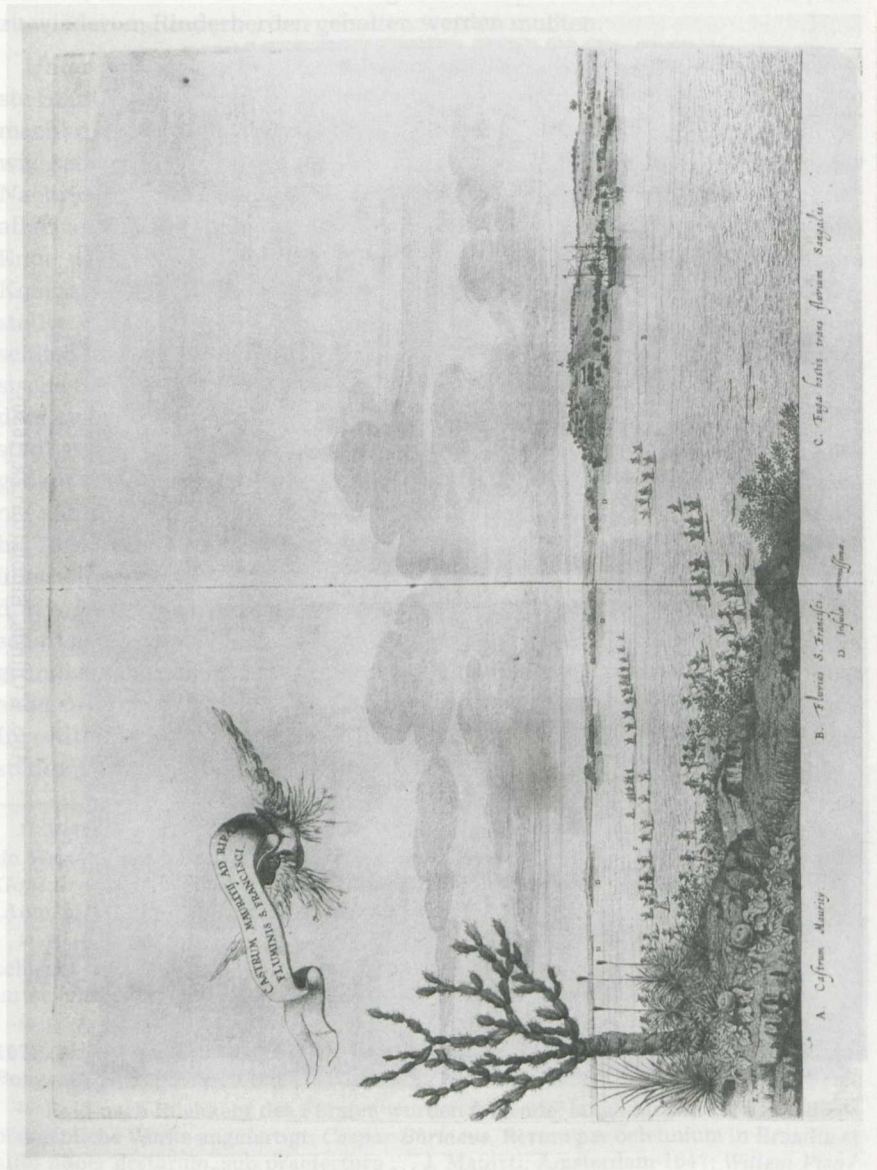


Abb. 5: São Francisco, in: Caspar Barlaeus, *Rerum per octennium in Brasilia* ... Amsterdam 1647, Stich Nr. 17

Die Karte aus dem monumental in Latein verfaßten Opus von Caspar Barlaeus (Abb. 5), in dem bereits 1647 unter Verwendung einer großen Anzahl von Abbildungen verschiedenster Art, von Karten bis hin zu Schlachtenbildern, die erfolgreichen Taten des Johann Maurits geschildert werden, zeigt erheblich deutlicher als sämtliche Landschaftsbilder und Stadtveduten, wie sehr das Gelände von den Hafenanlagen und insbesondere von den zahlreichen Kastellen bestimmt wurde²¹. Mauritiopolis, die nach dem Fürsten benannte neue Stadtanlage ist rundum befestigt, an der Südspitze liegt das Kastell Frederik Hendrik. Die Insel Recife wurde eigens mit einer neuen Brücke angebunden, die zwar als Schwachpunkt erscheinen könnte, jedoch durch das vorgelagerte Felsenriff sowie durch mehrere im Innern des Landes und im Norden liegende Kastelle geschützt ist. Ganz deutlich ist der neuen Hauptstadt der Stempel einer barocken Anlage aufgedrückt worden, von der als Neuerungen immer die großen Gartenanlagen bei der sogenannten Vrijburg, dem Palast des Fürsten, genannt werden, sowie die auf der Westseite gelegene Villa mit dem portugiesisch gewählten Namen ‚Boa Vista‘ also „schöne Aussicht“, der sich ins Landesinnere, das neue Land, richtet²². Auch die ‚Objektivität‘ der Karte darf dabei nicht überbewertet werden²³. Sie dient lediglich einer anderen, den Bildern eher komplementären, Funktion, nämlich gerade dazu, die neue Ordnung in der Kolonie zu zeigen,

Brazil. Johann Maurits and his artists, in: *Boogaart Humanist Prince* 1979 (Anm. 4), 297–376. *Whitehead/Boesman*, Portrait 1989 (Anm. 15). Neben Frans Post ist als Maler besonders Albert Eckhout hervorzuheben, dessen ethnographische Bilder der Indigenen sowie 12 Stilleben sich heute in Kopenhagen befinden. Auch ihre Interpretation ist erst in jüngerer Zeit über den Diskurs ‚quasi-naturwissenschaftlicher‘ Beobachtung hinausgewachsen, s. dazu *Schmidt-Linsenhoff*, Rhetorik 2003 (Anm. 9), mit ält. Lit.

²¹ Vgl. zum epistemischen Charakter der Diagramme von Artillerie und Kartographie in den Festungsbauten der Kolonien *Wolfgang Schäffner*, Diagramme der Macht. Festungsbau im 16. und 17. Jahrhundert, in: *Politische Räume. Stadt und Land in der Frühneuzeit*, hrsg. v. Cornelia Jöchner, Berlin 2003, 133–144; zu den Ingenieurleistungen beim Bau der zahlreichen Kastelle um Recife s. *K. Zandvliet*, Johan Maurits and the cartography of Dutch Brazil, the South-West-passage and Chile, in: *Boogaart*, Humanist Prince 1979 (Anm. 4), 493–518, bes. 498 ff.

²² Vgl. auch Posts Ansichten von Mauritsstad-Recife, heute Schloß Oranienburg, ca. 1650, in: *Onder den Oranjeboom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen*, Kat. der Ausstellung in Krefeld, Oranienburg und Apeldoorn, München 1999, Kat. Nr. 7/33; sowie *Ineke Phaf-Rheinberger*, ‚Und Didldumdei und Schnedderedeng‘. Von der Black Atlantic nach Berlin Brandenburg, in: *Die Berliner und Brandenburger Lateinamerikaforschung in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Gregor Wolff, Berlin 2001, S. 85–105. Ihr sei an dieser Stelle für wertvolle Anregungen und literaturhinweise gedankt.

²³ Vgl. zu den verschiedenen Modi von Darstellung und Beschreibung in frühneuzeitlichen Medien *Tanja Michalsky*, Medien der Beschreibung. Zum Verhältnis von Kartographie, Topographie und Landschaftsmalerei in der Frühen Neuzeit, in: *Text-Bild-Karte. Kartographie der Vormoderne*, hrsg. v. Jürg Glauser und Christian Kiening (Reihe Litterae/Rombach Verlag) Freiburg 2004, im Druck.

die Macht und Stärke, die sich in den Befestigungen äußert, die ganz offensichtlich mit großen Anstrengungen in das von Wasser zerklüftete Gelände gebaut wurden. Ob die Regelmäßigkeit der Urbanisierung den Status quo von 1644 wiedergibt oder vielleicht nur einen begonnenen Plan, läßt sich nurmehr schwer überprüfen, ein Vergleich mit dem Plan von Mauritiopolis, den Barlaeus auf Nr. 33 (nach S. 136, Abb. 6) angibt, zeigt die Insel

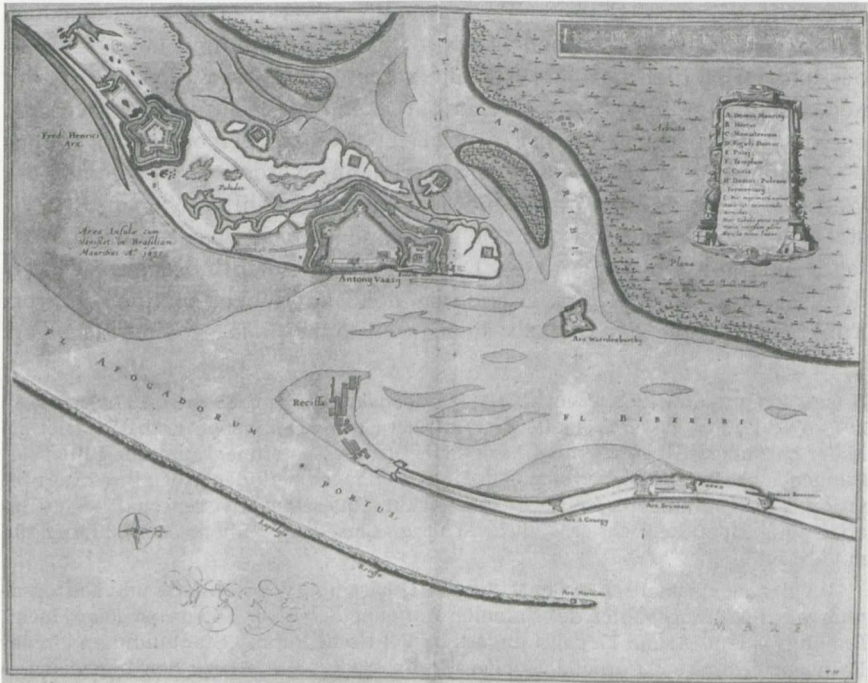


Abb. 6: Recife vor der niederländischen ‚Urbanisierung‘, in: Caspar Barlaeus, *Rerum per octennium in Brasilia* . . . Amsterdam 1647, Stich Nr. 33

noch im Zustand vor der Ankunft von Johann Maurits – nicht bebaut und urbanistisch geprägt²⁴. Es kommt darauf an, daß das Land mit den Zeichen

²⁴ Vgl. auch die Darstellung von Zacharias Wagener in seinem sog. „Thierbuch“ – das wenige Jahre vor den großen Publikationen von Barlaeus und anderen entstand, Dresden Kupferstichkabinett, im Faks. reproduziert und hrsg. v. Cristina Ferrão u. José Paulo Monteiro Soares, Rio de Janeiro 1997, p. 107. Hier handelt es sich bei der Residenz des Grafen von Moritz von Nassau noch um einen bescheidenen Platz auf der Insel, weshalb sich die Forschung mit der topographischen Identifizierung von Wagens Zeichnung auch besonders schwer getan hat, vgl. ebd. 218, Anm. 330.

der niederländischen Kultur überzogen werden sollte und auch wurde²⁵. In dem Folioband von Barlaeus folgt in den meisten Fällen auf die Karten des Geländes direkt eine Ansicht, so daß der Raum in seiner Dreidimensionalität erfaßt wird und auch in der Imagination jener, die ihn nicht mit eigenen Augen gesehen haben, eine einprägsamere Gestalt erhält²⁶. – In einem Satz: Die relativ kurze und nicht einmal besonders erfolgreiche Geschichte der Niederländer in Brasilien (von 1624 bis 1654) hat eine überproportional große und bildmächtige, zeitgenössische Darstellung erfahren. Es kommt mir darauf an, den Eindruck nachhaltig zu zerstreuen, die Niederländer wären im 17. Jahrhundert in Brasilien mit unberührter Natur konfrontiert worden, die es zu entdecken galt²⁷. Sie fanden an den Küsten und Flußläufen vielmehr eine verhältnismäßig gute Infrastruktur an Straßen, Befestigungen und Plantagen vor, in der es lediglich eigene Zeichen zu setzen galt. Diese Zeichen waren zum einen die realen Bauten, Städte etc. Es waren zum anderen die portablen in Zeichen gebannte Daten, heute würde man sagen „Informationen“, die man über Geo- und Topographie, Vegetation sowie über die Indianer gesammelt hatte. Diese wie auch die Nachrichten von den eigenen fortifikatorischen wie urbanistischen Leistungen wurden zu einem beachtlichen Teil mit Hilfe visueller Medien vermittelt, um deren Rhetorik des gestalteten Fremden es hier gehen soll.

Die erhaltenen sieben Gemälde, die Post nach seiner Datierung noch vor Ort gemalt hat, sind leider nur ein Bruchteil der ehemals achtzehn als Gruppe organisierten Bilder, die nach dem Transport an den Hof von Ludwig XIV. auseinandergerissen worden sind. Zunächst zur Lokalisierung der dargestellten Orte²⁸. Von Norden nach Süden sind es:

²⁵ Vgl. *Elcia de Torres Bandeira*, Nassau no Recife: Aspectos culturais da ocupação do espaço urbano, in: *Tempo dos flamengos & outros tempos, Brasil século XVII*, hrsg. v. Manuel Correia de Andrade, Eliane Moury Fernandes, Sandra Melo Cavalcanti, Brasília 1999, 53–81, bes. 60 f.

²⁶ Diese Form der Darstellung setzte sich nach den „Civitates orbis terrarum“ von Braun-Hogenberg insbesondere für die Darstellung von Städten durch, s. zur Chorographie *Lucia Nuti*, The mapped views by Goerg Hoefnagel: the merchant's eye, the humanist's eye, in: *word & image 4* (1988), 545–570; *dies.*, The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language, in: *Art Bulletin 76* (1994), S. 105–128; vgl. auch *Nils Büttner*, Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000, 54.

²⁷ Vgl. zu dem kolonialen Darstellungsmuster des ‚Raums ohne Volk‘, mit dem die Besiedelung durch Europäer gerechtfertigt wurde: *Alexander Honold*, Flüsse, Berge, Eisenbahnen: Szenarien geographischer Bemächtigung, in: *Das Fremde. Reiseerfahrungen, Schreibformen und kulturelles Wissen*, (Zeitschrift für Germanistik, N.F., Beiheft 2) hrsg. v. dems. u. Klaus R. Scherpe, Bern u. a. 1999, 149–174. Zur konkreten Veränderung der amerikanischen Landschaft (im Sinne der Beschaffenheit des Landes) durch den Kolonialismus s. *Andrew Sluyter*, Colonialism and Landscape. Post-colonial Theory and Application, Oxford 2002; im Vergleich zur kolonialistischen Kartierung Afrikas die hauptsächlich theoretisch ausgerichtete Arbeit von *Zbigniew Bialas*, *Mapping Wild Gardens. The Symbolic Conquest of South Africa*, Essen 1997.

Das exponiert liegende Fort Keulen am Rio Grande/Fluß und Stadt Paraíba, die unter den Niederländern in Frederica umbenannt wurde/die Insel Tamaraca mit dem Oranje-Kastell/die bereits erwähnte Insel Anthonio Vaz mit dem Kastell Frederik Hendrik/ein inländischer Weg bei Porto Calvo mit dem zentral angeordneten Castrum Povacon/ganz im Süden der Blick über den São Francisco, jenen Fluß, der die südliche Grenze des Herrschaftsgebietes markiert und der trotz weitreichenderer Ambitionen nie wirklich überschritten werden konnte. In allen identifizierten Ansichten handelt es sich um besiedelte und/oder umkämpfte Orte auf der noch im Entstehen begriffenen Landkarte des niederländischen Brasilien. Es ist ein Gebiet von ca. 750 km Küstenlänge, das den Adressaten, in deren Auftrag schließlich die ganzen Mühen unternommen wurden, aus Berichten und gezeichneten Karten mitsamt den ständig wandernden Grenzlinien und Kriegsschauplätzen bekannt war. In der Erinnerung oder Vorstellung dieser Orte allein erschöpft sich die Funktion der Bilder aber nicht.

Fort Ceulen am Rio Grande (Abb. 7)²⁹, benannt nach Mathias van Ceulen, der diese Festung bereits im Dezember 1633 eingenommen hatte³⁰, wird in seiner strategisch günstigen Position zwischen dem gischt-schäumenden Meer (links) und dem ruhigen Fluß (rechts) inszeniert. Während der Stich in Barlaeus ausdrücklich den im Text geschilderten historischen Moment inszeniert, nämlich die erste Begegnung zwischen Niederländern und Indianern, wobei letztere Geschenke überreichen, vernachlässigt die Ölbildfassung dies. Die Begegnung mit den als kriegerisch und gefährlich bekannten Tapuyas³¹, die höchstwahrscheinlich ohnehin nicht ganz so friedlich zuzuging wie im Stich vorgegeben, wird im Gemälde von suggestiveren Zeichen ver-

²⁸ Bilder wie Stiche gehen auf Zeichnungen zurück, deren überarbeitete Fassungen zum Teil erhalten sind, vgl. *A.M.Hind*, *Catalogue of Drawings of Dutch and Flemish Artists preserved in the British Museum*, London 1931, IV; die Liste in *Larsen*, Post 1962 (Anm. 2), 207; *Whitehead/Boeseman*, *Portrait* 1989 (Anm. 15), 184 f.; *Larsen*, *Original* 2000 (Anm. 28), 93. Vgl. zur Kartierung von Brasilien unter den Niederländern *Whitehead/Boeseman*, *Portrait* 1989 (Anm. 15), 151–161. Die früheste Karte von Brasilien wurde wohl 1638–40 gezeichnet. Sie ist nur in Kopien von Johannes Vingboons in der Biblioteca Apostolica Vaticana und in Recife erhalten. Bald darauf fertigte Georg Marcgraf seine Version an, die er 1643 fertigstellte. Stiche dieser Karte (von Johannes Blaeu 1647) haben sich in drei Atlanten (London, Berlin, Rostock) erhalten, ebd. 151. In Barlaeus Folioband (Anm. 20) sind vier der elf unregelmäßigen Teilstücke der Wandkarte eingefügt. Es handelt sich um Paraíba und Rio Grande, den Norden von Pernambuco mit der Insel Tamaraca, den Süden von Pernambuco, Ciri und Itapuama – Karten, die in einer nord-südlichen Reihenfolge nach S. 24 eingebunden wurden. Die Druckplatten der Karte wurden für die späteren Versionen verbessert, in Barlaeus' Werk handelt es sich um das früheste Stadium.

²⁹ 62 × 95 cm, Paris, Louvre, *Larsen*, Post 1962 (Anm. 2), Kat Nr. 7 u. S. 97 f.

³⁰ *Boxer*, *Dutch* 1957 (Anm. 9) 51.

³¹ *Boxer*, *Dutch* 1957 (Anm. 9), 52; *Schmidt-Linsenhoff*, *Rhetorik* 2003 (Anm. 9), 288.

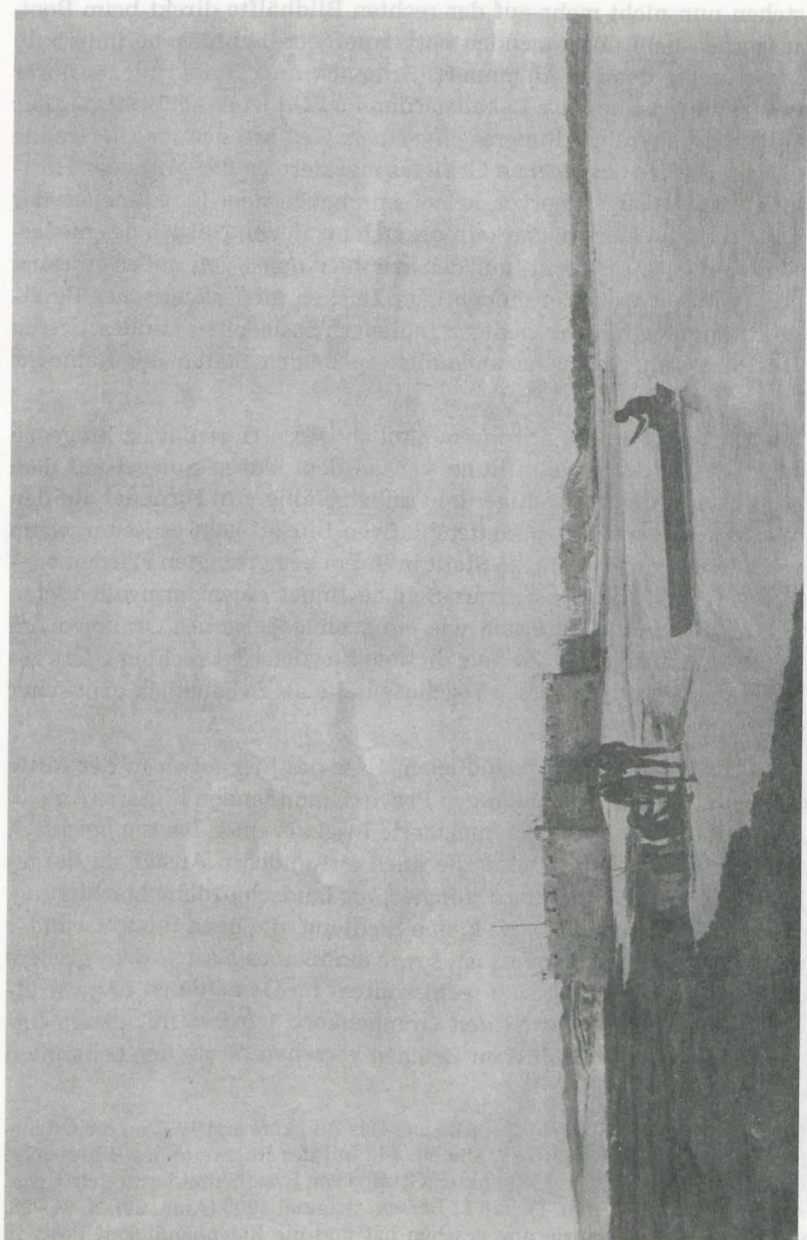


Abb. 7: Frans Post: Fort Ceulen am Rio Grande, Paris, Louvre (1639)

drängt. Der Bildausschnitt ist enger gewählt, die Szene wird aber verunklärt, aus Indianerinnen sind Federschmuck tragende Indianer geworden. Diese stehen nun nicht mehr auf der rechten Bildhälfte direkt beim Boot, sondern werden dem überragenden Fort untergeordnet, das sie innerhalb der Bildhierarchie deutlich dominiert. Schmuck und Waffen dienen ihrer Bezeichnung als Fremde, ihre Lokalisierung im Bild jener als Besiegte. Zur Formel erstarrt scheint der Ruderer mit seinem Gefährt, der am Rio Grande die nördliche Grenze des eigenen Gebietes markiert. In der Mitte der Horizontlinie ragt ein Galgen hervor, seinerseits neben dem Fort Zeichen der neuen Ordnung und Gerichtsbarkeit, die sich bis in den Norden des niederländischen Gebietes erstreckt, auf den wir hier quasi von außen blicken. Das Bild vermittelt trotz der eindeutigen Zeichen niederländischer Besetzung den Eindruck eines von wenigen Indianern besiedelten Landes, dessen tiefer Horizont sich gleichsam unendlich zu beiden Seiten des Rahmens fortsetzt.

Die Ansicht von Paraiba mit ihrem ähnlich tiefen Horizont ist hingegen als pure Idylle gegeben, deren Ruhe sich an dem klaren Spiegel auf dem Wasser des Flusses zeigt³². Ruhiger und selbstgefälliger in Form des auf den Betrachter zurückgeworfenen kontemplativen Blickes geht es kaum, wenn eine noch kurz zuvor umkämpfte Stadt in ihrem neu erlangten Frieden wiedergegeben werden soll. Das Bizarr-Schöne findet einen formvollendeten Ausdruck in der Wurzel, die sich wie ein schmiedeeisernes Ornament im Wasser verliert und spiegelt. Zu dem dichten Bewuchs des rechten Ufers gesellen sich eine Vielzahl diverser Vogelarten, die als Schaustück exotischer Flora und Fauna fungieren.

Die Ansicht Tamaracas vom südlichen Ufer des hier (etwa in der Mitte der Kolonie und in der gleichnamigen Provinz) mündenden Flusses (Abb. 8) gestaltet die kleine, der Küste vorgelagerte Insel als einen *locus amoenus*³³. Ihre charakteristische Silhouette, die auch auf anderen Ansichten dargestellt und eigens bezeichnet wird, fungiert als landschaftliche Markierung. In der Anhöhe befindet sich eine kleine Siedlung, die nach ihrem Gründer Sigismund von Schoppe benannt ist, sowie ein kleines Kastell. Das größere Castrum Auriacum befindet sich rechts unten. Im Gemälde ist es zwar etwas unscheinbarer, aber durch den Orangenkorb wird es mit einem unmißverständlichen innerbildlichen Zeichen versehen. Trotz der bekannten

³² 1638, New York, Priv. Slg. 60,3 × 84,5 cm. Das Bild kam erst 1995 an die Öffentlichkeit und wurde 1997 restauriert. Die Nr. 443 auf der Rückseite des Bildes zeigt an, daß es zu der Ludwig XIV. geschenkten Gruppe von Brasilienbildern gehörte, vgl. Herkenhoff, Brasil 1999 (Anm. 1), 258 f.; Larsen, Original 2000 (Anm. 28), S. 94–98, der das Bild vor der Restaurierung gesehen hat und die Eigenhändigkeit Posts in Zweifel zieht.

³³ 1637, 63,5 × 89,5 cm, Den Haag Mauritshuis, Larsen, Post 1962 (Anm. 2), Kat. Nr. 2, u. S. 96.

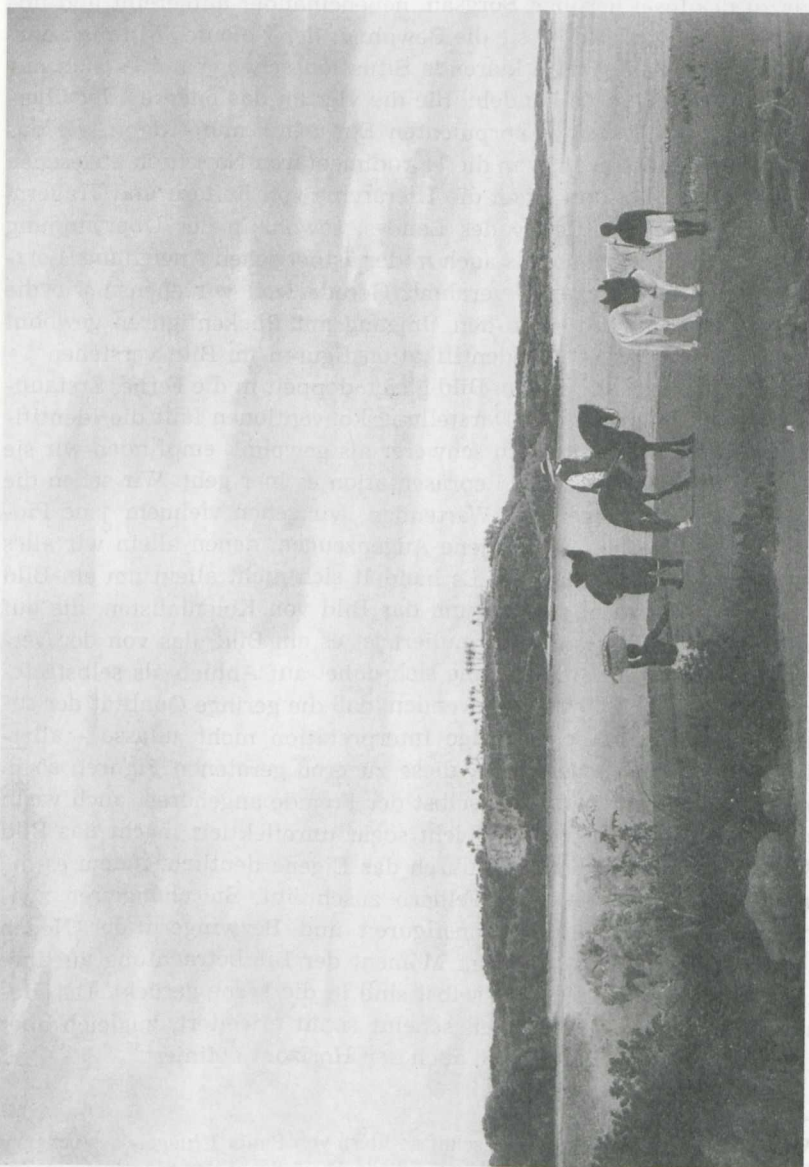


Abb. 8: Frans Post: Die Insel Tamaraca, Den Haag, Mauritshuis (1637)

Vgl. zur typischen kolonialen Landschaftsraumvorstellung bei der zu erwerbende Horizont mit dem eigenen Vornachrichten immer weiter in die Ferne rückt (Weinold, *Fähigkeit* 1989 (Ann. 27), 122).

Elemente, Fluß und Kastell, geht es diesmal weniger um Fortifikation und Grenze als um die behutsame Involvierung der Betrachter. Die ziemlich großen, etwas vereinfacht wiedergegebenen Rückenfiguren sehen genau wie wir zu der Insel herüber. Sorgsam nebeneinander aufgereiht und unüberschnitten repräsentieren sie die Bewohner der Kolonie. Will man darin eine aus dem Alltag zu erklärende Situation sehen, kann es sich nur um das Warten auf Boote handeln, die die vier an das andere Ufer übersetzen sollen, die Geste des korpulenten Europäers mutet dann wie das Heranwinken der Boote an. Von dieser rudimentären Narration abgesehen konfiguriert das Bild zum einen die Hierarchie von Reitern und Trägern, zum anderen die Bewältigung des Landes, sowohl in der Überwindung der natürlichen Hindernisse als auch in der ästhetischen Aneignung. Letztere wird allerdings zweifach gerahmt. Gerade weil wir ebenso wie die zeitgenössischen Betrachter an den Umgang mit Rückenfiguren gewöhnt sind – sie normalerweise als Identifikationsfiguren im Bild verstehen³⁴ – rückt die Landschaft auf diesem Bild gleich doppelt in die Ferne. Erstaunlicherweise und entgegen den Darstellungskonventionen fällt die Identifikation mit den Figuren nämlich schwerer als gewohnt, empfinden wir sie als Teil der Fremde, um deren Repräsentation es hier geht. Wir sehen die Insel nicht mit den Augen der Wartenden, wir sehen vielmehr jene Pioniere, die in der Ferne agieren, jene Augenzeugen, denen allein wir alles Wissen um Brasilien verdanken. Es handelt sich nicht allein um ein Bild von der Insel Tamaraca, sondern um das Bild von Kolonialisten, die auf Tamaraca blicken. Zugespißt formuliert ist es ein Bild, das von der Vermittlung eines Bildes handelt, ohne sich dabei auf Anhieb als selbstreferentiell zu gerieren. Man mag einwenden, daß die geringe Qualität der sogenannten ‚Staffage‘ eine derartige Interpretation nicht zulasse – allerdings schien es Post angemessen, diese zu groß geratenen Figuren so in die Ansicht einzusetzen, daß sie selbst der Fremde angehören, auch wenn sie zugleich auf sie blicken. Vielleicht sogar unreflektiert macht das Bild die Kontamination des Fremden durch das Eigene deutlich, indem es die bildinternen Betrachter beiden Feldern zuschreibt. Sie changieren zwischen europäischen Identifikationsfiguren und Bezwingern der Neuen Welt. Man muß sich genau wie im Moment der Bildbetrachtung auf ihre Version verlassen, aber auch sie selbst sind in die Ferne gerückt. Der Horizont der eigenen Entdeckungen scheint somit erweitert, zugleich aber wird die Perspektive deutlich, die auch den Horizont definiert³⁵.

³⁴ Vgl. die Betrachter in den Landschaftsbildern von Pieter Bruegels gestochenen „Großen Landschaften“ bis zu Jacob van Ruisdaels „Ansicht von Haarlem“ in Zürich.

³⁵ Vgl. zur typischen kolonialen Landgewinnungsvorstellung, bei der der zu erreichende Horizont mit dem eigenen Voranschreiten immer weiter in die Ferne rückt *Honold, Flüsse* 1999 (Anm. 27), 153.

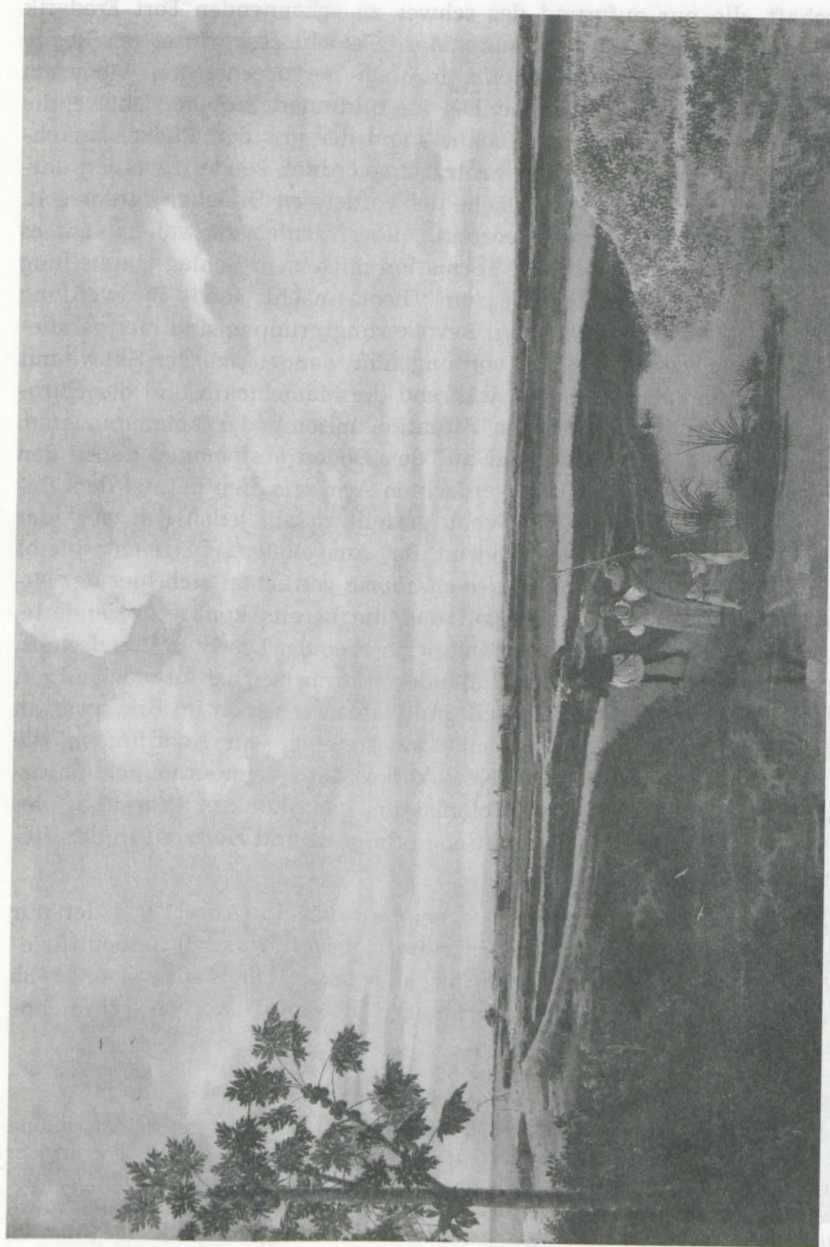


Abb. 9: Frans Post: Antonio Vaz-Insel, New York, Sammlung French & Company (1640)

Die Ansicht der Antonio-Vaz-Insel (Abb. 9) thematisiert diese Spannung noch deutlicher³⁶. Den Vordergrund der auffallend reizlosen Sumpflandschaft, die nur aufgrund des schwer zu erkennenden Fort Frederik Hendrik als jene erst unter Johann Moritz erschlossene Insel bei Recife identifiziert wurde, dominiert eine farblich hervorgehobene, wiederum recht groß geratene Dreiergruppe. Der ins Bildinnere laufende Sklave, die gespannt dreinblickende Mameluckin³⁷ und der uns den Rücken zukehrende Holländer sind nicht nur zentral angeordnet, sondern werden darüber hinaus in der Wasseroberfläche der vordersten Bildebene gespiegelt. Ohne diesen Umstand kunsttheoretisch überfrachten zu wollen, läßt es sich nicht verleugnen, daß diese Formation mit einem Schlag Darstellung (als Spiegelung) und Bildgrenze zum Thema macht, somit Bildwerdung ins Bild holt. Die drei wichtigsten Bevölkerungsgruppen sind hier geradezu emblematisch vereint. Nicht von ungefähr wendet sich der Sklave mit seiner unbestimmten Fracht ab, während die Mameluckin und der Europäer in einer unklar belassenen Situation miteinander kommunizieren. Ob er ihr mit Ausfallschritt und auf den Boden gestemmter Lanze den Weg verstellt oder ob er sie am verdeckten Arm ergriffen hat, ist dem Betrachter nicht ersichtlich. Zur Schau gestellt ist auf jeden Fall sie – der weibliche ‚Mischling‘ – nur, wieweit ihr Ausgeliefertsein reicht, bleibt Spekulationen überlassen. Als *mise-en-abyme* verdichtet sich hier der europäisch/niederländische Blick auf das/die bereits konkret veränderte, nämlich von den Eroberern kontaminierte Fremde. Die Sumpflandschaft, die es mit dem Know-how der Holländer erst noch urbar zu machen gilt, ist dafür der geeignete Ort. Kastell und Galgen scheinen im Bild zwar an den Horizont verbannt, andererseits sind sie eben jene Koordinaten, die den Horizont bestimmen. Das New Yorker Bild zeigt erheblich unverblümter als alle anderen, daß Kolonisation ganz konkret Ergreifung des Landes bedeutet, die sich hier zwischen Rahmen und Horizont in der Tiefe des Bildes erstreckt.

Die Bedeutung des Landstriches bei Porto Calvo (Abb. 10)³⁸, der nur durch den Abgleich mit den Stichen in Barlaeus (Nr. 7 und 8) zu identifizieren ist, wird im Ölbild einmal mehr nur angedeutet. Die Stadt war seit 1635 heftig von Portugiesen und Niederländern umkämpft worden – ihre Ein-

³⁶ New York, Slg. French & Company, 60 × 88 cm, *Larsen*, Post 1962 (Anm. 2), Kat. Nr. 8 u. S. 98; *Herkenhoff*, Brasil 1999 (Anm. 1), 256 f.

³⁷ Die Darstellung der Mameluckin, also einer Frau, deren Mutter Indianerin und deren Vater Portugiese war, orientiert sich an der Fassung von Albert Eckhout, der (ebenfalls in der Entourage von Johann Moritz nach Brasilien gekommen) mehrere Einwohner in großformatigen ethnographischen Bildnissen dargestellt hat, die sich heute in Kopenhagen befinden, vgl dazu *Schmidt-Linsenhoff*, *Rhetorik* 2003 (Anm. 9), 310 mit Abb. 8.

³⁸ Paris, Louvre, 1639, 61 × 88 cm, *Larsen*, Post 1962 (Anm. 2), Kat. Nr. 6 u. S. 97; *Herkenhoff*, Brasil 1999 (Anm. 1), 254 f.



Abb. 10: Frans Post: Umgebung von Porto Calvo, Paris, Louvre (1639)

1638, Paris, Louvre. 81 x 88 cm, Öl auf Leinwand. Post 1982 (Ann. 2), Kat. Nr. 5 und 8. 87.
Hochwasser, Inseln in Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting, in: Nieder-
ländische Kunstgeschichte Jahrbuch 48 (1987), 103-121.

nahme gehörte zu den ersten aufsehenerregenden Erfolgen von Moritz von Nassau³⁹. Auf dem Stich raucht es noch hier und da, die Legende gibt genauestens die Stellungen der Soldaten an, eine große Gruppe von Sklaven macht sich auf den Weg ins Bildinnere und damit offensichtlich in die besiegten Gebiete. Letztes Überbleibsel der Kampfhandlung sind im Bild die im Gebüsch hockenden, bereits ermüdeten Heckenschützen, die diesmal den Rahmen prägen. Die große Karawane ist schon fast hinter der Hügelkuppe verschwunden, nur wenn man es darauf anlegt, kann man einige Kurven weiter im Innern den Anfang des Zuges ausmachen. Vordergründig prägen Wagenspuren Stich und Bild. Sie deuten die Schwerlastnutzung dieses Weges (damals mit Ochsenkarren) an. Sie stehen für den zügigen Transport der Waren, dessentwegen man gerade um diese Gegend mit ihren ausgebauten Straßen gekämpft hatte⁴⁰. Für Zeitgenossen, die mit der niederländischen Landschaftsmalerei vertraut waren, war dieses Zeichen sofort verständlich, ebenso wie das historische Publikum es gewöhnt war, nach Andeutungen weiterer Sinnschichten zu suchen, die hier geradezu augenfällig mit dem zentralen Kastell und den Schützen am Rand gegeben sind.

Ähnlich muß man wohl die Darstellung des beladenen Ochsenkarrens verstehen (Abb. 11), den Sklaven von links in die Bildmitte steuern⁴¹. Noch deutlicher wird hier die geregelte Arbeit vorgeführt, deren strukturgebende Macht erneut in einem kleinen Zeichen, nämlich der Silhouette eines an seinem Hut erkennbaren Europäers zusammengezogen wird. Transport im Landesinnern, Siedlung an den Hängen der Flüsse und mit Baum und possierlichem Tier die fremde Flora und Fauna sind die Themen des Bildes.

Der schon eingangs erwähnte Blick über den São Francisco, auf das ca. 18 Meilen landeinwärts liegende Kastell Maurits (Abb. 1), stellt sich nun hofentlich anders dar als zu Beginn. Im Vergleich zu der Darstellung in Barlaeus (Nr. 17, Abb. 5) sieht man jenes historische Ereignis mit, das gerade nicht erscheint: die 1637 dort flüchtenden Feinde nämlich, die sich an ihr Ufer zu retten versuchen – genau jenes Ufer auf der Seite von Sergipe, auf dem auch wir imaginär mit dem Zeichner stehen – jenem Ufer, auf dem die

³⁹ Porto Calvo wurde im März 1635 zunächst von den Niederländern den Portugiesen genommen, Bagnuoli mußte mit seinen Leuten nach Süden fliehen, die verbliebenen *moradores* einigten sich mit den Niederländern unter Admiral Lichthart – später wurde die Stadt immer wieder belagert – und ging nochmals an die Portugiesen und dann erst im Januar 1637 wieder an die Niederländer, s. *Boxer* Dutch 1957 (Anm. 9), 56–61 und 69 f.; *Barlaeus*, *Rerum* 1647 (Anm. 20), 37.

⁴⁰ *Boxer*, Dutch 1957 (Anm. 9) 60 weist auf die Bedeutung dieses Ochsenkarrenweges hin. Derartige Wege sind darüber hinaus bekannt aus der nl. Landschaftsmalerei der Zeit. Meist sind sie so angelegt, daß sie den Blick ins Bild hinein lenken, und zugleich als Zeichen für die Nutzung des Landes fungieren, vgl. dazu *Julie Berger Hochstrasser*, *Inroads to Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 48 (1997), 193–221.

⁴¹ 1638, Paris, Louvre, 61 × 88 cm, *Larsen*, Post 1962 (Anm. 2), Kat. Nr. 3 und S. 97.

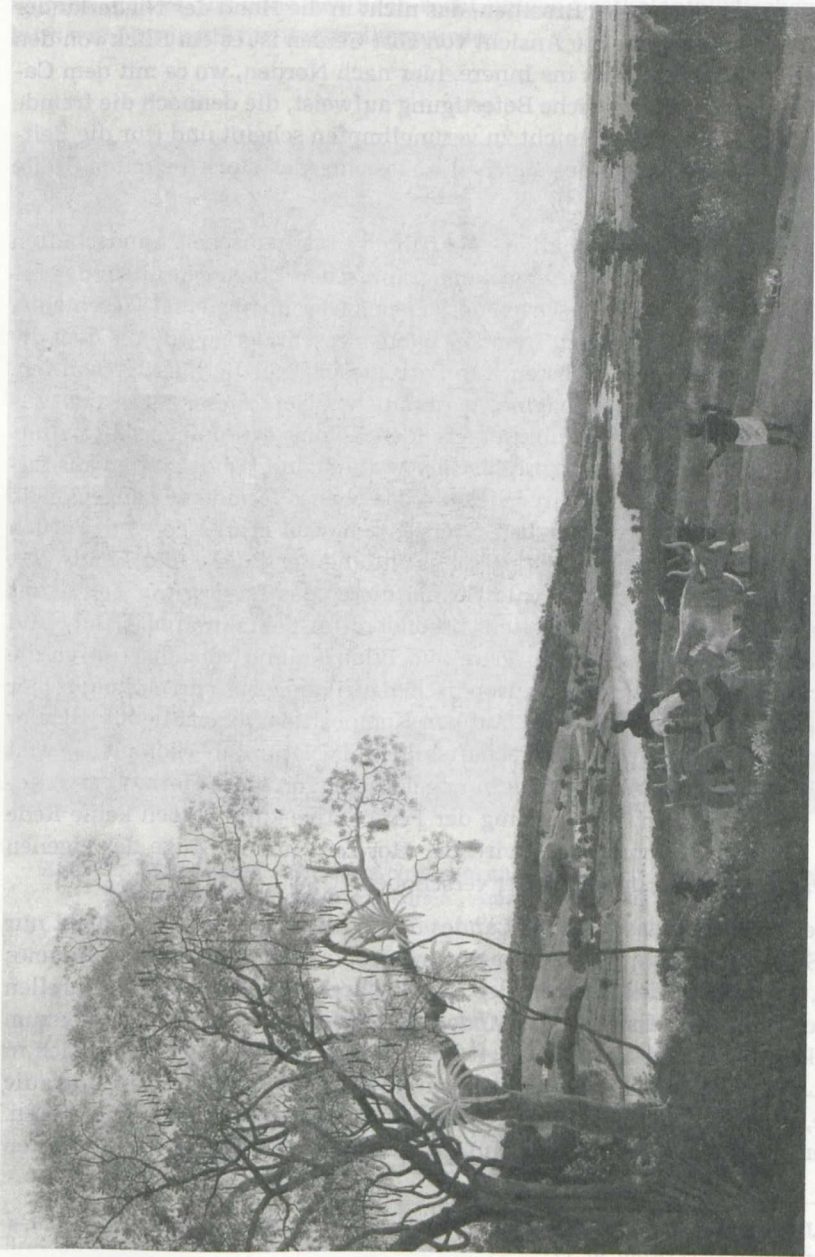


Abb. 11: Frans Post: Ochsenkarren, Paris, Louvre (1638)

Niederländer auch später nicht Fuß fassen konnten⁴². Dort, jenseits vom Rand des eigenen Gebiets, steht nun das Capybara⁴³, das das unberührte Land repräsentiert, jenes Brasilien, das nicht in die Hand der Niederländer kam. Ganz ähnlich wie die Ansicht von Fort Ceulen ist es ein Blick von den Grenzen des Territoriums ins Innere, hier nach Norden, wo es mit dem Castrum Mauritiï eine stattliche Befestigung aufweist, die dennoch die fremde Natur (für unsere Augen) nicht zu verunglimpfen scheint und (für die Zeitgenossen) ein beruhigendes Zeichen angesichts der stark betonten Weite darstellt.

Folgendes läßt sich festhalten: Die frühen brasilianischen Landschaften von Frans Post bedienen auf der ikonographischen Ebene vor allem das Interesse an gedenkwürdigen Orten der eigenen Geschichte, einer Geschichte, die als friedliche Eroberung fremden Landes geschildert wird, aus dem die vorangegangenen Kolonialisten, die Portugiesen, gänzlich getilgt wurden. Zudem knüpfen sie ein imaginäres räumliches Netz dieser Orte, das ‚zu-hause‘ die Vorstellung der funktionierenden Kolonie bestimmen sollte. Ähnlich wie die topo- und chorographischen Veduten und Landschaften aus Europa vermitteln sie durch ihre Blicke in das ebenso fremde wie angeeignete Land – sei es von der südlichen Grenze, dem São Francisco, gen Norden oder von Fort Ceulen gen Süden, sei es entlang der Flüsse und Landwege, den konkreten Raum der Kolonie. Sie definieren das Territorium. Durch das ungewöhnliche Licht, die weiten, besonders unspektakulären Land- und Wassermassen, die exotischen Tiere und Pflanzen und vor allem durch die innerbildliche Konfiguration europäischer, afrikanischer und einheimischer Bewohner entsteht trotz der geläufigen Kompositionsschemata ein fremder Raum, der im Format des Landschaftsbildes als Natur daherkommt. So weit sein Horizont auch in den Bildern angelegt ist, von einer Horizonterweiterung im Sinne einer Veränderung der Perspektive kann jedoch keine Rede sein. Mit dem Kolonialismus wird der Horizont nur im Zuge der eigenen Vorwärtsbewegung immer weiter verschoben.⁴⁴

Die Gestaltung des fremden Landes durch die Niederländer ist nicht nur das Sujet der Bilder, sie findet nicht nur in der Beherrschung des Raumes statt, sie manifestiert sich in der als Beschreibung getarnten kulturellen Einverleibung des Landes. Das Modell der subjektiven Erfahrung einer zum Objekt gewordenen Natur, das seit dem 16. Jahrhundert sehr erfolgreich in die Landschaft implantiert worden war, bietet dabei in Posts Gemälden die Folie, um Herrschafts- und Alteritätsdiskurs miteinander zu kombinieren. Sehen, Verstehen, Ordnen und Nutzen sind die in den Bildern vorgeführten

⁴² Johann Maurits stellte den Fluß selbst als leicht zu verteidigende Grenze dar, s. *Boxer*, Dutch 1957 (Anm. 9), 71.

⁴³ Vgl. Pl. 74 in *Wagner*, Thierbuch (Anm. 24)

⁴⁴ Vgl. *Honold*, Flüsse 1999 (Anm. 27) 153.

europäischen Fähigkeiten, die das Einnehmen des – bildintern markierten – Fremden legitimieren. Sie sind in der Zwischenzeit so selbstverständlich geworden, daß es uns ohne den noch recht jungen postkolonialistischen Diskurs wohl bis heute nicht auffallen würde.



Neuzelt und ihren Umwälzung in die Literatur des Barock. Weitere Forschungsbereiche

Abb. 12: „Mauritiopolis Reciffa et circumiacentia castra“, in: Caspar Barlaeus, *Rerum per octennium in Brasilia . . .* Amsterdam 1647, Stich Nr. 40

Veröffentlichungen, Auswahl: Schöne Seelen, grovask Körper: Anthropologie und Ästhetik in den Romanen Jean Pauls, Hamburg 2003; hg. mit R. Borgards und F. Lehmann: Die Grenzen des Menschen, Anthropologie und Ästhetik um 1800, Würzburg 2004; Homo Homini Deus: Intelligenz und Meistechnik in Francis Bacon's New-Atlantis, in: *Strophiana* 18, 1996, S. 227-252; Heißerwunder: Heißspiegel. Wie Jean Paul durch die optische Magie seine Poetik sichtbar macht, in: H. Neuninger, T. Lange, Hg., *Die Kunst und die Wissenschaften*, Würzburg 2000 S. 19-39; Das Unstichtbare in der Schrift: Magische Texttheorie im Paracelsus-Diskurs der Frühen Neuzeit, in: *Johannes Enders et al., Hg., Schicksal. Text, Bild, Ritual*, München 2004; S. 2.

Suzanna Burghardts ist seit 2006 Forschungsprofessorin, SNF für Geschichte des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit am Historischen Seminar der Universität Basel. Leiterin des Forschungsprojektes „Translationes: Translationsstrukturen und Selbstrepräsentation in Erörterungsgeschichten als de „Neuere Welt“.

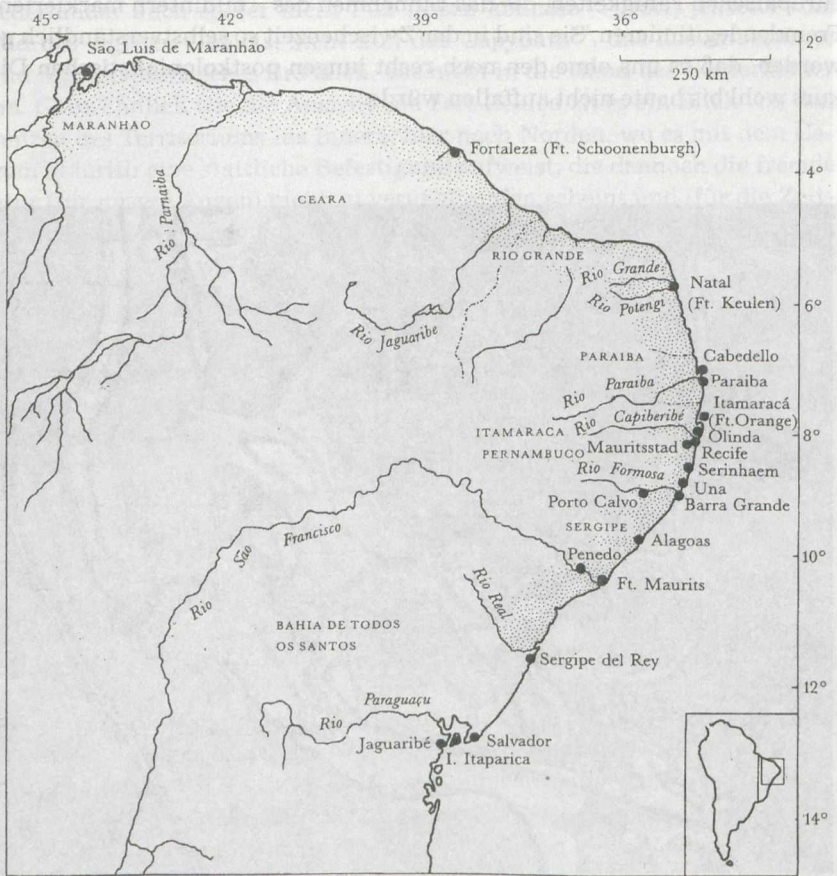


Abb. 13: Moderne Karte der niederländischen Kolonie

Die Gestaltung des niederländischen Landes durch die Niederländer ist nicht nur das Sujet der Bilder, sie findet nicht nur in der Beherrschung des Raumes statt, sie manifestiert sich in der als Beschreibung gelarneten kulturellen Einverleibung des Landes. Das Modell der subjektiven Erfahrung einer zum Objekt gewordenen Natur, das seit dem 16. Jahrhundert ein erfolgreich in die Landschaft importiert worden war, bietet dabei in Piss's Gemälden die Folie, um Herrschafts- und Arieritätsdiskurs miteinander zu kombinieren. Sehen, Verstehen, Ordnen und Nutzen sind die in den Bildern vorgeführten

¹⁰ Johann Moritz stellt den Fall eines als nicht zu verhandelnde Grenze dar: s. Beyer, *Dutch* 1937 (Anm. 7), 71.

¹¹ Vgl. 11. 74 in Wagener, *Thierbuch* (Anm. 24).

¹² Vgl. Arnold, *Flüsse* 1998 (Anm. 23) 153.