



Philippe Cordez

Ebenholz-Sklaven

Zum Mobiliar Andrea Brustolons für Pietro Venier (Venedig, 1706)

Handlungen: Leben mit Möbeln

Wer heute im Herzen Venedigs den großen Ballsaal der Ca' Rezzonico betritt, jenes barocken Palastes am *Canale Grande*, der inzwischen das Museum des venezianischen 18. Jahrhunderts beherbergt, begegnet einer seltsamen Gesellschaft.¹ An den Wänden entlang wurden Möbel aufgereiht, die durch zahlreiche dreidimensionale Figuren von schwarzen Afrikanern aus Ebenholz auffallen; auch in einem weiteren Raum wird dieses Ensemble von insgesamt vierunddreißig Stücken fortgesetzt.² Die meisten dieser Figuren haben eine tragende Funktion. Sie halten Porzellanvasen auf der Schulter, so die neun versklavten männlichen Vasenträger (Abb. 1–2), oder auf dem Kopf im Falle zweier Frauen. Sie stützen aber auch die Armlehnen der zwölf Stühle, auf deren Anschluss zur Rückenlehne wiederum kleine Kinder ruhen (Abb. 3–4).³ Einige dieser schwarzhäutigen Menschen sind lebensgroß, andere auf die Hälfte reduziert, oder sie passen gar in eine Hand; es gibt Erwachsene, Jugendliche und Kinder; viele Männer, aber auch einige Frauen. Sie sind entweder gut bekleidet, oder ganz nackt und dann als Sklaven angekettet, wobei immer nur sehr schöne Körper präsentiert werden, mitunter auf ziemlich genüssliche Weise; die beiden Frauen versuchen mit einem sehr leichten Gewand ihre Brüste zu verbergen.

Zu der Serie gehören auch eine Kredenz mit einer Herkulesfigur (Abb. 5); ferner neun Vasenträgermöbel mit zahlreichen Figuren (darunter fünf Darstellungen der Elemente und vier Stücke mit Putti und Seeungeheuern) und schließlich drei lebensgroße, heroische männliche Figuren. Eine unauffällige Inschrift auf einer dieser letzten Figuren gibt das Datum 1706 an, und eine gut sichtbare auf der Kredenz, dem aufwendigsten Stück des Ensembles, lautet «Petri Venerii Iussu Andreas Brustoloni Fecit». Die Möbelserie wurde demnach von dem Holzschnitzer Andrea Brustolon (1662–1732) für Pietro Venier angefertigt, wobei er wahrscheinlich über einen längeren Zeitraum daran gearbeitet hat. Bekannt ist, dass sie tatsächlich aus einem Palast der Familie Venier stammt, genauer des Familienzweiges Venier di San Vio. Dieser Palast wurde im 19. Jahrhundert zerstört, aber zwei Bilder aus dem 18. Jahrhundert zeigen seine Fassade und lassen vermuten, dass er in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Art des Architekten Baldassare Longhena (1598–1682) errichtet worden war.⁴ Das Gebäude befand sich in der *fondamenta San Vio* im Viertel Dorsoduro – unweit eines anderen, heute bekannteren Palastes der Familie Venier, genannt *dei Leoni*, der erst im 18. Jahrhundert angefangen und im 20. von Peggy Guggenheim bewohnt wurde.

Die Möbel mit den afrikanischen Figuren wurden aller Wahrscheinlichkeit nach für das *portego* des Hauses geschaffen, jenem Hauptraum im ersten Stock der venezianischen Paläste, in den man über ein großes Treppenhaus gelangt,



1 Andrea Brustolon, Guéridon, um 1706, H. 125 cm (ohne Vase), Venedig, Museo del settecento veneziano (Ca' Rezzonico).



2 Andrea Brustolon, Guéridon (Détail), um 1706, Venedig, Museo del settecento veneziano (Ca' Rezzonico).

der zu den einzelnen Zimmern (*camere*) führt und der sich mit breiten Fenstern in der Mitte der Fassade zur Straßen- bzw. Kanalseite hin öffnet. Spätestens seit dem 15. Jahrhundert hatten die venezianischen *porteghi* mehrere Funktionen übernommen. Eine der ältesten ist wohl jene eines Lagers für Waffen und Rüstungen gewesen. Sie scheint schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts verdrängt worden zu sein, aber die Erinnerung daran, die sich mit politisch-moralischen Vorstellungen verband, hat sich mehrere Jahrhunderte gehalten: Aus den Kriegsinstrumenten wurden Trophäen, die an die Heldentaten der Ahnen erinnern sollten und oft wurden militärische Themen auch durch Bilder im *portego* aufgegriffen. Dabei war also eine repräsentative Funktion zunehmend wichtiger geworden: *Porteghi* hatten nun einen relativ öffentlichen Charakter, dort wurden Besucher empfangen, und auch Bankette gehalten; schließlich waren es die Räume, in

denen die Familien durch Handlungen und Gegenstände einen Eindruck ihrer ruhmvollen Vergangenheit und aktuellen Identität zu vermitteln suchten. Auch Kunst wurde dort gezeigt, unter anderem in Form von gesammelten Antiken oder Gemälden. Bereits im 16. Jahrhundert waren die Maler darin geübt, die verschiedenen Themen miteinander zu verknüpfen, die der Ort in sich verband – zum Beispiel indem die Darstellung eines Festes etwa als biblische Szene mit einem moralischen Hintergrund versehen wurde.⁵

Auch das Möbelensemble der Familie Venier kombiniert bezeichnenderweise die verschiedenen Nutzungen und Aussagen eines *portego*. Einen militärischen Anklang haben nicht nur die kettenträgenden Sklaven, sondern auch die drei großen männlichen Figuren mit Helmen, die wohl die architektonische Gliederung des Raumes markiert haben. Der Funktion des Empfangens entsprechen die zwölf Stühle, von denen sich zwei durch ihre individuelle Gestaltung leicht absetzen. An einem sind Afrikaner in Rüstungen figuriert, an dem anderen sind es schwarze Frauen mit entblößten Brüsten sowie eingewickelte Säuglinge: Sie mögen dem Hausherrn und seiner Gattin vorbehalten gewesen sein. Auf die im Raum gehaltenen Bankette beziehen sich die vielen Vasenträger wie auch die Kredenz als eine Möbelform, die der Zurschaustellung von edlem Geschirr diente. Zugleich ist sie selbst ein Kunststück, denn ihre Skulpturen erinnern formal an berühmte Vorbilder;⁶ zwei verborgene Schubläden auf der Vorderseite konnten Gäste überraschen. Darüber hinaus ist das Ensemble von zweiundzwanzig fernöstlichen Porzellanvasen, die auf den verschiedenen Möbeln verteilt sind, nicht mehr allein Festgeschirr, sondern ihrerseits eine feine asiatische Sammlung,⁷ die zur Darstellung der Afrikaner aus kostbarem Ebenholz passt. Schließlich war auch dieses Thema der Geographie und des Exotismus, das in Venedig den Handel evozierte, bereits in der Form von Karten in den *porteghi* des 16. Jahrhunderts vorhanden.

Das alltägliche Leben mit diesen zahlreichen Figuren zum Teil versklavter Afrikaner, wie es im Hause Venier über mehrere Generationen hinweg ablief, muss prägend gewesen sein.⁸ So gelangten die variierenden Körperhaltungen der hölzernen Afrikaner in einen Einklang mit den sich im *portego* bewegendem Körpern, oder präziser mit den kulturell bedingten Handlungsmustern der Familienmitglieder, ihrer Bediensteten und ihrer verschiedenen Besucher. Die Schönheit bzw. Nacktheit der männlichen wie weiblichen Figuren ist auf begehrende und bewundernde Blicke angelegt, die sicher auch eine soziale Wirkung hatten; die verschiedenen Höhen der Figuren zwangen zur Konfrontation mit der eigenen Statur, und sie produzierten Hierarchien zwischen den lebenden, weißen Menschen Venedigs und den hölzernen, schwarzen Bewohnern des Raumes. Wer auf einem Stuhl saß, wurde von den vier schwarzen Figuren an den Extremitäten der Armlehnen eingerahmt, wobei die eigene Hand sich gleich auf der Höhe des Kopfes der vorderen Figur fand und dieser sich anzubieten schien, ihm das gelockte Haupthaar zu kraulen. (Abb. 3) Eine solche Szene vergegenwärtigte die Bildformel des Porträts mit schwarzem Mohrenpagen, welche der Venezianer Tizian (1488/1490–1576) erfunden hatte (vgl. Introbild, S. 24), und die in der Barockzeit sehr beliebt war.⁹

Angesichts dieser suggestiven Konstellationen stellen sich Fragen: Wie ist man dazu gekommen, Afrikaner in Ebenholz darzustellen und zu Möbeln zu machen? Warum erschien eine solche Installation dem Auftraggeber Pietro Venier



3 Andrea Brustolon, Stuhl, um 1706, Holz, H. 128 cm, Venedig, Museo del settecento veneziano (Ca' Rezzonico).

so wünschenswert, dass er sie mit großem materiellem Aufwand auf hohem künstlerischem Niveau realisieren ließ? Was sagt sie schließlich über die Erfahrungen der Venezianer mit den Afrikanern bzw. mit ihren Möbeln?

Wandlungen: Körper und Materialien

In diesen Zusammenhang gehört die komplexe Geschichte des französischen Wortes *guéridon*,¹⁰ als welche die freistehenden Vasenträger im Mobiliar Andrea Brustolons, und insbesondere die Afrikanerfiguren, bezeichnet werden können. Als *guéridon* ab 1614 in Kontexten um den königlichen Hof erstmals auftaucht, hat es zugleich mehrere Verwendungen: Es ist ein Refrain, dessen onomatopoeti-

sche Klänge den hellen Trällerlaut der Schalmey und den tiefen Dauerton des Bourdons eines Dudelsacks evozieren; außerdem eine Bezeichnung für den entsprechenden ländlich-lustigen Tanzliedtyp insbesondere aus der Region Poitou; und auch noch der Eigenname einer Personifizierung dieses Amusements, wobei man sich Guéridon als einen bäuerlichen, fröhlichen und geistreichen, dichten und singenden, anziehenden jungen Mann vorzustellen hat. Ab etwa 1650 begegnet man aber dem Wort auch mit einer ganz anderen Bedeutung: als Bezeichnung eines einbeinigen Möbelstückes, genauer eines Leuchter- bzw. Beistelltisches (letztere Bedeutung hat sich durchgesetzt und ist heute nicht zuletzt in der Sprache der Luxusrestaurants gebräuchlich). Diese Sinnverschiebung wird dadurch erklärt, dass manche Hofbälle der Zeit durch Rundtänze ländlichen Charakters eröffnet wurden, in denen man Guéridons sang und Fackeln trug: Von der Figur des Guéridons als Fackeltänzer, der mit seinen Witzen entlarvte und verführte, bis zum Möbel Guéridon als Leuchterträger, der die Räume erhellte und verzierte, war es eigentlich ein kleiner Schritt – zumal die selben Handwerker aus dem Poitou Dudelsäcke wie auch Möbel drechseln konnten, und menschliche Figuren häufig zum Dekor zeitgenössischer Möbel gehörten.

Mehrere Inventare belegen, dass diese hölzernen Guéridons sich schnell in den französischen Adelshäusern aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert verbreitet haben; zurzeit Ludwig des XIV. soll es 455 davon in Versailles gegeben haben; oft wurden sie in Paaren verwendet.¹¹ Mohren bzw. Schwarze waren von Anfang an unter den Guéridon-Figuren besonders verbreitet – bis zu dem Punkt, dass der Lexikograph César-Pierre Richelet (1626–1698) in seinem *Nouveau Dictionnaire françois* schreiben zu können glaubte, dass das Wort selbst «aporté d’Afrique», also aus Afrika gebracht worden wäre, und zunächst ein Objekt bezeichnete, bevor man es «métamorphosa en homme», «in einem Mensch verwandelte».¹² Diese Präsenz der Mohren als Guéridon-Figuren lässt sich aber zunächst umgekehrt dadurch erklären, dass Mohren öfter in Balletten oder Maskeraden am Hof vorkamen, wie auch der allegorische französische Bauer Guéridon – und dass sie dort als Exoten nicht unbedingt sehr viel fremder als dieser gewirkt haben mögen. Außerdem waren bereits die ersten bezeugten Guéridon-Möbel aus Ebenholz gefertigt,¹³ und man muss empfunden haben, dass dies mit der Darstellung von Mohren bestens einhergehen würde. So wurden die Mohren-Tänzer, deren Rolle jener der unterhaltenden Guéridon-Figur ähnelte, zusammen mit dieser zu ebenhölzernen Guéridon-Möbeln.

Vergleichen wir nun diese französische Guéridon-Tradition mit den venezianischen Vasenträgern Andrea Brustolons, so fällt auf, dass die dort fröhlich-tanzenden Figuren hier Ketten tragen, und dass sie in ihrer Nacktheit zwar noch verführerisch, aber auf jeden Fall nicht mehr lustig aussehen. Die Verwandlung des leuchtend polierten Ebenholzes wird dabei von anderen Materialien begleitet und kommentiert. Es sind zunächst die Glasaugen, die neben der Kunstfertigkeit des Schnitzers zur Belebung der Skulpturen beitragen und somit dazu, dass das schwarze Holz überzeugend für die schwarzen Körper steht¹⁴ – ein Effekt, der auch durch den echten Schmuck verstärkt wurde, den viele Figuren ursprünglich trugen.¹⁵ Vor allem aber sind es zwei weitere Materialien, die mit dem Ebenholz zusammenwirken, wobei seine Eigenheiten jeweils durch Kontraste thematisiert werden: das in Europa heimische Buchsbaumholz, das in den Möbeln sehr präsent ist, und das helle, glänzende Porzellan der fernöstlichen Vasen.



4 Andrea Brustolon, Stuhl (Détail), um 1706, Venedig, Museo del settecento veneziano (Ca' Rezzonico).

Während die Bearbeitung des für die schwarzen Figuren verwendeten Ebenholzes darauf angelegt ist, seine Holznatur vergessen zu lassen, wird das Buchsbaumholz nicht nur für alle nicht-schwarzen Figuren benutzt, sondern auch vielfach so präpariert, dass seine pflanzliche Herkunft deutlich herausgestellt erscheint. Obwohl auch hier eine Patina das rohe Holz überdeckt, steht es an vielen Stellen geradezu ikonisch für das gewachsene Naturmaterial. Das wird besonders in den Armlehnen und Querstreben der Stühle deutlich, die als knorrige Äste geformt sind, aus denen junge Triebe hervortreten: Ihre Abschlüsse zeigen eine mit reliefierten Jahresringen figurierte Schnittfläche, wobei die vorderen Enden auf eine frontale, die hinteren auf eine seitliche Ansicht ausgerichtet sind (Abb. 3 + 4). Diese Fiktion eines unbearbeiteten Zustandes betont assoziativ und kontrastierend die vermeintliche, natürliche Wildheit der in Ebenholz dargestellten Afrikaner¹⁶ – wobei sowohl das Holz als auch die Afrikaner gleichermaßen als dienende Möbel gebändigt sind.

Die Situierung der Ebenholzkörper unter von ihnen getragenen Porzellanvasen entspricht der damaligen kulturellen Hierarchie zwischen schwarz und weiß. Diese Farbopposition hatte seit dem 16. Jahrhundert an Bedeutung zugenommen und mit ihr auch die Vorstellung, dass die «schwarzen» Afrikaner und «weißen» Europäern in einem radikalen Gegensatz stehen würden¹⁷. Ebenholzfiguren und Porzellanvasen kommen hier aber auch zueinander, indem sie – einmal als Menschenbilder, einmal als autonome Dinge – die Kontinente Afrika und Asien darstellen, und auch weil sie als glänzende und seltene Materialien ein ähnliches Erstaunen hervorgerufen haben müssen. Dabei war die europäische Begierde für Porzellan besonders groß. Als Pietro Venier in den Jahren vor oder um 1706 sein Mobiliar realisieren ließ, gab es noch keine Porzellanmanufakturen in Europa: Erst 1710 gelang es in Meißen, das «weiße Gold» zu produzieren¹⁸. Bis dahin rank-

ten sich um seine Herstellung technische Legenden.¹⁹ Das Geheimnisvolle, das mit der Entstehung des fremden, extrem weißen Porzellans verbunden war, dürfte sich in der unmittelbaren Nähe der beiden Materialien auf das extrem schwarze und exotische Ebenholz übertragen haben: So erschienen die Afrikaner nicht nur als gebändigte Wilde, sondern auch als rätselhafte und zu bewundernde Wesen.

Erfahrungen: Möbel und Taten

Die Darstellung schwarzhäutiger Menschen hatte in Venedig bereits eine lange Geschichte. Insbesondere das Motiv des schwarzen Türken, das heute in sich zunächst widersprüchlich erscheinen mag, der ethnischen Durchmischung des osmanischen Reiches aber durchaus entsprach, war etwa vom Ende des 15. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts geläufig: In Venedig verkörperte es Alterität, evozierte aber auch die eigene Praxis, sich von exotischem Personal bedienen zu lassen. Ein kolossales Grabmal, das 1669 in der Kirche der Franziskaner (*Chiesa dei Frari*) für den Dogen Giovanni Pesaro (1658–1659) errichtet wurde, stellt dabei eine Wende dar: Die Darstellung von vier steinernen überlebensgroßen Atlanten als mächtig leidende Schwarze markiert eine viel aggressivere Haltung, als bis dahin zu beobachten war. Dem entspricht die dazugehörige Inschrift, welche (in Wirklichkeit illusorische) Siege des Dogen während des Krieges gegen die Türken auf Kreta beschwört – Venedig hatte diese Insel gerade 1669 endgültig an die Osmanen verloren.²⁰ Noch brutaler erscheint die Schnitzerei zweier Sklaven in Ketten, welche ab etwa 1684 die Heckseiten des Kriegsschiffes (der *galea*) von Francesco Morosini (1619–1694) zierten, der schon 1669 Führer der venezianischen Flotte gewesen war, und ab 1688 als Doge während den intensivsten Auseinandersetzungen des Großen Türkenkrieges regierte.²¹ Die Sklavenbilder Andrea Brustolons sind nicht viel später entstanden und müssen auch vor diesem Hintergrund wahrgenommen worden sein. Um sie präziser einzuordnen, ist nun ein biographischer Zugang nötig.

Die historische Person Pietro Venier schien nach den bisherigen Untersuchungen ein völlig Unbekannter zu sein, aber einiges lässt sich doch in Erfahrung bringen. Die Familie Venier war eine der mächtigsten in Venedig. So erinnerte Casimir Freschot in der zweiten Edition seines Verzeichnisses *La Nobilita' Veneta*, die 1706 erschien – das Jahr, das auch auf einem der Möbel angegeben wird – an nicht wenige ruhmreiche Mitglieder: Kaiser Valerian in der Antike; ein Patriarch von Grado im Jahre 821; der Doge Antonio Venier am Ende des 14. Jahrhunderts; Francesco Venier, auch Doge von 1554 bis 1556; Sebastiano Venier, der 1571 als *capitano general da mar* mit 75 Jahren heldenhaft in Lepanto gegen die Türken kämpfte und 1577 ebenfalls Doge wurde; und schließlich in aktueller Zeit die Prokuratoren Piero Venier, der gerade verstorben war, und Girolamo Venier.²² Es bleibt tatsächlich schwierig, die genauen Verwandtschaften und Verantwortungen der einzelnen Angehörigen der in mehrere Zweige geteilten Familie Venier zu identifizieren. Doch in den 1753 von Antonio Tasca ergänzten *Arbori de' patrii veneti* oder *Bäume der venezianischen Patrizier*, die Marco Barbaro (1511–1570) angelegt hatte²³, ist registriert worden, dass unser Piero [Pietro] Venier vom Zweig San Vio, der älteste von sieben Brüdern, von 1647 bis 1726 lebte und unter anderem «capo del consilio de X» wurde – eine wichtige Funktion, denn der Rat der Zehn war ein zentrales juristisches und politisches Gremium der Seerepublik.²⁴

Damit ist bestätigt, dass Pietro Venier den mächtigsten Kreisen der venezianischen Gesellschaft angehörte, und mit dem Auftrag eines Mobiliars für das *portego* seines Palastes entsprechende Ansprüche verfolgt haben dürfte. Die Erinnerung an die Taten von Sebastiano Venier in Lepanto, und in jüngerer Vergangenheit an jene von Lorenzo Venier, der 1688 *capitan straordinario delle navi* unter Francesco Morosini war und 1689 von einem Fahnenflüchtigen getötet wurde,²⁵ mag ihn für den militärischen Aspekt des Ensembles geleitet haben.²⁶ Dabei könnten auch zwei Untersätze für Kabinette in der *Sala dei Paesaggi* des Palazzo Colonna in Rom anregend gewirkt haben, die zwischen 1678 und 1680 von Franz I. und Dominikus Stainhart angefertigt wurden: Sie weisen ebenfalls unterworfenene, orientalische Ebenholzfiguren auf, welche an die Beteiligung von Marcantonio Colonna am Sieg von Lepanto über die Osmanen (1571) erinnern, in dem er im päpstlichem Auftrag neben Sebastiano Venier im Dienste Venedigs eine führende Rolle übernommen hatte.²⁷ Ein Romaufenthalt Andrea Brustolons gerade in diesen Jahren wird vermutet.²⁸ Für die repräsentative Funktion der Mobiliars könnten aber außerdem die Karrieren von zwei anderen Mitgliedern der Familie Venier wichtige Impulse gegeben haben: Der Bruder des Auftraggebers (und späterer Prokurator) Girolamo hat als Botschafter Venedigs am Hofe Ludwigs des XIV. von 1682 bis 1688 gewirkt, und wurde in diesem Amt von einem anderen Pietro Venier (aus dem Zweig Sant Agnese) abgelöst, der von 1688 bis 1695 in Versailles blieb.²⁹ Es ist denkbar, dass sie die dort in Mode stehenden Guéridons als Möbelform, die oft Mohrenfiguren in Ebenholz zeigte, kennengelernt und davon in Venedig erzählt haben. So könnte sich das private Mobiliar Pietro Veniers an repräsentativen Bildwerken der Seerepublik, an einem ähnlichen Vorhaben in Rom, oder auch an Versailles orientiert haben. Zugleich kombinierte es die beiden bisher bekannten Motive der Schwarzen als exotisches Dienst- bzw. Unterhaltungspersonal wie auch als unterworfenene Türken.

Doch die Darstellungsmodi der Afrikaner im Mobiliar Veniers sind differenziert und führen über diese Themen hinaus. Als Guéridons werden sie nackt und angekettet regelrecht ausgestellt, und als nicht nur den Venezianern, sondern auch den nach Venedig importierten Vasen untergeordnet gezeigt. Die Stühle, wo sie Armlehnen in Astform auf ihren Schultern tragen, zeigen sie in einem neuen Arbeitszusammenhang; und ihre schiere Anzahl verschafft ihnen eine bisher unbekannte Präsenz. In Anbetracht der zunehmenden Relevanz des transatlantischen Handels mit afrikanischen Sklaven für Europa drängt sich außerdem die Frage auf, ob die schwarzen Figuren auch auf dieses aktuelle Geschäft verweisen.³⁰ Ludwig der XIV. hatte im Jahr 1674 die *Compagnie du Sénégal* gegründet, um den Import bzw. die Deportation afrikanischer Sklaven etwa auf die Antillen zu befördern, und er ließ 1685 – als Girolamo Venier gerade an seinem Hof weilte – den *Code noir* verkünden, in dem die Verpflichtungen der Sklaven und ihrer Herren festgehalten wurden. Dieser *Code noir* beinhaltet eine auch in Bezug auf die Sklaven Brustolons bemerkenswerte Regelung: «Déclarons les esclaves être meubles», führt dort Louis XIV. an, «wir deklarieren, dass die Sklaven Möbel sind»³¹. Damit war gemeint, dass sie wie bzw. als Waren (oder Tiere) unabhängig von einem Wohn- bzw. Arbeitsort verkauft oder vererbt werden durften. Der juristische Begriff des *res mobilis* bzw. bewegliches Gut existierte schon in der römischen Antike, und wurde im Mittelalter ins Französische übersetzt, aber der Begriff *meuble* erfuhr gerade im 17. Jahrhundert eine Spezialisierung. Er bezeich-



5 Andrea Brustolon, Kredenz, um 1706, Venedig, Museo del settecento veneziano (Ca' Rezzonico).

nete nicht mehr bewegliche Güter im allgemeinen, sondern nur noch mobile Objekte mit festen Formen, mit denen Räume eingerichtet bzw. bewohnbar oder nutzbar gemacht werden. Dieser moderne Sinn von *meubles* (bzw. Möbel oder *mobili* im Italienischen) dominiert bis heute.³²

Dass sowohl die dargestellten Sklaven als auch die sie darstellenden «Möbel» mit demselben Wort erfasst werden konnten, wobei sich mit dem verwandten Begriff des «Mobiliars» die Idee eines durchgehenden Ensembles dieser verdinglichten Menschen und figurierten Gegenständen ergibt, ist ein beeindruckender Befund. Tatsächlich lässt sich das Mobiliar Pietro Veniers aus dieser Perspektive erschließen, und viel mehr noch: Andrea Brustolon hat diesen Aspekt durch viele Details zum eigentlichen Thema des Ensembles gemacht. So wird der materialisierenden Identifizierung der afrikanischen Körper mit dem Ebenholz durch die Nachahmung frisch geschnittener Äste im geschnitzten Buchsbaumholz ein kommentierendes Prinzip zur Seite gestellt; und die Sklavenfiguren sind nicht nur passive Möbel oder Teile davon, sondern sie reagieren auf die Porzellanvasen, die sie mit ihren betörenden Glasaugen anschauen. Auch die Idee der Mobilität, welche die Wurzel des Begriffes «Möbel» bildet, ist in diesem Mobiliar zentral: Von allen Blickwinkeln her scheinen die Figuren um ihr Gleichgewicht zu ringen, und ihre fingierte Beweglichkeit wird durch die Ketten und die kostbare Last sowohl eingeschränkt als auch betont. Die dreidimensional dargestellten Körper wirken auch bewegend auf die Betrachter und Nutzer der Möbel, wenn sie sich auf ihre Schönheit und Nacktheit einlassen, eine Relation zur eigenen Statur und den eigenen Gesten herstellen, ihre eigene Hautfarbe mit jener der Figuren vergleichen, oder wenn sie sich einfach eingeladen fühlen, sich in die Stühle zu setzen. Sinnbildlich für diesen Zusammenhang, und wohl eine Pointe der Arbeit Brustolons, sind schließlich die aus langen Buchsbaumstöcken virtuos herausgearbeiteten Ketten, die am Hals der Schwarzen hängen und bis zu ihren Füßen reichen: Im Gegensatz zu ihren Körpern sind sie in der eigenen Hand beweglich, und fühlen sich überraschenderweise federleicht an – selbst Museumsbesucher sind trotz des Verbots angezogen, sie anzufassen, und zu Venier-Zeiten wird der Effekt nicht weniger spektakulär gewesen sein. So wurde im *portego* des Venier-Palastes ein komplexer Verhandlungsraum instauriert und inszeniert, in dem die Möbel nicht nur degradierende Objektivierungen unterworfenen Afrikaner in Ebenholz waren: Tag für Tag wurden die Bewohner und Besucher durch sie zu bestimmten physischen Umgangsformen gezwungen, und sie prägten in durchaus subjektiver Weise ihre Vorstellungen.³³

Nachbilder der Sklaverei. «Bois d'ébène» und «ebony», 19.–21. Jahrhundert

Die Ebenholzbilder Andrea Brustolons rufen bei heutigen BetrachterInnen spätere Darstellungen der Sklaverei in Erinnerung, die in Zusammenhang mit dem massenhaften transatlantischen Sklavenhandel entstanden sind, der im 18. Jahrhundert mit mehreren Millionen nach Amerika deportierten Afrikanern seinen dramatischen Höhepunkt erreichte.³⁴ Der amerikanische Künstler Fred Wilson hat in diesem Sinne einen Beitrag zur venezianischen Kunstbiennale von 2003 gestaltet, in dem er die nach wie vor massive Präsenz orientalischer Mohrendarstellungen in Venedig kritisch in Szene setzte.³⁵ Doch der Nachklang der barocken Ebenholzbilder in der heutigen Welt geht weit über die venezianische Bildtradition oder eine punktuelle Kunstinstallation hinaus. Wer heute im Internet

eine Bildrecherche unter dem englischen Stichwort *ebony* durchführt, erhält kaum Ebenholz zu sehen, dafür aber viele schwarze, junge, meist wenig bis gar nicht bekleidete Frauenkörper. Dazwischen drängt sich ziemlich weit oben eine entblößte schwangere Schauspielerin auf einem Cover der afroamerikanischen Zeitschrift *Ebony*, die seit 1945 monatlich erscheint und mit dem Motto *«It's more than a magazine... it's a movement»* wirbt.³⁶ Fügt man noch zu *ebony* das Suchkriterium *«slave»* hinzu, so kommt man endgültig ins Reich der Triebe. Ethnischer Stolz, Schönheitsbeschwörung und die Kommerzialisierung sexueller Unterwerfungsfantasien treffen sich somit auf ungeahnte Art in einer bildmächtigen Flut. So erscheint es zum Abschluss dieser Studie angebracht, den Weg dieser heute wirkenden semantischen Assoziation der schwarzhäutigen Menschen mit dem Material Ebenholz historisch zurückzuverfolgen.

Ein bedeutendes Vehikel der Identifikation schwarzer Körper mit dem Ebenholz scheint die Sprache der letzten französischen Sklavenhändler gewesen zu sein. Aufschlussreich ist eine Kurzgeschichte, die Prosper Mérimée (1803–1870) im Jahr 1829 unter dem Titel *Tamango* veröffentlichte. Sie gilt als *«the most important literary representation of the slave trade in French and perhaps the most influential representation to the French slave trade of any kind»*³⁷, und wird im *Trésor de la langue française* als Nachweis für die Wortbedeutung von *«bois d'ébène»* als Sklave angegeben.³⁸ Tamango ist ein schwarzer Sklavenhändler, der selbst Sklave wurde und auf dem Schiff nach Amerika eine Revolte anführt. Der Kontext, in dem Mérimée schrieb, war ein besonderer: Der Sklavenhandel war 1815 in Frankreich verboten worden, wurde aber noch geduldet, trotz des Drucks der Engländer, die auch auf der guineischen Küste Wache hielten. Die Sklaverei selbst wurde erst 1833 in den englischen Kolonien und 1848 in den französischen abgeschafft. Die Bezeichnung *«Ebenholzhändler»* für Sklavenhändler wird in *Tamango* explizit auf diese Situation der illegalen Fortführung ihrer Aktivität bezogen:

*Quand la traite des Nègres fut défendue, et que, pour s'y livrer, il fallut non seulement tromper la vigilance des douaniers français, mais encore, et c'était le plus hasardeux, échapper aux croiseurs anglais, le capitaine Ledoux devint un homme précieux pour les trafiquants de bois d'ébène.*³⁹

(Seit der Negerhandel verboten war und es, für diese Art von Geschäft, nun nicht nur darauf ankam, die Wachsamkeit der französischen Hafenzöllner zu täuschen, was nicht sonderlich schwer war, sondern auch – und dazu gehörte schon etwas mehr Waghalsigkeit – den englischen Kreuzern aus der Kiellinie zu gehen, wurde der Kapitän Ledoux zu einem unbezahlbaren Manne für die Ebenholzhändler.)⁴⁰

Der Autor fügt eine erklärende Anmerkung hinzu: *«Trafiquants de bois d'ébène»* ist ein *«Nom que se donnent eux-mêmes les gens qui font la traite»*, also ein Spitzname, den die Händler sich selber zulegen. Der Begriff war also den Lesern nicht geläufig, und *«Ebenholz»* war zunächst für schwarze Menschen eine Fremdbezeichnung, die eigentlich in Bezug auf die Händler verwendet wurde. Vor *Tamango* kommt der Ausdruck etwa in zwei Sklavenhändlerbriefen von 1824 vor, welche 1826 in dem sich gegen die Sklaverei engagierenden *Journal de la Société de la Morale chrétienne* mit demselben Hinweis veröffentlicht wurden, dass es sich dabei um Berufsslang handelt: Diese Publikation könnte die Informationsquelle des Schriftstellers gewesen sein⁴¹. Die Metapher wird in diesen Texten konsequent geführt, wobei auch von *«Baumstümpfen»* (*«souches»*) und *«Holzscheiten»* (*«bûches»*) die Rede ist. Sie war ein tarnender Euphemismus: Ein 1828 in Paris gedrucktes, abolitionistisches Werk, das Mérimée möglicherweise kannte, erklärt,

dass sie auch für die illegalen Versicherungsverträge auf Sklavenladungen und für die Werbung in den französischen Häfen benutzt wurde.⁴² Daher ist es fraglich, ob der Ausdruck tatsächlich bereits vor dem Verbot des Sklavenhandels kursierte, wie für das 18. Jahrhundert im *Dictionnaire historique de la Langue Française* vermutet wird⁴³ – jedenfalls hat ihn die abolitionistische Propaganda bekannt gemacht, um die Unmenschlichkeit der Händler vorzuführen.

Wie waren die illegal agierenden französischen Sklavenhändler des frühen 19. Jahrhunderts dazu gekommen, ihre menschliche Ware als Ebenholz zu benennen – wenn man nicht unbedingt annehmen möchte, dass sie die seit etwa 1650 geläufigen Guéridon-Figuren kannten und von ihnen angeregt wurden? Exotische Hölzer waren ein fester Bestandteil des frühneuzeitlichen atlantischen Dreieckshandels, der Feuerwaffen, Metalle oder Manufakturwaren von Europa nach Westafrika führte, von dort dann Sklaven nach Amerika, um schließlich aus Amerika etwa Zucker, Rum und Baumwolle nach Europa einzuführen. Auch Holzstämmen, welche der Befestigung der Waren auf den Schiffen oder ihrer Reparatur oder Belastung dienten, wurden insbesondere in den europäischen Hafenstädten zu kostbaren Möbeln verarbeitet, so etwa in Nantes oder Bordeaux vom 17. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts.⁴⁴ Am geläufigsten war dabei das Mahagoni,⁴⁵ neben vielen anderen Arten wie dem Palisander und dem Amaranth. Das Ebenholz scheint dabei seltener gewesen zu sein, aber gerade vor diesem Hintergrund mag es für die Sklavenhändler naheliegend gewesen sein, eine schwarze exotische ›Ware‹, die eigentlich keine mehr sein durfte, mit dem Namen einer anderen, besonderen, und bis dahin noch legalen, zu bezeichnen. Möglicherweise wurde die Bezeichnung ›*bois d'ébène*‹ erst im Moment ihrer Bekanntmachung durch die Abolitionisten auch auf die frühere Zeit zurückprojiziert, was dann über *Tamango* hinaus besonders in den Titeln französischer (Populär-)wissenschaftlicher Werke des 20. Jahrhunderts fortgeführt wurde.⁴⁶ Dazu kamen auch engagierte Stimmen: Der ruhmvolle französische Reporter Albert Londres (1884–1932) hat 1929 seinen Reisebericht mit dem Titel *Terre d'Ébène. La Traite des Noirs* veröffentlicht, in dem er die französische Kolonialpolitik im Kongo anprangerte, und sich insbesondere über die Zwangsarbeit beim Bau der Eisenbahnlinie *Congo-Océan* empörte, welche viele Todesopfer forderte – der Titel *Terre d'Ébène* machte klar, dass die verbotene Sklaverei fortgesetzt wurde.⁴⁷ Auf ebendiese kongolesische Baustelle spielte auch der haitianische Schriftsteller und Politiker Jacques Roumain in einem 1945 posthum erschienenen Gedichtband Namens *Bois-d'ébène* an, in dem er schließlich die stillen schwarzen Leichen mit Bahnschwellen aus Ebenholz verglich: «Mais je sais aussi un silence / un silence de vingt-cinq mille cadavres nègres / de vingt-cinq mille traverses de Bois-d'Ébène / Sur les rails du Congo-Océan».⁴⁸

Möglicherweise hat die frankophone, literarisch-politische Bewegung der *Négritude*, die sich zwischen den beiden Weltkriegen entfaltet hat und das ›Schwarzsein‹ als positive Qualität feierte, die Umkehrung der Ebenholzreferenz ins Positive und Identifikationsstiftende für die Nachfahren der betroffenen Sklaven befördert. Doch diese Wandlung war bereits älter, und mag in erste Linie über ein Zitat des englischen Klerikers und Historikers Thomas Fuller (1608–1661) erfolgt sein, der in seinem 1642 erschienenen Werk *The Holy State and the Profane State* Verhaltensregeln vorgeschrieben hatte. Demnach sollte der «Good Sea Captain» keine «negroes or savages» über Bord werfen, wenn er ein Schiff kaperete, und sie stattdessen als Gottes in Ebenholz geschnittene Bilder sehen, wie sie

ebenso aus Elfenbein bestehen könnten.⁴⁹ Der Ausdruck «God's image cut in ebony» stammt also wie die materiellen Ebenholz-Sklavenbilder aus der Barockzeit. Er scheint im 19. Jahrhundert breit zirkuliert zu haben,⁵⁰ und hat wahrscheinlich auch den Namen des Magazins *Ebony* inspiriert. Seit dessen Gründung im Jahre 1945 breitete sich die Ebenholzreferenz noch weiter aus, nun ohne christlichen Verweis, und offensichtlich als ein vorwiegend ästhetischer Begriff – während die politische Diskussion um die (Selbst-)Bezeichnung der Nachfahren afrikanischer Sklaven in Amerika von den Termini «Colored», «Negro», «Black», und «African (bzw. Afro-)American» bestimmt wurde.⁵¹ Der Siegeszug des Begriffes «ebony» als Bezeichnung einer pornographischen Spezialität ist wohl ein jüngerer. Es ist zu vermuten, dass diese Bilder, insbesondere wenn sie sadomasochistisch, «*inter-racial*» oder auch beides zusammen sind, sowohl auf der Opfer- als vielleicht noch mehr auf der Täterseite eine Rolle in der Verarbeitung des kollektiven Traumas der Sklaverei spielen, was hier nur angedeutet werden kann.⁵² Die Fantasie der exotischen Liebessklaven ist an sich jedenfalls nicht neu: Bereits 1609 wurde am französischen Hof ein Stück mit dem Namen *Boutade des mores esclaves d'amour, delivrez par Bacchus* aufgeführt.⁵³ Es imaginierte wilde Fremde, die von Cupido zu Sklaven gemacht wurden und ob der Schönheit der Frauen nicht nur gereist waren, sondern sogar ihre Ketten liebten. Dann kam Bacchus, er lud sie zum Trinken ein, und befreite sie dadurch – ein Zusammenhang von Leid, Lust und Genuss, der schließlich auch bei den Empfängen im Hause Venier geherrscht haben mag.

Anmerkungen

1 Der Kurator Alberto Craievich hat mir großzügigerweise die Möglichkeit gegeben, dort an einem Schließtag zu arbeiten. Dieser Aufsatz wäre ohne die produktiven Arbeitsbedingungen am Deutschen Studienzentrum in Venedig, wo ich mich im Mai und Juni 2013 als wissenschaftlicher Gast aufhalten durfte, nicht entstanden. Ich möchte mich bei den StipendiatInnen des Studienzentrums, und auch bei den TeilnehmerInnen am Kolloquium von Ulrich Pfisterer in München, für Anregungen herzlich bedanken.

2 Die Möbel der Serie wurden bisher noch nicht vollständig beschrieben bzw. durch Photographien veröffentlicht, was auch an dieser Stelle nicht geschehen kann. Vgl. Clelia Alberici, *Il mobile veneto*, Mailand 1980, S. 162–184; *Andrea Brustolon. 1662–1732. Il Michelangelo del legno*, hg. v. Anna Maria Spiazzi, Massimo De Grassi u. Giovanna Galasso, Ausst.-Kat., Belluno, Palazzo Crepadona, Mailand 2009, Nr. 17–25; vgl. auch Nr. 59 und 119–122.

3 Die aktuellen Tapisserien dieser Stühle könnten zeitgenössisch sein, sind aber wohl nicht die Originale, denn zugeflickte Löcher auf den Rückenlehnen, die den aktuellen Armenlehnen nicht entsprechen, weisen sie als eine Zweitverwendung aus. Vgl. Francesco Pertegato, «Ca' Rezzonico: i seggioloni Venier di Andrea Brustolon a Ca' Rezzonico. Restauro conservativo delle tappezzerie ricamate», in: *Bollettino/Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia*, 1983/1984, Bd. N.S. 28, S. 62–69, hier 62–63.

4 Vgl. Elena Bassi, *Palazzi di Venezia. Admiranda urbis Venetae*, Venedig 1976, S. 356–358. Bei den Bildern handelt es sich um eine Radierung in dem Werk *Singularità di Venezia* von Vincenzo Coronelli, dem offiziellen Kosmographen der Republik Venedig (um 1709), und eine Zeichnung aus dem umfangreichen Konvolut *Admiranda urbis Venetae*, das ein englischer Händler und Kunstliebhaber an Antonio Visentini (1688–1782) bestellt hatte (um 1730–1740).

5 Vgl. zu den *porteghi* und speziell zu ihren Gemälden im 16. Jahrhundert Monika Anne Schmitter, «The Quadro da Portego in sixteenth-century Venetian art», in: *Renaissance quarterly*, 2011, Bd. 64, Heft 3, S. 693–751.

6 Die beiden Flussfiguren sind denen am Brunnen von Bernini auf der Piazza Navona in Rom nah, die Sklavengruppe dem Raub der Sabinerinnen von Giambologna in Florenz.

7 Die Zugehörigkeit der einzelnen Vasen zu den Möbeln lässt sich nicht beweisen und das Museum bewahrt mehr in Frage kommende Vasen auf, als Platz auf den Möbeln ist. Ich danke dem Kurator Alberto Craievich für diese Auskunft.

8 Vgl. zum Zusammenleben mit Möbeln in einem anderen sozialen Kontext Mimi Hellman, «Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in 18th-Century France», in: *Eighteenth-Century Studies*, 1999, Bd. 32, Heft 4., S. 415–445.

9 Vgl. Katja Wolf, «Und ihre siegreichen Reize steigert im Kontrast ein Mohr: weiße Damen und schwarze Pagen in der Bildnismalerei», in: *Weißer Blicke. Geschlechtermythen des Kolonialismus*, hg. v. Viktoria Schmidt-Linsenhoff u. Karl Hölz, Marburg 2004, S. 19–36; Viktoria Schmidt-Linsenhoff, «mit Mohrenpage», in: dies., *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien*, 2 Bde., Marburg 2010, Bd. 1, S. 249–266.

10 Vgl. zum Folgenden Fritz Nies, «Zum Ursprung von Fr. Guéridon und seiner Geschichte im 17. Jahrhundert», in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1967, Bd. N.F. 17, S. 353–364.

11 Vgl. Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, 4 Bde., Paris 1887–1890, s. v. «Guéridon», Bd. 2, col. 1108–1113.

12 César-Pierre Richelet, *Nouveau Dictionnaire françois contenant généralement tous les mots, les matières [...]*, Köln 1694, S. 476. Diese Erklärung findet sich noch nicht in der ersten Edition von 1680.

13 Bereits die antiken Griechen kannten das schwarze, tropische Ebenholz, das erst sichtbar wird, wenn der Ebenholzbaum gefällt und das ältere, jüngere Holz entfernt wird. Sie nannten es *εβενος*. Im europäischen Mittelalter wurde es zuerst für kleine Objekte wie Messergriffe oder Kästchen benutzt; ab dem 16. Jahrhundert für Möbel; um 1600 wurde es geläufiger und vor allem die Portugiesen und die Holländer intensivierten in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts den Handel, insbesondere mit der auf Madagaskar und Mauritius vorkommenden Art *Diospyros perrieri*. Das französische Wort «*ébéniste*» für Kunstschler ist entsprechend im 17. Jahrhundert entstanden. Vgl. die Einleitung in Agnès Bos, *Meubles et panneaux en ébène. Le décor des cabinets en France au XVIIe siècle*, Paris 2007 (ein Katalog zu Pariser Ebenholzkabinetten der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Musée national de la Renaissance – Château d'Écouen) und *Dictionnaire historique de la langue française*, hg. v. Alain Rey, Paris 1992; revidierte Ed., 3 Bde., Paris 2007, Bd. 1, S. 1155.

14 Die Augen wurden sicher auf der nahen Insel Murano angefertigt. Vgl. zu dieser in zeitgenössischen Holzskulpturen geläufigen Technik Maria Donata Mazzoni, «Le tecniche di realizzazione degli occhi di vetro nel XVII secolo con particolare riferimento ad Andrea Brustolon», in: *Andrea Brustolon. Opere restaurate. La scultura lignea in età barocca*, hg. v. Anna Maria Spiaz-

zi u. Marta Mazza, Padova 2011, S. 77–88, hier bes. S. 82.

15 Der Schmuck ist nicht mehr erhalten, aber die Löcher in den Ohren vieler Figuren lassen auf seine einstige Existenz schließen.

16 Manche der oberhalb der Armlehnen liegenden Figuren sind Satyrn, was diesen Aspekt der Wildheit auch mit ikonographischen Mitteln betont.

17 Vgl. Valentin Groebner, «Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert», in: *Zeitschrift für historische Forschung*, 2003, Bd. 30, Heft 1, S. 1–18; allgemeiner Michel Pastoureaux, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris 2008, insbesondere S. 113–149 zur «Geburt einer Welt in Schwarz/Weiss» im 16.–18. Jahrhundert und S. 79–87 und 162 zu Hautfarben.

18 In Venedig unternahm Giovanni Vezzi 1720–1727 erste Versuche der Porzellanherstellung. Er scheiterte aber aus ökonomischen Gründen, weil er im Gegensatz zu anderen europäischen Manufakturen, die von Herrschern gefördert wurden, von der Republik weder geschützt noch unterstützt wurde. Giovanni Favero, «Old and New Ceramics: Manufacturers, Products and Markets in the Venetian Republic in the Seventeenth and Eighteenth Centuries», in: *At the centre of the old world. Trade and manufacturing in Venice and on the Venetian mainland, 1400–1800*, hg. v. Paola Lanaro, Toronto 2006, S. 271–316, hier S. 290–292.

19 Vgl. zur Inszenierung des Porzellans und seines geheimnisvollen Herstellungsprozesses bei Brustolon Erin J. Campbell, «Balancing act: Andrea Brustolon's «La Forza» and the display of imported porcelain in eighteenth-century Venice», in: *The cultural aesthetics of eighteenth-century porcelain*, hg. v. Alden Cavanaugh und Michael E. Yonan, Farnham u. a. 2010, S. 107–118.

20 Paul H. D. Kaplan, «Black Turks. Venetian artists and perceptions of Ottoman ethnicity», in: *The Turk and Islam in the Western eye*, hg. v. James G. Harper, Farnham u. a. 2011, S. 41–66, S. 57 zum Grabmal. Siehe auch ders., «Italy, 1590–1700», in: *The Image of the Black in Western Art*, hg. v. David Bindman u. Henry Louis Gates, Jr., 3 Bde., Bd. 3, *From the «Age of Discovery» to the Age of Abolition. The Eighteenth Century*, Cambridge, Mass./London 2011, Teilband 1/3, S. 93–189, hier S. 183–186 (zum Mobiliar Venier David Bindman, Bruce Boucher u. Helen Weston, «The Theater of Court and Church: Blacks as Figures of Fantasy», *ibidem*, Teilband 3/3, S. 17–76, hier S. 36–38) und Jean Michel Massing, «The Iconography of Mediterranean Slavery in the Seventeenth Century», in: *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, hg. v. Elizabeth McGrath

u. Jean Michel Massing, London/Turin 2012, S. 85–120.

21 Schnurrbart und Zopf oder Bart bezeichnen die Sklaven als Türken, sie sind keine Afrikaner. Die Fragmente befinden sich heute im Museo Storico Navale in Venedig, vgl. Giovanni Battista Rubin de Cervin, *Bateaux et Batellerie de Venise*, Lausanne/Paris 1978, S. 36–41. Zu Morosini: Kenneth M. Setton, *Venice, Austria and the Turks in the Seventeenth Century*, Philadelphia 1991, s. v. im Index.

22 Casimiro Freschot, *La nobilita' veneta o' sia Tutte le Famiglie Patrizie...*, 2. Ed. Venedig 1706, S. 431–434.

23 Vgl. Archivio di Stato di Venezia, Misc. Cod., s. I: Storia veneta, nn. 17–23, s. v. «Venier». Ich bedanke mich sehr herzlich bei Thomas Manetsch für seine Unterstützung.

24 Vgl. Mauro Macchi, *Storia del Consiglio dei Dieci*, Turin 1849; Andrea da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, 2 Bde., Rom 1937–1940, Bd. 1, S. 52–60, wo Archivgut beschrieben wird, das für weitere Recherchen zu Pietro Venier relevant sein könnte.

25 Vgl. Setton 1991 (wie Anm. 21), s. v. im Index. Lorenzo Venier stammte nach den *Arbori de' patritii veneti* (wie Anm. 23) aus der Linie «di San Moisè» bzw. «alli Gesuitti».

26 Die Sorge um venezianische Sklaven in fremden Ländern kann auch mitgewirkt haben: vgl. dazu Robert C. Davis, «Slave Redemption in Venice, 1585–1797», in: *Venice reconsidered. The history and civilization of an Italian city-state, 1297–1797*, hg. v. John Martin u. Dennis Romano, Baltimore/London 2000, S. 454–487.

27 Vgl. Enrico Colle, *Il mobile barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Mailand 2000, S. 94–95 und 96–99 (siehe auch S. 114, 168–169 und 186 für weitere Möbel mit Sklaven bzw. Afrikanern). Siehe auch Rolf Michael Schneider, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms 1986 zur altrömischen Verwendung von Marmor in ethnischer Deutung, die Ähnliches mit Ebenholz inspiriert haben kann.

28 Vgl. jedoch kritisch dazu Massimo De Grassi, «Andrea Brustolon: Gli esordi», in: Spiazzi/De Grassi/Galasso 2009 (wie Anm. 2), S. 17–27, hier S. 17–19.

29 Ihre Berichte an den Senat wurden in *Relazioni di ambasciatori veneti al senato...*, hg. v. Luigi Firpo, 14 Bde., Turin 1965–1996, Bd. 7, *Francia 1659–1792*, 1975, S. 439–491 und 493–571 veröffentlicht. Siehe für ihre Identifikation die *Arbori de' patritii veneti* (wie. Anm. 23).

30 Campbell 2010 (wie Anm. 19) hat eindringlich gezeigt, wie insbesondere die Krenzen als Sinnbild für die prekäre Deutung der

abgeschwächten Situation Venedigs im Kontext der frühneuzeitlichen Globalisierung zu verstehen ist.

31 Vgl. Louis Sala-Molins, *Le Code Noir ou le calvaire de Canaan*, Paris 1987; Neudruck 2012, S. 172.

32 Vgl. Rey 2007 (wie Anm. 13), Bd. 2, S. 2224–2225.

33 Vgl. zum Verhältnis von «Objekt» und «Subjekt» in Bezug auf die Darstellung von AfrikanerInnen in historischen europäischen Objekten Gisela Schäffer, *Schwarze Schönheit. (Mohrinnen-Kameen). Preziosen der Spätrenaissance im Kunsthistorischen Museum Wien. Ein Beitrag aus postkolonialer Perspektive*, Marburg 2009, bes. S. 94–96, und Adrienne L. Childs, «Sugar boxes and blackmoors: Ornamental Blackness in early Meissen Porcelain», in: Cavanaugh/Yonan 2010 (wie Anm. 19), S. 159–178. Siehe auch bezüglich zeitgenössischer Zusammenhänge *Moving Subjects, Moving Objects. Transnationalism, Cultural Production and Emotions*, hg. v. Maruška Svašek, New York/Oxford 2012.

34 Vgl. zum transatlantischen Sklavenhandel Olivier Pétré-Grenouilleau, *Les traites négrières. Essai d'histoire globale*, Paris 2004.

35 Die Figuren Brustolons spielten jedoch keine Rolle. Vgl. Fred Wilson, *Speak Of Me As I Am*, Ausst.-Kat., The United States Pavilion, Biennale di Venezia, hg. von Fred Wilson u. Kathleen Goncharov, Cambridge, Mass. 2003.

36 Vgl. auch zum Kindermagazin, das *Ebony* von 1973 bis 1985 begleitete: Laretta Henderson, *Ebony Jr! The rise, fall, and return of a Black children's magazine*, Lanham, Md. 2008. Die französische Mädchenzeitschrift *Miss Ébène* erscheint seit 2001.

37 Vgl. Christopher L. Miller, *The French Atlantic Triangle. Literature and Culture of the Slave Trade*, Durham 2008, S. 179–245 zu Tamango und seiner Rezeption, hier S. 179.

38 Vgl. *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789–1960)*, hg. v. Paul Imbs, 16 Bde., Paris 1971–1994; <http://atilf.atilf.fr/>.

39 Prosper Mérimée, *Tamango*, in *Œuvres Complètes*, Paris 1933, hg. v. Maurice Levaillant, S. 45–78, hier S. 48.

40 Prosper Mérimée, *Auserlesene Novellen*, übers. v. Helmut Bartuschek, Leipzig 1951, S. 1–28, hier S. 1.

41 Die von englischen Abolitionisten aufgefundenen, übersetzten und veröffentlichten Briefe wurden hier ins Französische zurück übersetzt, wobei vermutet wurde, dass *ebony* für das in Nantes gebräuchliche *«bois-noir»* bzw. «schwarze Holz» gestanden haben mag. Neu abgedruckt in Marie-Laure Aurence, *Le combat pour la liberté des noirs dans le Journal de la Société de la Morale chrétienne*, 2 Bde., Paris 2011, hier Bd. 1, 1822–1825, S. 8–9 und 30, Hinweis

S. 8: «C'est le nom que, dans l'argot de leur métier, les négociants négriers donnent aux nègres; on [...] les appelle également, à Nantes, du *bois-noir*; peut-être même est-ce le nom que le traducteur anglais a rendu par *ebony*.»

42 Joseph Elzéar Morenas, *Précis historique de la traite des Noirs et de l'esclavage colonial*, Paris 1828, S. 397, Anmerkung zu den Begriffen *«mulet»* («Maultier») und *«billot d'ébène»* («Ebenholzblock»): «Termes d'argot employés dans les prospectus d'armement pour la traite, et dans la correspondance des négriers. *Billot, souche, bûche, ballot* [«Bündel»], signifient un noir.» Vgl. dazu Miller 2008 (wie Anm. 37), S. 206–208.

43 Rey 2007 (wie Anm. 13), Bd. 1, S. 1155.

44 Vgl. etwa Louis Malfoy, *Le meuble de Port. Un patrimoine redécouvert*, Paris 1992 und zum breiteren Kontext Madeleine Dobie, «Orientalism, Colonialism, and Furniture in Eighteenth-Century France», in: *Furnishing the Eighteenth Century: What Furniture Can Tell Us about the French and American Past*, hg. v. Dena Goodman u. Kathryn Norberg, New York/London 2007, S. 13–36.

45 Vgl. zur Geschichte dieses Holzes in Nordamerika Jennifer Anderson, *Mahogany. The Costs of Luxury in Early America*, Cambridge, Mass./London 2012.

46 Das fünfzigste Todesjahr von Mérimée hatte 1920 die Aufmerksamkeit auch auf Tamango gezogen: Miller 2008 (wie Anm. 37), S. 219. Vgl. Emmanuel Bourcier, *Le bois d'ébène*, Paris 1934; Gaston Martin, *Négriers et bois d'ébène*, Grenoble 1934; Pierre Pluchon, *La route des esclaves. Négriers et bois d'ébène au 18e siècle*, Paris 1980; François Bourgeon, *Le Bois d'Ébène*, Brüssel 1994 (ein Comic); Laurent Estève, *Montesquieu, Rousseau, Diderot: du genre humain au bois d'ébène. Les silences du droit naturel*, Paris 2002 und auch Catherine Molineux, *Faces of perfect ebony. Encountering Atlantic slavery in imperial Britain*, Cambridge, Mass./London 2012.

47 Albert Londres, *Terre d'Ébène (la traite des noirs)*, Paris 1929.

48 Jacques Roumain, *Bois-d'ébène*, Port-au-Prince 1945; Neudruck in: *Œuvres complètes*, hg. v. Léon-François Hoffmann, Nanterre 2003, S. 55–60, hier S. 57.

49 Thomas Fuller, *The Holy State and the Profane State*, Cambridge 1642, zahlreiche Editionen, z. B. London 1840, S. 105: «[...] our [good] captain counts the image of God nevertheless his image cut in ebony as if done in ivory, and in the blackest Moors he sees the representation of the King of Heaven.» Die aufwertende Funktion des Ebenholzbezuges erscheint auch deutlich in *Oroonoko: or, the Royal Slave. A True History* von Aphra Behn (1610–1689), einer 1688 in London erschienen, frühen Fiktion über die Sklaverei: «His [Oroonokos] face was not of that brown rusty black which most of that nati-

on are, but of perfect ebony, or polished jett [Gagat].» *Shorter Novels. Seventeenth Century*, hg. v. Philip Henderson, Dent 1967, S. 145–224, hier S. 154. Vgl. auch Roxann Wheeler, *The Complexion of Race. Categories of Difference in Eighteenth-Century British Culture*, Philadelphia 2000.

50 Vgl. z.B. das abolitionistische Buch *God's image in ebony. Being a series of biographical sketches, facts, anecdotes, etc., demonstrative of the mental powers and intellectual capacities of the Negro race*, hg. v. Henry Gardiner Adams, London 1854, mit Verweis auf Fuller auf S. 2; und das missionarische Werk von Thomas Herbert Darlow, *God's image in ebony*, London 1912, mit Zitat auf S. ii.

51 Vgl. Lerone Bennett Jr., «What's in a Name? Negro vs. Afro-American vs. Black», in: *Ebony*, 1967, Bd. 23, S. 46–54; David M. Rafky, «The Semantics of Negritude», in: *American Speech*, 1970, Bd. 45, S. 30–44; John Baugh, «The Politicization of Changing Terms of Self-Reference among American Slave Descendants», in: *American Speech*, 1991, Bd. 66, Heft 2, S. 133–146. Auffällig ist, dass das Wort «ebony» in diesen Aufsätzen nicht diskutiert wird – selbst in der Zeitschrift *Ebony*. Vgl. auch Serge Daget, «Les mots esclave, nègre, Noir, et les jugements de valeur sur la traite négrière dans la littérature abolitionniste française de 1770 à 1845», in: *Revue Française d'Histoire d'Outre-Mer*, 1973, Bd. 60, Nr. 221, S. 511–548.

52 Für Ansätze in dieser Richtung: Viktoria Schmidt-Linsenhoff, «Sklavenmarkt in K. Zur Verkörperung verleugneter Erinnerung in der Malerei des Orientalismus», in: dies./Hölz 2004 (wie Anm. 9), S. 37–53. Vgl. auch David Marriott, «On Racial Fetishism», in: *Qui Parle. Critical Humanities and Social Sciences*, 2010, Bd. 18, Heft 2, S. 215–248.

53 Ein dreiseitiges Heft mit dem Text wurde gedruckt: *Boutade des mores esclaves d'amour, delivrez par Bacchus*, o.O. o.J., aufbewahrt in der Bibliothèque nationale de France in Paris.