

## zeitenblicke 7 (2008), Nr. 2

**Michael Zeuske**  
**Sklavenbilder:**

Visualisierungen, Texte und Vergleich im atlantischen Raum  
(19. Jahrhundert, Brasilien, Kuba und USA)

urn:nbn:de:0009-9-15458

### **Abstract**

Der Beitrag verfolgt die ‚Verbildlichung‘ der Sklaverei im atlantischen Raum und auf dem amerikanischen Kontinent, ausgehend von den Anfängen im 16. Jahrhundert, aber mit einem deutlichen Schwerpunkt auf Malerei und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Dies hat seinen Grund in einem seitdem veränderten europäischen Blickwinkel auf das Phänomen der Sklaverei. Wirkliches Interesse an den Lebensumständen der in Amerika lebenden Sklaven stand nun neben der stark ausgebildeten Furcht vor den Sklaven, die wiederum stark manipuliert bzw. kultiviert wurde. Im Mittelpunkt stehen die Bilderserien von Johann Moritz Rugendas, der die große Vielfalt der Formen von Sklaverei vorstellte und erstmals neben Typisierungen auch individuelle Züge der Dargestellten erkennen ließ. Gleichwohl zollt auch Rugendas den Erwartungen des europäischen Exotismus Tribut. Überhaupt stellte kaum einer der Künstler in seinen Bildern die herrschenden Verhältnisse oder gar die Sklaverei selbst in Frage. Insgesamt wird deutlich, dass in den hier vorgestellten Bildern nur ganz bestimmte Lebensbereiche der Sklaven visualisiert wurden. Keineswegs können daher solche Bilder für eine „histoire totale“ in Anspruch genommen werden. Doch dessen ungeachtet stellen sie eine wesentliche Erweiterung des Quellenfundus zur Geschichte der Sklaverei dar.

### **Picturing Slave History: Sklaven, Sklaverei und Bilder in den atlantischen Amerikas**

<1>

Die kommunikative Europäisierung der Welt auf alten und neuen Informationsträgern beruht auch auf einer ‚Verbildlichung‘ (Karten, Bilder, Textbilder) nach den ästhetischen und technologischen Regeln der Europäer, die im 15. Jahrhundert modernisiert worden waren. Treibendes Motiv in dem sich immer weiter öffnenden atlantischen Raum waren dabei oft Gewalt und ‚Furcht‘ (‘fear’, zu Deutsch besser ‚Angst‘), denen die frühen Akteure des Atlantiks mit neuer Gewalt, aber auch mit bildlicher Bannung und Distanzierung begegneten. Die Seefahrer, Kartenzeichner und einige wenige Conquistadoren theoretisierten seit 1450 erstmals den neuen Raum, indem sie mathematische Methoden in Raumkonstruktion und Messung verwandten, sie führten die „Modernisierung der Perzeption“ weiter, sie benannten die neuen Räume (wie Inseln und andere Fragmente des Atlantiks mit europäischen Namen und vorher bekannten Konzepten), setzten heimisches Vieh aus (vor allem Ziegen oder Schweine), versklavten Menschen, bauten Forts und Faktoreien sowie Kirchen gegen die Rückseite der Gewalt, die Furcht/Angst.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ich danke Pablo Diener für kritische Lektüre und Hinweise sowie Herrn Gabriel Riquelme für technische Bearbeitung. Tobias Green: Fear and Atlantic history. Some observations derived from Cape Verde Islands and the African Atlantic, in: Atlantic Studies, Vol. 3:1 (2006), 25-42; Zeuske:

<2>

Erstaunlicherweise diente Malerei (oder eine andere Form von Visualisierungstechnik) zunächst nicht oder nur in sehr begrenztem Ausmaß (Kartenbilder, Holzschnitte) zur Archivierung der frühen `Blicke´ auf den jeweils `Anderen´ in der iberischen Expansion.<sup>2</sup> Vielmehr stand gesammeltes Wissen in Texten und Berichten (`relaciones´), also in Schriftform, im Vordergrund.<sup>3</sup>

<3>

Die zusammenfassende Visualisierung und Archivierung der iberischen Expansion, zugleich visuelle Werbung für eine neue, nordwesteuropäische Phase der europäischen Expansion, lieferten vor allem die bekannten Kupferstiche Theodor De Brys.<sup>4</sup> In den Bry-Bildern flossen antispanische, in gewissem Sinne frühe `antiimperialistische´, Bildpropaganda und Werbung für einen neuen europäischen Kolonialismus zusammen.

<4>

Die `niederländischen Schenkungen´ von Frans-Post-Bildern an die Höfe in Paris, Berlin und Kopenhagen dienten ebenfalls der Werbung für die neue Phase der kolonialen Expansion Europas. Die exotisierende Darstellung von Sklaven und Sklaverei, aber auch freien Schwarzen Bildern europäischer Maler setzte Mitte des 17. Jahrhunderts mit Albert Eckhout (1610-1665) und Frans Post (1612-1680) ein.<sup>5</sup>

---

Atlantik, Sklaven und Sklaverei – Elemente einer neuen Globalgeschichte, in: Jahrbuch für Geschichte der Europäischen Expansionen 6 (2006), 9-44; ders., Sklaven und Sklaverei in den Welten des Atlantiks. 1400-1940. Umrisse, Anfänge, Akteure, Vergleichsfelder und Bibliografien, Münster / Hamburg / London 2006.

<sup>2</sup> John B. Friedman: Cultural conflicts in medieval world maps, in: Schwartz (Hg.): Implicit Understandings. Observing, Reporting, and Reflecting on the Encounters between Europeans and Other Peoples in the Early Modern Era, New York 1994, 64-95; Kees Zandvliet: Mapping for Money. Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, Amsterdam 2002; António Luís Ferronha: A iconografia do encontro, in: Ferronha (coord.): O Confronto do Olhar. O encontro dos povos na época das Navegações portuguesas, séculos XV e XVI: Portugal, África, Ásia, América, Lisboa 1991, 289-306; sowie: José da Silva Horta: Primeiros olhares sobre o Africano do Sara Ocidental à Serra Leona (= meados do século XV-inícios do século XVI), in: Ebd., 73-126.

<sup>3</sup> Antonio Barrera: Empire and Knowledge. Reporting from the New World, in: Colonial Latin American Review 15, No. 1 (2006), 39-54.

<sup>4</sup> Friedemann Berger (Hg.): De Bry, Amerika oder die Neue Welt. 2 Bde., Leipzig / Weimar 1977; Susanna Burghartz (Hg.): Inszenierte Welten. Die west- und ostindischen Reisen der Verleger de Bry, 1590-1630, Basel 2004. Benjamin Schmidt: Innocence abroad. The Dutch Imagination and the New World 1570-1670, Cambridge 2001.

<sup>5</sup> Zu Sklaverei und der visuellen Kultur des Atlantiks siehe: Kay Dian Kriz: Introduction. Visual culture and the Atlantic world, 1660-1830, in: Geoff Quilley / dies. (Hg.): An Economy of Colour. Visual Culture and the Atlantic World, 1660-1830, Manchester 2003, 1-12; Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Rhetorik der Hautfarben. Albert Eckhouts Brasilien-Bilder“, in: Susanna Burghartz u.a. (Hg.): Berichten, Erzählen, Beherrschen. Wahrnehmung und Repräsentation in der frühen Kolonialgeschichte Europas, Frankfurt am Main 2003 (= Zeitsprünge. Forschungen zur frühen Neuzeit, Bd. 7, Heft 2,3), 285-314; Jerome S. Handler / Annis Steiner: Identifying Pictorial Images of Atlantic Slavery. Three Case Studies, in: Slavery and Abolition Vol. 27:1 (April 2006), 51-71; León Krempel: Biographische und stilistische Notizen zu Frans Post, in: León Krempel (Hg.): Frans Post (1612-1680). Maler des verlorenen Paradieses, München 2006, 19-28; Zeuske, Jenni; Zeuske, Michael: Frans Post in Deutschland: Die Vermarktung des Kolonialismusexotismus an der europäischen Halbperipherie, in: Heyden, Ulrich van der; Zeller, Joachim (Hg.): Kolonialismus hierzulande. Eine Spurensuche in Deutschland. Erfurt, 2008, 87-89.



Abb. 1: "Atlantikkreole". Albert Eckhout aus Groningen (1610-1665): "Afro-brasilianisch mand. Signeret 1641" (Titel nicht zeitgenössisch) = Albert Eckhout painting N 38A7 (mit freundlicher Genehmigung von The National Museum of Denmark, Kopenhagen, Ethnographic Collections). In Spanisch-Amerika und Europa gilt diese Zeit als Barock; der atlantische Raum der Neuzeit harret noch eigener Chronologie und Epochenkonventionen. In der Realität waren Sklaven, Sklavenhandel und Sklavereien sowie Widerstand gegen Versklavung ubiquitär.<sup>6</sup> In Texten allerdings war all dies weitgehend abwesend. Der schwerbewaffnete Schwarze in Brasilien von Albert Eckhout (Abb. 1) ist eine Ausnahme, die mit den Kämpfen um die Dominanz über den Sklaverei-Atlantik zusammenhängt (vor allem zwischen Portugal/Brasilien und den Niederlanden zu beiden Seiten des Ozeans, deshalb auch die deutlichen Bezüge zu Afrika (Elfenbein, Wurfspeere, Krummsäbel)). Bis um 1790 gab es extrem starke Konventionen der Darstellung von Sklaven, die alle entweder von der Struktur (engenho/ingenio = Plantage und Zuckermühle), dem Exotismus von Landschaften oder Darstellungen leidender Menschen, mit wenigen Variationen, geprägt war. Im 18. Jahrhundert wurde die Sklaverei - ohne wirklich große Traumata in Bildern zu zeigen - immer noch als recht als konventioneller, wenn auch in seiner Zeit schon sehr revolutionär wirkender Erinnerungsort für die 'Schäden des Kolonialismus', die dem Absolutismus der Könige angerechnet wurden, zum Massen wirksamen Träger einer kritischen Philosophie globaler Geschichte (Raynal).

<5>

Die wichtigste Darstellung von "revolutionären Sklaven" vor 1791 findet sich bei John Gabriel Stedman, einem Abenteurer und Militär, dessen Buch (erste englische Ausgabe 1790) auch die visuelle Repräsentation einer Cimarrón/Maroon-Kultur von Suriname ist – allerdings sehr binär im Ansatz, denn es handelt sich um den Bericht einer Strafexpedition gegen geflohene Sklaven.<sup>7</sup> Der Text ist eine Mischung von Guerilla-Handbuch, Enzyklopädie des Exotischen

---

<sup>6</sup> Michael Zeuske: Weltgeschichte der Sklaverei, Stuttgart 2009 (erscheint demnächst).

<sup>7</sup> „A Rebel negro armed & on his guard“, in: John Gabriel Stedman: Narrative of a five years' expedition, against the Revolted Negroes of Surinam, in Guiana, on the Wild Coast of South America; from the year 1772, to 1777, elucidating the History of that Country, and describing its Productions. Viz. Quadrupedes, Birds, Fishes, Reptiles, Trees, Shrubs, Fruits, & Roots; with an account of the Indians of Guiana, & Negroes of Guinea. By Capt<sup>n</sup>. J. G. Stedman, 2 Vols., London. Printed for J.

sowie eine Melange aus Sklavereigräueln und Pornografie. Der als Illustration des Stedman-Buches von William Blake ('A Rebel Negro armed on his guard') am Anfang der 1790er Jahre ins Bild gesetzte aufständische Sklave ist zugleich ein Cimarrón/Maroon aus einer eigenständigen Kultur. Zu dieser Kultur gab es keine oder kaum Untersuchungen und Darstellungen (wenn man von Jesuiten und anderen Missionaren absieht).<sup>8</sup>



Abb. 2: John Gabriel Stedman: Narrative of a five years' expedition, against the Revolted Negroes of Surinam, in Guiana, on the Wild Coast of South America; from the year 1772, to 1777, elucidating the History of that Country, and describing its Productions. Viz. Quadrupedes, Birds, Fishes, Reptiles, Trees, Shrubs, Fruits, & Roots; with an account of the Indians of Guiana, & Negroes of Guinea. By Captn. J. G. Stedman, 2 Vols., London 1806 (second edition, corrected).

Das Stedman-Buch ist, wie gesagt, auch zeitgenössische Pornografie (die von Bildern lebt), für die im 18. Jahrhundert offensichtlich das exotische Thema der Kampfes gegen aufständische Sklaven in Surinam überhaupt erst einen Visualisierungszugang bot.<sup>9</sup>



Abb. 3: John Gabriel Stedman: Narrative of a five years' expedition, against the Revolted Negroes of Surinam, in Guiana, on the Wild Coast of South America; from the year 1772, to 1777, elucidating the History of that Country, and describing its Productions. Viz. Quadrupedes, Birds, Fishes, Reptiles, Trees, Shrubs, Fruits, & Roots; with an account of the

---

Johnson, St. Paul's Church Yard & Th. Payne, Pall Mall, 1806 (second edition, corrected), Vol. II, gegenüber 91 (Stecher: Francesco Bartolozzi).

<sup>8</sup> Richard Price (Hg.): Maroon Societies. Rebel Slave Communities in the Americas, Baltimore 1979; Sally Price: Introduction, in: Stedman: Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam. Transcribed for the First Time from the Original 1790 Manuscript, edited and with an introduction and notes by Price, Richard and Price, Sally, Baltimore & London 1988, XIII-XCVII.

<sup>9</sup> Marcus Wood: John Gabriel Stedman, William Blake, Francesco Bartolozzi and empathetic pornography in the Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam, in: Quilley / Kriz: An Economy of Colour (wie Anm. 5), 129-149.

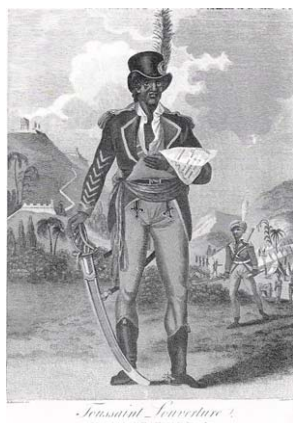
Indians of Guiana, & Negroes of Guinea. By Captn. J. G. Stedman, 2 Vols., London 1806 (second edition, corrected).

Pornografie lief in der europäischen Kultur weiter und entwickelte sich im 19. Jahrhundert zusammen mit der Entfaltung der Ideologie des Rassismus als `basso continuo´ im Hintergrund, vielleicht auch als Grundierung einer immer stärker auf Rasse setzenden Visualisierung (`art of exclusion´).<sup>10</sup>



Abb. 4: John Gabriel Stedman: Narrative of a five years' expedition, against the Revolted Negroes of Surinam, in Guiana, on the Wild Coast of South America; from the year 1772, to 1777, elucidating the History of that Country, and describing its Productions. Viz. Quadrapedes, Birds, Fishes, Reptiles, Trees, Shrubs, Fruits, & Roots; with an account of the Indians of Guiana, & Negroes of Guinea. By Captn. J. G. Stedman, 2 Vols., London 1806 (second edition, corrected).

Erst die Revolution der Sklaven und freien Farbigen von Saint Domingue (1791-1803) und die `Images of Hayti´ führten dazu, dass sich die europäischen Eliten neben allen möglichen künstlerischen Spielereien, Pornografie und Manierismen wirklich mit Sklaven in ihren realen Lebensumständen zu befassen versuchten und zugleich ihre eigene Furcht vor Sklaven in immer neuen Manipulierungsskizzen zu kultivieren begannen.<sup>11</sup>



---

<sup>10</sup> Albert Boime: The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century, London 1991.

<sup>11</sup> Marcus Rainsford: An historical account of the black empire of Hayti. Comprehending a view of the principal transactions in the revolution of Saint Domingo with its ancient and modern state. By Marcus Rainsford ..., London: Albion Press Printed: Published by James Cundee, 1805; Michael Zeuske: Revolution im Zentrum der schwarzen Karibik, in: ders.: Schwarze Karibik. Sklaven, Sklavereikulturen und Emanzipation, Zürich 2004, 157-190.



Abb. 5: Marcus Rainsford: An historical account of the black empire of Hayti : comprehending a view of the principal transactions in the revolution of Saint Domingo; with its ancient and modern state. By Marcus Rainsford, London 1805.



Abb. 6: Marcus Rainsford: An historical account of the black empire of Hayti : comprehending a view of the principal transactions in the revolution of Saint Domingo; with its ancient and modern state. By Marcus Rainsford, London 1805.



Abb. 7: Marcus Rainsford: An historical account of the black empire of Hayti : comprehending a view of the principal transactions in the revolution of Saint Domingo; with its ancient and modern state. By Marcus Rainsford, London 1805.

Nach der Gründung von Haiti war die Furcht vor den Sklaven zum Bild geworden – das Bild der gehenkten `schönen´ und gut gekleideten Offiziere und das Bild von brennenden Plantagen in der Nacht machten die Runde in der westlichen Welt. Nicht etwa das von den ersäuferten ehemaligen Sklaven, die um ihre Freiheit kämpften.

<6>

Künstler und Wissenschaftler schufen auch weiterhin eine anthropologische Abbildungstradition des `leidenden Sklaven´, eine Sklavereiliteratur und -ethnologie sowie modernistische Darstellungen von Technologien und Landschaften, um dem Korpus mächtiger Bilder von aufständischen Sklaven Bilder `zahmer´ und `guter´ Sklaven als handlungsleitende Medien entgegenzusetzen, wie zum Beispiel “Vue d’une habitation près de La Habane“, die eine fast militärisch geordnete Linie arbeitender Sklaven zeigt. Das Bild drückt vor allem eines aus – es herrscht strenge Disziplin und alles ist unter Kontrolle. Die Realität der Gewalt und des Zwanges drängt sich ins Bild – in Figur des schläfrigen Mayorals im rechten Bildvordergrund. Von ihm sieht der Betrachter vor allem die Peitsche.<sup>12</sup> Im

---

<sup>12</sup> Hipólito Garneray: Vue d’une habitation près de La Havane, Lithographie, 19 x 24 ¾ cm, Biblioteca Nacional José Martí (BNJM), La Habana; siehe auch : Juan Andreu García: Entre la ficción romántica y la realidad histórica. La imagen de Cuba a través del grabado y la pintura colonial, in: Consuelo Naranjo Orovio; Carlos Serrano (Hg.): Imágenes e imaginarios nacionales en el Ultramar español, Madrid 1999, 369-391; Andreu García: Representar para existir: Escenarios de poder y vida cotidiana en la Cuba del XIX, in: Verdú Maciá / Martín Rodríguez / Martínez Gómez-García (Hg.): Fiesta, juego,

Grunde setzte auch jetzt erst die Historiografie zur Sklaverei ein, das heißt, es entstanden Texte, die sich nur mit dem Thema Sklaverei oder Sklaven befassten.

<7>

Das 19. Jahrhundert war im atlantisch-amerikanischen Raum die Zeit der `Zweiten Sklaverei`.<sup>13</sup> In dieser letzten und intensivsten Phase der amerikanisch-atlantisch-afrikanischen Sklaverei vor der formellen Abolition (USA 1865, Kuba 1886 und Brasilien 1888) verbanden sich, vor allem auf Kuba und mit Abstrichen im Süden der USA und in Brasilien, Massensklaverei, intensive Formen der Exportproduktion, Industrialisierung und die Nutzung neuester Technologien durch kosmopolitische Sklavenhaltereliten.<sup>14</sup> Zugleich begann im 19. Jahrhundert, ausgehend von Europa und beeinflusst von dem "Forscher in Bewegung" Alexander von Humboldt, die Entwicklung eines neuen Bildes der Welt (Kosmologie), die visuelle Repräsentation des `eigenen` Raumes durch Künstler, die von den Zuckereliten finanziert wurden sowie der Kampf um die Abolition von Sklavenhandel und Sklaverei.<sup>15</sup> Humboldt, der Kuba zu Beginn des 19. Jahrhunderts besucht hatte, war einer der ersten Repräsentanten reformistischer Eliten, die auf neue Visualisierungsstrategien zwischen Wissenschaft und Kunst setzten.<sup>16</sup>

<8>

Auch die kreolischen Eliten Kubas selbst oder Künstler, die von Plantageneliten akzeptiert wurden und neue Formen des Reisens nutzten (wie in Brasilien), begannen moderne Formen der Visualisierung zu schaffen und zu nutzen, um ihre Lebens- und Erlebenswelt darzustellen – zu der Sklaven gehörten. Begleitet wurde dieser Boom einerseits durch intensiven Sklavenschmuggel sowie andererseits durch eine gesamtamerikanische Ideologie der Furcht vor großen Sklavenrevolutionen (wie die auf Saint Domingue/Haiti, 1791-1803) sowie anschwellendem Rassismus.

<9>

Die Manipulierung der Furcht löste ein wachsendes Interesse an Sklaverei-Ethnografie und -Anthropologie in der Literatur aus. Im Ansatz gilt das auch für bildliche Darstellungen, vor allem kubanischen Sklaverei-Darstellungen ist wegen der Nähe zu Haiti der Furchtkomplex sozusagen eingraviert (aber kaum untersucht).<sup>17</sup> Zeitgenössische Leitmedien in der

---

y ocio en la historia. XIV. Jornadas de estudios históricos organizados por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea, Salamanca 2003, 219-235.

<sup>13</sup> Dale W. Tomich: The 'Second Slavery'. Bonded Labor and the Transformations of the Nineteenth-century World Economy, in: Francisco O. Ramírez (Hg.): Rethinking the Nineteenth Century. Contradictions and Movement, New York 1988, 103-117; Dale W. Tomich / Michael Zeuske (Hg.): The Second Slavery: Mass Slavery, World Economy and Comparative Microhistories (= Review: A Journal of the Fernand Braudel Center, Binghamton University, 2008) (erscheint demnächst).

<sup>14</sup> Michael Zeuske: Comparing or Interlinking? Economic Comparisons of Early 19<sup>th</sup>-Century Slave Systems in the Americas in Historical Perspective in: Enrico Dal Lago / Constantina Katsari (Hg.): Slave Systems: Ancient and Modern, Cambridge 2008, 148-183.

<sup>15</sup> Ottmar Ette / Ute Hermanns / Bernd M. Scherer / Christian Suckow (Hg.): Alexander von Humboldt: Aufbruch in die Moderne (= Beiträge zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, Bd. 21), Berlin 2001; Michael Zeuske: ¿Humboldtización del mundo occidental? La importancia del viaje de Humboldt para Europa y América Latina", in: Humboldt *im* Netz. **International Review for Humboldtian Studies** (HiN), Potsdam 2003, IV, 6. [www.unipotsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/hin\\_6.htm](http://www.unipotsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/hin_6.htm) <17.9.2008>

<sup>16</sup> Michael Zeuske: Alexander von Humboldt y la comparación de las esclavitudes en las Américas, in: HiN, VI, 11, Potsdam 2005, 65-89 ([www.unipotsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/hin11/inh-zeuske.htm](http://www.unipotsdam.de/u/romanistik/humboldt/hin/hin11/inh-zeuske.htm)). <17.9.2008>

<sup>17</sup> Maria Dolores Gonzalez-Ripoll / Consuelo Naranjo / Ada Ferrer / Gloria Garcia / Josef Opartný (Hg.): El rumor de Haití en Cuba. Temor, raza y rebeldía, 1789-1844, Madrid 2005.

Darstellung von Sklaven und Sklaverei wurden neben Texten nun auch Malerei, Zeichnung und Lithografie sowie seit etwa 1850 Fotografie.<sup>18</sup>

<10>

Auf dem Höhepunkt der `Zweiten Sklaverei`, in den Jahren zwischen 1840 und 1860, kam es auf Kuba nicht nur zu einer eigenständigen Industrialisierung neben der (Fabrik-) Industrialisierung, sondern auch zur Einführung der Fotografie. Wissenschaftler, wie Alexander von Humboldt, der die Verbindung zwischen Text und Visualisierung vor allem in Bezug auf Malerei sehr voran getrieben hatte, lehnten Fotografie für wissenschaftliche Darstellungen zunächst ab – nicht so sehr wegen technischer Mängel, sondern vor allem, weil Fotografien zu detailreich waren und sich nicht auf das `Wesen` konzentrierten, wie das ein Maler tun konnte. Fotografische Abbildungen erfassen das Endstadium der `Zweiten Sklaverei`. Die frühe Verwendung technischer bildgebender Medien, wie Daguerreotypie und Fotografie (Fotografie), zeigt, dass diese eher der Kontrolle dienten (Fotos von Sklaven, die zunächst zur Wiedererkennung nach etwaiger Flucht genutzt werden sollten).<sup>19</sup>

<11>

Kunst enthüllt Wesen – zumindest strebte der Künstler-Geniekult des 19. Jahrhunderts das an. Geschichten und Bilder über und von Sklavinnen enthüllten seit 1800 vor allem eines: die allgegenwärtige Furcht vor ihnen, die zu regelrechten Furchtikonen stilisiert wurden. Jene Furchtikonen, oft weiterhin auch mit Pornografie gemischt, wirkten seitdem als Klischees, etwa in der Literatur, aber auch im Bild.<sup>20</sup> Die Lebensgeschichten der in den Bildern dargestellten Sklavinnen und Sklaven oder freien Mulattinnen werden wir wahrscheinlich nie erfahren. Die der Maler dagegen sind erfasst und oft auch besser dokumentiert als die vieler Reisender. Sie können für die Konstruktion von Vergleichskriterien genutzt werden. Einige Maler haben der Sklaverei in den sich herausbildenden Medienwelten des 19. Jahrhunderts ein individuelles Gesicht gegeben, indem sie ihre Blicke auf reale Menschen in ihren Medien konservierten und mit Typen sowie Klischees arbeiteten, die in der Kunstgeschichte lange vorher ausgebildet waren.<sup>21</sup> Die Formensprache war dabei oft wichtiger als die Realität, so etwa [Joseph Mallord] William Turners “Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying: Typhoon Coming on (The Slave Ship)“, 1840, das mit gewohnter Bildersprache der Schiffsbilder, Meeresszenen und Schiffsunglücke operierte, aber den Stil romantisierte.<sup>22</sup> Realität, oder was man für Realität hielt, war hier im Wissen oder Meinen der Betrachter repräsentiert.

---

<sup>18</sup> Zoila Lapique Becali: La litografía de los franceses, in: dies.: La memoria de las piedras, La Habana 2002, 57-77.

<sup>19</sup> Für Brasilien: Louis Agassiz / Elisabeth Carry Agassiz: Voyage au Brésil, Paris 1869; sowie: Jasmine Alinder: La retórica de la desigualdad. Las fotografías de los esclavos del Brasil en el siglo XIX, in: Historia y memoria. Sociedad, cultura y vida cotidiana en Cuba, 1878-1917. Prólogo: José Amador; Epílogo: Fernando Coronil, La Habana 2003, 161-174; George Ermakof: O Negro na Fotografia Brasileira do Século XIX, Rio de Janeiro Editorial 2004; für Kuba siehe: Gabino La Rosa Corzo: Henry Dumont y la imagen antropológica del esclavo africano en Cuba, in: Historia y memoria, 175-182, hier: 176; sowie: Ana Vera: La fotografía y el trabajo a principios del siglo XX, in: Ebd., 183-203.

<sup>20</sup> Zeuske: Revolution im Zentrum der schwarzen Karibik (wie Anm. 11), 157-190; Juan Andreo García / Alberto José Gullón: Vida y muerte de la Mulata. Crónica ilustrada de la prostitución en la Cuba del XIX, in: Anuario de Estudios Americanos, Tomo LIV:1 (1997), 135-157.

<sup>21</sup> Gertrud Richert: Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts, Berlin 1959.

<sup>22</sup> Leo Costello: Turner's *The Slave Ship* (1840). Towards a Dialectical History Painting, in: Brycchan Carey / Ellis Markman / Sara Salih (Hg.): Discourses of Slavery and Abolition. Britain and its Colonies 1760-1838, New York 2004, 209-222.



<12>

In diesem Umfeld schuf Johann Moritz Rugendas wohl noch vor dem weit kritischeren Jean Baptiste Debret, der weniger typisierend und mehr empirisch arbeitete, die geschlossenste Serie von `Sklavenbildern` der Weltgeschichte.<sup>23</sup> Es kann wohl als symptomatisch für die Haltung der Eliten Brasiliens zur Visualisierungswut des 19. Jahrhunderts, der beginnenden engeren Moderne, gelten, dass die ausländischen Künstler zwar in den jeweiligen Elitekreisen akzeptiert werden mussten, aber ansonsten relativ freie Hand hatten. Rugendas' Bilder und die daraus in Paris gefertigten Lithografien über Brasilien zeigen auch, dass der bayerische Künstler bei allen Versuchungen durch die Elitenideologie der Sklavenbesitzer Menschen in den Mittelpunkt seiner Arbeiten stellte, die Akteure der Sklaverei - allerdings in Kompositionen, die durch die Vorherrschaft der von den Herren kontrollierten Strukturen (Bergwerke, Sklavenmärkte, Engenhos) geprägt sind.<sup>24</sup> Rugendas' Absicht war vielleicht, Abolition zu befördern, vor allem aber wollten er und die französische Lithografengruppe, die die Bilder des Buches "Malerische Reise" stachen, den publizistischen und wirtschaftlichen Erfolg. Technische Finesse und Exotik führten dazu, dass seine Bilder schon bald in Brasilien und in Europa rezipiert und als `schöne`, aber nicht so recht `wahre`, Abbildungen akzeptiert wurden.

<13>

Auf Kuba haben Mialhe, Landaluze (für den urbanen Bereich) und vor allem Cantero/Laplante (für den ruralen Bereich) einen ebenso einmaligen geschlossenen Korpus zu Dimensionen und Landschaften der Sklaverei aus der Sicht der Herren geschaffen.<sup>25</sup> Cantero als Mitglied der engeren und sehr begüterten Zuckerelite regte die Bilder an; er steuerte und kontrollierte die Visualisierung und vor allem die Texte. Bei Cantero/Laplante stehen äußere und innere Strukturen, wie auch die historische Erinnerung der Sklavereiarchitektur und -landschaft sowie nicht zuletzt technologische Neuerungen im

---

<sup>23</sup> Jean-Baptiste Debre: Voyage Pittoresque et Historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement ..., 4 Vols. in 2 Bden., Paris: Firmin Didot Frères, MDCCCXXXIV (1834); Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.): A Travessia da Calunga Grande. Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899), São Paulo 2000 (= Série Uspiana – Brasil 500 anos), 371-421 (Illustrationen 119-171); insgesamt zu den Künstlern in Brasilien: u.a. Thomas Ewbank, Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied, Johann B. Spix, Carl F. Ph. Martius, Thomas Ender, Richard Bate, Carl Wilhelm von Thoremin, Eduard Hildebrandt, Prinzessin Therese von Bayern, die Sklaverei und Sklaven dargestellt haben: "Bibliografia", in: Ebd., 239-249.

<sup>24</sup> Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien von Moritz Rugendas, Stuttgart 1986 (Faks.-Ausg. d. Orig.-Ausg.: Rugendas, Voyage pittoresque dans le Brésil, traduit de l'allemand par M. de Golbery, conseiller à la cour royale de Colmar, correspondant de l'Institut, membre de plusieurs savantes sociétés savantes, chevalier de la Légion d'Honneur, Paris 1835); Newton Carneiro: Rugendas no Brasil, Rio de Janeiro 1979; O Brasil de Rugendas, Belo Horizonte 1998 (= Coleção Imagens do Brasil, Vol. 1); Robert W. Slones: African Abrahams, Lucretias and Men of Sorrows. Allegory and Allusion in the Brazilian Anti-slavery Lithographs (1827-1835) of Johann Moritz Rugendas, in: Eckehart Wiedemann / David G. Gardner (Hg.): Representing the Body of the Slave, London / Portland 2002 (= Special Issue: Slavery & Abolition. A Journal of Slave and Post Slave Studies, Vol 23:2 (2002)), 147-167.

<sup>25</sup> Frédéric Mialhe: Album Pintoresco de la isla de Cuba, o.O [La Habana]: Litografía de la Real Sociedad Patriótica de Amigos del País, o.J. [ca. 1839-ca. 1848] (sowie: Berlin: B. May y Co., 1853); Frédéric Mialhe / Louis Marquier: Viage pintoresco al rededor de la Isla de Cuba dedicado al Señor Conde de Villanueva, o.O. u. J. [Habana : Litografía de Luis Marquier, 1848?]; Justo G. Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana: Litografía de Luis Marquier, 1857; Carlos Venegas Fornias: El libro de los Ingenios, in: Antonio Malpica (Hg.): Agua, trabajo y azúcar, Granada 1996, 87-99; Sylvie Megevand: Pierre-Toussaint-Frédéric Mialhe. Un lithographe gascon à Cuba (1838-1854), in: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien. Caravelle 76-77, Toulouse (2001), 443-453.

Mittelpunkt. Auf den Bildern überwiegt die Herrenkultur; Sklaven kommen nur am Rande oder als sehr kleine, nicht individualisierte Figuren vor – man braucht eine Lupe, um arbeitende Sklaven zu sehen.<sup>26</sup> Auch das ist `Massen´- Sklaverei. Diese Art der Visualisierung prägte die Grundlinien der Rezeption auf Kuba. In der offiziellen Kunst, in Kultur und Medien sowie in der Historiografie dominierten Strukturen, Herren und Technologien.<sup>27</sup>

<14>

In der Realität war die verborgene Geschichte `Sklaverei-Kubas´ durch das wohl dichteste Überleben von mindestens fünf unterschiedlichen afrokubanischen Kulturen (einmalig in den Amerikas) geprägt, die die Populärkultur und die Entwicklung synkretistischer Religionen beeinflussten, aber von `weißen´ Künstlern im 19. Jahrhundert eigentlich nur in kostumbristischen sowie ironischen Karnevals- und Alltagsdarstellungen oder als Statisten auf Plantagenbildern visualisiert worden sind.<sup>28</sup> Das Bild "Landschaft" (paisaje) von Chartrand romantisiert den conuco, den höchst intensiven "Sklavengarten" tropischer Plantagenwirtschaften.

*Víctor Patricio Landaluze (1830-1889)*<sup>29</sup>

<15>

Sklaven und ehemalige Sklaven schufen extrem selten konventionelle Bilder, höchstens wenn ein `Familiensklave´ ausgebildet wurde und dann die Familie porträtierte. Sklaven und ehemalige Sklaven arbeiteten mit Heiligenfiguren (santos), Grafiken, Hausaltären und performativer Körperkultur (Tanz, waffenloser Kampf).<sup>30</sup>

Für den Betrachter heute ist das Bild des unbekanntes Sklaven von seiner Herrin eine Darstellung enttäuschender Konventionalität; für den malenden Sklaven der Gipfel seiner Annäherung an die Kultur seiner Herrschaft, für diese wohl ein Ausweis dafür, wieweit ein Sklave `zivilisiert´ werden konnte.

<16>

Im Kostumbrismus akzeptierten die Sklavereieliten Darstellungen des Karnevals (vor allem Miahle). Die Angst vor Widerstand und `Chaos´ verhinderte die Darstellung etwa von waffenlosen Kampftechniken der Sklaven und freien Farbigen (außer im brasilianischen Bildregister, zum Beispiel in Rugendas' Bild "Jogar Capoeira" Abb. 41 unten). Dazu kam der starke Einfluss US-amerikanischer Kultur ab 1898, der einerseits zum realen Abbrechen vieler populärer Kulturelemente auf Kuba (wie etwa des Sklaven-Kampfsportes `maní´ – ein Kreiskampftanz mit Ursprung wohl im Gebiet zwischen Liberia und Kamerun), andererseits zu einer starken Durchwucherung einer verborgenen Volksfrömmigkeit, die Kuba eine

---

<sup>26</sup> García Mora / Santamaría García (con la colaboración de Reinaldo Funes Monzote / Alejandro García Álvarez / Zoila Lapique Becali): Donde cristaliza la esperanza. Lectura de *Los Ingenios*, in: García Mora/ Santamaría García (Hg.): *Los Ingenios*. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Cantero, Justo G. Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005, 17-82, hier: 50. Cantero erwähnt Sklaven nur als "mano de obra" und in Bezug auf die gestiegenen Preise; die Hacendados von Cuba hielten sich für "esclavos de sus esclavos" (Sklaven ihrer Sklaven) und der "esclavistas" (Sklavenhändler), Ebd., 50f. Vgl. auch Cantero: „Introducción“, in: Ebd., 89-120, hier: 104.

<sup>27</sup> Manuel Moreno Fraginals: *El Ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*, 3 Bde., La Habana 1978.

<sup>28</sup> Michael Zeuske: *Afrocuba und die schwarze Karibik*, in: ders.: *Schwarze Karibik* (wie Anm. 11), 247-336.

<sup>29</sup> Lázara Castellanos: *Victor Patricio Landaluze*, La Habana 1990.

<sup>30</sup> Dennis Moreno: *Cuando los orishas se vistieron*, La Habana 2002.

führende Stellung in der `santería´ und anderen populären Religionen sichert - allerdings bis heute eher im Bereich des Verborgenen und Informellen sowie ohne formale bildliche Repräsentanz.<sup>31</sup>

<17>

In den USA (auch im Süden) gibt es keinen vergleichbaren geschlossenen Korpus von Plantagen- oder Sklavereibildern wie auf Kuba und in Brasilien, weder von Sklavenbildern, noch von Bildern über "Landschaften der Sklaverei", obwohl eine ganze Reihe von Bildern einzelner Plantagen (plantations) existiert sowie Porträts.<sup>32</sup> Die Visualisierung der Sklaverei ist in den Vereinigten Staaten von Amerika eher von den harten Debatten über die Grundverfassung der Staaten der Union, Sklavereiverteidigung, Abolition und Emanzipation in der Form von abertausenden Zeitungscartoons und kleineren Darstellungen in Büchern geprägt, wie etwa der auf Kuba sehr oft für die Frontispize von Büchern über die Sklaverei verwendete Stich "Punishing Slaves in Cuba" (1868) aus Harper's Weekly.<sup>33</sup>

<18>

Obwohl die neuen Medien, Stile, Formate und Techniken sich im 19. Jahrhundert nahezu explosiv in der westlichen Hemisphäre ausbreiteten, gibt es in Malerei oder generell im `picturing´ kaum Anlass zu Ähnlichkeitsvergleichen zwischen den großen Sklavereikulturen Amerikas.<sup>34</sup>

<19>

Eine moderne Bildgeschichte der Sklaven und der Sklaverei ist neben diesen Imponderabilien auch aus einem von einigen Kulturwissenschaftlern so bekämpften binären Element kaum möglich.<sup>35</sup> Erstens gibt es das bereits genannte Problem, dass es Bilder, die

---

<sup>31</sup> Oder in der Diaspora bei den sogenannten "Gangá" aus "Sierra Leone und Liberia", siehe: Fernando Ortiz: *Los bailes y el teatro de los negros*, La Habana 1993, 308; siehe auch: Matthias Röhrig-Assunção: *Capoeira in the context of the Black Atlantic*, in: ders.: *Capoeira. The History of an Afro-Brazilian Martial Art*, London / New York 2005, 32-69; *Atlas etnográfico de Cuba. Cultura popular tradicional*, La Habana: Centro de Investigación de la Cultura Cubana Juan Marinello [CD-Rom; s.a.]. Fuentes Guerra / Armin Schwegler: *Lengua y ritos del Palo Monte Mayombe. Dioses cubanos y sus fuentes africanas*. Prólogo de Stephan Palmié, Frankfurt a. M. / Madrid 2005.

<sup>32</sup> Richard Powell: *Cinque. Antislavery Portraiture and Patronage in Jacksonian America*, in: *American Art* 11, No. 3 (Fall 1997), 48-73.

<sup>33</sup> Boime: *The Art of Exclusion* (wie Anm. 10), Fig. 3-2, 49, nach: Harper's Weekly 12 (28. November 1868), 753; siehe auch: Ladislav Bugner (Hg.): *The Image of the Black in Western Art*, 5 Bde., Cambridge 1976-1991; Marcus Wood: *Blind Memory. Visual Representations of Slavery in England and America 1780 - 1865*, Manchester 2000; ders.: *Celebrating the Middle Passage. Atlantic Slavery, Barbie and the Birth of the Sable Venus*, in: *Atlantic Studies* 1:2 (2004), 123-144; John Michael Vlach: *The Planter's Prospect. Privilege and Power in Plantation Paintings*, University of North Carolina, 2002 (ich danke Frau Prof. Elizabeth Kuebler-Wolf, Bloomington/Indiana, für die Hinweise). Eine andere Form der Strukturierung des Visuellen findet sich bei Orlando Patterson: *American Dionysus. Images of Afro-American Men at the Dawn of the Twenty-First Century*, in: ders.: *Rituals of Blood. Consequences of Slavery in Two American Centuries*, Washington 1998, 233-282 (Bilder der "Körper" zwischen 266-277).

<sup>34</sup> Stephen Bann: *Printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France*, New Haven / London 2001. Michael Zeuske: *Vergleichen oder Vernetzen? Die Sklavereien in Saint-Domingue, Jamaika, Surinam, Kuba, Brasilien, USA und die Verwissenschaftlichung des Vergleichs im 19. Jahrhundert*, in: Zeuske, *Sklaven und Sklaverei in den Welten des Atlantiks* (wie Anm. 1), 297-360.

<sup>35</sup> Doris Bachmann-Medick: *Ausblick. Führen die Cultural Turns zu einer ‚Wende‘ der Kulturwissenschaften?*, in: dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006, 381-383, hier: 383; die reflektierteste und für Historiker nützlichste Arbeit

von Sklaven als 'Akteuren der Visualisierung' hergestellt worden wären, nicht gibt, beziehungsweise von Sklaven hergestellte Visualisierungen nicht überliefert wurden (Rugendas Bild vom Sklavenmarkt zeigt allerdings einen Sklaven, der Graffiti malt). Sklaven nutzten andere Formen der Visualisierung, wie zum Beispiel synkretistische Holzschnitzerei und Holzbildhauerei, ritualisierte Körperbewegungen (Tanz, waffenloser Kampf), Körpernarben (Skarifizierungen), Tätowierungen und gemalte oder eingeritzte religiöse Symbole in ganz anderer grafischer Tradition als das westliche Bild.<sup>36</sup> Ein 'picturing of the history of slavery' wäre also von vornherein nur der Versuch einer Ein-Fünftel-Bildergeschichte oder eines Ein-Fünftel-Bildgedächtnisses der Sklaverei als Strukturgeschichte oder der Geschichte der Herrenkulturen, möglicherweise als intermediärer Teil einer literarischen Ethnologie der Sklaverei oder als Geschichte der 'Objekte' an Rändern von Bildern über Strukturen, 'material culture' und Herrenkulturen.<sup>37</sup> Eine volle grafische Repräsentanz aller Sklavinnen und Sklaven, die als verschleppt Menschen aus Afrika den Atlantik überquerten, wäre nur in einem Mapping aller Brandzeichen zu finden, mit denen Sklavenhändler/Kapitäne ihr Eigentum an den Körpern der Sklaven dokumentierten. Da die Körper der Toten aber verwest sind, ist das nicht mehr zu leisten.<sup>38</sup> Ein weiteres binäres Prärequisit einer Bildgeschichte der atlantischen Sklaven ist die Tatsache, dass wegen des bereits erwähnten Furchtkomplexes und der Manipulierung durch Furcht-Ikonen (bildliche Darstellungen von aufständischen Schwarzen, die alle 'Weißen' massakrieren; Sexualität und Hexerei mulattischer Frauen und schwarzer Männer) weite Bereiche der Geschichte der Sklaven außerhalb jeglicher 'westlicher' Blicke, Wahrnehmung, Kanonisierungen sowie Abbildungskonventionen und damit außerhalb aller Weiterungen, Wendungen oder Umdeutungen des 'iconic turn' bleiben.<sup>39</sup> Das betrifft den allergrößten Teil der Geschichte des Widerstandes, die Geschichte der Atlantikkreolen, die Geschichte der Sklavenreligionen, atlantische Moden seit 1450 (Textilien, Kleidung, Ästhetiken, Farben, Diät), Musik, Populärkulturen und die ästhetische Geschichte des Soziallebens freigelassener Sklaven (libertos) sowie die Geschichte des Atlantik überhaupt.<sup>40</sup> An dieser 'Nicht-Abbildung', an diesem 'lauten Schweigen' und der gezielten Nicht-Wahrnehmung großer Bereiche des Sklavenlebens und des Lebens Freigelassener zeigt sich, dass Bilder in der Geschichte der Sklaverei schon in einer binären Logik (entweder '0' oder '1' – ein Drittes existiert nicht) eben nie nur 'Abbildung' waren, sondern

---

ist: Bernd Roeck: Visual turn? Kulturgeschichte und Bilder, in: *Geschichte und Gesellschaft* 29 (2003), 294-315.

<sup>36</sup> Pedro Deschamps Chapeaux: *Marcas tribales de los esclavos en Cuba*, in: *Etnología y Folklore*, n<sup>o</sup> 8 (1969), 65-78; Carlos Eugênio M. Moura (org.): *A Travessia da Calunga Grande: três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil* (wie Anm. 23), 482-484 sowie Rugendas "anthropologische Tafeln", in: Ebd., 442-445; siehe auch: Lydia Cabrera: *Apéndice. Gráficos Congos*, in: Jorge Castellanos / Isabel Castellanos: *Cultura afrocubana*, 4 Bde., Miami 1988-1994 (= Colección Ébano y canela; Bd.I: *El negro en Cuba 1492-1844*; 1988; Bd.II: *El negro en Cuba 1845-1959*; 1990; Bd. III: *Las religiones y las lenguas*; 1992; Bd. IV: *Letras, música, arte*, 1994), Bd. III, 421-453 sowie: Jorge Castellanos / Isabell Castellanos: *La lengua sagrada de los ñañigos*, in: Ebd., 306-311 und: dies.: *La lengua conga: el bantú de Cuba*, in: Ebd., 311-321.

<sup>37</sup> Martin Lienhard: *Afro-kubanische Oralität und ihre Darstellung in ethnologischen und literarischen Texten*, in: Ottmar Ette / Martin Franzbach (Hg.): *Kuba heute. Politik Wirtschaft Kultur*, Frankfurt a. M. 2001 (= Bibliotheca Ibero-Americana, Bd. 75), 393-409.

<sup>38</sup> Michael Zeuske: *Slave names and naming patterns in Cuba* (erscheint demnächst).

<sup>39</sup> Rainsford: *An historical account of the black empire of Hayti* (wie Anm. 11); Doris Bachmann-Medick: *Iconic Turn*, in: dies.: *Cultural Turns* (wie Anm. 35), 329-380.

<sup>40</sup> Matthias Röhrig-Assunção: *From Slave to Popular Culture: The Formation of Afro-Brazilian Art Forms in Nineteenth-Century Bahia and Rio de Janeiro*, in: *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, Año III (2003), No. 12, Nueva época (Diciembre de 2003), 159-176. Zeuske: *Atlantik, Sklaven und Sklaverei* (wie Anm. 11), 9-44.



Bilder immer spezifische Interessen ausdrücken und Ziele verfolgen, die hier eben darin bestanden `nicht abzubilden`. Was bleibt, ist Realienkunde – das ist schon viel, denn nicht einmal alle Realien der Sklaverei sind bekannt. Wenn Sklaven oder ehemalige Sklaven abgebildet wurden, ist das regelrecht Komische die extreme Differenz zwischen zeitgenössischer Zielsetzung und heutiger Interpretation der Visualisierung. Diese Differenz findet sich wohl am deutlichsten in den Karikaturen des Basken Víctor Landaluze. Landaluze wollte in der antikolonialen Auseinandersetzung zwischen Kubanern und Spaniern 1868-1878, in der er selbst als konterrevolutionärer Freiwilliger (voluntario) auf spanischer Seite teilgenommen hatte, die Kubaner als `Neger` lächerlich machen.<sup>41</sup> Heute gelten seine Bilder als `authentische` Abbildungen der kubanischen Sklavereigesellschaft und sogar der kubanischen Straßen- und Sklavenfestkultur.<sup>42</sup>



Abb. 8: Colección de artículos: Tipos y costumbres de la isla de Cuba por los mejores autores de este género/obra ilustrada por D. Víctor Patricio de Landaluze; fototipia Taveira ; con un prólogo de Antonio Bachiller y Morales, La Habana 1881. Museo de Bellas Artes, La Habana, Cuba (mit freundlicher Genehmigung).



Abb. 9: Colección de artículos: Tipos y costumbres de la isla de Cuba por los mejores autores de este género/obra ilustrada por D. Víctor Patricio de Landaluze; fototipia Taveira ; con un prólogo de Antonio Bachiller y Morales, La Habana 1881.



Abb. 10: Colección de artículos: Tipos y costumbres de la isla de Cuba por los mejores autores de este género/obra ilustrada por D. Víctor Patricio de Landaluze; fototipia Taveira ; con un prólogo de Antonio Bachiller y Morales, La Habana 1881. Museo de Bellas Artes, La Habana, Cuba (mit freundlicher Genehmigung).

---

<sup>41</sup> Michael Zeuske: Die 'Negros Curros', in: ders.: Sklaven und Sklaverei (wie Anm. 1), 387-388.

<sup>42</sup> Colección de artículos: Tipos y costumbres de la isla de Cuba por los mejores autores de este género/obra ilustrada por D. Víctor Patricio de Landaluze; fototipia Taveira ; con un prólogo de Antonio Bachiller y Morales, La Habana: Editorial Miguel de Villa, 1881.



## Bilder und Texte

*Rugendas: Schöne Menschen- und Situationsbilder ohne Texte:*

<20>

Die Eliten der Sklavereigesellschaften Amerikas, in diesem Falle Brasiliens und Kubas, stellten kaum professionelle Maler oder Fotografen, Lithografen und Kupferstecher aus der `eigenen` Gesellschaft an. Die meisten Visualisierungen der Sklaverei sind von europäischen Künstlern geschaffen worden – die einzigen, die von den kreolischen Eliten als solche akzeptiert wurden. Kreolische Maler aus der Gesellschaft Havannas oder Rio de Janeiros gab es wohl, aber sie malten selten Sklaven, Sklavereiszenen oder Sklavereilandschaften, und wenn doch, dann meist als Karikaturen oder als Kasten- und Standesbilder.<sup>43</sup> Einheimische Maler galten als Handwerker und waren oft freie Farbige, wie auf Kuba der berühmte Porträtmaler Vicente Escobar (1762-1834), der von König Ferdinand VII. 1827 sogar mit dem Titel eines Hofmalers geehrt worden war.<sup>44</sup>

<21>

Die einheimische Kunst Südamerikas galt selbst einem Humboldt als minderwertig: "Maler. In Cuba, Caracas, Cumaná, Guayana ist an einheimische Künste nicht zu denken ... Je näher nach Westen, desto mehr Kunst, vor allem in Quito, Pasto, Popayán ... Doch hat ganz Südamerika nur einen Historien-Maler hervorgebracht, der sich mit Schülern eines Mengs, und zwar mit den besten Schülern, messen kann. Gregorio Vásquez Cevallos, ein Schüler Figueroas, eines guten span[ischen] Malers, der nach S[anta] Fe kam und dort Vásquez bildete ... Er hat nie das Kön[igreich] Neu-[Granada] verlassen."<sup>45</sup> Bei Ästhetik, Ethik und `Schönheit` wurde auch der sonst so interkulturelle und eher in Kontinuitäten denkende Humboldt schnell binär.

<22>

Viele europäische Künstler, die das `Bild Amerikas` im 19. Jahrhundert schufen, kamen wirklich erst im Gefolge Humboldts in die neue Welt, einige auch aus eigener künstlerischer oder wissenschaftlicher Motivation - wenn sie das nötige Geld hatten. Ansonsten waren in der Mehrzahl Absolventen französischer Akademien gefragt.<sup>46</sup>

<23>

---

<sup>43</sup> Siehe die kolorierten Lithografien von Joaquim Lopes Barros (1849), in: Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.): *A Travessia da Calunga Grande: Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasi* (wie Anm. 22), 492-497 (Illustrationen 243-254); oder die `Kastenbilder` in Mexiko: Ilona Katzew: *Painters and Paintings: A Visual Tradition and Its Historiography*, in: dies.: *Casta Painting. Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*, New Haven / London 2004, 5-38; sowie: dies.: *Changing Perspectives. Casta Painting in the Era of the Bourbon Reforms, 1760-1790*, in: Ebd., 111-166.

<sup>44</sup> Escobar hat die paradigmatische Vita begabter freier Farbiger: Er wurde als *negro* geboren und starb als *blanco* (`Weißer`). Das bedeutet, dass seine Geburt in einem Taufbuch für *pardos* (Mulatten) oder *negros* (Neger) eingeschrieben worden war. Von seinen Einkünften konnte er sich nach den Vorschriften der *Real Orden del Gracias al Sacar* (1790) den Status eines "Weißen" kaufen; sein Begräbnis wurde dann im Buch für *blancos* vermerkt, siehe: Michael Zeuske: *Das farbige Bürgertum Kubas*, in: ders.: *Schwarze Karibik* (wie Anm. 11), 125-130, hier: 127.

<sup>45</sup> Alexander von Humboldt: *Reise auf dem Río Magdalena, durch die Anden und durch Mexico*, aus den Reisetagebüchern zugest. u. erl. v. Margot Faak, 2 Bde., Berlin 1986/1990, II, 334, Anm. 33.

<sup>46</sup> Renate Löschner: *Johann Moritz Rugendas in Mexiko. Ein Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt*, Berlin 1992; dies.: *Alexander von Humboldt als Initiator eines künstlerisch-wissenschaftlichen Amerikabildes*, in: *Amerika 1492-1992. Neue Welten – Neue Wirklichkeiten*, ed. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz und Museum für Völkerkunde, Staatliche Museen zu Berlin, 2 Bde., Braunschweig 1992, Band: *Essays*, 247-256.

Rugendas war zwar nicht Absolvent einer französischen Akademie, aber er hatte die Protektion Humboldts. Die Brasilien-Bilder von Johann Moritz Rugendas (1802-1858) sind ein gutes Beispiel der frühen visuellen Exotisierung einer Sklavereigesellschaft. Rugendas kam zunächst als angestellter Maler und Gesellschafter der Expedition des Freiherrn von Langsdorff 1822 nach Brasilien.<sup>47</sup> Auf der Fazenda Mandioca des Freiherrn (200 Sklaven) konnte der Augsburger Zeichner und Maler viele Einzelheiten des Sklavenlebens studieren.<sup>48</sup> Rugendas war leider nicht auf Kuba; aber er war in Brasilien (1821-1825) und er bereiste von 1831 bis 1834 Mexiko, Chile (1834-1842), Peru und Bolivien (1842-1845), Argentinien und Uruguay (1845) sowie Rio de Janeiro (Juli 1845-August 1846).<sup>49</sup>

<24>

Johann Moritz Rugendas fühlte sich nicht als Maler. Er war aber leidenschaftlicher Zeichner.<sup>50</sup> Seine Texte geben wenig her, auch weil er sich einem sehr romantischen Exotismus verpflichtet fühlte, gemischt mit ziemlichem Unverständnis gegenüber den afrikanischen und afroamerikanischen Wurzeln der Kultur der Sklaven.<sup>51</sup>

<25>

Rugendas' `Sklaven- und Sklavereiserie' ist Teil einer größeren Folge von Lithografien über Brasilien.<sup>52</sup> Ich gebe im Folgenden erst einmal eine Interpretation der Bilderfolge unter der Perspektive "Geschichte der Sklaverei", danach beschreibe ich die historische Struktur der Rugendas-Bilder.

<26>

Schaut der Sklavereihistoriker auf die Rugendas-Bilder, ergeben sich zunächst aus der Ordnung eine Reihe von Bezügen zur Rassenideologie, die sich herauszubilden begann: im Zentrum der Bilderserie stehen mit einer Unterserie von `Anthropologischen Tafeln' jeweils 4-5 Kopf- und Brustbilddarstellungen von `Nationen'.<sup>53</sup>



Abb. 11: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

---

<sup>47</sup> Rubens Borba de Morais: Johann Moritz Rugendas, in: O Brasil de Rugendas (wie Anm. 23), 13-15; Antonio Carlos Villaça: Rugendas, uma visão do Brasil, in: Ebd., 17-23; Hans Becher: Georg Heinrich von Langsdorff in Brasilien. Forschungen eines deutschen Gelehrten im 19. Jahrhundert, Berlin 1987 (= Völkerkundliche Abhandlungen, Vol. X); Maria Costa / Pablo Diener: Viajando nos bastidores. Documentos de Viagem da Expedição Langsdorff, Cuiabá 1995.

<sup>48</sup> Gertrud Richert: Die erste Reise nach Brasilien, in: dies.: Johann Moritz Rugendas (wie Anm. 21), 7-11, hier: 10.

<sup>49</sup> Pablo Diener-Ojeda: El viaje artístico de Rugendas. A viagem artística de Rugendas, in: ders.: Rugendas 1802-1858, Augsburg 1997, 20-133.

<sup>50</sup> Pablo Diener / Maria Costa: Quadros a óleo de tema brasileiro (Ou: Obras de um artista que não gostava de pintar), in: dies.: Rugendas e o Brasil, São Paulo 2002, 43-89, hier: 42.

<sup>51</sup> Pablo Diener / Maria Costa: E o texto, in: Ebd., 99-100; Villaça: Rugendas, uma visão do Brasil (wie Anm. 45), 17-23, hier: 17.

<sup>52</sup> Moura: A Travessia da Calunga Grande (wie Anm. 23), 442-481 (Illustrationen 194-233).

<sup>53</sup> Ebd.: 442-445 (Illustrationen 194-198).

Abb. 12: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 13: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 14: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 15: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Diese Sub-Serie hat an sich und in ihrer Anordnung fatale Ähnlichkeit mit späteren Rassenbildern, aber der visuelle Nachweis markiert auch Dimensionen der afrikanischen Diaspora (vor allem wegen der Tätowierungen).<sup>54</sup>

<27>

Eine Sub-Serie über symptomatische Orte des Sklavenhandels zeigt das Innere eines Sklavenschiffes, die Anlandung in Amerika, einen Sklavenmarkt (das Bild mit den Graffiti), den Transport eines Sklavenkonvois und die Ankunft 'neuer Neger' auf der Plantage.<sup>55</sup>



Abb. 16: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 17: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 18: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 19: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 20: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Die Lithografien zum Thema Flucht und Kampf (hier nur "Capitão do mato") gehören anderen Sub-Serien an.



---

<sup>54</sup> Edward A. Alpers: 'Moçambiques' in Brazil: Another Dimension of the African Diaspora in the Atlantic World, in: José C. Curto / Renée Soulodre-La France (Hg.): Africa and the Americas: Interconnections during the slave trade, Trenton 2005, 42-68.

<sup>55</sup> Eine moderne Wiedergabe der Rugendas-Bilder findet sich in: Moura: A Travessia da Calunga Grande (wie Anm. 23), 446-451 (Illustrationen 199-233).

Abb. 21: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Eine Untergruppe anthropologischer Zweier-Ganzkörperdarstellungen zeigt "Neger und Negerin auf einer Plantage", "Negerinnen aus Rio de Janeiro" sowie "Neger und Negerin von Bahia". Besonders das erste Bild ist stark vom Kostumbrismus (und eventuell von den Plantagenbesitzern) beeinflusst und dürfte das am wenigsten realistische Bild der gesamten Serie sein.



Abb. 22: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.



Abb. 23: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.



Abb. 24: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Weitere Arbeiten von Sklaven auf dem Land sind in einer Bildfolge zur ruralen Sklaverei wiedergegeben (Urbarmachung durch Baumfällen, Zuckermühle, Kaffeeernte, Herstellung von Mandioca und Sklavenhütte).



Abb. 25: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 26: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 27: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 28: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 29: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Eine Serie zur urbanen Sklaverei erfasst "Wäscherinnen", "Matrosen (Matelots)", "Verkauf in Recife" "Wasser-Träger" sowie "Häusliche Bestrafung" und "Öffentliche Auspeitschung".



Abb. 30: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 31: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 32: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 33: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 34: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Abb. 35: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Zwei Lithografien aus der Serie "Paisagem" (1 Division) geben Abbilder von Villa Rica in Minas Gerais wieder, zum Teil mit Szenen aus dem Bereich des Goldbergbaus in und um Villa Rica. Die beste Darstellung der Goldwäscherei mit Sklaven aber stammt unter dem Titel "Lavage du Minerai d'or près la montagne Itacolumi" [sic] aus der 3. Division (zur Gliederung der Stiche siehe unten).



Abb. 36: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Tänze von Sklaven und Libertos (Batuca), Kampfkünste (Capoeira), Feste und Sitten (Fest der Hl. Rosalie, Begräbnis) brachte Rugendas in einer Sub-Serie vor allem mit Bildern aus São Salvador de Bahia zum Ausdruck.



Abb. 37: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.





Abb. 38: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.



Abb. 39: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.



Abb. 40: Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas: Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835.

Das Verdienst von Rugendas liegt eben darin, dass er als Zeichner die Bedeutung der vielen schwarzen (versklavten) und farbigen Menschen sowie der unterschiedlichen Sklavereiformen (Haus, Land, Bergbau, Dienstleistung, Transport, Matrosen, Handwerk, Steinbruch, etc.) für die brasilianische Gesellschaft auf seinen Skizzen zur Kenntnis nahm und diese (zunächst quantitative) Bedeutung der `negros` in den unterschiedlichen Sektoren und Dimensionen der Sklaverei auch in der Struktur seiner Bilderfolgen reflektierte. Vor allem, und dabei in krassem Gegensatz zu den Bildern von Cantero/Laplante, haben die Sklavinnen und Sklaven bei Rugendas individuelle Körperformen, Kleidung und Gesichter.

<28>

Es bleibt auch festzuhalten, dass Rugendas zusammen mit einer Gruppe von ausländischen Künstlern in Brasilien - fast ausschließlich Franzosen und Engländer - die binäre und textliche Nichtvisualisierung von Sklaven und Schwarzen, das `bildliche Schweigen`, durchbrochen hat. Der Beweggrund für Rugendas war wohl Exotismus. Aber dieser Exotismus war in eine breitere Gefühlshaltung der Eliten und Sklavhalter gegenüber den versklavten Menschen in der atlantisch-amerikanischen Welt im 19. Jahrhundert eingebettet, die insgesamt mit dem Furchtkomplex und im weiteren Sinne mit einem Psychokomplex verbunden war. Künstler, vor allem Bildproduzenten, Reisende und Literaten, wahrscheinlich nach und nach auch Musiker (Tonproduzenten), wandten sich nach der Revolution von Saint-Domingue (1791-1803) und der Gründung Haitis (1804) im so genannten Kostumbrismus dem oftmals anthropologisch-psychischen Studium der (oder ihrer) Sklaven zu.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Michael Zeuske: Revolution im Zentrum der schwarzen Karibik, in: ders.: Schwarze Karibik (wie Anm. 11), 157-190; Martin Lienhard: Afro-kubanische Oralität und ihre Darstellung in ethnologischen und literarischen Texten (wie Anm. 37), 393-409; ders.: Le discours des esclaves de l'Afrique à l'Amérique latine (Kongo, Angola, Brésil, Caraïbes). Traduit du portugais par Beatriz Lienhard-Fernández et l'auteur. Préface d'Emmanuel B. Dongala, Paris 2001 (Collection Recherches et Documents – Amériques latines); ders.: Der Diskurs aufständischer Sklaven in Brasilien 1798-1838. Versuch einer ‚archäologischen‘ Annäherung, in: Michael Zeuske (Hg.): Sklaverei zwischen Afrika und Amerika, Leipzig 2003 (= COMPARATIV, 13. Jg., H. 2), 44-67; ders.: Bases ideológico-culturales de la

<29>

Historische Struktur sowie zeitgenössischer Sinn der Rugendas-Bilder unterscheiden sich deutlich von der Interpretation durch den Sklavereihistoriker. Die in Folge des heutigen visuellen `turn´ so präferierten nichtbinären Prozesse setzten in Bezug auf die Zeichnungen, die Rugendas 1822 bis 1825 in Brasilien gefertigt hat, im Grunde sofort ein – schon bei der Auswahl der Motive, eben weil Rugendas das binäre Schweigen durchbrach. Leider haben wir über Motivauswahl und Motive von Rugendas keine Aufzeichnungen oder Tagebücher. Besonders deutlich und gut nachweisbar lässt sich der vielfältige nichtbinäre Prozess der Verbildlichung außerhalb Brasiliens (in Europa) studieren. Dort ergab sich für Rugendas die Möglichkeit, seine Skizzen und Farbbilder in einem anspruchsvollen Buch in Paris zu veröffentlichen. Der nichtbinäre Prozess der Publikation stellt also eher `europäische Geschichte´ dar. Technische und technologische Grundlage der Revolution “der Produktion illustrierter Bücher“ war die am Ende des 18. Jahrhunderts in München erfundene und meist durch Franzosen im Atlantikraum verbreitete Lithografie.<sup>57</sup> Von dem Rugendas-`Buch´ über Brasilien erschienen zwischen 1827 und 1837 zwei identische Ausgaben (mit kleinen Unterschieden im Detail): “Die Malerische Reise in Brasilien“ und die “Voyage Pittoresque dans le Bresil“.<sup>58</sup>

<30>

Die Struktur der Rugendas-Bildfolge ist nicht sehr kompliziert; es handelt sich um vier `Divisionen´ mit zwei Mal 30 und zwei Mal 20 Lithografien, zusammen 100 Bilder. Manchmal ergeben sich durch Druckfehler jedoch Schwierigkeiten in der numerischen Zuordnung (die jeweils links oben der Lithografie erscheint), weil Dopplungen auftreten. Eigentlich handelte es sich bei der “Malerischen Reise“ nicht um ein Buch (was meine Idee, dass es `Bilder ohne Texte´ sind, stützt), sondern um ein Bild-Album mit wenig Text im Folio-Format, bestehend aus 20 Hefen. Jedes dieser Hefen enthielt fünf Bild-Tafeln, unterteilt in die Serien (von denen einige zur gleichen `Division´ gehören) “Paisagem“ [Landschaft] mit sechs Mappen à fünf Bilder (30 Lithografien; 1. Division), vier Mappen à 20 Bilder “Tipos e costumes“ [Typen und Traditionen] (20 Lithografien; eigentlich “Portraits e costumes“ [Porträts und Traditionen]; 2. Division), ebenfalls vier Mappen mit 20 Lithografien “Usos e costumes dos indios“ [Bräuche und Traditionen der Indios] und zwei Mappen mit zehn Bildern “Vida dos europeos“ [Leben der Europäer], “Europeos na Bahia e Pernambuco“ [Europäer in Bahia und Pernambuco] (zusammen 3. Division).

<31>

Darin schließt sich die für uns entscheidende Serie von vier Mappen à zwanzig Lithografien (4. Division) der Serie “Usos e costumes dos negros“ [Bräuche und Traditionen der Neger] an, die von der Ankunft im Bauch des Sklavenschiffes bis zum Begräbnis den paradigmatischen Lebenszyklus der aus Afrika nach Amerika verschleppten Menschen

---

rebeldía esclava. Caribe y Brasil, 1790-1840, in: Iberoamericana. América Latina – España – Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas, Año III (2003), No. 12, Nueva época (Diciembre de 2003), 141-157.

<sup>57</sup> Lapique Becali: La litografía de los franceses (wie Anm. 18), 57-77; Pablo Diener / Maria Costa: Um ensaio sobre o Viagem Pitoresca, in: dies.: Rugendas e o Brasil (wie Anm. 49), 90-249.

<sup>58</sup> Johann Moritz Rugendas: Malerische Reise in Brasilien von Moritz Rugendas, Stuttgart 1986 (Faks.-Ausg. d. Orig.-Ausg.: Rugendas, Malerische Reise in Brasilien / Maurice Rugendas, Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1835); 1836 erschien in der Schweiz eine verkleinerte Ausgabe: Das Merkwürdigste aus der malerischen Reise in Brasilien von Moritz Rugendas. Mit 40 lithografischen Tafelbildern, Schaffhausen 1836. In der Ausgabe: Voyage Pittoresque dans le Bresil par Maurice Rugendas. Traduit par Mr. de Colbery ..., Paris: par Engelmann, & Cie., 1835, die ich im Lindenau-Museum in Altenburg eingehen habe (Nr. 1K 47), waren alle Stiche schwarzweiß und von unterschiedlicher Größe.

---

Jedermann darf dieses Werk unter den Bedingungen der Digital Peer Publishing Lizenz elektronisch übermitteln und zum Download bereitstellen. Der Lizenztext ist im Internet abrufbar unter der Adresse [http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/dppl/DPPL\\_v2\\_de\\_06-2004.html](http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/dppl/DPPL_v2_de_06-2004.html)

repräsentiert und visualisiert, wie es sich die Sklavenhalter und die Sklavenhaltergesellschaft vorstellten, d.h., alles, was unter Kontrolle der Sklavenhalter stand, minus aktivem Widerstand und Quilombos.<sup>59</sup>

<32>

Die Rugendas-Bilder sind für heutige Betrachter verführerisch, exotisch und sehr illustrativ, aber im strengen Sinne sind sie nur in Bezug auf Sklaverei-Realien (Kleidung, Werkzeuge, Kultur, Arbeitsformen der Sklaverei) `authentische´ Dokumente, vor allem in Bezug auf Realität und `material culture´ des Sklavenlebens und nicht zuletzt die Vorstellungen des zeitgenössischen Autors darüber. Wahrscheinlich kam es deshalb auch zu Widersprüchen zwischen den Skizzenserien von Rugendas und den "Divisionen" des Verlags

<33>

Der Kunsthistoriker Pablo Diener hebt hervor, dass die Rugendas-Bilder vor allem Werke darstellen, die den Interessen des Editors, des Autors und des europäischen "Tropen-Marktes" (Exotismus) folgten.<sup>60</sup> Exotismus in Europa ist die `schöne´ und romantische Vorderseite des kolonialen Schreckens der Sklaverei, der Gewalt und des Furchtkomplexes der Sklavereigesellschaften. Rugendas selbst hat nur drei der Lithografien seines Buches selbst gestochen. Die meisten Stiche wurden umgesetzt von einer Gruppe junger Graveure und Lithografen, die nie in Brasilien waren.<sup>61</sup> Carl Friedrich Philipp von Martius, der Wissenschaftler unter den deutschen Brasilienkennern, äußerte sich sehr kritisch zum Wahrheitsgehalt der Rugendas-Bilder.<sup>62</sup>

<34>

Rugendas hat nur die Anfänge des Erscheinens der ersten Hefte seines Buches in Paris (1826) persönlich erlebt. Im Dezember 1826 starb sein Vater in Augsburg. 1831 brach er nach Mexiko auf, zu einer 15jährigen Lateinamerika-Tour. Nach Honorarempfang überließ er das Buch den Graveuren und Editoren. Erst in Chile oder gar erst bei seiner Rückkehr nach Brasilien hat er ein vollständiges Exemplar seiner "Malerischen Reise/Voyage Pittoresque" gesehen.<sup>63</sup> Die "Voyage Pittoresque" ist in Brasilien sofort zu einem Referenzbuch geworden; wie Diener/Costa hervorheben: "sendo muito bem aceito pela sua beleza e pela maneira benevolente com que trata a nossa sociedade [esclavista – M.Z.]. Depois, desde o inicio do século XX, suas pranchas têm sido amplamente reproduzidas como gravuras decorativas ... Rugendas é um dos principais criadores da iconografia brasileira e sua

---

<sup>59</sup> Von den 100 schwarzweißen Lithografien wurden 98 nach Vorlagen von Rugendas und 2 nach Vorlagen von Debret gestochen. In vorliegendem Artikel sind 35 von 100 Lithografien reproduziert, vor allem aus der 1. Division und 2. Division (Kopf- und Brustbilder sowie Paar-Darstellungen) sowie fast die gesamte 4. Division, siehe: Pablo Diener / Maria Costa: Um ensaio sobre o Viagem Pitoresca, in: dies.: Rugendas e o Brasil (wie Anm. 50), 90-249, hier: 95.

<sup>60</sup> Ebd., 90-249, hier: 96.

<sup>61</sup> Zu den Lithografen und ihren Biografien siehe: Pablo Diener / Maria Costa: Tradutore-traditore, os litógrafos, in: Ebd., 96-99; ein gewisser Laurent Derooy war für nicht weniger als 14 Tafeln verantwortlich, darunter fast alle wichtigen Tafeln der 4. Division mit den Szenen aus dem Sklavenleben (auch für die 4. Division, Bild 3 „Marché aux nègres“ mit den Graffiti von Sklaven – leider). Thekla Hartmann hat herausgestellt, dass die Lithografen ihre Arbeit als grafische Kunst, nicht jedoch als genaue grafische Repräsentation verstanden, siehe: Thekla Hartmann: A contribuição do iconografia para o conhecimento de índios brasileiros do século XIX, São Paulo 1975, 92, zitiert nach: Diener / Costa, Rugendas e o Brasil (wie Anm. 50), 96.

<sup>62</sup> Pablo Diener / Maria Costa: O que é e o que se mostra, in: Ebd., 100-102; siehe auch: Johann Baptist von Spix / Carl Friedrich von Martius: Reise in Brasilien in den Jahren 1817-1820, 3 Bde., München (Bd. 1 und 2) / Leipzig (Bd. 3) 1823-1831.

<sup>63</sup> Diener / Costa: Um ensaio sobre o Viagem Pitoresca (wie Anm. 50), 90-249, hier: 95.

imagens fazem parte, até de maneira subliminar, do imaginário nacional. Rivaliza-se apenas com J. Debret“ [es wurde sehr gut aufgenommen wegen seiner Schönheit und wegen der wohlmeinenden Art der Darstellung, mit der es unsere [Sklaverei-] Gesellschaft behandelt. Danach, seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, wurden seine Stiche breit reproduziert mit dekorativen Gravuren ... Rugendas ist einer der Hauptschöpfer der brasilianischen Ikonografie und seine Bilder sind, bis hin zum Erhabenen, Teil des nationalen Imaginariums. Er konkurriert vielleicht mit J. Debret].<sup>64</sup> Die Bilder von Rugendas sind oft in Zeitungen des 19. Jahrhunderts übernommen worden.<sup>65</sup>

### *Cantero/Laplante: Texte mit schönen Landschafts- und Technologiebildern*

<35>

Der Arzt und Ingenio-Besitzer Justo A. Cantero y Anderson (1815-1870) und der französische Maler und Lithograf Eduardo Laplante y Borcou (1818-?; beteiligt war auch François Louis Marquier, französischer Lithograf, 1814-?) agierten längst wieder extrem binär – aber eben nicht ganz.<sup>66</sup> Sie wollten eine Hochtechnologielandschaft in der damals modernsten Agrikultur der Welt und den Reichtum sowie die `Modernität´ der Herren vom Zucker in einer Zeit der beginnenden Krise der Zuckerproduktion darstellen - “El reino de la tecnología“ [Das Königreich der Technologie].<sup>67</sup> Aber am Rande ihrer bunten Technologie- und Architekturbilder, sozusagen in den durchlässigen Poren der Strukturen, tauchen immer wieder Figuren von winzigen Sklaven auf. Technologie ist groß und schön, Sklavenarbeit klein und hässlich.

<36>

Cantero und Laplante sind lange völlig vergessen gewesen.<sup>68</sup> Es gibt fast gar keine Arbeiten über sie.<sup>69</sup> Ganz im Gegenteil zu ihnen, haben ihre Bilder technologisierter Ingenios in paradiesischen Landschaften ein extrem erfolgreiches und expressives Eigenleben als Erinnerungsorte sowie Wissensspeicher in Kolonie und Postkolonie geführt. Durch die visuelle Fixierung haben sie “Los Ingenios“ als `das´ Bild der Zuckerwirtschaft mit Massensklaverei sozusagen erstarren lassen in einer Geste technologischer Modernität des Vorcomputerzeitalters. Die Bilder sind schöner als es die Realität jemals war und vor allen heute ist (nur noch Ruinen in heißen Landschaften – wenn überhaupt).<sup>70</sup> Die Struktur der Arbeit von Cantero/Laplante ist eine recht simple. Es handelt sich um einen teuren Bild/Text-Band mit einer Einleitung, die die Ausnahmestellung des `großen Kuba´ um 1850 hervorheben soll, zu einer Zeit, als in der Region, in der Cantero seine Ingenios hatte, bei Trinidad im südlichen Zentralkuba, der Niedergang begann. Im Grunde stellt der Band ein portables Museum von 28 Tafel-Bildern der schönsten Ingenios sowie technischer Installationen (bateyes, casas de caldera) im Rahmen idealisierter Landschaften des

---

<sup>64</sup> Ebd.: 95f.

<sup>65</sup> Siehe `Sugar Mill´ (Deroy nach Rugendas, in: Illustrated London News, März 1845), nach: Captive Passage. The Transatlantic Slave Trade and the Making of the Americas, Washington / London 2002, 129.

<sup>66</sup> Justo G. Cantero: Introducción, in: García Mora / Santamaría García (Hg.): Los Ingenios (wie Anm. 28), 89-120.

<sup>67</sup> Antonio García Mora / Luis M. Santamaría García (Hg.): El reino de la tecnología, in: Ebd., 39-48.

<sup>68</sup> Siehe: Bibliografía in: Ebd., 415-428; es finden sich keine Arbeiten über die Künstler bzw. den Financier Cantero in der Bibliografie; Kurzbiografien finden sich in: Ebd., 109.

<sup>69</sup> Eine der wenigen Arbeiten ist: Venegas Fornias: El libro de los Ingenios (wie Anm. 25), 87-99.

<sup>70</sup> Im Grunde könnte noch der Klassiker kubanischer Sklavereigeschichtsschreibung als eine textliche Materialisierung des Cantero-Laplante-Gestus aufgefasst werden, siehe: Manuel Moreno Fraginals: El Ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar, 3 Bde., La Habana 1978, siehe auch: Venegas Fornias: El libro de los Ingenios, (wie Anm. 25), 87-99.

Zuckers dar, deren Niedergang als Verlust empfunden wird. Eine idealisierte Memoria “besserer Zeiten“.

<37>

Die Texte von Cantero sind auf den ersten Blick `nur` statistischer Anhang der jeweiligen Darstellungen der hochherrschaftlichen Besitzungen. Auf den zweiten Blick wird mehr deutlich: Der Vertreter der Herrenkultur, der Sklavenhalter und Ingeniobesitzer Justo G. Cantero ist konsequent, er zahlt nicht nur, organisiert den Band und lässt ihn drucken, sondern er wahrt auch eine Deutungshoheit erster Ordnung über die Bilder. Das Buch ist ein Text-Bild-Band, kein reiner Bildband. Am deutlichsten wird das Bild-Text-Verhältnis im Teil über das Ingenio Flor de Cuba, der weltweit modernste Zuckerproduktionsbetrieb seiner Zeit.<sup>71</sup>



Abb. 41: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).



Abb. 42: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).



Abb. 43: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

---

<sup>71</sup> “Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba”, in: García Mora / Santamaría García: Los Ingenios (wie Anm. 26), 242-253. Die moderne Ausgabe der Cantero/Laplante-Bilder findet sich in: Ebd.



Der Abschnitt über den Ingenio Flor de Cuba (Blume Kubas) enthält als einziger Teil des Buches "Los Ingenios" sowohl eine äußere wie auch eine innere Ansicht desselben Ingenios und dazu noch einen grafischen Aufriss – insofern ist es auch als Blaupause einer Zukunft zu verstehen, wie Cantero sie sich wünschte. Der Text ist, wie alle anderen, standardisiert, um die positivistische Wissenschaftlichkeit zu unterstreichen (hier nur zwei von sieben Textseiten).



Abb. 44: Justo G. Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).



Abb. 45: Justo G. Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Nach Informationen über die Lage des jeweiligen Ingenios in der Administration der Insel (zum Beispiel: Departamento Occidental, Jurisdicción de Cárdenas, Partido de Guamutas) und den Namen des oder der Besitzer sowie die Gründungsgeschichte (meist mit Schätzungen über investiertes Kapital) kommen Informationen über die Größe in 'caballerías' (cabs.; eine Caballería sind etwa 13,4 Hektar), dann über Bodenqualität und Zuckerrohrtypen, Geländeform, Wasserzu- und -abflüsse sowie Staubecken, Beschreibungen über Größe und Funktionalität des 'batey' (des Ortes der technischen Installationen, das Zentrum des Ingenios), der 'casa de caldera' (Trockenhaus), der 'casa de vivienda' (Herrenhaus) und der anderen Produktionseinrichtungen (tejar-Ziegelei) und Handwerke (wie Schmiede und Stellmacherei). Im Weiteren geht es um Rum-Destille (alambique) und Tanks zur Rumherstellung und die Betriebseisenbahn, es folgen Aussagen zum 'barracón', der gefängnisartigen Gemeinschaftsunterkunft der Sklavinnen und Sklaven auf Kuba (auf fast allen modernen Ingenios existierten Barracones; der Barracón auf dem Ingenio Flor de Cuba war einer größten der Insel), zum Hospital und zu den Wohnungen von Chinos (chinesische Kulis), Angestellten (operarios, Zuckermeister), weißen Aufsehern (mayoral) sowie schwarzen Vorarbeitern (capataz) (siehe Abb. 10 El Mayoral, oben)

Nach der Beschreibung der Gärten, Ochsen- und Schweineställe gibt der Verfasser meist eine ausführlichere Information über die Technik der Zuckermühlen und des

Dampfmaschinenantriebs sowie die Zuckerherstellungstechnologie in der Casa de Caldera und die Installationen zur Herstellung des wichtigsten Energielieferanten (Holzkohle). Alles gewürzt mit Aussagen über Ordnung, Schönheit, Sauberkeit und Fortschrittlichkeit der Technologie.<sup>72</sup>

<38>

Zum Schluss des Textteils (auch bei den anderen Bild-Textkomplexen) kommt immer die Aussage über die `dotación` (Begriff für die Ausstattung eines Ingenios mit Sklaven, `negros`): “La dotación de la finca es de 400 negros y 170 chinos, y con 150 brazos más que se la aumentarán, sin más desembolsos, podrían los dueños llegar a una producción media en un quinquenio, de 18.000 cajas de azúcar, sin tener que acudir a los ruinosos gastos que ocasiona el empleo de brazos alquilados [aus Tagelöhnern oder `Mietsklaven` – M.Z.]” [Die Ausstattung des Betriebes beläuft sich auf 400 Neger und 170 Chinesen und auf 150 Arbeitskräfte, mit der man sie verstärken wird [die der Besitzer vorhat, dazu zu kaufen oder zu mieten; es gab auch Mietsklaven – M.Z.], ohne weitere Kosten, könnten die Besitzer auf eine durchschnittliche Produktion in einem Jahr fünf von 18.000 Zuckerkisten kommen, ohne die ruinösen Kosten wählen zu müssen, die der Einsatz von Mietarbeitskräften verursacht].<sup>73</sup> In Texten über andere Ingenios (wie Ingenio Santa Susana bei Lajas) kommen Aussagen vor wie: “... los negros están muy bien tratados, siendo de primera calidad la abundante ración de tasajo que se les da diariamente ... Los negros son de diferentes edades, pero la mayor parte de ellos jóvenes” [die Neger werden sehr gut behandelt, da ihre reichliche Ration Tasajo [Trockenfleisch – M.Z.], die man ihnen jeden Tag gibt, von erster Qualität ist ... Die Neger sind verschiedenen Alters, aber der Hauptteil ist jung] .<sup>74</sup>

<39>

Mit den Ingenio-Bildern entsteht vor unserem Auge eine idealisierte innere und äußere Ästhetik der Herrenkultur der effizientesten Sklavereiformation der Weltgeschichte, eines `silicon valley` der Sklaverei, wie es auf Kuba bis 1886 existierte.<sup>75</sup> Die Texte bringen `Ordnung`, Schönheit und Systematik, die bunten Bilder die konzentrierte Erinnerung dieser `schönen` industrialisierten Ordnung als Ganzes. Die äußere Landschaftsästhetik erscheint nicht nur auf den 16 Darstellungen von Ingenios in ihrem ruralen Umfeld, sondern wird auch in einem übergreifenden Bild der um 1850 wichtigsten Sklavereilandschaften Kubas zusammengefasst, des “Valle de la Magdalena” und des im Text erwähnten “Valle del Yumurí”, zugleich die zwei bedeutendsten Zuckerproduktionsregionen im Hinterland von Matanzas, dem “Herz der Finsternis“ in der Sklavereigeschichte Kubas.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Ebd., 243-252.

<sup>73</sup> Ebd., 251.

<sup>74</sup> Ingenio Santa Susana, in: Ebd., 188-193, hier: 191.

<sup>75</sup> Michael Zeuske: Geschichte der Sklaven und der Sklaverei auf Kuba (erscheint 2009).

<sup>76</sup> Laird W. Bergad: Cuban Rural Society in the Nineteenth Century. The Social and Economic History of Monoculture in Matanzas, Princeton 1990.



VALLE DE LA BARRACÓN  
Vista desde la casa del Ingeniero

Abb. 46: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

In gewisser Weise spielt auf den Bildern der Ingenios bei Trinidad Güinía de Soto, Buena-Vista (beide Eigentum von Cantero), Manaca-Iznaga, der Valle de los Ingenios (heutige Tourismus-Bezeichnung, damals `jurisdicción` Trinidad, partido Río de Ay), die durch Sklaverei geschaffene Landschaft (keine Wälder mehr, grüne Ebenen mit Zuckerrohr und Königspalmen) selbst eine Hauptrolle.



Abb. 47: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.): Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).



Abb. 48: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por

Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).



Abb. 49: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

<40>

Aus dem Korpus der Ingenios reproduzieren wir hier zehn der Schönsten



Abb. 50: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 51: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 52: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 53: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 54: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 55: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 56: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 57: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 58: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 59: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por



Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 60: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 61: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Das Innere der Mühlen (casa del trapiche, casa de caldera, casa de purga) und die technologische Ästhetik der Herrenkultur Kubas, die bei Cantero/Laplante in zehn von 28 Lithografien übergroß dargestellt sind, rufen den Eindruck eines gigantischen technisierten und technologisierten Interieurs einer atlantischen Moderne hervor, deren Zentrum Sklaven-Kuba ist, verstärkt durch die in den anhängenden Texten beigefügten Grafiken. Die Casas de Caldera (Zuckersiedehäuser) werden deshalb so oft gezeigt, weil hier in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die rasanteste technische und technologische Modernisierung stattfand. Auf Kuba wurde bis etwa 1870/80 Weißzucker in den Casas de Purga (Reinigungs- und Trockenhäuser) als ein weltweit einmaliges Markenprodukt hergestellt. Erst unter dem Druck der Rübenzuckerkonkurrenz sowie fehlenden Schutzes durch den Kolonialstaat wurde diese Industrialisierung unter Kolonialbedingungen aufgegeben. Die Interieurs zeigen alle Aspekte der technischen und technologischen Modernität der Zuckerindustrie, der `Fabrik im Zuckerrohrfeld´ – einer Fabrik allerdings, die mit Sklaven arbeitete (wie an den Sklavendarstellungen im Innern der Ingenios deutlicher wird als in den Außenansichten).



Abb. 62: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 63: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 64: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 65: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 66: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 67: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 68: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Abb. 69: Justo G.Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por

Justo G. Cantero, *Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante*, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

Eine der Lithografien widmet sich der für Zuckerkaufleute (comerciantes, refaccionistas) wichtigsten Infrastruktur, den Almacenes de Regla (sowie, im nachfolgenden Text, den kleineren Almacenes de San José, ebenfalls Havanna). Sklavenmärkte, die meist in Sichtweite der Almacenes waren, sind nicht zu sehen. Bei den Almacenes (und den nicht sichtbaren Sklavenmärkten) handelte es sich um die wichtigste intermediäre Struktur zwischen Produktion und Weltmarkt - durch anonyme Investitionsgesellschaften von Kaufleuten gegründete und betriebene Lagerhäuser für Zucker am Hafen von Havanna.<sup>77</sup> Die Kaufleute, meist Kuba-Spanier, die ihre ersten Profite im Sklavenhandel gemacht hatten, vermarkteten den Zucker, hielten auch die Zuckerproduzenten (hacendados) unter Kontrolle und traten oft als Wucherer (refaccionistas) und Financiers der Zuckerproduktion in Erscheinung. Um 1880 befanden sich alle großen Ingenios unter Kontrolle von Kaufleuten.



Abb. 70: Justo G. Cantero: *Los Ingenios*. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/ Santamaría García, Antonio (Hg.), *Los Ingenios*. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, *Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante*, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

In vorliegendem Artikel sind alle 27 Innen- und Außendarstellungen der Ingenios reproduziert sowie zusätzlich die Sklavereilandschaft (Valle de la Magdalena) und die Lagerhäuser (almacenes), allesamt Stiche des Buches von Cantero/Laplante. Die Karten zeigen die regionale Verteilung der Zuckerwirtschaft auf Kuba: die Cuba grande, das `große Kuba´ der Zuckeringenios und der Sklaverei findet sich eindeutig in der (späteren) Provinz Matanzas, um Havanna und im "Valle de los Ingenios" bei Trinidad.



---

<sup>77</sup> "Almacenes de Regla", in: García Mora / Santamaría García (Hg.): *Los Ingenios* (wie Anm. 26), 123-126; zur Beschreibung der Almacenes siehe: Richard H. Dana: Chapter XXII, in: ders.: *To Cuba and Back. A Vacation Voyage*, London 1859, 190-197, hier: 193.

Karte 1 (zwei Teile: 1a Verteilung der dargestellten Ingenios in Westkuba; 1b Verteilung der dargestellten Ingenios im östlichen Westkuba und in Zentralkuba): Justo G. Cantero: Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba. Dibujos de Eduardo Laplante, La Habana 1857 (moderne Facsimile-Edition: García Mora/Santamaría García, Antonio (Hg.), Los Ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la Isla de Cuba. El texto redactado por Justo G. Cantero, Con las láminas dibujadas del natural y litografiadas por Eduardo Laplante, Madrid 2005. (Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Doce Calles, Aranjuez (Madrid)).

## Zusammenfassung

<41>

Bei fast allen Bildern, mit Ausnahme der Kampfszenen und Capoeira-Bilder sowie der Paarbilder von Rugendas, handelt es sich um visuelle Bestätigungen, dass Sklaven oder allgemeiner, schwarze Menschen aus Afrika und Amerika, Sklavenbesitzern und `Weißen´ untergeordnet sind (auch wenn die Künstler, wegen der Realismuskriterien für damals `moderne´ Malerei, Sklaven nicht mehr wie auf den meisten Bildwerken der Antike grundsätzlich kleiner als die Herren darstellten. Trotzdem wurde dieses Prinzip zumindest bei Cantero beibehalten).

<42>

Bei Cantero/Laplante ist die `Realismusregel der Moderne´ schon wieder aufgehoben - in der `wissenschaftlichen´ Komposition ihrer Bilder sind die Menschen in der Struktur `Zuckersklaverei´ der Maschine Ingenio unterworfen. Und die ruralen Landschaften, sonst gerne für Illustrationen des `unmodernen´ Lateinamerikas benutzt, sind hier hoch technologisierte, aber weiterhin schöne Territorien, geordnet durch die Herren, die `Fabriken im Zuckerrohrfeld´, die von ihnen importierten Technologien und ihre Deutungsmacht. Dieser binäre `ordnungspolitische Ansatz´ der Visualisierung wird erst Mitte des 19. Jahrhunderts auf Kuba so deutlich, auf den Bildern etwa von Eckhout oder Post ist dieser Ansatz noch nicht gegeben. Aber auch die anthropologischen Darstellungen von Rugendas tendieren in diese Richtung.<sup>78</sup>

<43>

Für eine Geschichte der Sklaven im atlantisch-amerikanischen Raum sind die Bilder von Rugendas außerordentlich nützlich und wertvoll. Fast alle Aspekte der Sklaverei (afrikanische `naciones´ in Amerika, urbaner und ruraler Bereich, Typen von Arbeiten, Kleidung, Wirtschaftsformen, Marktteilnahme, Essen, Ernährungsregimes, Strafen, Wohnen, Feste, `Sport´, Tanz u.ä.) wurden von dem Augsburger Maler in Bildern dargestellt, nicht aber in seinem Text. Im Grunde sind seine Bilder vom Text gelöst. Vielleicht auch deshalb können seine Bilder auch für die Illustration allgemeiner Typen der Sklaverei dienen. Die Bilder und Texte von Cantero/Laplante dagegen sind in ihrer Darstellung der modernsten `Fabriken im Zuckerrohrfeld´ bis 1880 nur für Kuba gültig, stellten aber in ihrer technologischen Machbarkeit und Modernität auch Utopien für Sklavenhalter aller Sklaven-Amerikas dar. Ein Teil der Bild-Marginalien (Arbeit im Zuckerrohrfeld, Pflegearbeiten, Transportarbeiten, etc.) können auch als allgemeinere Illustrationen von Geschichten der Sklaverei dienen; die Arbeiten im Innern der gigantischen Mühlen der Ingenios gelten in ihrer industrialisierten Form nach dem Prinzip der Einheit von Ort, Zeit, Akteuren und Handlung auch nur für Kuba 1830-1870.

---

<sup>78</sup> Zum Hintergrund siehe: Dawn Aden: Nature, Science and the Picturesque, in: Aden [et al.], Art in Latin America, New Haven / London 1989, 63-99.

<44>

Nirgends aber wären das Geschichten der Sklaverei unter Einbeziehung der individuellen und mikrohistorischen Dimension des Lebens der Sklavinnen und Sklaven oder gar von Sklaven als Subjekten der Konstruktion – keiner der Maler hinterlässt Aufzeichnungen über seine `Objekte`. In den Texten kommen sie als Individuen schon gar nicht vor; wegen des Augenscheins können sie aber auf den Bildern weniger verborgen werden als in den Texten. Bei keinem der Bilder kennen wir Ort und Zeit, noch Namen, Herkunft oder Biografie der Abgebildeten und Dargestellten. Nirgends haben also Sklavinnen und Sklaven oder Libertos eine wie auch immer geartete Kontrolle über ihre In-Szene-Setzung und `Verbildlichung` oder über die Bedeutung und den Sinn dessen, was sie `für sich` auf den Bildern treiben (zum Beispiel in Paardarstellungen, Kampfszenen, Tätowierungen, Farben, "Mode" und Trageweise von Kleidung, Organisation und Ordnung von Wohnstätten, Sinn, Zweck und Funktion der Feste).<sup>79</sup> Auf den Bildern nicht und in den Texten schon gar nicht. Manche Bereiche der Sklaverei für Sklaven - zum Beispiel Widerstand, Territorialität, politische Hierarchien unter den Sklaven oder Transkulturation von Religionen - erscheinen überhaupt nicht oder nur sehr verborgen auf den Bildern der Maler.

<45>

Essenzen der Unterschiede zwischen Sklavereisystemen können durch den Vergleich der Bilder (und der Texte sowie des Verhältnisses von Bild und Text), des Ansatzes, der Auftraggeber, der Sozialisierung und Biografie der Künstler sowie dessen, was im Zentrum der Bilder steht, sehr gut heraus gearbeitet werden.<sup>80</sup>

<46>

Viele Sklavereihistorien begreifen die Geschichte der Struktur- und Wirtschaftsform Sklaverei nur als Betätigungsfeld von Akteuren wie Herren, Technik, Technologie, Hilfspersonal (Aufseher, Administratoren, Ärzte, Sklavenjäger), Staat und Kirche. Bestes Beispiel ist eine 2004 erschienene "La esclavitud en la América española" – es kommt nicht einmal die Frage nach Eigensicht oder `agency` von Sklavinnen und Sklaven vor.<sup>81</sup> Sklaverei war aber viel, viel mehr, sie beinhaltete auch Lebensgeschichten, Ästhetiken (auch Visualisierungen), Kosmologien und Sozialgeschichte von Menschen, die mit Gewalt in dieser Strukturform festgehalten wurden und in ihr arbeiten mussten.

<47>

Insofern stellen die Bilder - wenn wir einen sehr kruden quantitativen Maßstab anlegen - nur etwa 20% der Geschichte der Sklaverei dar. Eine wirkliche `histoire totale` der Sklaverei ließe sich aus dieser `Nur-Bild`-Perspektive nicht schreiben; es gibt keinen direkten Weg von unserem Wissen um Quantitäten, Strukturen, Akteurs-Handeln, auch und gerade von Sklavinnen und Sklaven zu den Bildern. Ob eine Geschichte, die sich nur auf Bilder (oder das, was in unserer Kosmologie als `Bild` gilt) stützt, eine in irgendeiner Weise adäquate Geschichte der Sklaverei und der Sklaven ergeben könnte, wage ich zu bezweifeln.

<48>

Auch aus Perspektive der anderen Memoria (Archäologie, Architektur, Filme, orale Erinnerungen, Literatur, Körper-, Musik- oder Tanzgeschichte sowie Religionsgeschichte –

---

<sup>79</sup> Die Masse der Rechtsfälle, in denen Konflikte zwischen Sklaven zur Verhandlung kamen, betrafen Paarbeziehungen, siehe: Gloria García Rodríguez: La esclavitud desde la esclavitud. La visión de los siervos, México 1996.

<sup>80</sup> Michael Zeuske: Visualisierungen und Vergleiche, in: ders.: Sklaven und Sklaverei in den Welten des Atlantiks (wie Anm. 1), 358-360.

<sup>81</sup> José Andrés-Gallego: La esclavitud en la América española, Madrid 2005.



als codierte Bewegungen, symbolische Materialität und Erinnerung) ergibt sich nur in Verbindung mit Quellen der Sklaven im atlantischen Raum eine adäquate Geschichte der Sklaverei.<sup>82</sup>

<49>

Die Geschichte der Sklaverei und einzelner ihrer regionalen Territorialisierungen bedarf allerdings immer noch der Zeit (Kosmologie), des Ortes, der Sozialformationen und vor allem des Archivs, so sehr auch dieses von Herrschaftsinteressen geprägt gewesen sein mag, - aber auch neuer Formen auf Sklavinnen und Sklaven orientierter Oral-, Körper- und "Seh"-Geschichten im Rahmen der Mikrogeschichte.

### **Autor**

Prof. Dr. Michael Zeuske  
Universität zu Köln  
Historisches Seminar  
Iberische und Lateinamerikanische Abteilung  
Albertus-Magnus-Platz  
50923 Köln  
michael.zeuske@uni-koeln.de

---

<sup>82</sup> Siehe die Quellengruppen (orale Erinnerung, Landschaftsarchäologie, Religionsethnografie) bei: Saidiya Hartmann: Lose Your Mother. A Journey along the Atlantic Slave Route, New York 2007.