

Die Erkundung Brasiliens

Friedrich Sellows unvollendete Reise

Herausgegeben von

Hanns Zischler, Sabine Hackethal, Carsten Eckert
und dem Museum für Naturkunde Berlin

Galiani
Berlin



JOACHIM REES

»Kinder des Augenblicks«

Friedrich Sellows brasilianische Zeichnungen

Als Friedrich Sellow im Jahre 1814 von England aus nach Brasilien abreiste, war dies ein weiterer Schritt auf einem Weg, der ihn mit wachsender geographischer Distanz zu seiner sozialen und regionalen Herkunft, auch aus dem Begriffsraster beruflicher Tätigkeiten herauslöste. Bereits die dem Brasilienaufenthalt vorausgegangene Bildungsreise nach Paris und London waren bedeutende Etappen auf einem Lebensweg, der nie wieder in die von der Familientradition vorgeprägten Bahnen einer Hofgärtnerexistenz in Potsdam einmünden sollte. Welche Berufsangabe der Fünfundzwanzigjährige bei seiner Ankunft in Rio de Janeiro gemacht hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Vermutlich hätte er sich in der Anrede wiedererkannt, mit der er 1810 in Berlin verabschiedet worden war und derer sich der Direktor des Zoologischen Museums, Martin Hinrich Lichtenstein ebenso selbstverständlich bediente wie der Leiter der botanischen Sammlungen, Heinrich Friedrich Link, als sie 1816 den Adressaten ihrer Instruktionen denkbar schlicht als »Gärtner Sello« titulierten. Die knapp gehaltenen Anweisungen machen deutlich, dass die Berliner Sachwalter der Naturgeschichte von dem in Brasilien weilenden Gärtner keine eigenständigen wissenschaftlichen Beobachtungen oder Forschungsleistungen erwarteten. Link billigte Sellow allenfalls durchschnittliche systematische Kenntnisse auf dem Gebiet der Botanik zu, im übrigen vertraute er auf dessen praktische Fertigkeiten beim fachgerechten Versand von Pflanzenzwiebeln und -samen. Lichtenstein, der sich nur nach mehrmaliger Aufforderung seitens des Kultusministeriums zur Abfassung einer Instruktion herabließ, empfahl dem Neuankömmling, sich bei den »brasilianischen Korrespondenten«, die bereits für Museen sammelten, über die Beschaffung und den Versand von »zoologischen und zootomischen Gegenständen« kundig zu machen (GStA I. HA, Bl. 15 r ff.).

Tatsächlich eröffnete das gewerbsmäßig betriebene Sammeln, Konservieren und Verschicken naturkundlichen Materials für private und institutionelle Abnehmer auch für Sellow unmittelbar nach seiner Ankunft eine dringend benötigte Erwerbsquelle. Mit der im Jahre 1808 abgeschlossenen Verlagerung des portugiesischen Königshofes und der obersten Verwaltungsbehörden nach Rio de Janeiro stiegen auch die Zuwendungen an die wissenschaftlichen Institutionen der neuen Haupt- und Residenzstadt. So konnte das Königliche Museum für Naturgeschichte in Rio dank seiner »naturalistas pensionarios« die Bestände erheblich erweitern; seit 1816 gehörte auch Friedrich Sellow zu diesem Kreis besoldeter Sammler, die ihre auf Exkursionen zusammengetra-

Abb. 1 Francisco, ein Coroado-Indianer von Presidio de São João Batista. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1818/19. Sellow hat sich während seiner Reisen in Brasilien auch immer wieder der Figurenzeichnung gewidmet, obwohl diese Bildgattung außerhalb seines naturkundlichen Sammel- und Forschungsauftrags lag. Die proportionsgerechte Erfassung menschlicher Körper- und Gesichtsformen stellte zudem eine anspruchsvolle Aufgabe dar, die in Europa als höchste Stufe der professionellen Künstlerausbildung angesehen wurde. Gleichwohl hat es sich Sellow als Laienzeichner nicht nehmen lassen, Bildnisse von Menschen anzufertigen, denen er auf seinen ausgedehnten Reisen begegnet ist. Dabei war ihm zwar eine neu entwickelte optische Zeichenhilfe, die Camera lucida, behilflich, doch beruhen seine Zeichnungen stets auf bewussten Entscheidungen, welche Aspekte der Erfahrungswirklichkeit in das Bild hineingenommen werden sollten. Präzision der Form war ihm wichtiger als Erscheinungsweisen der Farbe; das Detail bedeutsamer als die abstrahierende Verallgemeinerung.

genen Objekte in regelmäßigen Abständen an die königlichen Sammlungen abliefern. Aufgrund der erst mit der Residenzverlagerung aufgehobenen restriktiven Reise- und Ausfuhrbestimmungen in der ehemaligen portugiesischen Kronkolonie herrschte in den naturkundlichen Einrichtungen in Europa auch im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts eine ungebrochen hohe Nachfrage im Hinblick auf Naturprodukte aus Brasilien. Für den botanischen Zweig der Berliner Sammlungen brachte Link in seinen Anweisungen an Sellow diesen Pauschalbedarf auf den knappen Nenner: »sammeln mag er, so viel er bekommen kann, aus jenem Lande können wir alles brauchen« (ebd., Bl. 18r).

Bedenkt man, dass Sellow im Unterschied zu den wenig später in Brasilien eintreffenden adligen Forschungsreisenden – wie Prinz Maximilian zu Wied-Neuwied oder Auguste de Saint-Hilaire – über keine nennenswerten privaten Mittel verfügte und anders als die meisten Mitglieder der ab 1817 von Europa aus organisierten staatlichen Brasilienexpeditionen keine akademisch-universitäre Festanstellung genoss, so wäre es kaum verwunderlich gewesen, wenn sich der Neuankömmling professionell auf die Beschaffung und Vermittlung naturkundlicher Objekte verlegt hätte. Dass mit der »Naturalien-Makeley« in dem südamerikanischen Land ansehnliche Gewinne erzielt werden konnten, deutet Ignaz von Olfers in seinen Briefen aus Rio de Janeiro mehrfach an, dabei des öfteren missbilligende Seitenblicke auf geschäftstüchtige Naturkundler wie den Präparator und Ornithologen Georg Wilhelm Freyreiss werfend, der sich nach anfänglichen Forschungsreisen verstärkt dem lukrativen Zwischenhandel mit seltenen Spezies widmete und als »brasilianischer Korrespondent« auch für das Berliner Museum tätig war (Olfers V, Bl. 40v). Zu diesem Zeitpunkt konnte Olfers als Legationssekretär der preußischen Gesandtschaft aus eigenem Erleben berichten, was es heißt, »mit einem Gehalt der Alten Welt in der Neuen« leben zu müssen, zumal in einer Stadt wie Rio de Janeiro, wo seit der Ankunft des Hofes die Lebenshaltungskosten förmlich explodiert waren (ebd., Bl. 31v). Um so vehementer setzte sich Olfers von Brasilien aus für die materielle Besserstellung seines Freundes und Reisegefährten Friedrich Sellow bei den Berliner Amtsträgern ein. Anders als Lichtenstein und Link hatte sich Kultusminister von Altenstein früh die Diktion von Sellows wichtigstem Förderer, Alexander von Humboldt, zu eigen gemacht, und den jungen Potsdamer schon als einen vielversprechenden »Naturforscher« bezeichnet, als es die Museumswissenschaftler noch bei knappen Direktiven an den »Gärtner Sello« hatten bewenden lassen (GStA I. HA, Bl. 25r). Gleichwohl sprach auch Altenstein der Ansicht zu, dass Sellows Forschertätigkeit zuvorderst in der Erfüllung eines Beschaffungsauftrags gegenüber den Berliner Institutionen bestünde. Noch im August 1821 – Sellow befand sich seit nunmehr sieben Jahren in Brasilien – ließ der Minister in einem Schreiben an Lichtenstein vom 16. August 1821 wissen, dieser müsse weiterhin »als ein auswärtiger Beamter betrachtet werden«, der von dem Zoologischen Museum einen bedeutenden



Vorschuss erhalten »und diesen durch Einlieferung von Naturalien abzutra- gen« habe (Sellow u. Olfers I/2, Bl. 58v ff.).

Mochte Olfers bei der Museumsleitung – so in einem Brief an Johann Friedrich Klug vom 24. November 1820 aus Rio de Janeiro – noch so sehr darauf drängen, in Anerkennung von Sellows Geltung als Naturforscher die Provisionszahlung durch ein Jahresgehalt zu ersetzen und beschwörend hinzufügen, wohl »möchten viele Jahre vergehen, ehe sich wieder ein Reisender zeigt, der so den guten Sammler mit dem guten Beobachter verbindet«, so änderte dies doch wenig an der Tatsache, dass Sellow für das Museum vor allem in der erstgenannten Eigenschaft von Nutzen war (Olfers V, Bl. 39v–40r). Seine Qualifikation als »guter Beobachter« wird indessen neben der umfangreichen schriftlichen Dokumentation seiner Reisetätigkeit gerade auch von einer intensiven zeichnerischen Praxis belegt. Wenngleich mit schwer zu taxierenden Überlieferungsverlusten zu rechnen ist, so vermitteln die heute im Berliner Museum für Naturkunde bewahrten Einzelblätter, Tagebuchskizzen und illustrierten Expeditionsberichte doch ein anschauliches Bild von dem breiten Spektrum grafischer Darstellungsformen, das Sellow im Verlaufe seines siebenjährigen Brasilienaufenthalts entwickelt hat. Neben dem Berliner Bestand mit etwa 220 Blättern hat sich ein Konvolut von 32 Zeichnungen im Nachlass des Prinzen Maximilian zu Wied-Neuwied erhalten, dem insofern besondere Bedeutung zukommt, als sich hier Belege für die funktionale Einbindung der Zeichnungen in die zeitgenössische Publikationspraxis finden. Es ist für unseren Zusammenhang aufschlussreich, dass Sellow einem breiten Publikum zuerst als Zeichner bekannt geworden ist, da mehrere seiner Zeichnungen für Illustrationen in dem 1820/21 erschienenen, vielfach übersetzten Reisewerk des Prinzen genutzt worden sind (Abb. S. 188). Für mehr als 150 Jahre sollten diese, in den Kupferstich transformierten Zulieferungen die einzigen in der Öffentlichkeit verbreiteten visuellen Zeugnisse von Sellows Zeichentätigkeit in Brasilien bleiben. Erst im Zuge einer in den 1990er Jahren einsetzenden Hinwendung zu den naturkundlichen Zweckformen des Zeich-

Abb. 2 Die Bucht von Rio de Janeiro, vom Gipfel des Corcovado aus gesehen. Aquarell von Thomas Ender, 1817/18. Ender gehörte zu den ersten professionellen Künstlern aus dem deutschsprachigen Raum, die sich nach der Öffnung Brasiliens für längere Zeit in dem Land aufhalten konnten. Auf Initiative von Staatskanzler Metternich zum Landschaftsmaler der österreichischen Brasilien-Expedition ernannt, musste Ender zwar schon im Juni 1818, nach knapp einjährigem Aufenthalt, aus gesundheitlichen Gründen nach Europa zurückkehren, doch hatte er bis dahin über eintausend Zeichnungen und Aquarelle angefertigt. Seine virtuos eingesetzte Aquarelltechnik ist stark von englischen Vorbildern beeinflusst.

nens erwachte erneut ein analytisches Interesse an grafischen Primärquellen, wie sie sich von Sellows Hand in beeindruckender thematischer Spannweite erhalten haben (Hackethal 1995).

Dass Sellow bereits vor seiner Ankunft in Brasilien zeichnerisch tätig gewesen sein muss, legen die frühen, in das Jahr 1815 datierenden und aus der Zusammenarbeit mit Maximilian zu Wied resultierenden topografischen Darstellungen nahe. Doch wie für seinen Bildungsgang insgesamt, so lassen sich auch für Sellows frühe Schulung auf dem Gebiet der Zeichenkunst kaum aussagekräftige Belege finden. Immerhin bietet die in einem selbstverfassten Lebenslauf genannten Personen und Institutionen, mit denen Sellow in Potsdam, Berlin, Paris und London in Kontakt gekommen ist, einige Anhaltspunkte: Mit dem von seinem Vater ausgeübten Hofgärtneramt waren stets auch grafische Visualisierungen, etwa das Erstellen von Pflanzplänen und, im geringeren Umfang, das Anfertigen von »Prospekten« einzelner Gartenpartien verbunden (siehe in diesem Band, S. 29 ff.). Als Gehilfe im Botanischen Garten in Schöneberg wird Sellow die Grundlagen des nahsichtigen, auf die grafische Herausarbeitung spezifischer Merkmale konzentrierten Pflanzenzeichnens kennengelernt haben. Mit Alexander von Humboldt trat der Adept der Naturgeschichte dann erstmals mit einer Forscherpersönlichkeit in Kontakt, die im Rahmen adliger Privaterziehung von einer eigens bestellten Lehrkraft Unterweisung im Zeichnen und den grafischen Künsten erhalten hatte und an dieser doppelten Bestimmung des Zeichnens als Medium visueller Evidenzgewinnung und als Bildform ästhetischer Naturerfahrung zeitlebens festhalten sollte (Diener 1999). Mit Georges Cuvier, als Kapazität auf dem Gebiet der Vergleichenden Anatomie eine weitere wichtige Bezugsperson in Sellows Pariser Studienzeit, wäre gleichsam der epistemologische und institutionelle Gegenpol zu dieser Auffassung benannt. Schon zu Beginn seiner Karriere hatte Cuvier den Nutzen von Expeditionszeichnungen für die wissenschaftliche Hypothesenbildung massiv in Zweifel gezogen und darauf gedrängt, handfeste Materialien aus allen drei Reichen der Natur zu sammeln, die allein in den großen Wissenschaftseinrichtungen der europäischen Hauptstädte einer gründlichen vergleichenden Analyse unterzogen werden könnten. Die Feldstudien der Reisezeichner müssten hingegen zwangsläufig an der Oberfläche der Phänomene verharren und seien zudem durch individuelle Stilisierungstendenzen in ihrer objektiven Beweisfunktion stark eingeschränkt (Rees 2010, S. 158). In London fand Sellow Zugang zu dem von Sir Joseph Banks dominierten naturkundlichen Establishment der britischen Metropole, das im Hinblick auf die bildliche Dokumentation von Forschungsreisen weitgehend noch auf die im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts durch die drei Cook-Expeditionen entwickelte Arbeitsteilung vertraute: Banks selbst hatte als Teilnehmer der ersten Weltumsegelung unter dem Kommando von James Cook (1768–1771) durch die Mitnahme eines ausgebildeten botanischen Zeichners und eines Malers für die Darstellung

Abb. 3 Die Fazenda Tamarati am Rio Piabanha. Bleistift- und Federzeichnung von Friedrich Sellow, 1818. Das Landgut Tamarati lag an der Überlandverbindung zwischen Rio de Janeiro und der Provinz Minas Gerais und diente Reisenden als Herberge. Sellows Zeichnung ist während einer gemeinsam mit Ignaz von Olfers unternommenen Reise in diese Provinz im Mai 1818 entstanden. Die präzisen Umrisse der Einzelformen sowie im Bild verteilte Buchstaben machen den Landschaftsausschnitt buchstäblich lesbar. In der unteren Schriftzone wird die Bedeutung der Indizes erläutert: »a nackter Felsen, b ein- oder zweijähriger Aufschlag.«

Abb. 4 Die Fazenda Tamarati am Rio Piabanha. Bleistiftzeichnung von Johann Moritz Rugendas, 1824. Sechs Jahre nach Sellow hat Johann Moritz Rugendas gleichfalls eine Ansicht des Tals von Tamarati angefertigt. Annähernd denselben Standort einnehmend, ist der professionelle Künstler doch zu einem anderen Ergebnis gelangt, indem er die Komposition von einem zentralen Motiv aus entwickelt hat: eine imposante Araukarie, welche die geometrische Mitte des Bildes dominiert. Die Strichführung fixiert nicht nur Formen, sondern sucht in den vom Wind bewegten Bäumen und den aufziehenden Wolken auch atmosphärische Qualitäten zu vermitteln.



von ›Land- und Völkerschaften‹ (›people and landskip‹) eine funktional differenzierte künstlerische ›Doppelspitze‹ installiert, die zum einen auf seine persönlichen Vorlieben, zum anderen aber auch auf die Bildbedürfnisse einer beschreibend-inventarisierenden Naturgeschichte abgestimmt gewesen war (Joppien/Smith 1985, S. 3, siehe auch in diesem Band, S. 41). Als einflussreicher Präsident der Royal Society konnte er darauf hinwirken, dass diese arbeitsteilige Bildproduktion auch für die von der britischen Admiralität zu Beginn des 19. Jahrhunderts durchgeführten maritimen Fernerkundungen beibehalten wurde. Mit Georg Heinrich von Langsdorff trat Sellow in London zudem mit einem ambitionierten Forschungsreisenden in Kontakt, der als Mitglied der ersten russischen Weltumsegelung eine intensive zeichnerische Tätigkeit entfaltet hatte, die es ihm gestattete, seinen nachfolgend veröffentlichten Reisebericht publikumswirksam mit eigenem Bildmaterial auszustatten. Dass die erst seit wenigen Jahren für ausländische Forscher mögliche Erkundung Brasiliens auch als Hebung eines kostbaren Bildschatzes zu betrachten sei und die Mobilisierung entsprechender Darstellungskompetenzen erfordere, stand Langsdorff, darum bemüht, seine russischen Dienstherrn zu einem explorativen Engagement in dem südamerikanischen Land zu bewegen, bereits klar vor Augen und wird auch Sellow für die visuelle Dimension künftiger Reiseunternehmungen sensibilisiert haben (Stresemann 1948, S. 404 ff.; Becher 1987).

Kooperation und Konkurrenz

»Da das Zeichnen, vorzüglich mit Farben, sehr viel Zeit erfordert, so komme ich selten dazu. Sollte daher das Ministerium etwas außerordentliches zu thun geneigt seyn, so wäre das Wünschenswerthe, einen Zeichner hierher zu schicken d. h. einen jungen Menschen, der Talent hat, und schon so viel Übung besitzt, daß er mit einiger Anweisung sich selbst weiter forthelfen kann [...]«. Dieser am 9. Januar 1820 von Rio de Janeiro aus formulierte Wunsch, den Ignaz von Olfers seinem Berliner Korrespondenzpartner Johann Christoph Klug anvertraut hat, ist unerfüllt geblieben (Olfers V, Bl. 24r f.). Das Kultusministerium in Berlin war nicht geneigt, zur Unterstützung der preußischen Naturforscher einen Zeichner nach Brasilien zu entsenden. Gleichwohl wirft diese Passage ein bezeichnendes Schlaglicht auf den funktionalen Stellenwert des Zeichnens im Kontext einer arbeitsteilig organisierten naturkundlichen Feldforschung und die soziale Dimension dieser Aufgabenverteilung. Die hier angedeutete Einbindung des Zeichnens in eine strikte Arbeits- und Zeitökonomie gilt zunächst für Olfers und sein vorrangiges Darstellungsinteresse auf dem Gebiet der Entomologie, doch ist damit auch ein Aspekt angesprochen, der in Sellows thematisch breiter angelegten Zeichentätigkeit prominent hervortritt.

Olfers' Gesuch verdeutlicht zunächst, dass die objektgebundene Zeichenarbeit zur Dokumentation der auf Exkursionen zusammengetragenen Materialien von den mit Beschreibungs- und Klassifikationspflichten ausgelasteten Forschern jederzeit an Assistenten delegiert werden kann, sofern diese mit den jeweiligen Darstellungsverfahren vertraut sind und erteilte Anweisungen selbständig umsetzen können. Das Zeichnen rückt damit aus Sicht des systematisierenden Wissenschaftlers in die Nähe jener zeitraubenden, aber unverzichtbaren »mechanischen Arbeiten«, wie das sorgfältige Präparieren, Katalogisieren und Verpacken der Funde, für deren Bewältigung Olfers mehrfach die – nie erfolgte – Zusendung eines geeigneten »jungen Menschen« aus Berlin erbeten hat (Olfers V, Bl. 39r f.). Seinen Wunsch nach Übermittlung eines Zeichners hat der naturkundlich engagierte Legationsrat durch einen konkreten Personalvorschlag zu befördern versucht, indem er auf einen gewissen August Stigel verwies, ein Nachbarsjunge aus der Französischen Straße, dessen zeichnerische Begabung Olfers in guter Erinnerung geblieben war. Für »ein geringes Gehalt«, so seine Mutmaßung, wäre der inzwischen etwa achtzehnjährige junge Mann eventuell bereit, als naturkundlicher Zeichner nach Südamerika zu reisen. Dass dieser »von niedrigem Stande« sei, hielt der Diplomat im Hinblick auf die Verhältnisse in Brasilien für günstig, da »ein Weißer« in der dortigen Sklavenhaltergesellschaft dazu neige, »gar zu sehr zum Herren« zu werden und sich dann als subalterne Zeichenkraft womöglich »schlecht leiten« lasse.

Diese vertraulichen Einblicke in die Rekrutierungspraxis verdeutlichen ein Dilemma, das naturkundliche Reiseunternehmungen als textproduzierende und bildgebende Verfahren seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts immer sichtbarer überschattete: Als visuelles Hilfsmittel der Artbestimmung war das botanische und zoologische Zeichnen fast gänzlich von den großen Sammlungsinstitutionen monopolisiert worden, wo Spezialisten aus den weltweit eingesandten Exemplaren Typendarstellungen synthetisierten, die, aufwendig reproduziert, der Fachwissenschaft als Referenzwerke dienen konnten (Moritz 2010, S. 76). Die populären und verkaufsträchtigen Gattungen der explorativen Bilderzeugung, vor allem ›Charakterporträts‹ fremder Völker oder bildhaft ausgeführte ›Naturgemälde‹, trafen auf ein visuell verwöhntes Publikum, das diese Darstellungen vielfach an den Qualitätsstandards professionell betriebener Bildnis- und Landschaftsmalerei maß. Die Versuche, auf dieses Anspruchsniveau zu reagieren und akademisch ausgebildete Künstler in die explorative Bilderzeugung einzubinden, scheitern im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts auffällig häufig, vielfach diskret bemäntelt, bisweilen im lautstarken Eklat. Dieses Scheitern hatte zahlreiche Gründe: Wie viele wissenschaftliche Forschungsreisende dem Wechsel vom Universitätskatheder in ungewohnte Klimazonen körperlich nicht gewachsen waren, so mussten auch Künstler die ›Bilderjagd‹ in tropischen Gefilden oft schon nach der ersten Etappe aus gesundheitlichen Gründen abbrechen. Nur die wenigsten dürften zu einem derart rigorosen Ab-

härtungstraining bereit gewesen sein, wie es Friedrich Sellow als Vorbereitung auf seine Reisen in Brasilien absolviert haben soll, indem er auf der nackten Erde schlief, rohes Fleisch verzehrte und sich mit Eiswasser wusch (GStA, I. HA, 89, Bl. 8r). Daneben barg die Verpflichtung von Künstlern, die an Kunstakademien ausgebildet worden waren und staatliche Stipendien erhalten hatten, erheblichen sozialen Sprengstoff im hierarchisch organisierten Personenverband einer Forschungsreise: Gegenüber professionellen Malern, die aus Europa den Autonomieanspruch der Kunst mitbrachten, war die visuelle Weisungsbefugnis der Naturforscher ungleich schwieriger durchzusetzen als gegenüber subalternen Adepten der Zeichenkunst. Dass die in den deutschen Obrigkeitsstaaten noch festgefügt scheinenden Dienst- und Gehorsamsverhältnisse in Brasilien rascher erodierten, als es Expeditionsleitern lieb sein konnte, hat Ignaz von Olfers offenkundig geahnt, bevor diese Autoritätsproblematik im Verlauf der von Langsdorff geführten russischen Brasilienexpedition in voller Schärfe entbrannt ist.

Vor diesem Hintergrund mag man es als glückliche Fügung betrachten, dass die von Sellow im Juli 1817 erstellte Kalkulation zur Durchführung einer Expedition in das Innere Brasiliens mit ausdrücklicher Beteiligung eines Künstlers in Berlin folgenlos zu den Akten gelegt worden ist (Sellow u. Olfers I, Bl. 151v). Dass in dieser Kostenaufstellung überhaupt der Ausgabeposten »Beköstigung eines Malers« erscheint, dürfte auch als Reaktion auf das ambitionierte Forschungsunternehmen unter österreichischer Ägide anzusehen sein, das mit der Ankunft des ersten Teils der vielköpfigen Expeditions-Equipe in Rio de Janeiro am 14. Juni 1817 eingeleitet worden war. Zu dem erst gegen Jahresende in Brasilien vollzählig versammelten Personenverbund zählten neben den zwei botanischen Zeichnern Johann Buchberger und G. K. Frick auch der Maler Thomas Ender, ein vor allem im Landschaftsfach versierter professioneller Künstler (Wagner/Bandeira 2003, 75 ff.). In dieser geballten Darstellungskompetenz spiegelt sich nicht zuletzt das hohe visuelle Interesse, das der Wiener Kaiserhof Brasilien entgegen brachte, da dieser durch die Heirat der Erzherzogin Leopoldine mit Kronprinz Don Pedro eine dynastische Verbindung mit der in Rio de Janeiro im Exil weilenden portugiesischen Königsfamilie eingegangen war.

Sollten Sellow und Olfers die Ankunft dieser bildkünstlerischen »task force« im Hinblick auf ihre in Berlin hartnäckig ignorierten Bitten um Entsendung eines Zeichners mit einem Anflug von Konkurrenzneid betrachtet haben, so zeigte sich im weiteren Verlauf der österreichischen Expedition, dass naturkundliche und künstlerische Ambitionen bei der körperlich und organisatorisch anspruchsvollen Erkundung des Hinterlandes nur äußerst mühsam in Einklang gebracht werden konnten. Schon bei der Formierung der Reiseabteilungen im Dezember 1817 beschlich den österreichischen Zoologen Johann Natterer, wie dieser an seinen Bruder aus Rio de Janeiro schreibt, der Verdacht, »es sind zu viel bey der Expedition«, um dann die Erkundung einzelner Pro-

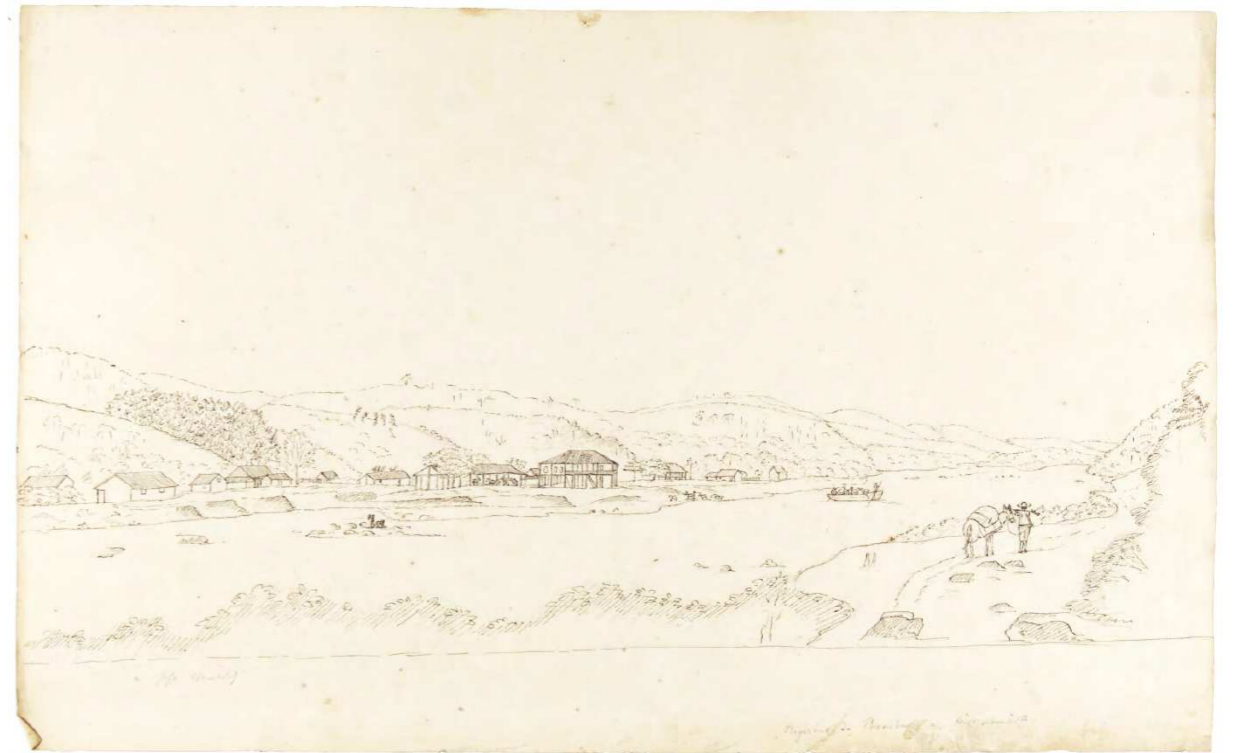
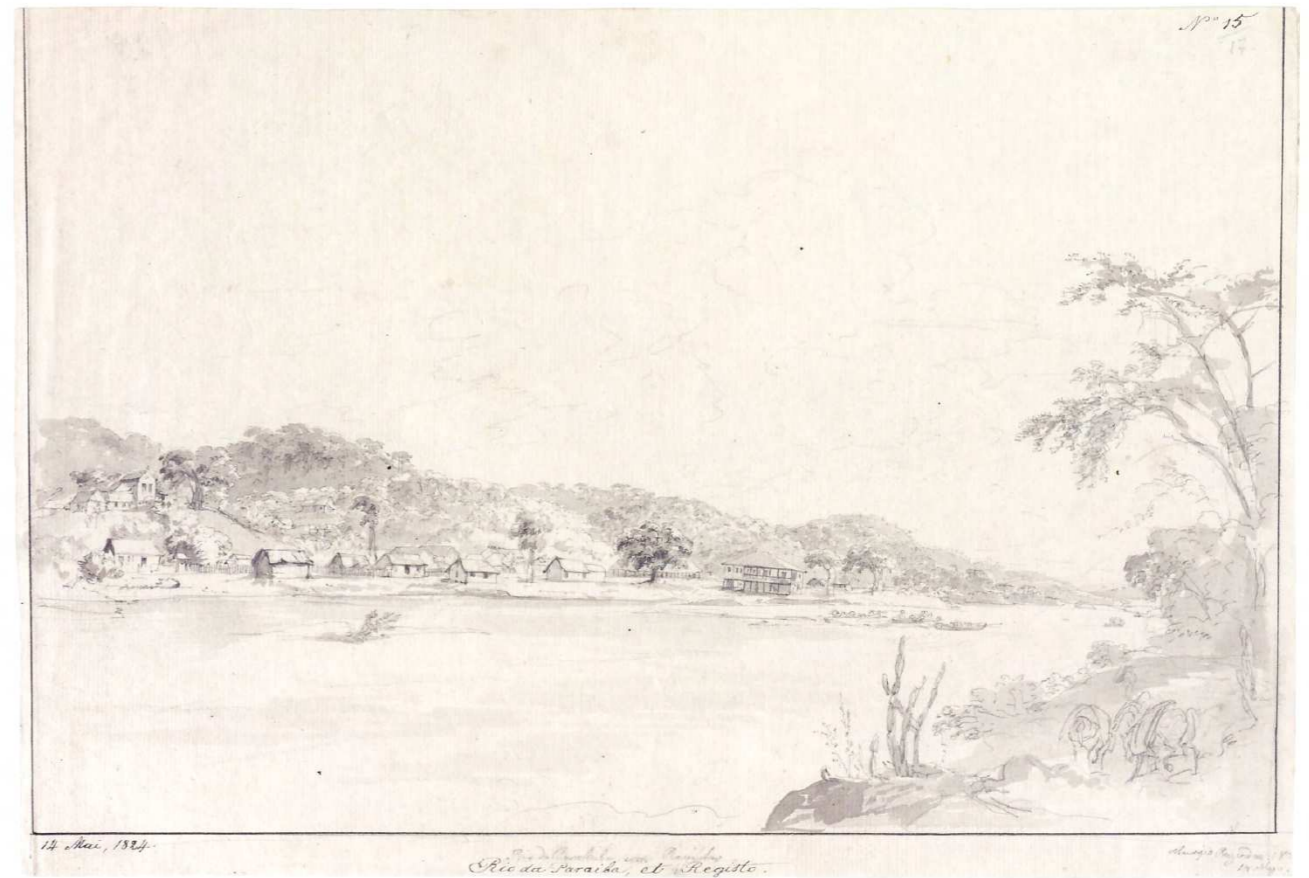


Abb. 5 Registro am Rio Paraíba, Ansicht flussabwärts. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1818. Der Registro (Zollstation) am Grenzfluss Rio Paraíba diente der Kontrolle des Personen- und Warenverkehrs zwischen den Provinzen Rio de Janeiro und Minas Gerais. Der Zugang zu der Bergbauregion mit ihren reichen Gold- und Diamantvorkommen wurde streng überwacht. Sellow und Olfers erhielten 1818 die begehrten Pässe für eine Reise durch Minas Gerais. Als bildliche »Eintrittskarte« wurde der Grenzort von Reisenden häufig dargestellt. Sellow hat der Örtlichkeit gleich zwei Zeichnungen gewidmet: hier geht der Blick flussabwärts, eine weitere Zeichnung folgt dem Rio Paraíba flussaufwärts (Abb. 6).

Abb. 6 Registro am Rio Paraíba, Ansicht flussaufwärts. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1818.

vinzen mit einer kleinen, leicht zu dirigierenden Equipe auch dann noch fortzusetzen, als die kaiserliche Brasilien-Expedition offiziell längst für beendet erklärt worden war (zit. nach Schmutzer 2011, S. 74). Nur wenige Tage nach dem Aufbruch des ersten Kontingents im Januar 1818 hatte Johann Buchberger einen schweren Reitunfall erlitten, der seiner kaum begonnenen Tätigkeit als botanischer Zeichner ein jähes Ende setzte. Ein solches Schicksal ist dem Maler Thomas Ender zwar erspart geblieben, doch auch er hatte nach einem anfänglichen Schaffensrausch alsbald »die bösen Folgen« dieser künstlerischen Verausgabung im tropischen Klima zu gewärtigen: Schon wenige Monate nach der Ankunft in Rio de Janeiro im Juli 1817 habe sich seiner »eine Erschlaffung fisisch und moralisch« bemächtigt, sodass er »ganz entkräftet dalag und nicht mehr gehen und stehen konnte«, wie es der Künstler im Rückblick auf seinen knapp einjährigen Aufenthalt in Brasilien formuliert hat (zit. nach Wagner/Bandeira 2003, S. 215). Dem verbliebenen Pflanzenmaler Frick hat Natterer ein wenig schmeichelhaftes Urteil ausgestellt: »Er war sehr geschickt, aber sehr faul; [...] fing einige Stücke an, aber beendete nichts«. Mit Langsdorff wusste sich Natterer in der Auffassung einig, dass »alle [Maler] so halb verrückt sind, oder doch die meisten«, wie er am 20. Mai 1827 aus Mato Grosso an Langsdorff schreibt (zit. nach Wagner/Bandeira 2003, S. 93). Als sich die beiden Naturforscher 1827 wechselseitig ihren Verdruss über ihre Expeditionskünstler mitteilten, hatte Langsdorff den Figuren- und Landschaftszeichner Johann Moritz Rugendas aufgrund unüberbrückbarer Differenzen längst wieder entlassen und auch das Verhältnis zu den verbliebenen Expeditionskünstlern Adrien Taunay und Hercule Florence blieb spannungsgeladen, da die Zeichner eine unbestimmte Stellung zwischen akademischer Kollegialität und lohnabhängiger Beschäftigung einnahmen. In seinem Tagebuch brachte der Expeditionsleiter am 17. Januar 1827 in Cuiabá seinen Unmut über die in seinen Augen inakzeptablen Eigenmächtigkeiten der Zeichner auf eine knappe Formel: »Sonderbar, daß beynahe alle Künstler einen Rappel [...] haben« (IAI, Bl. 130r f.).

Für die gegenüber ihren europäischen Auftraggebern rechenschaftspflichtigen Expeditionsleiter bot die Verpflichtung professioneller Künstler einerseits die Möglichkeit, durch Übersendung attraktiven Bildmaterials das Interesse für ihre Forschungsreisen in den administrativen, höfischen und diplomatischen Zirkeln ihrer jeweiligen Heimatländer aufrechtzuerhalten – eine notwendige Vorbedingung für die über Jahre erforderlichen finanziellen Zuwendungen. Andererseits barg eine solche Verpflichtung auch das nicht unbeträchtliche Risiko einer Fehlallokation von Personalmitteln, da professionelle Künstler für die im beträchtlichen Umfang anfallenden Hilfsarbeiten nicht herangezogen werden konnten und die Wissenschaftler auf die Fertigungsweise des Bildmaterials selbst keinen Einfluss hatten, was sich in immer wieder erhobenen Klagen über die »Langsamkeit« oder »Faulheit« der Künstler Luft machte. Forschungsreisende, die sowohl schriftliche als auch zeichnerische Beobachtungs- und Dokumentationsformen beherrschten, konnten aus

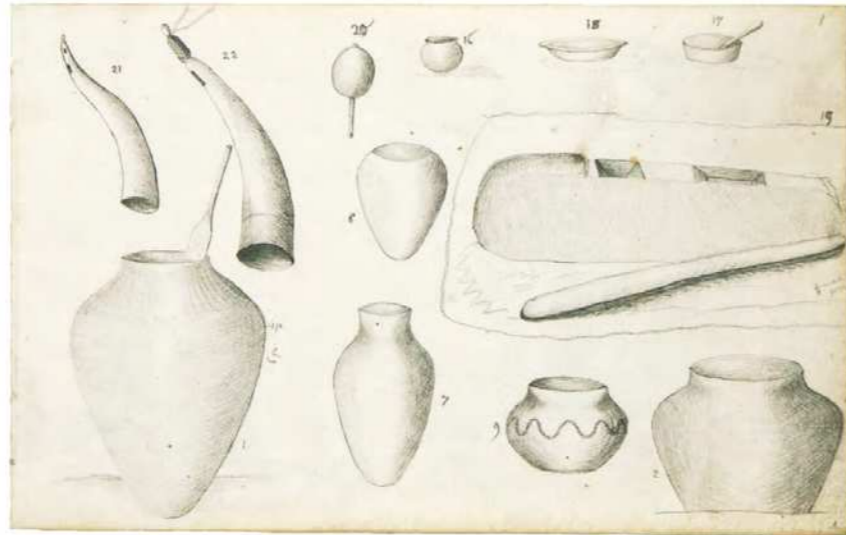


dieser Funktionsbündelung mithin einen erheblichen Autonomiezuwachs ziehen, gerade auch im Hinblick auf eine künftige Veröffentlichung ihrer Reiseergebnisse. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht eine Bemerkung des neu bestellten österreichischen Gesandten, Bartholomäus von Stürmer, der im Mai 1821 Staatskanzler von Metternich davon zu überzeugen suchte, dass naturkundliche Sammelreisen in einem Land wie Brasilien in kameralistischer Hinsicht nicht zu vertreten seien, da die über Monate und Jahre hinweg mit hohen Kosten zusammengetragenen Materialien durch die Unwägbarkeiten von Klima und Transport jederzeit vom Totalverlust bedroht wären. Nicht Sammeleifer, sondern Beobachtungseifer sei zu unterstützen und hierbei empfahl der Diplomat niemand anderen als Friedrich Sellow als Vorbild: Als »Gelehrter« sei dieser im Stande, »seine Erfahrungen [in] der litterarischen Welt auf die befriedigendste Art mitzuthemen«, was die Ausgaben des preussischen Hofes für diesen Forscher allemal rechtfertige, auch wenn »seine Sammlungen in Verlust gerathen« sollten (zit. nach Schmutzer 2011, S. 96).

Neben seiner zeitweiligen Zusammenarbeit mit Prinz Maximilian zu Wied-Neuwied hat Sellow das Zeichnen im Zusammenspiel mit Ignaz von Olfers während einer gemeinsamen Reise durch die Provinz Minas Gerais vom Sep-

Abb. 7 Registro am Rio Paraíba. Bleistift- und Federzeichnung von Johann Moritz Rugendas, 1824. Diese am 14. Mai 1824 gefertigte Bleistiftzeichnung, die später mit Tusche laviert wurde, stammt wie Abb. 4 aus der Anfangsphase einer am 8. Mai begonnenen mehrmonatigen Exkursion der Langsdorff-Expedition durch Minas Gerais. Dass Rugendas' Ansicht des Registro annähernd von demselben Standpunkt angefertigt worden ist, den Sellow sechs Jahre zuvor auch schon bezogen hatte, belegt, wie sich die Bildproduktion der Reisezeichner auf stark frequentierten Routen zunehmend an kanonischen Fixpunkten auszurichten begann. Für Rugendas sollte die Exkursion die letzte Unternehmung als Mitglied der Langsdorff-Expedition bleiben. Noch während der Reise wurde der Künstler am 2. November 1824 nach einem schweren Zerwürfnis mit dem Expeditionsleiter entlassen.

Abb. 8 Gefäße der Coroado-Indianer.
Bleistiftzeichnung im Skizzenbuch von
Ignaz von Olfers und Friedrich Sellow, 1819.



tember 1818 bis zum Mai 1819 zu einer kooperativen grafischen Mitteilungsförmung entwickelt, in die beide Forscher sich wechselseitig ergänzende Beobachtungsergebnisse eingespeist haben. Aufgrund der Tatsache, dass Olfers mit der Rückkehr des Bragança-Hofes nach Portugal im April 1821 wieder aus Brasilien abberufen worden war, war diese Kooperation nur eine kurzlebige, doch erlauben die erhaltenen Materialien immerhin eine umrisshaftige Rekonstruktion dieser kollektiven Zeichenpraxis. Ihr wichtigstes Zeugnis ist ein Skizzenbuch, das Sellow und Olfers parallel zu den jeweils eigenständig geföhrten Reisejournalen zumindest phasenweise gemeinsam genutzt haben. Die auf wechselseitige Ergänzungsfähigkeit angelegte Zeichenpraxis lässt sich exemplarisch an der visuellen Dokumentation der materiellen Kultur der Coroado-Indianer verdeutlichen, mit denen die Reisenden auf ihren, von der Provinzhauptstadt Villa Rica (Ouro Preto) aus unternommenen Exkursionen mehrfach in Kontakt gekommen sind. Die Möglichkeiten, Objekte der hoch entwickelten Töpfer- und Flechtkunst der Coroados zu erwerben und unbeschadet nach Rio de Janeiro zu transportieren, waren begrenzt. Olfers hat daher versucht, unterschiedliche Gefäßtypen mit ihren wesentlichen Form- und Dekormerkmalen in einer Art visuellem Inventar zu erfassen (Abb. 8). Die grafisch reduzierte Darstellungsform und die serielle Anordnung der Objekte erleichtern vergleichende typologische Betrachtungen, die zu dieser Zeit maßgeblich das Erscheinungsbild archäologischer Publikationen und Sammlungen bestimmten. Im Unterschied zur Präsentation der materiellen Kultur der Antike existierten in Europa noch keine eigenständigen Museen für die Darbietung außereuropäischer Artefakte; Sellow und Olfers sandten die von ihnen gesammelten Ethnografica an die naturkundliche Sammlung, von wo sie dann an die Kunstkammer im Berliner Stadtschloss weitergeleitet wurden (Hermannstädter 2002, S. 38 ff.). Während 1821 in Wien immerhin ein eigenes »Brasilianisches

Abb. 9 Inneres eines Hauses in der Aldea
der Coroado-Indianer bei Guidowald.
Bleistiftzeichnung von Friedrich
Sellow, 1819.

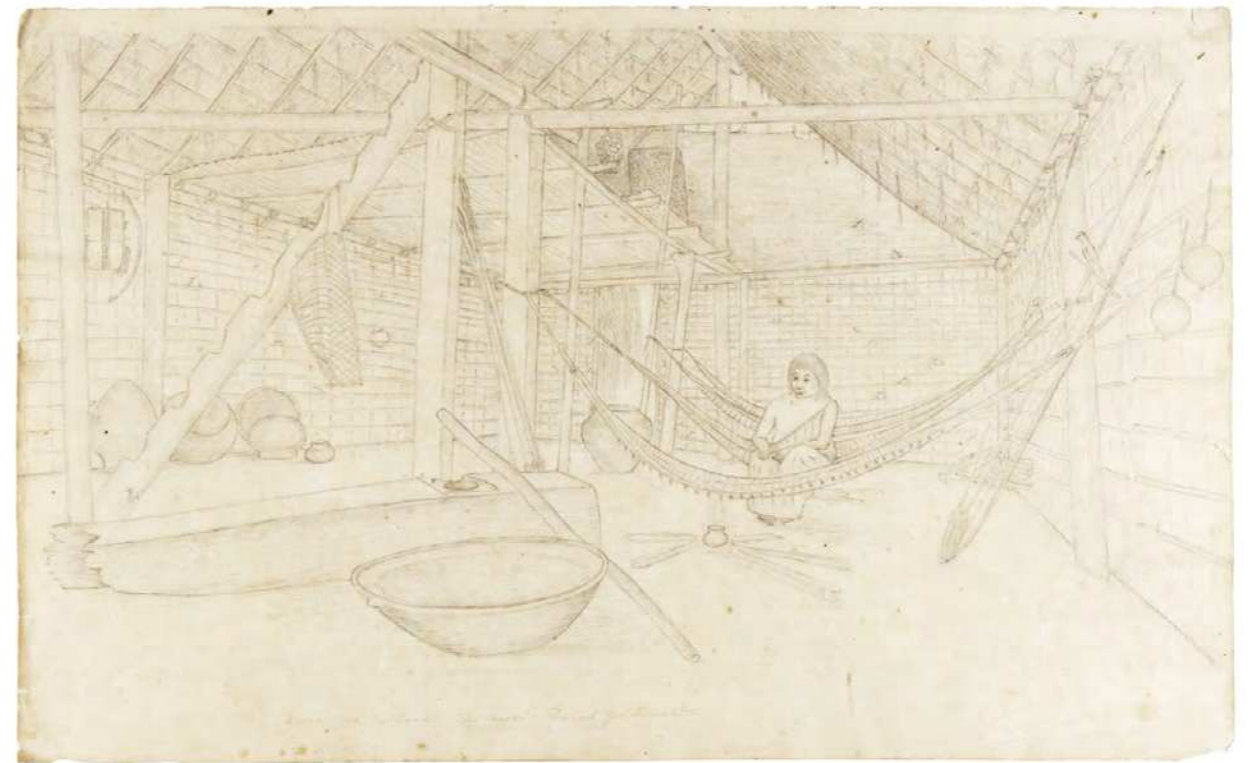


Abb. 10 Inneres eines Hauses in der Aldea
der Coroado-Indianer bei Guidowald. Blei-
stiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1819.
Die unvollendet gebliebene Zeichnung
zeigt das Innere einer Gemeinschaftsbe-
hausung der Coroados. Die Beschriftung
»Aldea der mae Anna« verweist auf die Au-
toritätsposition einer alten, »Mutter Anna«
genannten Indianerin in der Ansiedlung.
In dieser Innenraumdarstellung erscheint
die Dorfälteste nicht, Sellow hat ihr eine
eigene Porträtzeichnung gewidmet.



Museum« unweit der Hofburg eingerichtet wurde, um Naturalien, indigene Objekte und Bilder der kaiserlichen Expedition in einem räumlichen und inhaltlichen Zusammenhang der Öffentlichkeit präsentieren zu können (Feest 2012, S. 27 ff.), machten sich die preußischen Forscher keinerlei Illusionen über die höchst unzulängliche und unzugängliche Aufbewahrung, welche die ethnografischen Objekte in Berlin erwartete. Die königliche Kunstkammer war in Olfers' Augen »nichts weiter als eine vornehme Plunderkammer, für welche etwas zu schicken ich allen Muth verliere« (Olfers V, Bl. 34r).

Sellows Zeichnungen entfalten eine andere Perspektive auf die materielle Kultur der Coroados, die an das von Olfers verfolgte, auf Einzelobjekte fixierte Darstellungsprinzip anschließt und dieses zugleich an einen lebensweltlichen Kontext rückbindet. In einer Reihe von Innenraumbildern entwirft Sellow indigene Interieurs, die auf engstem Raum eine Fülle von Informationen über Konstruktionsweisen der Behausungen, Gebrauchsgegenstände und Subsistenzformen der Indianer versammeln (Abb. 9, 10). In diesen In-situ-Darstellungen artikuliert sich ein Sinn für den Zusammenhang von Menschen, Handwerk, Gebrauchsweisen, Dingen und Stofflichkeiten, den verbale Beschreibungen und das fragmentierende Sammlungswesen der Zeit nicht hätten anschaulich werden lassen.

Lesbare Landschaften

Es erscheint naheliegend, in einer von der Seeseite her aufgenommenen Darstellung der Bucht von Rio de Janeiro die früheste aller von Sellow in Brasilien angefertigten Zeichnungen zu vermuten (Abb. 11). Das von Prinz Maximilian nach Europa zurückgebrachte Blatt wird daher in das Jahr 1814 datiert, als sich Sellow bei der Annäherung an die Küste erstmals ein solcher Anblick geboten hatte (Löschner/Kirschstein-Gamber 1988, Kat.-Nr. 165). Doch weitere Arbeiten von Sellows Hand, die gleichfalls in den Besitz des Prinzen gelangt sind, belegen, dass der Neuankommeling zwar in der Erfassung der Landschaft eine Hauptherausforderung erkannt hat, seinen spezifischen Darstellungsmodus aber erst noch entwickeln musste. Zunächst hat sich Sellow, wie zahllose Laienzeichner vor und nach ihm, darin geübt, Vorlagen professioneller Künstler zu kopieren, wobei er zumeist druckgrafisch reproduzierte Veduten von Rio de Janeiro und Umgebung in lavierte Federzeichnungen zurückübersetzt hat (ebd., Kat.-Nrn. 191–196). Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man den Hauptzweck dieser redundant anmutenden Kopiertätigkeit als schrittweise Lösung von den Darstellungskonventionen der pittoresken Landschaftsauffassung begreift: Die Annullierung der Malerischen und das Vergessen der Vedute waren wichtige Etappenziele, die Sellow in seinem ersten Jahr in Brasilien erreichte. Erst als diese Distanzierung von den Gattungstraditionen der Landschaftsmalerei gelungen war, konnte sich ein essentiell grafischer Erfassungs-



modus von (Natur-) Räumlichkeit ausbilden, den Sellow im Verlauf seiner langjährigen Brasilienaufenthalts nicht mehr wesentlich verändert hat.

Die erwähnte Ansicht der Einfahrt in den Hafen von Rio de Janeiro gibt einen wichtigen Hinweis, bei welchen alternativen Visualisierungsformen Sellow in dieser Anfangsphase Orientierung gesucht hat: Die auf einen schmalen Streifen konzentrierte grafische Information zeigt in der zeilenartigen Staffelung der Landerhebungen mit den flankierenden Landmarken des Zuckerhuts (links) und des Pico de Santa Cruz (rechts) bis zum gezackten Riegel des Orgelgebirges im Hintergrund eine auffällige Nähe zu nautischen Küstenprofilen, wie sie in der Seefahrt seit Jahrhunderten vor allem für die Annäherung an Häfen oder Inseln angefertigt worden waren. Fixiert wurden dabei lediglich die markanten Konturen der Küstenformationen, wobei reale Sichtbehinderungen oder atmosphärische Unschärfen bewusst ausgefiltert wurden (Rees 2008, S. 262 ff.). Zu nützlichen Hilfsmitteln der Navigation wurden solche Profilzeichnungen allerdings erst, wenn auffällige Landerhebungen auch mit

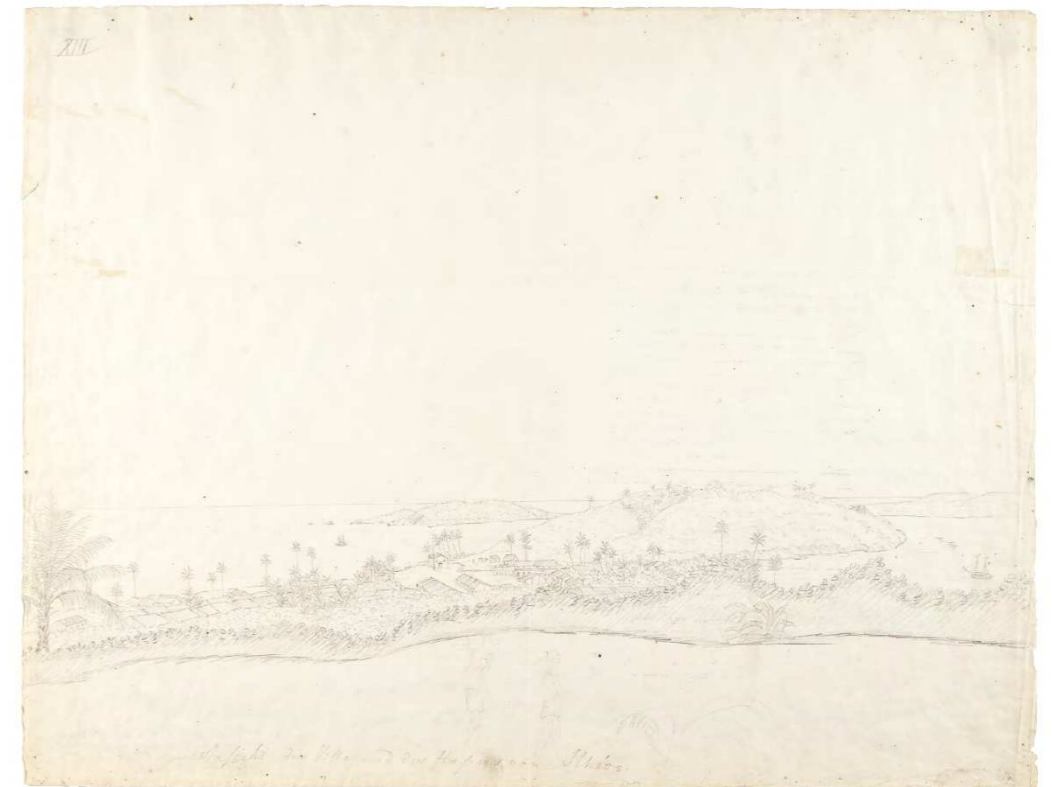
Abb. 11 Ansicht der Bucht von Rio de Janeiro vom Meer aus gesehen. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1815/16. Die Einfahrt in den Hafen von Rio de Janeiro hat Sellow in Stil eines nautischen Küstenprofils festgehalten. Die wichtigsten Orientierungspunkte, wie der Zuckerhut und der Pico de Santa Cruz sind entsprechend markiert. Nicht nur bei seiner Ankunft in Brasilien im Jahre 1814 hat sich Sellow ein solcher Anblick auf das Festland geboten. In den folgenden Jahren hat er immer wieder größere Strecken entlang der südamerikanischen Küste per Schiff zurückgelegt, seine längste Seereise führte ihn im November 1821 von Rio de Janeiro nach Montevideo.

Kompasspeilungen versehen wurden. Diese hat Sellow in sein Küstenpanorama zwar nicht eingetragen, jedoch wurden die wichtigsten Orientierungspunkte mit Ziffern und ihrer Bezeichnung in der Landessprache markiert: »1. Páo d'azzucar«, »2. Pico de Sta. Cruz«, »3. Sta. Cruz« usw. Diese Referenzpunkte stellen sowohl einen Bezug zu kartografischen Aufnahmen des dargestellten Küstenabschnitts als auch zu schriftlichen Erläuterungen des Zeichners in Tagebüchern und Berichten her. Die wechselseitige Ergänzung der Bild- und Schriftzeichen, instrumentell ins Werk gesetzt durch den Gebrauch des Grafitstifts als Schreib- und Zeichenmittel, sollte ein konstitutives Merkmal von Sellow's explorativer Informationsgewinnung bleiben.

Vor dem Hintergrund dieses Bildtransfers aus dem Bereich der Nautik auf das Gebiet der Binnenland-Erkundung erscheint es angebracht, Sellow's Landschaftsaufnahmen als Anschauungsmittel landgestützter Navigation zu bezeichnen. Diese Deutungsperspektive kann zudem auf die Tatsache verweisen, dass der Bewegungs- und Wahrnehmungsmodus der Forscher gerade auch bei der Erkundung des Hinterlandes der Küstenschifffahrt näher stand als einer Landreise europäischer Prägung. Aufgrund mangelnder Überlandverbindungen mussten sich die Itinerare der Forschungsreisen zwangsläufig an den Flussläufen und Wasserwegen ausrichten, die überhaupt erst Vorstöße in das Landesinnere ermöglichten und einen Abtransport der Sammlungsobjekte gewährleisteten. In den Mündungsgebieten der großen Stromsysteme weiteten sich die Flussarme ohnehin zu enormen Wasserflächen, was die »nautische« Dimension der Fortbewegung zusätzlich verstärkte. An zwei eng aufeinander bezogenen Zeichnungen aus dem Jahr 1816 lässt sich darlegen, wie Sellow einerseits das nautische Bildformular des Küstenprofils für die topografische Erfassung von Flussläufen als naturräumliche Gliederungselemente adaptiert und andererseits versucht hat, im statischen Bildmedium zeichnerische Äquivalente für die physische und visuelle Bewegung in diesen Land-Wasser-Zonen zu ersinnen (Abb. 12, 13). Die beiden Darstellungen entstanden auf der letzten Etappe einer im August 1815 gemeinsam mit dem Prinzen und Freyreiss angetretenen Reise von Rio de Janeiro nach Bahia (San Salvador), als sich der Expeditionsverbund bereits in mehrere Kleingruppen aufgeteilt hatte. Mit einer Breite von etwa 50 cm gehören die Blätter zu den größten von Sellow genutzten Bildformaten überhaupt und wurden von Prinz Maximilian zusammen mit 14 weiteren Landschaftsdarstellungen mit ähnlichen Abmessungen im Hinblick auf eine spätere Veröffentlichung übernommen. Die eine Zeichnung zeigt über einem schmalen Uferstreifen im Vordergrund, an dem ein Kanu mit einem einzelnen Insassen angelandet ist, einen Flusslauf, dessen Strömungsrichtung mit einem kartografischen Pfeilsymbol angezeigt wird. Der jenseitige Uferverlauf ist detailliert durchgebildet und gibt mit spitzem Strich gezeichnete Pflanzenformen, Gebäude und ankernde Wasserfahrzeuge zu erkennen (Abb. 12). Ein von Wied auf der Rückseite angebrachter Vermerk präzisiert die zeitlichen und

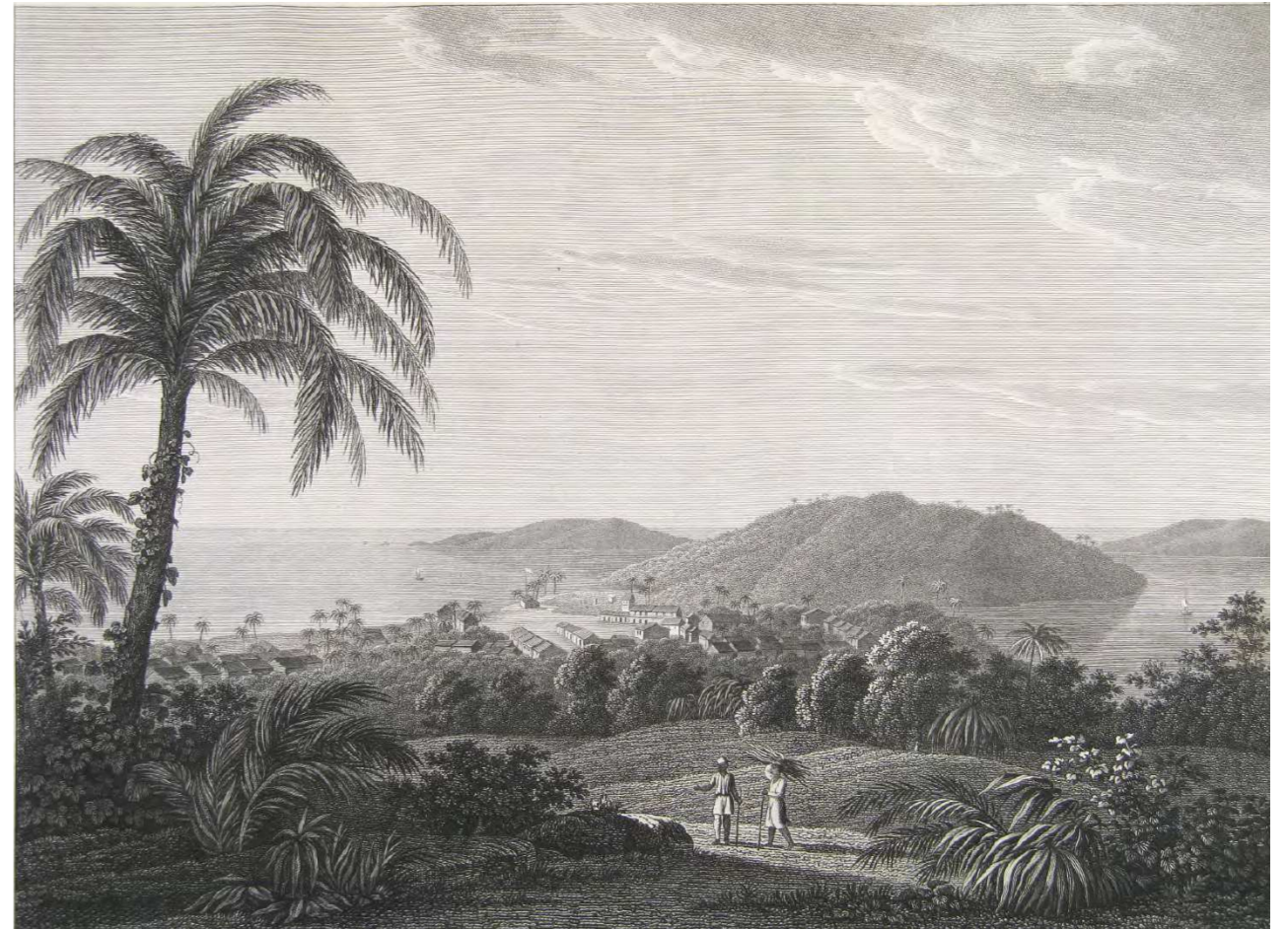
Abb. 12 Ufer des Rio Ilhéus mit der gleichnamigen Ortschaft. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1816.

Abb. 13 Villa Ilhéus, von der Capella de Nossa Senhora da Vitória aus gesehen. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1816.



örtlichen Koordinaten der Darstellung: »Die Villa dos Ilheus, von H. Sellow vom rechten Flußufer aus gezeichnet. 1816« (Löschner/Kirschstein-Gamber 1988, Kat. Nr. 179). In einer gleichfalls von Maximilian vorgenommenen Reihung, die der Reisetrecke in nördlicher Richtung entspricht, figuriert dieses Blatt an zwölfter Stelle. Die folgende Darstellung (Abb. 13) trägt gleichfalls eine rückseitige Aufschrift: »Aussicht auf die Villa dos Ilheos hinab, von H. Sellow gezeichnet von der Capella de N. Senh. de Victoria aus« (ebd., Kat. Nr. 180). Freilich bedarf es kaum dieser Notiz, um zu erkennen, dass beide Landschaftsaufnahmen durch ›vorausseilende‹ und ›rückblickende‹ Sichtbewegungen auf das Engste miteinander verschränkt sind: Vom diesseitigen (südlichen) Flußufer aus, wird bereits auf einer Anhöhe der schlichte Bau der Capella de Nossa Senhora da Vitória sichtbar, jener Standort, von dem die folgende Zeichnung, vielleicht erst tags darauf, mit ihrem weiten Ausblick über die Flussmündung, die Ortschaft auf der Landspitze und die Meeresbucht angefertigt worden ist. Fast will es scheinen, als verweise das schräg in den Fluss ragende Kanu auf jenen Standpunkt am jenseitigen Ufer, den der Zeichner als Position für eine künftige Landschaftsaufnahme bereits auserkoren hat. Umgekehrt lenkt die vom Vorplatz der Kapelle aufgenommene Folgezeichnung den Blick wieder zurück auf die Position des Zeichners vor der Flussüberquerung: Der hart an den rechten Bildrand herangerückte Strömungspfeil im Flussbett des Rio Ilhéus fungiert hier auch als Verweis auf den zuvor eingenommenen Betrachterstandpunkt.

Die räumliche und temporale Dynamisierung der Wahrnehmung von Landschafts- und Architekturräumen durch Blickwendungen, die in Bildpaaren vorgeführt werden, war ein Kunstgriff, der sich um 1800, zumal bei Reisekünstlern wie Jakob Philipp Hackert oder Karl Friedrich Schinkel, wachsender Beliebtheit erfreute. Letzterer hatte mit dieser bildlichen Verschränkung von Vorausschau und Rückblick intensiv auf seiner Sizilienreise von 1804 experimentiert (Rees 2005, S. 64 ff.). Dass Sellow von solchen künstlerischen Umprägungen der Reiseskizze in grafische Protokolle der Raum- und Zeiterfahrung schon vor seinem Aufbruch nach Brasilien Kenntnis hatte, ist nicht unwahrscheinlich, doch entsprach eine solche Dynamisierung der Bildform in besonderer Weise seiner Auffassung der Forschungsreise als einem Beobachtungskontinuum. Darin war eine habituelle Reflexion über die Standortgebundenheit jedweder Erfahrung und deren Ausschnitthaftigkeit eingeschlossen. Schon die auf den ersten Blick auffällige Diskrepanz zwischen den großen Papierformaten und denen in der Mittelzone zusammengedrängten graphischen Informationen suggeriert, dass es sich bei jedem Landstrich im buchstäblichen Sinne um einen mehr oder minder künstlich isolierten Ausschnitt aus einem zeit-räumlichen Kontinuum handelt, in dem potentiell unendlich viele ›Standpunkte‹ eingenommen werden können. Zugleich wird deutlich, dass Sellows landschaftliche ›Navigationszeichnungen‹ Instrumente der Distanzierung sind, die den Raum, in dem sich der Reisende mühsam



genug fortbewegt, auf Abstand und damit unter eine symbolische Kontrolle bringen. Die graphisch indifferenten Vordergrundstreifen, gleichgültig ob es sich dabei um Uferzonen, Flussläufe oder unbelebte Plätze in seinen Siedlungsbildern handelt, fungieren als solche Pufferzonen, in denen die physische Umwelt in der Mitteldistanz in lesbare und aufzeichnungsfähige Einheiten verwandelt wird. In die zeitgenössische Praxis der Bildpublikation war ein solcher im Wortsinne distanzierter Aufzeichnungsmodus jedoch nicht zu übersetzen. Gerade auf dem Feld der Reiseillustration war der Geltungsanspruch einer pittoresken Bildästhetik noch kaum erschüttert. Dementsprechend wurden die aus aller Welt eintreffenden Darstellungen in europäischen Stecherateliers und lithographischen Anstalten umgearbeitet. So verwundert es nicht, dass Maximilian zu Wied-Neuwied für die Illustration der Reisetrecke zwischen Rio Grande de Belmonte und Rio Ilhéus Sellows vom Kapellenberg aus gezeichnete Überschau-Darstellung ausgewählt und diese nach erheblichen Modifikationen durch den Karlsruher Kupferstecher Schnell als Beilage zum zweiten Band seines Reisewerks aufgenommen hat

Abb. 14 »Ansicht der Villa und des Hafens von Ilhéos«, Kupferstich von Johann Schnell nach Friedrich Sellow, Tafel 18 aus *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817* von Prinz Maximilian zu Wied-Neuwied, Frankfurt am Main 1821, Bd. 2.

(Abb. 14). Jene affektive Tönung der Landschaftswahrnehmung, die Maximilian seiner Leserschaft als »ungemein lieblichen, fröhlichen Charakter in dieser stillen überraschenden Naturszene« zu vermitteln suchte, lässt sich aus Sellows sprödem Grafismus schwerlich ableiten (Wied 1820/21, Bd. 2, S. 87). Gerade auch an Orten, die sein ästhetisches Naturempfinden angesprochen haben mögen, scheint es Sellow wichtig gewesen zu sein, die Selbstaffizierung des aufzeichnenden Beobachters mit Stimmungen und Reminiszenzen zu vermeiden.

»Indier« und Individuen

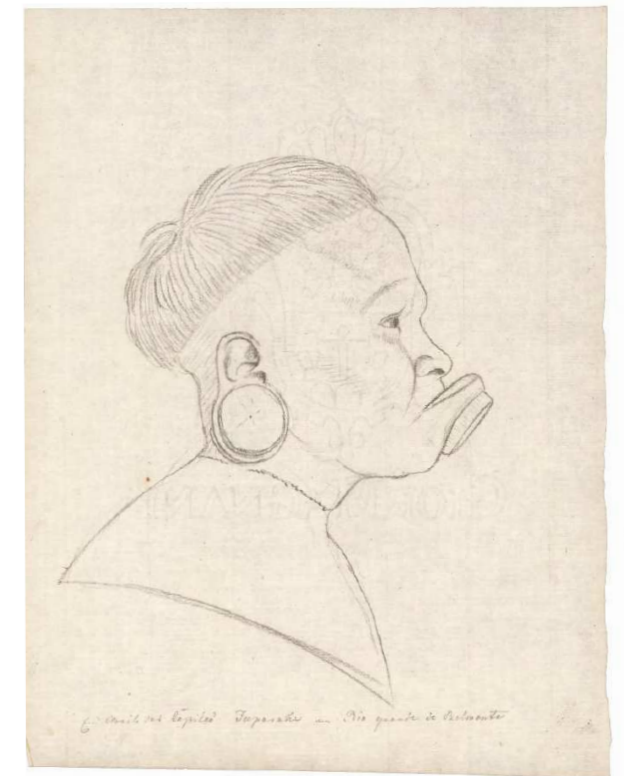
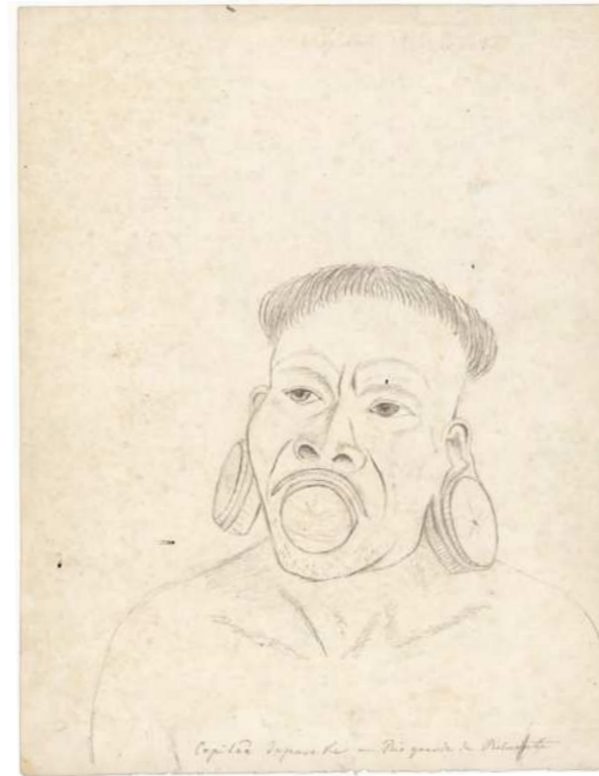
»Es schien mir zweckmäßig, zuerst solche Gegenden zu besuchen, wo die Sammlungen zu Wasser fortgeschafft werden können; zudem wünschte ich die Indier kennen zu lernen, welche hier längs der Küste wohnen, die von allen am meisten europäische Cultur angenommen haben & die Puris & Bodocondos zu sehen, welche für die wildesten von allen Urbrasilianern gehalten werden & als Menschenfresser verschrien sind.« In diesem, an Kultusminister von Altenstein adressierten Rückblick auf die frühe Phase seines Brasilienaufenthalts formuliert Sellow in schlichten Worten jene Mischung aus Pragmatik, Neugierde und Abenteuerdrang als Motivation seiner Reisen, die sich hier noch weitgehend unbelastet von spezialisierten wissenschaftlichen Erkenntnisinteressen zeigt (GStA I. HA, Bl. 28v). Deutlich wird eine Fokussierung auf die kollektiv als »Indier« bezeichneten Indigenen, wodurch die Vielfalt der in Brasilien anzutreffenden Bevölkerungsgruppen, europäische Zuwanderer und aus Afrika verschleppte Sklaven eingeschlossen, deutlich zugunsten einer nativistischen Vorstellung von »Ureinwohnerschaft« reduziert wird. Insofern Sellows zeichnerische Tätigkeit auch als Umsetzung seines Wunsches, »die Indier kennen zu lernen«, verstanden werden kann, ist auffällig, dass sich diese Kontaktaufnahmen im weiteren Verlauf seines Brasilienaufenthaltes nahezu ausschließlich auf Personen erstreckten, die in unterschiedlicher Intensität »europäische Cultur« angenommen hatten. Sellows Leistung auf dem Gebiet der Personendarstellung gibt sich vor allem darin zu erkennen, die Mannigfaltigkeit kultureller Verflechtungsprozesse im Medium der Bildniszeichnung zur Anschauung gebracht zu haben. Damit ist zugleich angedeutet, dass sich auf diesem Darstellungsgebiet im Verlauf seiner brasilianischen Reisen ein Wandel vollzogen hat, der sich umgekehrt proportional zu seinen Arbeiten auf dem Gebiet der Landschaftsdarstellung verhält: gingen diese immer deutlicher zu künstlerischen Gattungskonventionen auf Distanz, so suchte Sellow in seinen Figurenzeichnungen immer stärker die Nähe zur Bildniskunst, um dem klassifizierenden Primat des ethnografischen Typenporträts zu entkommen. Diese gegenläufige Entwicklung soll abschließend in wenigen Zügen umrissen werden.

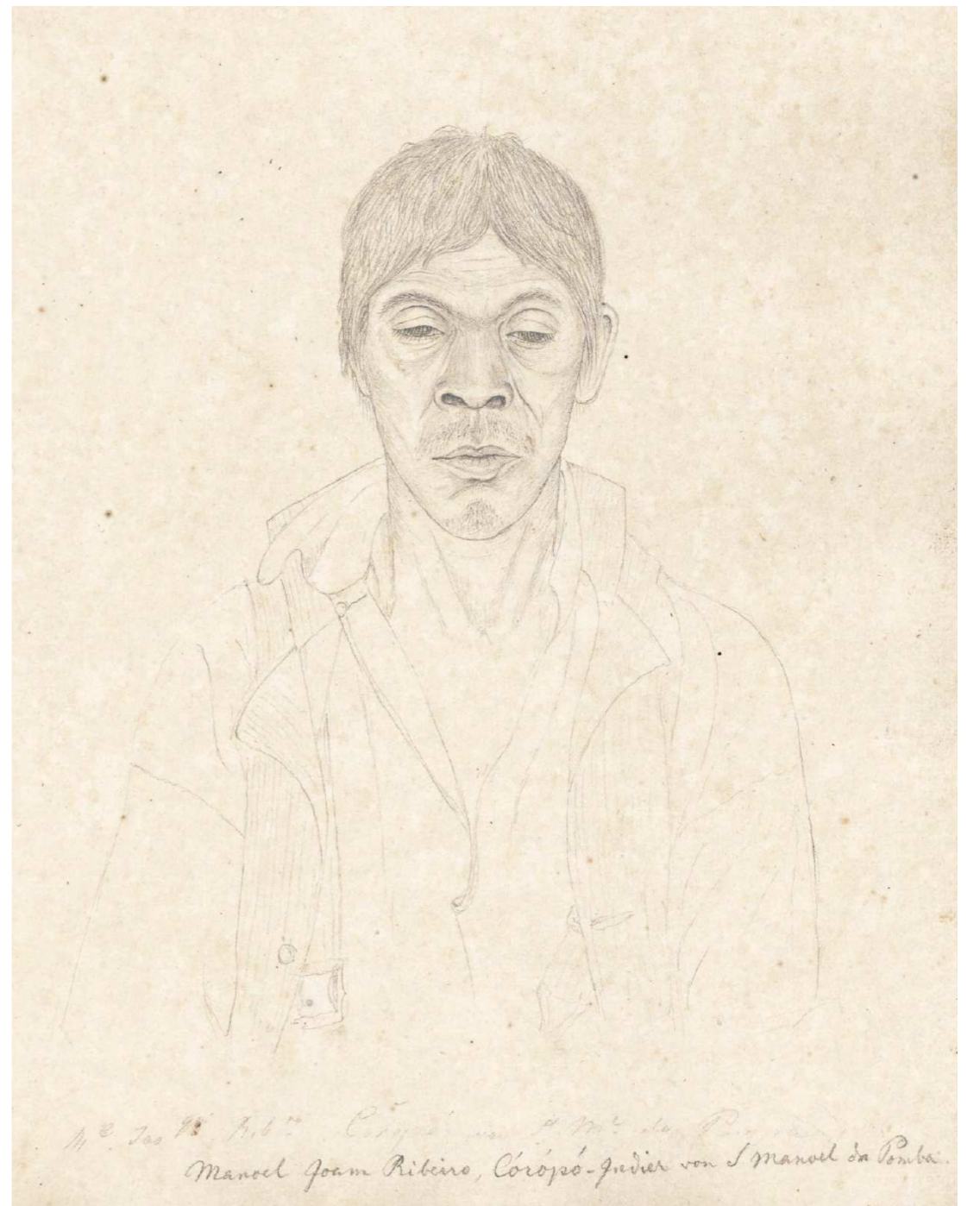
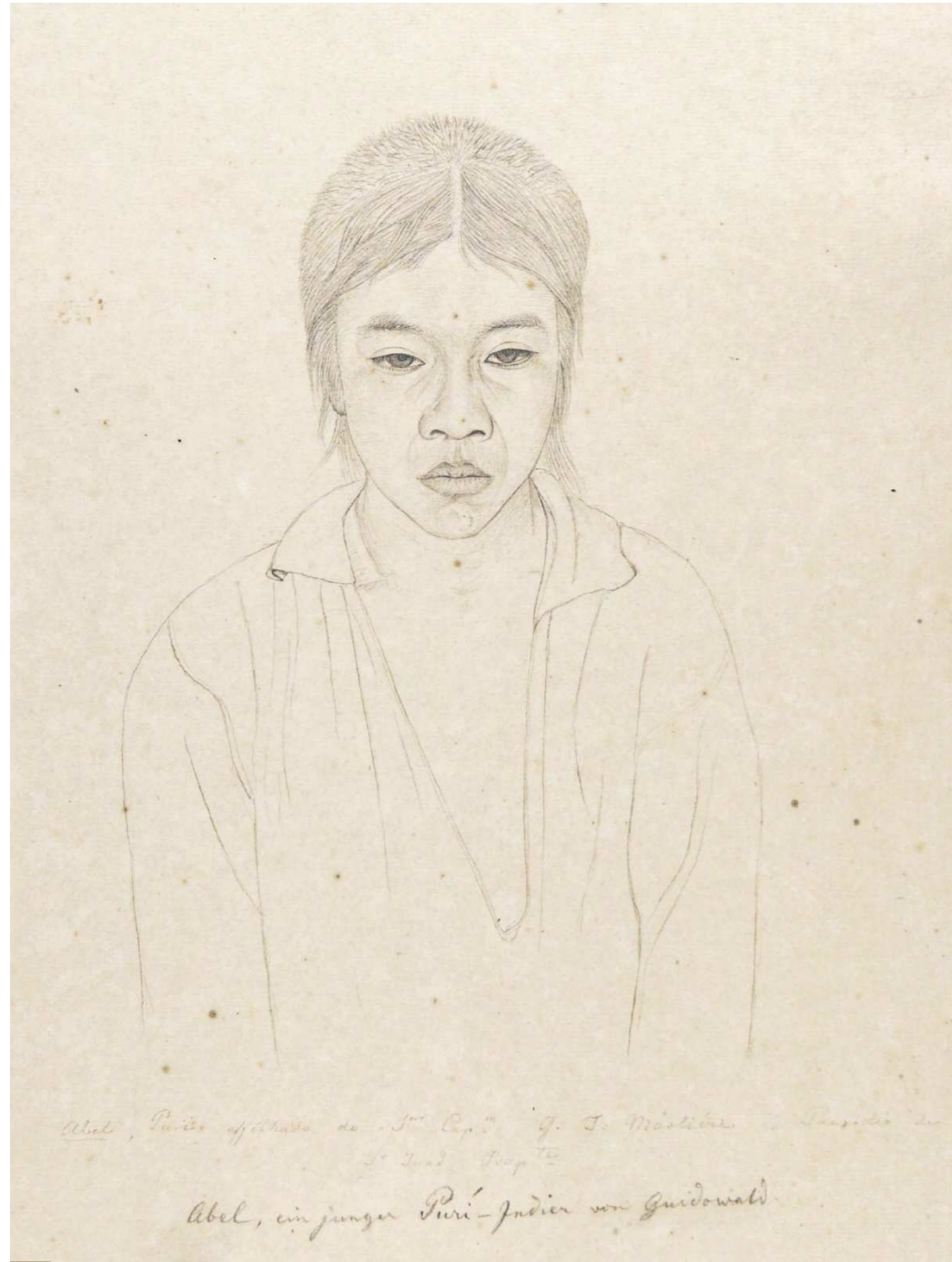
Abb. 15 (links oben) Capitam Japarake vom Rio Grande de Belmonte. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1816. Während einer mit Prinz Maximilian zu Wied-Neuwied unternommenen Exkursion in das Siedlungsgebiet der Botokuden am Rio Grande de Belmonte im September 1816 entstand eine Serie von formal sehr ähnlichen Zeichnungen, die Sellow mit Hilfe der Camera lucida, einer optischen Zeichenhilfe, angefertigt hat. Die zeichnerische Erfassung der durch große Lippen- und Ohrscheiben stark veränderten Kopfphysiognomie der Ureinwohner stellte eine große Herausforderung dar. Die Camera lucida konnte hierbei nur behilflich sein, wenn die darzustellende Person für die Dauer des Zeichenvorgangs ihre Position nicht veränderte. Daher musste Sellow bestrebt sein, die Konturen und Binnenformen in wenigen Augenblicken auf dem Papier zu fixieren.

Abb. 16 (rechts oben) Ein Weib des Capitam Japarake vom Rio Grande de Belmonte. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1816.

Abb. 17 (links unten) Ein Botokude vom Rio Grande de Belmonte. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1816.

Abb. 18 (rechts unten) Ein junger Botokude vom Rio Grande de Belmonte. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1816.





Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man feststellt, dass die zeichnerische Fixierung auf die Physiognomie der »Urbrasilianer«, an der sich Sellow während der gemeinsam mit Maximilian zu Wied-Neuwied durchgeführten Exkursion im Gebiet der Botokuden am Rio Grande de Belmonte probiert hat, Episode geblieben ist. Die dabei entstandenen Bildkombinationen aus En face- und Profilzeichnungen sind mediengeschichtlich bedeutsam, da Sellow bei ihrer Anfertigung nachweislich die Camera lucida als Zeichenhilfe benutzt hat (Abb. 15–18). Dieses 1806 von dem Engländer William Hyde Wollaston zur Anwendungsreife gebrachte optische Instrument ermöglichte die präzise Fixierung von Umrisslinien sowie die größenidentische Erfassung eines Objekts von verschiedenen Ansichtsseiten, sofern sich der Abstand zwischen dem Instrument und dem darzustellenden Gegenstand nicht veränderte (Rees 2010). Dieser instrumentell unterstützte Präzisionsanspruch verlieh den Kopfstudien zumindest tendenziell den Status objektiver Dokumente für die Klassifikationsvorhaben der physischen Anthropologie. Was mit Hilfe dieser visuellen Innovation europäischer Provenienz glaubwürdig dokumentiert werden sollte, war – in den Worten des Prinzen – nichts anderes als die »Originalität« der noch nicht von der Kolonisierung beeinflussten Ureinwohner. Es gibt indessen keinerlei Hinweise darauf, dass Sellow Wieds Einschätzung geteilt habe, die indigenen Ethnien der Küstenregionen seien durch den Kontakt mit Europäern und Afrikanern ihrer »Originalität« beraubt und zu einem »kläglichen Mittelding« herabgesetzt worden (Wied 1820/21, Bd. 2, S. 82).

Die gemeinsam mit Ignaz von Olfers unternommene Reise durch Minas Gerais stellt eine weitere wichtige Phase in der Ausbildung eines individuellen Idioms der Figurenzeichnung dar. Sellow benutzte dabei weiterhin die Camera lucida für die Fixierung von Konturen und Binnenformen, doch belegen die nun erstmals alternierend gefertigten halb- und ganzfigurigen Darstellungen einen variableren Umgang mit der Zeichenhilfe und eine allmähliche Lösung vom physiognomischen Paradigma nahsichtig gegebener Gesichtsformen. Gleichwohl spielten die Kriterien der ethnischen Abstammung und der tribalen Zugehörigkeit weiterhin eine wichtige Rolle bei der Auswahl der zu zeichnenden Personen. Dementsprechend oszillieren die Darstellungen zwischen den Gattungsvorgaben der individuellen Bildniszeichnung und dem seriellen Format ethnischer »Charakterporträts«.

Verdeutlichen lässt sich dies anhand zweier Zeichnungen, die während eines längeren Aufenthalts auf den Besitzungen des Franco-Brasilianers Guido Marlière im Februar 1819 entstanden sind, dem die administrative Aufsicht über mehrere, nach Stammeszugehörigkeit gegliederte Siedlungen mit Indigenen oblag. Direkt zum vielköpfigen Haushalt Marlières gehörte ein Junge, der Sellow für eine halbfigurige Zeichnung Modell gesessen hat (Abb. 19). Die wie erstarrt wirkende Körperhaltung und die niedergeschlagenen Augen verheimlichen keineswegs, dass der Halbwüchsige die mit der Camera lucida vorgenommene Bildaufnahme, die eine disziplinierte Ruhestellung des Por-

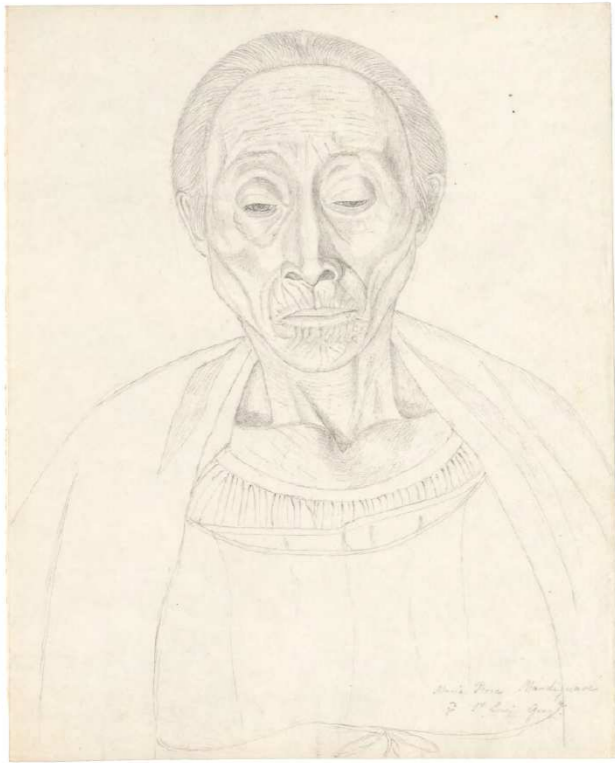
Abb. 19 (S. 178) Abel, ein junger Purí-Indianer aus Guidowald. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1819.

Abb. 20 (S. 179) Manoel Joam Ribeiro, ein Córópó-Indianer aus São Manoel da Pomba. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1819.



Abb. 21 Don Feliz Yvoty aus Santo Ângelo. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1826.

trätierten zwingend erforderte, passiv über sich hat ergehen lassen. Sellows schriftliche Zusätze auf der Zeichnung vermerken die Zugehörigkeit des Knaben zur Dienerschaft Marlières, seinen Taufnamen sowie seine ethnische Herkunft als »Purí-Indier«. Die Absicht, diese Zeichnung mit einem weiteren Bildnis zu kombinieren, wird kenntlich in dem Arbeitsvermerk in der unteren rechten Ecke: »mit dem Coropo auf ein Blatt zu bringen«. Dieser Verweis bezieht sich möglicherweise auf das Halbfiguren-Bildnis des Manoel Ribeiro, das in seiner Anlage und Durchführung große Gemeinsamkeiten mit dem Porträt des Purí-Jungen Abel aufweist (Abb. 20). Auch die Bildunterschrift



weist dieselbe Dreigliedrigkeit aus Individualnamen, ethnischer Zugehörigkeit und Ortsbezug auf: »Manoel Joam Ribeiro, Córópó-Indier von S[ão]. Manoel da Pomba«. Offenkundig trug sich Sellow in der Entstehungsphase dieser Zeichnungen mit dem Gedanken, die formal standardisierten Einzelbildnisse zu Bildpaaren oder Serien zu ordnen und in diesem Arrangement zu veröffentlichen. Auf diese Weise wäre indessen vor allem ein ethnografisches Wissen aus zweiter Hand publiziert worden, denn wenn die nüchtern aufgefassten Halbfiguren-Bildnisse etwas augenscheinlich werden lassen, dann ist es der Befund, dass den Dargestellten ihre ethnische Herkunft am Gesicht genauso wenig abgelesen werden kann wie ihre christlichen Taufnamen; ein klassifizierender Bilddiskurs, der die Individuen als ›typische‹ Vertreter einer bestimmten Ethnie vorführen will, mithin ins Leere läuft.

Eine dritten und letzten Höhepunkt fand Sellows Bildniszeichnung in den Jahren 1825/1826 während einer zweijährigen Reise im politisch umstrittenen Grenzgebiet zwischen Brasilien und Uruguay, wo die aus den ehemaligen Missionsstationen der Jesuiten hervorgegangenen Siedlungen einen wachsenden Zustrom von Siedlern zu verzeichnen hatten. Gerade der Aufenthalt in den ehemaligen Jesuitenreduktionen scheint Sellow die historische Dimension des Kulturkontakts eindrücklich vor Augen geführt zu haben, wie vor allem in seinen Beschreibungen der zum Teil nur noch als Ruinen vorhandenen Sakral- und Profanbauten aus dem 17. und 18. Jahrhundert deutlich wird. In den ehemaligen Jesuitenniederlassungen São Luiz Gonzaga, São Miguel das Missões und Santo Ângelo traf Sellow auf Angehörige einer indigenen Führungsschicht, die seit Generationen christliche Riten befolgten, Schriftkultur europäischer Prägung ebenso pflegten wie lokale Traditionen. Es scheint daher kein Zufall zu sein, dass Sellow in diesem soziokulturellen Ambiente dazu überging, Bildniszeichnungen anzufertigen, die in jeder Hinsicht als ›autonome‹ Individualporträts gelten dürfen: Nicht Ethnizität, lokale Bekleidungsarten oder soziale Standeszugehörigkeit suchen diese Zeichnungen zu dokumentieren, sondern die Präsenz von Personen in ihrem individuellen Erscheinungsbild (Abb. 21–25). Ein eindrucksvolles Beispiel für diese grafisch formulierte personale Präsenz stellt das Halbfiguren-Bildnis des Don Feliz Yvoty dar, einem der Honoratioren in der ehemaligen Jesuitenreduktion von Santo Ângelo (Abb. 21). Bei der Erfassung der eindrucksvollen Physiognomie des alternden Mannes hat sich Sellow zwar wiederum der Camera lucida bedient, doch zugleich vom ›Aufzeichnungsdiktat‹ der Zeichenhilfe gelöst, indem er die Modellierung der markanten Gesichtszüge und der Frisur mit erkennbarer Muße als Freihandzeichnung vollendet hat. Die geringfügige Drehung des Porträtierten aus der reinen Profilansicht, durch die das rechte Auge gerade noch erkennbar wird, löst die Darstellung zusätzlich aus dem rigiden Aufzeichnungsregime der frühen Camera lucida-Zeichnungen.

Dass es bei dieser Emanzipation von den optisch-technischen Vorgaben der Zeichenhilfe auch um die Auflösung des hierarchischen Verhältnisses

Abb. 22 (links oben) Maria Rosa Mandiguaré aus São Luiz Gonzaga. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1826.

Abb. 23 (rechts oben) João José de Deos aus São Luiz Gonzaga. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1826.

Abb. 24 (rechts unten) Francisca Chéam aus São Luiz Gonzaga. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1826.

Abb. 25 (links unten) Maria Eusebia Tshuriguí aus Santo Ângelo. Bleistiftzeichnung von Friedrich Sellow, 1826.



Abb. 26 Bildnis einer Römerin. Bleistiftzeichnung von Carl Philipp Fohr, 1816/17.

zwischen dem aktiven Sehen und Zeichnen einerseits und dem passiven Gesehen- und Gezeichnetwerden andererseits ging, verdeutlicht das Bildnis der Maria Eusebia Tshurigui (Abb. 25). Es entstand gleichfalls im Juli 1826 in Santo Ângelo und zeigt eine junge Frau, welche die Porträtsituation nicht einfach erduldet, sondern die durch ihren festen, würdevollen Blick »aus dem Bild« aktiv an dieser Situation teilnimmt. Zu dieser partizipativen Dimension passt eine Notiz, die Sellow im Juli 1826 in São Miguel das Missões in sein Tagebuch eintrug und die deutlich werden lässt, dass der Forschungsreisende in den ehemaligen Missionen mit seiner Zeichentätigkeit keineswegs allein stand, sondern allenthalben auf Spuren einer weit verbreiteten Neigung zur figürlichen Darstellung stieß: »Zum Zeichnen und Mahlen sollen die Indier viel Lust haben. Freilich sieht man hier alle Wände mit Figuren von mancher Art, Thieren, Streichen etc. bekritzelt« (TB 30, Bl. 5).

Wir dürfen annehmen, dass Sellow die auf seiner Reise in den brasilianischen Südwesten entstandenen Zeichnungen auch seinem Freund Ignaz von Olfers vorgelegt hat, der 1826 nach Rio de Janeiro zurückgekehrt war. Möglicherweise wird der Diplomat dabei einen erstaunlichen Gleichklang zwischen Sellows Personendarstellungen und den Bildniszeichnungen gleichaltriger deutscher Künstler in Rom festgestellt haben, deren Kunstschaffen Olfers während seiner Dienstzeit bei der preußischen Gesandtschaft in Neapel von Februar 1824 bis zu seiner Versetzung nach Rio de Janeiro im Frühjahr 1826 aufmerksam verfolgt hat (Rave 1962, S. 109). Eine Bildniszeichnung des aus Heidelberg stammenden Malers Carl Philipp Fohr, der sich 1816 in Rom der Künstlervereinigung der Nazarener angeschlossen hatte, vermag anzudeuten, dass sich das dokumentarische Zeichnen und das Stilideal der jüngeren Künstlergeneration im Jahrzehnt nach 1815 sichtbar annähern sollten (Abb. 26). In seiner »anti-pittoresken« Nüchternheit steht Fohrs Porträt einer jungen Römerin Sellows etwa zehn Jahre später entstandenem Bildnis der Maria Tshurigui ungeachtet der unterschiedlichen geografischen und kulturellen Entstehungskontexte in stilistischer Hinsicht sehr nahe (Jensen 1995, S. 93). Dass Sellows Laufbahn als Gelehrter und Forschungsreisender im Oktober 1831 ebenso abrupt durch seinen Ertrinkungstod im Rio Doce beendet werden würde wie Fohrs verheißungsvolle Künstlerkarriere im Juni 1818 durch einen Badeunfall im Tiber ein allzu frühes Ende gefunden hatte, mag als ebenso betrübliche wie zufällige biographische Parallele vermerkt werden. Ignaz von Olfers scheint indessen gehnt zu haben, dass sein Freund Friedrich Sellow für seinen Forscherdrang einen hohen Preis zahlen müsse, wenn er die Berliner Amtsträger mehr als einmal darauf hinwies, dass jedes in den Tropen verbrachte Jahr die Kraft von fünf Lebensjahren verzehre, wie er am 10. Juni 1820 aus Rio de Janeiro schrieb (Olfers V, Bl. 33v). Dass diese Anstrengung wenigstens rechtzeitig und angemessen materiell vergütet werden müsse, wurde er nicht müde bei den zuständigen Stellen vorzubringen, bisweilen mit melodramatisch-resignativem Unterton: »Es ist ja nur zu wahr, daß wir

die Kinder des Augenblicks sind, die wie eine Blume aufgehen und zertreten werden, wie ein Schatten dahin fliehen und nie in demselben Zustande verharren«, heißt es in einem weiteren Brief vom 24. November 1820 (Olfers V, Bl. 40r). In dieses »wir« war Sellow ausdrücklich eingeschlossen. Ungeachtet ihrer zerstörungsanfälligen Fragilität haben seine Zeichnungen als »Kinder des Augenblicks« überdauert und belegen eindrücklich, dass ihr Schöpfer auch in seinem visuellen Darstellungsvermögen so lange wie möglich der Maxime gefolgt ist: »nie in demselben Zustande verharren«.