

Global Art History

Affaires de famille. Kreolische Identitäten und neue Perspektiven auf Werke von Chassériau, Manet und Degas

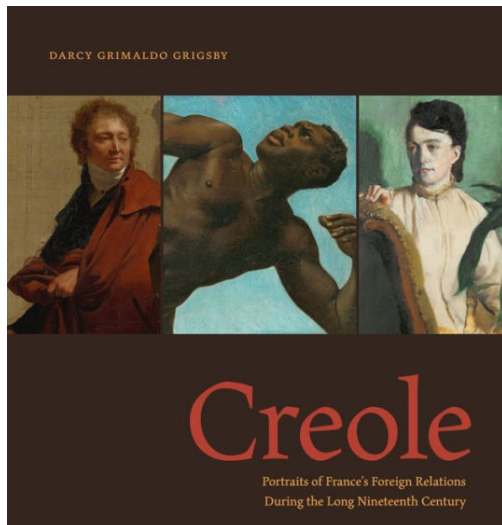
Darcy Grimaldo Grigsby

Creole. Portraits of France's Foreign Relations During the Long Nineteenth Century. University Park, Pennsylvania
State University Press 2022. 368 S., 120 Farb- und
84 s/w Abb. ISBN 978-0-271-09154-9. \$ 99,95.
E-book: ISBN 978-0-272-09269-0

Dr. Andreas Plackinger
Gemäldegalerie Alte Meister
Staatliche Kunstsammlungen Dresden
andreas.plackinger@skd.museum

Affaires de famille. Kreolische Identitäten und neue Perspektiven auf Werke von Chassériau, Manet und Degas

Andreas Plackinger



Identitäten haben derzeit Konjunktur. Seien es sogenannte linke Identitätspolitik oder rechte identitäre Bewegungen, immer geht es dabei – so der treffende Untertitel eines Bandes zu Identitäten in unserer Gegenwart – um *Fiktionen der Zugehörigkeit* (Appiah 2019). Mit einer Kategorie, die durch ihre ethnisch-kulturelle Hybridität Identitätsfiktionen unterläuft, gleichwohl zutiefst in diesen Fiktionen wurzelt, beschäftigt sich die in Berkeley lehrende Kunsthistorikerin Darcy Grimaldo Grigsby in ihrem Buch *Creole. Portraits of France's Foreign Relations During the Long Nineteenth Century*. Die Autorin widmet sich der Präsenz kreolischer Identität in der französischen Malerei zwischen Klassizismus und Impressionismus. Grigsby zufolge wurden in Frankreich mit dem Begriff

créole all jene bezeichnet, die in den französischen Kolonien geboren wurden und europäischer, afrikanischer oder europäischer und zugleich afrikanischer Herkunft waren: „‘Creole’ strangely unifies the unlike (whites, blacks, people of color) and peoples with and without power (masters, slaves, free people of color)“ (6).

Aliens and Kin

Aus der kolonialen Realität ergaben sich Verwandtschaftsbeziehungen zwischen ‚weißen‘ und ‚schwarzen‘ Kreolen. Die auf Martinique geborene Joséphine Bonaparte etwa wurde ein Leben lang von ihrer ‚schwarzen‘ Sklavin Euphémie begleitet, die niemand andere als ihre eigene Halbschwester war (16), die der ‚weiße‘ Vater der späteren Kaiserin mit einer ‚schwarzen‘ Sklavin gezeugt hatte. „Creoles were simultaneously relatives to Africans and Europeans and also foreigners in relation to them“ (6). Und genau dies, Verwandtschaftsbeziehungen, real oder symbolisch, verschränkt mit (nicht zuletzt qua Rassismus) hierarchisierten Beziehungen, interessieren Grigsby. Mit diesem Fokus steht sie erkennbar in der Nachfolge von Lynn Hunts Überlegungen zum politischen Diskurs der Französischen Revolution oder Nancy Lockes Deutung von Manets Werk, also von Autorinnen, die sich ihren sehr unterschiedlichen Gegenstandsbereichen über die Denkfigur der *Family Romance* genähert hatten (Hunt 1992; Locke 2001). Eine kreolische Herkunft war, wie Grigsby darlegt, heikel, stand bei einer Geburt in den Kolonien doch stets der ‚Verdacht‘ des *sang mêlé* („Mischblutes“) im

Raum, sowie damit verbunden die Behauptung biologischer Degeneration und kultureller Unterlegenheit. Dementsprechend war die Sicht von Franzosen aus dem Mutterland auf ihre *compatriotes*, die in den Überseegebieten das Licht der Welt erblickten, eine sehr spezielle: „Creoles were both aliens and kin, persons sundered from their ancestral, geographical origins, but nonetheless tied by family to them.“ (6). Kreolität, so wie sie von Grigsby definiert wird, war für den Bereich der Bildkünste eine darstellerische Herausforderung, weil diese Kategorie, der Autorin zufolge „race-blind“ (6), eben nicht via Phänotyp zu fassen war und sich einer dichotomen Logik ethnischer Differenz von ‚schwarz‘ versus ‚weiß‘ entzog: „white Creoles also challenged whiteness because they split the unmarked category in two and thereby brought

it into visibility; suddenly whiteness was marked because colonial-born whites purportedly differed from their (superior, purer) metropolitan counterparts“ (7). Grigsby nimmt die Verhandlung des Kreolischen in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts auf verschiedenen, miteinander verknüpften Ebenen in den Blick. Sie zeigt einerseits auf, wie sich Künstler mit kreolischem Familienhintergrund, zum Beispiel Guillaume Guillon-Lethière, Théodore Chassériau oder Edgar Degas, in ihren Werken mit ihrer Herkunft und/oder dem Phänomen des Kreolischen auseinandersetzten (Kapitel 2, 3, 4, 9), und andererseits, wie und zu welchen Zwecken aus der Perspektive der *France métropolitaine* Kreolität thematisiert wurde (Kapitel 1, 5, 6, 7, 8). Grigsby gelingt es dabei stets, die Komplexität des Zusammenspiels von Nähe und Fremdheit (*kinship* und *foreignness*) aufzuzeigen, beispielsweise was es bedeutet, wenn ein Künstler aus den Kolonien den mutterländischen Blick internalisierte. Letztlich, dies zu betonen wird die Autorin nicht müde, geht es bei Kreolität immer auch um Entfremdung, um Verdrängung – sehr häufig die Verdrängung einer ‚schwarzen‘ oder ‚halbschwarzen‘ Mutter –, um Anerkennung, um offen oder unterschwellig rassistisch fundierte Machtbeziehungen sowie, nicht zuletzt in Bezug auf die Fiktion der ‚Rasse‘, um kuriose Taxonomien und unlogische Farbmeteraphoriken (etwa wenn ‚schwarz‘ und ‚weiß‘ zusammen nicht grau ergeben, sondern, wie der Begriff *gens de couleur* deutlich macht, ‚Farbigkeit‘).

Biographien zwischen Karibik und Paris

Bei der Lektüre der neun Kapitel von *Creole* begegnen wir sowohl wenig besprochenen Werken als auch ‚alten Bekannten‘ wie Édouard Manets *Olympia*. Aus dem besonderen Fokus ergeben sich teils detailliertere, teils weiterreichende, oft überraschende Beobachtungen und Überlegungen. So erläutert Grigsby beispielsweise, dass die Musselin-Chemisenkleider der Mode-Ikonen Joséphine Bonaparte und Fortunée Hamelin, wie sie in deren Porträts von Jean-Antoine Gros (Château de Malmaison) und Andrea Appiani



Abb. 1 | Guillaume Guillon-Lethière, *Le serment des ancêtres*, 1822. Öl/Lw., 334 × 228 cm. Port-au-Prince, Musée du Panthéon National Haïtien. [Wikimedia](#)

(Paris, Musée Carnavalet) zu sehen sind, auch als amerikanisch-kreolische Tropenmode, sozusagen als *nudité à l'américaine*, gelesen wurden (Kapitel 1, 23f.).

Hochinteressant ist das inhaltlich dichte Kapitel 2 zum *Serment des ancêtres* von Guillaume Guillon-Lethière. | Abb. 1 | Dieses monumentale Gemälde hatte der auf Guadeloupe als Sohn eines ‚weißen‘ Kolonisten und einer ‚schwarzen‘ Sklavin geborene Künstler, der übrigens in Louis-Léopold Boillys berühmtem *Atelier d'Isabey* (1798, Paris, Louvre) prominent nahe der Bildmitte zu sehen ist, in Paris auf eigene Initiative angefertigt und als Zeichen seiner politischen Unterstützung nach Haïti gesandt, also in eine ehemalige Kolonie, die sich von Frankreich losgesagt hatte. Auf diesem Bild imaginierte der Künstler Alexandre Pétion – den ersten Präsidenten der Republik Haïti und wie Guillon-Lethière selbst nach zeitgenössischem Verständnis ein *sang-mêlé* oder *mûlatre* – und Jean-Jacques Dessalines – ein ‚schwarzer‘ ehemaliger Sklave, der sich als Jacques I. zum Kaiser eines *Empire d'Haïti* machte – zu einem patriotischen Schwur vereinigt. Bemerkenswert bei Guillon-Lethières Wiederaufgreifen der aus dem französischen Mutterland stammenden Bildformel des revolutionären Schwurs à la David ist die Präsenz eines ‚weißen‘ Gottvaters. Grigsby, die Guillon-Lethières Begeisterung für die politische Emanzipation der *gens de couleur* beziehungsweise der ‚schwarzen‘ Bevölkerung der Insel ausführlich erläutert, schlussfolgert, Freiheit erscheine hier als „a gift from an elevated (read superior) white figure to grateful slaves. [...] Recognition is a gift, not an accomplishment...” (53). Dies bringt die Autorin in Verbindung mit der Kindheitserfahrung des Künstlers, der nur durch die explizite Legitimierung durch seinen Vater Bürger- und eben nicht Sklavenstatus besaß, sowie mit dem öffentlich ausgetragenen Prozess um seinen Anspruch auf das väterliche Erbe, der zur Zeit der Entstehung des Bildes seine *mixed-raced origin* weithin publik machte.

Die biographische Dimension spielt auch in Kapitel 3 und 4 zu Werken des auf Santo Domingo geborenen Chassériau eine Rolle. In Kapitel 3 beschäftigt

sich Grigsby mit einer Aktstudie (Montauban, Musée Ingres Bourdelle), die Chassériau 1838 im Auftrag von Jean-Auguste-Dominique Ingres realisierte und für die das ‚schwarze‘ Modell Joseph posierte, somit der gleiche Mann, der bereits für Théodore Géricaults *Floß der Medusa* posiert hatte. Grigsby denkt über die spezifischen gewaltsamen Implikationen des Posierens bei einem ‚schwarzen‘ Modell nach, das von einem kreolischen Künstler gemalt wurde. In Kapitel 4 setzt sie sich mit Chassériau's Doppelporträt seiner Schwestern Adèle und Aline | Abb. 2 | von 1843 in Verbindung mit der kreolischen Herkunft des Künstlers und der Dargestellten auseinander – die Familie



| Abb. 2 | Théodore Chassériau, Die Schwestern des Künstlers, 1843. Öl/Lw., 180 × 135 cm. Paris, Musée du Louvre ↗

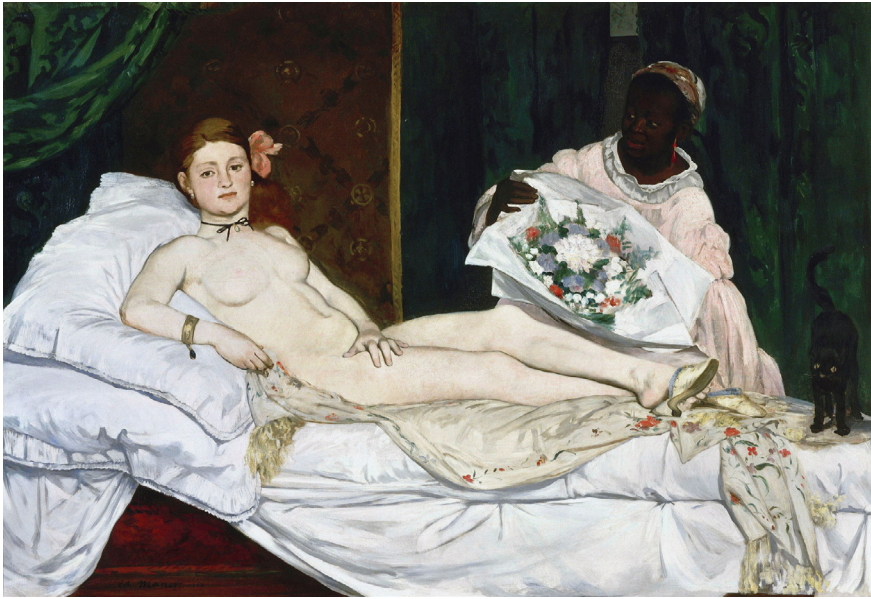
von Chassériaus Mutter wurde den *gens de couleur* zugerechnet. Bei ihrer Relektüre des Bildnisses bezieht sich Grigsby auf den Diskurs um Teint und Abstammung im Zusammenhang mit *créolité*. Während das ‚weiße‘ Inkarnat von Frauen aus dem französischen Mutterland als *clair* (hell) bezeichnet wurde, umschrieb man den Teint ‚weißer‘ Kreolinnen, die es im Regelfall peinlichst vermieden, ihre Haut auch nur dem schwächsten Sonnenstrahl auszusetzen, als *pâle* (blass) (124f.). Médéric Louis Élie Moreau de Saint-Méry schilderte in seiner Beschreibung der französischen Kolonie Saint-Domingue von 1796 den Teint der Kreolinnen als gelblich, womit er dessen Abweichung vom Hautton der Frauen in der *France métropolitaine* markierte (123). Derartige Nuancen waren nicht unwesentlich, bedenkt man Saint-Mérys Bemühungen, dem zeitgenössischen Unbehagen der Aufhebung eines statischen ethnischen ‚schwarz‘-‚weiß‘-Gegensatzes, das sich aus der Realität sexueller *mixed-race*-Beziehungen ergab, durch ein minutiöses Vokabular für *Combinaisons du blanc* zu begegnen. Er suggerierte durch spezifische Benennungen eine vermeintlich numerische Feststellbarkeit von ‚Farbigkeit‘: Eine ‚Halb‘-, ‚Schwarze‘ wäre demnach etwa eine *mulâtresse*; eine ‚Viertel‘-, ‚Schwarze‘ eine *quaterone*; eine ‚Achtel‘-, ‚Schwarze‘ eine *métisse* etc.

Die vorgebliche Präzision solcher Taxonomien war jedoch offensichtlich nicht mit der visuellen Erfahrung verschiedener Abtönungen von Haut in Einklang zu bringen. Dennoch lässt sich eine Verbindung zwischen dem Porträt von Chassériaus Schwestern mit einer derartig obsessiven Beschäftigung mit Hautfarbe herstellen. Grigsby geht davon aus, dass der Maler seine Schwestern durch den gelblich-hellen Teint als Kreolinnen charakterisierte, deren Kreolität jedoch sichtbar durch die *valeurs* ihres Inkarnats abstufte: Die ältere, in den Kolonien geborene und damit ‚kreolischere‘ Adèle hat einen fahleren Hautton als die rechts stehende, jüngere, in Frankreich geborene Aline – Nuancen, die durch die prononcierte Angleichung der Schwestern mittels exakt gleicher Kleidung erkennbar würden und damit anderen unguten

Assoziationen ebenfalls Tür und Tor öffneten. Denn Saint-Méry hatte angenommen, dass, je weiter sich die Haut von *gens métissé* aufhellte, desto wahrscheinlicher sei eine Abnahme der Fruchtbarkeit. Tatsächlich erging sich die zeitgenössische Kunstkritik nicht nur in Bemerkungen über die vermeintliche *laideur* der beiden Schwestern, sondern auch in Spekulationen über deren Sterilität (133). Die Autorin sieht eine hybride Identität auch auf der Ebene des malerischen Stils verwirklicht: Während das Inkarnat der Schwestern feinmalerisch wirkt wie bei Ingres, wird im unregelmäßigen Strichbild der Miederzone mit erkennbaren Pinselstrichen auf die koloristische Experimentierfreudigkeit von Eugène Delacroix abgehoben, wie sie nicht zuletzt in den Bildnissen seiner Geliebten, der *mûlatresse* Aspasia, anzutreffen war.

Schwarz-weiß à la créole

Kapitel 5 und 6 von *Creole* verlagern den Fokus auf Druckgraphik und Zeichnung, namentlich auf die illustrierte Presse um 1850. Insbesondere Darstellungen des selbsternannten ‚schwarzen‘ Kaisers des zweiten Kaiserreichs von Haïti, Faustin Soulouque alias Faustin I., wurde als ‚schwarze‘ Mimikry der französischen Nationalgeschichte inszeniert. Die karikaturale Überzeichnung Soulouques sollte die Kombination von *Blackness* und westeuropäischen Machtsymbolen im Stile des ersten Kaiserreichs als ‚unnatürlich‘ herausstellen und diene nicht zuletzt der Abwertung und Diffamierung der imperialen Bestrebungen und des späteren Kaisertums Louis Bonapartes (alias Napoleon III.) als *Soulouquerie*. Auch in Kapitel 6 widmet sich Grigsby dem Phänomen des rassifizierenden *Otherring*, hier am Beispiel der Darstellungen von Alexandre Dumas père, dessen öffentliche *persona* im Spannungsfeld von *Marquis* und *Nègre* verortet wurde. Marquis Alexandre Davy de la Pailleterie, Plantagenbesitzer auf Santo-Domingo und die ‚schwarze‘ Sklavin Marié-Césète Dumas, waren die Eltern von Dumas’ Vater. Dumas war somit aristokratischer und afrikanischer Abstammung zugleich. Grigsby verdeutlicht, wie sehr die Betonung



| Abb. 3 | Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Öl/Lw., 130 × 190 cm. Paris, Musée d'Orsay. [Wikimedia](#)

von Dumas' kreolischer Herkunft, angesichts des Klischees vom impulsiv-unbeherrschten *Créole* zur Infantilisierung des vielbeneideten Polygraphen genutzt wurde, dessen ausufernde literarische Produktion man auch als Resultat des Einsatzes von Ghost Writern (im 19. Jahrhundert als *nègres littéraires* bezeichnet) diffamierte.

Die Ausstellung vermeintlich kreolischer Kindlichkeit und Launenhaftigkeit ist laut Grigsby auch ein wesentlicher Aspekt in Manets *Olympia* von 1863. **| Abb. 3 |** In expliziter Erweiterung von T. J. Clarks auf Klassenaspekte fokussierender Deutung und Griselda Pollocks Orientalismus-Assoziation in Zusammenhang mit dem vielbesprochenen Skandalbild (Clark 1984, Kap. 2; Pollock 1999, Kap. 9) interessiert sich die Autorin besonders für die ‚schwarze‘ Begleitfigur der jungen Prostituierten. „Manet's painting can be seen as updating a Creole scene wherein white women's pampered indolence depended on black slavery“ (210). Diese Lesart der *Olympia* als ein Werk mit kreolischen Konnotationen ist überzeugend. Vor allem, wenn man bedenkt, dass Zacharie Astruc für das Bild namensgebendes Gedicht auf das Gemälde den von der kunsthistorischen Forschung laut Grigsby bislang unkommentiert gebliebenen Untertitel *La Fille des Îles* trug – abgesehen davon, dass die hässliche zeitgenössische Kritik Manets Aktfigur mit

Gelbfieber und Kautschuk in Verbindung brachte und damit ebenfalls koloniale Kontexte aufrief (211). Im Frankreich des Jahres 1863, als die Abschaffung der Sklaverei bereits mehrere Jahre zurücklag, musste das Klischee der ‚schwarzen‘ Sklavin mit einer blassen kreolischen Kurtisane als Herrin als offensichtliche Fiktion erscheinen. Grigsby formuliert dazu als rhetorische Frage: „Does each figure falsify the other, proving one is not a real courtesan or odalisque and the other is not a real slave?“ (214) Manets Modernität bestünde demnach nicht zuletzt in der spielerischen Brechung des Performativen.

Weniger überzeugend und in deutlich polemischerem Ton fällt Grigsbys achttes Kapitel zu Manets *Erschießung Maximilians von Mexiko* (Kunsthalle Mannheim) aus. Die Autorin beobachtet einen zeitlichen Sprung in der Darstellung der Hinrichtung des mexikanischen Kaisers, der von Soldaten in französischer Uniform erschossen wird. Dass der Körper des indigenen Begleiters des glücklosen Monarchen erkennbar von den Gewehr-Kugeln getroffen zurückzuckt, während der ‚weiße‘ Habsburger-Prinz und sein anderer Schicksalsgenosse, ein hispanischer *criollo*, noch unberührt im Pulverdampf stehen, führt Grigsby zu einer historisch schwierigen Interpretation: „if we care to look at racial difference, we might better appreciate that Manet's censored painting depicted a

more fundamental and sublimate exertion of power: not ‚France shooting white Maximilian‘ but ‚France shooting (brown) Mexiko‘“ (256).

Empfehlenswert ist das letzte Kapitel, in dem es um den Aufenthalt Edgar Degas‘ 1872 in New Orleans, der Heimatstadt seiner kreolischen Mutter, geht – eine Amerika-Reise, deren Hintergründe und Kontexte aus den Publikationen von Gail Feigenbaum und Marilyn R. Brown bekannt sind (Feigenbaum 1999; Brown 1994). Grigsby stellt die Identifikation des Künstlers mit seiner kreolischen Verwandtschaft heraus, insbesondere mit seiner erblindeten Cousine, die den Maler mit notorischem Augenleiden in mehreren Werken beschäftigte. Die Diskrepanz zwischen der Abwesenheit von *people of color* in Degas‘ amerikanischen Werken und seiner in zahlreichen Briefen geäußerten Faszination angesichts des für ihn anstrengend intensiv-hellen Lichtes und der Omnipräsenz ‚schwarzer‘ Menschen bildet den Ausgangspunkt der Argumentation.

Degas äußerte sich wiederholt begeistert über den Anblick von „*négresses de toute nuance, tenant dans leurs bras des petits blancs, si blancs, sur des maisons blanches*“ (269) und spricht von den Männern und Frauen des ‚schwarzen‘ New Orleans als „herumgehenden Silhouetten“ (286), während er gleichzeitig sehnsuchtsvoll an den eigentümlichen Charme der Pariser Wäscherinnen zurückdachte (288). Vor diesem Hintergrund betrachtet die Autorin Degas‘ direkt nach seiner Rückkehr entstandenes Gemälde mit dem originalen Titel *Blanchisseuse-Silhouette* | Abb. 4 | und legt dar, wie sich der Blick des Malers durch die visuellen Erfahrungen seines Familienbesuchs im ehemals französischen Louisiana verändert hat: „Most white French viewers of *Blanchisseuse-Silhouette* would assume they saw a backlit white woman, not a *négresse*. In New Orleans this would not have been the case; there she may indeed have been seen as black or mixed-race. Degas, after his voyage, had acquired a double vision; he could see French and he could see Creole.“

Ohne jeden Zweifel ist Darcy Grimaldo Grigsbys Band für die Beschäftigung mit dem Kreolischen in der



| Abb. 4 | Edgar Degas, *Blanchisseuse-Silhouette*, 1873. Öl/Lw., 54,3 × 39,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art [↗](#)

französischen Kunst des 19. Jahrhunderts grundlegend. Das Thema ist damit keineswegs erschöpft, beschränkt sich die Autorin doch, wie sie selbst bemerkt, auf die einst französischen Überseegebiete im amerikanischen beziehungsweise karibischen Raum. Zur Imagination des Kreolischen haben jedoch ebenfalls die afrikanischen Kolonien Frankreichs beigetragen. Eine Auseinandersetzung mit der reichen Bildproduktion des 19. Jahrhunderts zu Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierres Erfolgsroman *Paul et Virginie* (1788), der auf Mauritius spielt, wäre sicherlich ertragreich gewesen. Über die Thematisierung des Kreolischen ließe sich auch im Zusammenhang mit dem bedeutenden Kunsthändler Ambroise Vollard (1865 auf La Réunion geboren) produktiv nachdenken – verwiesen sei nur auf Auguste Renoirs exotisierenden Vollard-Porträt von 1899 im Pariser Petit Palais. Die Maskarenen jedenfalls sind in *Creole* abgesehen von einem nicht weiter kommentierten Porträt des

réunionesischen Poeten Charles Leconte de Lisle und einem Hinweis auf den Roman *Les marrons* (1844) des ebenfalls aus La Réunion stammenden *mûlatre* Louis-Timagène Houat abwesend (112f.; 125).

Amerikanisch, engagiert, anregend

Nicht nur durch den Fokus auf Amerika wirkt Grigsbys Buch sehr amerikanisch, sondern auch durch die vor der Veröffentlichung vorab eingeholte und auf dem Umschlag abgedruckte Jubelrhetorik sowie dadurch, dass keinerlei deutschsprachige Forschungsliteratur – etwa Beiträge zu Manet sowie zum Phänomen der Kreolisierung (z. B. Bättschmann 1993; Lüthy 2003, Kap. 4 u. 5; Rainsborough 2016) – darin berücksichtigt wurde. Wenn die Autorin in ihrer Einleitung ausführlich ihre eigene kreolische Familiengeschichte thematisiert, scheint dies ebenso zeitgeistig wie persönlich. Rassismus-Kritik und die Auseinandersetzung mit der kolonialen Dimension des französischen 19. Jahrhunderts ist erkennbar ein Lebensthema ihrer kunsthistorischen Forschung. In vielerlei Hinsicht liest sich *Creole* denn auch wie eine Weiterführung von Grigsbys ebenfalls sehr empfehlenswertem Band *Extremities* (Grigsby 2002). *Creole*, von seiner Verfasserin als „historically informed pursuit of justice“ definiert (12), positioniert sich als politisch-aktivistisch. Dementsprechend werden ‚schwarze‘ Bildfiguren stets dezidiert positiv besprochen – „the beautiful black man“ (98), „a vital beaming black woman, so lovely in her blue dress“ (216) –, außerdem lauten die letzten Worte des letzten Kapitels unvermittelt „Black Lives Matter“ (293). Ein gewisses Unbehagen stellt sich ein, wenn die Autorin dem anonymen ‚schwarzen‘ Modell aus Manets *Olympia* und damit einer marginalisierten Figur eine Geschichte geben möchte. Denn sie räumt ein, es sei nicht gesichert, ob für die Begleiterin der nackten Prostituierten wirklich eine gewisse Laure, „très belle négresse“ posierte, die Manet in einem Notizbuch unter der Adresse „11, rue de Vintimille“ eintrug, beschließt dann aber: „I will call his model Laure“ (207). Wenige Seiten später identifiziert sie trotz gänzlich fehlender physiogno-

mischer Ähnlichkeit diese Frau auch noch mit dem Modell des ‚schwarzen‘ Kindermädchens in Jacques Eugène Feyens *Le baiser enfantin* (1865, Lille, Palais des Beaux-Arts) und imaginiert auf dieser ‚Grundlage‘ Ansätze zu einer Biographie (226). Dies führt zur prinzipiellen Frage, inwiefern eigene (identitäts-)politische Positionierungen möglich, sinnvoll, erforderlich und wünschenswert oder sogar problematisch sein können.

Liest man Grigsbys *Creole*, gewinnt man den durchaus problematischen Eindruck, *créole* sei ein monolithischer Begriff gewesen, dessen semantischer Umfang im untersuchten Zeitraum konstant gewesen sei und dem heutigen, offeneren Verständnis von Kreolität entsprochen habe. Tatsächlich wird im *Dictionnaire de Trevoux* von 1771 sowie im *Dictionnaire de l'Académie française* von 1835 *criole* beziehungsweise *créole* ausschließlich als Bezeichnung für die in den Kolonien geborenen Nachkommen der europäischen Kolonialisten angegeben: *Dictionnaire de Trévoux* 1771, Bd. 3, 18⁷; *Dictionnaire de l'Académie française* 1835, Bd. 1, 449⁷.

Nach diesem Verständnis waren ‚schwarze‘ Sklaven und deren Nachkommen, die in den Kolonien zur Welt kamen, also keineswegs Kreolen. Dies deckt sich mit der primären Bedeutung in den aktuellen Referenzwörterbüchern zur französischen Sprache (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales⁷; Larousse, *Dictionnaire de français*, s.v. „créole“⁷; Le Robert. *Dico en Ligne*, s.v. „créole“⁷), wo lediglich als sekundäre Bedeutung vermerkt wirkt, der Begriff könne „par extension“ – und dies ist ein wesentliches Detail – all jene bezeichnen, die in den Überseegebieten geboren wurden, was dann auch (anders als in Grigsbys Definition) Indigene aus der Karibik einschließen würde. Eine knappe begriffsgeschichtliche Präzisierung mit diachronem Fokus hätte die differenzierte Argumentation bereichert. Davon abgesehen, ist Grigsbys *Creole* ein intelligentes, reflektiertes, anregendes, gleichermaßen gut lesbares wie lesenswertes und wichtiges Buch, gerade angesichts simplifizierender Identitätsnarrative unserer Gegenwart.

Erwähnte Literatur

Appiah 2019: Kwame Anthony Appiah, Identitäten. Die Fiktionen von Zugehörigkeit, München/Berlin 2019.

Bätschmann 1993: Oskar Bätschmann, Édouard Manet: Der Tod des Maximilian, Frankfurt a. M. 1993.

Brown 1994: Marilyn Brown, Degas and the Business of Art. A Cotton Office in New Orleans, University Park 1994.

Clark 1984: Timothy J. Clark, The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers, London 1984.

Feigenbaum 1999: Gail Feigenbaum (Hg.), Degas and New Orleans. A French Impressionist in America. Ausst.kat., New York 1999.

Grigsby 2002: Darcy Grimaldo Grigsby, Extremities. Painting Empire in Post-Revolutionary France, New Haven/London 2002.

Hunt 1992: Lynn Hunt, The Family Romance of the French Revolution, Berkeley 1992.

Locke 2001: Nancy Locke, Manet and the Family Romance, Princeton 2001.

Lüthy 2003: Michael Lüthy, Bild und Blick in Manets Malerei, Berlin 2003.

Pollock 1999: Griselda Pollock, Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories, London 1999.

Rainsborough 2016: Marita Rainsborough, Fremderfahrungen in der Kunst. Vom Exotismus und Orientalismus zur Kreolisierung und Hybridisierung, in: Werner Fitzner (Hg.), Kunst und Fremderfahrung, Bielefeld 2016, 77–96.