

1972 wurde die Zeitschrift *kritische berichte* gegründet, deren erste Ausgabe 1973 erschien. Im gleichen Jahr verbrachten die Fotografin Leonore Mau und ihr Partner, der Schriftsteller Hubert Fichte, mehrere Monate in Haiti. Ihre Haitireise und die nachfolgenden Aufenthalte dort waren Teil der zwei Jahrzehnte dauernden Recherchen Maus und Fichtes zu afrodiasporischen Religionen. Fichte beschrieb seine Forschung in zahlreichen Romanen. Mau publizierte die Fotobücher *Xango* (1976) und *Petersilie* (1980). Zusammen veröffentlichen sie zudem Reportagen in deutschen Zeitschriften wie *Stern*, *ZEITmagazin* und *Merian*. Der weitaus größte Teil der Fotos, die Mau in Haiti und anderen Ländern in der Karibik sowie in Südamerika und Westafrika machte, wurde jedoch nicht publiziert.<sup>1</sup>

Diese Fotografien stellen uns heute vor zahlreiche methodische und ethische Herausforderungen: Was bedeutet es heute, diese Fotografien zu betrachten – nach den intensiven Debatten über Repräsentation, den Umgang mit ethnografischen, oft stereotypen und herabwürdigenden Fotografien in Archiven und Museen und die Forderung nach ihrer Restitution? Können Maus Fotografien zu einer visuellen Gerechtigkeit beitragen oder tun sie dies gerade nicht? Reproduzieren und bestätigen die Bilder einer deutschen Fotografin nicht die ungleichen Machtverhältnisse, die in solchen fotografischen Konstellationen – westliche Fotografin und haitianische Fotografierte – grundlegend und unausweichlich sind? Oder anders formuliert: Wie könnte ein Umgang mit diesen Fotografien aussehen, der mitdenkt, wer die Fotografien wo betrachtet und dass visuelle Gerechtigkeit an verschiedenen Orten unterschiedlich definiert werden kann.

### **Das Forschungsprojekt *Out of Focus***

Maus Haiti-Fotografien sind als künstlerische Dokumentationen zwischen Kunst und Ethnologie zu verorten. Sie wurden sowohl in ethnologischen als auch Foto- und Kunstmuseen gezeigt, wobei sie lange insbesondere in der Wissenschaft sehr viel weniger Aufmerksamkeit erhielten als das Werk von Fichte.<sup>2</sup> Zwar entstanden sie nach der Kolonialzeit, aber auch in ihnen manifestieren sich fortdauernde hegemoniale – insbesondere ökonomische – Verstrickungen und Machtverhältnisse, auch wenn Mau und Fichte diese kritisierten und nicht extraktivistisch agieren wollten.<sup>3</sup> Gerade ihre Ambivalenz macht sie interessant. Uns als Kunsthistorikerin und Künstlerinnen fordern die Fotografien heraus, über unsere Positionen, Deutungshoheit und die Grenzen unserer Disziplinen nachzudenken. In der Zusammenarbeit im Forschungsprojekt *Out of Focus* geht es um die Erprobung neuer Zugänge, wobei die

künstlerische Forschung mit ihrer Offenheit und ihren experimentellen Ansätzen, die auch Imagination und Fiktion einschließen kann, von großer Bedeutung ist.<sup>4</sup>

Inspiziert vom Buch *Fictions of Feminist Ethnography* der Ethnologin Kamala Visweswaran war es zunächst unser Ziel, uns ›homework‹, nicht ›fieldwork‹ zu widmen.<sup>5</sup> Anders als Leonore Mau wollten wir nicht reisen, sondern uns auf die eigenen Voraussetzungen und Institutionen fokussieren. Archive sind zentral für Fragen von Macht und Gerechtigkeit und damit verbunden ebenso bedeutsam, wo sie sich befinden, wer sie besitzt und wer Zugang zu ihnen hat, wie Christopher Nixon unlängst bezugnehmend auf Jacques Derrida in einem Vortrag ausführte.<sup>6</sup> Gerade die künstlerische Forschung hat in den vergangenen Jahren zahlreiche produktive Ansätze in der Arbeit mit und Kritik von insbesondere auch (post-)kolonialen Archiven entwickelt.<sup>7</sup>

Durch die Beschäftigung mit Maus Fotos im Archiv, vor allem aber durch den Austausch mit Künstler:innen und Forscher:innen, hat sich unsere Fragestellung, unser Denken und Arbeiten in den vergangenen drei Jahren stark verändert. Wir verstehen das Projekt als fortlaufenden, grundsätzlich unabschließbaren Prozess, in dem Unsicherheit, Ungeschicklichkeit und Konflikte unsere ständigen Begleiter sind, der Übertitel unseres Forschungsprojekts *Konflikt und Kooperation* erwies sich in dieser Hinsicht als durchaus vorausschauend.

Dass wir unseren Schwerpunkt auf Leonore Maus haitianische Fotografien legten – es hätte auch Brasilien, Benin oder Venezuela sein können, andere Länder, in die Mau reiste –, rührt einerseits von der besonderen Stellung Haitis her: Durch die Revolution von 1791 bis 1804, in der die versklavten Schwarzen Menschen erfolgreich für Freiheit und Gleichheit kämpften, wurde Haiti und der dort praktizierte Vodou zum Schreckgespenst für die Kolonialmächte und zugleich Inspiration für Unabhängigkeitsbewegungen weltweit.<sup>8</sup> Bis heute ist Vodou mit starken Vorurteilen belastet, Vorstellungen, die durch fotografische und filmische Darstellungen perpetuiert werden. Die Untersuchung der Haiti-Aufnahmen sollte zu einer exemplarischen Fallstudie werden, deren Erkenntnisse sich auf Maus in anderen Ländern entstandene Fotos von afrodiasporischen Ritualen und die Fragen des Umgangs mit solchen, zum Teil hochsensiblen Bildern übertragen lassen.

Eine besondere Stellung hatte das Land auch für Hubert Fichte: Er sah in Haiti überall die afrodiasporische Kultur als ›Lebensform‹ die den ganzen Alltag durchdrang.<sup>9</sup> Durch den Fokus auf Haiti eröffnete sich zudem die Möglichkeit eines direkten Vergleichs mit Maya Derens dort entstandenen Fotografien aus den späten 1940er und 1950er Jahren. Deren hat zudem 1953 das Buch *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti* publiziert, das bis heute sowohl in der Kunst als auch der Ethnologie rezipiert wird. Deren ist eine Pionierin der künstlerisch-ethnologischen Forschung und ihr Anliegen war es, der vorherrschenden Dämonisierung von Vodou eine ebenso fundierte wie einfühlsame Beschreibung entgegenzustellen, die von ihrer künstlerischen Sensibilität und Offenheit geprägt war.

### **Krise im Archiv**

Wenn wir heute Maus Fotobücher und ihre Reportagen betrachten, müssen wir konstatieren, dass sich auch in ihnen stereotype Aufnahmen finden, die westliche Interessen und publizistische Erwartungen der 1970er Jahre reflektieren. Fichte und Maus Reportagen erschienen in populären Zeitschriften und Reisemagazinen zur Zeit des in ›ferne‹ Länder expandierenden Massentourismus, wo in Reportagen und Fotostrecken der aufklärerische Anspruch häufig mit Exotismus und Voyeurismus

gepaart war. Auch Leni Riefenstahls Fotobuch über die Nuba in Sudan erschien zur gleichen Zeit. Als wir 2021 das erste Mal die Negative und Kontaktabzüge im Archiv sichteten, zeigte sich, wie vielfältig die Motive der Fotos waren, die Mau in Haiti aufnahm. Zu sehen sind Architektur, Marktfrauen, Reklametafeln, Geschäfte, Arbeitsstätten und Schulen, Autos und Tap Taps, Soldaten und Militärparaden, Porträts, Karneval, Kunstwerke, Touristen. Zahlreiche Bilder frappieren durch die Nähe der Fotografin zum Geschehen. Statt eines Einzelbilds gibt es oft eine Serie von Aufnahmen des gleichen Motivs. Dies macht den Kontext der Entstehung der Bilder und den fotografischen Prozess stärker sichtbar und ebenso die inhaltlichen Interessen und Bild-Ästhetik Maus. Zudem eröffnen die Archiv-Fotos ein breiteres Panorama des haitianischen Lebens als die Fotobücher und Reportagen, die Mau und Fichte publizierten. Mit Ariella Azoulay könnte man sagen, die unpublizierten Negative und Dias ermöglichen «Potential Histories».<sup>10</sup> Sie geben Einblicke in die jüngere Geschichte und Gesellschaft Haitis sowie in die postkolonialen ökonomischen und kulturellen Verflechtungen. Sie können dazu beitragen, das eindimensionale Bild des Landes und die oft lückenhaften Erzählungen über seine Geschichte zu erweitern.<sup>11</sup> Viele der Bauten, die Mau fotografierte, existieren zudem nicht mehr, was sie als Zeugnis für kulturelles Erbe auch in Haiti interessant macht.

Problematisch erschien uns jedoch bei der Sichtung: Mau fotografierte in sensiblen religiösen Kontexten. Die Bilder zeigen auch medizinische Operationen, physisch und psychisch kranke und tote Menschen, extreme Armut, Nacktheit. Es gibt zahlreiche Aufnahmen, in denen die Fotografierten offensichtlich keine Handlungsmacht hatten, auch wenn Mau in einem der wenigen Interviews, die sie gab, betonte, immer um Erlaubnis gefragt zu haben, bevor sie fotografierte.<sup>12</sup> Betrachtet man die Fotos, ist offensichtlich, dass das nicht immer der Fall gewesen sein kann. Zudem schränkte unter der Herrschaft des Diktators Jean-Claude «Babydoc» Duvalier die staatliche Kontrolle und Gewalt die Handlungsfreiheit der Menschen ein. Das komplexe Verhältnis der Diktatur zum Tourismus und zu Vodou sind auch dann mitzudenken, wenn auf den Fotos keine Militärs, «Tonton Macoutes» (Milizen benannt nach einer Kinderschreckfigur) und die omnipräsenten Plakate der Herrscherfamilie zu sehen sind.<sup>13</sup> Dazu kommt, dass von den meisten Fotografierten die Namen nicht bekannt sind.

Doch nicht nur die Unklarheiten der Entstehungsumstände der Fotos oder offensichtlich grenzüberschreitende oder Persönlichkeitsrechte verletzende Aufnahmen bereiten Probleme. Die Geschichte und Praxis des Vodou erfordert zudem ein solch komplexes Wissen und die tiefe Kenntnis (und Erfahrung) eines kulturellen Hintergrunds, die nicht allein durch Fotobücher, wissenschaftliche Literatur und Archivrecherche erarbeitet werden kann. Es wurde uns immer stärker bewusst, wie viele Dinge wir in den Fotos nicht sahen, weil wir die Kontexte nicht kannten. Es war offensichtlich, dass unser «homework» im Archiv nicht genügte, sondern dass Menschen und Institutionen aus Haiti involviert werden mussten, nicht nur weil Haitianer:innen mehr oder anderes in den Bildern sahen, sondern weil die Fotografien ihr Land und ihre Geschichte zeigen. Es gibt verschiedene Vorschläge für eine dekoloniale und dialogische Betrachtung von Fotografien und es ist essenziell, dass Gesprächspartner:innen dabei nicht als «native informants» agieren.<sup>14</sup> Gleichzeitig war unser Zugang eingeschränkt, weil wir nicht vor Ort waren, aber auch bedingt durch Sprache und soziale Perspektiven. Die Mehrzahl der Haitianer:innen spricht Kreyòl, so dass wir nur mit einer akademisch gebildeten Schicht sprechen konnten. Erschwerend kommt hinzu, dass viele Kontakte online stattfanden und dadurch das informelle



1 U5, o. T., 2024, Collage

Kennen Sie diese Zuckerschiffchen im Bildhintergrund der Collage? Sie wurden 2003 im Norden Deutschlands erfunden. Auf der Webseite (<https://zuckerschiffchen.de>) wird eine Vater-Sohn-Geschichte beschrieben, versüßt mit Entdeckerlust. Die Schiffchen sind ins Negativ transformiert, so wie wir viele der Mau-Bilder im Archiv vorfanden. Die Multiplikation der Schiffchen lassen sie zum Muster werden, ihre Skalierung verhält sich 1:1 zu den realen Größen der Dias und Negativformate. Leonore Maus Fotografien zeigen Menschen in den Straßen von Port-au-Prince, Haiti, ein Nestlé-Werbeschild ist zu erkennen. Die Vermengung dieser Welten in der Collage ist eine mögliche Form des Zeigens, das kein isoliertes Zeigen sein will und bringt die heutige Konsumwelt ins Spiel.

Zusammensein wegfiel. Gerade ein gemeinsames Teetrinken kann eine große Rolle spielen, um eine persönliche Beziehung aufzubauen. Zusammen Essen oder Lachen macht kulturelle Unterschiede und Missverständnisse einfacher überbrückbar. Insbesondere die Künstlerinnen im Projekt hinterfragten immer wieder grundsätzlich den akademischen Wissens- und Forschungsbegriff und suchten nach anderen Zugängen.

«Homework» hieß vor allem unsere eigene Rolle, unser Selbstverständnis als Kunsthistorikerin und Künstlerinnen zu hinterfragen. Dies ging über die Reflexion der Positionalität hinaus, sollten *wir* überhaupt *irgendetwas* mit den Fotos tun? Dies betraf noch stärker die Künstlerinnen, die mit Bildern arbeiten als die schreibende Kunsthistorikerin, wobei auch diese betroffen war: «Who has the right to see and who has the right to write about seeing» lautete die pointierte Frage in einem von der Columbia University und der University of Virginia im Herbst 2022 organisierten Webinar zu *African Photography. The Ethics of Looking and Collecting in the Age of Restitution*, die uns lange beschäftigte. Das Scannen der Bilder hatte uns jedoch bereits involviert und in die Verantwortung genommen. Die Fotos könnten eine Chance eröffnen, ein anderes Bild Haitis zu vermitteln, aber wie konnten wir vermeiden, dass unsere Arbeit letztlich vor allem der eigenen Profilierung dient?

### **Dialogische Forschung**

Eine Möglichkeit für transkulturelle, dialogische und multiperspektivische Forschung im Archiv wäre, ein solches Projekt von Anfang an auf institutioneller Ebene als Kooperation anzulegen.<sup>15</sup> Ein Austausch mit haitianischen Menschen und Institutionen war von Beginn an geplant, aber noch nicht klar definiert und finanziell gesichert. Nach der Sichtung des Mau-Nachlasses verlagerten wir die finanziellen Ressourcen des Projekts, damit ein:e haitianische:r Künstler:in oder Forscher:in in das Archiv reisen konnte. Auf der Suche nach dieser, trotz praktischer Probleme der Umsetzung, und wissend, dass mit dem Material Forschungsthema und auch Bedingungen von uns vorgegeben würden, fragten wir uns: Interessieren diese Fotos überhaupt jemanden in Haiti? Oder beauftragen wir hier jemanden, der dann für uns arbeitet?

Mit unserer Idee und unseren Fragen gelangten wir an die Kulturanthropologin und Künstlerin Gina Athena Ulysse, deren Buch *Why Haiti Needs New Narratives* uns beeindruckt hatte.<sup>16</sup> Sie meinte, dass jede:r in Haiti bei einem solchen Angebot zusagen würde. Es wäre eine Möglichkeit, an Geld und außer Landes zu kommen. Sie betonte zudem, dass zwischen ihr und uns keine Kollaboration möglich sei, da unsere Voraussetzungen und Wissensstände zu unterschiedlich wären. Stattdessen bot sie an, uns als Consultant zu begleiten. Ulysse war zudem fasziniert von der Sensibilität und ungewöhnlichen Nähe von einigen Fotografien Maus. Sie bezeichnete das Konvolut als eine Schatzkiste, die für Menschen aus Haiti von großer Bedeutung sein könnte.

Wir übergaben Ulysse alle von uns digitalisierten Haitibilder Maus. Vom Sommer 2022 bis Sommer 2023 sprachen wir – meist online – über Maus Fotografien, Haiti, Vodou, *blackness* und dekoloniale Arbeit. Auf der Suche nach weiteren Gesprächspartner:innen über Fragen des möglichen Umgangs mit den Fotografien konnte Ulysse uns zahlreiche Kontakte vermitteln. Sie schlug Expert:innen aus verschiedenen akademischen Disziplinen wie Black Studies, Ethnologie, Kunstgeschichte, Soziologie sowie Künstler:innen vor, die meisten aus der haitianischen Diaspora.<sup>17</sup> Mit Ulysse organisierten wir im Juni 2023 drei *virtual labs* zu Haiti, Vodou, Kunst, Repräsentation und Bildethik. Die *virtual labs* wurden von der S. Fischer Stiftung finanziell unterstützt, mit der sich ein produktiver und vertrauensvoller Austausch entwickelte. Die

Gesprächspartner:innen zeigten sich sehr interessiert am Werk Maus, das in Haiti und den USA vollkommen unbekannt ist. In den *virtual labs* kam es auch immer wieder zu herausfordernden und unangenehmen Momenten. Aber unsere Unsicherheit über einen möglichen Umgang mit den Fotos und unsere Offenheit trugen wohl auch dazu bei, dass produktive Dialoge entstanden. Es wurde zudem klar, dass gar nichts mit den Fotos zu machen, keine Option war – *staying with the trouble*.

Die *virtual labs* brachten einige wichtige Erkenntnisse über die Entstehungskontexte der Fotografien, etwa wie *consent*, also das Einverständnis fotografiert zu werden, im Kontext der damaligen ökonomischen und politischen Verhältnisse zu verstehen ist, dass Mau sich als *Weißer (blanc)* in Situationen bewegen und fotografieren konnte, die für Haitianer:innen zu gefährlich gewesen wären, oder auch über die zentrale Rolle, die Klasse in der haitianischen Gesellschaft spielt. Dabei gingen die Meinungen darüber auseinander, ob im Vodou Klassenunterschiede aufgehoben werden oder auch dort bestehen bleiben. Besonders das Gespräch mit Erol Josué, *hougan* (Priester), Künstler und Direktor des Bureau d’Ethnologie in Port-au-Prince war folgenreich. Bei einer Aufnahme in einem *humphor* (Tempel), die wir als unproblematisch betrachtet hatten, da keine Personen zu sehen waren, meinte Josué, dass dieses Foto nie hätte gemacht werden dürfen, denn es zeige Aspekte von Vodou, die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sind.<sup>18</sup> Er bot zudem an, Maus Fotos von Ritualen mit seiner Community zu sichten, um weitere solche Aufnahmen zu identifizieren. Die Übergabe der digitalisierten Fotos an Josué gilt es nun zu organisieren. Es geht darum, dafür ein Setting zu finden, in dem Respekt, Zeit und angemessene Bezahlung zentral sind und die Basis für einen zukünftigen Austausch etabliert wird. Auch hier haben wir keine fertigen Lösungen.

Im Laufe des Projekts wurde uns immer deutlicher bewusst, dass eine wissenschaftliche und künstlerische Erforschung der Fotografien allein nicht genügt, sondern auch eine strukturelle und institutionelle Ebene betrifft, die wir zu Beginn des Projektes noch nicht genug im Blick hatten. So finden Dialoge in viele Richtungen statt und umfassen Formate und Methoden des Betrachtens, Zeigens und Besitzens von Bildern. Wir agieren nicht nur als Kunsthistorikerinnen und Künstlerinnen, sondern auch Vermittlerinnen. Die Dialoge sind auch nicht vollständig planbar. Welche Begegnungen sich ergeben und was aus ihnen entsteht, ist nicht immer absehbar. Wichtig ist für uns dabei auch das Vertrauen auf Zufälle. Vielleicht am besten im englischen *serendipity* ausgedrückt: Bilder finden zu den Menschen, denen sie etwas sagen.

## Anmerkungen

1 Maus fotografischer Nachlass gehört der S. Fischer Stiftung und befindet sich in der bpk-Bildagentur in Berlin. Seit Herbst 2022 gibt es eine Website zu Leonore Mau, <https://leonore-mau.de/>, Zugriff am 25.01.2024.

2 Das trifft auch auf die Ausstellung *Liebe und Ethnologie. Die koloniale Dialektik der Empfindlichkeit* (nach Hubert Fichte) zu, die 2019 im Haus der Kulturen der Welt stattfand.

3 Hubert Fichte selbst hat die Machtverhältnisse immer wieder reflektiert. In seinem *Haitianischen Tagebuch* schreibt er anlässlich seiner Beobachtung

eines am Weihnachtsabend im Park schlafenden Obdachlosen in Port-au-Prince: «Ich fühle mich zum ersten Mal den Unterdrückern zugehörig – nicht weil ich in dem sozialen Zusammenhalt in der Bundesrepublik unterdrückt oder in meinem Staat zu den Nutznießern gehörte, sondern weil dieser Staat und dieser soziale Zusammenhalt in der Welt unterdrückt, weil unsere bescheidenen 4 % Wirtschaftswachstum, unsere bescheidenen 7 % Zinsgewinn bei jeder Entwicklungshilfe und unsere Bündnisse zu diesem Elend beitragen. Das einzige, was mich von den ewigen Siegern und

ihren siegreichen Vorschlägen zu Roberts Elend unterscheidet, ist, dass ich keinen Ausweg weiß.» (Hubert Fichte, Haitianisches Tagebuch, Nachlass, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, Signatur: NHF: Z: Ab 14, S. 122). Hier gibt es eine weitere Frage, auf die wir nicht eingehen können, nämlich inwieweit man Aussagen von Fichte direkt mit dem Werk Maus in Verbindung bringen und für dessen Interpretation nützen kann. Hier ist Vorsicht angebracht, auch wenn sie in ständigem Austausch und in grundlegenden Dingen ähnlicher Meinung waren.

**4** Zum Forschungsprojekt: <https://vodun-epistemologies.ch/>, Zugriff am 25.01.2024.

**5** Kamala Visweswaran: *Fictions of Feminist Ethnography*, Minneapolis 1994, insbesondere S. 101–104.

**6** Christopher A. Nixon: *Fotografische Ambiguität in kolonialen Gewaltzusammenhängen*, Tagung Die Präsenz des Unsichtbaren. Zur Neubewertung ethnographischer Fotografie in Kunstmuseen, Museum Folkwang, Essen, 26. Oktober 2023.

**7** Um nur einige wenige Beispiele zu nennen: Stefanie Diekmann/Esther Ruelfs (Hg.): *Artist Meets Archive*, Fotogeschichte 43, 2023, Nr. 167; die Arbeit von Frida Orupabo, Stephanie Hessler (Hg.): *Frida Orupabo, Ausst.-Kat.*, Trondheim, Kunsthall, Berlin 2021; die Ausstellung *Willem de Rooij. Pierre Verger in Suriname* im Portikus in Frankfurt 2021.

**8** Bereits vor der Haitianischen Revolution war Vodou für die versklavten Afrikaner:innen nicht nur zentral für die Bewahrung ihrer Spiritualität und Traditionen, sondern auch eine Form des Widerstands und der subalternen Agency. Den Anfang der Haitianischen Revolution bildete die Versammlung und Vodouzeremonie in Bwa Kayiman (Bois Caïman), einem Wald im Norden der damaligen französischen Kolonie Saint-Domingue am 14. August 1791. Zur Geschichte der Haitianischen Revolution: C. L. R. James: *The Black Jacobins*. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution, New York 1989 [1963] und Laurent Dubois: *Avengers of the New World: The Story of the Haitian Revolution*, Cambridge 2004.

**9** Hubert Fichte: Totengott und Godemiché. Zu einer Ausstellung haitianischer Kunst im Brooklyn Museum September 1978, in: Ders.: *Lazarus und die Waschmaschine*, Frankfurt a. M. 1985, S. 255–270 und Ders.: *Die schwarze Stadt*, Frankfurt a. M. 1990, S. 7–24. Siehe dazu auch Peter Braun: *Die doppelte Dokumentation*, Stuttgart 1997, insb. S. 272–276.

**10** Ariella Aïsha Azoulay: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London/New York 2019.

**11** Zur Geschichtsschreibung Haitis vgl. auch Michel-Rolph Trouillot: *Silencing the Past. Power*

and the Production of History, Boston 1995 und Paul Farmer: *The Uses of Haiti*, Monroe 1994.

**12** Ingo Niemann: *Capturing Psyche: LEONORE MAU*, in: 032c, 01.04.2005, <https://032c.com/magazine/capturing-psyche-leonore-mau>, Zugriff am 25.01.2024.

**13** Eine ausgezeichnete Studie, die mit Fokus auf die Gesetzgebung die Stellung des Vodou in der haitianischen Gesellschaft untersucht, ist Kate Ramsey: *The Spirits and the Law. Vodou and Power in Haiti*, Chicago/London 2011. Ramsey zeigt das äußerst komplexe Verhältnis von Politik, Gesetzgebung und Religionen in der haitianischen Gesellschaft seit der Haitianischen Revolution, ein Verhältnis, das von wiederkehrenden Versuchen der Unterdrückung und des Kampfs gegen den «Aberglauben» geprägt war. Eine Neubewertung erfolgte durch den *indigénisme* in den 1920er Jahren, der auch als Gegenbewegung zur Okkupation durch die USA (1915–1934) und der Wert der populären Kultur betonte. Wichtig ist zudem die in den 1940er Jahren einsetzende touristische «Folklorisierung» von Vodou. François Duvalier propagierte den *noirisme* (die Dominanz der Schwarzen Mehrheit), nachdem er 1957 Präsident geworden war, instrumentalisierte Vodou auf vielfältige Weise (siehe Ramseys Epilog). Vgl. auch Alex Dupuy: *Haiti in the World Economy. Class, Race, and Underdevelopment since 1700*, London/New York 1989.

**14** Vgl. Tina M. Camp: *Listening to Images*, Durham/London 2017; Yasmine Eid-Sabbagh: *Extending Photography. The Meta-Medial/Conversational Layers of Dematerialized Photographs*, in: *Photography and Culture* 12, 2019, Nr. 3, S. 307–320, <https://doi.org/10.1080/17514517.2019.1654234>, Zugriff am 25.01.2024.

**15** Vgl. Aimée Bessire/Halfan Hashim Magani/Erin Hyde Nolan: *Transatlantic Collaborations in the Colonial Archive*. Todd Webb's 1958 UN Commission, in: *Fotogeschichte* 41, 2021, Nr. 162, S. 22–29.

**16** Gina Athena Ulysse: *Why Haiti Needs New Narratives. A Post-Quake Chronicle*, Middletown 2015.

**17** Robyn Autry (Wesleyan University), Kyrha Malika Daniels (Emory University), Linda François (Künstlerin), Erol Josué (Hougan, Musiker und Direktor des Bureau d'Ethnologie, Port-au-Prince), Claudine Michel (Prof. emerita University of California, Santa Barbara), Mario LaMothe (University of Illinois, Chicago), Jerry Philogene (Dickinson College), Katherine Smith (UCLA Fowler Museum/UCLA International Institute).

**18** Selbstverständlich gibt es auch bei Haitianer:innen unterschiedliche Meinungen darüber, welche Fotos aus welchen Gründen gezeigt oder nicht gezeigt werden sollten.

## Bildnachweise

**1** © U5 und bpk/S. Fischer Stiftung/Leonore Mau