

**BASLER  AFRIKA
BIBLIOGRAPHIEN**
Namibia Resource Centre - Southern Africa Library

Anette Hoffmann
(University of Amsterdam)

**Ein unsichtbares Denkmal:
Für eine Anerkennung des Monumentcharakters
eines Otjiherero Praise Poems (*Omutando*)
für die Old Location in Windhoek**

BAB Working Paper No 5: 2006
ISSN 1422-8769 © The author © Basler Afrika Bibliographien

Presented at the Basler Afrika Bibliographien
13 June 2006

Basler Afrika Bibliographien Klosterberg 23 CH 4051 Basel Switzerland
Tel. 061 228 93 33 Fax 061 228 93 30 Email bab@bluewin.ch

BASLER AFRIKA BIBLIOGRAPHIEN

Namibia Resource Centre - Southern Africa Library

BAB Working Papers

(ISSN No 1422-8769)

The BAB Working Papers are being published since 1995. Recent numbers include:

Working Paper No 1: 2005 *Martin Eberhardt*

"...sind eigentlich seit der Besetzung des Landes National-
Sozialisten reinsten Wassers." Die Deutschen in Südwestafrika
und der Nationalsozialismus

Working Paper No 2: 2005 *François-Xavier Fauvelle-Aymar*

Un point d'eau, sa population. Territoire, mémoire et identité
autour de Pella, Afrique du Sud (18^e-20^e s.)

Working Paper No 3: 2005 *Birthe Kundrus*

Die imperialistischen Frauenverbände des Kaiserreichs.
Koloniale Phantasie- und Realgeschichte im Verein

Working Paper No 4: 2005 *Robbie Aitken*

The Enemy Within, Gradations of Whiteness in German
Southwest Africa

Working Paper No 1: 2006 *Giorgio Miescher*

The Ovambo Reserve Otjeru (1911-1938) The Story of an
African Community in Central Namibia

Working Paper No 2: 2006 *Ute Dieckmann*

Hai||om zwischen „Buschmannplage“ und San Aktivismus:
Koloniale Repräsentationen und postkoloniale Aneignung von
Ethnizität im Namibia des 20. Jahrhunderts

Working Paper No 3: 2006 *Lorena Rizzo*

The Elephant Shooting – Inconsistencies of Colonial Law and
Indirect Rule in Kaoko (North-Western Namibia) in the 1920s
and 1930s

Working Paper No 4: 2006 *Thomas Blaser*

Afrikaner Identity After Nationalism

ORDER (CHF 5.00 each + p&p):

**Basler Afrika Bibliographien Klosterberg 23 CH 4051 Basel Switzerland
Tel. 061-228 93 33 Fax 061-228 93 30 Email bab@bluewin.ch**

**Ein unsichtbares Denkmal:
Für eine Anerkennung des Monumentcharakters
eines Otjiherero Praise Poems (*Omutando*)
für die Old Location in Windhoek**

Anette Hoffmann
(University of Amsterdam)

Instead of singing of presidents, people sang of the assassinations of presidents. What counted were the ruptures in the continuity of history. [This is] because people then loved drama and their songs were like little dramas, always remaining vague and mysterious; they never told the entire story. With the amazing effect that [these songs] still, even today, are fascinating. One wants to explore what is missing. The imagination is challenged when listening to these songs (Greil Marcus).¹

Thus, if the subaltern does not speak as such, it is only within the logics and codes of the dominant discourse (Hitchcock 1993: 18).

Einleitung

Mein Vortrag beschäftigt sich mit der vermeintlichen Abwesenheit eines Monumentes für die Old Location in Windhoek. Das heisst, es soll diskutiert werden, inwieweit tatsächlich von der viel beklagten Abwesenheit eines solchen Monumentes gesprochen werden kann.

Die westliche Welt ist an bildliches Erinnern gewöhnt: Monumente sind im allgemeinen gut sichtbare Bauwerke, oder Skulpturen im öffentlichen Raum unserer Städte. Wenn die Erinnerungskultur von nicht-europäischen Kulturen betrachtet und ernst genommen werden soll, dann muss unter Umständen von der Sichtbarkeit der Monumente, oder von einer visuellen Erinnerungskultur Abstand eingenommen werden.

Dem Konzept des Monumentes liegt das lateinische Verb *monere* zugrunde. *Monere* umgreift soziale Aktivitäten wie erinnern, betrauern, aber auch warnen und mahnen. Die Anwesenheit eines visuellen Objektes, das zu diesen Aktivitäten anregt ist im Begriff *monere* selbst nicht angelegt. Die selbstverständliche Annahme der visuellen Wahrnehmbarkeit eines Monumentes geht von der Unvermeidlichkeit der Bilder innerhalb der westlichen Welt aus, in der eine Allgegenwärtigkeit von Bildmedien und Diskursen zum täglichen Leben gehört.

¹ Aus einem Interview in „Die Tageszeitung“ (13. 06. 2005: 15).

Ausgehend von einer Gesellschaft, der der OvaHerero in Namibia, die in den 60er Jahren nicht mehr als an-ikonisch bezeichnet werden kann, deren kulturelle Produktionen aber nicht im wesentlichen auf Bildliches basieren, muss sich der Blickwinkel ändern, um Monumente wahrnehmen zu können. Tatsächlich müssen wir von einem Blickwinkel, oder einer kulturell verankerten Sichtweise zu einer *Hörweise* gelangen, um kulturell spezifische Artikulationen des Erinnerns und Mahnens als äquivalent zu Monumenten begreifen zu können.

Ich möchte einleitend einige Gedanken zur An-ikonizität (also nicht-Bildlichkeit) formulieren. In seiner Betrachtung sogenannter an-ikonischer Gesellschaften, also Gesellschaften die keine Bilder von Menschen, Tieren oder Gottheiten produzierten, weist Fritz Kramer darauf hin, dass der Umstand des Nicht-Vorhandenseins von Bildern oder Skulpturen nicht auf technisches Unvermögen hinweist (2001: 17). Im Bezug auf die Herero Gesellschaft in Namibia kann nicht von kompletter Nicht-Bildlichkeit gesprochen werden. Tatsächlich geschah die Aneignung der Photographie bereits im 19. Jhd; es wurden Portraits der gesellschaftlichen Elite hergestellt (siehe Silvester 1998 und Wallace 1998). Wir haben es auch nicht mit einer Gesellschaft zu tun, die sich einem Bilderverbot gebeugt hätte. Tatsächlich erscheint die Abwesenheit von Bildern – also beispielsweise traditioneller Skulptur oder Malerei - nur aus westlicher Sicht als Mangel. Dabei wird eine an materiellen Objekten orientierte Erinnerungskultur als Norm konstituiert, von der aus nicht an materielle Objekte gekoppeltes Erinnern als lückenhaft begriffen wird. Nicht-sichtbare, immaterielle, kulturelle Produktionen, wie *omitandu*, also oral überlieferte Texte, die als ausserpersönliche Referenzpunkte und Plattformen des kollektiven Erinnerns operieren, werden dementsprechend oftmals übersehen, oder besser, aufgrund ihrer nicht-Sichtbarkeit, wie in diesem Falle, nicht wahrgenommen.

Eine die Vergangenheit interpretierende, charakterisierende, diskursive und eben auch konservierende (erinnernde) Aneignung der Welt ist aber keineswegs notwendigerweise visuell. Anstelle des Abbildens oder Aneignens durch Bilder steht hier die kulturelle Aneignung der Welt durch Rede, *performance* und Dichtkunst, die bis heute nicht vollständig durch Bildmedien oder geschriebene Texte ersetzt wurde.

Landschaft

Wie diese Aneignung durch Rede und Dichtung geschieht, möchte ich kurz am Beispiel von Landschaft skizzieren, das uns später zum konkreten Fall des Old Location Praise Poems führen wird. Wenn wir (in der Westlichen Welt) Landschaft sagen, tauchen Bilder auf: Ensembles mit Flüssen, Seen, Wäldern. Photographierbares, Postkarten, aber eben auch Gemaltes. Von der

Landschaftsmalerei des 16ten Jahrhunderts, die die europäische Konzeption und Perzeption von Landschaft prägt, bewegen wir uns zum Panoramaphoto und Naturfilm, wir wechseln die Medien, aber nicht die Ebene des Bildlichen.

Ovaherero, eine der kulturellen und sprachlichen Gemeinschaften in Namibia teilen eine mündlich überlieferte Textkultur, in der die kulturelle Produktion von Landschaft von grosser Bedeutung ist. Jeder Ort, jede Grabstätte, aber auch Brunnen, Quellen, Siedlungsgebiete sind in sogenannten Preisliedern charakterisiert. Hier ist einerseits die textliche Markierung von Dauernutzungsrechten von Bedeutung. *Omitandu* (singular *omitandu*), oder Preislieder sind dabei die poetischen Träger der Nutzungsstruktur. In vorkolonialer Zeit wurde die Nutzung des Landes in diesen Preisliedern festgelegt. Während also ein männliches Familienoberhaupt zuerst die Nutzungsrechte durch Erstbesiedlung eines Gebietes erreicht hatte, wurden die Nutzungsrechte der Nachkommen nach dem Tod dieses Familienoberhauptes durch ein Preislied festgelegt. Durch den zum Anlass des Todes eines Mitgliedes der Gemeinschaft komponierten Text, der die Person des Verstorbenen charakterisiert, und gleichzeitig eine Beziehung des Verstorbenen und dessen Familie zum Land artikuliert und festschreibt, wird das Gebiet zur sozialen Landschaft, deren Identität untrennbar mit der Person verbunden ist. Das bedeutet also: würde man einen Anfang aller Preislieder festmachen können, so müsste dieses mit dem Tod einer Person im Zusammenhang stehen. Aus diesem Preislied für den ersten Toten der Gegend würde dann das Preislied für den Ort generiert. Die erste Zeile heute bekannter Preislieder beginnt entsprechend zumeist mit der Nennung eines Rinderhalters (in manchen Fällen aber auch mit den Schafen, die für die Bestattungsfestivitäten einer verstorbenen Frau geschlachtet wurden), und dessen Vieh. Innerhalb der *omitandu* entsteht so eine Verbindung von Genealogien und Territorien, mit der das gesamte Siedlungsgebiet der Ovaherero ausgefüllt und vernetzt wird. Die Vernetzung wird durch die Verbindung einzelner Preislieder miteinander erreicht, zu der ich am Beispiel der Old Location noch zurückkommen werde. Gleichzeitig wird eine soziale Geschichte der Orte artikuliert, die die Orte zusammen mit ihren Bewohnern identifizierbar macht. In vorkolonialer Zeit waren *omitandu* rechtsgültig; mit dem Verweis auf diese Texte, das heisst, ihrer Rezitation konnten Besitzansprüche geltend gemacht werden (siehe hierzu Henrichsen 1999 und 2001). *Omitandu* müssen demnach als System sozialer und ökonomischer Signifizierung gesehen werden. Die Wirksamkeit dieser Texte beruht auf der des performativen Sprechaktes, der „tut was er sagt“ (im Sinne von „ich schwöre“, „ich verurteile den Angeklagten“ etc.).

Meine Analyse der sozialen Effektivität der performativen Produktion von Landschaft durch Akte des Benennens und Inbesitznehmens mit *omitandu* bezieht sich auf Judith Butlers Theorie der performativen Sprechakte (1993: 13). Sie schreibt:

The illocutionary speech act is itself the deed that it effects (...) as utterances, they work to the extent that they are given the form of rituals, that is, repeated in time and, hence, maintain a sphere of operation that is not restricted to the moment of utterance itself (...) The illocutionary speech act performs its deed at the moment of its utterance, and yet to the extent that this moment is ritualised, it is never a single moment. The “moment” in ritual is condensed historicity, it exceeds itself in past and future directions, an effect of prior and future invocations that constitute and escape the instance of the utterance (1997: 3).

Ohne meine ausführliche Analyse der Wirksamkeit dieser ritualisierten Sprechakte wiederholen zu wollen (siehe Hoffmann 2005), möchte ich hier nur darauf hinweisen, dass neben der Institutionalisierung, das heisst, einer auf gesellschaftlichen Konsens beruhenden Norm dieser Sprechakte, Wiederholung und Wiederholbarkeit eine bedeutende Rolle spielen. Performative Sprechakte beziehen ihre Wirksamkeit durch das Zusammenspiel der Wiederholung zusammen mit dem Rekurs auf gesellschaftliche Normen, die sie autorisiert: ”Performativity is thus not a singular act for it is always a reiteration of a norm or a set of norms” (Butler 1993: 12). Weil performative Sprechakte sich auf eine Norm beziehen und gleichzeitig diese Norm konstituieren, liegt die Möglichkeit der Subversion in der immerwährenden Unvollständigkeit des so konstruierten. In anderen Worten: nur die Wiederholung und Wiederholbarkeit der performativen Sprechakte, im Zusammenspiel mit einem System gesellschaftlicher Normen, das diese verifiziert, garantiert die Fortdauer der sozialen Landschaft.

Als Akt des Zitierens muss daher die performance von *omitandu* und die Praxis des Benennens der Orte wiederholbar, verständlich und zu einem gewissen Grad öffentlich sein, um ihre Wirksamkeit zu erreichen. Das bedeutet, dass die soziale Landschaft, die auf *oral poetry* und der Rezitation von *omitandu* beruht veränderlich ist. In dieser Veränderlichkeit liegt die Möglichkeit der Akkumulation historischer Ereignisse, durch die die so konstituierte soziale Landschaft ihre historische Dichte und Bedeutung erhält.

Für ein Verständnis der ästhetischen Aspekte ist die Verbindung von Identität, Geschichte und Landschaft von Bedeutung. Ein Ort erlangt Bedeutung und damit Schönheit durch seine soziale Geschichte zusammen mit seiner Situiertheit im Netzwerk der oralen Texte. Personen und Orte beziehen ihre Signifikanz und Spezifität durch die Preislieder, die Orte und Menschen identifizieren. Preislieder artikulieren die historische Dichte, die Verschränkung von Identitäten und Lebensgeschichten mit der Landschaft und verbinden gleichzeitig verschiedenen Orte und Personen in Akkumulationen von Versen, die jeder für sich auf einzelne historische Begebenheiten verweisen.²

² Das in diesem Vortrag vereinfacht dargestellte Modell der Funktion und Wirksamkeit der praise poetry im Otjiherero beschreibt die Komplexität des Feldes der oral poetry nicht ausführlich. So kann beispielsweise nicht von einem umfassenden Konsens über die Inhalte der Texte innerhalb der kulturellen Gemeinschaft ausgegangen werden.

Ein gutes Beispiel für eine kurze schematische Beschreibung dieser poetischen Akkumulation ist Okahandja. Als bedeutsamer Knotenpunkt der Geschichte der Herero, kommt dem Ort in der Dichtung eine besondere Stellung zu. Mehrere Versionen des Preisliedes für Okahandja zirkulieren zur gleichen Zeit und lassen so eine komplexe Charakterisierung des Ortes entstehen.³

In beinahe allen mir bekannten Versionen wurden die Gräber der *Ovabona* (chiefs) erwähnt:

Okahandja: Ooksetundu rOvabona.

Okahandja: das ehemalige Zuhause unserer chiefs.

Einzelne Zeilen verweisen dann auf signifikante Ereignisse aus dem Leben des Ortes und seiner Bewohner. Allerdings werden diese Geschichten nie erzählt – vielmehr muss der Zuhörer aus den Metaphern und kondensierten Anspielungen selbst die Geschichte rekonstruieren können. Hierzu ist kulturelles Wissen notwendig, das meist nur innerhalb der Gemeinschaft der otjiherero-sprachigen Bevölkerung vorhanden ist. Entsprechend ist eine Interpretation der dargebotenen Texte für Aussenstehende nur möglich, indem die Geschichten „hinter“ den Metaphern oder Hinweisen erfragt werden.

Ein gutes Beispiel sind die folgenden Zeilen:

Da sind unsere Dornenbäume

Die Dornenbäume von Mujemua's Schafen.

Die Zeilen verweisen auf eine Erbstreitigkeit zwischen den Neffen Mujemuas, die sich beide als rechtmässige Erben ihres Onkels ansahen. Die Dornenbäume kennzeichnen den Platz in Okahandja, wo Maherero Gericht hielt. Im Falle der Erbstreitigkeit soll Maherero die Behandlung des Streites täglich verschoben haben und liess stattdessen an jedem Abend eines der Schafe des Onkels schlachten. Nach einigen Tagen beschlossen die Neffen, die ihr Vieh schwinden sahen, den Streit unter sich zu klären. Hier wird also Maherero als geschickter Herrscher charakterisiert, ohne dass sein Name genannt wurde. Im Laufe des Preisliedes tauchen allerdings, ebenfalls chiffriert und kondensiert, Hinweise auf andere Geschichten über Maherero auf, die ihn als grausam und keineswegs überlegt charakterisieren. So wird ein komplexes Bild eines Herrschers

Herero oral poetry ist irreduzibel polyphon, die Inhalte, sowie die Praxis der Interpretation von Geschichte werden während der performances und innerhalb der Texte permanent verhandelt. Weiterhin stellt oral poetry, trotz ihrer anhaltenden Bedeutung nicht die einzige identitätsstiftende kulturelle Praxis dieser Gemeinschaften dar (siehe Hoffmann 2005).

³ Die hier angegebenen Versionen stammen aus den Aufnahmen Ernst Dammans. Die Erklärungen zu „Mujemuas Schafen“ aus Jekura Kavaris Arbeit über otjiherero-sprachige praise poetry. Allerdings wurde das *omitandu* für Okahandja auch in Jackson Kaujeuas Popsong „My Country“ verarbeitet (Siehe Damman 1996: 282-284, Kavari 2002: 90, Hoffmann 2005: 2-51)

geschaffen, das in der Geschichte Okahandjas verankert ist und durch die Preislieder in seiner Komplexität und Widersprüchlichkeit bewahrt wird. Weitere Verse erwähnen andere Personen und Begebenheiten. So wird Okahandja als ein Ort der Gerichtsbarkeit, der Konflikte, des Handels, aber auch als Schauplatz heroischer Kämpfe und historischer Niederlagen porträtiert. Personen, für deren mobile Lebensgeschichten Okahandja von Bedeutung waren werden zu verschiedenen Zeiten dem Preislied hinzugefügt, bzw. es werden Teile des Preisliedes für Okahandja den Preisliedern für bestimmte Personen hinzugefügt. Hierdurch entsteht ein Netzwerk von Preisliedern das die Basis für die Identitäten von Personen und Orten bildet, die auf diese Weise untrennbar miteinander verbunden werden. Die Schönheit der Orte entsteht dabei zum Teil durch das exegetische Spiel des Dekodierens oder des Vervollständigens der Verse, die jedem einzelnen Zuhörer eine eigene Geschichte erlaubt, allerdings abhängig von seinem oder ihrem kulturellen Wissen. Das komplexe, oftmals widersprüchliche Bild einer Person oder eines Ortes im jeweiligen Preislied entsteht dabei aus einem Spiel mit Licht und Schatten der Charaktere. Je grösser die Dichte der Anspielungen ist, desto profunder wird die ästhetische Erfahrung und desto vielschichtiger und bedeutsamer werden die Orte (oder Personen).

Von der Einführung in die kunstvolle Form nicht-bildlicher Charakterisierung, Aneignung und Ästhetisierung von Landschaft, möchte ich zum konkreten Fallbeispiel überleiten. Da es um das Preislied für die Old Location gehen wird, werde ich jetzt die Ereignisse von 1959 im Zusammenhang mit der Politik der Rassentrennung unter Apartheid skizzieren.

Old Location

Bis in die 1960er Jahre war die Old Location in Windhoek ein Wohngebiet der afrikanischen Bevölkerung verschiedenster ethnischer Identitäten. Legalisiert durch den *group areas act*, eines Gesetzes das die Segregation der Bevölkerung nach Rassen vorsah, wurde bereits in den 1950er Jahren die Räumung der Siedlung beschlossen. Die Afrikanische Bevölkerung sollte nach Katutura, die sogenannten „coloureds“ sollten nach Khomasdaal umgesiedelt werden. Diese Entscheidung war einer von vielen Versuchen, die afrikanische Bevölkerung in das sozialräumliche Schema der Rassentrennung zu zwingen. Die Geschichte der schwarzen Siedlungen in Windhoek ist entsprechend eine Geschichte der Umsiedlungen und Vertreibungen, ein Prozess sich verschärfender räumlicher Kontrolle. Es ist nicht bekannt, seit wann genau die Old Location bestand. Zum Zeitpunkt der Revolten gegen die Umsiedlung war die schwarze Bevölkerung Windhoeks bereits viermal umgesiedelt worden. Die Umsiedlung in das 8 km von der Stadt entfernte

Township folgte der Logik der Apartheid, die einen „*cordon sanitaire*“ als Abgrenzungszone zwischen den Rassen vorsah.

Der Wille zur legalen und räumlichen Regulierung der urbanen „Kontaktzone“ zwischen der weissen und schwarzen Bevölkerung wird überdeutlich durch die blosse Anzahl der Gesetze und Beschlüsse, die die südafrikanischen Regierung seit 1915 verabschiedete: allein 96 Anordnungen zur Kontrolle der urbanen afrikanischen Bevölkerung wurden in Kraft gesetzt (Pendleton 1994: 30). Zu den Kontrollmassnahmen gehörten Zwangsuntersuchungen von afrikanischen Frauen, nächtliche Ausgangssperren, Passgesetze, Razzien in den Locations, das Verbot der Nichtsesshaftigkeit. Diskurse über die Arbeitsscheue der afrikanischen Bevölkerung als soziale Pest, die Immoralität der Nichtsesshaftigkeit, Ideen über die Degeneration durch Rassenmischung, sowie die Metapher der Ansteckung bildeten die diskursive Basis für die Notwendigkeit von Kontrolle und Rassentrennung.

Weder die Gesetze, noch die Erklärungen der südafrikanischen Regierung legen letztendlich offen, inwieweit die Ansätze zur totalen Regulierung, Kontrolle und Rassentrennung wirklich durchgesetzt werden konnten. Wie effektiv auch immer die epistemische und physische Gewalt der Regierung in ihrem Versuch atomisierte, kontrollierbare, registrierte und sesshafte koloniale Untertanen zu produzieren war, die Effekte kolonialer Gewalt waren allzu wirklich und realisierten einen Alptraum von Zwang und Kontrolle.⁴

Für die afrikanische Bevölkerung war entsprechend die Vertreibung aus der Old Location nicht „nur“ eine weitere Umsiedlung, sondern vielmehr ein weiterer Schritt zur Realisierung von Apartheid. Während der Auseinandersetzungen der Delegierten der Old Location mit der Regierung wurde das „Sanitätsargument“ ebenso als Euphemismus entlarvt, wie die tatsächlichen Absichten der Regierung abgelehnt wurden. Mr. Mbaeva, einer der Delegierten der Old Location teilt dem Magistrat mit:

This apartheid that you are coming here to impose, you are trying to impose on a place that does not belong to you. Do you know that this place belongs to us and to us alone? We will not condone apartheid. If we are moving to Katutura, we are condoning apartheid (Heywood & Lau 1996: 23).

Am 10. Dezember 1959, nach langwierigen Verhandlungen zwischen der Regierung und den Delegierten der Old Location, eskalierte die koloniale Gewalt: während einer Demonstration in der Old Location gegen die Zwangsumsiedlung wurden 14 unbewaffnete Demonstranten erschossen. Die letztendliche Räumung und vollständige Umsiedlung der Bevölkerung wurde erst 1968 abgeschlossen.

⁴ Siehe hierzu Comaroff 2001.

Wie bereits erwähnt, sind Spuren der Siedlung heute kaum zu finden: das Gebiet ist komplett überbaut, und ausser einer Plakette am noch existierenden alten Friedhof im heutigen Hochland Park, sowie wenigen Photos sind kaum visuelle Erinnerungsstücke vorhanden. Seit der Unabhängigkeit Namibias ist das „Windhoek Shooting“ Teil der offiziellen Erinnerungspolitik des jungen Staates. Dabei artikuliert die offizielle Erinnerungspolitik des neuen Nationalstaates Ereignisse wie das des Widerstandes gegen die Umsiedlung im Zuge der Privilegierung einer patriotischen Geschichtsinterpretation, die vor allem den heroischen Widerstand feiert. Vom Gesichtspunkt gegenwärtiger Politik wird eine kohärente Erzählung des Widerstandes als *narration of the nation* festgeschrieben, die bestimmte Ereignisse heraushebt und eine offizielle Geschichte des Widerstandes schreibt. Diese postkolonial notwendige Aneignung namibischer Geschichte lässt oft wenig Raum für alternative Interpretationen der Vergangenheit. Im Falle des Windhoek Shootings erinnert man sich von offizieller Seite an „*heroes of resistance*“, während viele Namibier sich an die Ermordung unbewaffneter Demonstranten erinnern mögen. Die Produktionen offizieller Geschichtsinterpretationen sind an Effekte des Vergessens und der Vermeidung polyvokaler, widersprüchlicher Versionen von Geschichte gekoppelt. Das heisst, obwohl die jetzt privilegierte Interpretation der Ereignisse von 1959 eine notwendige Re-interpretation namibischer Geschichte darstellt, die eine identitätsstiftende Wirkung erzielen kann, werden kontroverse, weniger kohärente Formen der Erinnerung ausgeschlossen.

Eines dieser Formen der Erinnerung, aber auch der Produktion eines textlichen Monumentes für die verlorene Gemeinschaft und ihre urbane Landschaft ist das *omutandu* für die Old Location, zu dem ich jetzt komme.

Our very big etundu

For with a strong indigenous cultural life, foreign domination cannot be sure of its perpetuation. At any moment, depending on internal and external factors determining the evolution of the society in question, cultural resistance may take on new forms (political, economic, armed) in order to fully contest foreign domination (Amilcar Cabral 1973: 62).

Das Preislied für die Old Location wurde von Frauen der otjiherero-sprachigen Gemeinschaft zum Anlass der Beerdigung der ermordeten Demonstranten komponiert. Es ist eine kollektive Kreation, die den Zielen der Apartheid Politik widerspricht und eine alternative Version afrikanischer Identität und Geschichte artikuliert.⁵ Bislang hat dieses kulturell spezifische Kunstwerk, das

⁵ Für eine ausführlichere Analyse des *omutandu* siehe Hoffmann 2005: 82 ff.

auf die performative und dichterische Tradition der *omitandu* basiert, weder in der Geschichtsschreibung, noch in den Diskussionen über Erinnerungspolitik Beachtung gefunden. Interessanterweise haben neuere Forschungen von Dag Henrichsen ergeben, dass dieses Preislied nicht nur während der Trauerfeierlichkeiten rezitiert wurde, sondern höchstwahrscheinlich ein wichtiger Teil von den nächtlichen performances war, die nach den Ereignissen stattfanden. In diesen performances wurden offensichtlich die dramatischen Ereignisse die Gemeinschaft der Old Location erlebt hatte nachgespielt. Wir können als davon ausgehen, dass das Preislied Teil einer darstellerischen Aneignung von Geschichte, sowie einer Form performativer Artikulationen von Widerstand gegen die Ziele der Apartheid war.

Bevor ich zum Preislied und seinen Inhalten komme, möchte ich noch erwähnen, dass weder dieser Text, noch die nächtlichen performances, die für die Gemeinschaft sicherlich von Bedeutung waren, gegenüber Forschern, die sich mit den Ereignissen beschäftigten erwähnt wurden. D.h. obwohl otjherero-sprachige Zeitzeugen befragt wurden, und über ihre Erlebnisse während der Revolte erzählten, erwähnten sie die performances nicht. Ich denke, dieses Schweigen über eine darstellerische Auseinandersetzung der Gemeinschaft mit ihrer Geschichte, weist auf eine tiefe Kluft zwischen der wissenschaftlichen Historiographie (der westlichen Welt) und den Genres der oralen Geschichtserzählungen hin.

Eines der Charakteristika der Preislieder ist, dass sie Geschichte niemals erzählen. Stattdessen werden Namen erwähnt, oder Metaphern geäußert, die Geschichte aktivieren, d.h. den Zuhörer dazu anregen, sich zu erinnern. Ich möchte diese lose aneinander gefügten Metaphern und Hinweise als Eingänge oder Knotenpunkte von Geschichten beschreiben, die die Zuhörer dann auf eine Reise durch ein Netzwerk bekannter Geschichten, erinnelter Ereignisse und Genealogien führen. Die Namen, die in den Texten genannt werden, führen die Zuhörer zu Geschichten, die sich die Zuhörer dann sozusagen selbst erzählen können müssen. Dabei ist jeder der Zuhörer der Autor seiner eigenen Version der assoziativ aus dem Netzwerk der oralen Textkultur generierten Geschichte. Durch diese Art der exegetischen Aktivität wird viel Interpretationsspielraum gelassen, es ist deshalb nicht möglich einem Preislied eine einstimmige Interpretation zuzuordnen.

Eine weitere grundsätzliche Eigenschaft ist die Akkumulation von Versen, die aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Autoren/performern stammen. So kann also weder eine einzelne Stimme identifiziert werden, noch ist das Entstehungsdatum der oft aus Fragmenten anderer *omitandu* orchestrierten Lieder klar zu definieren. Autorenschaft scheint von wenig Bedeutung zu sein, was zählt ist der vergängliche Moment der performance selbst. Ich werde jetzt eine deutsche Übersetzung des (unvollständigen) Textes vorstellen, um danach auf einzelne Zeilen genauer einzugehen:

Unser sehr grosses *Etundu*: Das verlassene Dorf von Rukungugirangombe Kapahona von Ngarangua. Das grosse von Mutiro mit einem weissen Tuch ohne Läuse. Es ist hier, wo die Waisen nicht weinen und die Witwen und Witwer nicht einsam sind. Das *etundu* von Tjiooko von Naori bei den *ovikerege* Steinen, wo die Hufe der Rinder keine Funken erzeugen. Beim Baum des Hauzeu, die Familie des Omutaki clans, die Schafe von Muaheke. Der chief dem gesagt wurde, er solle seinen Hut nicht knöpfen, denn wenn er das täte würde der Krieg verloren werden. Er ging an Piratas Haus vorbei, mit dem Tuch von Hekera auf seinem Rücken, als er zum Baum von Hauzeu ging, wo er starb. Er ist der Sohn von Zacharias Kukuri, oder Kamaituara, von den Schafen von Adjii Kuzema. ... der Bulle on Rukuma von Kahuiko, der grosse mit wassermelonenförmigen Flecken auf dem Bauch. Unser *etundu*, wo wir nahe beieinander lebten, wir alle. Mit den Kindern von Kambunduava, aus der Stadt, und den Kindern aus Perekeres Stadt des Perlhuhnes. Den Kindern von Nunuhe. Der Ort an dem wir zusammen lebten. Mit den Kindern von Korota von Kauhinga, der mit dem stumpfen *assegai*, das nicht einmal einen Stoff schneiden kann. Und den Kindern von Kakuuoko... den Kindern von Nangolo und den Kindern von Ndemufayo, alle diese Leute, wo sie versammelt waren. Bei unserem vergifteten *etundu*, wo die Greuelthaten stattfanden. Wo wir gehasst wurden. Wo wir sagten:“ baut uns ein Zuhause hier, wir werden nicht umziehen.“ Unser sehr grosses *etundu*.⁶

Das zentrale Motiv des *omutandu* ist die Idee der Location als *etundu*. Ein *etundu* ist ein verlassenes *compound*, also ein verlassener Wohnort einer Familie, die dort mehrere Häuser hatte. In dieser Weise wird die Old Location der Wohnort einer Gemeinschaft, die als Familie charakterisiert wird. Mit dem Motiv des *etundu* werden soziale Qualitäten des friedlichen Zusammenlebens hervorgehoben, dazu gehört gegenseitige Anteilnahme und Sorge umeinander.

Die Geschichte des Ortes wird durch eine Akkumulation von Namen wachgerufen. Ich möchte auf einige dieser Namen eingehen, um zu zeigen, wie viel Geschichte(n) die Nennung eines Namens oder Ortes bergen kann. Eine wichtige Figur im Text ist Hauzeu, der mehrmals auftaucht. Der Baum von Hauzeu, der ein signifikantes Element in allen Preisliedern über Windhoek ist, ist ein heute noch bekannter historischer Ort. Hauzeu – das bedeutet der Schwere - und ist ein Preisname für Zacharias Kukuri, den dieser erst nach seinem Tode erhalten hat. Der Name verweist auf die Umstände seines Todes in Windhoek. Zacharias Kukuri war einer von mehreren Kriegsgefangenen, die von deutschen Soldaten nach Windhoek gebracht wurden. Die orale Geschichte Herero erzählt dazu folgendes:

For he was the son of chief Kukuri and must die since Samuel Maherero had escaped to Botswana. They said that if they kill him, then that could serve as a symbol that they had

⁶ Das *omutandu* wurde von Alexander Kaputu in Windhoek rezitiert, Übersetzung und Transkription der Aufnahme stammen von Renathe Tjikundi.

exterminated the sovereignty of the Herero. (...) he was taken to a tree near the White's cemetery in Otjomuise [Name für Windhoek, A.H.], which is still here today. I can show you his grave. He is still there until now, near the railway line to Aris: he is still there until now. (...) when he was taken to the tree, the tree of Hauzeu, as you hear about it, it was said: now you will be hanged to die. Heavily wounded as he was, he had a rope around his neck and was hanged. However, his weight broke the rope. Then the Germans said he was innocent and had to be released. But he himself insisted to be hanged again (...) (he said) "I have come to see the children of Tjamuaha's house, those left in the camps of enslavement: to see them with my own eyes (...) this is why I have come: take me up the tree." They did and he died. He lies at Hauzeu's tree. He had given himself to be hanged (Heywood et al 1992: 115-116).⁷

Im Preislied für die Old Location taucht all das nicht auf: wir erfahren von einem Mann der zu dem nach ihm benannten Baum geht um zu sterben. Allerdings kann sicher davon ausgegangen werden, dass die Geschichte den Zuhörern bekannt war. Damit wird also durch die Nennung des Namens von Zacharias an die Gefangenenlager in Windhoek und gleichzeitig an einen Mann erinnert, der in all dem seine Würde bewahrt und seinen Tod letztlich selbst verfügte. Weder die Soldaten, noch der Krieg werden direkt genannt. Gewaltsamer Tod, Gefangenenlager und Verschleppung, die Geschichte kolonialer Gewalt, werden als bekannt vorausgesetzt und müssen von den Zuhörenden selbst interpretiert werden. Der in diesem Text als signifikantes Moment der Kolonialzeit in Windhoek interpretierte Mord an Kukuri wird zum historischen Ereignis, das soziale Bedeutung für die Gemeinschaft der Herero in Windhoek eingeschrieben hat. Gleichzeitig erzeugt der Hinweis auf den gewaltsamen Tod Kukuris die Retrospektive in die frühe Kolonialzeit im Zusammenhang mit den Ereignissen von 1959. Die Vergangenheit des Ortes wird wiederbelebt und kreiert so einen bedeutenden Ort, der kollektiver Geschichte birgt. Gleichzeitig verweist das *omutandu* auf eine Serialität kolonialer Gewalt, aber auch eine Kohärenz des Widerstandes, an dessen Anfang Kukuris Tod steht. Was mit dem Tod Kukuris begann, endet zum Zeitpunkt der erste performance des Liedes mit der Ermordung der Demonstranten in der Old Location.

Für die Konstruktion einer historischen Landschaft ist weiterhin von Bedeutung, dass das *omutandu* durch den Verweis auf Familien und deren Geschichte, die noch ferner in der Vergangenheit liegen, auf die ich aber hier aus Zeitgründen nicht weiter eingehen kann, eine historische Tiefe und gleichzeitig eine Bindung der damaligen Bewohner zu ihrer vorkolonialen Vergangenheit produziert. Damit wird, besonders im Falle dieses Preisliedes, der „Lange Atem“ indigener Geschichte artikuliert: der Rekurs auf vorkolonialer Geschichte kann als ein Verweis darauf gelesen werden, dass man auf eine Vergangenheit vor der Kolonialzeit zurückblicken kann, und sich deshalb auch in Zeiten extremer Unterdrückung nicht als das Produkt kolonialer Politik

⁷ Dieses Zitat ist ein Teil der Lebensgeschichten von Kukuri und seinem Sohn Zacharias, erzählt von Alexander Kaputu 1985.

sehen muss. Ausserdem werden in diesem *omutandu*, dass zum Teil aus Fragmenten anderer Preislieder besteht Verbindungen zu anderen Orten hergestellt. Der Verweis auf Pereketes Stadt des Perlhuhns beispielsweise meint Okahandja. So wird also eine zeit-räumliche Verbindung der Old Location zu einem bereits etablierten Netz von Preisliedern und damit zu einer poetischen Landschaft und ihren Bewohnern produziert.

Der Hinweis auf die historischen Umstände des Todes von Kukuri ist nicht die einzige kodifizierte Form der Kritik an der 1959 virulenten kolonialen Gewalt gegen afrikanische Nambier. Der Nachdruck, mit dem auf die friedliche Koexistenz der Mitglieder der multi-ethnischen Gemeinschaft der Old Location kritisiert die Ziele der Rassentrennung. Dies wird besonders in den folgenden Zeilen deutlich:

Die Kinder von Nangolo und die Kinder von Ndemufayo, alle diese Leute, wo sie versammelt waren. Unser vergiftetes *etundu*, wo die Greuelthaten stattfanden. Wo wir sagten: baut uns hier ein Zuhause, wir werden nicht umziehen. Unser sehr grosses *etundu*.

Die Nennung der „Kinder“, also der Nachkommen, von Nangolo D’Amutengya, eines Ondongwa Königs, von Mandume ya Ndemufayo, des letzten Kwanyama Königs, von Kakuuoko, (das ist der Preisname für Jonker Afrikaner), des legendären Opponenten der Herero ist recht untypisch für Herero Preislieder. In allen Preisliedern werden Genealogien miteinander verbunden, aber diese beschränken sich meist auf die Genealogien innerhalb der otjherero-sprachigen Gesellschaften. Soziale Identität ist damit grundsätzlich als nicht-individuell sondern abhängig von einem Netzwerk von gegenseitigen Beziehungen gekennzeichnet, aus der sich einzelne zwar durch besondere Charakteristika oder Taten hervorheben können, die sie aber dennoch letztlich nicht verlassen werden. Diese Art der Artikulation von Identität als nicht atomisiert, also untrennbar in einem sozialen und genealogischen Netzwerk verankert ist grundsätzlich schwer mit der kolonialen Forderung nach kontrollierbarer Individualisierung zu vereinbaren – die zum Beispiel anhand der Passgesetze deutlich wird.

Dieses *omutandu*, performt und komponiert zum Anlass der Trauer um die Opfer der Eskalation kolonialer Gewalt, scheint die die generischen Grenzen der *omitandu* zu sprengen. Die tradierten Möglichkeiten und die enorme expressive Kraft von oral poetry wird genutzt um eine Form des *omutandu* hervorzubringen, die dem Anlass Rechnung trägt. Mir ist kein weiteres Lied bekannt, in dem so offen Protest geäussert wird.

Durch die Nennung bekannter Personen aus der Geschichte der multiethnischen Gemeinschaft wird, vielleicht absichtsvoll nostalgisch, eine Einheit der Gemeinschaft heraufbeschworen. Damit wird die Old Location, anders als zum Beispiel der Ort Okahandja, der als Ort der Hererogeschichte erzählt wird, zu einem Ort interethnischer Gemeinschaft, also zu einer

kollektiven Stadtlandschaft, die nicht von einer ethnischen Gruppe allein beansprucht werden kann. Das Preislied betrauert das Ende einer multiethnischen Gemeinschaft und äussert damit eine klare Absage an die Ziele der Apartheidspolitik. Nora Shimming-Chase drückt die Gefühle nach Eskalation der Gewalt folgendermassen aus:

Wir hatten einen gemeinsamen Feind. Das Gefühl der Einheit war das wichtigste. Es gab absolut keine Separation in diesem Moment, weil zu dieser Zeit der Befreiungskampf sich gegen die südafrikanische Regierung und damit gegen jede Form der ethnischen Trennung richten musste. Aber auch schon vorher hatten die Leute in der Old Location über ethnische Grenzen hinweg geheiratet.⁸

Lassen sie mich abschliessend auf die Unterschiede des Old Location *omutandus* zu anderen Preisliedern dieses Genres eingehen. Interessanterweise werden, obwohl das Lied zum Anlass der Beerdigung der Opfer komponiert wurde, diese nicht genannt. Während also die rezente nationale Erinnerungspolitik in Namibia die Heldentaten der Widerständigen gedenkt, scheint es hier um die Trauer für eine Gemeinschaft gegangen zu sein, die zu diesem Zeitpunkt verloren war. Das heisst, obwohl es sich ganz klar um ein Preislied aus dem Genre der otjherero-sprachigen oral poetry handelt, werden die traditionellen Grenzen des Genres überschritten. Einerseits in dem man die Opfer nicht nennt und des weiteren indem ethnische Grenzen überschritten werden und Protest offen geäussert wird. Obwohl der Begriff Preislied das nicht besagt, sind diese oftmals kritisch. Kritik, zum Beispiel bezüglich der Landverkäufe Samuel Mahereros, oder seines Führungsstils, tauchen in mehreren Liedern auf. Solche Kritik wird aber normalerweise sehr verschlüsselt artikuliert und lässt dem Zuhörer genügend Interpretationsspielraum um gegebenenfalls etwas anderes verstehen zu können. In diesem Fall wird die Weigerung umzuziehen, zusammen mit dem Verweis auf die Gräueltaten offen geäussert. Gleichzeitig wird auf genre-typische Weise der soziale Besitz einer (Stadt-)Landschaft artikuliert. Damit wird eine Poetik sozialen Besitzes, oder sozialer Verbundenheit mit der Landschaft artikuliert: die Old Location gehört ihren Bewohnern, weil deren Geschichte dort lokalisiert ist. Mit der poetischen Inbesitznahme der Landschaft die gerade verloren wurde, wird innerhalb der Logik des Genres die Unrechtmässigkeit der Vertreibung artikuliert. Der Entwurf einer interethnischen Gemeinschaft produziert ebenfalls einen diskursiven Gegenentwurf zur damaligen Politik. Die positive Unterstreichung sozialer Identität als inter-dependent, also, als immer von der Existenz von sozialen Beziehungen und Netzwerken abhängig, negiert die Forderung der kontrollierbaren Individualisierung vonseiten des Kolonialstaates. Gleichzeitig entzieht sich der stark kodifizierte Text dem Verstehen Ausenstehender; damit werden sowohl Kontrolle und als auch Zensur ausgeschlossen. Das ist zwar

⁸ Aus einem unveröffentlichten Gespräch von Oliver Diepes mit Nora Shimming-Chase, aufgenommen in Windhoek, 2000. Frau Shimming-Chase ist eine der Zeitzeuginnen der Revolte in der Old Location.

einerseits nicht ungewöhnlich, da Preislieder immer stark chiffriert sind; allerdings ergibt sich durch die genre-untypische Kombination des kodierten Textes zusammen mit klaren politischen Forderungen eine neue Form eines politischen Preisliedes. Die anfangs erwähnten nächtlichen performances, bei denen nach Augenzeugenberichten dieses Preislied rezitiert wurde geben dieser Kombination eine besondere Bedeutung.

Wenn, wie Cabral schreibt, der Rekurs auf die eigene Kultur, im glücklichen Fall eine unerschöpfliche Ressource des Mutes und der moralischen Ermutigung sein kann, dann zählt diese Komposition ganz sicher dazu. Ich betrachte das Preislied als Monument, weil es aus den vorhandenen Genres eine neue Art von Gedenken produziert, eine kollektive Produktion ist und einen Raum schafft - allerdings sprachlich und nicht bildlich – der zur Erinnerung an die Vergangenheit mahnt.

Warum also taucht das Preislied in der gegenwärtigen nationalen Erinnerung nicht auf? Ich denke, dafür gibt es eine Reihe von Gründen. Einerseits, lassen Preislieder durch ihre Form endgültige Interpretationen nicht zu. Wenn, wie Karin Barber argumentiert, oral poetry den Zuhörern und nicht den performern gehört, weil diese bei jeder Darbietung zu ihrer eigenen Interpretation kommen müssen, so ist diese offene Form für *master narrations* nicht geeignet. Falls also ein Staat ein starkes Interesse an *einer* ganz bestimmten und klar definierten Erzählung historischer Ereignisse hat, wird sein Interesse an Preisliedern gering sein. Ausserdem kann durch die Form der Akkumulation verschiedener Verse und damit verschiedener performance- Ereignisse und Autoren keine einzelne Stimme bzw. kein einzelner Autor identifiziert werden. Das gesagte entzieht sich der Kontrolle und damit der Zensur. Von Bedeutung für das Verständnis des Ausschlusses spezifischer kultureller Produktionen ist ausserdem die Trennung von diskursiven Räumen, die in der kolonialen Geschichte verankert ist. Hierzu gehört die Gewohnheit otjherero-sprachiger Namibier oral poetry zwar als identitätsstiftend und profund zu betrachten, sie aber gleichzeitig meist als der europäischen Historiographie und deren dokumentarischer – und das heisst entweder schriftlicher oder bildlicher - Beweisbarkeit nachgeordnet anzusehen. So wurden beispielsweise orale Geschichtsinterpretationen in der Sammelanklageschrift der Ovahererokläger gegen den deutschen Staat nur dann angeführt, wenn sie zuvor von Historikern verschriftet worden waren. Von daher ist es wenig erstaunlich, dass die zur Old Location befragten Zeitzeugen weder die performances, die zum sozialen Überleben nach der Revolte sicher von grösster Bedeutung waren und zudem orale Texte produziert haben, die die eigene Interpretation der Ereignisse von 1959 innerhalb der Gemeinschaft (trotz Zensur) überliefern konnten, noch dieses *omitandu* erwähnten.

Das eigentümliche ist, dass damit in einem multiethnischen Staat, in dem vielleicht die Mehrzahl der vorhandenen Kulturen nicht-bildliche Formen der Erinnerung pflegte, diese im öffentlichen Raum wenig Platz finden.

Anette Hoffmann

anette.hoffmann@gmx.de

Bibliographie

- Barber, Karin (1991) *I Could Speak until Tomorrow*. Edinburgh: The Edinburgh University Press for the International Africa Institute
- Barber, Karin (1999) "Obscurity and Exegesis in African Oral Poetry." Brown, Duncan (ed.) *Oral Literature and Performance in Southern Africa*. Oxford: James Currey, 27-49
- Butler, Judith (1993) *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. London and New York: Routledge
- Butler, Judith (1997) *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York and London: Routledge
- Cabral, Amilcar (1973) *Return to the Source*. New York: Monthly Review Press
- Comaroff, John (2001) "Reflections on the Colonial State, in South Africa and Elsewhere: Factions, Fragments, Facts and Fictions." Zegeye, Abebe (ed.): *Social Identities in South Africa*. Cape Town: Kwela Books and South African History Online, 37-80
- Damman, Ernst (1996) "Einiges über Omitandu." *Afrika und Übersee*, 79, 271-294
- Henrichsen, Dag (1999) "Claiming Space and Power in Pre-Colonial Namibia: The Relevance of Herero Praise Songs." BAB Working Paper No. 1, Basel: Basler Afrika Bibliographien
- Henrichsen, Dag (2001) "The Process of (Re-)Pastoralisation amongst Herero in Pre-Colonial 19th Century Central Namibia." Bollig, Michael and Gewald, Jan-Bart (eds.) *People, Cattle, and Land. Transformations of a Pastoralist Society*. Köln: Köppe Verlag, 149-185
- Heywood, Annemarie and Lau, Brigitte (1996) *Three Views into the Past of Windhoek*. Windhoek: Capital Press
- Heywood, Annemarie et al. (eds.) (1992) *Warriors Leaders Sages and Outcasts in the Namibian Past. Narratives Collected from Herero Sources by the MSORP Project 1985*. Windhoek: MSORP
- Hitchcock, Peter (1993) "It Dread Inna Innglan: Linton Kwesi Johnson, Dread, and Dub Poetry." *Postmodern Culture* 4 (1), 31

- Hoffmann, Anette (2005) "Since the Germans came it rains less." Landscape and Identity of Herero Communities in Namibia. Unveröffentlichte Dissertation, Universiteit van Amsterdam
- Jafta, Milly *et al.* (1995) *An Investigation of the Shooting at the Old Location on 10 December 1959*. Windhoek: Discourse/MSORP Publication
- Kavari, Jekura U. (2002) *The Form and Meaning of Otjiberero Praises*. Köln: Rüdiger Köppe Verlag
- Kramer, Fritz (2001) "Praktiken der Imagination." von Graevenitz, Gerhart (Hrsg.) *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*. Tübingen: Narr Verlag (Literatur und Anthropologie; Bd.7), 17-29
- Pendleton, Wade (1974) *Katutura: A Place Where We Do Not Stay*. San Diego: San Diego State University Press
- Pendleton, Wade (1994) *Katutura. A Place Where We Stay. Life in a Post-Apartheid Township in Namibia: Katutura Before and Now*. Windhoek: Gamsberg Macmillan
- Silvester, Jeremy (1998a) "Your Space or mine? The Photography of the Police Zone." Hartmann, Wolfram, Hayes, Patricia and Silvester, Jeremy (eds.) *The Colonising Camera. Photographs in the Making of Namibian History*. Windhoek and Athens: Out of Africa and The Ohio University Press, 138-144
- Wallace, Marion (1998b) "Looking at the Locations: the Ambiguities of Urban Photography." Hartmann, Wolfram, Hayes, Patricia and Silvester, Jeremy (eds.) *The Colonising Camera. Photographs in the Making of Namibian History*. Windhoek and Athens: Out of Africa and The Ohio University Press, 132-137