

anders als gegenüber Ovaherero verschiedentlich durchaus zu Verhandlungen bereit war. Dabei könnte eine Rolle gespielt haben, dass anderslautende mündliche Befehle des Kaisers – über die sich nur spekulieren lässt – hier kaum eine Rolle spielten, weil der Widerstandskrieg der Nama mit voller Wucht erst einsetzte, als Trotha bereits über ein Vierteljahr im Land war. Hinzu kamen eine veränderte Kriegslage und vor allem die Dauer des Krieges; taktische Erwägungen, die sonst oft für die Verhandlungsinitiativen der deutschen Militärs angeführt werden, berücksichtigt Häussler weniger.

Die Betrachtung, die in Anlehnung an Erving Goffmans Unterscheidung von „Bühne“ und „Hinterbühne“ die Tätigkeit Trothas in Namibia anhand seines Tagebuches in den Blick nimmt, lässt sich als jene Einleitung lesen, die laut Bewilligung der DFG in der von Häussler und Eckl erarbeiteten Edition nicht zugelassen wurde. Dementsprechend gibt Häussler hier wenigstens große Teile eines editorischen Berichts, zu dem auch ein Überblick über die Typoskripte gehört, die neben der Handschrift vorliegen. Sie gehen vermutlich auf Pläne von Trothas Witwe zurück, das Tagebuch als Argument gegen die nach 1918 vorgeblich erhobene „Kolonialschuldfrage“ zu nutzen. Zugleich arbeitet Häussler die im Tagebuch deutlich vorzufindenden Momente heraus, an denen sich Motive für jene allmähliche Steigerung der Gewalttätigkeit im Vorgehen der Schutztruppe unter Trothas Kommando festmachen lassen, die schließlich im Völkermord gipfelten. Diese inkrementelle Steigerung der Gewalt ist seit vielen Jahren die zentrale These Häusslers zum Verlauf des Krieges von der Ankunft Trothas im Land im Juni 1904 bis zur offenen Eliminierungsstrategie vier Monate später. Der „Hinterbühne“ ordnet Häussler die teils recht persönlichen Aspekte des Tagebuchs zu, die sich als Form der Verarbeitung der schweren Frustration interpretieren lassen, die durch den Fehlschlag der aufwendig vorbereiteten Vernichtungsschlacht am 11. August 1904 und der weiteren Bemühungen bedingt waren, die Ovaherero auf ihrer höchst verlustreichen Flucht nach Osten noch einmal im militärischen Sinn zu „stellen“. Ähnliches gilt für Trothas insgesamt spärlicher werdenden Einträge während des Kampfes gegen die Nama im Süden bis zu seiner Einschiffung in Lüderitz im November 1905.

Es sollte deutlich geworden sein, dass Häusslers Texte auch da, wo sie zum Widerspruch reizen, dies jedenfalls auf durchaus produktive Weise tun. Wer sie allerdings im Zusammenhang liest, wird in diesem Band nicht wenige Wiederholungen feststellen und auch offenkundige Querverweise vermissen. Die ursprünglichen Druckfassungen werden zwar bibliographisch nachgewiesen, wurden aber offenkundig für diese Publikation überhaupt nicht mehr redigiert.

Reinhart Kößler

<https://doi.org/10.3224/peripherie.v45i2.12>

Nicola Brandt: *The Distance Within*. Göttingen: Steidl 2024, 392 Seiten

Abendrot auf der unmittelbar ans Meer anschließenden Wüstenlandschaft – erst einmal ein Anblick von berückender Schönheit. Erst genaueres Hinsehen erschließt die Realität, links auf dem breitformatigen, ausklappbaren Bild sind

Eisenbahnschienen in der Nähe von !Nami#nūs (Lüderitz) zu erkennen; rechts davon gegen die niederen Hügel hin, kleine Erdhäufchen – unmarkierte Gräber der unter deutscher Kolonialherrschaft hier an Ort und Stelle umgekommenen und verscharrten afrikanischen Zwangsarbeiter:innen, Gefangene nach der genozidalen Niederschlagung des antikolonialen Widerstandskrieges 1903-1908. Umblättern, und sie blickt uns an, auf einem historischen Bild: eine Omuhherero vor aufgeschichteten Eisenbahnschienen, der Gesichtsausdruck zwischen Erschöpfung, Resignation und Selbstbewusstsein. Beim Vorblättern stößt man auf ein ebenfalls historisches Bild von offenkundig gefangenen Frauen, die schwere Bahnschwellen bewegen müssen (121-125).

Die Sequenz kann konzentriert einen wesentlichen Inhalt von Nicola Brandts Buch aufzeigen. Die Autorin ist seit vielen Jahren eine international renommierte Künstlerin, vor allem Photographin. In diesem Buch, das ihre Arbeit der letzten beiden Jahrzehnte zusammenfasst, verbindet sie meisterliche Photographie mit Einblicken in die Abgründe ihres Landes, Namibia. Zu diesen Abgründen gehören auch deutliche Verweise auf ihren eigenen Familienhintergrund, in Teilen deutschsprachige Namibier:innen, denen eine offene Auseinandersetzung mit der Kolonialvergangenheit zumindest schwerfällt. So treten neben Gedenkort und Landschaften, die nie einfach nur faszinierende Weite und Farben, wie sie auch sonst Bilder aus Namibia auszeichnen und präsentieren, sondern immer auch Subtexte aufrufen, Interieurs. Diese reflektieren den Lebensraum der Familie, die typische Landschaftsmalerei in zarten Aquarellfarben – und das Bücherregal, in dem ganz unschuldig, fünf Bände rechts von Stefan Zweig, eine repräsentative Ausgabe von *Mein Kampf* steht (192f). Passend dazu erinnert Brandt an ihre „deutsche Großmutter“, die „am Rand der unmarkierten Gräber von Ovaherero, Nama und San“ wohnte und „hartnäckig Namibias Geschichte der Enteignung nicht zur Kenntnis“ nahm (348). Sie setzt diese Situation im Ortsteil Kramersdorf in Swakopmund und Bilder von der touristischen Inszenierung dieses von manchen noch immer als Inbegriffs des „Deutschtums“ in Namibia gefeierten Ortes – bis hin zu aufgezümmten Kamelen vor Hindernissen in Gestalt des Woermann-Hauses auf einem Reitparcours (276f) – in scharfen Kontrast zu der Leere des Friedhofs mit in den letzten Jahrzehnten errichteten Gedenksteinen (282-291); diese Bilder stehen wiederum in Kontrast zu einem Detail des *Marinedenkmal*s mit der Widmungsplakette und Spuren der roten Farbe, mit welcher der Protest gegen dieses fortbestehende koloniale Monument dokumentiert wurde (294f).

Anders ist es dem *Reiterdenkmal* in Windhoek ergangen – einstmals errichtet als Dokumentation des deutschen Herrschaftsanspruchs über die Kolonie „Deutsch-Südwestafrika“ und 2013 nach langen Auseinandersetzungen abgeräumt. Brandt führt eine ganze Serie von Bildern vor – historische Aufnahmen vom Bau und der Einweihung des Denkmals 1912, Reflektionen auf seine Aussagekraft und seinen Anspruch sowohl in eigenen wie auch historischen Photographien, bis hin zu seinem aktuellen Platz im Hof der zum Nationalmuseum bestimmten Alten Feste. Hier haben Pferd und Reiter ihren achtungsgebietenden Platz auf dem hohen Podest mit Widmungsplakette eingeübt; sie sind gleichsam auf dem Boden angekommen und dem Blick der Öffentlichkeit weitgehend entzogen (314). Gleichwohl erinnert das

Bild eines Omuhero, der zu Pferde den Herero-Tag in Okahandja begeht (315), an andere Dimensionen von kolonialen Uniformen und Reiterei im heutigen Namibia – die symbolische, nicht ohne Ironie vollzogene Aneignung durch die *oturupa* (Truppienspieler) und die auch sonst in der Erinnerungskultur von Ovaherero und Nama unverzichtbaren Reiter.

Noch anders ist es mit der Statue von Curt von François gegangen, die 1956 von der südafrikanischen Besatzungsmacht vor das Stadthaus von Windhoek gestellt wurde, um den vorgeblichen Gründer der Stadt – die es natürlich auch vor seinem Eintreffen schon gab – zu ehren. Musste der Reiter einer lang vorbereiteten staatlichen Maßnahme weichen, so ging die gewiss von der südafrikanischen *Rhodes-Must-Fall*-Kampagne inspirierte queer-feministische Kampagne „Curt Must Fall“ auf die Initiative einer Gruppe von Künstler:innen und Aktivist:innen zurück, der auch die Autorin angehörte. Sie erreichten ihr Ziel am 23. November 2022. Der Protest wird hier einschließlich der Forderung „Reparations Now“ (322–323) und der Regenbogenfahne (324–325) ebenso dokumentiert wie die Feier, als die Statue schließlich von ihrem Sockel in die Luft gehoben wurde. Der Beteiligte Gift Uzera beschließt seinen kurzen Text zu diesem Vorgang mit den Worten: „Der Kriegsmann ist noch immer gegenwärtig. Der Kriegsmann ist noch immer unter uns, aber er muss mein Haus verlassen.“ (331) Damit sind die in diesem Band brillant ins Bild gerückten und auch in begleitenden Essays kommentierten Widersprüche Namibias konzentriert zusammengefasst.

Da dieses Buch in erster Linie Kunst enthält und vermittelt, ist es großformatig, schwer und auch nicht leicht erschwänglich. Für Letzteres möchte man wünschen, der Verlag möge eine Lösung finden, die Nicola Brandts Werk die weite Verbreitung erleichtert, die es verdient.

Reinhart Kößler

<https://doi.org/10.3224/peripherie.v45i2.13>

Saman Hamdi: *Hip Hop's Organic Pedagogues. Teaching, Learning, and Organizing in Dakar and New York – Between Non-Profits and Social Movements*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen 2024, 385 Seiten (<https://doi.org/10.17875/gup2024-2654>)

Dem Hip-Hop und den damit verbundenen kulturellen und politischen Bewegungen in New York und Dakar haben sich in der Vergangenheit einige Wissenschaftler\*innen zugewandt. Gerade zu der senegalesischen „Y'en a marre“-Bewegung gibt es Arbeiten; ebenso zu Hip-Hop in den amerikanischen Großstädten. Doch der Autor Saman Hamdi schaut weniger auf die Makroebene, welche die bestehenden Arbeiten auszeichnen, sondern geht tief in die Szenen und untersucht die pädagogische und politische Bildungsarbeit von Hip-Hopper\*innen in beiden Städten. Dabei versteht Hamdi die Hip-Hopper\*innen als „organische Pädagogen“ („organic pedagogues“), eine Anlehnung an Antonio Gramscis „organische Intellektuelle“ (337). Sie zeichnet aus, dass sie die eigenen Erfahrungen aus ihrem überwiegend autodidaktischen und