

Evelyn Annuß (Hg.): *Stagings Made in Namibia. Postkoloniale Fotografie*. Berlin (b_books) 2009.

Besprochen von: Melanie Ulz (Berlin) und Kea Wienand (Oldenburg)

Der Katalog „Stagings Made in Namibia“ behauptet mit seinem Untertitel „Postkoloniale Fotografie“ zu zeigen.¹ Mit gutem Grund können die dort abgebildeten Aufnahmen als solche bezeichnet werden: Zu sehen sind Fotografien aus Namibia, die gerade *nicht* den in den letzten Jahren in Deutschland wieder vermehrt produzierten stereotypisierenden und klischierten Repräsentationen der ehemaligen deutschen Kolonie entsprechen. Während hierzulande Fernsehproduktionen Namibia als Folie für die vermeintliche Selbstfindung von weißen Frauen oder als Kulisse für die Heldentaten weißer Männer verwenden,² können die in dem Katalog versammelten Bilder als Entgegnungen eines solchen (neo-)kolonial geprägten Blickregimes beschrieben werden.

Entstanden sind die Aufnahmen im Kontext eines Projekts, das die Theaterwissenschaftlerin Evelyn Annuß zusammen mit der Performancekünstlerin Barbara Loreck (beide in Deutschland geboren und lebend) in Namibia durchgeführt hat. Annuß beschreibt die Ausgangsperspektive des Vorhabens im einleitenden Katalogtext: Ziel ist es, die kolonialhistorische Bedeutung des Mediums Fotografie ebenso mitzudenken, wie die Überblendungstaktiken aktueller Bilderpolitiken, die die Erinnerung an die Kolonialgeschichte verdrängen und deren Aufarbeitung erschweren. Die sich daraus ergebende Frage, wie einem kolonialen Blickregime zu entkommen, oder besser, zu entgegnen sei, ist vor allem von afrikanischen Kunst- und Kulturschaffenden schon vielfach gestellt worden und seit ca. zwanzig Jahren endlich auch im europäischen Wissenschafts- und Kunst-/Kulturfeld angekommen.³ Das Vorgehen der beiden Initiatorinnen ist nicht ‚neu‘ (wie sie selbst zugeben): Sie verteilten 120 Einweg- und 40 wiederverwendbare Kameras an 120 (Amateur-)Fotografinnen und Fotografen in Namibia, die sie weniger gezielt aussuchten, als dass sich die Fotoapparate in einem Schneeballprinzip unter Menschen aus unterschiedlichen Lebenszusammenhängen und Altersgruppen verteilten. Die Strategie war also, dem kolonialen Blick zu entgegnen, indem man ‚den Anderen‘ die Kamera überlässt. Dass die Strategie, ‚den Anderen‘ eine Stimme respektive einen Blick zu geben, in ihrer Umsetzung schwierig ist, darauf hat zuerst G. C. Spivak hingewiesen und auch Annuß geht auf diese Problematik ein.⁴ Gerade das Medium der Fotografie verspricht zwar einerseits demokratisch zu sein, behauptet aber auch Evidenz zu produzieren; welche Möglichkeit bietet es dennoch, für eine heutige Repräsentation Namibias durch seine EinwohnerInnen? Wie kann den Nachwirkungen eines kolonial-rassistischen Blickregimes begegnet werden? Wer spricht bzw. fotografiert? Annuß zufolge kann es weder darum gehen, die Fotografien als besonders ‚authentische‘ Bilder zu verstehen noch den Entstehungsprozess und die Beteiligung der OrganisatorInnen zu verschleiern. Insofern das Vorhaben aber als offene Versuchsanordnung angelegt ist, wird die Notwendigkeit verdeutlicht, die eigene ‚weiße‘ (Blick-)Position der Initiatorinnen nicht nur vordergründig mitzureflektieren, sondern umfassend zur Disposition zu stellen. Bereits im Vorfeld des Projekts zeigte sich, dass die, die aus einer weißen, westlichen Position als ‚Andere‘ oder ‚Subalterne‘ bezeichnet werden,

¹ Der Katalog ist anlässlich der gleichnamigen Ausstellung erschienen, die im März/April 2009 im Kunstraum Kreuzberg, Bethanien (Berlin) und im August/September 2009 in der National Art Gallery of Namibia (Windhoek) zu sehen war.

² Z.B. der ARD-Fernsehfilm „Folge Deinem Herzen“ (2005), in dem die deutsche Pharmavertreterin Katrin ihre Jugendliebe Max wiedertrifft, der in Namibia ein ‚Entwicklungshilfeprojekt‘ leitet.

³ Allerdings ist die Artikulation einer solchen Gegenposition bis heute marginal, insofern es eher ‚kleine‘ Institutionen sind, die im westlichen Kunst- und Kulturkontext Raum dafür bieten.

⁴ Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?* Zuerst in: Carry Nelson/Lawrence Grossberg (Hg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago: Illinois University Press 1988.

nicht handlungsunfähig sind. Auf sympathische Weise beschreibt Annuß, wie sich das Projekt verselbstständigte und sich die theoretisch ebenso gut informierte wie gut gemeinte anfängliche Intention verschob. So wurden die Teilnehmenden an dem Projekt zunächst beauftragt, das „Nachleben der ausgeblendeten Kolonialgeschichte in den Blick zu rücken“ (12). Anliegen war es, zu schauen, inwiefern andere Bilder vom Deutschsein in Namibia entstehen würden. Im Katalogtext reflektiert Annuß diese Aufgabe im Nachhinein als von ihnen selbst „ausgelagerte Nabelschau“ (18). Die Fotografinnen und Fotografen wählten schließlich Motive und Personen, die sie vor dem Hintergrund ihrer eigenen biografischen Erfahrung wie vor der aktuellen politischen und sozialen Situation für interessant und wichtig hielten. Entstanden sind dabei Fotografien, die ein sehr viel heterogeneres Bild von Namibia zeichnen, als die in Europa zirkulierenden Repräsentationen des afrikanischen Landes. Die europäischen BetrachterInnen der Bilder werden dadurch immer wieder auf die eigene Blickposition zurückgeworfen und sind so angehalten, ihren Standpunkt stets aufs Neue zu überprüfen und in Frage zu stellen. Und letztlich zeigt sich in den Aufnahmen, dass das koloniale Nachleben sowieso vorkommt. Sie verdeutlichen aber auch den Umgang mit dieser Vergangenheit und ihren im Öffentlichen wie Privaten präsenten Relikte. Letztere erweisen sich für europäische Blicke zuweilen als irritierend, so fragt sich die LeserIn zum Beispiel, aus welcher Motivation heraus der männliche Teil einer Hochzeitsgesellschaft für den Außenfototermin die Windhoek Christuskirche der deutschsprachigen evangelisch-lutherischen Gemeinde wählt (Foto: Sebastian Namaseb). Oder man fragt sich, wieso Myra Pieters ihre Freundin in einem „Bushmen Art Shop“ neben einer Schaufensterpuppe posieren lässt, die eine Himbafrau in ‚traditioneller‘ Kleidung zeigt. Solche und ähnliche Fragen greifen die insgesamt 21 Katalogbeiträge auf, die den Bildern an die Seite gestellt sind. Sie eröffnen aus unterschiedlichen Perspektiven und vor dem Hintergrund verschiedener Wissensformen mögliche Lesarten. Verwiesen wird dabei insbesondere auf ironische Umgangsweisen mit kolonialer Vergangenheit und touristischer Gegenwart und auf visuelle Praxen der Widerständigkeit: So erläutert Martin Saar (272-275), dass der junge Bräutigam der Hochzeitsgesellschaft wahrscheinlich nicht in der nach wie vor deutschsprachigen Gemeinde geheiratet hat, dass sich das Bild aber dennoch als Strategie „der Entgiftung von historischen Zeichen“ lesen lässt, schließlich hat sich die Hochzeitsgesellschaft den wilhelminischen Kirchenbau als Kulisse für das eigene *staging* angeeignet und die Kolonialarchitektur tritt dadurch in den Hintergrund. Auch die erwähnte Szene im „Bushmen Art Shop“ lässt sich kontextualisieren, und so liest Joachim Zeller (265–268) sie zusammen mit einer weiteren Aufnahme der jungen Frau vor den Auslagen eines Modeladens als Visualisierung des Ringens um Identität in dem spezifischen Spannungsfeld von Tradition und Moderne in Namibia.

Astrid Kusser (246-253) befragt das Foto eines kleinen weißen „Kinder-Prinzenpaares“ beim Karneval in Windhoek. Was zunächst als simple deutsche Traditionspflege erscheint, wird durch ihre Lektüre in einem weiteren historischen Rahmen verortet. Vor dem Hintergrund der transkulturellen Geschichte des Karnevals steht das Paar auch für eine kulturelle Praxis, die sich gerade zwischen Namibia und Deutschland nicht getrennt, sondern nur verknotet und vermischt entwickelt hat.

Oshosheni Hiveluah wiederum berichtet in ihrem Beitrag über das Leben in der Location – der Township – und philosophiert über die Bedeutung eines selbsteingerichteten Heims. Der Blick auf ein Foto von einer älteren Frau, die in ihrem Zuhause posiert, das mit einer geblühten Wandbespannung, einem Jesusbild und einer madonnenhaften Schönheit geschmückt ist, verändert sich: Nicht als Kitsch, sondern als liebevoll eingerichteter Rückzugsort erscheint der Raum; das Sicherheitsbedürfnis und die damit verbundenen Ängste sind nicht fremd, sondern sehr bekannt. Bilder wie jenes von Boetietjie Kavandje setzen nicht nur einen Raum, sondern vor allem darin lebende einzelne Personen in einer Art „dokumentarischer Schnappschuss-Fotografie“, wie es Dag Henrichsen beschreibt (209), in Szene. Henrichsen betont, die Kreativität und Selbstachtung, die über die äußerliche

Armut hinausweisen. Die Porträts funktionieren dabei nicht in den Darstellungsparametern sozialkritischer Fotografie, die die Abgebildeten einem Sozialvoyeurismus aussetzen, oder sie als Stellvertreter für bestimmte Bevölkerungsgruppen vorführen. Vielmehr werden die einzelnen Subjekte als bewusst inszenierte ins Bild gesetzt und machen dabei gleichzeitig verschiedene Positionen und Lebensweisen sichtbar. Die Fotografierten präsentieren sich in traditioneller oder moderner Kleidung, in öffentlicher und privater Umgebung, in einem spezifischen (sub-)kulturellen Kontext und bei festlichen Anlässen wie dem nationalen Unabhängigkeitstag oder dem Herero-Day, dem Gedenktag an den Völkermord im Kolonialkrieg von 1904.

Immer wieder spielt dabei die Interaktion mit den Betrachtenden, das Zeigen für die Kamera und das Posieren vor der Kamera, eine zentrale Rolle. Wenn die beiden Initiatorinnen des Projekts die Fotografien als *staging* und damit als besondere Form der Inszenierung, der Theatralität analysieren, dann tun sie das aus einer selbstverorteten Position heraus, die nicht vorgibt, die ‚Wahrheit‘ aus diesen Bildern heraus zu filtern, sondern aus der eigenen markierten Perspektive, die eine Lektüre versucht. Diese eigene Lektüre wie auch die weiteren 21 kurzen Katalogbeiträge geben keine eindeutigen Vorgaben, wie die Bilder zu lesen sind. Die AutorInnen setzen sich vielmehr aus unterschiedlichen (kulturellen, wissenschaftlichen und künstlerischen) Perspektiven und Kontexten heraus mit einzelnen Bildern oder Bildreihen auseinander, ohne dabei Deutungshoheiten der Fotografien zu beanspruchen. Mit ihren individuell-subjektiven Bildlektüren erzeugen sie eine Art „Bilderecho“ (23), das der Bilderflut der Fotografien mit Vielstimmigkeit begegnet. Und so erläutern die Artikel einige Aufnahmen, entfalten zum Teil aber auch Widersprüche; sie stellen Fragen und/oder versuchen Antworten zu geben. Die jeweils kurz gehaltenen Beiträge fordern auf, noch weitere Lektürewesen anzuschließen. Dieser Versuchung wollen wir hier – zumindest teilweise – widerstehen und die LeserInnen auffordern, dies bei der Betrachtung dieses gelungenen Kataloges selbst zu tun.

<http://www.zfmedienwissenschaft.de>

März 2010