

# **BASLER AFRIKA BIBLIOGRAPHIEN**

**Namibia Resource Centre - Southern Africa Library**

**Lorena Rizzo**  
(Universität Bielefeld)

**Faszination Landschaft – Landschaftsfotographie  
in Namibia**

**BAB Working Paper No 1: 2014**

**ISSN 1422-8769 © The author © Basler Afrika Bibliographien**

**Presented at the Volkshochschule Basel**

**13 February 2014**

**Basler Afrika Bibliographien Klosterberg 23 CH 4051 Basel Switzerland**

**Tel + 41 61 228 93 33 Fax + 41 61 228 93 30 Email [bab@baslerafrika.ch](mailto:bab@baslerafrika.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 3: 2009 Robin Tyson**

Tools of the Regime. Namibian Radio History and Selective Sound Archiving 1979–2009

**Working Paper No 1: 2010 Werner Hillebrecht**

The Preservation of the Audio Heritage of Namibia. Challenges and Opportunities

**Working Paper No 2: 2010 Oliver C. Ruppel**

Women's Rights and Customary Law in Namibia: A Conflict between Human and Cultural Rights?

**Working Paper No 3: 2010 Jan-Bart Gewald**

From Kaliloze to Karavina:  
The historical and current use and context of  
“Kaliloze witch guns” in Western Zambiae

**Working Paper No 1: 2011 Oliver C. Ruppel**

Wasser, Land und Politik im südlichen Afrika

**Working Paper No 1: 2012 Olaf Zenker**

The Indicatorisation of South African Land Restitution

**Working Paper No 1: 2013 Henning Melber**

Liberation Movements as Governments: Democratic Authoritarianism in Former Settler Colonies of Southern Africa

**Working Paper No 2: 2013 Silke Isaak-Finhold**

Namibia und Südafrika:  
Befreiungsbewegungen an der Macht

**ORDER** (CHF 5.00 each + p&p):

**Basler Afrika Bibliographien Klosterberg 23 CH 4051 Basel Switzerland  
www.baslerafrika.ch**

# Faszination Landschaft – Landschaftsfotographie in Namibia

Lorena Rizzo

## 1. Virtuelle Bilderschau – Populäre Bilder namibischer Landschaften

Sucht man im Internet nach Bildern namibischer Landschaften bekommt man sehr schnell einen Eindruck davon, welche visuellen Sujets und Topoi in der Darstellung namibischer Landschaft sich inzwischen fest etabliert haben. Die Mehrheit der Bilder zeigen Wüsten (und insbesondere Dünen), Berge und Gewässer (meist Flüsse, am häufigsten Wasserfälle und seltener stehendes Wasser). Eine solche dem Zufall überlassene virtuelle Bilderschau verdeutlicht in der Regel auch, wer die Adressaten dieser Darstellungen sind: es sind Touristen; und die wichtigsten Hersteller/Produzenten dieser Bilder, die sich im Internet zu Tausenden finden, sind denn auch Reiseveranstalter und Tourismusunternehmen. Es mag daher überraschen, dass die virtuelle Bilderflut manches ausblendet, denn es fehlen in der Regel vor allem jene Bilder, die dem/der Touristen/in vermitteln, dass es inmitten dieser überwältigenden afrikanischen Naturlandschaften alle Annehmlichkeiten des modernen Gastgewerbes gibt, die sich der Reisende wünschen kann: luxuriöse Lodges, die sich je nach Klientel am Ethnotourismus orientieren und lokale Bauelemente aufgreifen, oder die sich dem Abenteuer- und Outdoor Tourismus verpflichten und mit romantischen Zeltarchitekturen auftrumpfen. Alle vermitteln mithilfe dieser Bilder die Vision eines Afrikaerlebnisses, in welchem Kolonialnostalgie à la Karen von Blixen<sup>1</sup> und Abenteuerlust in den Fusstapfen Laurens van der Post<sup>2</sup> ebenso Platz finden wie die Anliegen eines globalisierten Natur- und Wildschutzes.

Worauf ich Sie aber mit Blick auf die heutige Vorlesung hinweisen möchte ist die Verwendung verschiedener Bildmedien: obschon Photographien, und insbesondere Farbphotographien, inzwischen dominieren, spielt Malerei in der Popularisierung namibischer Landschaften – nicht vornehmlich, aber auch im Tourismusbereich – weiterhin eine Rolle.

Weshalb, so denke ich, sollten wir uns fragen, werden immer wieder und immer mehr solcher Bilder produziert? Warum stellen wir sie weiterhin auch selbst her, wenn wir nach Namibia, ins südliche Afrika oder ganz generell in ferne Länder reisen? Der Kulturwissenschaftler W.J.T. Mitchell z.B. erkennt in der Bilderflut touristischer Landschaftsaufnahmen einen regelrechten Fetischismus, der ebendiese grenzenlose Wiederholung identischer Bilder beinhaltet.

---

<sup>1</sup> Am bekanntesten wurde Karen van Blixens autobiographischer Bericht *Out of Africa*, den sie unter dem Pseudonym Isak Dinesen 1937 in Dänemark und England publizierte. Das Buch wurde 1985 von Sydney Pollack verfilmt, mit Meryl Streep, Robert Redford und Klaus Maria Brandauer in den Hauptrollen.

<sup>2</sup> Wie sie etwa in seinem *Die verlorene Welt der Kalahari* (1959 in Englischer Sprache erschienen) beschrieben wird.

Bilder, die immer an denselben Orten entstehen und die immer gleichen, austauschbaren Emotionen hervorrufen. In der Erfahrung des Stilisierten und Repetitiven betrachten, erfahren und erkennen wir also weniger spezifische Orte, sondern werden Teil einer globalen Gemeinschaft von KonsumentInnen in einer ästhetischen Ökonomie, welche Landschaft zur wirtschaftlichen wie symbolischen Ware macht.<sup>3</sup> So sehr ich mit Mitchells Beurteilung einig gehe, lohnt es sich dennoch etwas genauer danach zu fragen, was sich historisch im Hintergrund dieser emblematischen Landschaftsentwürfe verbirgt – die Antworten darauf werden denn auch etwas differenzierter ausfallen als der bloße Hinweis auf touristische Selbstvergewisserungen.

Erlauben Sie mir eine letzte Anmerkung zur vereinheitlichten Bildlichkeit im Tourismus: Was all diesen Bildern und ihrer globalen Kommerzialisierung und Wertschöpfung zugrunde liegt ist die Annahme, oder zumindest die Vorstellung, dass namibische Landschaften ihre Popularität dem Umstand verdanken, dass sie von einer ausserordentlichen, überwältigenden Schönheit sind; und nichts scheint diese Schönheit besser zu repräsentieren als das Bild der Wüste, oder spezifischer der Düne.

In der heutigen Vorlesung möchte ich Sie auf eine etwas andere Reise durch namibische Landschaft nehmen, und ich möchte Ihnen dazu ein paar Dinge ins geistige Gepäck mitgeben:

1) Die anfänglich gezeigte Bilderschau hat verdeutlicht, dass namibische Landschaftsdarstellungen und -wahrnehmungen gegenwärtig wie historisch auf unterschiedlichen Medien basieren: Photographie und Malerei (auf Film kann ich heute nicht eingehen). Hinzu kommen literarische Texte, Reiseberichte, Abenteuerromane, usw. (Sie erinnern sich an meinen Hinweis auf Blixen und van der Post). All diese verschiedenen Medien und Genres tragen zu den realen und imaginären Bildern namibischer Landschaften bei.

2) Weder Malerei, Literatur, noch Photographie sind hermetische, in sich abgeschlossene und voneinander getrennte Medien. Vielmehr haben wir es historisch wie zeitgenössisch mit Intermedialitäten zu tun, also mit der gegenseitigen Durchdringung von Malerei, Photographie und Text. Diese Verflechtung und Verdichtung ist mit Blick auf Landschaft etwas ganz entscheidendes.

3) Die eben gezeigte Bilderschau spiegelt den europäischen (oder westlichen) Blick auf namibische Landschaften. Landschaft ist aber ein Genre und Medium, das in allen Gesellschaften und Kulturen vorkommt; es ist bei weitem kein „europäisches Phänomen“. Obschon ich heute in dieser Vorlesung nicht näher darauf eingehen kann, sind im südlichen Afrika afrikanische Perspektiven, Wahrnehmungen und Darstellungen von Landschaft etwas ganz zentrales, das sich wiederum in unterschiedlichen Medien artikuliert. Dag Heinrichsen hat zum Beispiel auf die Bedeutung mündlicher Tradierungen, von Preisliedern und topographischem Wissen hingewiesen, die in Zentralnamibia im 19. Jahrhundert zur Formulierung historisch geschichteter Topologien führen: Narrative also, die Landschaft

---

<sup>3</sup> W.J.T. Mitchell, *Imperial Landscape*, in derselbe (Hg.), *Landscape and Power*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002 (2. Auflage), S. 5–34.

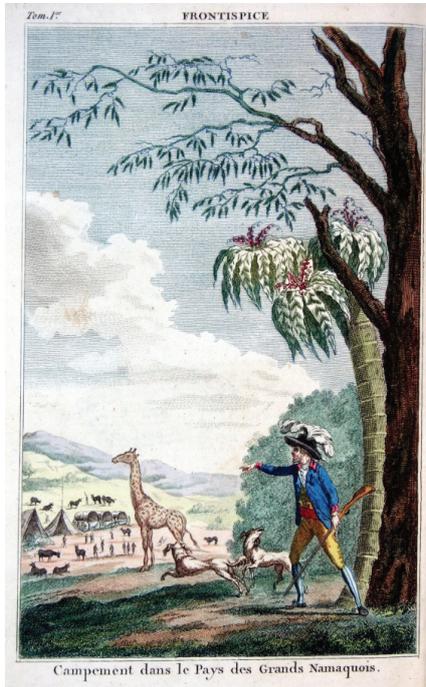
strukturieren, imaginieren und bei Bedarf sowohl ideologischen wie politischen Visionen zudienen können.<sup>4</sup>

4) In der rezenten theoretischen Diskussion über Landschaft hat sich eine These des bereits erwähnten Kulturwissenschaftler W.J.T. Mitchell durchgesetzt, dass nämlich Landschaft weniger als Genre zu verstehen, sondern vielmehr als Medium zu betrachten ist, also als ein System kultureller Codes, symbolischer Formen und Zeichen, mittels derer der Mensch seiner Umwelt Bedeutung zuschreibt und mittels derer er diese Bedeutung darzustellen und zu vermitteln sucht. Landschaft, so fasst es Mitchell prägnant zusammen ist also kein Substantiv, keine Sache, sondern ein Verb, etwas das man macht.<sup>5</sup>

### *Historisches zur Landschaftsdarstellung*

Wenden wir uns nun den historischen Landschaftsdarstellungen in Namibia zu, wobei ich weniger eine chronologisch geordnete, mediengeschichtliche Nachzeichnung vornehmen möchte, sondern Ihnen, in zuweilen eklektischer und unsystematischer Weise, Einblicke in ein Feld visueller Darstellung ermöglichen möchte. Ich möchte in einem ersten Schritt kurz auf ein paar Beispiele aus der Malerei und der Literatur seit dem späten 18. Jh., eingehen, da sie manche Themen und Motive behandeln, die in spätere photographische Repräsentationen hineinwirken.

### *Malerei und literarische Beschäftigung mit Landschaft*



In ihrem Buch zu Namibischer Kunst verortet Adelheid Lilienthal die Anfänge der Landschaftsmalerei im ausgehenden 18. Jh., also im Kontext der imperialen Erschliessung,<sup>6</sup> die sich von der Kapkolonie allmählich nach Norden ins Gebiet des heutigen Namibia ausweitet. Das hier gezeigte Bild erschien als Titelbild auf François de Vaillants *Trauels into the Interior parts of Africa, by the way of the Cape of Good Hope* (1790)<sup>7</sup> und dient uns heute als Beispiel der äusserst populären Illustrationen von Reise- und Forschungsberichten im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert. Die Legende zur Illustration verankert das Bild im historischen Namaqualand, also im Gebiet jenseits der eigentlichen Kapkolonie, das sich über die nördliche Kapregion bis nach Namibia hinein erstreckte. Die ein-

<sup>4</sup> Dag Henrichsen, *Herrschaft und Alltag im vorkolonialen Zentralnamibia. Das Herero- und Damaraland im 19. Jh.* Basel: Basler Afrika Bibliographien, 2011.

<sup>5</sup> W.J.T. Mitchell, Introduction, in derselbe, *Landscape and Power*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002.

<sup>6</sup> Adelheid Lilienthal, *Art in Namibia*. Windhoek, 1997.

<sup>7</sup> Das Bild findet sich auf [http://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois\\_Levallant](http://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Levallant).

deutige geographische Verortung ist hier allerdings sekundär, ging es doch vielmehr um die Übersetzung der afrikanischen Landschaftswahrnehmung und -erfahrung in die zu jener Zeit dominanten Bildkonventionen einer romantisierenden, pittoresken Landschaftsmalerei. Hier ist Landschaft weniger ein Medium der Abbildung und Erkenntnis, sondern dient vielmehr einer Inszenierung – der europäischen Expansion ebenso wie dem Ordnungsanspruch europäischer Geschmackskonventionen. Die Bildkomposition – die leicht erhöhte Ebene im Vordergrund, eine mittlere Ebene, deren Gegenstände das Interesse des Betrachters wecken sollen, und ein von Licht gesättigter Horizont, dem sich das Auge schliesslich zuwendet – folgt eindeutig der pittoresken Tradition. Es gibt aber jenseits der bildlichen Ordnung auch eine Ordnung enzyklopädischer, naturhistorischer Art, die das Bild zu einer kolonialen Repräsentation machen: afrikanische Flora und Fauna (die Bäume, das Wild), dienen beide einer groben geographischen Verortung; sie machen darüber hinaus aber die Gegenwart des Eroberers und Jägers erst zu dem, was sie ist: ein triumphaler Akt im Kontext kolonialwirtschaftlicher Konkurrenz (um Wildprodukte) als auch im Kontext der botanischen Klassifizierung und der Entstehung naturhistorischer Sammlungen. Es ist denn auch via den Gestus der Anweisung (oder vielmehr des Befehls, bedenkt man das Gewehr in der Hand des Mannes), dass wir als Betrachter und Leser in de Vaillants Bericht und in die Landschaft des südlichen Afrikas hineingeführt werden.



Auch im 19. Jh. bleibt die Landschaftsmalerei im südlichen Afrika geprägt von den dominanten ästhetischen Kategorien: das Pittoreske, das Schöne und das Sublime. Es sind weitgehend, wenn auch nicht ausschliesslich, romantisierende Beschreibungen und Darstellungen von Landschaft, die vornehmlich von Reisenden und oftmals für ein europäisches Publikum gemacht wurden.

Eine Ausnahmerecheinung in diesem Zusammenhang ist der Forschungsreisende, Kartograph und Maler Thomas Baines, dessen Werke bereits im 19. Jahrhundert auch in den Kolonien selbst enorme Popularität genossen. Die Arbeiten von Baines waren ebenso sehr den europäischen Traditionen der Landschaftsmalerei verpflichtet, zeigten aber mitunter einen ausgeprägten Sinn für Dramatisierung (hier anhand des Ochsenwagens, der sich in der Weite dieser Berg- und Schluchtlandschaft verliert) und ein Auge für die Beschaffenheit der namibischen Landschaft, für Morphologie, für Flora und Fauna – der Beobachter im Vordergrund, findet hier durch die genaue (wissenschaftliche) Erfassung des Kleinen, Spezifischen, seinen Platz in der Weite einer ihm fremden Landschaft (im Vordergrund des Bildes: Welwitsch, die namibische Pflanze schlechthin!)<sup>8</sup>

Das Bild von Baines weist jedoch auch auf bildnerische Schwierigkeiten hin, die sich bereits im 19. Jahrhundert auftaten und aus dem Gefühl heraus entstanden, dass europäische Genres und ästhetische Konventionen nicht oder nur sehr bedingt auf die Landschaften des südlichen Afrikas übertragen werden konnten.

In seinem Essay, das sich mit literarischen Konzeptionen von Landschaft im südlichen Afrika beschäftigt, diskutiert der südafrikanische Schriftsteller und Literaturnobelpreisträger J.M. Coetzee dieses Ringen von Künstlern und Literaten zu Beginn des 19. Jh.<sup>9</sup> Beispielhaft zitiert er etwa aus den Texten von William Burchell, einem Botaniker, Ornithologen, Naturhistoriker und Amateurmaler, der die Kapkolonie bereiste. Burchells Beobachtungen dessen, was man später als „veld“ bezeichnen würde, artikulierten sich als Beschreibungen von Landschaft, die als „desolat“ und „wild“ galt und die sich dem Beobachter als blosse Eintönigkeit darbot. In Burchells eigenen Worten:

„The only colour we beheld was a sterile brown ...; nothing but rocks and stones lay scattered everywhere around“. [Die einzige Farbe, die wir wahrnahmen, war ein steriles Braun ... nichts als Felsbrocken und Steine lagen überall verstreut herum]<sup>10</sup>

Die Armut und Eintönigkeit der Farbpalette – man vermisste die in den europäischen Landschaftsdarstellungen so zentralen Grüntöne – die grellen Lichtverhältnisse, die der Umgebung etwas hartes und statisches verliehen, und die Seltenheit von Wasser, also von reflektierenden Flächen, welche Landschaftsdarstellungen erst beleben würden, stellten Künstler im 19. Jh. vor ästhetische als auch erkenntnistheoretische Probleme.

Bemerkenswerterweise legte die anfängliche Enttäuschung angesichts dieser vermeintlichen Einöde schliesslich den Grundstein für eine Landschaftshermeneutik, einem Bemühen darum, sich von engen europäischen Bildkonventionen zu lösen und die afrikanischen Land-

---

<sup>8</sup> Das Bild von Baynes findet sich auf <http://www.countrylife.co.za/thomas-baines-beyond-wilderness-welwitschia>.

<sup>9</sup> J.M. Coetzee, *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa*. Braamfontein, 1988.

<sup>10</sup> Ibid.

schaften als ästhetisch selbständige und spezifische Erscheinungen zu betrachten. Was machte die Schönheit dieser Landschaft aus? Und wie liess sie sich darstellen und erkennen?

Vereinfachend möchte ich hier auf zwei Topoi hinweisen, die sich in dieser hermeneutischen Diskussion abzeichnen, und die für die spätere photographische Erschliessung namibischer Landschaften von Bedeutung sind:

Ein zentraler Topos der Landschaftskonzeptionen im 19. Jahrhundert ist die Wildnis, namentlich die Wüste, d.h. die Trockenheit, Weite und vor allem die Leere, die zum Charakteristikum von Landschaft im südlichen Afrika stilisiert wird. Begriffstheoretisch und ästhetisch bot Wildnis ein schier grenzenloses Spektrum an Möglichkeiten, die etwa – in einer christlich-jüdischen Tradition – in Vorstellungen und Darstellungen der Wüste als Ort der Selbstfindung, der Kontemplation und der Reinigung münden konnten. Landschaftliche Leere bedeutete im Kontext imperialer Expansion und kolonialer Herrschaft aber vor allem die narrative wie bildliche Verdrängung der afrikanischen Bevölkerung, ein ideologisches Anliegen, das – wie wir gleich noch sehen werden – innerhalb kolonialpolitischer Programme zunehmend an Bedeutung gewann.



*Erich Mayer, Veld; 1939<sup>11</sup>*

Ein zweiter Topos, den ich hier hervorheben möchte und der die bildliche Darstellung von Landschaft in Namibia im 19. und vor allem dann auch im 20. Jh. ganz entscheidend prägen wird, ist die Farm [also das im Besitz von europäischen Siedlern befindliche Land]. Stilistisch und von den bildnerischen Medien her vielseitig gestaltet, zeichnen sich in diesem Beispiel von

<sup>11</sup> <http://www.artnet.com/artists/erich-mayer/veld-scene-KsNvXr1mQKybRJYTmMS5mg2>.

Erich Mayer doch die charakteristischen Elemente der Darstellung ab, wie sie nicht nur für das südliche Afrika von Bedeutung sind, sondern etwa auch in der Landschaftsmalerei in Australien und Neuseeland hervortreten: Bäume, Felsformationen [Berge; obschon nicht in diesem Bild] dienen darin als Ordnungsobjekte, sowohl in der Bildkomposition als auch in der Verortung einer als spezifisch namibisch konzipierten Vegetation [Akazien, Kameldornbäume, Köcherbäume, Baoboabs, Dornbusch, usw.]. Andererseits wird hier kolonialpolitisch eine spezifische ideologische Positionierung sichtbar, die strukturell aufs engste mit Farmland als Landbesitz verbunden ist.

## 2. Photographie

Wir kommen nun endlich zur Photographie, die sich ab den 1860/70er Jahren als Medium im Südlichen Afrika verbreitet. Wichtig ist mir an dieser Stelle, dass es hier weniger um eine lineare Entwicklung von Bildmedien und Genres geht; weder kann die Geschichte der Photographie im südlichen Afrika als Einheit betrachtet werden, noch ist ihr Verhältnis zu anderen Bildlichkeiten ein eindeutiges. Photographie bezeichnet zum einen eine Zäsur, einen Bruch mit älteren Landschaftsdarstellungen, die anfänglich sowohl mit den technischen Aspekten als auch mit den ästhetischen Erwartungen an das Medium verbunden sind. Photographie ermöglicht neues und sie stellt Beobachter vor neue Fragen und Probleme der bildlichen Darstellung. Andererseits gibt es auch Kontinuitäten, Bezüge zu älteren und gleichzeitigen malerischen und literarischen Darstellungsformen, die in die photographische Repräsentation von Landschaft einfließen.

Als strukturelles Merkmal müssen wir im Auge behalten, dass die Einführung und Verbreitung der Photographie im Südlichen Afrika in eine Zeit des sich verfestigenden imperialen und kolonialen Zugriffs auf Afrika fällt, und sie damit als Medium im Kontext eines sich verschärfenden Konflikts um Land zu situieren ist. Die photographische Erschließung der räumlichen Umgebung betrifft also Landschaften, die sehr umstritten und umkämpft sind.



197 A steam train approaches Swakopmund on the new trajectory. The tracks were constructed immediately after South Africa had taken over control of the German colony. The man on top of the locomotive shovels coal into the steam-generating fire. (Namibia Scientific Society, Windhoek, Fritz Jäger Collection, 117/15, photographer Maedle)

Innerhalb der kolonialen Landschaftsfotographie lässt sich eine Gruppe von Bildern ausmachen, deren Zugang zu Landschaft als utilitaristisch zu bezeichnen ist. Das Medium Photographie dient hier der dokumentarischen Erfassung wirtschaftlicher Ressourcen, vor allem Siedlungs- und Weideland, als auch Mineralien. Im Sinne des Anfangs des 20. Jh. noch dominanten photographischen Realismus konstruieren diese Bilder koloniale Raumordnung und Struktur und bezeugen bildlich wie materiell die Eroberung und Erschließung der Kolonie. Wie an der oben gezeigten Photographie beispielhaft verdeutlicht, spielt Infrastruktur, etwa im Transportbereich oder im Bereich der Stadtentwicklung, eine zentrale Rolle.<sup>12</sup> Oft stehen bei diesen Photographien weniger ästhetische Überlegungen im Vordergrund [viele dieser Photographien sind überbelichtet], sondern der technologische Fortschritt, der in der Kombination der Photographie als technisches Medium und der Eisenbahn als mechanisierte Form des Transportes seine moderne Überhöhung findet. Solche Photographien zirkulierten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jh. insbesondere im Kontext der kolonialen Propaganda, also in fortschrittsextremistischen Berichten, die in den europäischen Metropolen die Kolonialregierungen, wirtschaftliche Investoren und die breitere Öffentlichkeit für das Kolonialprojekt begeistern sollten.

Diese Photographie verweist aber auch auf eine etwas anders gelagerte Problematik hin, welche photographische Landschaftsdiskurse nochmals komplexer werden lässt. Gerade mit Blick auf ideologisierte Landschaftsdarstellungen spielten zu Beginn des 20. Jh. weiterhin visuelle Romantisierungen eine Rolle. Die Eisenbahn, die entlang der atlantischen Küste und am Rande der Wüste voranschreitet, zeichnet symbolisch denn auch eine diskursive Bruchstelle nach, zwischen der eben angesprochenen Ideologie der Zivilisierung und Modernisierung einerseits und einem als wild und barbarisch bezeichneten Zustand andererseits. Und, wie wir sehen werden, entwickelten sich eben an dieser Bruchstelle romantische Formulierungen von Landschaft als expliziter Gegenentwurf zu Land – also zur ökonomischen und politischen Kategorie.

Das bildliche Repertoire dieser romantisierenden Landschaftsrepräsentationen fächert sich im Verlauf des 20. Jh. in unterschiedlichste Richtungen auf. Pastorale Landschaftsentwürfe, in welchen Flora und Fauna, insbesondere friedlich grasende Herden von Rindern, Schafen oder auch Antilopen, in Bildkompositionen gestellt werden, stellen Rückbezüge auf die ikonographischen Traditionen der Landschaftsmalerei her.

Ebenso tun dies die photographischen Konstruktionen ethnographischer Landschaften, in welchen „Eingeborene“ im Einklang mit der Natur ein zeitloses Leben jenseits der Umbrüche historischer Zeit und kolonialer Herrschaft fristen. Diese Photographien, wie etwa das unten gezeigte, undatierte Beispiel aus dem nordöstlichen Namibia, sind nicht zu trennen von kolonialideologischen Diskursen und Praktiken der Landenteignung und der Abschottung der

---

<sup>12</sup> Photographie aus Wolfram Hartmann (Hg.), *Hues between black and white. Historical photography from colonial Namibia 1860s to 1915*. Windhoek: Out of Africa Publishers, 2004, S. 125.



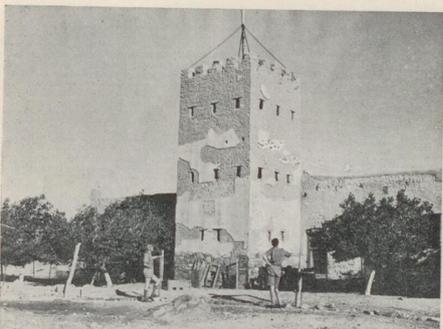
afrikanischen Bevölkerung in Reservate an den Ränder der namibischen Kolonie.<sup>13</sup> Solche Photographien dienten vor allem der Segregationsideologie und damit der Legitimierung einer Fremdherrschaft, die sich als wohlwollende Vormundschaft inszenierte, deren Ziel es war, die afrikanische Bevölkerung schrittweise in eine ihr angemessene Modernisierung zu führen.

Die Frage nach der Legitimität von Kolonialherrschaft und der ideologische Anspruch einer Siedlergesellschaft auf namibische Landschaft wird in den photographischen Darstellungen in Form einer bildlichen Konstruktion von Siedlertopographien verhandelt und bildlich eingeschrieben.

Diese beiden Photographien stammen aus einem der populärsten Abenteuer- und Reisero-  
 mane, dem 1952 erschienenen *Lords of the Last Frontier* von Lawrence Green.<sup>14</sup> Es zeigt



Ruins of the German fort at Zessfontein in the Kaokoveld. (Chapter Four.)



The old German fort at Warmbad, besieged by the Hottentots early this century. (Chapter Seven)

zwei kolonial- und siedlungsgeschichtliche Ruinen/Monumente, das ehemalige deutsche Fort in Sesfontein, im Nordwesten, und das ehemalige deutsche Fort in Warmbad, im Süden Namibias. Historische Monumente und Ruinen wurden zu festen Destinationen im Routenplan von Bildungs- und Tourismusreisen, die in Namibia bereits in den 1930er Jahren begannen und dann vor allem in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg an enormer Bedeutung gewannen, sowohl für die lokale Siedlergesellschaft als auch für ein zunehmend internationales Publikum. Ehemalige militärische Forts, historische Farm- und Kirchengebäude bildeten in der Landschaftsphotographie seit Mitte des 20. Jh. Fixpunkte innerhalb von Siedlertopographien, die halfen, die zunehmend unter Druck geratende Kolonialelite und ihren Herrschaftsanspruch symbolisch zu

<sup>13</sup> Photographie aus Wolfram Hartmann, Jeremy Silvester & Patricia Hayes (Eds.), *The Colonising Camera. Photographs in the making of Namibian history*. Cape Town, Windhoek: University of Cape Town Press and Out of Africa Publishers, 1998, S. 98.

<sup>14</sup> Lawrence Green, *Lords of the Last Frontier*. Cape Town, 1952.

verankern. Dennoch wir haben es hier mit einem wehmütigen, nostalgischen Blick zu tun, der sich ab den 1950er Jahren zunehmend abzeichnete. Walter Benjamin, der deutsche Philosoph und Intellektuelle, hat in seinem *Passagen Werk* Ruinen als „versteinertes Leben“ bezeichnet [als Bilder im physiognomischen Denken der Bourgeoisie], und hat damit auf eine auch für den Kolonialismus entscheidende Ambivalenz hingewiesen: zwischen der Beharrlichkeit und Kraft von Eroberung und Unterwerfung einerseits, und der Fragilität und Kurzlebigkeit von Herrschaft andererseits.<sup>15</sup> Denn so sehr die alten deutschen Forts sich in der namibischen Landschaft sprichwörtlich festsetzen, so sehr wurde in ihnen doch auch historische Vergänglichkeit und der unaufhaltsame Zerfall sichtbar.

### *Zeitgenössische Photographie*

Ich möchte nun im letzten Teil dieser Vorlesung auf zeitgenössische Photographie im südlichen Afrika zu sprechen kommen und Ihnen zeigen, wie wir als HistorikerInnen mit diesen Photographien arbeiten können.

Photographie in Afrika ist seit ihren Anfängen auch ein Bildmedium, das von Afrikanern selbst verwendet wird. Sieht man sich die Übersichtswerke zur Geschichte der Photographie in Afrika an fällt auf, dass in den Arbeiten afrikanischer Photographen Landschaft eine deutlich untergeordnete Rolle spielt.<sup>16</sup> Das Interesse liegt eindeutig auf Menschen und ihre Selbstdarstellung in Photostudios, an familiären oder gesellschaftlichen Anlässen, bei Freizeitaktivitäten, oder kulturellen Veranstaltungen. Hier entstehen also klare Gegendiskurse, photographische Praktiken, die dem Topos entleerter Landschaften und ethnologischer Menschentypen, subjektive Sichten auf Individuen, auf das Soziale und Politische entgegen setzen.

In der Zeitgenössischen Photographie im südlichen Afrika gibt es dennoch einige Photographen, in deren Arbeit auch Landschaft eine Rolle spielt. Unter den international bekannten finden sich etwa die südafrikanischen Photographen David Goldblatt und Santu Mofokeng, die sich beide auch mit der bildlichen Darstellung von Landschaft auseinandergesetzt haben.

Es sind natürlich keine idealisierten Landschaften, die diese beiden zeitgenössischen Photographen interessieren. Landschaft erscheint hier nicht als Gegenstand der [bürgerlichen] Kontemplation, sondern als diskursive/visuelle Störung; als Schichtung vernarbten Gewebes, in welchem sich die gewaltsame Erfahrung von Kolonialismus und Apartheid, von Ausbeutung und Verwüstung einschreibt. Goldblatts Aufnahme aus den 1980er Jahren in einem damaligen südafrikanischen Homeland [Ciskei], als auch Mofokengs Aufnahme aus der namibischen Wüste aus den 1990er Jahren zwingen den Betrachter zum *Hinsehen*. Die Photographen führen uns an die Oberfläche der Landschaft, damit wir – vielleicht erst auf den zweiten Blick – Spuren der Zeit erkennen [historischer wie geologischer Zeit]. Beide Photographien sind Landschafts-

<sup>15</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M., 1982.

<sup>16</sup> Siehe etwa Richard Vokes, *Photography in Africa*. Woodbridge, 2012; Erin Haney, *Photography and Africa*. London, 2010; *Revue Noire, Anthology of African and Indian Ocean Photography*. Paris, 1998.

bilder, insofern als sie sich visuell mit der Entstehung von Räumlichkeit beschäftigen, wobei sie dies auf sehr unterschiedliche Weise tun. Goldblatt führt uns in die normierte Struktur der Apartheid Stadtplanung [im Hintergrund die unzählig aneinander gereihten Waschräume und Toiletten] und erweckt ein fast schon klaustrophobisch anmutendes Gefühl von Beklemmung, wohingegen Mofokengs Photographie den Betrachter in die Orientierungslosigkeit führt, in eine räumliche Unbestimmtheit, deren Gestalt weder Verortung noch Ausrichtung zulässt.



*David Goldblatt, Landscape with lavatories, Ciskei, 1983.<sup>17</sup>*



*Santu Mofokeng, The Namib: Where did the road lead when it lead nowhere? Namibia 1997.<sup>18</sup>*

Zum Abschluss möchte ich Ihnen eine ganz bestimmte Photographie näher bringen, die – so scheint mir – ein Beispiel dafür ist, wie Landschaft als Medium Möglichkeiten schafft, über die

<sup>17</sup> Photographie auf <http://collections.vam.ac.uk/item/O199932/ciskei-landscape-with-lavatories-frankjort-photograph-goldblatt-david>.

<sup>18</sup> Photographie auf [http://www.artthrob.co.za/06jan/listings\\_kzn.html](http://www.artthrob.co.za/06jan/listings_kzn.html).

historische Vielschichtigkeit von Landschaft *und* Land in Namibia nachzudecken. Schenken Sie mir also nochmals 5 Minuten, in denen ich Sie einlade genauer hinzusehen und meiner, sehr subjektiven Lektüre einer Photographie zu folgen.

*Paul Grendon, Warmbad, 1983*<sup>19</sup>



Diese Photographie ist Anfang der 1980er Jahre in Warmbad im Süden Namibias entstanden [wir haben vorhin bereits ein Bild des ehemaligen deutschen Forts in Warmbad gesehen] und wurde von Paul Grendon, einem in Kapstadt lebenden südafrikanischen Maler und Photographen, gemacht.

Wir haben es hier wiederum mit einer bestimmten Konstruktion von Landschaft zu tun, die ich gerne etwas genauer beschreiben möchte. Die Photographie zeigt einen ländlich geprägten, kleinstädtisch anmutenden Raum. Das Gefühl von Weite entsteht: zum einem dadurch, dass der Himmel einen Grossteil des Bildes dominiert, zum anderen, weil sich der sandige Boden zwischen schütterer Buschvegetation und gegen den Horizont angeordnete, grau-weissliche Gebäude – wovon das rechte als Kirche erkennbar ist – fast richtungslos im Bild verliert. Ebenso leiten die hintereinander gereihten Telefonmasten den Blick nach hinten, in ein nicht erkennbares Dahinter oder Jenseits [Sie erinnern sich an die Bedeutung dieser auf den Horizont gerichteten Perspektive in älteren Landschaftsdarstellungen]. Ein in der rechten Bildhälfte aufgerichtetes Schild scheint dem Betrachter zunächst als Orientierungshilfe in dieser räumlichen Unbestimmtheit zu dienen. Es heisst uns in Warmbad willkommen und verweist mit diagonalen wie horizontalen Pfeilen auf Wege und Zielpunkte hin: eine Wasserstelle (Warmbron), ein anderer Ort (Noordoewer), ein Nationales Monument, und ein Gedenkstein.

<sup>19</sup> Photographie aus der Privatsammlung von Paul Grendon, Cape Town. Mit freundlicher Genehmigung der Photographen.

Die Landschaft Südnamibias ist historisch ein äusserst umstrittener Raum, geprägt von Überlagerungen verschiedenster Wahrnehmungen und Erfahrungen, die auch in dieser Photographie sichtbar werden. Koloniale Gebäude und Gegenstände bezeichnen (wiederum) koloniale Topographien: Das Wohnhaus in der Bildmitte, das frei im Raum aufragende Wagenrad, die Kirche und das Geschäftshaus am jeweiligen Bildrand. Wir befinden uns hier inmitten der kommerziellen Farmzone (also des „weissen“ Siedlungsgebietes, dem Gebiet „weissen“ Landesbesitzes), am Ort der ältesten namibischen Missionsstation (1806 von der London Missionary Society gegründet); und an einer bedeutenden Wasserstelle und damit an der Route, entlang derer seit dem 18. Jahrhundert Europäer und Afrikaner aus der Kapkolonie Wege nach Norden suchten.

Grendons Photographie ist – wie im Falle Goldblatts und Mofokengs – keinem Blick kolonialer Nostalgie verschrieben. Seine Aufnahme vermittelt viel eher den Eindruck eines verlassenen, heruntergekommenen Raums, in dem die Zeit (vermeintlich) stillzustehen scheint. Hier wird Zerfall sichtbar, ein verwunschener, desolater Ort, an welchem überdimensioniert wirkende Baustrukturen verlassen und überwuchert sind. – Ruinen also, daran lässt Grendon kaum Zweifel; und das in den Bildvordergrund gesetzte, aufgeschüttete Fundament scheint diese Sichtweise gleichsam zu untermauern. In der Tat hatte der im 19. Jh. bedeutende Ort Warmbad im Verlauf des 20. Jh. zunehmend an Bedeutung verloren. Es geht hier also weniger um Ruinen im Sinne monumentaler und nostalgisch memorialisierter „Überbleibsel“ – obschon diese, wie wir bei Lawrence Green gesehen haben, an einem Ort wie Warmbad durchaus auch in den Blick genommen werden könnten. Grendon geht es vielmehr darum jenes aufzuspüren, was die Historikerin Ann Laura Stoler als „das, was übrig bleibt“ bezeichnet, „koloniale Nachwirkungen, das materielle und soziale Nachleben von Strukturen, Sichtbarkeiten und Dingen“.<sup>20</sup>

Das englische „Ruination“ – Zerfall – rückt Fragen multipler Zeiten, von Geschichte und von Hierarchisierung historischer Erfahrungen ins Blickfeld. Und, wie Stoler weiter erklärt, wird die Frage nach dem Verhältnis zwischen kolonialer Herrschaft und zerstörter Landschaft aufgeworfen. Paul Grendons Photographie tut dies, indem er sichtbar macht, dass es – eben gerade im Unterschied zu den Monumenten der Siedlergeschichte wie sie bei Lawrence Green erscheinen – Orte und Formen des Zerfalls gibt, die aus dem historischen Interesse herausfallen, an denen die politischen Projekte, die zur Verwüstung der Landschaft und der Menschen, die darin leben, führen, verschleiert werden. Warmbad ist ein Ort struktureller, und zuweilen exzessiver kolonialer Gewalterfahrung. Der Kolonialkrieg von 1904–06, Segregation und Apartheid [Grendons Bild zeigt den ehemaligen „weissen“ Ortskern] Landenteignung und Plünderung. Und es ist ein Moment der Leere, den der Photograph einfängt, denn gerade die Abwesenheit von Menschen in dieser Photographie macht den Prozess der Verrückung und des Ausschluss sichtbar. Erst dadurch – in der Gegenüberstellung menschlicher Abwesenheit und

<sup>20</sup> Ann Laura Stoler, 'Imperial Debris: Reflections on Ruins and Ruination', *Cultural Anthropology*, 23, 2, 2008: 191–219.

materieller, baulicher Präsenz – entfaltet sich die Ambivalenz der Gebäude, die sowohl der kolonialen Zerstörung mahnen als auch die Fragilität von Herrschaft bezeichnen. Das Wohnhaus, die Kirche, das Geschäftshaus, und vor allem das Wagenrand – es sind gleichzeitig „starke“ und „schwache“ Spuren der Vergangenheit; Reste einer maroden kolonialen Moderne, die sich selektiv und in zeitlicher Ungleichheit in die Gegenwart einschreiben. Hier gelingt es Grendon, den Blick für Kolonialismus – nicht als Form sich verfestigender Herrschaft – sondern als Zustand der permanenten Verzögerung zu beschreiben: der Vertreibung und Enteignung im Namen wirtschaftlichen Fortschritts, der Missionierung im Namen aufklärerischer Erziehung, der Kolonisierung im Namen politischer Vormundschaft und verschleppter Autonomie. Dies wird umso deutlicher, als Paul Grendon der Entfaltung des Willkommensschildes vor dem Hintergrund dieser ruinierten Landschaft besondere Aufmerksamkeit schenkt. Hier wird nun die Bedeutung der auf dem Schild vorgegebenen zeitlichen wie räumlichen Vektoren – die vermeintlichen Richtungspfeile – sichtbar. Der Gedenkstein und das nationale Monument – die horizontalen Pfeile – legen den Rahmen der Zeitlichkeit fest und schreiben sich als bildliche Überhöhungen einer heroisierten Siedlergeschichte ein. Sie knüpfen an die heute mehrmals angesprochenen Expeditions-, Reise- und Tourismusökonomien an, in denen Bauruinen zu Symbolen des Wiederholungsspiels imperialer Rettungsdiskurse werden. Die diagonalen Pfeile, hingegen, führen zu Wasserstellen – Warmbron und Noordoewer am südlich gelegenen Orange River (dem Grenzfluss zu Südafrika). Sie nehmen den Zukunftsentwurf des Schildes vorweg, in welchem eine an Wasser und Vegetation reiche Landschaft (also das idealisierte Gegenstück zur braunen, steinigen Einöde, wie sie am Orange River tatsächlich zu finden wäre) entworfen wird. Die Vision also einer räumlich verrückten, zeitlich verzögerten Transformation, die bildlich im hier und jetzt eingeschrieben wird. Die Schattenseite dieser phantasmagorischen Darstellung bleibt, Anfang der 1980er Jahre, der Zerfall Warmbads und das Zerschneiden gesellschaftlicher Beziehungen an den Ruinen eines unerfüllten Versprechens kolonialer Moderne.

Wenn sie heute – also 30 Jahre nachdem Paul Grendons Photographie entstand – nach Warmbad fahren, heisst sie das Schild immer noch willkommen – es wurde auch nach 1990, also nach Namibias Unabhängigkeit, nicht entfernt. Warmbad selbst bleibt weiterhin ein von Armut und Marginalisierung gezeichneter Ort.

### **Schlussbemerkung**

Damit komme ich mit einer abschliessenden Bemerkung zum Schluss meiner heutigen Vorlesung. Ich habe versucht Ihnen anhand einer kleinen (durchaus auch subjektiven) Auswahl von Bildern aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert zu vermitteln, welche Topoi, Themen und Probleme sich in der Wahrnehmung und Darstellung namibischer Landschaft ausmachen lassen. Photographie ist in diesen Landschaftsentwürfen und -imaginationen ein Medium unter vielen, mittels dessen sich Reisende, Forscher und Künstler der namibischen Umwelt genähert haben.

Literatur und Malerei waren darstellerische Vorläufer und Zeitgenossen des photographischen Bildes, und die verschiedenen Medien beeinflussten sich gegenseitig.

Ich habe in der Vorlesung daraufhingewiesen, dass die Schönheit der namibischen Landschaft nichts Natürliches und nichts Ahistorisches ist. Landschaft – als Genre und Medium – diene eben gerade dazu, den namibischen Raum erst als Gegenstand eines ästhetischen Interesses zu definieren und ihn dann entsprechend darzustellen. Wüsten – und etwas allgemeiner formuliert – die Leere und Weite zeichneten sich in diesem Zusammenhang als wichtiger Topos ab.

Und dies führt mich zum letzten Punkt: die Konstruktion von leeren Räumen in imperialen und kolonialen Kontexten ist immer Teil einer ideologischen Absicht, die vor dem Hintergrund von Landenteignung und der Vertreibung und Unterwerfung lokaler Bevölkerungen betrachtet werden muss. In Namibia hat denn auch der Verlust von Land und von Lebensräumen bis heute enorme Nachwirkung. Die Photographie von Paul Grendon, die ich am Ende meiner Vorlesung diskutiert habe, leuchtet, so scheint es mir, die unterschiedlichen Facetten der kolonialen Erfahrung mit Blick auf Land und Landschaft in vielschichtiger Weise aus und steht damit – gemeinsam mit den Arbeiten von anderen Photographen wie etwa David Goldblatt und Santu Mofokeng – für eine historisch differenzierte und politisch engagierte post-koloniale Landschaftsphotographie.

Lorena Rizzo, Universität Bielefeld  
lorena@rizzo-basel.ch

© The author  
© The photographers