

Ambivalenzen namibischer Zugehörigkeit in Musikvideos von EES

STEPHAN MÜHR

University of Pretoria

Abstract

Eric Sell, with his stage name and eponymous brand ‚EES,‘ is a German-Namibian musician and producer who creates various artistic styles and products in different media and languages. This article analyses selected music videos he posted on *YouTube* to understand how he situates himself as a Namibian in them, which cannot be taken for granted in a multicultural postcolonial society like Namibia. Many of his songs are written in Namibian German and are directed at a specific audience; conversely, in many of his musical productions he also collaborates with non-German Namibian musicians. This analysis shows that, on the one hand, EES often refers to an antagonistic ‚They‘-group to generate his self-reference; on the other hand, it reveals that despite his German-Namibian idiosyncrasies, his affiliation with Namibia is patriotically charged. Yet it remains ambivalent whether his displays of Namibian affiliation are conclusive in themselves.

Title: Ambivalences of Namibian belonging in music videos by EES

Keywords: Belonging, EES, German-Namibians, sundowner

Einleitung

Die Deutsch-Namibier*innen¹ können als eine Sprachgruppe erachtet werden, deren Ambivalenzen hinsichtlich ihrer Ethnizität in einem so diversen, multikulturellen und multilingualen Staat wie Namibia besonders offensichtlich ist. (Schmidt-Lauber 2001 u. 1993; Rüdiger 1993) Eine eigene „Südwestler-“ beziehungsweise später namibische Zugehörigkeit entwickelte sich erst im Laufe der sogenannten ‚schweren Zeit‘ zwischen den Weltkriegen und erreichte eine Konsolidierung in den sechziger Jahren. (Schmidt-Lauber 1993:68-91) Im Kontext des Unabhängigkeitskampfes verhielt sich die Gruppe ideologisch sehr heterogen, jedoch nicht hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu Namibia. So gab es erstens deutschsprachige Mitglieder in der SWAPO, zweitens eine „Interessengemeinschaft deutschsprachiger Südwestler,“ die sich eher aus Geschäftsleuten zusammensetzte, die mit der SWAPO darüber verhandelten, welche Rolle den deutschsprachigen Namibier*innen nach einer Unabhängigkeit zukommen könnte; (vgl.

¹ Diese Doppelbezeichnung soll erläutert werden: In diesem Aufsatz verwende ich „Deutsch-Namibier*innen“ als Bezeichnung für Namibier*innen, die Deutsch als L1 sprechen. Das Adjektiv „deutsch-namibisch“ hat allerdings zwei Bedeutungen, nämlich zum einen das Verhältnis zwischen Deutschland und Namibia betreffend (zum Beispiel im Titel der Deutsch-Namibischen Gesellschaft oder im Untertitel ihres *Namibiamagazins* u.a. „deutsch-namibische Beziehungen“), zum anderen als Bezeichnung der deutschsprachigen Namibier*innen als Ableitung von Deutsch-Namibier*innen, zum Beispiel in Bezug auf Eric Sell als „deutsch-namibische[r] Musiker.“ (Namibiamagazin 2020/3:3) Steht die Sprachzuordnung im Vordergrund, so gilt „Namibiadeutsch“ bzw. „Namdeutsch;“ andernfalls „Deutsch-Namibier.“ Vgl. dagegen Rüdiger (1993).

dazu Hess 2002:13-23) und drittens gab es zuhauf Deutsch-Namibier*innen, die die politische Unabhängigkeit von Südafrika ablehnten und rechtskonservative bis nazi-ideologisch geprägte Ansichten vertraten (etwa in der Ablehnung des Landesnamens Namibia durch den Spruch „Ich bin stolz, ein Südwestler zu sein“).² In allen drei angeführten, ideologisch differenten Positionen drückt sich aber ein „Inter-esse“ (Mühr 2001:298-300) aus, ein Bewusstsein, trotz der exoglossischen ‚Muttersprache‘ und Verbundenheit mit dem, was man Deutschtum nennen mag, in Namibia beheimatet zu sein. Erst nach der Unabhängigkeit führte die Anerkennung der deutschen Sprache als eine namibische Nationalsprache neben zehn anderen zu einer gewissen Kohärenz unter vielen deutschsprachigen Namibier*innen. Die ideologischen Polarisierungen aus der Zeit des Kalten Kriegs haben sich inzwischen eher gelegt. (vgl. ausführlicher dazu Mühr 2004)

Demungeachtet gibt es bis heute nur wenige deutsch-namibische Kunstschaffende, die die sprachliche und kulturelle Vielfalt der gesamten Landesbevölkerung aktiv aufgreifen. Eine solche Ausnahme stellt Eric Sell mit seinem Künstlernamen und gleichnamiger Marke „EES“ dar. Dass er sich als Kwaito-Musiker etablieren konnte,³ zeigt bereits seine multikulturelle Zugehörigkeit, wie sie ähnlich bei dem berühmten Musiker Johnny Clegg zur Zeit um die politische Wende in Südafrika zu finden war. Beide stellen zweifellos die tiefe Verbundenheit und das Interesse weißer Kolonialnachkommender mit den indigenen Kulturen des jeweiligen Landes dar, eine bewusste Akzeptanz und Identifikation mit den Idealen der *Rainbow Nation*, in der Hoffnung, durch transkulturelle Kunst zu einem *nation-building* beizutragen.

Für die Analyse solcher transkulturellen Marker in der Kunst stellt sich heraus, dass der Begriff der kulturellen Identität obsolet geworden ist. (Brubaker / Cooper 2000) Mit dem Begriff der Zugehörigkeit(en) lassen sich komplexe multikulturelle Situationen oder Phänomene präziser beschreiben. Dasselbe gilt auch für die Analyse literarischer oder anderweitig mediatisierter Kunstwerke. (vgl. Mühr 2020)

Die Anthropologin Pfaff-Czarnecka definiert „Zugehörigkeit“ als

eine emotionsgeladene soziale Verortung, die durch das Wechselspiel (1) der Wahrnehmungen und der Performanz der Gemeinsamkeit, (2) der sozialen Beziehungen der Gegenseitigkeit und (3) der materiellen und immateriellen Anbindungen oder auch Anhaftungen entsteht. (Pfaff-Czarnecka 2012:12)

Die erste dieser Dimensionen, die Gemeinsamkeit, beschreibt sie näher als „Wahrnehmung des Teilens.“ Wenn man Zugehörigkeit somit als Generierung von Teilhabe oder Teilnahme versteht, eröffnet sich über das Morphem ‚teil‘ eine ambivalente semantische Nähe zum Begriff ‚Apartheid,‘ denn selbst wenn man ‚a-part‘ als ‚zerteilt‘ und damit gerade *nicht* zugehörig übersetzt, verweisen die zerteilten ‚Teile‘ ja auf ein Ganzes. Apartheid stellte als konkretes politisches Segregations- und *zugleich* Zugehörigkeitssystem ganz gemäß der Definition von Pfaff-Czarnecka eine Praxis sozialer Verortung dar, die auf einem Wechselspiel konkreter Wahrnehmung und

² Vgl. z.B. die Namensdiskussion in Pütz (2001:8-9).

³ Vgl. Eesy-ees. Krings stellt fest: „By 2013, he had released twelve albums, most of which fall under the Kwaito category.“ (Krings 2015:232)

Performanz basierte und massive emotionale und natürlich materielle Anbindungen und Anhaftungen zur Folge hatte, die durch die formale Abschaffung des politischen Systems mit der Unabhängigkeit Namibias 1990 mitnichten aufgelöst werden konnte, sondern eine „geteilte Geschichte“ (Förster *et al.* 2004) hinterlässt. Diese Dialektik und Ambivalenz drückt sich auch bereits im Titel *Die abhängigen Herren* von Schmidt-Laubers (1993) Arbeit über deutsch-namibische Ethnizität aus.

Vor diesem schwierigen Hintergrund stellt der Künstler EES in der aktuellen Musikszene Namibias eine Besonderheit dar, weil er explizit diese faktischen Segregationsgeschichten zu überwinden versucht. Wie macht er das? Welche Konzepte von Gemeinsamkeit generiert er gegen die so massiven Unterschiede? Und wie setzt er diese Überwindungsansprüche in multimedialer Kunst wie seinen Musikvideos um?

Erstes Beispiel: Wer ist EES?

EES ist ein namibischer Künstler, der in vielen Medien aktiv ist. Seine kommerzielle und künstlerische Palette reicht von Musik, Tanz zu Happenings und Merchandise-Artikel wie Schuhen, Getränken oder Gewürzmischungen. Sie alle sind von einem nationalen oder patriotischer Ton von ‚Namibianität‘⁴ geprägt.

Als Deutsch-Namibier stellt dies für ihn angesichts der erwähnten kulturellen Diversität eine Herausforderung dar.⁵ Kann denn kulturelle Vielfalt in nationaler Einheit durch einfachen Patriotismus aufgehen? Oder schimmert im allumfassenden Patriotismus nicht doch die kulturelle Eigenart durch? Wie verhält sich beides zueinander? Wie funktioniert *unity in diversity*? Was wird etwa von Deutschland aus als ‚namibisch‘ angesehen und was nicht (mehr)?

Auf dem Titelblatt des *Namibiamagazin* (2020a), dem vierteljährlichen Publikationsorgan der Deutsch-Namibischen Gesellschaft, die sich insbesondere um die Wahrnehmung Namibias in Deutschland bemüht, ist EES in einer Badewanne liegend abgebildet, die inmitten einer namibischen Wüstenlandschaft steht (Abb.1). Im Editorial steht dazu: „Auf unserem Titelblatt chilled der deutsch-namibische Musiker Eric Sell, genannt EES, der demnächst wieder auf Tour in Deutschland geht.“ (Namibiamagazin 2020a:3) Die Publikation des Bildes erregte Kritik; in zwei Leserbriefen der folgenden Ausgabe werden Vorwürfe erwähnt wie „white supremacy;“ „weißer Mann räkelt sich in einer Badewanne mitten in der Wüste;“ „dämliche[r] Typ mit Tourihut.“ (Namibiamagazin 2020b:12) Die Redaktion kommentiert dies mit folgendem Hinweis: „[EES] hat zahlreiche Musikstücke mit namibischen Musikschaftern aus den verschiedensten Bevölkerungsgruppen produziert und ist gewiss unverdächtig.“ (ebd.)

⁴ Gelegentlich taucht neben der amtlichen Bezeichnung ‚Namibier‘ auch die Form ‚Namibianer‘ auf. In einem Interview spricht EES durchgängig von ‚Namibianern.‘ (Namibiamagazin 2020a:16-17)

⁵ Schmidt-Lauber argumentiert, dass sich deutsch-namibische Identität stets neu beweisen muss, da sie sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Afrika und Europa beziehungsweise Deutsch- und Namibisch-Sein befindet. (vgl. 2001:191) Allerdings hat sich dieses Spannungsverhältnis inzwischen teilweise entspannt. Ersetzt man den Zentralbegriff Identität mit Zugehörigkeit, so werden auch Mehrfachzugehörigkeiten problemlos möglich. Schmidt-Lauber gibt auch zu, dass sich ein Ende der Ethnizität der Deutsch-Namibier*innen abzeichnet. (vgl. Schmidt-Lauber 1993:172-178)



Abb.1: EES⁶

Die medienzusammenhängende Zuordnung der Figur EES in diesem Beispiel ist ambivalent: zweifellos ist das Titelblatt provokant und die Reaktionen der erwähnten Kritiker nachvollziehbar. Was soll das Bild denn schließlich vermitteln? Kontraste zwischen trocken und nass, namibisch und europäisch? Nur wenn man EES kennt oder erkennt, ergibt sich eine *Vermittlung* dieser Kontraste: er ist kein „dämlicher Typ,“ sondern ein bekannter namibischer Musiker und sein „Tourihut“ ist eine im südlichen Afrika sehr weit verbreitete Hutform, auf der obendrein das Logo von EES prangt. – Dennoch verbleibt eine Spannung in der Zugehörigkeit: die Spannung des Titelbilds macht aus dem Kontrast eher eine deutsch-namibische *Kombination*, wohingegen die Erklärung, er habe mit verschiedensten Bevölkerungsgruppen Musik produziert, nicht unbedingt als Kriterium für namibische Zugehörigkeit, wohl aber als Gegenargument zur Bemerkung gilt, das Bild erinnere an die „white supremacy“ der Apartheid. Nur daraus erklärt sich der Kommentar, dass er „gewiss unverdächtig“ sei, also unverdächtig, als „white supremacist“ zu gelten. Das sei hier und im Folgenden jedoch die Frage. Dabei gehe ich nicht auf die Person Eric Sell ein, sondern nur auf die als EES bezeichnete multimediale Figurendarstellung anhand einiger ausgewählter Musikvideos, die sich allesamt auf *YouTube* befinden.

Musikvideos zeichnen sich durch (zumindest) drei mediale Ebenen aus, die

⁶ Mit freundlicher Genehmigung von EES / Namibiamagazin.

sprachliche oder textuelle, die lyrische oder musikalische und die visuelle Ebene. Krings nennt diese Ebenen „Register“ und stellt fest, „musicians perform sameness – the flipside of difference – in several registers.“ (Krings 2015:235) Auf allen diesen Ebenen kann Zugehörigkeit also dargestellt oder navigiert werden. Außerdem können dabei die Darstellungen von Zugehörigkeiten auf den unterschiedlichen medialen Ebenen zueinander in einem spannungsreichen (kompensierenden, adversativen oder auch wechselseitig unterstützenden) Verhältnis stehen. Im Folgenden werde ich mich vor allem auf die Liedtexte und ihr Verhältnis zu der jeweils visuellen Ebene beschränken.

Zweites Beispiel: *Sundowner*

In diesem Musikvideo (EES 2016a) wird ein in Namibia weit verbreitetes Ritual inszeniert, nämlich zum Sonnenuntergang etwas zu trinken und zu „chillen“ – ein Schlüsselwort zur Charakterisierung von EES.⁷ Das Besondere: in der ersten Strophe klettert EES mit seinen Freunden und Freundinnen auf ein Hausdach in Windhoek, um von dort den Sonnenuntergang zu genießen; im Gegensatz zu Hunta, der die legendäre Identifikationsfigur des „Südwesters“ als Farmer typisiert (Schmidt-Lauber 1993:100-115) und den Sundowner in Strophe 2 zunächst einsam am Damm auf seiner Farm verbringt und ungeduldig auf seine Freunde wartet.

Der Songtext ist in Nam-Slang⁸ formuliert und signalisiert damit eine Selbstdarstellung der Deutsch-Namibier*innen. (vgl. dazu Kellermeier-Rehbein 2016) Das Element der Selbstdarstellung oder Selbstinszenierung (Mühr 2004) wird durch eine weitere *YouTube*-Aufnahme unterstrichen, in der EES für Nicht-Deutsch-Namibier*innen, also für „Dscherries“,⁹ erklärt, um was es sich beim Sundowner handelt, (EES 2014a) was die eigene Zugehörigkeitsdemonstration erhöht. Denn diese Selbstdarstellung und Selbsterklärung gegenüber Anderen stellt ja bereits als reiner Sprechakt ein Gegenüber zu den Deutsch-Namibier*innen her.

Als Hintergrund dazu erläutert Krings (2015:247-250), dass EES sehr viel Aufwand betrieb, um seine Kwaitomusik in Deutschland populär zu machen, was aber nicht zuletzt aufgrund seiner Hautfarbe nicht einfach war. (vgl. die o.zit. Leserbriefe im *Namibiamagazin*) Daher eröffnete er u.A. seinen eigenen YouTube-Kanal namens „EES-TV.“ „EES-TV is meant to mediate ‚Africa‘ for German YouTube users by introducing them to a particular form of Namibian lifestyle“ (Krings 2015:249) und stellen Paratexte (ebd.:250) zu seinen Musikvideos bereit. EES (2014a) ist ein solcher Videoclip aus EES-TV.

Um was geht es inhaltlich in *Sundowner*? – Es geht hauptsächlich darum zu *chillen*, und nicht zu *worrien*:

⁷ Vgl. Sell (2011:33). Ähnliche Videos mit diesen Schlüsselwörtern heißen *Mein Bakkie* und *Mein Braai*.

⁸ So bezeichnet EES, d.i. Sell (2011), diese namibische Varietät des Deutschen selbst. Bei Pütz (2001) heißt es noch „Südwester Deutsch.“ Zur Übersicht: Die aktuelle deutsche Sprachvarietät in Namibia nenne ich Namibiadeutsch oder Namdeutsch, wohingegen Nam-Slang m.W. eine Kreation von EES ist und eine Untervarietät von Namdeutsch genannt werden kann, die Elemente eines Jugendgebrauchs dieser Varietät darstellt. Nam-Slang als reine Jugendsprache zu bezeichnen, wäre bei EES, der immerhin 40 Jahre alt ist, problematisch.

⁹ Siehe *Namibiamagazin* (2020a:16;17; hier allerdigs „Jerries“); Sell (2011:79); Pütz (2001:42-44).

Dieser Song geht an alle,
 Dieser Song geht an alle,
 die das liken zu chillen, man. (EES 2016b:0:12-0:19)¹⁰

Die universale, kosmopolitische Anrede der ersten Zeile wird in der zweiten bis dritten Zeile eingegrenzt auf namdeutsche Begrifflichkeiten (*liken*, *chillen*), sodass eine strukturelle Fremdheit (Waldenfels 1997 / Leskovec 2009) zwischen jenen erzeugt wird, die dies verstehen und sich mit dieser Sprachweise identifizieren und jenen, die es nicht verstehen. Und wer nicht *liked* zu *chillen*, für den wird dieses Lied nicht viel bedeuten. Auf die Besonderheit der Deutsch-Namibier, genauer: der „Namboys,“ und ihr „Namlife“ (s.u.) – als Selbstinszenierung – wird in der dritten Strophe visuell als auch sprachlich eingegangen, in der EES allein durch die Wüste fährt¹¹ und schließlich am *Fishriver Canyon*, wieder auf dem Dach seines Autos sitzend, *sundownert*:

Ja! Ja! Das ist NAM LIFE. Das ist dein Life.
 Das nicht mehr worrien,
 Was die sagen über dein Jive.
 Weil da sind People,
 Die wollen dich aus der Bahn bringen.
 Lässt du das zu,
 Dann treibt es dich nur zum Wahnsinn.
 So, fock das!
 Mach net, was du willst und choi so,
 Weil du bist du und weißt du was?
 Das ist mooii so!
 Und egal, wer du bist und wo du chillst,
 Nimm dein Drink in die Hand
 Und enjoy Life wie du willst [...] (EES 2016b:2:30-2:52)

Zur Erläuterung zunächst der namdeutschen Worte beziehe ich mich im Folgenden auf die beiden nicht ganz ernst gemeinten Wörterbücher von Pütz (2001) und EES selbst; letzteres ist unter dem Klarnamen Eric Sell (2011) erschienen. Interessanterweise findet sich das Lemma „chillen“ nicht in Pütz (2001). Das Wort ist im Grunde ein relativ neuer Amerikanismus¹² und kann als Jugendslang im Deutschen allgemein gelten. Von EES selbst wird „chillen“ wie folgt beschrieben:

chilln – (vom Engl. „to chill“) ausruhen.
 Einer meina fäiwourite (Lieblings-) Wörter, gebrauch ich auch
 klomp – und ...MACH ich auch klomp!
 (e.g: Manche spielen Sokka, mein Sport is chilln!) (Sell 2011:33)

Das Antonym zu „chillen“ ist demnach „worrien.“ Pütz beschreibt „worrien“ wie folgt:

¹⁰ Ich übernehme die Schreibweise aus dem *YouTube*-Video (EES 2016b), auch wenn „man“ hier keinen Sinn ergibt.

¹¹ Nach Schmidt-Lauber (2001:195) realisiert das Auf-Pad-Sein die Ethnizität deutscher Namibier*innen, weil sie die persönliche Eignung für das Land unter Beweis stellt; (ebd.:194) obendrein stelle es eine symbolische Wiederholung der kolonialen Landnahme dar: „Das Erkunden der namibischen Landschaften dient auch der symbolischen Wiederholung und Bekräftigung der *deutschen* Geschichte vom ‚Aufbau‘ des Landes. Es ist eine Form der Legitimation der europäischen Präsenz im Land.“ (ebd.) Diese Interpretation wirft auch ein anderes Licht auf das Bild, auf dem EES in der Badewanne liegt.

¹² Im *Merriam-Webster Dictionary* ist das Verb „to chill out“ wie folgt beschrieben: „to calm down: go easy: relax → often used in the imperative.“ (Merriam Webster)

Worrien / Worrie: (Engl. ‚to worry‘ und Afr. ‚worrie‘ – sich Sorgen machen, sorgen, sich kümmern)
 1. Wie Engl. 2. Aus Afr. ‚moet nie worrie nie‘ – (mach dir keine Sorgen). In SWdeutsch; *munnie worrie*, oder *musst nicht worrien!* (Pütz 2001:153)

Es fällt auf, dass hier nur Negativbeispiele gegeben werden. Sie implizieren, dass man sich eher *nicht* Sorgen machen soll. Nicht zu „worrien,“ kann bedeuten, sich keine (unnützen) Sorgen zu machen, das wäre positiv konnotiert. Es kann aber auch bedeuten, sich nicht um etwas zu scheren. Sich nicht um etwas oder jemanden zu kümmern, ist aber negativ konnotiert und bedeutet, einer Sache oder Situation gegenüber gefühllos zu sein; Sell alias EES verkürzt die Übersetzung sogar auf „kümmern“:

Worrien – (vom Engl. ‚worry‘) kümmern.
 Ein mooier baisik Satz in NAM geht so:
 „... ich worrie fokkol!“ (Sell 2011:211)

„Ich worrie fokkol“ kann man hier übersetzen mit ‚Ich schere mich einen Dreck (um die Probleme anderer).‘ In dem weiteren Beispiel im Anschluss an die o.zit. Beschreibung wird erzählt, dass Eltern sich nicht *worrien* sollen, wenn ihre Kinder Nam-Slang sprechen. Der Kraftausdruck *fokkol* steht dabei in einem Gegensatz zur Bedeutung des Wortes (nicht) *worrien* und lässt den Eindruck vermuten, dass es selbst ein Respons auf eine vorangegangene, ungenannte Irritation ist.

Namlife ist der einzige Lebensbegriff für den Angesprochenen („dein Life“). Andere Meinungen sind nicht nur egal, sondern um die Meinungen anderer solltest „du“ dich nicht kümmern. Tatsächlich, so wird der Gegensatz von Selbstdarstellung gegenüber anderen noch verstärkt, gibt es Menschen, die schädlich sind, die „dich“ aus der Bahn bringen wollen. Mit kräftigen Ausdrücken wird dageengehalten, dass man nur tun soll, was man selber will, und das allein ist gut und schön („mooi so“). Das ist ein gerade *nicht* universeller kategorischer Imperativ, sondern ein Individualismus, der im Widerspruch zur universalen Zugehörigkeit der ersten Zeile steht.

Außerdem fällt in dieser Strophe der Wechsel zur Du-Form auf; der Protagonist spricht aber ganz offensichtlich von sich selbst, eine interessante Parallele zum sogenannten „Südwesterland.“¹³ Mit der Du-Form, die man zwar auch als Anglizismus erklären könnte, die in diesem Fall das deutsche Pronomen ‚man‘ ersetzt, wird aber der Zuschauer mit angesprochen. Er gehört dem Gesagten zu. Die Passage verbindet die Selbstdarstellung mit denen, die zuschauen und zuhören. Dieses Zugehörigkeitsverhalten richtet sich somit vor allem an die Deutsch-Namibier*innen, was ja auch durch den Gebrauch des „Nam-Slang“ unterstrichen wird.

Vor dem Hintergrund der wechselhaften Geschichte der deutsch-namibischen Identitätsbildung (Schmidt-Lauber 1993) mag das zwar nachvollziehbar sein, ist aber durch seinen latenten Narzissmus ambivalent.¹⁴ Noch problematischer wird diese

¹³ In dem „Südwesterland,“ das lange quasi als Hymne der Deutsch-Namibier*innen galt, wechselt der Fokus und die Form von „unser Land“ (1. Strophe) zu „wir“ (2. Strophe) und schließlich zu „du“ (3. Strophe), womit aber der / die Südwestler*in selbst gemeint war.

¹⁴ Krings schreibt, dass man zweifellos behaupten kann, dass die Liedtexte von EES „very simple“ sind: „They boil down to celebrating the moment [...] or life in general.“ (Krings 2015:236) Das bedeutet aber keineswegs, dass sie keine komplexe Bedeutungen transportieren könnten, insbesondere was die Interrelation zwischen den medialen Ebenen betrifft.

Selbstinszenierung im Dialog mit Hunta, (EES 2016a:3:12-4:17) bei dem dieser behauptet, dass man in Namibia immer noch genauso *chilled* wie „früher.“ Viele „Leute“ (das sind die anderen) wüssten aber nicht mehr, meint EES, wie wichtig *chillen* und *sundownern* sei, worauf Hunta entgegnet, „darum bleibe ich net hier sitzen und fühl fokkol.“ (ebd., Transkription S.M.) EES lacht, die beiden stoßen an und der Refrain setzt ein.

Während der erste Satzteil dieses Kommentars von Hunta die Darstellung des Lebensgefühls des *Chillen* fortsetzt („deshalb bleibe ich hier sitzen“), ist der Zusatz „und fühl fokkol“ zunächst unklar. Was hat *chillen* mit ‚nichts zu fühlen‘ zu tun? – Nur über die oben genannte Erklärung des Gegensatzes von *chillen* und *worrien*, wird dies deutlich: hier ist „ich worrie fokkol“ (s.o.) zu „ich fühl fokkol“ gesteigert worden. Die Emphase des Kraftausdrucks *fokkol* steht nun im direkten Kontrast zu der Behauptung nichts zu fühlen. In Bezug auf eine verklarte Vergangenheit, womit vermutlich die Apartheitszeit gemeint ist und die im Dialog nur mit „früher“ angedeutet wird, rekapituliert dieser Satzteil den kolonialen Empathieverlust.¹⁵ Nicht zu *worrien* (positiv besetzt, sich nicht umsonst zu viele Sorgen machen) als Gegensatz zu *chillen* wird vereinselt zu einer fragwürdigen Aussage, sich um nichts zu kümmern. Die Sorgenfreiheit der Deutsch-Namibier*innen scheint sich vor allem auf ihre eigene Sorgenfreiheit zu beziehen. Rekursiv gedacht, wirft dies auch ein anderes Licht auf die Bedeutung des ersten Satzteils: einfach sitzen zu bleiben, heißt, sich nicht zu bewegen, den eigenen Standpunkt von früher nicht zu ändern.

Im Kontext der Untersuchung von Partizipationsstrukturen von Erzählungen stellt Koschorke fest, dass Wir-Gruppen asymmetrisch konstruiert sind. Zwischen zwei Konfliktparteien etwa herrscht kein Verhältnis des Dialogs, „sondern das Nicht-Verhältnis eines doppelten Monologs über die eigene Fremdwahrnehmung der jeweils anderen Gruppe,“ mithin eine „hegemoniale Selbstbeschreibung.“ (Koschorke 2012:96-98)

Interessanterweise ist dieser Dialog in der „Original Lyrics“-Version (EES 2016b) durch einen anderen Dialog ersetzt. Bedenkt man, dass die Lyrics-Version aufgrund des Namdeutschen sich eher an Nicht-Deutsch-Namibier*innen richtet, wird offensichtlich, dass bei den Produzenten ein Problembewusstsein um die Bedeutung dieses Dialogs bestanden haben muss.

Drittes Beispiel: magisches Nationalgefühl

Wie erwähnt hatte sich EES als Kwaito-Musiker einen Namen gemacht. Vor dem Hintergrund der rassistischen Vergangenheit als ‚geteilte Geschichte‘ im südlichen Afrika ist dies zweifelsohne hervorhebenswert. Viele seiner Videos sind mehrsprachig und Kollaborationen mit anderen Musikschaffenden. Sie richten sich an ein breites Publikum in Namibia und greifen auch politische Themen wie zum Beispiel den Tierschutz oder geschlechtsspezifische Gewalt auf. Im Gegensatz zu den Musikvideos auf Deutsch oder Namdeutsch und den Paratexten von EES-TV richten sie sich also

¹⁵ In Mühr (2020) wird gezeigt, wie der Empathieverlust in der Kolonialzeit geradezu eingeübt wurde. Im Satz „es ist merkwürdig, wie gleichgültig uns Mensch und Menschenleben ist, wenn es von anderer Rasse ist,“ (Frenssen 1906:195) stehen die Worte „merkwürdig“ und „gleichgültig“ im Widerspruch zueinander.

dezidiert an ein anderes Publikum.

Die Sequenzen des Musikvideos *Magic* (2020) beschwören in wiederholter Form die kulturelle Diversität Namibias, die Schönheit des Landes, die Freundlichkeit und Glückseligkeit der Menschen, und mehrfach, wie Weiße Schwarzen irgendwo helfen und somit wechselseitiges Glücksgefühl auslösen (vgl. Pfaff-Carnecka 2012): Immer wieder sieht man lächelnde Gesichter. Der Refrain, mit dem das Lied nach einem kurzen Intro beginnt, ist im Grunde eine interne, emische Aufforderung an alle Namibier*innen, die Magie zu spüren, die sie alle vereint: „Feel the magic all around us, [...] that keeps us going on and on.“ (EES 2020:0:26-0:44) „Magic“ wird in den Wiederholungen variiert mit „power“ und „love.“

In den Liedstrophen dagegen geht es vor allem darum, wie die Sprechinstanz sich als Individuum gegen andere durchgesetzt hat, ähnlich wie in der dritten Strophe von *Sundowner*. Ich gehe auf die erste Strophe ein:

It feels good – to be right here,
 It feels good – to be part of life,
 It feels good to even tell you this,
 Cause sometimes I don't think that you realize that,
 That there is more to life than just the talk,
 There is more to life than just the walk,
 It's about the love to re-unite,
 Not to back up – but stand up and fight,
 YES!

I remember how they said that,
 One person couldn't change the world,
 I still see the look on their face,
 As they tried to break my vibe inside of me,
 Yeah!

I remember how they told me that,
 I remember how they say it'll never work,
 But right now I am standing here,
 Showing you the real power of faith in love. (EES 2020:0:45-1:18; Transkription S.M.)

Der erste Teil greift den Aufruf zum Fühlen auf. Das gute Gefühl wird gesteigert zu Aussagen der Zusammengehörigkeit („love to re-unite“), die dann in eine Aktion übergehen soll („stand up and fight“). Dies bleibt aber sehr allgemein; es ist nicht klar, wofür gekämpft werden soll. – Eine Antwort ergibt sich erst im zweiten Teil; es ist ein Kampf um die eigene Authentizität und Autonomie. Hier stehen wieder das Ich und die Ich-Form im Vordergrund; es gibt wieder eine Gegengruppe „they,“ die den „vibe“ des Ich brechen wollte – also ganz ähnlich wie die Formulierung „aus der Bahn bringen“ in *Sundowner*. Damit feiert das Ich in der lyrischen Magie dieses Videos sich und seine Autonomie selbst, die er allerdings vor allem auf der visuellen Ebene an die Vielseitigkeit der Menschen und Landschaften Namibias anbindet. Doch das gilt teilweise auch für die Textebene, zumindest für den Refrain. Denn den spricht EES nicht allein, die Magie der namibischen Heimatliebe lässt er von ganz unterschiedlichen Menschen singen.

Fasst man beide Narrative – die visuellen Signale und den Strophentext - zusammen, entsteht eine Fusion, bei der zwar das deutsch-namibische Individualitätsmotiv mit der multikulturellen Vielfalt der namibischen Bevölkerung in Einklang gebracht wird; gerade

aber ihre visuellen Darstellungen sind sehr schöngefärbt. Ähnlich wie im Ritual des Auf-Pad-Gehens (Schmidt-Lauber 2001) scheint die eigene Bestätigung und Berechtigung zu Namibia zu gehören, die eigentliche Motivation zu dieser Produktion zu sein.

Ganz ähnliche Zugehörigkeitsmischungen finden sich in weiteren Musikvideos von EES. In *We Are One* (2014b) wird das Zugehörigkeitsgefühl zu Namibia im ganz wörtlichen Sinne durch das Durchhaltevermögen „beschworen.“ *Original* (2017) kann man als mehrschichtige Videoballade bezeichnen, die anhand einer Bekehrungshandlung demonstriert, dass „original Namboys“ – als Musiker – ihre Inspiration nicht aus US-amerikanischen oder anderen Trends ziehen sollen, sondern aus landeseigenen Erfahrungen und vor allem wieder aus namibischen Landschaften. Dazu gehört auch eine klare Absage an das Tragen von Schusswaffen. (EES 2017:1:48) Die Darstellung des Besuchs bei einer Gruppe Ovahimba und sogenannter „San“ oder „Buschleute“¹⁶ versucht, die dichotome Differenz zwischen eigener Zivilisation und den europäischen, etischen Blick auf ‚ursprüngliche Naturvölker‘ (Schmidt-Lauber 2001:192) insofern aufzubrechen, als hier von den „Buschleuten“ gelernt wird, Feuer zu machen (ebd.:2:05-2:11) und als man mit den Ovahimba zusammen musiziert und tanzt. (ebd.:2:53) Dies ist jedoch wieder nur das eigene Programm von EES selbst. In dem Kwaito-Video *International* (2010) singen und tanzen die beiden Protagonisten EES und Gazza (d.i. der namibische Musiker Lazarus Shiimi) gemeinsam vor den Projektionen unterschiedlicher international bekannter Landmarken, die mit Bildern aus Namibia kontrastiert werden. Allerdings ist diese Internationalität alles andere als ein Weltbürgertum; es geht in der musikalischen Aussage des Videos darum, der Welt Namibia zu zeigen. Die Welt besteht aus Namibia und dem Rest, wobei der Rest nur den Hintergrund abgibt, vor dem Namibia glorifiziert wird. Insofern stimme ich Krings nicht zu, der trotz aller Ambivalenzen, die er ebenfalls bei EES beobachtet, ihm einen positiven Kosmopolitismus bescheinigt. (Krings 2015:255-258) Was eher zutrifft, ist ein aus der Kolonialgeschichte sich ergebender Patriotismus: „Sell’s frequent use of the national flag [...] is at once an emphatic claim of belonging and a dedicated confession to commitment – also a clever way of branding.“ (Krings 2015:256)

Viertes Beispiel: *Never Over*

Dieses Musikvideo (EES 2015) ist eine Koproduktion mit dem hererosprachigen Musiker Ongoro Nomundu und befasst sich mit dem Thema, wie man sich an die namibische Geschichte erinnert und wie dies zum eigenen, möglicherweise gemeinsamen Selbstverständnis beitragen kann. Vor dem Hintergrund der segregierenden Kolonial- und Apartheidsgeschichte, sowie dem Befreiungskampf, ist diese Frage nicht leicht, da die Geschichte im wörtlichen und doppelten Sinne „geteilt“ ist (vgl. Förster *et al.* 2004). Vor diesem Hintergrund ist das Logo von Ongoro Nomundu Yoruvanda (Abb. 2) erstaunlich:

¹⁶ Diese Sammelbezeichnungen für die aus unterschiedlichen Clans und entsprechenden Untersprachen bestehende Urbevölkerung des südlichen Afrikas sind allesamt europäischen Ursprungs und werden von vielen ihrer Mitglieder abgelehnt. Das gilt für die Bezeichnung ‚Buschmänner‘ oder ‚Buschleute‘ genauso wie für ‚San.‘ Politisch korrekt wäre es, von ihnen als ‚einer Gruppe der Khoi-Sprechenden‘ zu sprechen, was aber im Kontext dieses Beitrags verwirrend wäre. Ich danke Sylvanus Job von der University of Namibia für diesen Hinweis.



Abb. 2: Logo von Ongoro Nomundu Yoruvanda ¹⁷

Im Zentrum des Logos befindet sich eine Abbildung des Windhoeker Reiterdenkmals, jenes Kolonialmonuments, bei dem der Schutztruppenreiter mit erhobener Waffe über das Tal blickt. Das Monument wurde 1912 errichtet und 2009 in einer wortwörtlichen Nachtaktion von der Regierung demontiert und nach einigen Zwischenlagerungen in die nahegelegene ‚Alte Feste‘ verlegt; der zentrale Platz ist inzwischen durch ein wesentlich größeres Unabhängigkeitsmuseum ersetzt worden. Dieser Spannung in Bezug auf ausgerechnet einen hererosprachigen Musiker wird durch dessen Motto „You can’t beat the Best“ eine erstaunlich humorvolle Wendung gegeben.¹⁸

Die Tatsache des ‚Featuring‘ impliziert meist eine Hierarchie der Künstler, wobei der Gast meist etablierter ist und somit symbolisch durch seine Kollaboration einem Newcomer Ebenbürtigkeit und Zugehörigkeit signalisiert (Krings 2015:236-238): „EES explained to me that his collaboration with the Namibian rapper Gazza, for the song ‚International‘ (2006), paved the way for his acceptance among black Namibian audiences.“ (ebd.:237-238) Ähnliches kann man hier also auch für Ongoro Nomundu annehmen, was angesichts der Kolonialgeschichte ein geschickter Zug ist.

Das Video hebt mit heroischer Marschmusik an, die durch einen rockigen Gitarrenklang gebrochen wird. Die Musiker um Ongoro Nomundu tragen Militäruniformen der Truppenspieler beim Hererotag, also jenem Gedenken der Herero an den verlustreichen Krieg gegen die Deutschen.

Inhaltlich wechseln sich zwei visuelle Erzählstränge oder Narrative ab: einerseits die Musikkoooperation von EES mit Ongoro Nomundu an der landschaftlich reizvollen Spitzkoppe, und andererseits die Geschichte eines Schulstreiks an der Andreas Shipena-Schule, die in Katutura, dem ehemaligen Township von Windhoek liegt, wobei die Zusammenarbeit und der Zusammenhalt zwischen den Schüler*innen, genauso wie bei den Musikern, im Vordergrund steht, und am Ende sogar den Schuldirektor bei der Rüge weich werden lässt. Schillers *Bürgerschaft* lässt grüßen.

¹⁷ Quelle: Ongoro.

¹⁸ Der Name ‚Ongoro Nomundu‘ heißt so viel wie ‚Mann auf dem Pferd.‘ Auf der Facebookseite finden sich auch andere Darstellungen eines Mannes auf einem Pferd. Insofern kann das Motto „You can’t beat the Best“ eine Doppelbedeutung besitzen und sich auch auf den Künstler selbst beziehen. Ich danke Marianne Zappen-Thomson für die Hilfe bei der Übersetzung der Worte in Otjiherero.

Interessant ist bei dem Streich, dass die Kinder ausgerechnet einer *Geschichtslehrerin* die Uhr verstellen, und zwar nach vorn, um die Unterrichtsstunde zu verkürzen. Anachronismus wird somit selbst zum Thema. Der Titel des Videos *Never Over* steht jedoch im Gegensatz dazu und lässt sich in der gesamten Komposition nur ambivalent deuten. Ist es eine Kritik an dem Schulstreich? Eine Kritik, dass man (die) Geschichte nicht verstellen kann? – Einen dritten Erzählstrang bildet der Songtext; hier ein Auszug:

Can't you see we're moving on. – It's you that don't belong here.

Let the struggle be over – We make a new way. (EES 2015:0:39-0:48; Transkription S.M.)

Das Weitergehen („moving on“) von der Geschichte, und der Wunsch, dass der Kampf vorbei sei und ein neuer Weg eingeschlagen werden kann, klingt geschichtsverdrossen. Außerdem gibt es wieder eine Gruppe der anderen, die offenbar nicht weitergehen und daher nicht zum neuen, fortschrittlichen Namibia dazugehören („It's you that don't belong here“). – Mit „struggle“ ist in Namibia gemeinhin der namibische Unabhängigkeitskampf der SWAPO gemeint, der von der Regierung bis heute in sehr einseitiger Weise heroisierend erinnert wird. Die oben genannten Hinweise auf die Veränderung in der Denkmalsstruktur drücken dies gut aus. – Vor diesem Hintergrund kann der Wunsch nach einem neuen Weg im Liedtext als Kritik an der Erinnerungskultur der Regierung erachtet werden; die Ambivalenz gegenüber dem Kolonialkrieg bleibt dann aber bestehen. Darüber hinaus hat der Begriff „struggle“ ja eine breitere Bedeutung und bezieht sich darauf, wie beschwerlich die Mehrheit der namibischen Bevölkerung lebt – als Resultat der Kolonial- und Apartheidszeit. Die Einheit Namibias hängt ganz wesentlich von einer ökonomischen Einheit, um nicht zu sagen, von einer Restitution der Wohlstandsverteilung, ab. Mit anderen Worten, solange die Mehrheit der namibischen Bevölkerung immer noch an den Folgen jener Vergangenheit ‚struggled,‘ ist der *struggle* leider noch nicht *over*.

So besucht bestimmt keine einzige weiße Schülerin die Shipena-Schule. Dennoch kann man sich die ausgelassene Freundschaftlichkeit zwischen den Kindern in diesem Video an einigen anderen Schulen im Land durchaus vorstellen, leider aber nicht in ganz Namibia. Als Wunschphantasie in der Aussage dieses Videos ist die Zusammengehörigkeit geradezu rührend. Das Video endet mit der Einblendung des folgenden Slogans, worin man wieder das persönliche Programm von EES selbst erkennt:

We are the next generation.

Let music unite us. (EES 2015:4:14-4:18)

Durch gemeinsames Tanzen und Jammen und durch gemeinsame Streiche kann man die aktuellen Ungleichheiten in Namibia nicht auflösen, die sich durch die historischen Ungerechtigkeiten ja ergeben haben. Aber zusammen zu musizieren, zu tanzen und zu *chillen*, kann sehr wohl zu „sozialen Beziehungen der Gegenseitigkeit“ und zur „immateriellen Anbindung“ (Pfaff-Czarnecka 2001:12, s.o.) beitragen.

Die thematische Gesamtaussage dieses Musikvideos wirkt jedoch antiproblematisch und geschichtsverdrossen. Bedenkt man ferner, dass das Video von der Deutschen Botschaft in Namibia unterstützt wurde, (EES 2015:4:18-4:21) vor dem Hintergrund der schwierigen und kontroversen Verhandlungen über ein ‚Versöhnungsabkommen‘ zu den deutschen Kolonialverbrechen in Namibia, entsteht eher ein zweifelhaftes Bild von Erinnerungskultur. Aleida Assmann (2013) hat einen Wandel in der deutschen

Erinnerungskultur zum Holocaust diagnostiziert, der sich über vier Phasen erstreckt, und zwar zunächst von einem Täterbewusstsein zur Opferidentifizierung, die allerdings problematisch ist und sich daher zu einer Opferorientierung änderte, die sich schließlich zu einer anamnetischen Solidarität entwickelte. Überträgt man diese Entwicklung auf die Erinnerungskultur von EES' Kollaboration mit Ongoro Nomundo in diesem Video, so kann man statuieren, dass ein Täterbewusstsein nicht erkennbar ist und eher verdrängt scheint. Es gibt auch keine Hinweise auf eine Opferidentifizierung. Allerdings sieht man überdeutlich eine Opferorientierung beziehungsweise Solidarität, bei der allerdings anamnetische Momente bei EES (im Gegensatz zu Ongoro Nomundo und seinen Musikern, die in den Uniformen der Truppenspieler auftreten) wieder ausgeklammert sind.

Fazit

Vorab sei erwähnt, dass ich als Deutsch-Namibier viele Musikvideos von EES faszinierend finde, weil sie neue Zugehörigkeitsmodelle anbieten, die die ethnischen und monokulturellen Zugehörigkeiten aus der Geschichte Namibias überwinden und umdeuten. Wie erwähnt, hat EES nicht nur Fans unter Deutsch-Namibier*innen und Menschen in Deutschland, sondern ein viel breiteres Fanpublikum in Namibia und Südafrika, ja man kann davon ausgehen, dass EES verschiedene Publica gewonnen hat, was seine komplexen Zugehörigkeiten demonstriert.

Die hier vorgelegte Analyse einiger Musikvideos von EES hat jedoch Ambivalenzen in der Aussagereichweite dieser multimedialen Kunstwerke in bezug auf ihre Navigation von Zugehörigkeiten zutage gefördert.

Auf den Textebenen der untersuchten Musikvideos braucht EES offenbar immer implizite Andere, um seine Zugehörigkeit zu entwerfen, wohingegen auf der visuellen Ebene namibische Zugehörigkeit über Nationalsymbole und vor allem die Landschaft generiert wird. Damit lässt sich die teilweise große Differenz zwischen den textuellen und den visuellen Semantiken sogar innerhalb ein und desselben Musikvideos erklären: Offenbar ermöglichen Musikstile und visuelle Elemente eine leichtere Verbindung zwischen kulturspezifischen Markern als sprachliche.

Ferner ist die glorifizierende Darstellung Namibias als Land der Glückseligkeit, zumindest wie es in einigen der hier behandelten Videos vermittelt wird, einseitig und problematisch. Dasselbe gilt für einen Patriotismus, der sich aus lachenden Kindern und Landschaften herleitet. Während sein transkultureller Musikstil die kulturelle Vielseitigkeit Namibias widerspiegelt und ein breites Zugehörigkeitsangebot schafft, sind solche inhaltlichen Vereinseitigungen, die sich nur auf die Nationalität beziehen, fragwürdig. Auch die Überwindung der Nichtzugehörigkeiten durch Geschichtsvergessenheit („we move on“) ist problematisch. Es gehört ein gewisser Wohlstand zum *chillen*. Und erst wenn eine diverse Mehrheit in Namibia an diesem Wohlstand teilnimmt, teilhat im Sinne der Definition von Pfaff-Czarnecka, kann ihr *Struggle* vorüber sein. Namibia beheimatet eine der ungleichsten Gesellschaften der Welt und viele Menschen leben unter den armseligsten Umständen, wohingegen die Sprachgruppe der Deutsch-Namibier*innen am wohlhabendsten ist. – Mögen die diversen und divers komponierten Kunstwerke von EES trotz ihrer Ambivalenzen insgesamt zu einem breiteren Miteinander und zu neuen Möglichkeiten namibischer Zugehörigkeit beitragen!

Literatur

- Assmann, Aleida 2013: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention. München: Beck.
- Brubaker, Rogers / Frederick Cooper 2000: Beyond identity. In: *Theory and Society* 29(1), 1-47.
- EES 2017: Original. <https://www.youtube.com/watch?v=gYTpA7d9TTY> [05.03.2023].
- 2020: Magic. <https://www.youtube.com/watch?v=28gAIqDupXE> [05.03.2023].
- EES, featuring The Hunta 2016a: Sundowner. https://www.youtube.com/watch?v=lyq_UORMP4Q [05.03.2023].
- 2016b: Sundowner [Official Lyrics Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=co4KgK85yZo> [05.03.2023].
- EES, featuring Ongoro Nomundo 2014a: Sundowner Rituale aus Namibia. https://www.youtube.com/watch?v=_tM6NEBcfW4 [05.03.2023].
- 2014b: We Are One. <https://www.youtube.com/watch?v=B3ZlIFPPMr0> [05.03.2023].
- 2015: Never Over. <https://www.youtube.com/watch?v=9EdO4ifRJaY> [05.03.2023].
- EES, featuring Gazza 2010: International. <https://www.youtube.com/watch?v=4ELdc2OMUoM> [05.03.2023].
- Eesy-Ees o.D.: <https://www.eesy-ees.com/about> [25.01.2023].
- Förster, Larissa / Dag Henrichsen / Michael Bollig (Hgg.) 2004: Namibia – Deutschland: eine geteilte Geschichte. Widerstand. Gewalt. Erinnerung. Köln: Edition Minerva.
- Frenssen, Gustav 1906: Peter Moors Fahrt nach Südwest. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.
- Hess, Klaus 2002: Die IG. Ein denkwürdiger politischer Beitrag Deutschstämmiger. In: Hess, Klaus / Klaus Becker (Hgg.): Vom Schutzgebiet bis Namibia 2000. Göttingen / Windhoek: Klaus Hess, 13-23.
- Kellermeier-Rehbein, Birte 2016: Sprache in postkolonialen Kontexten II. Varietäten der deutschen Sprache in Namibia. In: Stolz, Thomas / Ingo H Warnke / Daniel Schmidt Brücken (Hgg.): Sprache und Kolonialismus. Eine interdisziplinäre Einführung zu Sprache und Kommunikation in kolonialen Kontexten. Berlin / Boston: De Gruyter, 213-234.
- Koschorke, Albrecht 2012: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt am Main: Fischer.
- Krings, Matthias 2015. African appropriations. Cultural difference, mimesis, and media. Bloomington: Indiana University Press.
- Leskovec, Andrea 2009: Fremdheit und Literatur. Alternativer hermeneutischer Ansatz für eine interkulturell ausgerichtete Literaturwissenschaft. Berlin: Lit.
- Merriam Webster. o.D.: chill out. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/chill%20out> [07.03.2023].
- Mühr, Stephan 2001: Naturwahrnehmung – Fremderfahrung. Entwurf zum Textverständnis europäischer Natur- als Fremderfahrung aus der Transformationsgeschichte ihrer Denkfiguren. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- 2004: Die deutschen Namibier heute – Auswanderung, Musealisierung oder Integration? In: *Ethnologica* 24, 244-255.
- 2020: Apartheid und Zugehörigkeit. Zugehörigkeit als Analysekatgorie kolonialer und postkolonialer Literatur am Beispiel Namibias. In: Altmayer, Claus / Carlotta von Maltzan / Rebecca Zabel (Hgg.): Zugehörigkeiten. Ansätze und Perspektiven in Germanistik und Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Schriften des Herder Instituts, Bd. 15. Tübingen: Stauffenberg, 175-192.
- Namibiamagazin 2020a: Band 3, hg. von der Deutsch-Namibischen Gesellschaft e.V.

Namibiamagazin 2020b: Band 4, hg. von der Deutsch-Namibischen Gesellschaft e.V.

Ongoro o.D: Facebook: Ongoro Nomundu Yoruvanda. <https://www.facebook.com/ongoro.yoruvanda/> [05.03.2023].

Pfaff-Czarnecka, Joanna 2012: Zugehörigkeit in der mobilen Welt. Politiken der Verortung. Göttingen: Wallstein.

Pütz, Joe 2001: Das grosse Dikschenärie. Swakopmund: Peters Antiques.

Rüdiger, Klaus H 1993: Die Namibia-Deutschen. Geschichte einer Nationalität im Werden. Stuttgart: F. Steiner.

Schmidt-Lauber, Brigitta 1993: Die abhängigen Herren. Deutsche Identität in Namibia. Münster / Hamburg: Lit.

--- 2001: „Auf Pad Gehen.“ Reisen in die Natur als Wege der Ethnisierung deutscher Namibier. In: Brednich, Rolf Wilhelm / Annette Schneider / Ute Werner (Hgg.): Natur – Kultur. Volkskundliche Perspektiven auf Mensch und Umwelt. Münster: Waxmann, 189-196.

Sell, Eric 2011: Esisallesoraait, Voljum 2. Windhoek: EES Records Namibia.

Waldenfels, Bernhard 1997: Topografie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp.