

A/D/LUX

18,- €

CH

22,- sFr

Laura Horelli
Rainer Bellenbaum
Euridice Zaituna Kala
Hajra Haider Karrar
Alessandra Ferrini
Michèle Cohen Hadria
Elif Saydam
Mitch Speed

Translated by Andrea Scrima

Das Archiv, einst Transportmittel, das, ähnlich der biblischen Arche Noah, gut verschlossen ausgewählte Frachten vor der Sintflut des Fortschritts retten sollte, funktioniert heute aufgeschlossener und flexibler als Transfer-Pool für die Wellen der Erinnerung. Besonders Medienarchive leben davon, das Gesammelte regelmäßig umzuformatieren sowie unter zeitgemäßen Fragestellungen zu aktualisieren. Das zu Rettende nimmt seinerseits den Modus des Fortschritts an, wenn nicht gar der Verflüchtigung. Die Konturen des einst Gesammelten und damit dessen Eigensinn und -räumlichkeit zu erhalten – dafür lohnt es indes, mitunter auch obsolet wirkende Formen des Transports wiederzubeleben. Abwechslungsreich belegen dies die Werke Laura Horellis, wenn sie den medialen Transfer fotografischer Archivalien spielerisch mit körperlichen oder mechanischen Bewegungen verknüpft.

Dabei bleiben die Fragen offen, die Horellis Interesse an privaten und öffentlichen Archiven wecken. Zumal die in Finnland geborene Künstlerin von denjenigen, die sie eigentlich nach früheren Verbindungen ihrer Familie zu Nazi-Deutschland fragen wollte, – ihre Mutter oder ihren Großvater – nur wenig Auskunft erhielt. Der Großvater hatte es abgelehnt, über »gewisse Dinge« in der Familie zu diskutieren; die Mutter starb 1987, als Horelli zehn Jahre alt war. Immerhin, die Großmutter war zu einem Gespräch bereit gewesen. Doch die Kommentare, die sie in *You Go Where You're Sent* (2003) zu den Sequenzen ihrer Erinnerungsfotos spricht, halten Abstand zu jeder politischen Verfänglichkeit. Die Bilder dokumentieren die weltbürgerliche Zeitgenossenschaft der Großmutter. Sie ist als finnische Turnerin bei den Olympischen Spielen 1936 in Berlin zu sehen, als Anästhesistin auf einem Ozeanschiff oder im Hospital, wo sie kriegsverwundete Soldaten pflegt. Vor allem aber zeugen die teils schwarz-weißen, teils farbigen, mal von ihr selbst fotografierten, mal von Reportern aufgenommenen Fotos von Erlebnissen an der Seite ihres Mannes im diplomatischen Dienst: in Rio de Janeiro unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, dann in New York, in Köln sowie später als Botschafter-Ehefrau Finnlands in Bukarest und Bern. Die deutlich, auch per Zwischentitel markierten Ortswechsel transportiert ein Voiceover-Interview Horellis mit der Großmutter in den symbolischen Raum der Biografie. Dass die beiden Frauen dabei, anstatt in ihrer finnischen Muttersprache, auf Englisch mit dem ihnen eigenen Akzent sprechen, gibt diesem Raum und den darin zu beobachtenden Perspektiven zwischen privater Diskretion und der Frage nach Verantwortung eine feine Doppelbödigkeit.

Überhaupt fügen sich das Repräsentative und das familiär Häusliche in Horellis Film- und Fotoinstallationen nuancenreich aneinander; zumal, wenn sich die Aufmerksamkeit auf Archive öffentlicher Medien hin erweitert. Für ihre Videoinstallation *Haukka-pala (A-Bit-to-Bite)* (2009) koppelte Horelli Ausschnitte aus einer wöchentlichen Kindersendung des finnischen Staatsfernsehens YLE aus den 1980er-Jahren aneinander, in denen ihre Mutter als Ernährungsberaterin aufgetreten war. Die Großmutter hatte eine VHS-Kassette der Sendungen aufbewahrt und Horelli erhielt die Erlaubnis des Senders, diese Aufzeichnung zu digitalisieren. In einem infantilisierend pädagogischen Gestus gibt die Mutter darin einer Hund-Handpuppe Küchentipps. Horelli hat in das vorgefundene Material durch Schnitte und Bildverlangsamungen interveniert, sowie durch

The archive — once a means of transport that, like the biblical Noah's Ark, was securely sealed to preserve selected material from the deluge of progress — now functions more openly and flexibly as a transfer pool for memory's waves. Particularly media archives live off of reformatting collected material on a regular basis and updating it according to contemporary standards. For its part, when it doesn't vanish altogether, the material to be saved conforms to this form of progress. Sometimes, in an effort to preserve the shape of the original material and thus its individuality and intrinsic spatiality, it makes sense to revive forms of transport that might seem obsolete. The works of Laura Horelli evidence this in a number of ways, playfully combining physical and mechanical movement with the transfer of photographic archival material from one medium to another.

Yet the questions that originally sparked Horelli's interest in private and public archives remain. Particularly in that the Finnish-born artist learned very little from the very people she would have liked to ask about her family's past connections to Nazi Germany — her mother and grandfather. The grandfather refused to discuss "certain things" in the family; Horelli was only ten when her mother died in 1987. Nonetheless, her grandmother was willing to talk — but the comments she offers in *You Go Where You're Sent* (2003) regarding the images selected from photo albums remain at a safe distance from anything that could become politically awkward. The pictures document the grandmother's cosmopolitan world: we see her as a Finnish gymnast at the 1936 Olympic Games in Berlin; as an anaesthetist on an ocean liner or in the hospital, tending to soldiers wounded in the war. More than anything, however, the photographs — black and white or colored, taken by herself or by reporters — document a life at her husband's side, in diplomatic service: in Rio de Janeiro shortly after World War II, then in New York, Cologne, and later in Bucharest and Bern, when he became the Finnish ambassador there. A voiceover interview between Horelli and her grandmother conveys the markedly different locations, also identified by intertitles, into the symbolic space of the biographical. The fact that the two women are speaking English with an accent instead of their native Finnish lends a subtle ambiguity to this space and the perspectives it provides on private discretion and questions of personal responsibility.

Overall, the juxtaposition of the official and the familiar in Horelli's film and photo installations is richly nuanced, especially when the purview expands to include public media archives. For her video installation *Haukka-pala (A-Bit-to-Bite)* (2009), Horelli assembled together excerpts from 1980s YLE Finnish public television children's programs in which her mother appeared as a nutritionist in a weekly series. Her grandmother had kept a VHS tape of the broadcasts, and Horelli obtained permission from the station to digitize the recording. In an infantilizingly pedagogical manner, the mother offers cooking tips to a dog puppet. Horelli edited the found material through cuts and slow motion, as well as a voiceover relating her memories of the medical history of her mother, who died at a young age. The sound of the TV program and the artist's voiceover are distinctly different. In addition to the shift from TV to the exhibition context, it is once again the realm of sound that opens up a broader space for a passed-down narrative. The palpable sadness over per-



Still from: A Letter to Mother, 2013. HD video (color, sound), 28'.

→ Stills from: You Go Where You're Sent, 2003. Video (color, sound), 19'.



10
sonal loss and the absurdity of the TV series cited here give rise to a friction that resonates.

Two years later, in the video installation *The Terrace* (2011), Horelli creates a portrait of both parents, this time from the family archive. The focus here is on Horelli's childhood, which she spent with her parents in Nairobi, Kenya, between the ages of three and seven. Her father was employed there by the Food and Agriculture Organization of the United Nations; her mother worked with the Kenyan women's organization Maendeleo Ya Wanawake. Two aspects stand out that distinguish *The Terrace* from the previously mentioned archive projects: the hand performance in which the artist arranges freshly printed family photos for filming on her studio table; and the current film footage of Horelli's 2010 return visit to the Kenyan compound she lived on as a child. Each section reveals its own physical mode of transport: in the first case, the emphasis is on the hands' pushing and grasping movements, which can be interpreted as a decision against the obvious alternative of digital editing; in the second, the slight jumpiness of the contemporary Nairobi scenes, hand-held shots without a tripod, in typical travel mode. Be-

eigene, als Voiceover eingesprochene Erinnerungen an die Krankengeschichte der früh verstorbenen Mutter. Deutlich heben ihre Stimmen sich voneinander ab. Neben der Verlagerung vom TV-Modus in das Ausstellungsdispositiv ist es erneut die Tonebene, die dem Überlieferten einen erweiterten Raum öffnet. Die vernehmliche Trauer über den privaten Verlust und die Skurrilität der zitierten TV-Serie schwingen reibungsvoll gegeneinander.

Zwei Jahre später zeichnet Horelli mit der Videoinstallation *The Terrace* (2011) ein Bild beider Eltern, diesmal im Rückgriff auf deren eigenes familiäres Fotoarchiv. In den Blick kommt vor allem auch die Kindheit Horellis, die sie vom dritten bis zum siebten Lebensjahr mit den Eltern in Nairobi, Kenia, verbracht hatte. Ihr Vater war dort bei der Ernährungs- und Landwirtschaftsorganisation der Vereinten Nationen angestellt. Ihre Mutter arbeitete mit der kenianischen Frauenorganisation Maendeleo Ya Wanawake. Zwei Aspekte fallen auf, durch die *The Terrace* sich von den zuvor angesprochenen Archiv-Projekten unterscheidet. Einerseits eine Performance mit den Händen, mit der die Künstlerin die frisch abgezogenen Archivbilder für das Abfilmen auf ihrem Ateliertisch zurechtrückt; an-

dererseits die dazwischen eingefügten aktuellen Filmaufnahmen von Horellis 2010 unternommenem Wiederbesuch des in der Kindheit bewohnten kenianischen Anwesens. Beide Darstellungen offenbaren je eigene körperliche Beförderungsweisen: Zum einen die akzentuierten Schiebe- und Greifbewegungen der Hände im Atelier, durchaus wahrnehmbar als Entscheidung gegen die denkbare Alternative eines digitalen Editings; zum anderen die leichte Unruhe der aktuellen Nairobi-Szenen, ohne Stativ und von Hand gedreht, wie es für Filmaufnahmen auf Reisen typisch ist. Indem die jeweiligen Bewegungsweisen scharf gegeneinander kontrastiert sind, verweisen sie, in Kombination mit der allgemein digitalen Produktionsweise von *The Terrace*, auf je spezifische Verbundformen der aus Transport- und Transferprozessen zusammengesetzten medialen Praktiken.

Ohne Frage spielen insbesondere letztere für die heutige Bildproduktion eine immer größere Rolle. Basierten die im 19. und 20. Jahrhundert für die fotografische Abbildung genutzten Techniken noch maßgeblich auf Modi der mechanischen Beförderung, sei es der Apparate, der Optiken oder der Filmstreifen, so funktioniert der

cause the two types of movement are sharply contrasted, they frame a reference, in combination with the otherwise digital production method of *The Terrace*, to specific composite forms of media practice made up of different transport and transfer processes.

It goes without saying that the latter in particular play an increasingly important role in contemporary image production. While photographic techniques of the nineteenth and twentieth centuries were still largely based on methods of mechanical transport, whether in the apparatus, the lens, or the film itself, today's image economy operates largely through interconnected infrastructures and the electronic and digital conversion processes that are distributed through them. These are no longer limited to the one-way transport that, as Siegfried Kracauer wrote, established the cinematographic and photographic potential for "redeeming physical reality." Cinema imagery, according to Kracauer, "permits us, for the first time, to take away with us the objects and occurrences that comprise the flow of material life." In contrast, the transfer of constantly updated images in circulation today by means of digital (in other words symbolic) data processing, networks, and clouds, as well as the objects



Stills from: *Haukka-pala (A-Bit-to-Bite)*, 2009. Video (color, sound), 28'. The program *Haukka-pala / Pikku Kakkonen* was produced by the TV station YLE, Helsinki.

→ Stills from: *The Terrace*, 2011. HD video (color, sound), 24'.



and events captured by them, seem destined to carry us, the users, away.

Such transfers are even more versatile and multidimensional when the objects and events circulating are knowledge-based. The acts of carrying away and transferring intertwine on many levels. Horelli's multiple-format work *Namibia Today* expresses this in a sophisticated manner. The subject of the piece is the journal *Namibia Today*, which the Namibian liberation movement SWAPO³ began publishing in exile in the 1960s. The artist collected testimonies about the journal and other surviving documents in archives such as the German Federal Archive, the Berlin State Library, and the National Archive of Namibia as well as in interviews in Windhoek. The project's main focus was on the years 1980 to 1985, when the journal was printed in Erfurt with the printer Fortschritt (Progress). Out of solidarity, the former GDR had supported the Namibian liberation struggle against the then South African occupying forces.

For the exhibition *Namibia Today* (2017), Horelli enlarged the respective covers to billboard size and displayed them in the advertising spaces of Berlin's Schillingstraße subway station. In addition,

heutige Bilderverkehr weitgehend mittels leitungsgebundener Infrastrukturen und der hierbei verteilten elektronischen und digitalen Umrechnungsvorgänge. Kaum mehr beschränken sich diese auf jene einseitige Transportfunktion, die laut Siegfried Kracauer das kinematografische wie auch das fotografische Potenzial zur »Errettung physischer Realität« begründete. Die Bilder des Kinos, so Kracauer, »gestatten uns die Objekte und Geschehnisse, die den Fluss des materiellen Lebens ausmachen, mit uns fortzutragen.«² Dagegen scheint der heute mittels digitaler, das heißt symbolischer, Datenverarbeitung, -netze und -wolken zirkulierende Transfer von ständig aktualisierten Bildern und der davon erfassten Objekte und Geschehnisse seinerseits geeignet, uns, die Nutzer*innen, (mit-)davonzutragen.

Vielseitiger noch und multidimensionaler wirken solche Transfers, wenn die hierbei zirkulierenden Objekte und Geschehnisse solche des Wissens sind. Forttragen und Übertragen greifen vielfältig ineinander. Raffiniert bringt Horellis mehrformatiges Werk *Namibia Today* dies zum Ausdruck. Im Zentrum steht darin die seit den 1960er-Jahren von der namibischen Befreiungsbewegung SWAPO³

im Exil publizierte Zeitschrift *Namibia Today*, deren Zeugnisse und Spuren die Künstlerin in Archiven wie dem deutschen Bundesarchiv, der Berliner Staatsbibliothek sowie dem Nationalarchiv von Namibia und in Interviews in Windhoek gesammelt hat. Der Fokus des Projekts richtete sich insbesondere auf diejenigen Jahrgänge des Journals, die zwischen 1980 und 1985 in der Erfurter Druckerei Fortschritt gedruckt worden waren. Die ehemalige DDR hatte den namibischen Befreiungskampf gegen die damalige südafrikanische Besatzungsmacht solidarisch unterstützt.

Für die Ausstellung *Namibia Today* (2017) übertrug Horelli die betreffenden Titelblätter der Zeitschrift auf Plakatgröße, um sie auf den Werbeflächen des Berliner U-Bahnhofs Schillingstraße zu zeigen. Ergänzend installierte die Künstlerin Fotos der genannten Druckerei, Notizen über Produktions- und Förderbilanzen sowie ein Interview-Zitat zur Enttäuschung in der DDR darüber, dass die SWAPO das Erscheinen von *Namibia Today* schließlich eingestellt hatte.⁴ Die Plakatierung dieses Zitats als vergrößerter Ausriss der Transkriptseite deutete markant auf mechanische Verarbeitungsprozesse hin. Besondere Transportmomente wurden der Schau durch

the artist installed photos of the printing house, notes on production and funding spreadsheets, and a quote from an interview about the disappointment experienced in East Germany when SWAPO eventually stopped publishing *Namibia Today*.⁴ Putting up this quote on a billboard as an enlarged cut-out from the transcript page pointed clearly to its mechanical processing. The show bore other special instances of transport through the delivery of the goods to the exhibition space and the space itself. In the subway station, local trains arrived, came to a halt, and departed again on a regular basis, subtly echoing the ostensibly distant African theme. And all the while, passengers arrived, waited around, boarded, and disembarked, motivated by a range of reasons and objectives that impacted their degree of attention.

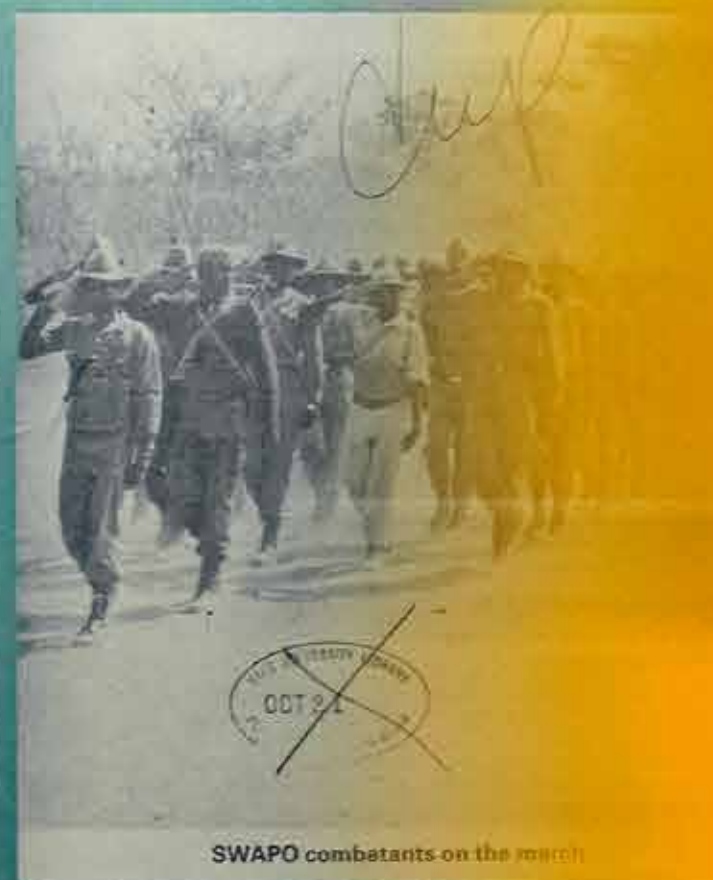
Horelli took this project a step further with her film *Namibia Today* (2018), which includes additional individuals who supported the Namibian liberation struggle in exile, either as SWAPO envoys or as diplomats from the GDR, or who were involved in the journal's editorial or technical production. They appear in the film as persons waiting, either silently or speaking, in any case uninterested

1981
FINNISH PEACE COMMITTEE
donated 12.5 tons of paper
to a printing shop in 1981
printing "Namibia Today"



NAMIBIA TODAY

OFFICIAL ORGAN OF THE
SOUTH WEST AFRICA PEOPLE'S ORGANISATION



SWAPO combatants on the march

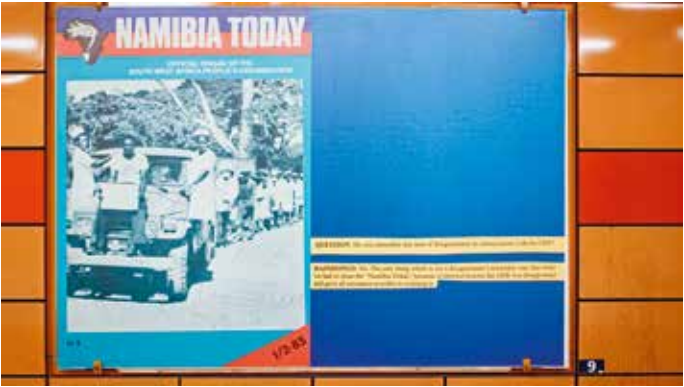
Vol. 5 No. 8/1981



1985	4.160,6	5.295,7	*512,0	1.052,6
1986	3.107,5	5.267,1	*400,0	974,9
1987	3.409,7	4.581,2	*565,0	943,1
1988	5.162,3	4.213,5	674,2	474,1
1989	9.323,2	6.263,9	k.A.	450,0
gesamt	74.350,3	37.488,6	1.951,2	7.282,2

* Plansumme
kursiv Schätzung
k.A. keine Angaben

1 In den sonstigen Ausgaben sind u.a. die jährlichen Kosten für den Druck der Zeitschrift 'Namibia Today' und für die SWAPO-Vertretung in Ost-Berlin enthalten. Für den Zeitraum 1975-77 kann für die Herstellung der Zeitschrift und anderen Druckmaterials jährlich mit TM 50 gerechnet werden. 1978 kommen für die Einrichtung des SWAPO-Büros und die Gehälter der SWAPO-Vertreter M. 178.450 dazu. Seit 1979 bewegen sich die jährlichen Kosten für die Vertretung zwischen TM 200 (1979), TM 300 (1980-1982) bis TM 400 in späteren Jahren. Vgl. SAPMO-BArch, DY 30/vorl. SED/40567, Bd. 1.



← Namibia Today, 2017. 18 billboards, inkjet and offset prints, 252 × 356 cm each. Installation view from Art in the Underground 2016–17. The Middle in Nowhere, nGbK – neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, 2017. Photo: Christoph Leitner.

Stills from: Namibia Today, 2018. 4K video (color, sound), 21’.

in boarding a train. In a poetic way, this testifies to the multifaceted mechanical and symbolic locomotion at work here.

Documents from the exhibition as well as film stills, planning letters, and minutes from discussions on *Namibia Today* ultimately led to the third artistic iteration of the project, the artist’s book *Changes in Direction—a Journal* (2021). Horelli did not shy away from including criticism of her work. For example: that she failed to sufficiently address the ongoing conflict over the killing of tens of thousands of Ovaherero, Nama, Damara, and San between 1904 and 1908 in what was then German South West Africa, which awaits political closure to this day. Horelli assumes that she would not be allowed to show the existing photographic evidence of the crimes—published in the book—in public space: “There are conscious formal choices of not explaining everything or expressing certain things more subtly, in quieter ways.” Nonetheless, she seeks to “open up a space for discussion and reactions about these silenced topics.”⁵

Occasionally, Horelli’s works focus more on the innocuous aspects of a conflict-ridden field. At the same time, she combines actual transport and bodily movements in fascinating ways equipped

die Anlieferung der Exponate in den Ausstellungsraum wie auch durch diesen selbst zu eigen. Subtil reflektierten das regelmäßige Ankommen, Anhalten und Weiterfahren der Nahverkehrszüge im U-Bahnhof das scheinbar ferne afrikanische Thema. Zugleich beeinflusste das aus unterschiedlichen Gründen und Zielstrebigkeiten bestimmte Ankommen, Warten, Ein- oder Aussteigen der Passagiere deren mehr oder weniger vorhandene Aufmerksamkeit.

Horelli ist es gelungen, das Projekt als Film *Namibia Today* (2018) noch zu vertiefen. Hierin inszeniert sind weitere Personen, die im Exil, als Gesandte der SWAPO oder als Diplomaten der DDR den namibischen Befreiungskampf unterstützten, teils auch in die redaktionelle oder technische Produktion der Zeitschrift involviert waren. Sie treten im Film als Wartende auf, sei es stumm oder sprechend, jedenfalls ohne eine Bahnfahrt anzustreben. Dies zeugt auf poetische Weise von den hier facettenreich verwickelten mechanischen und symbolischen Fortbewegungen.

Dokumente der Ausstellung sowie Filmstills, organisatorische Briefe und Diskussionsprotokolle zu *Namibia Today* haben schließlich zur dritten künstlerischen Ausarbeitung des Projekts, der Buch-

publikation *Changes in Direction – a Journal* (2021), geführt. Horelli scheute sich hierbei nicht, auch Kritik an ihrem Werk einfließen zu lassen. Etwa, dass sie den bis heute politisch unbefriedeten Konflikt um die unter deutscher Kolonialherrschaft zwischen 1904 und 1908 im damaligen Deutsch-Südwestafrika begangene Tötung von zehntausenden Ovaherero-, Nama, Damara oder San-Angehörigen zu wenig thematisiert habe. Horelli räumt ein, dass sie sich nicht vorstellen könne, die vorhandenen – im Buch publizierten – Bildzeugnisse von diesem Verbrechen im öffentlichen Raum zeigen zu dürfen. Mit ihrer »formalen Entscheidung, nicht alles zu erklären und manche Dinge subtiler und ruhiger auszudrücken«, gehe es ihr gleichwohl darum, den »Raum für Diskussionen und Reaktionen zu diesem verschwiegenen Thema zu öffnen«.⁵

Horellis Arbeiten rücken bisweilen vielleicht eher die unverfänglichen Aspekte eines Konfliktfeldes in den Vordergrund. Dabei sind die von ihr daran spannungsvoll geknüpften realen Transporte und Körperbewegungen durchaus geeignet, den Raum und die Fragen auch in Richtung der brisanteren Hintergründe und Kontexte des Dargestellten aufzuwerfen.

to address the space and to raise questions about the more explosive background contexts of the subject matter being portrayed.

1 Horelli learned this from her grandmother, according to her video *A Letter to Mother* (2013).

2 Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Oxford: Oxford University Press, 1960), p. 300.

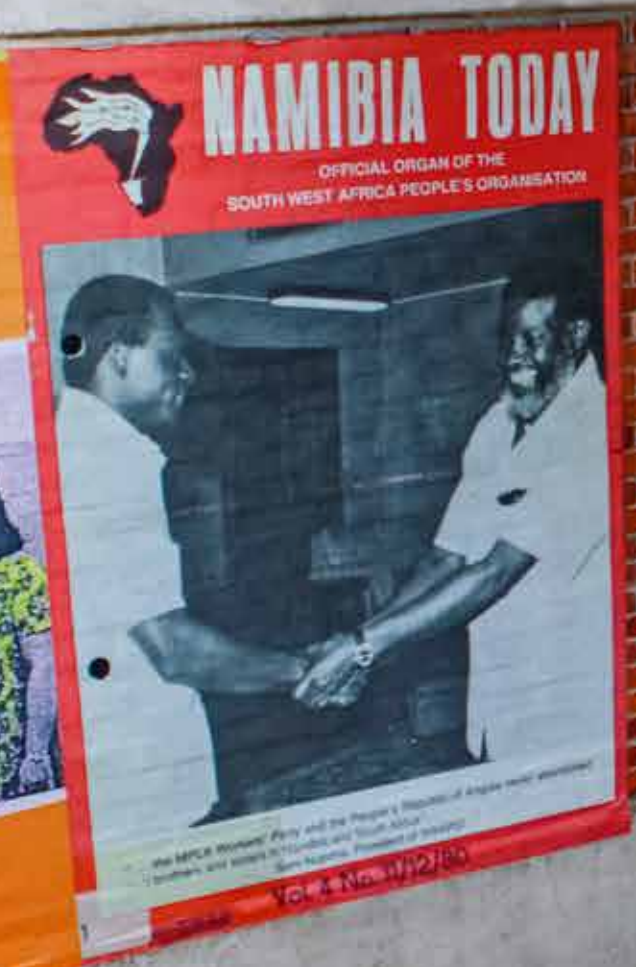
3 Predecessor organization of today’s Namibian governing party SWAPO.

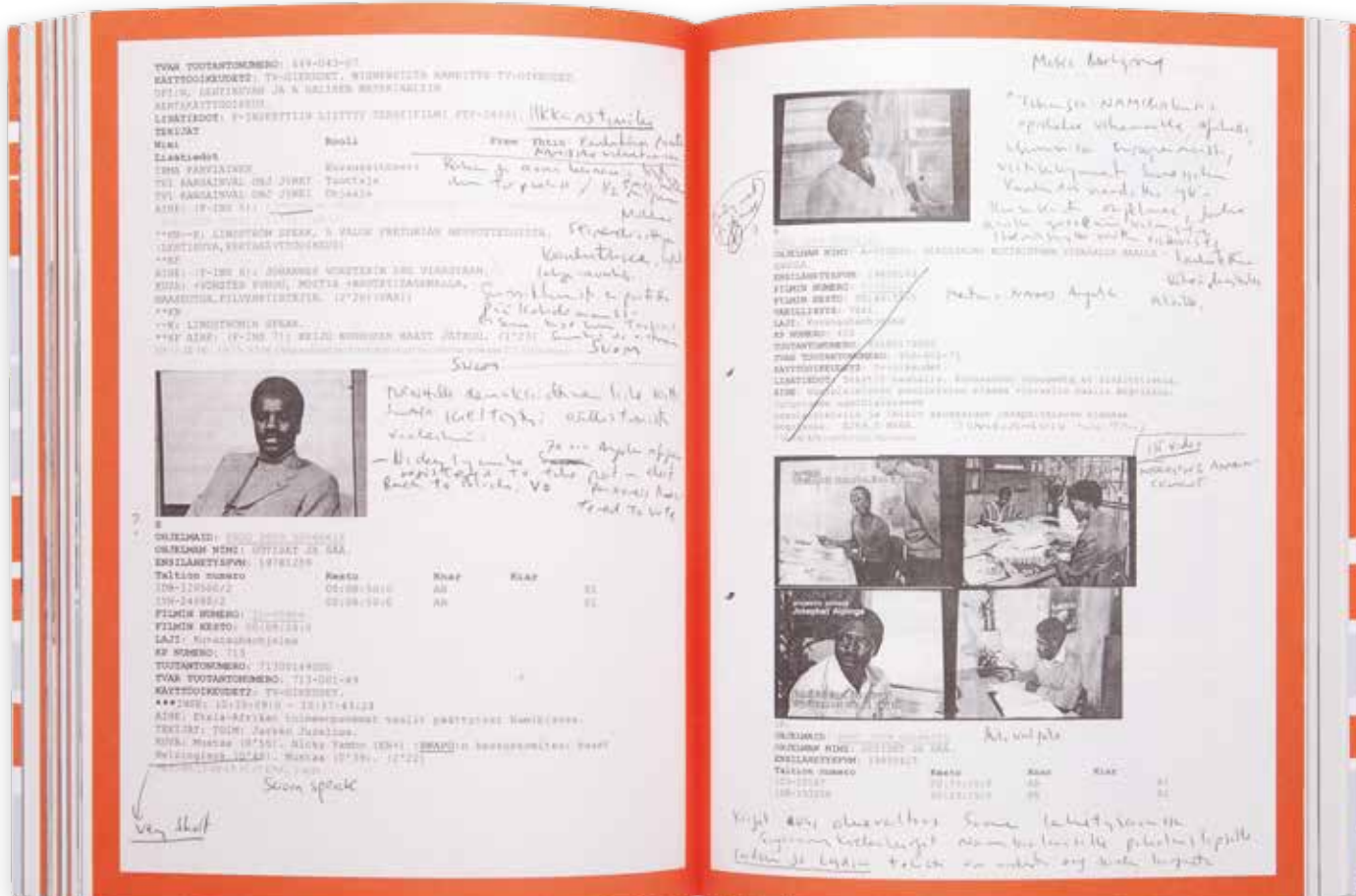
4 The quote is from an interview by the Africa historian Hans-Georg Schleicher with the former SWAPO representative in the GDR, Shikwetepo Haindongo.

5 Cf. Laura Horelli, “Discussion Following a Lecture, Frankfurt a. M. 22 June 2019,” in: *Changes in Direction—a Journal*, ed. by Horelli and Heidi Brunnenschweiler (Berlin: Archive Books, 2021), pp. 118–19, here p. 118.

Rainer Bellenbaum, born in 1957, lives and works as a film and art critic in Berlin (DE) and Vienna (AT). Artistic short films and collaborations (since 1983); camera work, research, and reports for TV stations; author for art magazines (*Texte zur Kunst*, *springerin*, *Camera Austria International*) as well as book publications (since 2004).

Laura Horelli, born 1976 in Helsinki (FI), grew up in Nairobi (KE) and London (GB), lives in Berlin (DE). In her artistic work, which is mostly in the medium of





← Namibia Today, 2017. 4 billboards, inkjet and offset prints, 252 x 356 cm each. Installation view from Changes in Direction, JMAC – John Muafangejo Art Centre Gallery, Windhoek, 2019. Photo: the artist.

Spread from: Changes in Direction – a Journal, ed. by Laura Horelli, Heidi Brunnschweiler, 2021, n. p. [pp. 162–63].

All images copyright: the artist and Bildrecht, Vienna, 2022.

digital film, she explores the intersection of private and public space. She is interested in representations and mediations of the past and takes a micro-historical approach. Her last films *Newstime* (2019), *Namibia Today* (2018), and *Jokinen* (2016) were screened at the Forum Expanded section of the Berlinale. Recent exhibitions and festivals include: Photographic Gallery Hippolyte, Helsinki (FI, forthcoming, September), Albertinum, Dresden (DE), Afrika-Haus, Berlin (all 2022), JMAC – John Muafangejo Art Centre Gallery, Windhoek (NA), Galerie für Gegenwartskunst E-Werk, Freiburg (DE), Docaviv, Tel Aviv (IL), Nordisk Panorama, Malmö (SE, all 2019). www.laurahorelli.com

- 1 So hatte es Horelli von ihrer Großmutter erfahren, wie es in Horellis Video *A Letter to Mother* (2013) heißt.
- 2 Siegfried Kracauer, *Theorie der Filme. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2015 (1960), S. 389.
- 3 Vorgängerorganisation der heutigen namibischen Regierungspartei SWAPO.
- 4 Das Zitat stammt aus einem Interview von dem Afrika-Historiker Hans-Georg Schleicher mit dem ehemaligen SWAPO-Vertreter in der DDR Shikwetepo Haindongo.
- 5 Vgl. Laura Horelli, »Discussion Following a Lecture, Frankfurt a. M. 22 June 2019«, in: *Changes in Direction – a Journal*, hrsg. von ders. und Heidi Brunnschweiler, Berlin: Archive Books 2021, S. 118–119, hier S. 118 (Übers. d. Autors).