

The Short Century. Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegungen in Afrika 1945–1994

Die Ausstellung „The Short Century. Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegungen in Afrika 1945–1994“ von Okwui Enwezor ist, der Titel deutet es an, eine politische Kunstaussstellung. Die Auswahl der Exponate und wie sie zueinander in Kontext gestellt werden, lassen daran bei genauem Hinsehen keinen Zweifel. Die Exponate stammen zum Großteil – neben dokumentarischen, literarischen, architektonischen und populärkulturellen Erzeugnissen – aus der bildenden Kunst. Bevor die Besucher/-innen den ersten Ausstellungsraum betreten, informiert sie ein Plakat über Grundsätzliches: die Motivation und Intention des Ausstellungsmachers. Ziel der Ausstellung ist es, das „neue Selbstbewusstsein“ der unabhängig gewordenen afrikanischen Staaten und ihren Umgang mit dem postkolonialen Erbe an Hand des Mediums der künstlerischen und kulturellen Produktion zu zeigen¹.

Im Eingangsraum werden die Besucher/-innen mit sechs Fernsehern konfrontiert, auf denen Dokumentarfilme über herausragende Persönlichkeiten im Befreiungskampf verschiedener afrikanischer Staaten (von links nach rechts: Tansania, Ghana, Kenia, Kongo, Nigeria, Senegal) laufen – der Ton ist im Wechsel auf einen Fernseher geschaltet. Der Plexiglasaufbau, in den die Fernseher integriert sind, erinnert an Wellblech – den Baustoff, der sofort mit afrikanischen Slums assoziiert wird. Über den Fernsehern sind in roter Schrift vier Zitate der Befreiungskämpfer Kwame Nkrumah, Patrice Lumumba, Alioune Diop und Franz Fanon zu lesen, die die Befreiung und Selbstverwaltung afrikanischer Staaten fordern. Neben den Dokumentarfilmen finden sich in diesem Raum vor allem literarische Erzeugnisse: in einer Vitrine sind Bücher und Magazine ausgestellt (Poesie und Prosa afrikanischer Autoren, Kongressberichte, Titelstorys über Afrika im LIFE-Magazin und in Paris Match, politische Schriften), an den Wänden hängen Wahlplakate und Titelbilder der Zeitschrift DRUM. Auf zwei im Raum befindlichen Tischen liegen Ausstellungskataloge und Bücher rund um das Thema Afrika zur Ansicht bereit. Ergänzt wird das museumspädagogisch eher magere Angebot noch durch einen Computer, der allerdings als Medium nicht voll genutzt wird und so nur die Informationen bietet, die mühelos auch durch die Faltpalätter und den Katalog zu erschließen sind.

Die Materialflut, der die Besucher/-innen zunächst ausgesetzt sind, ordnet sich vorübergehend, wenn die Betrachter/-innen sich umdrehen und eine einleitende Texttafel „Auf dem Weg zu Unabhängigkeit und Befreiung“ sowie ein groß auf Karton gezogenes Foto aus dem Londoner Imperial War Museum (anonym) erblicken. Die Fotografie zeigt einen afrikanischen Soldaten mit Ausrüstung auf einer Treppe. Zunächst ist nicht ersichtlich, ob er hinauf- oder hinabsteigt, erst durch Zuhilfenahme des Hintergrundes kann das Bild als Aufstieg auf ein Schiff logisch erschlossen werden.

Die ausführliche Beschreibung des Eingangsraumes lohnt sich, da hier bereits das Programm, der Aufbau der Ausstellung ablesbar ist. Die Ausstellung „The Short Century“ lebt einerseits von einem Überangebot an (Informations-)Material, andererseits von subtilen Brüchen. Enwezor hat, und das thematisiert er in der Ausstellung auch selbst, ein umfangreiches kulturelles Archiv zusammengetragen, um afrikanische Geschichte sichtbar zu machen.

¹ s. Ausstellungszeitung, Editorial

Dieses Archiv präsentiert er so, dass es sich immer wieder selbst kommentiert. Den Reden der Befreiungskämpfer und den kämpferischen Zitaten stellt er anderes Bild gegenüber: das des einfachen Soldaten, der in den Krieg zieht. Auf der Bildebene ist zunächst nicht zu unterscheiden, ob der Soldat hinauf- oder hinabgeht, und selbst, wenn die logische Zuordnung gelingt, kippt das Bild immer wieder. Insofern steht dies Bild am Eingang der Ausstellung symbolisch für ihr Programm: die bestehenden, bekannten Bilder – Klischees, Vorurteile, Kategorisierungen, (positive) Rassismen – kippen zu lassen und statt dessen den Besucher/-innen unbekannte Bilder zu zeigen, die in der Tradition der kolonialen Herrschaft und der damit verbundenen „Überzeugung der eigenen kulturellen Höherwertigkeit“² bis heute in der westlichen Welt weitgehend ignoriert werden.

Die Ausstellung wird vor einem gesellschaftlichen Hintergrund konzipiert und gezeigt, in dem bezüglich „anderer“ Kulturen – die Anführungsstriche zeugen davon – kein Begriff mehr unvorbelastet gebraucht werden kann, keine Zuordnung mehr trifft, kein Raum, kein Bild mehr frei von Ideologie ist. Sowohl der Ausstellungsmacher, als auch die Betrachter/-innen bewegen sich auf einem Terrain, wo jedes Wort – zu Recht – verdächtig ist. In dieser prekären Situation verlegt sich Enwezor ganz bewusst auf das Beobachten, Sammeln, Zeigen und Fragen. Doch auch diesem umsichtigen Vorgehen ist immer eine Wertung implizit, die wiederum deutlich gemacht und diskutiert werden muss.

„Du suchst überall, in der Religion, der Psychoanalyse, der Gesellschaftslehre, der Biologie Antworten: warum wendest Du Dich nicht an die Kunst, die stattdessen Dein Fragen bekräftigt?“³

Dieses Fragen beginnt für die Besucher/-innen der Ausstellung „The Short Century“ im Angesicht der Fülle an gebotenen Informationen und Exponaten mit einem Sich-Selbst-Befragen: „Was weiß ich über afrikanische Staaten, ihre Geschichte, ihre politischen Figuren, afrikanische Künstler oder kulturell bedeutende Persönlichkeiten?“ In Bezug auf die Ausstellung stellen sich Fragen nach der Auswahl der Exponate: „Welche Bilder wählt man aus, um Geschichte zu zeigen? Welche Bedeutung bekommen solche Bilder dann in einer Ausstellung? Werden sie Symbole von Geschichte?“ In der Ausstellung selbst fragt der Künstler Santú Mofokeng in seinem „Black Photo Album 1991–2000: Archivfotografien von 1890 bis 1950“: „Wer sieht wen an?“

Zu zeigen, wie „die Anderen“ zurückblicken, ist Enwezors erklärtes Anliegen in dieser Ausstellung. Ein Merkmal kolonialer Herrschaft ist, dass die kolonialiserten Völker ihrer Kultur beraubt werden und sich an die Kultur der Herrschenden anpassen müssen. Der sich als höherwertig voraussetzende europäische Kolonialherr nimmt sich der „niedereren“, „unkultivierten“ und „primitiven“ Völker an und erzieht sie unter seiner Mühe und Anstrengung zu seiner eigenen „höheren“ Kultur. Offiziell gibt es also nur einen kulturellen Austausch in eine Richtung: von den Kolonialherren zu den kolonialiserten Völkern. Der Austausch andersherum

² Osterhammel 2001, 20

³ Handke 1998, 15

wird unterdrückt und findet auf gleichwertiger Ebene offiziell überhaupt nicht statt⁴. Wenn ein Austausch von Afrika in Richtung Europa ausgeht, dann in der anonymisierten und klischeehierarchisierten Form des Stiles der *négritude*, der die Primitivität und Naturverbundenheit (was gleichbedeutend ist mit Kulturlosigkeit) der afrikanischen Völker betont.

Die Frage nach einem gleichwertigen kulturellen Austausch in beide Richtungen und ob trotz oder auch mit der kolonialen Welt noch etwas wie ein eigener, spezifischer afrikanischer Ausdruck besteht, wird gleich in den beiden Räumen rechts und links vom Eingangsraum anhand moderner Malerei afrikanischer Künstler thematisiert. Enwezor geht dabei von *einer* künstlerischen Moderne aus, die sich im (zwar nicht benannten, aber existierenden) kulturellen Austausch entwickelt. Dass in diesem Austausch afrikanische Künstler nicht nur Vorlagen für die europäischen Künstler lieferten, sondern vielmehr selbst an modernen Ausdrucksformen arbeiteten, wird in diesen zwei Räumen gezeigt. Im Raum rechts des Eingangsraumes wird der Themenabschnitt „Die Moderne und die afrikanische Kunst“ eingeleitet. Die gezeigte Malerei mutet durchgängig europäisch an; Vergleiche zu Klee, Kandinsky oder auch z. B. zum sozialistischen Realismus liegen nahe. Auf der zugehörigen Texttafel wird die produktive Auseinandersetzung mit der Kultur der Kolonialisierer thematisiert. Während dies in der gezeigten Malerei durch die Arbeit an stilistischem Ausdruck geschieht, nehmen die Schwarz-Weiß-Fotografien von Seydou Keïta Bezug auf die inszenierte Fotografie akkultrierter Afrikaner in europäischer Kleidung, die mit der abwertenden Bezeichnung „zivilisierte Eingeborene“ titulierte werden und sowohl als Gegenstand der Belustigung für Europäer wie zur Manifestierung der naturgegebenen europäischen Höherwertigkeit erhalten mussten.⁵ Santú Mofokeng stellt in seinem „Black Photo Album

1991–2000: Archivfotografien von 1890 bis 1950“ angesichts der europäisch gekleideten Familien, Kinder und Paare mit ungelassenen Gesten und finsternen Mienen die Fragen, ob die europäische Kleidung ein Zeichen gelungener Assimilation sei und wer wen ansehe, während Keïta den Spieß vollends umdreht und seine sorgfältig inszenierten, an die Fotografien der Kolonialherren erinnernden Fotos nutzt, um den selbstbewussten „Blick zurück“ der portraitierten Afrikaner zu zeigen.

Zu dieser „Feier des Selbst“⁶ gehört auch die schwierige Suche nach dem „eigenen“ afrikanischen Ausdruck, nach typischen afrikanischen Motiven. Diese Suche dokumentiert Enwezor in dem Raum links des Eingangsraumes. Hier wird moderne afrikanische Kunst von Künstlern gezeigt, die sich zum Ziel gesetzt haben, das „typisch Afrikanische“ in der Kunst herauszufinden und zu kultivieren. Im zugehörigen Text problematisiert der Ausstellungsmacher diese Tendenzen, da sie oft mit einer aufgesetzt-folkloristischen Kunst für Touristen einhergeht und auch ganz bewusst in den Dienst der Politik gestellt wird und, wie in Europa, nicht zuletzt der Manifestation und Abgrenzung der Nationen untereinander dient.

Die Ausstellung ist im Weiteren locker thematisch aufgebaut. Neben der Entwicklung der modernen Malerei beschäftigt sie sich mit Riten und Bräuchen, den Religionen Afrikas, mit Themen wie Identität, Geschichte, Authentizität, Flucht und Folter, Architektur, Textilien, Tra-

⁴ vgl. Osterhammel 2001, 19 f.

⁵ vgl. Heintze 1999, 11

⁶ Text in der Ausstellung: Ausstellungstafel „Identität, Geschichte, Authentizität“

dition, Erinnerung und damit verbunden mit dem Archivieren. Die Präsentation der Objekte lebt von einem sich selbst kommentierenden Spannungsreichtum, der nicht zuletzt auch in dem Wechsel von Masse und Vereinzelung bei der Präsentation der Exponate entsteht. Neben der eher konventionell-schlichten Ausstellungsästhetik, dem geschickten Einsatz von Licht und Fläche, gelingen Enwezor immer wieder subtile inhaltliche und ästhetische Brüche, die die Wahrnehmung und vor allem die Erwartungshaltung der Betrachtenden irritieren. In einem Raum mit Anklängen an völkerkundliche Ausstellungen werden neben dem Film „Les Maîtres fous“ von Jean Rouch, 1954 (Darstellung des senegalesischen Besessenheitskultes) zwei „Artefakte“ in Vitrinen gezeigt, die sich bei näherem Hinsehen als Werke moderner Kunst entpuppen. Im Bereich der Architektur stellt sich heraus, dass die Kulisse mit den auf den ersten Blick „typischen“ Slumattributen in Berlin zusammengesammelt wurde. Immer wieder sammeln die Künstlerinnen und Künstler Identifikationsobjekte – und verdeutlichen in ihren Produktionen, dass sie nicht funktionieren, dass sie in ihren eindeutigen Zuschreibungen scheitern.

In der Ausstellung „The Short Century“ wird zudem deutlich, dass es keinen unvorbelasteten, ideologiefreien Raum, auch im wörtlichen Sinne, gibt. Politik wird im Raum mit dem Raum gemacht. Neben der räumlichen Trennung von schwarz und weiß besteht in der Politik der Apartheid ein Reiseverbot für Schwarze. Die Identität, der Pass bekommt damit eine neue Bedeutung, ebenso das Nummeriert- und Registriertwerden zum Zwecke der Kontrolle und gezielter Ausübung staatlicher Gewalt (s. die Fotografien des Ausweises von Sue Williamson, For thirty years...). Die in einem separaten Raum aufgebaute Videoinstallation von Kendell Geers „My Traitor’s Heart“, spitzt die Auseinandersetzung mit staatlicher Gewalt zu, indem sie einen gefolterten Menschen zeigt. Die Fernseher stehen über den Köpfen der Betrachter/-innen, am Boden sind in absichtlichem Wirrwarr Kabel ausgelegt. Diese Stolperfalle macht ebenfalls deutlich, dass es zu dem Thema der Folter oder der Missachtung der Menschenwürde und -rechte kein Nicht-Verhalten gibt. In dem Moment, in dem die Betrachtenden auf einen der Fernseher geschaut haben, können sie sich nicht mehr entziehen. Zu Betroffenheit, Mitleid, Abscheu oder auch bewusster Distanzierung oder Abwehr („das ist nur gespielt, nur Kunst“) gesellt sich eine gewisse Schaulust (Was sieht man auf den anderen Fernsehern? Wann wiederholen sich die Bilder? Wie weit geht der Künstler bei dem, was er zeigt?); kurz: auch diese Räume, sei es der Ausstellungsraum mit der Installation, sei es der Fernseher (stellvertretend für das Medium Fernsehen) sind nicht wertfrei. Der Blick des Gefolterten auf die Ausstellungsbesucher/-innen ist ein weiterer Blick Afrikas zurück, der Beachtung und Auseinandersetzung fordert.

Kunst und Politik sind in der Ausstellung unmittelbar miteinander verwoben. Nicht nur auf den zugehörigen Texttafeln wird die Kunst in einen historischen und politischen Kontext eingeordnet, sondern auch die Abfolge der Räume, Kunstwerke und Dokumente stützt diese Aussage: Ausgehend von dem Eingangsraum mit politischen und kulturellen Dokumenten führen beide möglichen Wege in einen Raum mit Malerei – die Geschichte der afrikanischen Länder und ihre Auseinandersetzung mit den Kolonialisierern wird anhand dieser Malerei sichtbar. Die hier gezeigte Kunst ist durch die politischen Umstände und Verhältnisse bedingt und verarbeitet sie, macht sie sichtbar auf die ihr eigene Art und Weise, nämlich durch einen bestehen bleibenden Bedeutungsüberschuss, der über die Möglichkeiten von Sprache und

Schrift hinausgeht. Der Systemtheoretiker Niklas Luhmann beschreibt diesen Bedeutungsüberschuss als „Sichtbarmachen von Welt“ bei gleichzeitigem Fortbestand des Unsichtbaren. Luhmann geht von der These aus, dass Kunst „Welt“ repräsentiert, also etwas für den Menschen in seiner Einheit nicht Sichtbares sichtbar macht. Nach Luhmann ist die Kunst ein System, das Welt abbildet. Damit ist aber keinesfalls an ein „holographisches“ Konzept gedacht, das die Welt als Summe ihrer Teile oder als Ganzes, das mehr sei als die Summe seiner Teile, beschreibt. In einem holographischen Konzept wäre in einem Kunstwerk, also einem Teil, die Welt, also das Ganze sichtbar. Luhmann dagegen meint, die Kunst macht die Welt als Differenz sichtbar, indem sie ständig Unterscheidungen produziert, die die Welt bezeichnen. Kunst beobachtet die Welt, indem sie Unterscheidungen, Formen produziert. Da aber alle Beobachtung von Welt in der Welt selbst stattfindet, kann die Welt als Einheit nie beobachtet werden. Luhmann setzt damit die Welt als unbeobachtbares Ganzes voraus, das nur in Differenzen, die es beschreiben, partiell beobachtet werden kann: „Man kann deshalb die Kunst als Sichtbarmachen des Unsichtbaren auffassen, allerdings mit der Maßgabe, daß das Unsichtbare erhalten bleibt.“⁷

Enwezor geht davon aus, dass Kunst Geschichte sichtbar machen kann. Die Ausstellung versteht er als ein großes Archiv, das dazu dient „all das [zu] historisieren, was vorher der Geschichte beraubt war“.⁸ Um diesem Ziel gerecht zu werden, versammelt Enwezor unterschiedlichste Medien: neben der bildenden Kunst und der Fotografie sind literarische Erzeugnisse, Dokumentar- und Spielfilme, Werbeplakate, Produkte der Populärkultur (z. B. Schallplattenhüllen), Textilien und musikalische Produktionen vertreten. Dieses Archiv, das die Ausstellung darstellt, thematisiert selbst wiederum die Bedeutung und den Wert, der im Moment des Archivierens liegt; jedoch nicht ohne die gesamte Bandbreite des Registrierens und Ablegens auszuloten. Neben den Wert des Archivs als Gedächtnisstütze tritt das Bewusstsein, dass während der Unterdrückung Afrikas in der Kolonialzeit diese Ordnungssysteme zum Registrieren und Kontrollieren von Menschen eingesetzt wurden.

Enwezor sucht den Blick auf die Kunst, die Geschichte problematisiert, die Geschichte über Bilder und Bildgeschichten erzählt – konkret oder abstrakt. Die Vermittlung von Geschichte durch Malerei und Fotografie, durch Bilder im weitesten Sinne, hat in Afrika eine eigene Tradition. Anders als im europäischen und nordamerikanischen Kontext, steht in Afrika nicht so sehr die wirklichkeitsgetreue Abbildung im Vordergrund, sondern vielmehr das Erinnerungsbild. Weder in der Fotografie, noch in der Malerei gibt es eine Realismus-Debatte, die sich damit beschäftigt, wie nahe ein Bild dem Vorbild, der Wirklichkeit, kommt. Die Bilder in der afrikanischen Kunst stellen einen Zustand dar, an den man sich erinnern will. Bei Fotografien wird daher großer Wert auf die richtige Inszenierung gelegt, die von der Wahl der passenden Kleiderstoffe bis hin zu einem repräsentativen Hintergrund reicht. Die Fotografie dient dazu, „einerseits permanent anwesend zu machen, was ständig oder zeitweise abwesend war, andererseits die ideale Version einer Landschaft, eines Gegenstandes oder einer Person zu liefern.“⁹ Die Medien Fotografie und Malerei gehen bei der Produktion dieser Erinnerungsbilder Hand in Hand. So dienen Fotos Malern als Vorlagen, z. B. für Kulissen, die dann wieder

⁷ Luhmann 1990, 14

⁸ Text in der Ausstellung: Ausstellungstafel „Identität, Geschichte, Authentizität“

⁹ Behrend 1999, 32

fotografiert werden: „Malerei und Fotografie wurden also nicht so sehr als unterschiedliche Genres und Techniken wahrgenommen, sondern vielmehr als aufeinanderfolgende Phasen in der Produktion von Bildern“.¹⁰

Dem Textilien kommt im Zusammenhang mit der Fotografie in der Ausstellung, aber auch als künstlerischem Material selbst, große Bedeutung zu. Der Fotografen- und Schneiderberuf hat besonders im südlichen und westlichen Afrika eine hohe Durchlässigkeit. Oft fotografieren die Schneider ihre Kundschaft, oder die Fotografen kleiden ihre Kunden vor dem Fotografieren entsprechend ein. Beide – Fotografien wie Schneider – gelten als „Imagemacher“, die in der Lage sind, ihre Kunden dem Anlass entsprechend (an den erinnert werden soll) darzustellen. Ein wesentlicher Grund dafür, sich fotografieren zu lassen, ist der, sich hinterher an die getragene Kleidung erinnern zu können.¹¹ Sogenannte Gedenkstoffs dienen in Afrika als Metaphern des Sozialen, textile Botschaften wandern als Subtext in den Fotografien mit. Diese Gedenkstoffs werden zu bestimmten Anlässen hergestellt und mit einem Spruch, Sprichwort oder Motto versehen, der bzw. das sich als Botschaft auf dem Foto erhält. „Denn die bedruckten Stoffe ermöglichen es, auf breitenwirksame Art Fragen der gesellschaftlichen und kulturellen Identität zu artikulieren.“¹² Die Bedeutung dieser Textilien ist in der Ausstellung immer wieder erfahrbar. Ein ganzer Raum ist der Auseinandersetzung mit Textilien gewidmet, hier steht unter anderen das Werk „Boy/Girl“ von Yinka Shonibare. Aber auch in den anderen Räumen sind Textilien immer wieder präsent, so z. B. auf den Fotografien von Seydou Keïta oder durch die ausgestellten politischen Gedenkstoffs mit Portraits bedeutender Persönlichkeiten.

Die Ausstellung arbeitet mit Ambivalenzen, vielmehr Polaritäten: Nähe/ Distanz, Masse/ Vereinzelung, Kunst/ Nicht-Kunst. Klischees werden bedient und wieder gebrochen, Wertungen werden provoziert und im gleichen Atemzug ad absurdum geführt. Enwezor versucht in der Ausstellung eine Analyse der postkolonialen Identität Afrikas und erforscht dessen Umgang mit dem kolonialen Erbe. Diese Analyse ist gekennzeichnet von Differenzen und Brüchen bei der Beschreibung und Darstellung von Afrikas postkolonialer Geschichte. Nichts ist nur gut oder nur böse, nichts ist eindeutig, nichts sicher.

„Die Welt ist helldunkel. Manches ist klar, vieles unklar. Was klar ist, wird bei genauerem Hinsehen unscharf, das Dunkle auf Dauer ein wenig deutlicher. [...] Wie kann man beobachten, was die Aufklärung im Dunkeln läßt, wenn man nicht auf die Unschärfen am Rande achtet? Im Durcheinander von Hell und Dunkel ist man auf Beobachtung und Aufklärung angewiesen, auch wenn sie selbst nicht ganz aufgeklärt ist.“¹³

Trotz dieser aufgeklärten, entwaffnend offenen und zur Diskussion anregenden Ausstellungsweise lassen sich Vorlieben, Sympathien und Schwerpunkte des Ausstellungsmachers erkennen. Als Beobachter kann man sich nicht selbst beobachten. Problematisch ist sicher-

¹⁰ Behrend 1999, 32

¹¹ Wendl 1999, 42f.

¹² Picton 2001

¹³ Böhringer 1990, 14

lich grundsätzlich, betrachtet man die Vielfalt der afrikanischen Nationen, die Beschreibung *einer* afrikanischen Identität. Die Auswahl der Exponate und Künstler/-innen konzentriert sich sehr auf Südafrika und die Region der Elfenbeinküste; das nördliche Afrika ist nicht vertreten. Zudem leben der überwiegende Großteil der ausgestellten Künstler/-innen in Südafrika oder in westlichen Städten. Mark Terkessidis schreibt in seiner Kritik der Ausstellung vom 20.06.2001 in der taz: „weder die Verstrickung in das Erbe des Kolonialismus noch die Differenzen innerhalb der Befreiungsbewegungen werden letztlich angemessen reflektiert.“ Bei dem ersten Punkt ist die Kritik meiner Meinung nach nicht berechtigt, beim zweiten jedoch durchaus: die Unabhängigkeitsbewegungen erscheinen als jeweils einheitliche politische Bewegungen, die zu einem politisch und historisch guten Ende gefunden haben, was angesichts der in Afrika aktuell tobenden Bürgerkriege keineswegs der Fall ist. In der Ausstellung selbst werden die Bürgerkriege nicht thematisiert, in der Ausstellungszeitung sind sie, das soll fairerweise gesagt werden, in der Zeitleiste erwähnt.

Die Geschichte, die Enwezor zitiert, ist eine männliche. Themen wie die Beschneidung von afrikanischen Mädchen (im Zusammenhang mit der Religion oder auch mit Fragen der Identität oder Tradition hätte dies ein Thema sein können) sind beispielsweise vollständig ausgeblendet. Als Symbole afrikanischer Geschichte führt Enwezor in der Ausstellung vergleichsweise ungebrochen, da sie in Form von Zitaten, Fotos und Dokumentarfilmen immer wieder präsent sind, die führenden Unabhängigkeitskämpfer ein. Allerdings ist es auch Enwezor, der zwischen zwei mit politisch motivierter Malerei bestückten Räumen einen Raum der populären Kultur widmet, in dem er zeitgenössische afrikanische Musik (per Kopfhörer), Schallplattencover und Fotografien von Tanzszenen in Clubs präsentiert. Sicher ist, dass diese Ausstellung Fragen stellt und Fragen provoziert und damit Ausgangspunkt von Diskussionen wird. Darüber hinaus nehmen die Besucher/-innen von dieser ersten umfassenden Konfrontation mit moderner afrikanischer Kunst auf jeden Fall einen weiteren Eindruck mit: Der „Blick zurück“ hält Stand.

Literatur:

Ausstellungszeitung „The Short Century“, 2001

Behrend, Heike (1999): „Imaginäre Reisen“. Die Likoni-Ferry-Fotografen in Mombasa/ Kenia. In: Fotogeschichte (Thema: Ethnologie und Fotografie), Jhg. 19, Heft 71, S. 25–34

Handke, Peter (1998): Am Felsfenster morgens. Salzburg, Wien

Heintze, Beatrix (1999): Die Konstruktion des angolanischen „Eingeborenen“ durch die Fotografie. In: Fotogeschichte (Thema: Ethnologie und Fotografie), Jhg. 19, Heft 71, S. 3–13

Luhmann, Niklas (1990): Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur. Niklas Luhmann, Frederick D. Bunsen, Dirk Baecker. Bielefeld

- Böhringer, Hannes (1993): Attention im Clair-obscur: Die Avantgarde. In: Barck, Karlheinz; Gente, Peter; Paris, Heidi; Richter, Stefan (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 5. durchges. Aufl. Leipzig. S. 14-32
- Osterhammel, Jürgen (2001): Kolonialismus. Geschichte, Formen, Folgen. 3. durchges. Aufl. München
- Picton, John (2001): Koloniale Anmaßung und afrikanischer Widerstand oder Die unterlaufene Subversion. Gedenktextilien im Afrika südlich der Sahara. (Auszug) In: Ausstellungszeitung „The Short Century“, 2001
- Schwarzer, Anke (2001): Politische Korrekturen. Die Ausstellung: „The Short Century. Unabhängigkeits- und Befreiungsbewegungen in Afrika 1945–1994“ zeigt das Projekt der Dekolonisierung. In: JungleWorld Nr. 23, 30. Mai 2001
- Terkessidis, Mark (2001): Eintönig schwarz. Okwui Enwezors Ausstellung „The Short Century“ in Berlin gilt als kulturell vielfältig – und zeigt dennoch eine hegemoniale „afrikanische Moderne“. In: taz, 20. Juni 2001
- Wendl, Tobias (1999): „Picture is a silent talker...“. Zur Geschichte der afrikanischen Studiofotografie am Beispiel Ghanas. In: Fotogeschichte (Thema: Ethnologie und Fotografie), Jhg. 19, Heft 71, S. 35–50