

Die Stadt, der Stil und der Tod

Karimah Ashadu gilt seit der Biennale von Venedig 2024 als eine der wichtigsten Künstlerinnen ihrer Generation. Ein Besuch in ihrem Atelier in Hamburg.

Von Niklas Maak

Auf Kunstbiennalen werden oft sehr viele sehr lange Videoarbeiten gezeigt. Viele sind gut, aber eben auch so lang, dass man sie unmöglich alle hintereinander ansehen kann. Die meisten Besucher schauen deshalb auch nur kurz in die dunklen Räume, bleiben für einen Moment stehen und gehen dann geduckt und etwas links weiter. Es ist selten, dass sich Biennale-Besucher einen Film ganz anschauen, und noch viel seltener, dass sie ihn zweimal oder noch öfter sehen wollen. Genau das passierte im vergangenen Sommer aber auf der Kunstbiennale in Venedig sehr vielen Leuten vor dem immerhin zehn Minuten langen Kurzfilm „Machine Boys“ der Künstlerin Karimah Ashadu: Man schaute auf die Leinwand und wollte nicht mehr wegsehen, so gut, überraschend, präzise, wild und ungewohnt war die Art, wie hier jemand mit den Mitteln des Films spielte, sie neu einsetzte und die Grenzen zwischen Kino, Videokunst, Performance und Dokumentarfilm verschwimmen ließ.

In „Machine Boys“ sieht man die Skellette halb fertiger Betonbrücken der nige-



Um sie geht es in „Machine Boys“ – aber auch um den Film als eine Intensivierungskunst. Man hört den Lärm der Maschinen, als säße man nicht über dem Motor, sondern mitten darin. Man sieht die Motorradfahrer wie eine Gang aus einem amerikanischen Rockerfilm im Regen auf einer Schnellstraße fahren, man sieht, wie gefährlich das ist. Man hört die Stimme eines jungen Okada-Fahrers, der sagt: „Der Tod hat seine Zeit. Gott hat über dein Schicksal bestimmt, also kann es dich jeden Moment erwischen. Deswegen habe ich nicht aufgehört, Okada zu fahren.“ Man kann diesen Film als Dokumentation informeller Ökonomien und prekärer Verhältnisse im heutigen Lagos anschauen, aber wenn man „Machine Boys“ auf die nicht mehr wegsehen, so gut, überraschend, präzise, wild und ungewohnt war die Art, wie hier jemand mit den Mitteln des Films spielte, sie neu einsetzte und die Grenzen zwischen Kino, Videokunst, Performance und Dokumentarfilm verschwimmen ließ.

die Leinwand wie ein abstraktes Gemälde aus.

Man merkt in diesen Momenten, dass Ashadu eigentlich von der Malerei kommt. 1985 als zweites von drei Kindern nigerianischer Eltern in London geboren, ging die Familie bald nach ihrer Geburt nach Nigeria zurück, erzählt Ashadu, als wir uns in ihrem Atelier im Gewerbegebiet von Hamburg-Eidelstedt treffen. Ihr Vater hatte in London studiert und arbeitete als Banker, Ashadus Mutter war Stewardess bei Egypt Air. Die Kinder wuchsen behütet in Mittelklasseverhältnissen auf. Karimah Ashadu las als Kind viel, „Enid Blyton und alles mögliche andere“. Als sie wieder nach London zogen, entdeckte sie das Zeichnen für sich und Filme – sie habe dauernd alle möglichen Filme geschaut, „Taxi Driver“ mit Robert de Niro, so etwas. Die Mutter förderte sie, nach der Schule studierte Ashadu Kunst in London. „Anfangs malte ich viele Selbstporträts, Bilder von meinem Freund – mich interessierten Maler, die performativ ungingen mit ihrem Genre, die mit ihren Haaren Farbe auf die Leinwand wirbeln; Malerinnen wie Carolee Schneemann, die von der Malerei zur Performance und zum experimentellen Film kamen.“

Es habe damals allerdings wenige schwarze Maler gegeben, auf deren Werk sie sich beziehen konnte. Die figürliche Malerei sei damals eine deutlich weiße Angelegenheit gewesen, die Künstler der Harlem Renaissance waren unbekannt oder kein Thema an der Kunstschule. Sie habe dann ebenfalls begonnen, eher performative Sachen zu arbeiten, und mit Kameras experimentiert. Am Chelsea College of Art and Design in London machte sie einen Master in „Spatial Design“ und näherte sich den Themen der Architektur- und Kunstgeschichte filmisch: baute Kameras in rollende Reifen, bastelte sich Kameras an die Schultern und kletterte durch Torbögen, befestigte Kameras an ihren Beinen und fuhr so Auto: Der Film, erzählt Ashadu, zeigte ein semiabstraktes Körpermaschinenballett aus Knien, Schaltungen, Pedalen, die Beherrschung eines in bestimmten Gesellschaften traditionell als männliches Statussymbol konnotierten Objekts.

Es entstanden dann ein paar bemerkenswerte eigenwillige Filme: In „Makoko Sawmill“, gedreht auf einer künstlichen Insel in Lagos, schaut die Kamera zwischen zwei blauen Brettern auf eine orangefarbene gekleidete Person, die durch eine graubraune Welt läuft, und verfolgt diese, wobei die Bretter sich bewegen, als filmte die Kamera aus dem Maul eines surrealen Holzkrokodils heraus oder aus einem eigenartigen Apparat, der gleichzeitig die Distanz zwischen der Kamera und dem Gegenstand halten und überwinden will. Der Farbkontrast erinnert an den Einsatz von Farbe bei Antonioni und in der zeitgenössischen Farbfeldmalerei.

„Brown Goods“ war der erste Film, den Ashadu in Hamburg drehte, wohin sie aus privaten Gründen gezogen ist und bis heute lebt. Der Film beginnt mit einem blauen Container, er öffnet sich, ein gelber Mercedes-Transporter fährt heraus. Auftritt Emeka, der, frustriert von den Möglichkeiten, die sich ihm in Nigeria boten, über Lampedusa nach Hamburg kam und dort begann, mit ausgemusterten Elektrogeräten zu handeln. „Jetzt wird er aus Afrika von dortigen Händlern bezahlt und zahlt in Deutschland Steuern“, erzählt Ashadu. Auch das ist eine der politischen Botschaften ihrer Kunst: Sie zeigt eine nigerianische, migrantische Diaspora, die zum Wohlstand Deutschlands beiträgt, statt diesen, wie es das rassistische Klischee behauptet, zu gefährden. Fast immer sieht man in Ashadus Filmen prekäre Existenzen, die ein Leben in Balanceakten führen. Für ihre Art der Darstellung dieser Leben bekam sie zahlreiche Preise, zuletzt einen Silbernen Löwen für „Machine Boys“ bei der Biennale in Venedig.

Sie sei neugierig, treffe sich mit Leuten, die sie zu anderen Menschen mitnehmen, sagt Ashadu. So lernte sie die in Hamburgs Gewerbegebieten arbeitenden Nigerianer und ihre Geschichten, die Geschichte eines nigerianischen Hamburgers kennen; so traf sie auch die Motorradfahrer in Lagos. Die Menschen, die vor der Kamera stehen oder fahren, sind keine Schauspieler, sondern reale Motorradtaxifahrer – und trotzdem ist „Machine Boys“ nichts weniger als ein



Aus dem Film „Machine Boys“ von Karimah Ashadu
Foto Karimah Ashadu

Dokumentarfilm. Er ist ein Kunstwerk, das mit wilden Inszenierungsüberlagerungen spielt: Ashadu bezahlte die Motorrad-Boys wie Schauspieler, sie inszenierte sie vor der Kamera nach ihrem eigenen Script – aber immer wieder durchbrachen die Fahrer dieses Script und inszenierten sich selbst. So ist „Machine Boys“ auch ein Film darüber, wer die Kontrolle über die Bilder und die Inszenierung von Realität hat.

Drei Jahre lang, erzählt Karimah Ashadu, habe sie an diesem zehnmündigen, hochverdichteten Film gearbeitet, in dieser Zeit wurden die Motorradtaxi verboten, das Benzin wurde teurer. Auch dieser höhere Druck sedimentiert sich unterschiedlich in den Gesten, den Blicken, dem Verhalten; die Angst nahm zu.

In ihrem Atelier steht eine Dose „Empress Tea“, am Fenster lehnt ein vergrößertes und übermaltes Handyfoto. Draußen, im fahlen Nachmittagslicht eines Hamburger Dezembernachmittags, parken weiße Transporter wie grasende Tiere auf einem Parkplatz zwischen Lagerhallen und einem Lokdepot. Auf einem Holzregal liegt ein Geweih und eine zerlesene Ausgabe von Ayn Rands Roman „The Fountainhead“. Ashadu zeigt ein paar Szenen aus „Machine Boys“. Die Fahrer werden hier, das ist ihr wichtig, nicht als Opfer eines Systems vorgeführt und erst recht nicht, wie so oft in westlichen Dokumentarfilmen, als Bebilderung einer Klischeevorstellung von Afrika als eines Kontinents voller Probleme und Armut. Sie inszenieren sich eher wie Rockstars. Es geht auch um Rollenbilder – die Motorradtaxi sind eine rein männliche Angelegenheit. Karimah Ashadus Film beschönigt und romantisiert nichts. Er ist – obwohl die Medien es anlässlich der Preisverleihung vor allem auch als Beweis für ein neues ästhetisches Selbstbewusstsein afrikanischer Kunst lesen wollten – nicht einmal eine Arbeit, die so nur in Lagos hätte entstehen können. Sie zeigt, wie Menschen unter schwierigen Bedingungen versuchen, zu überleben, Geld zu verdienen, gut auszusehen und ihre Würde zu bewahren.

Ashadu lässt ihren Figuren dabei ihre Geheimnisse und Rätsel. Sie zeigt Closeups, entdeckt Narben, filmt einen langen Blick. Die Art, wie sie etwas zeigt und doch vieles respektvoll im Dunklen lässt, erinnert an Ernest Hemingways „Iceberg

ANZEIGE



Frankfurter Allgemeine Buch

Die prächtige Sonderausgabe für Freunde und treue Leser der F.A.Z.

- hochwertige Leinwandausgabe im Schuber
- mit Lesebändchen und goldgeprägtem Einband
- 3-seitiger Goldschnitt



Die Wahrheit der Tatsachen
Gerald Braunberger (Hg.)
232 Seiten – 75 Euro
ISBN 978-3-96251-223-1
www.fazbuch.de
0711-7899 2044
fazzeit@fract.de

Theory“. Wenn ein Schriftsteller genug davon versteht, worüber er schreibt, schrieb Hemingway einmal, dann werde „der Leser das Ausgelassene genauso stark empfinden, als hätte der Autor es zu Papier gebracht. Ein Eisberg bewegt sich darum so anmutig, da sich nur ein Achtel von ihm über Wasser befindet.“ Auch in Ashadus Filmen liegt unter dem Sichtbaren eine ganze Welt, die umso deutlicher zu spüren ist, desto weniger sie mit allen Mitteln ans Licht gezerrt wird.

Zeit für Grün

Mit „brat“ schrieb Charli xcx das Album des Jahres

Irgendwann diesen Sommer war alles, was einem im Internet begegnete, grün. Kein Flaschen- oder Froschgrün, sondern so grün wie ein chemisch behandeltes, mit Wachs überzogener Granny-Smith-Apfel. Mit dem Grün kam ein Wort: „brat“, auf Deutsch „die Göre“, es wurde der „brat summer“ ausgerufen; frenetisch feierte man eine neue Art weiblicher Widerständigkeit, die nicht kämpferisch war, sondern eher in gelangweilter Renitenz noch eine Kaugummiblase platzen ließ.

Dahinter steckte die britische Sängerin Charli xcx, die ihr sechstes Studioalbum „brat“ betitelt hatte. Das Cover war minimalistisch. Auf giftgrünem Grund prangte in Schwarz das Wort „brat“ in der ziemlich unspektakulären Schriftart Arial. Sogar Kamala Harris nutzte den „brat summer“ in Form von Memes und Videos für ihren Wahlkampf.

„brat“ war ein Album voller unerwarteter, manchmal unangenehmer und herausfordernder Wendungen, das trotzdem seine Massentauglichkeit nicht einbüßte. Etwas, das man erst mal hinkriegen muss: sowohl die Musikkritik als auch die Tiktok, die immer auf der Suche nach eingängigen Hintergrundmelodien für den nächsten Sonnenuntergang sind, für sich einzunehmen. Zu fast jedem der Songs von Charli xcx wurden innerhalb von Tagen eigene Tiktok-Tänze choreographiert.

„brat“ war alles, was ein Sommer sein soll: laut, ungeduldig, erlebnis- hungrig, phasenweise gelangweilt und – auch das muss ein Sommer



Die Sängerin Charli xcx in London
Foto Picture Alliance

mal sein – voller Melancholie. Das Album erschien im Juni, und schon im Oktober lieferte Charli xcx mit „brat and it's completely different but also still brat“ ein Remixalbum nach, das nicht nur durch seine hochkarätige Besetzung auffiel, sondern auch die Musik war, von der man nicht wusste, dass man sie so dringend gebraucht hatte. Wer würde schon den Superstar Ariana Grande und die Indie-Songwriterin Caroline Polachek zusammen auf einem Album erwarten?

Einer der denkwürdigsten Konzertmomente, der alle Angehörigen der sogenannten Generation Z zum Ausflippen brachte, war der gemeinsame Auftritt der beiden zu Sängern gewordenen Youtuber Addison Rae und Troye Sivan, die auch auf dem Remixalbum auftauchen. Gemeinsam mit Charli xcx performten sie mit „Diet Pepsi“ einen weiteren Sommerhit, diesmal stammte er von Addison Rae. Die Töne waren krumm und schief, und auch die drei schienen nicht so ganz zu wissen, was sie da eigentlich taten, während sie sich auf einem Baugerüst stehend fest an den Händen hielten. Und trotzdem wohnte diesem Moment eine Einigkeit inne, wie man sie selten sieht.

Alle drei teilten ein Gefühl: Vielleicht war es das Wissen darum, dass man die fetten Jahre verpasst hat, dass es alles den Bach runtergeht, dass man diesem ganzen Chaos aber immerhin noch mit einer Haltung, die die richtige Balance von Melancholie und Renitenz vereint, begegnen sollte. Das Remixalbum zeigt auch, dass richtig gute Songs in vielen verschiedenen Varianten funktionieren – und dass Pop immer noch die Kraft hat, Menschen über Alter, Klasse und Kontinente hinweg zu verbinden.

Laura Helena Wirth



Künstlerin Karimah Ashadu diese Woche an der S-Bahn-Haltestelle Hamburg-Eidelstedt
Foto Aaron Leithäuser

rianischen Hafenstadt Lagos im Dunst, man sieht die alten gelben VW-Busse, die hier als Taxis dienen, die Skyline mit ihren Glastürmen, die in einer Mischung aus Dunst, Smog und Regen verschwimmt. Man sieht aber vor allem eine Gruppe junger Nigerianer in einer eher rauerer Gegend der Stadt, die mit Motorrädern durch Unterführungen und über Autobahnen heizen, Donuts in den Kies fahren und auf Kunden warten – denn ihr Geld verdienen sie damit, dass sie Menschen, die sich kein Taxi leisten können oder nicht in den endlosen Staus der Stadt stehen wollen, auf dem Sozius durch das Verkehrschaos von Lagos schneller an ihr Ziel transportieren. Diese inzwischen illegalen, Okada genannten Motorradtaxi waren lange sehr verbreitet.

wirbeln mit ihren Hinterreifen Staub auf, sodass da bald nur noch eine Hölle aus Krach, Hitze, heißem Auspuffblech ist und mittendrin die Fahrer mit ihren nachgemachten Luxussonnenbrillen und den Baseballkappen mit Mercedes-Stern.

Karimah Ashadu zoomt ganz dicht an die Helden ihres Films heran. Mit der Handkamera gefilmte wilde Fahrten wechseln sich mit präzisen Großaufnahmen der Narben vergangener Stürze ab, sodass der Männlichkeitskult der Motorradgang ebenso sichtbar wird wie die Verletzlichkeit der Körper. Dann wieder ist die Kamera in einer Art Hyperkörperlichkeit so dicht dabei wie in einem Film von Michael Mann. Einmal wird nur der aufgewirbelte Staub gefilmt, und da sieht