

VON DER MALEREI ZUR CINEMATOGRAFIE

Matthias Reichelt

*Der Anstreicher sagt:
Je mehr Kanonen gegossen werden
Desto länger wird Friede sein.
Danach müsste es heißen:
Je mehr Korn in die Erde gesät wird
Desto weniger Getreide wird wachsen.
Je mehr Kälber geschlachtet werden
Desto weniger Fleisch wird es geben.
Je mehr Schnee im Gebirge schmilzt
Desto seichter werden die Flüsse sein.*

Bertolt Brecht, *Deutsche Kriegsfiel II*, 1936¹

Die Dichotomie von Einzelbild als Malerei oder Zeichnung und 24 Bildern in der Sekunde als Film zieht sich von Beginn an durch das Werk von David Krippendorff. US-Filmikonen wie *Vom Winde verweht* (1939) von Victor Fleming, *Gilda* (1946) von Charles Vidor, ... *denn sie wissen nicht, was sie tun* (1954) von Nicholas Ray oder *Solange es Menschen gibt* (1959) von Douglas Sirk waren für den Künstler thematische Inspirationsquellen und Ressource zugleich. Ziemlich am Anfang seiner künstlerischen Karriere schuf er Gemälde nach Motiven aus *Der Zauberer von Oz* (1939), ebenfalls von Victor Fleming, die verfremdet in die Malerei übertragen wurden. Die erste und erfolgreichste US-amerikanische und im aufwändigen Technicolor-Verfahren gedrehte Farbfilm-Produktion wurde nicht aufgrund des aufwändigen Verfahrens, sondern vor allem wegen ihres märchenhaften Plädoyers für die Akzeptanz von Andersartigkeit – heute würden wir Diversität sagen – 2007 von der UNESCO zum Weltkulturerbe erkoren.² In die Kinos der USA kam das Filmmusical im August 1939, unmittelbar vor dem Überfall der deutschen Hitler-Faschisten auf Polen am 1. September und dem Beginn des Zweiten Weltkriegs. Dorotheys Kampf gegen die bösen Hexen am Vorabend des Zweiten Weltkriegs bekam eine zusätzliche Deutung als Kampf gegen die Barbarei. Sobald das von der eigentlich schon zu alten Judy Garland mit eingeschnürten Brüsten verkörperte Mädchen von ihrer in Schwarz-Weiß und Sepia gedrehten Wirklichkeit in die Traumwelt hinübergleitet, setzen die Technicolor-Bilder ein und tauchen die Szenen in üppige Farben. Eine komplett im Filmstudio arrangierte Landschaft mit großen Pflanzen und Blumen dieser Traumwelt übertrug David Krippendorff im Negativ-Modus in die Malerei und integrierte helle horizontale Linien, die die Übertragung in einem TV-Gerät signalisieren. Der Film wurde in den USA zum ersten Mal 1956 ausgestrahlt und gehört seit vielen Jahren auch im deutschen



Negative Painting N. 1 • 2000
Öl und Glitzer auf Leinwand
190 × 263 cm

Fernsehen zum Standardrepertoire vorwiegend zur märchenhaften Weihnachtszeit. Krippendorff scheint mit Malerei das opulente Märchen in einem kritischen Gestus zu befragen, entzieht sich deutlich der Nacherzählung und entrückt es in die Sphäre der Skepsis, ohne den medialen Einfluss dieses berühmten Filmmusicals zu leugnen. Das begleitende visuelle Phänomen der hellen Streifen einer TV-Ausstrahlung könnte als ein autobiografischer Hinweis auf die ersten prägenden Erfahrungen des 1967 geborenen deutsch-amerikanischen Künstlers mit Film via Fernsehen zu verstehen sein.

Die Bedeutung des Films ist sehr vielfältig. Viele Homosexuelle im Status der Unterdrückung und gezwungen zur Camouflage erfanden für sich Judy Garland als Ikone, die für Akzeptanz auch anderer sexueller Identität steht. Bereits nach ein paar Minuten des Films sehnt sich Dorothy mit dem von ihr interpretierten Song „Over the Rainbow“ nach einem Ort jenseits des Regenbogens, wo alle Träume wahr werden. Als der Tornado sowie alle geträumten Abenteuer am Ende des Films überstanden sind und Dorothy wieder im Kreis ihrer Familie und Freund*innen das Bewusstsein erlangt, erkennt sie völlig geläutert: „There is no place like home.“ Dass David Krippendorff ausgerechnet diese Aussage mit dem vom Tornado durch die Luft gewirbelten Farmhaus in einem Video-Loop kombiniert, ist eher Indiz für einen virtuellen oder liquiden Begriff von Heimat, der nicht unbedingt an einen geografischen Ort gebunden sein muss. Georg Seeflén wies in einem Artikel auf die Ambivalenz des Satzes hin:

„Deswegen wissen wir auch nicht genau, ob der Satz von Dorothy in *The Wizard of Oz*, den sie so oft wiederholen muss, bis sie aus dem Zauberreich in ihre wirkliche Heimat zurückkehren kann: ‚There is no place like home‘, ein schöner oder ein schrecklicher Satz ist. Es kommt nur auf die Betonung an.“³

Eine eindeutig negative Definition für Heimat verwandte der US-afroamerikanische Blues- und Jazz-Poet Gil Scott-Heron in seinem Song von 1971:

„Home is where the hatred is
Home is filled with pain and it
Might not be such a bad idea if I never, never went
Home again.“⁴

Aus der Perspektive eines Afroamerikaners kein wirklich verwunderlicher Befund angesichts des bis heute virulenten Rassismus und der Ausgrenzung diverser ethnischer Bevölkerungen bis hin zu den Ureinwohner*innen. Die Verbindung zwi-

Stills aus
A Small Fee · 2009
8:51 min. · Farbe



schen den Ureinwohner*innen und den Nachkommen der ehemaligen schwarzen Sklav*innen liegt deutlich in der Unterdrückung durch die Weißen. Baldwin schilderte das Erkennen der Gemeinsamkeit sehr überzeugend:

„It comes as a great shock around the age of five, or six, or seven to discover that Gary Cooper killing off the Indians when you were rooting for Gary Cooper, that the Indians were you. It comes as a great shock to discover the country which is your birthplace and to which you owe your life and your identity has not in its whole system of reality evolved any place for you.“⁵

Zur Zeit der Veröffentlichung von *Der Zauberer von Oz* blühte der Rassismus in den USA, besonders in den Südstaaten, wo der Ku Klux Klan die afroamerikanische Bevölkerung terrorisierte und auch vor Morden nicht zurückschreckte.⁶ Selbst institutionelle und politische Ebenen in den Apparaten waren stark rassistisch infiziert. Die erste große afroamerikanische und international bekannte Opernsängerin Marian Anderson (1897–1993) sollte 1939 in der Constitution Hall in Washington, D.C. auftreten, was ihr von der weißen und konservativen Frauenvereinigung Daughters of the American Revolution, die im Besitz der Konzerthalle war, verwehrt wurde.⁷ Der leitende Manager des Hauses äußerte sich gegenüber dem Konzertveranstalter und Manager Andersons, Sol Hurok, folgendermaßen:

„Solange ich Manager der Konzerthalle bin, wird hier kein Neger jemals auftreten.“⁸

Als Eleanore Roosevelt, Ehefrau von Franklin Delano Roosevelt, selber Mitglied der Daughters of the American Revolution, davon erfuhr, quittierte sie ebenso wie viele mit ihr die Mitgliedschaft und initiierte ein Open-Air-Konzert mit Marian Anderson für den 9. April 1939 vor dem Lincoln Memorial, das von 75.000 Menschen besucht wurde und in eindrucksvollen Bildern und Filmmitschnitten belegt ist. Anderson, keineswegs eine politische Aktivistin, sagte nach anfänglichem Zögern ihren als antirassistische Demonstration geplanten Auftritt zu, da sie wusste, dass es um viel mehr als „nur“ ihre Person ging, denn „I had become, whether I like it or not, a symbol, representing my people.“⁹

Mit *Look at Me*, seiner neuesten Videoarbeit, erinnert David Krippendorff an diesen Akt des institutionellen Rassismus. Die Kamera fokussiert einen riesigen Kronleuchter an der Decke eines opulenten Theatersaals, schwenkt hinab und fährt langsam über die leeren Sitzreihen der Bühne entgegen. Darauf ist nur ein beleuchteter Kasten zu sehen, der sich kurze Zeit später aus der Vogelperspektive

als Plattenspieler entpuppt. Zwei Hände ziehen eine Vinyl-Schallplatte aus einem Cover, legen die Platte auf. In einem Close-up wird der Tonarm mit der Nadel gezeigt, die die Rillen der Platte abtastet. Anfangs ist ein deutliches Knistern zu vernehmen, bevor das Orchester Johann Sebastian Bachs „Erbarme Dich“ aus der *Matthäus-Passion* intoniert. Mit mehreren Schnitten erfolgen Perspektivwechsel und die Kamera richtet ihren Blick von der Bühne aus auf den Kronleuchter und die leeren Stuhlreihen im Saal und wieder zurück auf die Bühne mit dem Plattenspieler. Unmittelbar bevor Andersons Stimme mit der intensiven und berührenden Arie anhebt, beginnt sich der Vorhang zu schließen. Die Ausgrenzung Andersons wird bildhaft und gleichzeitig die Absicht, dem Publikum die großartige Sängerin vorzuenthalten. Begleitend zu dieser eindrucksvollen Hommage an Marian Anderson und die Erinnerung an ein aufgrund von Rassismus verhindertes Konzert ließ Krippendorff eine Vinyl-LP pressen, die auf der einen Seite fünf berühmte Lieder und Arien aus Andersons Repertoire zeigt und eine leere bzw. rillenlose Rückseite mit der Titellankündigung „Live at Constitution Hall, April 9, 1939“.

In Hinblick auf den weiter oben behandelten Video-Loop Krippendorffs zu *There Is No Place Like Home* ließe sich mit Marian Andersons bedrückender Erfahrung auf Ernst Blochs Befund einer erst herzustellenden „Heimat“ eben nicht als Geburtsort oder Land, sondern als gesellschaftlich zu erkämpfenden Zustand von gleichem Respekt und Recht für alle schließen:

„Hat er [der Mensch] sich erfasst und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.“¹⁰

Xenophobie, Fremdenhass und Rassismus als Form der Unterdrückung und Ausbeutung tauchen auch in weiteren Arbeiten unterschiedlicher Videoformate bei Krippendorff auf, die er allerdings immer mal wieder auch mit Zeichnungen und Gemälden einzelner Szenen für komplexe Ausstellungen ergänzt.

In *Altered States* von 2008 äußern ein palästinensischer Mann und eine israelisch-jüdische Frau zwei Sätze. Einen Satz der Liebe und einen Satz des Hasses, die beide aus dem Text der *West Side Story* stammen. Das von Arthur Laurents geschriebene und mit Leonard Bernsteins Musik vertonte Musical ist eine moderne Fassung von William Shakespeares Tragödie *Romeo und Julia*, dessen Schauplatz in die Bronx von New York City verlegt wurde. In Krippendorffs Video sind ein Mann und eine Frau vor schwarzem Hintergrund zu sehen, ihre Stimmen sind kombiniert und begleiten so beide das jeweilige Gesicht. Der zweideutige Titel lie-

ße sich sowohl als veränderte Staaten wie auch als veränderte Bedingungen und Zustände übersetzen. Damit ist der Titel einerseits auf die politische Situation zwischen Israel und den Palästinensern anwendbar, wobei letzteren bis heute ein eigener Staat vorenthalten wird. Andererseits bezieht sich der Titel auf die veränderte Situation nach einer Trennung, wenn die Liebe zwischen zwei Menschen in Hass umschlägt. Die beiden Personen, die Mann und Frau verkörpern, waren zum Zeitpunkt der Produktion übrigens ein Paar, das seiner interkulturellen und transnationalen Liebe wegen nach Berlin gezogen war. Die Mischung beider Stimmen unterstreicht außerdem die Belanglosigkeit der Geschlechterfrage in diesem Konflikt bzw. die Anfälligkeit beider für Hass, Erniedrigung und Gewalt.

Auch *A Small Fee* von 2009 geht zurück auf die *West Side Story*. In Anlehnung an Werbung mit knalliger Typografie auf kontrastierendem Fond werden in schneller Bildabfolge stereotype, rassistische Slogans gegen die zu Feinden erklärten „Anderen“ regelrecht auf die Betrachter*innen „abgefeuert“. Diese Projektion im dunklen Raum erzielt einen stark psychedelischen Effekt und zeigt auf drastische Weise, wie die permanente Wiederholung propagandistischer Slogans in das Gehirn dringen und dort eine manipulative Wirkung entfalten kann. Im Kanon möglicher Differenzen oder „andersartiger“ Eigenschaften kann alles als Begründung zur Ausgrenzung herangezogen werden. Ob ethnische oder religiöse Zugehörigkeit, sexuelle Orientierung oder Hautfarbe, ob Dialekt und Sprachvermögen oder zu starke bzw. zu geringe Assimilation, alle Aspekte sind der Anfeindung dienlich. Die eigentlichen Gründe sind oftmals eher in der Ökonomie, in der Konkurrenz bei sozialem Aufstieg oder in Klassenunterschieden zu suchen. Günther Anders brachte es auf den Punkt:

„Wünschst du einen treuen Sklaven, schenk ihm einen Untersklaven.“¹¹

Die Beschimpfungen, Drohungen und Hasstiraden zielen auf die Zerstörung von Würde und Integrität. Am Ende steht die Gewalt.

Höhepunkt der bisherigen Filmarbeit von David Krippendorff repräsentiert die Trilogie *Lament*, bestehend aus den drei aufwändigen Filmproduktionen *Nothing Escapes My Eyes* (2015), *Kali* (2017) und *Appropriation* (2023). Alle Filme sind in Kooperation mit der palästinensischen Schauspielerin Hiam Abbass entstanden. Besonders der zweite Film *Kali* muss in dem hier behandelten Kontext Erwähnung finden. Kali ist im Hinduismus die Göttin des Todes, der Zerstörung und der Erneuerung. Die ihr zugeschriebene Wut richtet sie unter anderem gegen Dämonen und Ungerechtigkeit. Für David Krippendorff scheint vor allem der Kampf Kalis gegen die Ungerechtigkeit die entscheidende Rolle gespielt zu haben, um seinen Film nach dieser Gottheit zu benennen. Das Ausweichen auf eine Gottheit, der nur im Glauben Macht zugesprochen wird, könnte Ausdruck einer Skepsis gegenüber der Möglichkeit sein, Gerechtigkeit in der Wirklichkeit erkämpfen und durchsetzen zu können. Hiam Abbass verkörpert die Figur einer Reinigungskraft und spricht den zum Monolog umgearbeiteten Text der Seeräuber-Jenny aus der *Dreigroschenoper*

von Bertolt Brecht und Kurt Weil. Als Vorlage diente allerdings Nina Simones Interpretation der „Pirate Jenny“¹², die für ihre Version aus der Prostituierten bei Brecht eine Putzfrau machte.¹³ Auch diese Referenz an Simone ist von Krippendorff eine bewusste Verneigung vor einer großartigen Schwarzen Sängerin, die mit diesem Brecht/Weil-Stück nicht nur für die Underdogs singt, sondern daraus ein Aufbegehren gegen Rassismus macht. Simone, die die schwarze und radikale Emanzipationsbewegung von Malcolm X unterstützte, spielte den Song bei Konzerten in der Carnegie Hall in New York City im April und Mai 1964, zu einer Zeit, als die Bürgerrechtsbewegung bereits viele bei Pogromen von rassistischen Mobs ermordete Aktivisten zu beklagen hatte. Indem Abbass den Monolog in arabischer Hochsprache (englisch untertitelt) spricht, klingt auch der Konflikt zwischen dem arroganten und rassistischen Blick des Westens auf die arabische Welt an. Ein dunkles Bild, aus dem Off sind schlurfende Schritte zu vernehmen, Schuhe werden gewechselt, eine Zigarette wird angezündet und die Glut leuchtet. Anschließend schaltet Abbass eine Lampe ein und die von ihr verkörperte Figur ist zu sehen. Die Betätigung des Lichtschalters bringt sie uns überhaupt erst zu Gesicht. Dieser Akt wirkt hier wie eine Selbstermächtigung, mit der sie symbolisch aus der Unsichtbarkeit – metaphorisch die Unsichtbarkeit der dienenden Underdogs – hervortritt und deutlich als Person erkennbar wird. Im zweiten Akt der Selbstermächtigung folgt das Erheben der eigenen Stimme, mittels der sich Kali als denkendes Subjekt zu erkennen gibt. Kali zündet sich eine neue Zigarette an, setzt sich auf einen Schemel und beginnt in tiefen Zügen zu rauchen. Ihr schweres Atmen und der sorgenvolle Blick signalisieren höchste Emotionalität, die sich im Monolog als Wut und Trauer entäußert. Die Überwachungskamera des Unternehmens oder einer übergeordneten herrschenden und ausbeutenden Macht hat sie dabei stets im Blick. Die Ästhetik der Bilder unterscheidet sich dementsprechend diametral. Einerseits erleben wir die perfekte Ausleuchtung mit großer Schärfe, die jede Regung auf Abbass' Gesicht in intimer Nähe zeigt und ihre emotionale Erregung spürbar macht; sie betritt damit eine Bühne, vor der die Betrachter*innen als Zuschauer*innen sitzen. Doch gleichzeitig werden wir auch der anderen, in grünliches Licht getauchten und an schemenhaften Aufnahmen mit Nachtsichtkameras erinnernden Bilder gewahr. Damit zwingt David Krippendorff die Betrachter*innen in beide Positionen gleichzeitig. Während wir Abbass' Rede erleben, fühlen wir mit ihr, gleichzeitig entdecken wir aber auch die synchronisierten Überwachungsaufnahmen. So katapultiert uns Krippendorff auch in den Kontrollraum, womit er unsere innere Haltung auf die Probe stellt.

Der vorhergehende Film mit Hiam Abbass *Nothing Escapes My Eyes* (2015) beginnt verschwommen mit einer langsamen Kamerafahrt und offenbart allmählich einen Schminktisch mit Glühbirnen wie in der Künstlergarderobe eines Theaters. Zu den Klängen der Arie aus Verdis *Aida* mit der Zeile „Padre, a costoro schiava non sono“ [Vater, deren Sklavin bin ich nicht] schminkt sich die Schauspielerin Hiam Abbass mit Tränen in den Augen ab, ohne ihre Rolle aufzugeben. Während sie sich ihres historischen Bühnengewands entledigt und wieder zu einer gegenwärtigen

Person wird, spiegelt sich das ganze Verdi'sche Drama um Liebe, Verrat, Exil, Zugehörigkeit, Gewalt und Fremdherrschaft in Abbass' Gesicht. Sie spielt mit sparsamer, aber eindrücklicher Mimik und Gestik. Die Intensität ihres Blicks offenbart Trauer und Verzweiflung, während die Kamera langsam auf Distanz und in eine Totale geht, die den architektonischen Kontext preisgibt: Das vermeintliche Theater entpuppt sich als Parkhaus in Kairo, exakt dort, wo 1971 die Oper von einem Feuer zerstört wurde und wo hundert Jahre zuvor Verdis *Aida* uraufgeführt wurde. Ohne Kommentar aus dem Off verwebt Krippendorff die verschiedenen Ebenen durch die visuelle Kraft der Bilder und eine Kameraführung, die unterschiedliche Perspektiven einnimmt und Bedeutungen herstellt. Er erweitert den Themenkomplex um Migration und Flucht vor Krieg und Armut zum zeitgenössischen Kommentar. Rassismus und die Fragen nach Identität und Loyalität gegenüber einem Staat bewegen heute ebenso wie im Altertum.

Die Kunst von David Krippendorff dreht sich von Beginn an um den Aggregatzustand der Gefühle, um Nähe und Liebe, um Entzweiung und das Umschlagen in Hass. Das Verhältnis des Individuums zu Nation, Gesellschaft und Gemeinschaft sowie die Frage nach Identität und Zugehörigkeit spielen eine wichtige Rolle in diesem Komplex, der zum großen Teil die *Conditio Humana* ausmacht. Die ultimative Form gelebter Feindschaft und kollektiven Hasses findet sich im Krieg.

Angesichts der aktuellen Weltlage mit vielen Kriegen und einem in der Ukraine geführten globalstrategischen Krieg zwischen Russland und Europa, den USA und der NATO im Eskalationsmodus der Drohung mit nuklearen Waffen, soll hier zum Schluss David Krippendorffs Schwarz-Weiß-Video *Sleeping Beauty* von 2003 zur Sprache kommen. Das projizierte Bild ist ein Triptychon. Links und rechts fallen Bomben vom Himmel und in der Mitte liegt eine Frau fast regungslos auf dem Bett. Regelmäßig wiederholt sich eine angedeutete Drehung ihres Körpers und eine zaghafte Bewegung ihres Beins, während aus dem Off dumpfe Trommelschläge und akustische Gitarrenriffs die Wiederholung der Bilder rhythmisieren. Die Frau wird verkörpert von Rita Hayworth und das Bild stammt aus Charles Vidor's Film *Gilda* von 1946. Der Auftritt von Hayworth, insbesondere während einer Burlesque-Tanz-Szene mit dem berühmten Handschuh-Striptease, bringt ihr den Ruf einer Sexbombe und Sexgöttin ein. Im Text des von Hayworth phänomenal aufreizend interpretierten Songs wird die verführerische Kraft der weiblichen Erotik ironisch zur Naturgewalt stilisiert, die sogar das große Erdbeben in San Francisco verursacht habe. Auf den männlichen Teil der Gesellschaft war die Auswirkung bis in den US-Militärapparat so drastisch, dass die am 30. Juni 1946 auf dem Bikini-Atoll gezündete Atombombe mit einem Foto von Hayworth „geschmückt“ war und den Namen Gilda trug.¹⁴

David Krippendorff verknüpft in seiner Videoarbeit die Erotik des weiblichen Körpers mit der ihm angedichteten und symbolischen Kraft für das Zerstörungspotential der Atombombe in seinem Triptychon, um die Symbolik gleichzeitig ad absurdum zu führen. Während Hayworth fast bewegungslos auf dem Bett liegt, fallen rechts und links todbringende Bomben vom Himmel. Das männlich domi-

nierte und sexistische Bild der verführerischen und auch zerstörerischen Kraft der Frau wird hier durch besondere Betonung der Passivität nicht nur konterkariert, sondern entlarvt.

Ob David Krippendorff sich künstlerisch weiter in Richtung Drehbuch und Regiearbeit für Filmproduktionen entwickeln wird, um die Bildende Kunst für Ausstellungsformate zugunsten des Kinofilms gänzlich aufzugeben, ähnlich wie der britische Foto- und Installationskünstler Steve McQueen, bleibt abzuwarten.

- 1 Bertolt Brecht, *Die Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1981, S. 734.
- 2 „The Wizard of Oz (Victor Fleming 1939), Produced by Metro-Goldwyn-Meyer,“ UNESCO Memory of the World, n.d., <https://web.archive.unesco.org/web/20220331184640/http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-8/the-wizard-of-oz-victor-fleming-1939-produced-by-metro-goldwyn-mayer/#c188264,%20> (zuletzt abgerufen am 26.4.2023).
- 3 Georg Seeßlen, „There is no place like home! Imaginäre Reise nach Hollywood. Elisabeth Bronfen beschreibt die Suche nach der Heimat im Kino.“ der Freitag, 14.1.2000: <https://www.freitag.de/autoren/georg-seesslen/there-is-no-place-like-home> (zuletzt abgerufen am 11.4.2023).
- 4 Gil Scott-Heron, „Home is Where the Hatred is“; auf: Derselbe, *Pieces of a Man*, LP, Flying Dutchman Productions LTD, New York City 1971.
- 5 Raoul Peck und James Baldwin, „I Am Not Your Negro“. Compiled and edited by Raoul Peck“, NYC: Vintage International, New York City 2017, S. 23.
- 6 1939 sang Billie Holiday zum ersten Mal im Café Society in Greenwich Village, New York City, am Ende eines Konzerts den 1937 von Lewis Allen (Abel Meerpool) getexteten und komponierten Song *Strange Fruit*, das wohl musikalisch bitterste und heute weltbekannte künstlerische Zeugnis des Protests gegen die Lynchjustiz, die an der afroamerikanischen Bevölkerung begangen wurde. Vgl.: Michael Zametzer: *Strange Fruit – Song gegen Lynchmord und Rassismus*; <https://www.podcast.de/episode/607027567/strange-fruit-song-gegen-lynchmord-und-rassismus> (zuletzt abgerufen am 1.5.2023).
- 7 <https://marianandersonhistoricalsociety.weebly.com/biography.html> (zuletzt abgerufen am 26.4.2023).
- 8 <https://marianandersonhistoricalsociety.weebly.com/biography.html> (zuletzt abgerufen am 26.4.2023).
- 9 <https://marianandersonhistoricalsociety.weebly.com/biography.html> (zuletzt abgerufen am 26.4.2023).
- 10 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Band 3, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1970, S. 1628.
- 11 Günther Anders verweist 1979 in einem Interview mit Mathias Greffrath mit diesem Satz auf seinen Roman *Die molussische Katakomba*. In: Elke Schubert (Hrsg.): *Günther Anders antwortet. Interviews & Erklärungen*, Edition Tiamat, Berlin 1987, S. 19.
- 12 Erschienen auf: *Nina Simone in Concert*, Philips PHM 600-135 (USA), 1964 (Live-Mitschnitt von Konzerten in der Carnegie Hall, New York City, April, Mai 1964).
- 13 <https://dustedmagazine.tumblr.com/post/183632765267/why-brecht-now-vol-ii-nina-simone-sings-pirate> (zuletzt abgerufen am 18.4.2023).
- 14 Bernd Stöver, *Der Kalte Krieg 1947–1991: Geschichte eines radikalen Zeitalters*, C. H. Beck, München 2007, S. 208.