

Interview mit David Krippendorff von Matthias Reichelt

Von der Malerei zum Videofilm und zurück zum Still könnte man gerafft die mediale Entwicklung im Werk des deutsch-amerikanischen Künstlers David Krippendorff zusammenfassen. Der 1967 in Berlin geborene Künstler wuchs in Italien auf und kam mit 21 Jahren nach Berlin. Nach dem Studium der Malerei an der HdK, mehreren Ausstellungen und kurzer kuratorischer Tätigkeit, zog er vor über vier Jahren nach New York City. Obgleich es dort nicht einfach ist, seine Existenz als Künstler zu finanzieren, ist er mit der positiven Resonanz und den Ausstellungsmöglichkeiten sehr zufrieden.

Während Berlin auf US-amerikanische Künstler zurzeit einen enormen Sog ausübt, sieht ein vorwiegend in Berlin sozialisierter Künstler seine Zukunft eher in den USA. Ob dies an den Sujets seines Werkes liegt oder an einer offeneren Haltung des Kunstbetriebs gegenüber jungen, noch nicht kanonisierten Künstlern? Unter anderem darüber führte Matthias Reichelt mit David Krippendorff ein Gespräch, das im April 2004 in New York begann und später telefonisch und per E-mail weitergeführt wurde.

Du hast Malerei studiert, bist aber fasziniert vom Film und arbeitest seit geraumer Zeit mit beiden Medien. Wann hat dein Interesse am Film deine Malerei berührt?

Ich habe immer versucht meine kulturelle "Deplatzierung" auszudrücken. Das war für mich ein zentrales Thema, da ich mich immer und überall als "Outsider" gefühlt habe und mich sehr mit Fragen nach Herkunft, nationaler und kultureller Identität auseinandergesetzt habe. Das wurde mir noch extremer bewusst, als ich nach Berlin kam, um an der HdK zu studieren: trotz deutschem Namen und Pass sprach ich kein Wort Deutsch und fühlte mich fremd. 1996 war ich in der Ausstellung *Wahl-verwandt* der Karl-Hofer-Gesellschaft, Berlin im Bahnhof Westend vertreten, die ich mit befreundeten Künstlern kuratiert hatte. Das Konzept sah vor, dass jeder Künstler parallel zu seiner Produktion eine Arbeit realisieren sollte, die eine Art "Erklärung" seiner Motive und Absichten liefert. Als ich nach einer Idee für die Visualisierung der Themen Zugehörigkeit, Identität und Heimat suchte, erinnerte ich mich an den Film *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, USA 1939 mit Judy Garland in der Rolle der kleinen Dorothy), der meine Kindheit sehr geprägt hatte. Der Film handelt auf metaphorischer Ebene genau von diesen Wünschen und Utopien. Da mich dieser

Film so bewegt hatte, kam ich auf die Idee, den Film zur Visualisierung meiner Themen zu nutzen. Die Bahnhof Westend hatte noch die alte Zugangstreppe zu den S-Bahn-Gleisen, wo ich erstmals eine ortsbezogene Installation mit dem Titel *Yellow Brick Road* realisierte. Die Auseinandersetzung mit diesem Film machte mir so viel Spaß, dass ich seine Motive auch in meine Malerei integrierte. Es war für mich eine große Befreiung, denn ich konnte Neues ausprobieren und zurückkehren zu einer gegenständlichen Malerei, von der ich dachte, sie für immer hinter mir gelassen zu haben. Ich fühlte mich nicht mehr nur einer bestimmten malerischen Stilrichtung verbunden. Als ob sich plötzlich eine Tür geöffnet hätte, verfügte ich nun über viel mehr Möglichkeiten. Ich hätte nicht gedacht, dass mich dieser Film bis 2003 beschäftigen würde.

Mit deiner dritten Videoarbeit, einer generierten Sequenz aus dem „Wizard of Oz“, die zu den Worten „There’s no place like home“ ein Haus in den Lüften zeigt, gibst du ja eher deiner Heimatlosigkeit Ausdruck.

There’s No Place like Home ist sicherlich eines meiner persönlichsten Videos und visualisiert genau diese Utopie von "Heimat" und "Sicherheit". Es ist eine Art "Dialog" zwischen zwei gegensätzlichen Polen: das entwurzelte, fliegende Haus einerseits, und das Küchen-Interieur als Archetyp von "Zuhause" andererseits. Ich habe diese sich ständig wiederholende Sequenzen mit dem Satz *There’s no place like home* unterlegt, und plötzlich merkt man die Ambivalenz des Satzes. Er bedeutet nicht nur *es ist nirgends besser als Zuhause*, sondern auch *es gibt kein Zuhause*. Ich wollte damit dieses "Ideal" von Zuhause in Frage stellen und umkippen. Ich glaube, dass die Utopie von "Zugehörigkeit" und Zuhause sein (die Bedeutung von "Zuhause" ist für jeden anders) ein sehr tief liegender menschlicher Wunsch ist. Und umso mehr

wir wissen, wie illusorisch dieser Wunsch ist, desto stärker sehnen wir uns danach. Das Video ist gleichzeitig eine politische Aussage und eine sehr emotionale Arbeit. Ich wollte damit die Fragilität dieses Wunsches und den Zustand des Entwurzeltheits visualisieren. Gleichzeitig legt die bedrohliche Stimmung die Assoziation von Krieg nahe.

Hast du in dieser „persönlichsten“ Videoarbeit familiäre Erfahrungen verarbeitet, da deine Mutter als Jüdin im Exil in Großbritannien aufgewachsen ist?

Ja, sicherlich. Ich bin mit dem Gefühl von "Heimatlosigkeit" aufgewachsen. Meine ersten 21 Lebensjahre habe ich in Italien verbracht, wo ich vom ersten Schultag an wegen meines Nachnamens als Ausländer betrachtet wurde. Ich wollte wie alle anderen Kinder sein. In Berlin galt ich als Ausländer und in New York bin ich es auch wieder, obwohl ich auch einen US-Pass besitze und fließend Englisch spreche. Niemand kann feststellen, woher ich komme ... und ich könnte auf solch eine Frage auch keine schnelle Antwort geben. So bin ich überall "heimatlos" und werde immer damit konfrontiert. Sicherlich teile ich dieses Schicksal mit meiner Mutter, trotz sehr unterschiedlicher Gründe. Sie ist in der Tschechoslowakei geboren und wurde - weil sie Jüdin ist - mit vier Jahren mit dem Kindertransport nach England geschmuggelt. Als sie 14 Jahre alt war, ging ihre Familie nach New York, wo sie sich immer als Europäerin fühlte. Das Video *Running Away from Home* bildet mit *No Place ...* fast ein Diptychon zu diesem Thema. Man sieht eine Person (Dorothy, ebenfalls aus *The Wizard of Oz*) allein in Richtung Horizont laufen. Alles ist in Schwarz-Weiß und im Negativ gehalten und mit einer rhythmischen Musik unterlegt, die fast wie ein Marsch klingt. Das "unschuldige" Märchen wird zu einer harten Visualisierung von Flucht. Eine hoffnungslose Figur, die in die Unendlichkeit geht, ohne jemals irgendwo anzukommen. Hier die permanente Exilantin und in *No Place ...* das ortlose und

schwebende Haus. Obwohl ich nicht direkt die Geschichte meiner Mutter mit diesem Video verarbeiten wollte, haben Freunde erkannt, wie sehr die Arbeit an ihre Geschichte erinnert. Die flache Landschaft mit den Pfählen lässt an KZs denken, und Dorothy trägt einen Koffer, typisch für die damals flüchtenden Juden.

Nachdem du eine Videoarbeit fertig komponiert hast, beginnst du damit, einzelne Stills in die Malerei zu übertragen. Verstehst du diese als Ergänzungen, die zusammen mit dem Video gezeigt werden, oder als völlig eigenständige Werke?

Ich arbeite nicht in systematischen Schritten, sondern wechsle immer wieder die Medien. Manchmal bekomme ich Ideen für Bilder, während ich an einem Video arbeite, manchmal umgekehrt. Alle Arbeiten sind für mich eigenständig. Hat man jedoch die Möglichkeit, eine gesamte Werkgruppe zusammen zu sehen, ergeben sich mehrere Ansätze zur Entschlüsselung. Ich komme von der Malerei und meine Videos haben immer eine malerische Qualität. Aber ich mag auch die Filmsprache und liebe es, formale Elemente davon in die Malerei zu integrieren. Da ich mich sehr intensiv mit einem bestimmten Film auseinandersetze, ergeben sich ähnliche Motive für die Videos wie auch für die Malerei. Aber für mich bleiben es zwei grundsätzlich verschiedene und eigenständige mediale Sprachen, die ganz unterschiedliche Aspekte vermitteln. Egal wie abstrakt man ein Video macht, es hat immer einen narrativen Charakter und das erlaubt, gewisse Inhalte zu erzählen. Die Kombination von unterschiedlichen Sequenzen ergibt Assoziationen und vermittelt bestimmte Inhalte, die in einem stehenden Bild völlig anders ausgedrückt werden müssen. Ein Bild wird immer „indirekter“ kommunizieren, da es weder Bewegung, Ton und Zeit vermittelt. Ein Gemälde muss alle Inhalte in einem gefrorenen Bild verdichten. Manche Aspekte, die mit Video visualisierbar sind, können nicht in einem Bild ausgedrückt werden, ohne platt zu werden. Es ist genau dieses „hin und her“ das ich sehr spannend finde.

In der letzten Zeit hast du den Film Noir „Gilda“ von Charles Vidor aus dem Jahr 1946 mit Rita Hayworth in der Hauptrolle als „Arbeitsmaterial“ für dich entdeckt. Du konfrontierst laszive, erotische Szenen mit fallenden Bomben. Was ist für dich das Faszinierende an diesem Film und wo siehst du die Verbindung zwischen dem Erotischen und dem Militärischen?

Die erste Atombombe, die 1946 auf die Bikini Islands geworfen wurde und die Ära der Atomtests einläutete, wurde nach *Gilda* benannt. Auf die Bombe war ein Bild Rita Hayworths gemalt worden. Sie wurde auch wegen ihrer roten Haare als *Atomic Beauty* bezeichnet. Ich fand diese Verbindung faszinierend, weil damit die Glamourisierung des Krieges visualisiert wurde. Die ideologische Bedeutung Hollywoods innerhalb der amerikanischen Kultur wurde dadurch besonders deutlich. Das war für mich der Anlass, mich mit *Gilda* auseinander zu setzen und mit dem Video *Blame*, 2002 (Schuld, Verantwortung) eine neue Werkgruppe zu beginnen. Der Titel *Blame* bezieht sich auf die berühmteste Szene des Films, in der Rita Hayworth in einer Art Striptease ihre langen Handschuhe lasziv von den Händen streift. Dazu singt sie das Lied *Put the Blame on Mame*. Interessanterweise wird in dem Text den Frauen die Schuld für alle Natur-Katastrophen gegeben, weswegen Erdbeben, Tornados und Orkane weibliche Namen gegeben wurden. Ich habe das Wort *Blame* entlehnt, um hier auf die Atombombe zu verweisen und die Frage nach Verantwortung zu stellen. Ich habe Sequenzen aus dieser Szene neu verarbeitet und verfremdet, indem ich sie ins Negativ übertragen und lodernde Flammen und Explosionen hinzugefügt habe. Plötzlich wird Rita Hayworth zu einer Mischung aus einer brennenden „Jean d’Arc“ und einer dämonischen gewalttätigen Figur. Gleichzeitig Opfer und Täterin, außerhalb ihrer Macht und Verantwortung. Was ich mit der Serie von Arbeiten, die auf *Gilda* basieren visualisieren möchte, ist die *Glamourisierung* der Kriegsideologie durch die Medien und Filmindustrie. Das Video *The Beautiful Island (part 1)* (2004) z.B. beginnt mit dem Satz *Pain is*

Weakness Leaving the Body. Zuerst denkt man an eine Zen-Weisheit. Sobald man aber versteht, was er eigentlich bedeutet, wird man von der faschistischen Ideologie darin erschreckt. Der Satz stammt von einem Werbeplakat für die US-Marines, das einen jungen Marine zeigt, der während des Trainings ein schmerzverzerrtes Gesicht macht.

Mit „The Beautiful Island I“ warst du vor kurzem in der Ausstellung „Tactical Action“ des Gigantic Artspace (2004) in Manhattan vertreten. Dort wurden kritische Arbeiten gezeigt, die sich u.a. mit der US-amerikanischen Außen- und Innenpolitik seit dem 11. September 2001 auseinandersetzen. Wie erlebst du die Stimmung unter den amerikanischen Künstlern?

Die Situation hat sich in den letzten Jahren deutlich verändert. Kurz nach dem 11. September 2001 konnte man kaum mit einem Amerikaner wirklich über die Vorgänge reden. Sie standen alle so unter Schock, dass sie gar nicht mehr in die Lage waren, die politische Situation in Frage zu stellen. Ich war sehr schockiert, als einer meiner Kollegen damals die Meinung vertrat, man müsse in so einer Krisensituation hinter dem Präsidenten stehen, auch wenn man ihn nicht gewählt hat. Das hat sich mittlerweile geändert. Die politische Lage ist momentan so ernst, dass jede Person, die man trifft - ich spreche hier ausdrücklich über New York und die liberalen Intellektuellen - eine sehr regierungskritische Haltung vertritt. In der Kunst passiert nicht so viel auf dieser Ebene. Verglichen mit dem Aktivismus der 80er Jahre ist heute in den Galerien und Kunstinstitutionen von der gefährlichen politischen Lage national und global nichts zu spüren. Die letzte *Whitney Biennale* war dafür das beste Beispiel. Dort wurde die kommerzielle Kunst gefeiert, so dass man sich fast auf einer Kunstmesse glaubte.

Die Ausstellung *Tactical Action* im *Gigantic Artspace* (59 Franklin Street, New York, N.Y. 10013, www.giganticartspace.com) war tatsächlich drei Jahre danach die erste

Ausstellung zu den Auswirkungen des 11. September 2001. Mein großer Respekt gehört auch Lawrence Rinder, der als einziger mit *The American Effect* (Ausstellung im Whitney Museum 2003) einen anderen Blickwinkel auf die USA eingenommen hatte. Es wird hier viel politisch engagierte Kunst produziert, die jedoch von den Galerien und Institutionen ignoriert wird. Der *neueste Trend* sind „pubertäre“ Zeichnungen, Malerei und Collagen, sehr intim und mit Elementen von Pop- und Jugendkultur, Traumwelten und nostalgischen Motiven.

Haben sich deine Arbeiten in den USA und unter dem Eindruck der politischen Entwicklung seit dem 11. September 2004 verändert?

Ja. Die Auseinandersetzung mit *The Wizard of Oz* hatte ich in Berlin begonnen, und es waren persönliche Arbeiten, die mit meiner Kindheit und Biographie zu tun hatten. Stattdessen waren die Themen, die ich in den USA gewählt habe, sicher beeinflusst von der Tatsache, dass ich dort war, und vor allem von der politischen Lage nach dem 11.9.2001. Besonders schockiert war ich von der verbreiteten Kriegsmentalität, von dem Medienspektakel, von der Mischung aus Entertainment und Gewalt. Mein letztes Video *The Beautiful Island (part 2)* ist eine Art „utopischer Versuch“, die Gewalt zu neutralisieren, sie ins Leere laufen zu lassen, kombiniert mit dem Wunsch, ins verlorene Paradies zurückzukehren. Das Video beginnt mit dem Satz *Como puede ser verdad?* (Wie kann es wahr sein?), einer Frage, die dem Madonna-Song „La Isla Bonita“ entnommen ist. In diesem Kontext scheint dieser Text die Wahrheit der Medien-Bilder zu hinterfragen.

Du lebst seit 2000 in NYC, während gleichzeitig viele US-amerikanische Künstlerinnen und Künstler nach Berlin kommen, weil die Stadt so vital sei und man die Veränderungen direkt verfolgen könne. Warum lebst du in NYC?

Ich kam 1989 nach Berlin, um an der HdK zu studieren. Ich wollte nicht unbedingt Rom verlassen, aber ich wusste, dass Berlin der bessere Ort für ein Kunststudium ist. Damals hatte ich vor, sofort nach dem Studium zurückzukehren. Nach dem Studium war jedoch klar, dass es keinen Sinn gehabt hätte, nach Italien zurückzugehen, aber auch Berlin hatte für mich seinen Reiz verloren.

Ich hatte inzwischen mehrere amerikanische Künstler kennen gelernt, die mit einem Stipendium in Berlin waren. Sie empfahlen mir nach New York zu gehen, weil meine Arbeit sich eben genau mit dieser Kultur befasst.

Berlin ist spannend, wenn man neu in der Stadt ist. Man profitiert nicht nur von der kulturellen Atmosphäre, sondern lebt auch billiger als in anderen westlichen Großstädten. Das gibt einem Freiheit und ermöglicht einen Lebensstil, der woanders kaum möglich wäre. Die Kunstszene ist aber immer noch sehr klein, und nur wenige Berliner Künstler sind in Berliner Galerien vertreten.

In New York ist es zwar ökonomisch schwer zu leben, aber dafür ist die Kunst- und Galerieszene sehr offen. Sie ist sehr groß und immer in Bewegung. Es lässt sich schnell eine eigene Nische finden. Wettbewerb und Konkurrenz mögen groß sein, aber die Künstler verhalten sich dennoch kollegial. Häufig passiert es, dass ein Künstler dich seinem Galeristen vorschlägt, wenn er deine Arbeit mag und er denkt, sie könnte gut in das Programm der Galerie passen. Die Kuratoren sind offen für Neues und Unbekanntes. Es ist nicht ungewöhnlich, im Besucherbuch eines off-off Ausstellungsortes die Namen wichtiger Kuratoren zu finden.

Sehr sympathisch finde ich vor allem, dass du dich nur durch die Arbeit behaupten kannst. Ich habe kaum jemand meinen Lebenslauf gezeigt, das interessiert hier niemanden. In Berlin dagegen ist dein Lebenslauf die *Eintrittskarte*. Was zählt ist: bei wem hast du studiert, welche Stipendien und Preise hast du bekommen, wo hast du

ausgestellt etc. Nur wenn das erst mal stimmt, wird auch deine Arbeit begutachtet. Vielleicht hatte ich ja Glück, aber ich fand, New Yorks Kunstszene war sehr offen und fair mir und meiner Arbeit gegenüber. Allerdings ist der amerikanische Geschmack viel kommerzieller. Daher vermisse ich wiederum ein eher europäisches Verständnis von Kunst, eine tiefere kulturelle Auseinandersetzung unter Berücksichtigung von Philosophie, Politik, Gesellschaft und Kultur.

Wie finanzierst du dein Leben in NYC? Wahrscheinlich kannst du wie in Berlin auch kaum von deiner Kunst leben?

Von Kunst zu leben ist immer sehr schwer. Es klingt zwar wirklich klischeehaft, aber ich kam nach New York mit gerade mal \$ 500. Ich musste so schnell wie möglich einen Job finden. Ein befreundeter Künstler gab mir den Rat, mich bei Cateringfirmen umzuhören. Nach mehreren Anrufen hatte ich eine Firma gefunden, die bereit war mich zu treffen. Sie haben mich zur Probe eine Woche angestellt und ich musste mein letztes Geld in einen Smoking investieren. Jetzt arbeite ich regelmäßig für die Firma. Meine Arbeitgeber kommen zu allen meinen Eröffnungen und unterstützen mich sehr. Ich kann monatelang weg sein und brauche mich nur kurz vor meiner Rückkehr zu melden, um wieder arbeiten zu können. Ein flexibler Job, der mir genug Zeit tagsüber lässt, um im Atelier zu arbeiten. Um damit u.a. zwei Mieten für Wohnung und Atelier zu finanzieren, muss ich fast jeden Abend arbeiten. Es ist aber gleichzeitig faszinierend, weil sich die Firma auf private Partys bei den sehr Reichen spezialisiert hat. Ich bekomme so einen Einblick in das Leben dieser Leute. Dadurch habe ich sehr viel über die USA, die dortige Sozialstruktur und die enormen Klassenunterschiede gelernt. Ich bin eigentlich sehr froh, diese Erfahrung gemacht zu haben.