

KEINE KOMPROMISSE !

**Die Kunst des
BORIS
LURIE**

FAMILIE

2

DANCE HALL SERIES

32

NO

70

**SATURATION
PAINTINGS**

6

LOVE SERIES

38

HARD WRITINGS

80

WAR SERIES

14

**ALTERED
PORTRAITS**

42

**ADIEU
AMERIQUE**

84

LAGER

20

DAVIDSTERN

44

SKULPTUREN

106

**DISMEMBERED
WOMEN**

25

PIN-UPS

56

ESSAYS

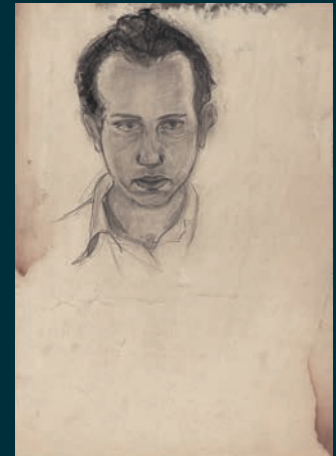
113



*Portrait Of My Mother
Before Shooting, 1947*
Öl auf Leinwand, 93×65 cm



***Family*, 1945–49**
Öl auf Hartfaserplatte,
61 × 37 cm



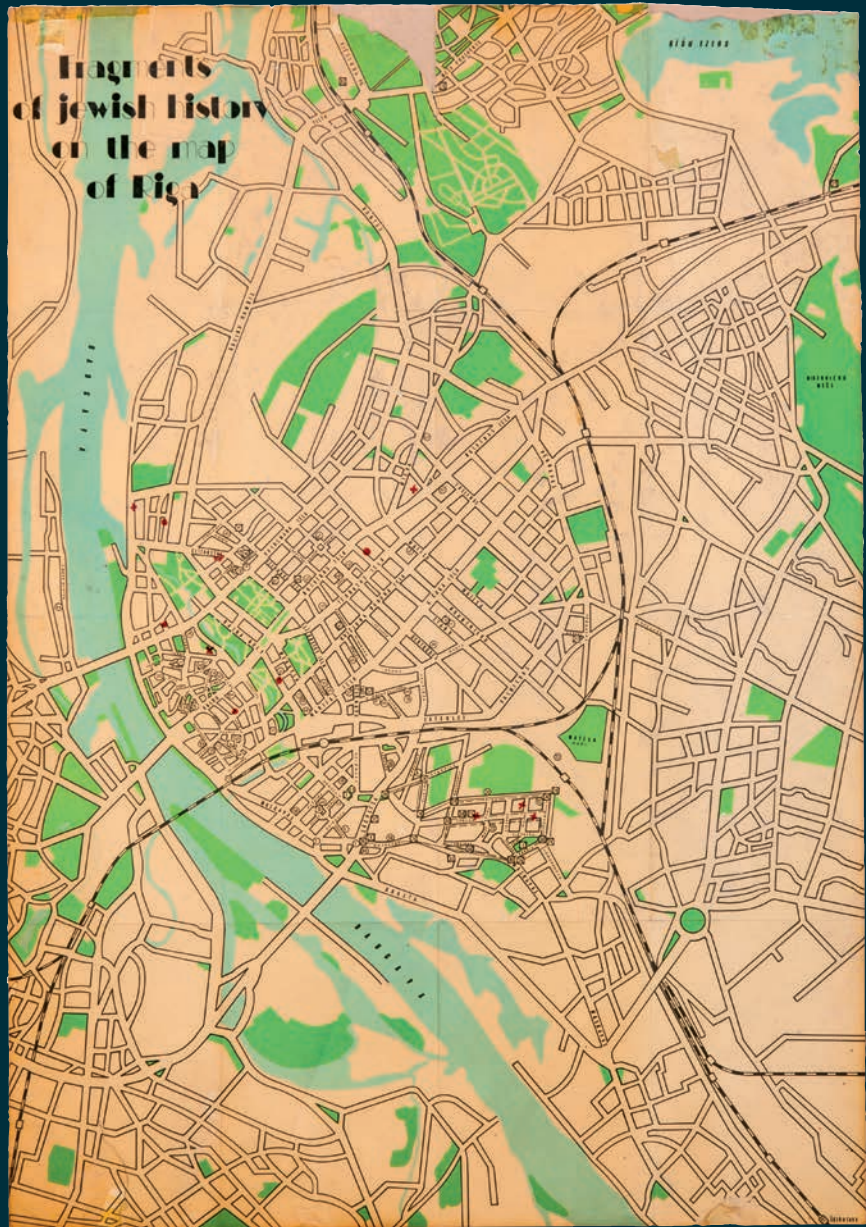
***War Series 50*, 1946**
Bleistift und Wachskreide, teils
verwischt, auf Papier, 30 × 21 cm



Untitled, 1945–49
Pastell und Gouache
auf Papier, 66 × 40 cm



Untitled, 1949/50
Öl auf Pappe, 51 × 38 cm



*Fragments Of Jewish History
On The Map Of Riga, undatiert*
Textmarker auf Landkarte, 81 × 56 cm



Untitled, 1948–52

Collage: Öl auf Leinwand auf
Hartfaserplatte, 71 × 100 cm



Back From Work-Prison
Entrance, 1946/47
Öl auf Leinwand auf Hartfaser-
platte, 45 × 64 cm





Untitled, undatiert
Öl auf Leinwand,
127 × 127 cm



Untitled, 1946–50
Pastell und Gouache
auf Papier, 47 × 62 cm

NACHT, STUTTHOF

Um sechs Uhr ist der Tag zu Ende. Alles ist ruhig, leises Schnarchen tönt durch die Baracke und hin und wieder ein leises Seufzen oder Selbstgespräch. Und auch der Gummiknüppel, der die Menge zur Ruhe gebracht, auch der liegt müssig in der Ecke des besseren Zimmers, wo die Herren schlafen, die Kapos und Ältesten zu Abend essen und sich das Neueste erzählen, während deren Diener sich bereits zur Ruhe begeben.

Die kleine Nachtlampe über der Eingangstür verbreitet ein spärliches Licht, in welchem ich Leute sehe, die in ihren Socken hastig irgendwohin laufen und dann wieder zurückkehren ... das übliche Bild einer ruhigen Nacht, in der sich der Häftling wünscht, dass sie ewig dauern möge ... vorausgesetzt, dass er schlafen kann in Gesellschaft zweier, dreier Kameraden in der Koje, vorausgesetzt, dass er sich nicht das Fleisch unter seiner Jacke blutig reissen muss, vorausgesetzt.

Ein anderer Tag ist zu Ende gegangen und es hat gar keinen Zweck darüber nachzudenken, was an ihm geschehen ist: dasselbe hastige, übereilte Aufstehen wie Tags zuvor, dieselbe Scheibe Brot — wenn sie nicht kleiner wurde —, die dann von einem anderen Häftling mit Marmelade beschmutzt wird, dann, beim Ausgang aus der Baracke, eine Schüssel mit „Kaffee“ für drei, und später das oft vergebliche Suchen nach dem Manne mit der Schüssel ... das Suchen nach einem ruhigen Platz ... dann das Entrinnen vor einer anderen Peitsche, der man unvermeidlich irgendwo über den Weg laufen muss. Es scheint hier ewig zu regnen, der Schlamm dringt dir durch die Stiefel ... und nach dem stundenlangen Appell versuchst du wie gewöhnlich die Umzingelung zu durchbrechen, dich zwischen die Krüppel, die im gegenüberliegenden Block hausen, zu mengen, in ruhigere Gegenden des Lagers zu gelangen, um der Arbeit zu entweichen. Gelingt es dir, so läufst du auf den grossen Platz vor dem Haupttor, wo ein reges Leben herrscht. Kolonnen stehen da, Kolonnen alter und „besserer“ Häftlinge, und du läufst schnell zwischen ihnen hindurch, läufst in eine Toilette, tust, als wenn du sehr beschäftigt

wärst, bis der Tag graut, bis die Kolonnen das Lager verlassen haben. Die Stubendienste kommen inzwischen in die Toilette, um sauberzumachen, und wenn du Glück hast, treiben sie dich nicht auf die Strasse ... Dann, Mittag, wo du jederzeit deine Schüssel Suppe riskierst, wenn du nicht zur Arbeit warst. Nachdem du die Schüssel Suppe ruhig im Magen hast, merkst du, dass die Baracke umzingelt ist, und kein anderer Ausweg als zur Arbeit dir geblieben ist. Und was die Arbeit bedeutet ..., das weisst du aus Erfahrung.

Und nun, nachdem es ruhig geworden ist und alles zu schlafen scheint, verlasse ich die Bretter, breite die Decke auf dem Boden vor den Fenster aus, sehe die beleuchteten Zäune und hinter ihnen ein paar Lichter aus schlecht verdunkelten Fenstern des prunkvollen SS-Gebäudes, und schlafe langsam ein. Ein wunderbares Gefühl ist es zu wissen, dass man Ruhe haben wird bis vier Uhr.

Ein Pfeifen und Schreien weckt mich auf: Manche zögern noch sich anzuziehen, andere sind im Nu in ihren Kleidern. Ich bin zwischen den letzteren. „Alles raus“, brüllt eine Stimme in Polnisch. Ich bin vernünftig genug, nicht zwischen den ersten zu sein und auch nicht zwischen den Letzten. Draussen ist es kalt und trocken — ein wahres Wunder hier — und Kolonnen strömen aus allen Baracken. Zuerst werden wir in Fünfer-Reihen aufgestellt und marschieren unter lautem Kommando. Dann erlischt die Stimme, die ersten in der Kolonne laufen beinahe, während die hinteren nur langsam gehen. Andere Kolonnen mengen sich zwischen die unsere, und als wir am Ziel sind, sind wir eine einzige Masse von Zuschauern, die um einen halbbeleuchteten Fleck im Zentrum des Lagerplatzes stehen ... und wohl kaum verstehen, was los ist. Alle Strassen, die zum Platz führen sind überfüllt, Leute hängen an den Fenstern der Baracken, um was zu sehen. Andere, wohl die Mehrheit, kümmern sich nicht darum, was vorgeht, schauen nicht mal zum hellbeleuchteten Punkt herüber. Wir erkennen fast gleichzeitig ein Gerüst, einen Galgen. Wir erinnern uns, dass er schon am vorhergehenden Tag dagestanden hat, jeder-

mann wusste, dass jemand gehenkt werden würde ... doch wir alle hatten es schon längst vergessen ... Ein beruhigtes Murmeln fängt nun an — was bedeuten soll: das ... also ist es! —, das durch ein lautes, „Ruhe!“, unterbrochen wird. Wir hören nicht, was der Mann sagt, wir merken bloss, dass er zuerst Deutsch spricht, dann Polnisch. Und dann kommt eine Gestalt in Sicht, die Gestalt eines Jungen. Die meisten drehen sich um und schauen in die entgegengesetzte Richtung. Andere, die schon auf halbem Wege zurück sind, drehen sich um, bleiben stehen, und warten doch. Und ich schaue hin, dorthin, wo er auf dem Stuhle steht, und es scheint mir als wäre er ruhig und gefasst. Niemand spricht und niemand ruft ihm etwas zu. Das Selbstverständliche muss geschehen und die Strafe ist wirklich nicht gross. Der Lagerälteste, der die Zeremonie leitet, stösst den Schemel weg, der Junge fällt und hängt. Und dann gehen doch die Mützen herunter, zuerst vorne beim Galgen, und dann geht es wie eine Welle weiter. Während die Letzten die Mützen erst abnehmen, haben die Vorderen sie schon wieder an. Er soll noch ausgerufen haben: „Lang lebe die Rote Armee und die Sowjetunion!“ Ich habe es aber nicht gehört.

Es gibt keine geschlossenen Kolonnen mehr, als es zurück in die Baracken geht. Es wird wieder gesprochen, vielleicht leiser als zuvor. Und es scheint mir — natürlich ist das Blödsinn — als wenn ich der einzige wäre, der sich nur einen einzigen Gedanken gemacht hat, über den Jungen, den Schlosser, der aus Russland kam und einem SS-Mann mit dem Montierschlüssel auf den Kopf geschlagen hat. Vielleicht hatte ich die Gedanken deswegen, weil ich doch glaubte leben zu bleiben. Vielleicht. Und unbekannter hängender Heldenkamerad: Was glaubte er?

Und dann ist es wieder Nacht und später Morgen. Und auch in Stutthof bei Danzig ist es hell bei Tag und dunkel bei Nacht. Aber grau, düster und regnerisch ist es da immer — bestimmt auch jetzt.

BORIS LURIE, 1947



Untitled, 1948–50

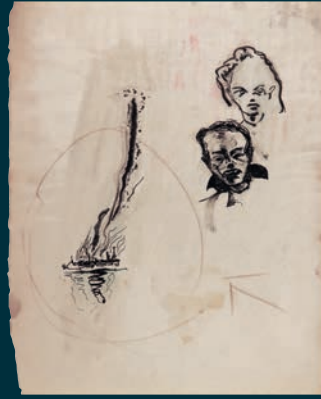
Pastell und Gouache
auf Papier, 58 × 43 cm



Entrance, 1940–55
Öl auf Karton, 103 × 76 cm

**War Series 107, 1946**

Kugelschreiber und Wachskreide
auf Papier, 26×21 cm

**War Series 104, 1946**

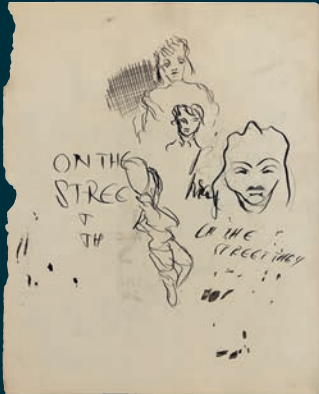
Tusche und Wachskreide auf Papier,
26×21 cm

**War Series 92, 1946**

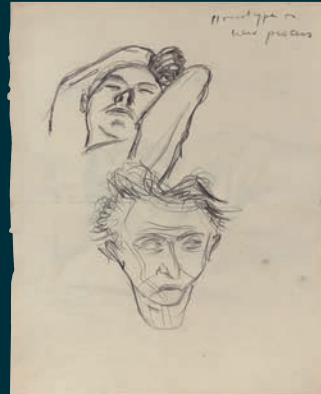
Kreide, teils verwischt, auf Papier,
26×21 cm

**War Series 91, 1946**

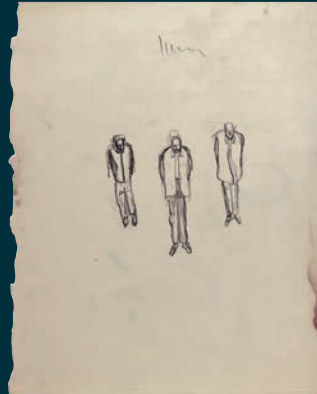
Wachskreide, teils verwischt, auf
Papier, 26×21 cm

**War Series 70
(On The Street), 1946**

Bleistift und Tusche auf Papier,
26×21 cm

**War Series 74 (Monotype
On New Process), 1946**

Kreide, teilweise verwischt,
auf Papier, 26×21 cm

**War Series 83 (12 Hours Cen-
tral European Time), 1946**

Bleistift auf Papier, 26×21 cm

**War Series 34, 1946**

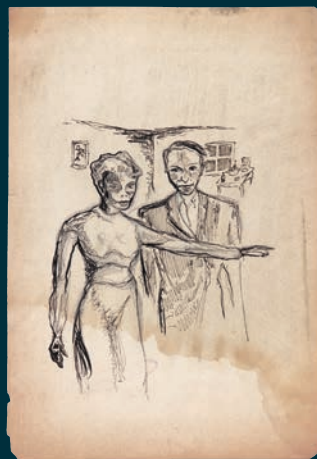
Bleistift auf Papier, 26×21 cm

**War Series 64, 1946**

Wachskreide, teils verwischt, auf
Papier, 30×21 cm

**War Series 3, 1946**

Bleistift auf Papier, 30×21 cm

**War Series 105 (RK), 1946**

Kugelschreiber, Tusche und Bleistift
auf Papier, 30×21 cm

**War Series 97, 1946**

Kohle und Bleistift auf Papier,
30×21 cm



War Series 85, 1946
Bleistift und Buntstift
auf Papier, 26 × 20 cm



War Series 73, 1946
Bleistift auf Papier, 26 × 20 cm



War Series 75, 1946
Kreide, teils verwischt,
auf Papier, 26 × 20 cm



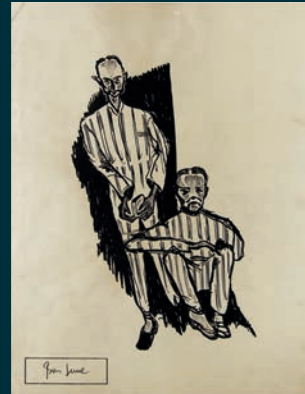
War Series 82, 1946
Bleistift auf Papier, 26 × 20 cm



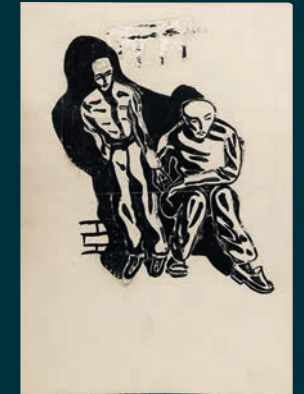
War Series 65, 1946
Graphit, teils verwischt,
auf Papier, 26 × 20 cm



**War Series 67 (The Way
Of Liberty?), 1946**
Tusche auf Papier, 26 × 20 cm



War Series 68, 1946
Kugelschreiber und Tusche
auf Papier, 26 × 20 cm



War Series 101, 1946
Tusche und Gouache auf
Papier, 26 × 18 cm



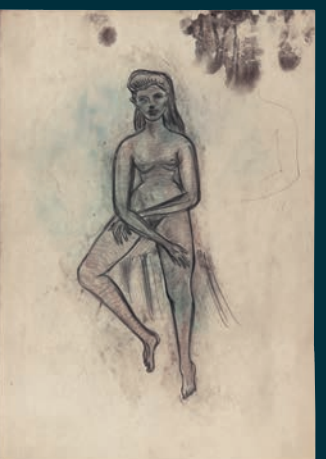
War Series 61, 1946
Kreide, teils verwischt, auf Papier,
30 × 21 cm



War Series 51, 1946
Conté und Wachskreide und
Bleistift auf Papier, 30 × 21 cm



War Series 56, 1946
Blaue Wachskreide auf Linienpapier,
30 × 21 cm



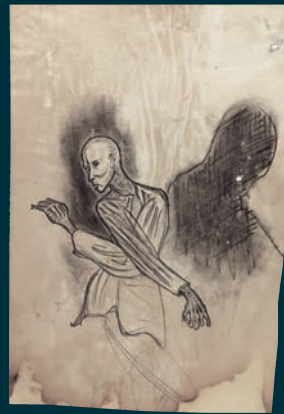
War Series 53, 1946
Bleistift, Wachskreide, Kreide und
Wasserfarbe auf Papier, 30 × 21 cm

**War Series 36, 1946**

Kreide und Wachskreide auf
Papier, 28 × 18 cm

**War Series 1, 1946**

Kugelschreiber, Tusche und
Wasserfarbe auf Papier,
27 × 20 cm

**War Series 103, 1946**

Kreide, teils verwischt, auf
Papier, 27 × 19 cm

**War Series 5, 1946**

Tusche auf Papier, 25 × 21 cm

**War Series 100, 1946**

Tusche auf Aquarellpapier, 30 × 23 cm

**War Series 86, 1946**

Tusche auf Papier, 30 × 23 cm

**War Series 8, 1946**

Bleistift auf Papier, 30 × 22 cm

**War Series 32, 1946**

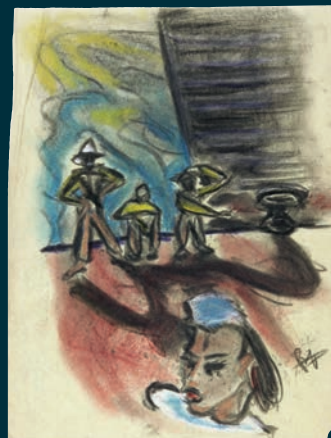
Kreide auf Papier, 30 × 20 cm

**War Series 52, 1946**

Tusche auf Papier, 33 × 20 cm

**War Series 35, 1946**

Kreide und Kohle auf Papier,
30 × 21 cm

**War Series 49, 1946**

Kreide und Gouache auf Papier,
28 × 22 cm

**War Series 106, 1946**

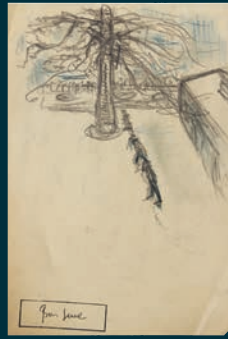
Tusche und Gouache auf Papier,
28 × 21 cm



War Series 77, 1946
Tusche auf Pappe, 24 × 19 cm



War Series 20, 1946
Tusche auf Papier, 23 × 17 cm



War Series 30, 1946
Bleistift und Wachskreide auf Papier, 22 × 15 cm



War Series 16, 1946
Bleistift, Kreide, Wachskreide und Gouache auf Papier, 21 × 15 cm



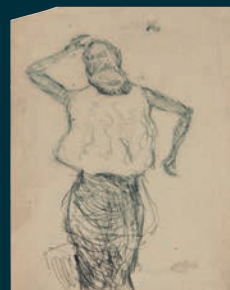
War Series 22, 1946
Bleistift auf Papier, 21 × 13 cm



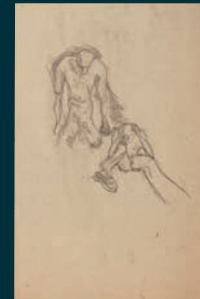
War Series 27, 1946
Bleistift auf Papier, 19 × 13 cm



War Series 11, 1946
Bleistift auf Papier, 19 × 14 cm



War Series 14, 1946
Bleistift und Wachskreide auf Papier, 19 × 15 cm



War Series 29, 1946
Bleistift auf Papier, 20 × 13 cm



War Series 43, 1946
Bleistift und blaue Tusche auf Papier, 19 × 14 cm



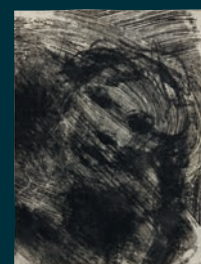
War Series 33, 1946
Kugelschreiber, Tusche und Gouache auf Papier, 24 × 20 cm



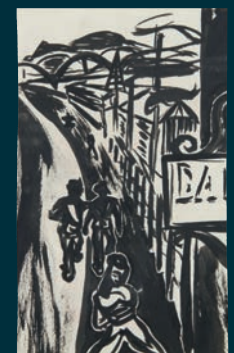
War Series 12, 1946
Tusche und Gouache auf Papier, 22 × 17 cm



War Series 25, 1946
Tusche auf Papier, 13 × 13 cm



War Series 71, 1946
Tusche auf Papier, 17 × 13 cm



War Series 69, 1946
Tinte auf Papier, 23 × 14 cm

**War Series 26, 1946**

Tusche und Kreide, teils verwischt, auf Papier, 14 × 19 cm

**War Series 41, 1946**

Tusche auf Papier, 15 × 21 cm

**War Series 42, 1946**

Tusche auf Papier, 15 × 21 cm

**War Series 10, 1946**

Kugelschreiber, Tusche und Bleistift auf Papier, 15 × 20 cm

**War Series 40, 1946**

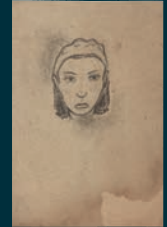
Kugelschreiber und Tusche auf Papier, 14 × 19 cm

**War Series 21, 1946**

Bleistift auf Papier, 13 × 20 cm

**War Series 44, 1946**

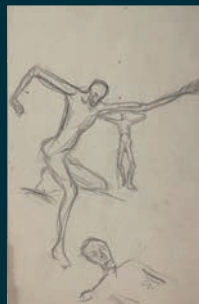
Bleistift auf Papier, 13 × 20 cm

**War Series 19, 1946**

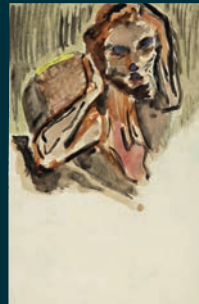
Bleistift auf Papier, 15 × 10 cm

**War Series 48, 1946**

Bleistift und Wachskreide auf Papier, 30 × 21 cm

**War Series 15, 1946**

Bleistift auf Papier, 20 × 13 cm

**War Series 17, 1946**

Tusche, Wasserfarbe und Gouache auf Papier, 20 × 13 cm

**War Series 2, 1946**

Kugelschreiber, Tusche und Bleistift auf Papier, 21 × 20 cm

**War Series 4 (Aftermath), 1946**

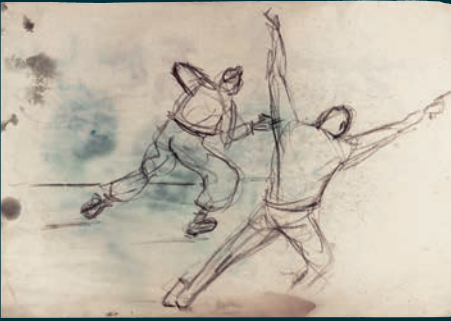
Tusche auf Papier, 20 × 25 cm

**War Series 66, 1946**

Tusche auf Papier, 18 × 25 cm

**War Series 58, 1946**

Kugelschreiber, Tusche und Buntstift auf Papier, 22 × 26 cm



War Series 98, 1946
Kohle und Wasserfarbe auf Papier, 21 × 30 cm



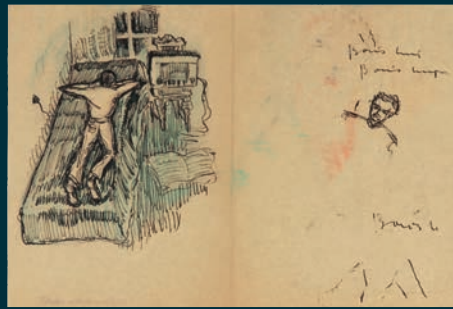
War Series 94, 1946
Bleistift auf Papier, 21 × 30 cm



War Series 62, 1946
Kreide, teils verwischt, auf Papier, 21 × 29 cm



War Series 60, 1946
Bleistift und Kreide auf Papier, 21 × 30 cm



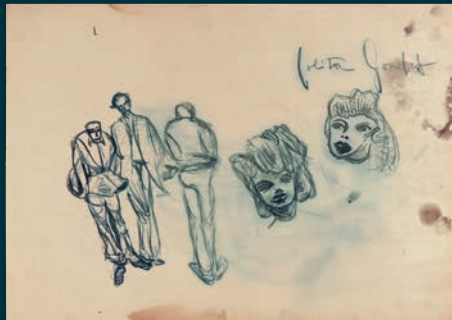
War Series 28, 1946
Tusche und Wachskreide auf Papier, 20 × 30 cm



War Series 31, 1946
Kreide, teils verwischt, auf Papier, 20 × 29 cm



War Series 9, 1946
Tusche und Wachskreide auf Papier, 20 × 28 cm



War Series 96 (Lolita Jonfef), 1946
Tusche und Kugelschreiber auf Papier, 21 × 30 cm



War Series 87, 1946
Kreide und Wachskreide, teils verwischt, auf Papier, 21 × 30 cm



War Series 81 (Hillersleben), 1946
Bleistift auf Papier, 20 × 26 cm



War Series 95 (Cat), 1946
Rote Tusche auf Papier, 20 × 25 cm



War Series 54, 1946
Kohle und Wachskreide auf Papier, 20 × 33 cm



Flatcar, Assemblage, 1945 by Adolf Hitler

Flatcar, Assemblage, 1945, by Adolf Hitler, 1961

Linografie, 41 × 61 cm

Lolita, 1962

Collage: Öl auf Papier auf
Leinwand, 103 × 142 cm



METRO-GOLDWYN-MAYER presents in association with
JAGGED EDGES

FOR P



LOLLITA ?



***Saturation Painting
(Buchenwald), 1959-64***

Collage: Fotografie und Zeitung auf
Leinwand, 91 × 91 cm



Railroad to America, 1963

Collage: Fotografie auf Leinwand,
37 × 54 cm

Hier, in New York, Friedl,
ist es
anders als in den Buchen-Wäldchens
Man geht zum Doktor und er schaut Dich
drüber
ob Du ihm Wert bist ein Hundert or ein Tausend
KaZet-Reichs-Dollars.

BORIS LURIE, 1955



*Dismembered Woman:
The Stripper, 1955*

Öl auf Leinwand, 165 × 109 cm



Untitled, 1951

Öl auf Hartfaserplatte, 77 × 92 cm



Dismembered Stripper, 1956

Öl auf Leinwand, 107×97 cm





*Dismembered Women:
Giving Bread, 1949*
Öl auf Karton, 36 × 51 cm

Dismembered Woman, 1959–65
Öl auf Leinwand, 145 × 135 cm



Untitled, 1955

Öl auf Leinwand, 89 × 114 cm



Dismembered Woman: Apple Eater, 1954
Öl auf Leinwand, 58×61 cm





Untitled (Two Women), 1956

Öl auf Hartfaserplatte, 116×92 cm

Ich bin halb russisch Bau'r
 halb Jud'-Aristokrat;
 das russisch Bäuerchen
 so kugelrund, mit rotbefleckten Wangen,
 schneeweissem Bart
 verbirgt sich
 verwirrt, in den gehenkten
 strömend' rabenschwarzen Haaren
 im Bart-Aristokrat
 und lächelt sanft
 ins Christusbart:
 was ist denn ihm
 passierte?

BORIS LURIE, 30. DEZEMBER 1990

Deutschland!
 liegt mir lieb
 unweit
 des meinen Herzens
 — da sind die evakuierten Gräber
 — zwei Damenfinger, rot-nägel manikürt.

Drum wird mein Herz
 sich schlagend
 auf dem Küchen-Hacktisch
 immer duften:

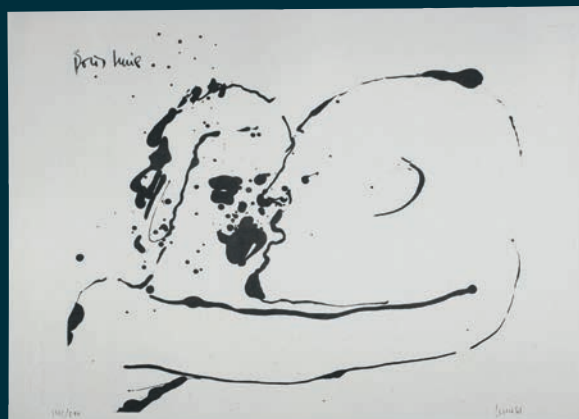
Deutschland
 — es zieht mich zu den Köchen
 — ins Gericht.

BORIS LURIE, 11. JANUAR 1991

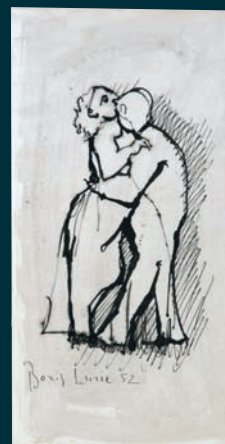


Three Women, 1955

Collage: Öl auf Hartfaserplatte
auf Leinwand, 118 × 119 cm



Dance Hall Portfolio 4–12, 1961
 Signierte Lithografie, 27 × 38 cm



Dance Hall Series 12, 1963–67
 Kugelschreiber und Tinte
 auf Papier, 28 × 14 cm



Dance Hall Series 10, 1963–67
 Kugelschreiber und Tinte auf Papier, 38 × 51 cm



Dance Hall Series 11, 1963–67
 Bleistift und Tusche auf
 Papier, 32 × 19 cm

Wir sind die Künstler, die die Kunst betrieben
Kunst vertrieben
in die Kunst sich nicht verlieben.
Was nun folgt ist kein Vergnügen.

Auch die Kunst, die richtig war,
war kein Vergnügen
doch jeweils, wenn nicht Verlügen
immer eines selbst betrügen
mit der Kunst sich selbst zu spiegeln
spielen, auszuspühlen.

Und der Moloch, dem die heisse Liebe aller Tver gilt
kaut, ganz zufrieden.
Ohne irgendwelcher Wut —
frisst garnicht —
die, seine Kunst ausschieden.

BORIS LURIE, 20. JULI 1994



Untitled, 1955–60
Öl auf Leinwand,
127 × 97 cm



Dance Hall Series 2, 1953–57
Pastell und Gouache auf Papier,
55 × 76 cm



Love Series: Bound On Red Background, 1962

Collage: Fototransfer und Farbe auf Leinwand, 203 × 135 cm



Love Series, 1970–72

Fotografie, mit Farbe übermalt,
15 × 17 cm



Love Series: Posed, 1962

Collage: Öl auf Leinwand auf Karton,
41 × 27 cm



Love Series: Bound And Gagged, 1960–69
Öl auf ungespannter Leinwand auf Karton, 58 × 39 cm



*Love Series: Bound
With Stick, 1962*

Collage: Papier auf
Leinwand, 200 × 90 cm



Altered Photos (Cabot Lodge), 1963
Collage: Öl und Papier auf Leinwand, 74 × 60 cm



Untitled, 1963
Collage: Öl auf Papier auf Leinwand, 74 × 61 cm



Altered Photos (Cabot Lodge), 1963
Collage: Öl und Papier auf Karton, 74 × 61 cm



Altered Photos (Cabot Lodge), 1963
Collage: Öl auf Papier auf Leinwand, 74 × 60 cm



Altered Photos (Cabot Lodge), 1963
Collage: Öl und Papier auf Leinwand, 74×61 cm



10 Altered Photos (Cabot Lodge), 1963
Collage: Öl und Papier auf ungespannter Leinwand, 98×81 cm



Altered Photo (Cabot Lodge), 1963
Collage: Öl und Papier auf Leinwand, 75×61 cm



Untitled (Henry Cabot Lodge), 1963
Siebdruck auf Papier, 72×56 cm



Untitled, 1960–69

Assemblage: Karton und
Farbe, 43 × 27 × 9 cm



Immigrant's NO!box, 1963

Assemblage: Öl, Fotografie und Papier
auf Holzkoffer, 61 × 102 × 64 cm

Der Jude zahlt gut
 fürs hitlerianisch' Sauerkraut.
 Legt darzu mit, Tomatensosse
 Totensosse
 ins *Du* — mein Liebchen —
 natürlich bist Du eine Jüdin?

BORIS LURIE, 15. JUNI 1996

Die kalte Luft
 drängt sich
 durch diese ungehobelt Bretter-Spalten.
 Weisst du
 was philosophisch-so-gesprochen
 Was Kälte ist?

BORIS LURIE, 3. AUGUST 1997

Das Malertum kommt aus 'ner Büchse
 von Konfekten
 in das ist eingeschmolzen worden
 ein Davidstern-mit-Hammer-Sichel
 unter versternten Hakenkreuzen.

BORIS LURIE, 1998



Untitled, 1982

Assemblage: Korsett mit Ölfarbe,
Ketten und Zement, 198 × 36 cm



Untitled, 1960/61

Assemblage: Öl, Papier, Gips
und Maschendraht, 41 × 36 cm



Knife In Cement Star Of David, 1970-79

Messer in Zement, 43 × 30 × 30 cm



Untitled, undatiert

Assemblage: Karton, Öl und
Textilien, 91 × 41 × 3 cm



Suitcase, 1964

Assemblage: Öl und Papier
auf Lederkoffer,
38 × 58 × 18 cm



**NO, Love You (Immigrant's
NO!suitcase #1), 1963**

Assemblage: Koffer und Ölfarbe
mit Gegenständen und Fotos,
61 × 102 × 62 cm



Cement Star Of David, undatiert
Zement, 51 × 55 × 20 cm



*Rope And Stars Of David
(Five Stars of David), 1970*
Beton und Seil, 155 × 23 × 8 cm



*Altered Israeli Flags With
Yellow Star Of David, 1974*

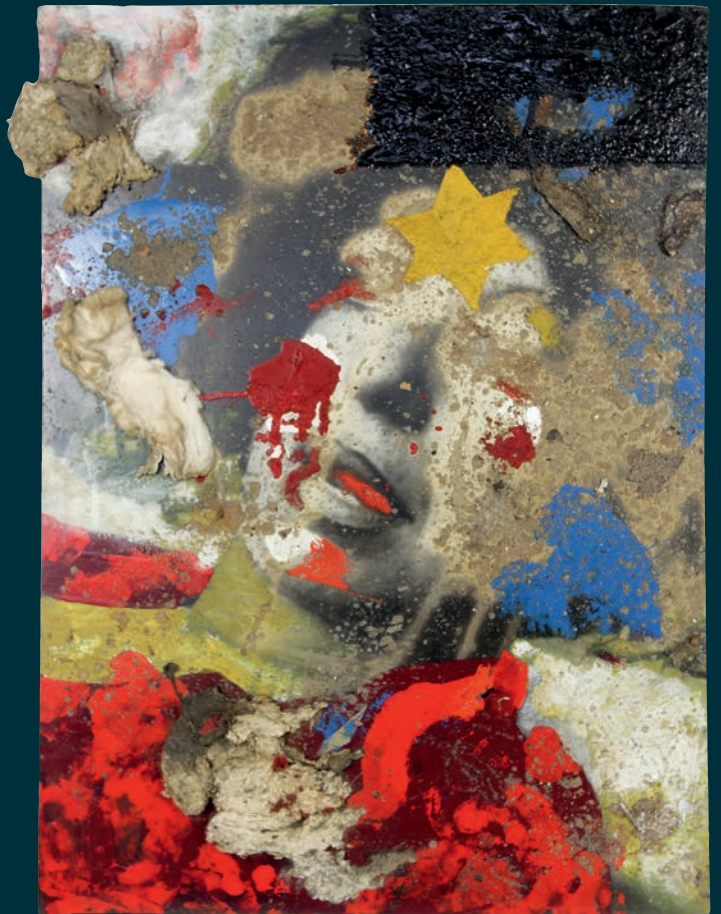
Collage: Flaggen und Stoff mit Öl
auf Schaumstoffplatte, 102 × 76 cm



Untitled, 1970–79
Assemblage: Öl auf Textil,
118 × 62 cm



Untitled, 1959–64
 Assemblage: Öl und
 Zement auf Leinwand,
 41 × 50 cm



Untitled, 1960–69
 Assemblage: Gefundene Objekte
 und Öl auf Karton, 60 × 44 cm



Untitled, 1970–75

Collage: Gefundene Objekte auf
einer Kartonbox, 76 × 76 cm



Yellow Star NO!art Bag, 1960–69

Collage: Öl und Papier auf Leinensack, 93 × 69 cm



Untitled, 1963

Collage: Öl und Papier auf
Leinwand, 130 × 109 cm



Salad, 1962

Collage: Öl und Papier-Collage
auf Leinwand, 115 × 99 cm

Das Volk ist nur an einem schuld,
dass es dumm ist.

Das neugebürgert Proletariat ist nur an einem schuld,
dass es nichts lernen will.

Die Oberschichten sind an einem — unter andrem — schuldig,
dass sie zu klug sind.

Die Künstler sind nur an einem schuld:
sie Künstemachers seien.

Die Kritiker und Intellektuellen sind bloss an dem schuld,
dass sie nichts erlebt haben.

Die Ökonomen sind nur an einem haftig:
dass sie Fäden durch die Zähnelöcher strecken.

Politiker sind nur an einem unschuldig:
dass sie die Völker, Papas-Mamas, haben möchten.

Gott und die Juden sind daran schuld,
dass sie in Auschwitz zuviel Geld verdienen.

Die Freiheitsfrauen sind daran schuld —
die Dolche in verbergte Männer-Stellen stechen.

Die Profession der Mannesbilder trägt die schuld —
sich in die Mauselöcher bergen.

Die Lenker von den Sowjets hatten daran schuld,
in Tat zuviel Erfolg erhaut zu haben.

Die Demokraten sind stets unschuldig,
weil sie nur das Vergessen taten.

Wir alle haben Drinnenschuld
in Klostern Coca-Cola rauchen.

BORIS LURIE, 19. SEPTEMBER 1998



More Insurance, 1963

Collage: Zeitschriften, Fotografie
und Farbe auf Pappe, 41×51 cm



Untitled, undatiert
Collage: Öl und Bilder auf
Leinwand, 61 × 46 cm

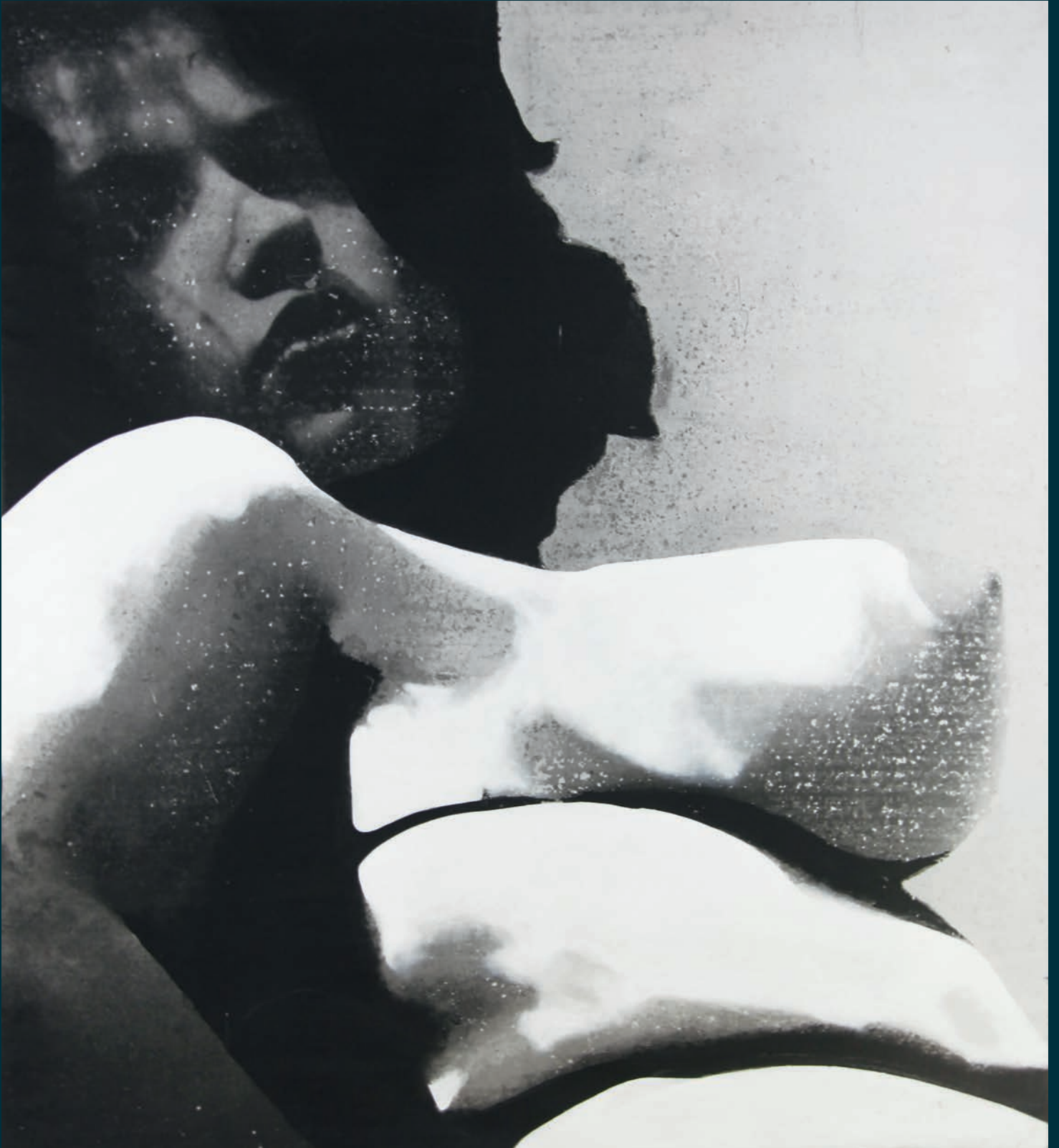


Deliberate Pinup Series, 1975
Collage: Öl und Papier auf Pappe,
81 × 43 cm



Untitled, 1961

Collage: Zeitschriften, Plastik
und Fotografie auf Pappe,
114×77 cm





Untitled, 1973-77

Collage: Fotografie und Öl
auf Papier, 25 × 20 cm



Untitled, 1965

Collage: Fotografie und Öl
auf Papier, 28 × 22 cm

Pin Up (Body), 1963

Foto-Siebdruck und Acryl
auf Leinwand, 117 × 127 cm



Altered Photo (Shame!), 1963

Collage: Öl und Fotografie auf
Leinwand, 81 × 57 cm



Untitled, 1960–70

Collage: Papier und Öl auf
Leinwand, 99 × 91 cm



Large Pinup #4, 1960–70

Collage: Fotografie auf
Leinwand, 229 × 236 cm

TO COOL OFF?

Paradise Beach Is!

A PIP OF A PUPPET

JAMIE, YET!

THE TORSO TOSSEY WHI BATTLE THE CENSORS

RUMORS

FISHERMAN'S DREAM

MIX Well That's Southwell

All Around the House

Sweet As Candy

TWO KINDS

ONLY \$1 EACH

A NOSE IS A NOSE IS A...

THE GREATEST BURLESQUE MORE EVEYWHERE!

STAG STORIES

A Queen of a King

THE WORLD'S BIG SCANDALOUS FILMS AND THE RUMORS OF IMMEDIATE SALE!

EROTIC EMPLOYED ACT FILMS

OLD Husbands Ours Wives...

COMING TO A THEATRE NEAR YOU

COME FLY WITH ME

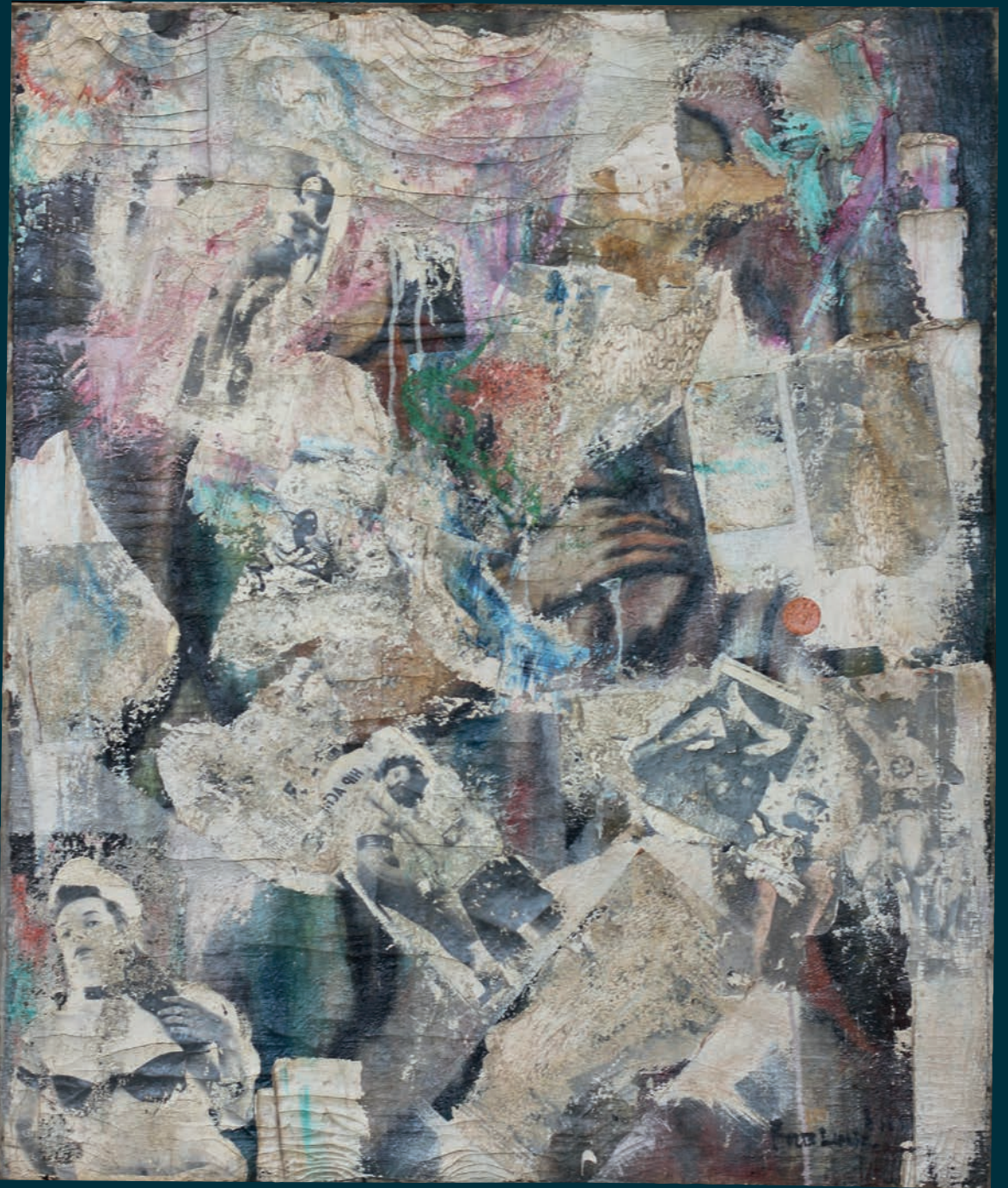
TEN STAG MOVIE SUBJECTS All for \$1.00

FIGHTING GALS



Quench Your Thirst, 1962

Collage: Öl und Papier auf
Leinwand, 174×107×4 cm



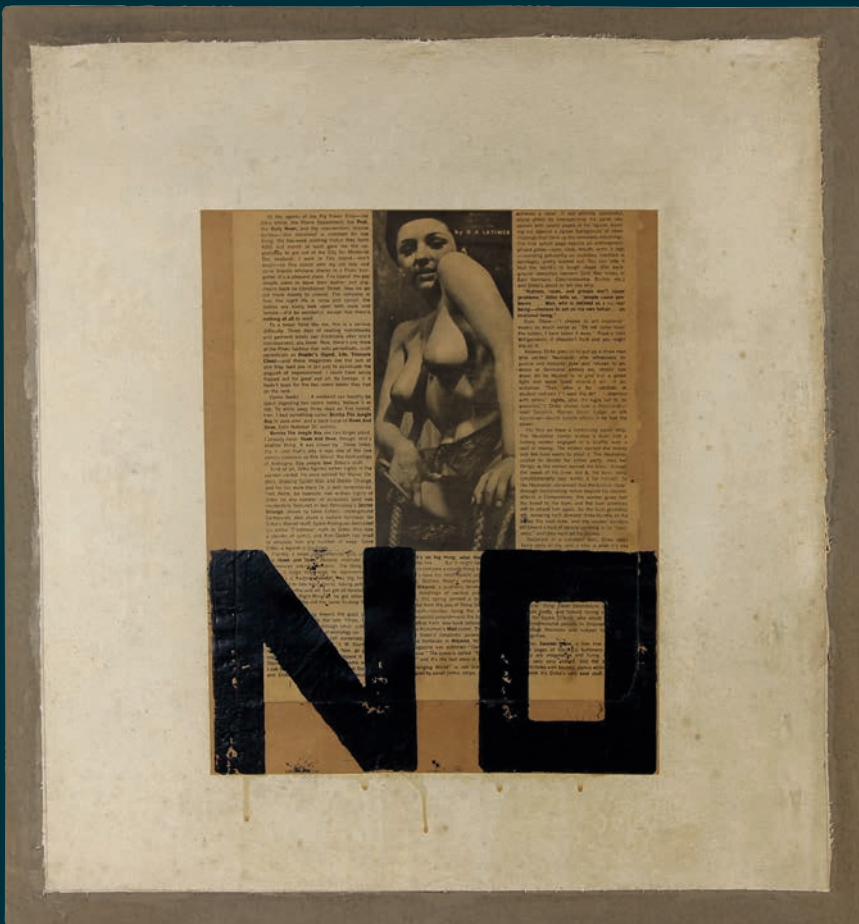
(Hand), 1962

Collage: Öl und Fotografie auf
Leinwand, 91 × 76 cm



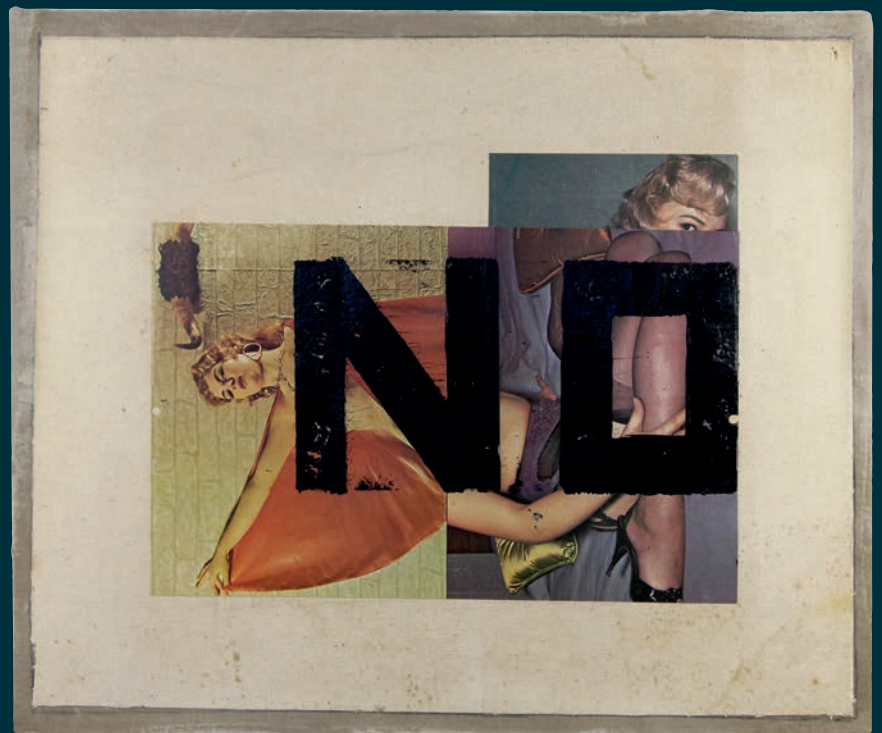
Untitled, 1965–75

Öl auf ungespannter
Leinwand, 72 × 89 cm



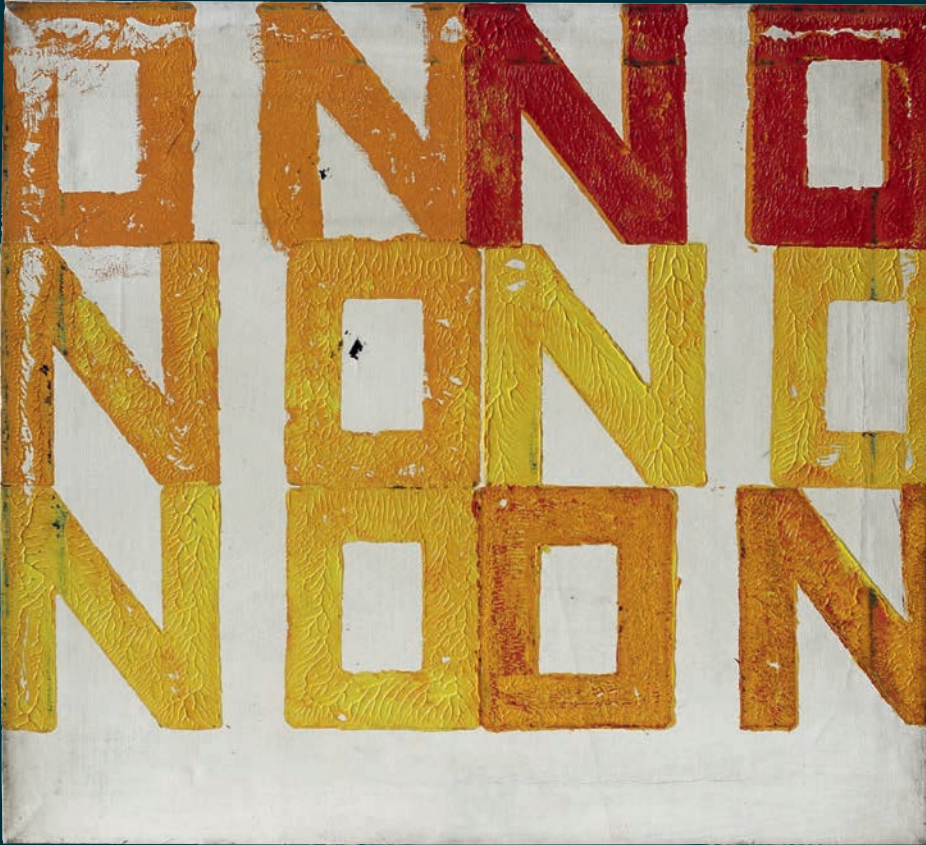
NO, 1965–69

Assemblage: Zeitschriften und
Öl auf Leinwand, 61 × 55 cm



NO, 1965–69

Assemblage: Fotografie und Öl
auf Leinwand, 48 × 57 cm



Untitled, undatiert

Öl auf Leinwand, 56 × 61 cm



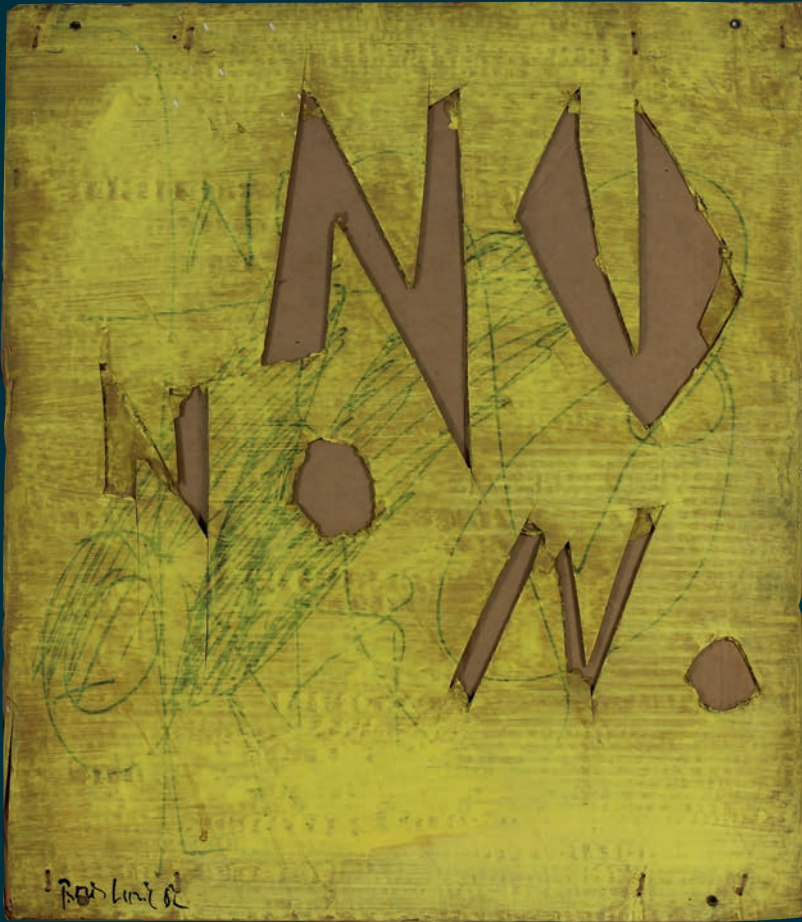
ONONONONONONON, 1968–70

Öl auf ungestrichener Leinwand, 34 × 76 cm



No (Red And Black), 1963

Öl auf Leinwand, 56 × 89 cm



#6 ,NO' (With Split Head), 1963

Collage: Öl und Papier auf Leinwand,
61×76 cm



NO's, 1962

Collage: Öl auf
Karton, 64×57 cm

Ein Nazi,
 der einem Getto-Juden ein Stück Brot — vergänglich
 heimlich überlassen hat.
 SS-Gardist, der eines Auge zugeedrückt.
 Die kleine blonde Arbeitsmagd, die so in Magdeburg —
 gestillter Schleiferei-Maschine,
 ein Butterbrot ziemlich versteckt
 dem hübschen Hunger-Jungmann hinterlassen hat.
 Aha! die alte krumme Lettin-Frau,
 die — frostbeiss Freiheits-Boulevard —
 auf der Parkbank, ein weisses Brötchen von sich liess
 weghumpelte.
 (Sie brachte es, bestimmt? absichtlich.)
 Die sind so wichtiger als all Schreihälse
 übersättigt
 das Gute zu verblasen meint.
 Ich jedoch geb dem Heim(at)losen keinen Penny.

BORIS LURIE, 7. FEBRUAR 1999

Der Alte sagt: „Bitte.“
 Der Jungmann, der sagt: „Gib!“
 Die noch— schön *Jungfer*
 ist in sich verliebt.
 Die schon noch ält're Dame
 glüht, mit dem Licht.
 Doch, was ist aussen schön
 es nur verlischt.

BORIS LURIE, 14. OKTOBER 1999



Tammie, 1960–70

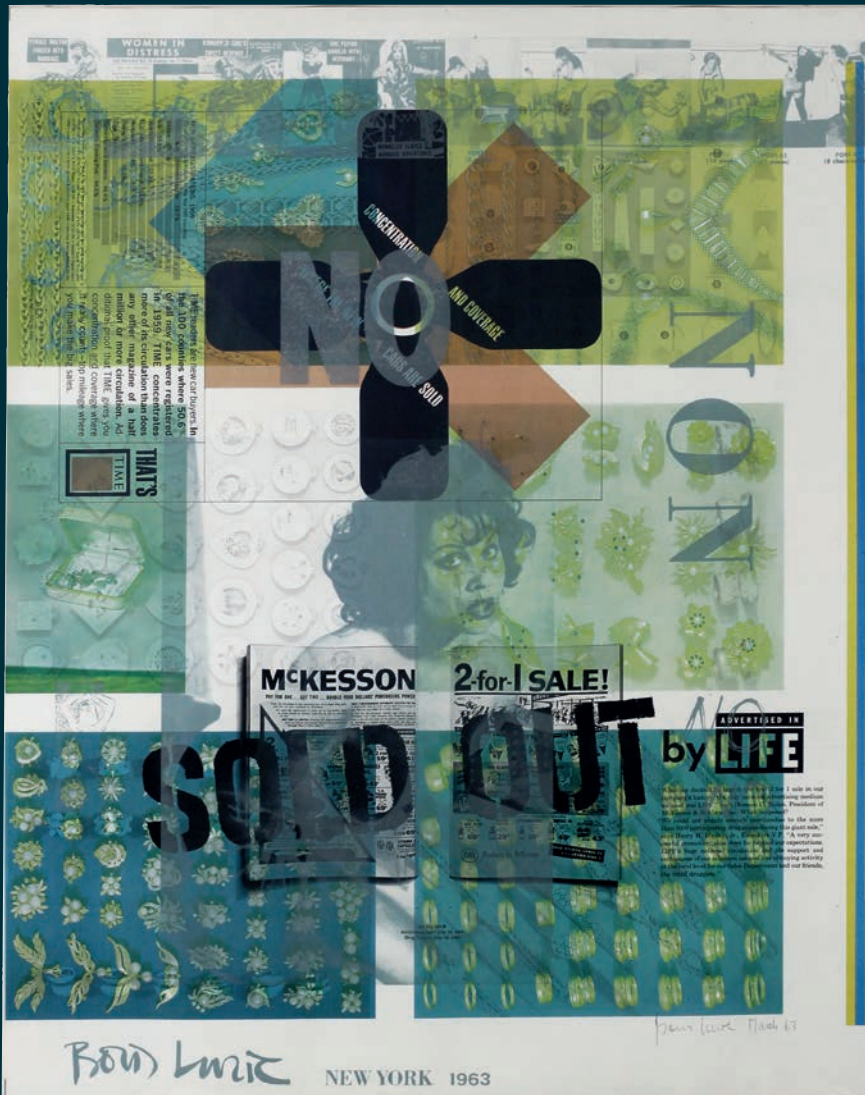
Collage: Öl und Papier
auf Papier, 103×54 cm



NO I Sprayed, 1963
Spray auf Hartfaser-
platte, 56 × 51 cm



Untitled, 1963
Assemblage: Karton,
Fotografie und Öl auf
Leinwand, 62 × 46 cm



Untitled (Sold Out), 1963
Siebdruck auf Papier, 72 × 56 cm



NO, With Torn Papers (TED), 1963
Collage: Papier und Öl auf Hartfaserplatte, 48 × 41 cm



Untitled, 1963

Assemblage: Öl auf bedrucktem
Papier auf Leinwand, 86 × 48 cm



Hard Writings (Load), 1972

Collage: Fotografie und Klebeband
auf Papier auf Leinwand, 60×88 cm

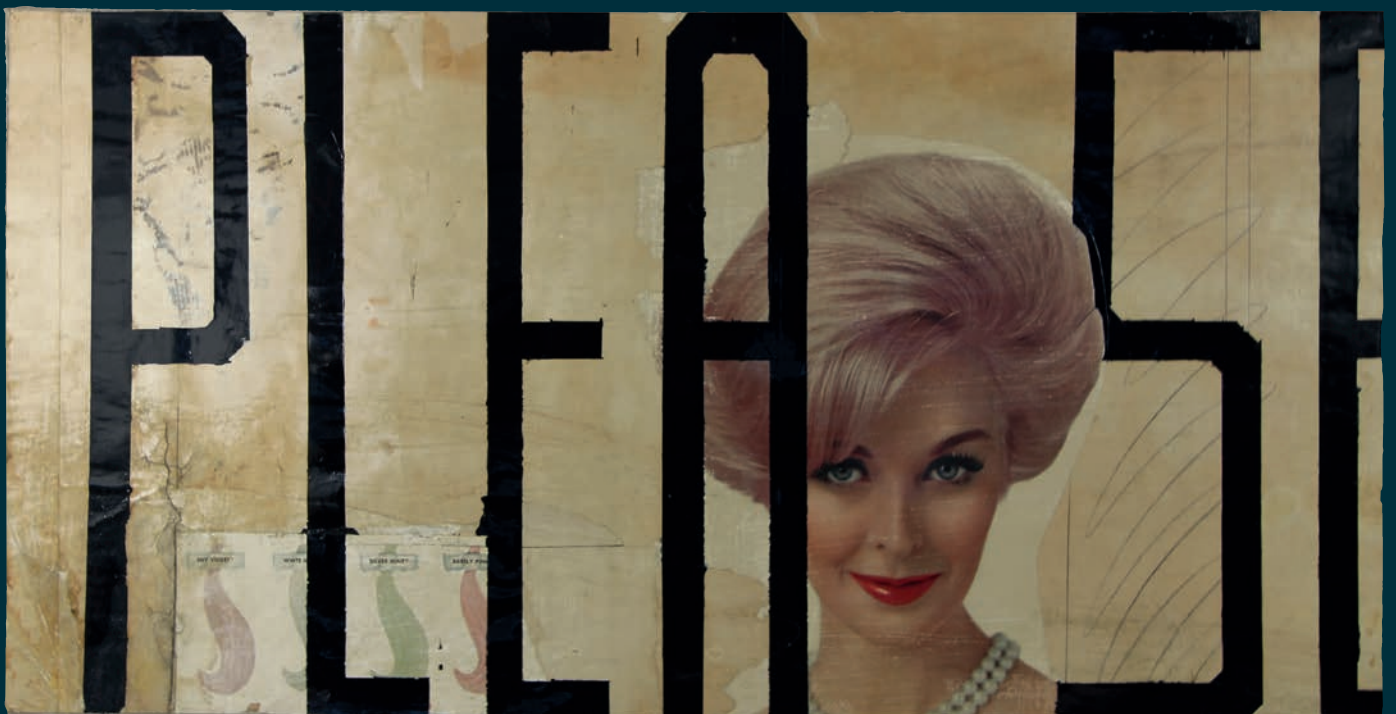


Slave, 1972

Collage: Klebeband und
gefärbter Lack auf Papier,
56×79 cm

**IN, 1960–62**

Assemblage: Fotografie und Öl
auf Leinwand, 55 × 81 cm

**PLEASE, 1965–69**

Collage: Fotografie, Klebeband und
Graphit auf Karton, 46 × 91 cm



Anti-Pop Stencil, 1964

Collage: Öl und Papier auf ungestrichener Leinwand, 53 × 61 cm



Piss, 1973

Collage: Öl, Papier und Klebeband auf Leinwand, 43 × 58 cm



German Word „God“, 1965–69

Assemblage: Textil auf Textil,
86×90 cm



Oswald, 1963

Collage: Fotografie und Öl
auf Pappe, 58 × 38 cm



NO With Mrs. Kennedy, 1964

Collage: Öl und Collage auf Hartfaserplatte, 36 × 27 cm



Adieu Amerique, 1960

Öl auf Leinwand, 100×99 cm



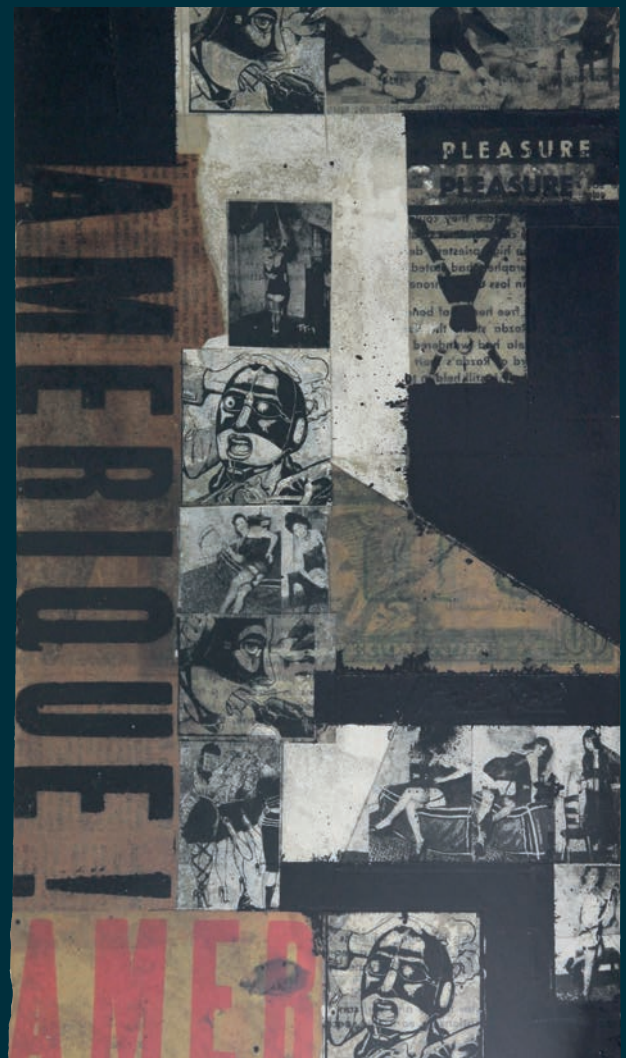
Untitled (AMERICAN), 1961

Collage: Farbe und Papier auf Sperrholzplatte, 193 × 114 cm



Untitled, 1960-70

Assemblage: Fotografie und
Farbe auf einer Box, 36 × 28 cm



Amerique Amer (Pleasure), 1960/61

Collage: Zeitschriften auf Papier, 33 × 19 cm



Adieu Amerique, 1959/60

Assemblage: Fotografie und Öl auf
ungespannter Leinwand, 130 × 95 cm



Liberty or Lice, 1959/60

Öl und Collage auf Leinwand, 166×212 cm



Der Künstler muss malen.
Die Kuh muss grasen.
Und ich, auf dem verdeckten Rasen
sollte, mich fütternd
grausam rasend grasen.
BORIS LURIE, 23. APRIL 2000

Der taube Goya
schreit mir ins Ohr
— flüstert:
Es ist verboten, schön zu malen.
Es ist verstaubt, die langsame
Genuss-Inspiration
für sich — zu haben.
Du sollst genießen
schwarze Raben.
BORIS LURIE, 30. SEPTEMBER 2000



Adieu Amerique, 1960
Öl auf Leinwand, 182 × 179 cm



Untitled, 1960–70
Collage: Öl, Fotografie
und Zeitungen auf
ungespannter Leinwand,
119 × 118 cm





Lumumba...Is...Dead, 1959–64

Collage: Öl, Fotografie und Papier auf
Leinwand, 182 × 197 cm





Oh, Mama Liberté, 1960/61

Collage: Öl, Fotografie und Papier auf Leinwand, 175×280 cm







*Mort Aux Juif! Israel
Imperialiste, 1970*

Lackfarbe und Öl auf
Leinwand, 229 × 323 cm



A Jew Is Dead, 1964

Collage: Öl und Papier auf Leinwand, 180×312 cm







Now, No More, 1962
Öl auf Leinwand, 127×141 cm



Ax Series #6, 1970-79 (2003)
Axt in Baumstumpf, 71 × 38 × 28 cm



Ax Series #3, 1970–79 (2003)
Axt in Baumstumpf, 74 × 41 × 30 cm



Untitled, 1978–80
Zwei Macheten in Beton,
32 × 72 × 16 cm



Knife In Cement, 1974
Machete in Zement, 46 × 20 × 46 cm



Knives In Cement, 1970–79
Zwei Macheten in Zement, 70 × 67 × 20 cm



Untitled (Two Knives In Concrete), 1979/80
Metall und Holz in Gips und Stoff, 30 × 46 × 72 cm

Lieb' Meister Chagall!
Die Wiegen— Leiber aus dem Riga— Städt!
durchschlangen sich durch Eures Purpur
ab New York Kratzer steiler Spiegel
vergeben sich, in Eures Diamanten— Tinte
wie schön es sei die rosa bläulich gelblich kleine Körper
Ihr sie malet
so wir!
sie bloss mit haarig Karabiner tauen mögten.

BORIS LURIE, 15. OKTOBER 2000

MEINE SYMPATHIE IST MIT DER MAUS
DOCH ICH FÜTTERE DIE KATZE.

BORIS LURIE, 2. JUNI 2001



Ax Series #1, 1970-79 (2003)
Axt in Baumstumpf, 107×91×41 cm



Untitled, undatiert
Assemblage: Gefundene Objekte,
Öl und Bilder auf Pappkarton,
34×20×10 cm



Untitled, undatiert

Assemblage: Perücke
und Öl auf Leinwand,
104 × 64 cm



Clay Head, Squashed, 1955

Assemblage: Lehm auf Hartfaserplatte,
28 × 23 cm

KEINE KOMPROMISSE !

Die Kunst des BORIS LURIE

CILLY KUGELMANN

„Ich hätte gerne
angenehme Bilder
gemacht ...“

114

GERTRUD KOCH

Boris Luries NO!art
und der Kanon

136

BORIS LURIE

Biografie und
Ausstellungen

169

VOLKHARD KNIGGE

„Scherz beiseite. Kunst
ist wirkliches Dasein.“

118

MIRJAM WENZEL

Von der Schau zur Lust.
Zur Dekonstruktion
der Fotografie in den
Collagen von Boris Lurie

144

AUSGESTELLTE WER- KE

171

TAL STERNGAST

Schocktherapie.
Frauen als Figur in
Boris Luries Werk

126

MATTHIAS REICHELT

„Wir haben mehr oder
weniger gesagt, dass wir
auf alles scheißen.“ Boris
Lurie und die NO!art

154

AUTORINNEN UND AUTOREN

175

IMPRESSUM

176

EIKO GRIMBERG

A Failed Portrait

160

CILLY KUGELMANN

„Ich hätte gerne angenehme
Bilder gemacht ...“

Während die meisten Überlebenden der nationalsozialistischen Massenvernichtung in der Welt der Verschonten nicht mehr heimisch wurden und darum bemüht waren, die Zeit in den Ghettos und in den Lagern zu vergessen, hörte der 1924 in Leningrad geborene und im lettischen Riga aufgewachsene Boris Lurie niemals auf, seine Verfolgung und Lagerhaft künstlerisch und politisch zu verarbeiten. Die obsessive Leidenschaft, mit der Boris Lurie der Gesellschaft und vor allem der Kunstwelt seine Ansichten über Kunst und Politik entgegenschleuderte, verstärkte seine Rolle als gesellschaftlicher Außenseiter.

Auf der Suche nach einem Titel für unsere Retrospektive haben wir in seinen Texten und in den Schriften seiner Freunde und Gegner nach geeigneten Begriffen gesucht, nach Schlagworten, die Luries Kampf gegen eine Gesellschaft spiegelten, die in den ersten Nachkriegsjahrzehnten weder fähig noch willens war zu begreifen, was den Opfern des Holocaust widerfahren ist. Wir stellten fest, dass die von ihm verwendeten Begriffe heute von der Werbung und Produktkampagnen usurpiert wurden und ins Leere zielen. Die Sprache des Widerstands aus der Mitte des vergangenen Jahrhunderts hat ihre Schlagkraft verloren und klingt in den Ohren der nachgeborenen Generationen wie Textbausteine eines diffusen Betroffenheitspathos. Die Sprache von Boris Luries Kunst hingegen hat nichts von ihrer provokativen Kraft und ästhetischen Radikalität verloren. Luries Bilder, Assemblagen, Skulpturen und Texte zeugen noch heute eindrucksvoll von der irritierenden und faszinierenden Kraft einer Kunst, die schwer in den Kanon kunstgeschichtlicher Betrachtung einzuordnen ist.

Arbeiten von Künstlern, die nach dem Krieg geboren sind und die den unbegreiflichen und für unmöglich gehaltenen, technokratisch organisierten Massenmord spiegeln, überschreiten nicht selten konventionelle Grenzen künstlerischer Ausdruckformen. Künstler, die ihr eigenes Erleben ästhetisch verarbeiteten, blieben in ihrer Kunst dagegen oft näher am Geschehen oder interpretierten die empirische Realität durch zeichenhafte Stilelemente. Zeitzeugen wie Leo Haas und Bedřich Fritta hinterließen ein künstlerisches Werk über die verzweifelten Lebensbedingungen im Ghetto Theresienstadt. Samuel Bak, der im Alter von neun Jahren im Ghetto Wilna zu zeichnen begann, hielt nach Kriegsende seine Verfolgungserfahrung in Bildern fest, die in der Manier alter Meister symbolistisch die durch den Holocaust zerstörte Welt paraphrasieren. Felix Nussbaum schuf seine Visionen lebensbedrohlicher Verfolgung in einem Versteck in Brüssel, bevor er deportiert und in Auschwitz-Birkenau ermordet wurde. Józef Szajna, der polnische Bühnenbildner, Autor, Maler und Grafiker, der Auschwitz und Buchenwald überlebte, baute dreidimensionale Silhouetten und Schattenrisse, die sinnbildlich für die auf Nummern reduzierten KZ-Häftlinge stehen, deren Individualität zerstört wurde, bevor man sie tötete. Wenige Künstler, die sich dem Thema der Massenvernichtung lange nach dem Ereignis selbst angenommen haben, griffen zu so drastischen Mitteln wie der spanische Aktionskünstler Santiago Sierra, der 2006 die Abgase

von sechs PKW in die als Kunstprojekt ausgewiesene „Synagoge von Stommel“ leitete, um den banalisierenden Darstellungen von Leichenbergen und den durch Hunger und Demütigung geschundenen Kreaturen zu entgehen.

Boris Lurie beschritt einen anderen Weg. Weder wurde er ein empirischer Chronist der Massenvernichtung noch versuchte er, wie andere, durch plakative Aktionen ein Zeichen gegen die Trivialisierung zu setzen. In dieser Hinsicht ist er nicht als „Holocaust-Künstler“ zu bewerten, obwohl sein Leben und sein künstlerisches Werk von der Verfolgung und Mordmaschinerie der Nationalsozialisten geprägt ist.

Nach einer kurzen Phase zeichnerischer Reminiszenz an die vier Jahre in verschiedenen Konzentrationslagern verlagerte er seine Arbeit auf die Interpretation des Zusammenpralls der Lebenswelten von den Überlebenden der Massenvernichtung auf der einen und einer Gesellschaft, die sich erst Jahrzehnte nach Kriegsende für die Bedingungen des Überlebens interessieren sollte, auf der anderen Seite. Auf der Suche nach einem künstlerischen Ausdruck, der diesem „Kampf der Kulturen“ gerecht werden könnte, probierte er sich in vielen gängigen Stilrichtungen aus, die er jedoch alle verwarf. Ende der 1950er Jahre gründete er in Abgrenzung zum Abstrakten Expressionismus und der Pop Art mit Stanley Fisher und Sam Goodman, zwei Künstlerfreunden, die als Soldaten am Zweiten Weltkrieg teilgenommen hatten, die NO!art-Bewegung. In einer kleinen Kunstgalerie in der damals billigen Lower East Side der Stadt New York befasste sich die Künstlergruppe mit den Themen, die in den USA nach dem McCarthyismus auf der Tagesordnung standen: Repression, Puritanismus, Sexualität und Sexismus, aber auch mit internationalen politischen Problemen und deren Auswirkungen auf einen Kunstbetrieb, der Außenseitern keine Chancen einräumte. Luries Kunst wurde zu einer Waffe gegen alles, was er als störend und verstörend empfand. Das schloss die Kritik an den Verbrechen in Europa ebenso ein wie seine Erfahrungen in den USA, wo die Berichterstattung über den Massenmord an den europäischen Juden zwischen Werbung und Klatschspalten platziert wurde. In seinen Assemblagen verarbeitete er das puritanische Verbot öffentlich präsentierter Intimität bei gleichzeitiger Zurschaustellung von Werbe-Erotik mit der bildlichen Überlieferung der Massenvernichtung als Zusammenhang zwischen Sexualität, Tod und historischer Ignoranz. Vom Kunsthandel, Kunstkritikern und Sammlern wurden seine Werke mit Entrüstung und Ablehnung quittiert. Diese Reaktion verstärkte seine Weigerung, die Arbeiten auf einem Kunstmarkt überhaupt anzubieten.

Luries Verwendung von Symbolen des Hitlerstaats und der Massenvernichtung – das Hakenkreuz, der „Gelbe Stern“ –, von Exkrementen, Messern, Beilen, ist niemals nur als direkter Verweis auf den Holocaust zu verstehen. Sie drücken eine allgemeine Weigerung aus, sich mit einer imperfekten Welt zu arrangieren. Die Kunst, so Luries Auffassung, hat Widersprüche und Unzulänglichkeiten zu thematisieren. „Ich hätte gerne angenehme Bilder gemacht, aber es

hat mich immer etwas daran gehindert“ konstatiert er in dem Film *SHOAH und PIN-UPS* aus dem Jahr 2006.⁰¹ ▶

Der 1998 verstorbene Künstler Wolf Vostell schreibt in einem Brief an Boris Lurie von seiner Vermutung, dass es „alle Maler mit ‚bösem‘, aufklärerischen und dialektischem Bildmaterial...“ schwer haben würden, anerkannt zu werden. „Deshalb wirst Du es schwer in den USA und wirst es schwer in Berlin haben“, schreibt er an Lurie. „Ich wünsche Dir einen angemessenen Platz in der neuen Sammlung ‚Zeitgenössischer Kunst gegen das Vergessen‘ im Jüdischen Museum Berlin [damals noch eine Abteilung im Berlin Museum, Anmerkung der Autorin]. Dort hätte Deine Leistung, Dein Aufschrei, Deine Rebellion als Malerei, einen außerordentlichen Sinn!“⁰² ▶ Diese Empfehlung wurde nicht umgesetzt, aber 2009 erwarb das Jüdische Museum Berlin eine kleine Arbeit von Boris Lurie, die unter dem Titel „Entebee“, Acryl auf Leinwand, 1977, New York, mit der Nummer 2009/187/0 inventarisiert wurde. Und jetzt sind die Arbeiten von Boris Lurie für einige Monate im Jüdischen Museum Berlin zu sehen.

Wir danken der Boris Lurie Art Foundation, insbesondere Gertrude Stein und Anthony Williams, Igor Satanovsky, Jessica Wallen und Chris Shultz für ihr Engagement und die großzügige finanzielle wie organisatorische Unterstützung der Ausstellung, und Wolfgang Leidhold für die Idee und Vermittlung, eine Retrospektive mit Arbeiten von Boris Lurie im Jüdischen Museum Berlin zu zeigen.

01

**REINHILD
DETTMER-FINKE
UND MATTHIAS
REICHELT**

SHOAH und PIN-UPS.

Der NO!artist Boris

Lurie, 88 Min.,

Deutschland 2006,

00:41–01:10 Min.

02

**NEUE
GESELLSCHAFT
FÜR BILDENDE
KUNST (HG.)**

NO!art,

Berlin 1995.

VOLKHARD KNIGGE

„Scherz beiseite. Kunst
ist wirkliches Dasein.“

1988 erschien in der Edition Hundertmark, Köln, die erste Anthologie zur NO!art. Sie war als Künstlerbuch gestaltet und wurde von Boris Lurie und Seymour Krim zusammengestellt und herausgegeben.⁰¹ ▶ Ich erinnere mich beinahe körperlich an die Mischung aus Entsetzen und Faszination, die mich beim Durchblättern dieses Buches befiel. Im Gegensatz zum feierlichen Pathos der Betroffenheit, das das Gedenken an den Holocaust auch in der Bundesrepublik zu prägen begann, waren die hier versammelten Arbeiten und Texte wie ein Schlag ins Gesicht. Ganz augenscheinlich gründeten insbesondere die Arbeiten Luries in der konkreten Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und der nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager. Ganz augenscheinlich schlugen diese Erfahrungen in den Arbeiten heftig durch. Ganz augenscheinlich – und darin lag das Verstörende – setzte Lurie sich und sein ganzes künstlerisches Wollen dafür ein, diese Erfahrungen im Rohzustand zu halten und sie so auch wiederzugeben, d. h. ohne nachgetragene Sinngebungen und ohne den Eindruck zu erwecken, diese Erfahrungen ließen sich auch nur annähernd angemessen historisieren, symbolisieren oder künstlerisch bewältigen. Wer sich auf NO!art einlassen wollte, dem wurde abverlangt, sich mit dem Nationalsozialismus als einer zwar überwundenen aber unabgeschlossenen und unabgeholten Geschichte auseinanderzusetzen und sich mit einer Welt zu konfrontieren, in der Gewalt Gewalt, Zynismus Zynismus, Schmerz Schmerz, Schmutz Schmutz, Leid Leid und Lüge Lüge blieb. Sublimation gab es in dieser Welt ebenso wenig wie eine Vorstellung von Liebe, die jenseits und unangestastet von der Vermarktung der (Frauen-) Körper und des Begehrens vielleicht noch denkbar wäre. Kunst war hier nicht Synonym für das Schöne, Gute und Wahre, sondern Intervention, war Ausdrucksform für das reale existierende Hässliche, Böse und Unaufrichtige hinter dem schönen Schein, war Zivilisationsmüll, war Zerstörung, war Selbstzerstörung mit den ihr eigenen Mitteln und darin zugleich – paradoxerweise – Selbstbehauptung. „Wir wollten das Vulgäre in uns genauso darstellen, anprangern, unterstreichen, wie das Vulgäre um uns herum. Wir wollten das ‚Gemeine‘ um uns herum aufnehmen, wollten es hervorheben, wollten es bewußt machen, wollten unsere Exorzitien damit betreiben.“⁰² ▶ Kurz: „PIN-UPS, EXCREMENT, PROTEST, JEW-ART“ – wie das der Untertitel der Anthologie „NO!art“ umreißt.

Boris Lurie wurde 1924 in Leningrad in einer wohlhabenden jüdischen Kaufmannsfamilie geboren. Nach dem Tod Lenins, dem absehbaren Ende der „Neuen ökonomischen Politik“ (NEP) und dem aufziehenden Stalinismus setzte sich die Familie mit List nach Riga ab. Nach der Besetzung des Baltikums pferchten die Deutschen die jüdische Bevölkerung Rigas in zwei Ghettos zusammen. Dabei wurde die Familie getrennt. Lurie und sein Vater mussten im Kleinen Ghetto Zwangsarbeit leisten, während seine Mutter und Schwester ins Große Ghetto verbracht wurden. Einsatzgruppen der Sicherheitspolizei und des Sicherheitsdienstes der SS begannen wenig später in den umliegenden

01

**BORIS LURIE,
SEYMOUR KRIM,
ARMIN HUNDERT-
MARK (HG.)**

NO!art. PIN-UPS,
EXCREMENT,
PROTEST, JEW-ART,
Berlin/Köln 1988.

02

BORIS LURIE
SCHEISS
NEIN (1970),
in: ebd., S. 66.

Wäldern mit Massenerschießungen. Die Mutter und die Schwester Luries wurden dabei, ebenso wie seine Jugendliebe, ermordet und in Massengräbern verscharrt. Er selbst und sein Vater überlebten Dank dessen Geschick – letztendlich aber zufällig, wie Lurie immer bewusst war – das Zwangsarbeitslager Lenta und die Konzentrationslager Stutthof und Buchenwald. 1945 wurde Lurie von amerikanischen Truppen in einem Außenlager des KZ Buchenwald in Magdeburg befreit, als Häftling 95966. 1946 wanderten er und sein Vater in die USA aus. New York war seitdem das topografische und soziale Zentrum seines Lebens. Hier entstanden seine ersten Bilder nach dem Krieg: Einerseits nicht für die Öffentlichkeit bestimmte Skizzen, in denen er sich der Tatsächlichkeit seiner Verfolgungsgeschichte, der Wirklichkeit seiner Erinnerungen versichert: visuelle Notate zur Glaublichkeit des Unglaublichen. Andererseits versucht er, mit den Mitteln der klassischen Ölmalerei der KZ-Erfahrung Dauer und Ausdruck zu geben. „Back from Work“ 1946/47 | **Abb. S. 7** zeigt einen Strom von auf ihre Kreatürlichkeit reduzierter, sich in Verzerrung auflösender Menschen, die in tiefschwarzer Umgebung wie von Flammen durch ein Lagertor gezogen werden, das zugleich die Öffnung eines Krematoriumsofens ist. Die Welt hat in diesem Bild aufgehört zu existieren. Gewaltsames Verschlungenwerden ist die einzige Realität. „Entrance“ | **Abb. S. 13** stammt aus der gleichen Zeit und ist ein Epitaph. Zwei zum Skelett abgemagerte Muselmänner, wie jene Häftlinge in der Lagersprache hießen, in denen jeder Funke Leben zum Erlöschen gebracht worden war, halten traurig-melancholisch grau in grau vor dem Eingang zu einem Raum mit brennendem Krematoriumsofen Wache. Die Gesichter ausgezehrt aber vergeistigt, die Knochen spitz unter der Haut, die Rippen nachzählbar und dürr, fast krallenhaft die Hände, auf dem Kopf Eimer, klobige Holzschuhe an den Füßen, besenartige Wedel geschultert, stehen sie da, zwei groteske Engel, Totenwache haltend. Eine realhistorische Allegorie und eine Erinnerung und Würdigung an auf diese Weise real gedemütigte sowjetische Kriegsgefangene, wie mir Boris Lurie 2002 schrieb.

Kein Gott, keine Geschichtsteologie, die trotz allem ein gutes Ende verbürgt; nicht Menschen und Teufel sondern Menschen und Menschen: Verfolgte die einen, Verfolger und Mörder die anderen. Einsamkeit, Abwesenheit, Verlust und ein Tod, der über sich nicht hinaus weist, weil der rassenbiologisch begründete Massenmord, die Schoa, sich in die Bezugssysteme politischen, religiösen oder nationalen Märtyrertums nicht mehr rückbinden lässt. Auf diesen nackten, schieren Tod hin, der sein eigener gewesen wäre und der seiner Mutter, seiner Schwester und seiner ersten Liebe war, ist Luries „Entrance“ ein Versuch des Abschieds und der Würdigung ohne Selbsttäuschung und voreilige, d.h. prästabilisierte, Tröstung im oben angedeuteten Sinn; ohne Selbsttäuschung und voreilige Tröstung, nicht für sich, nicht für uns, für niemand.

Es ist nur folgerichtig, dass Lurie nach dieser – auch handwerklich – hochrangigen Aufbietung der Möglichkeiten des Tafelbilds und der Ölmalerei, von der Ton-in-Ton-Malerei des 19. Jahrhunderts bis hin zum Surrealismus des zwanzigsten Jahrhunderts, seine Ausdrucksmittel radikalisiert hat. 1947 entsteht, einem Readymade des Radikalbösen gleich, die Arbeit „Liste“. 1962 druckt er in Vergrößerung ein Foto nach, das einen Häftling nach der Befreiung im Ende 1942 entstandenen „Kleinen Lager“, einer besonderen Elends- und Sterbezone im KZ Buchenwald, zeigt. „Happening by Adolf Hitler“ lautet der sarkastische, nur vordergründig zynische Titel, mit dem der Künstler Lurie seinen „Kollegen“ Hitler, den gescheiterten und dann so fürchterlich erfolgreichen Wiener Kunstaspiranten, „würdigt“ und zugleich entlarvt. Kunst, die die Erfahrung der in der Kultur nistenden Barbarei ernst nimmt, ist für Lurie nun gleichbedeutend mit Aufschrei und Konfrontation. Es geht ihm ab jetzt nicht mehr darum, die anerkannten, durch Tradition und Gewohnheit nobilitierten künstlerischen Mittel unter Aufbietung aller Kraft auf den entsetzlichen Gegenstand der Lagerwirklichkeit zu übertragen. Die Toten so zu nobilitieren bedeutete, sich ihren Tod schön machen, hieße: voreilige Tröstung. Ganz im Gegenteil dazu bedeutet Kunst für Lurie nun die bedachte und gezielte Reduktion traditioneller Mittel sowie deren Verschränkung mit visuellen Bruchstücken, Ausrissen aus dem Fundus der massenkulturellen Repräsentation des Nationalsozialismus und dessen Verbrechen, Zeitungsfotos zumeist.

Es ginge an den ästhetischen Intentionen Luries und der Eigengesetzlichkeit künstlerischer Reflexion vorbei, wollte man den oben umrissenen Umbruch im Werk Luries allein auf die Erfahrung der nationalsozialistischen Lager zurückführen oder gar als eine unausweichliche Folge einer damit verbundenen Traumatisierung verstehen. Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre hätte Lurie sich hinsichtlich seiner künstlerischen Zukunft auch anders entscheiden können. Denn bereits ab 1947 entstanden auch – teils sehr großformatige – abstrakte Arbeiten, die formal an Fernand Léger, manchmal auch an Matisse erinnern. Dazu die *New York Times* am 15. Mai 1952: „Die jüngste Malerei-Ausstellung im Hotel Barbizon Plaza zeigt eine große Vielfalt an Arbeiten, alle von einem Künstler, Boris Lurie. Sein Stil ist durchgehend abstrakt, lediglich an einzelnen Stellen finden sich visuelle Reminiszenzen. Er springt von kleinen Formaten in Wasserfarben zu einer riesigen Leinwand von viereinhalb mal drei Metern, auf der sich dicht gedrängt geometrische Schemen tummeln. Farbe ist auf einige wenige reine Töne reduziert, die ihre großen Kontraste betonen und Formen sind überall tonangebend.“

Das dem Artikel hinzugefügte Foto zeigt den 28-jährigen Lurie in Sakko und intellektueller Pose vor der „Composition, 1952“, einem „high point of interest“. Über dieses Foto von 1952 wären keine Worte zu verlieren, zeigte es Lurie nicht genau jenem Rollenvorbild gemäß, dem öffentlich nachzukommen er sich bereits wenig später entschieden weigert: dem des modernen, avantgardistischen,

intellektuellen Künstlers nämlich, der Eigenwilligkeit, gesellschaftlichen und kommerziellen Erfolg zu kombinieren weiß. Die Namen Jasper Johns oder Jackson Pollock ließen sich in der Perspektive Luries als Chiffren für diesen Typ lesen.

Untersucht man die von Boris Lurie verfassten autobiografischen bzw. kunst- und gesellschaftsreflektierenden Texte darauf hin, was ihn veranlasst hat, den Weg, den das Foto nahelegt, nicht einzuschlagen, dann erhält man vier Antworten: die der Konsumgesellschaft innewohnende Sinnlosigkeit, die Ökonomisierung der Kunst in deren Kontext, die symbiotische Verbindung von Avantgardekünstlern, Galeristen, Museen und anlageorientierten Sammlern sowie deren Rückwirkung auf das öffentliche Verständnis von „guter Kunst“ und „guten Künstlern“ und schließlich die Amalgamierung von Pop Art und US-amerikanischem Geltungs- und Überlegenheitsbewusstsein sowohl in politisch-nationaler als auch in kultureller Hinsicht. NO!art ist die direkte Antwort auf diese kunst- und gesellschaftskritische Diagnose. Sie bedeutet den Versuch, Kunst vor der Kunst zu bergen im auf den ersten Blick Unschönen, Hässlichen, Obszönen, sowohl auf der Ebene des Materials, wie der Form und des Inhalts. „Wo ist die große künstlerische Tat? Nicht unbedingt, kaum, selten in der sogenannten Kunst. Die ‚Kunst‘ versteckt sich außerhalb.“ ⁰³ ▶

Für Lurie hatte dieses Verständnis der Kunst als NO!art, das erkennbar in romantischer Tradition steht, handfeste praktische Folgen. Erstens weigerte er sich – zeitlebens – seine Arbeiten dem Markt preiszugeben. Statt sie zu verkaufen und von ihrem Verkauf zu leben, lebte er von Börsenspekulationen. Kunst ist Kunst, Geld ist Geld, Aktien sind Aktien. Die Verschmelzung von Kunst und Geschäft ist Verrat.

Zweitens verstand er künstlerisches Arbeiten ab Mitte der 1950er Jahre zunehmend als kollektiven, gruppenschöpferischen Prozess, als – im doppelten Wortsinn – Hervorbringung eines Netzwerkes von gleichdenkenden Künstlerfreunden, die mit ganz unterschiedlichen Mitteln NO!art erzeugen und dadurch *in nuce* eine Gegenwelt zur kritikwürdigen Faktizität schaffen. NO!art ist radikal performativ, würde man heute sagen. Die intensive Zusammenarbeit mit Stanley Fischer und Sam Goodman, mit denen er 1959 die March Group gründete, stehen beispielhaft hierfür. Drittens richtete sich seine Hoffnung darauf, Kunst im nicht-affirmativen, nicht-warenförmigen Sinn möge von den Randständigen, den sich dem Mainstream verweigernden, den selbstbewussten Außenseitern und Ausgeschlossenen der Gesellschaft bewahrt werden. Lurie sprach in diesem Zusammenhang vom Lumpenproletariat. Es hieße aber die Bedeutung dieses Begriffs bei Lurie entschieden zu verkürzen, wenn man in ihm nichts anderes als einen naiven Abkömmling postmarxistischer Suche nach dem revolutionären gesellschaftlichen Subjekt sähe. Wenn Lurie vom Lumpenproletariat bzw. vom Lumpenproletarischen als Subjekt der Kunst spricht, dann hat dies bei allem Schillern mindestens zwei Bedeutungen. Zum einen meint er damit soziale und künstlerische Milieus, die sich weder mit der Rolle

03

BORIS LURIE

Anmerkungen zu
Kunst, Leben
und Politik, in: Neue
Gesellschaft für
bildende Kunst (Hg.),
NO!art, Berlin
1995, S. 123.

kulturbetriebsgeduldeter oder sogar erwünschter Narren zufrieden geben, noch diese Rolle mit wirklicher Avantgarde verwechseln. „Es kommen Horden von Aspiranten ins Mekka Soho und Lower East Side [...] Galerien blühen auf und verblühen massenweise. Der neugeborene Künstler mag es, fast wie ein Pop-Music-Star angesehen zu werden. Doch werden die Burschen und Mädels schlimm gequält. Die Lebenskosten sind sehr hoch: Man benötigt beinahe 800\$ monatlich, um ein Atelier oder eine Wohnung in der Lower East Side zu mieten, und dann noch was zum Essen und für Kleidung und, ja, zum Entertainment. Ein Hamburger mit Coca-Cola kostet 5\$ in den neuen Cafés, und die Kinder aus den Vorstädten sind es gewohnt, gut zu essen. Die kommen nicht nur in den üblichen Jeans und der schicken Armutsmode, die kommen samt ihren Caféhäusern, Boutiquen und Galerien. Die verweichlichte Beatles-Generation ist das Lumpenproletarische nicht gewohnt.“⁰⁴ ▶ Zum anderen stand Lumpenproletariat entsprechend seiner historischen Erfahrung für die doppelt Verratenen, für die in der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts zwischen Hitler und Stalin Zerriebenen, die sich, wie Lurie selbst, in Ideologien, egal ob östlicher oder westlicher politischer Provenienz, nicht mehr beheimaten können. Was ihnen bleibt ist Eigensinn, für den allerdings ein hoher Preis, nicht zuletzt in Form von existentieller Einsamkeit, zu zahlen ist. „Das Malertum kommt aus 'ner Büchse / von Konfekten / in das ist eingeschmolzen worden ein Davidstern-mit-Hammer-Sichel / unter versternten Hakenkreuzen.“⁰⁵ ▶

Das vierte Merkmal der NO!art als Gegenentwurf besteht in dem, was die jüdischen Mitglieder des NO!art-Netzwerkes „Jew Art“ genannt haben. „Jew Art“ – nicht Jewish Art, denn dieser Begriff verwies auf eine ungebrochene ästhetische Tradition –, gründet in der Erfahrung von Auschwitz. D. h., mit Karl Jaspers gesprochen, Jew Art gründet in der Erfahrung, dass die absolute Aufkündigung der Grundsolidarität des Menschen mit dem Menschen als Mensch möglich ist: bewiesen vom nationalsozialistischen Deutschland an den deutschen und europäischen Juden, bewiesen als fortbestehende historische Möglichkeit über die konkrete Geschichte des Nationalsozialismus hinaus.⁰⁶ ▶ Diese Erfahrung absoluter mitmenschlicher Entborgenheit und Ausgeschlossenheit verschließt sich auch dort, wo Kunst ihr Ausdruck zu geben sich anstrengt, jeder transzendierenden Deutung. Diese Erfahrung hätte sich allenfalls *in situ* und um den Preis des eigenen Lebens teilen lassen. „Jew Art“ will dementsprechend erst gar nicht interpretiert, sondern sie will, muss ertragen werden. Ihr Ziel ist nicht, ich habe es eingangs umrissen, Sinnstiftung, sondern Konfrontation und Aussetzung. Nicht auf Mitleid zielt sie, sondern auf Fassungslosigkeit und daraus hervorgehendes Engagement. Bestenfalls lassen sich – mit Boris Lurie – die Pole angeben, zwischen denen „Jew Art“ oszilliert: „Wo sollen wir die Ängste / füllen / wenn Mutterknochen so zersplittert sind?“ – „Sag mir nur leise, / leise heuernd / Vogel, / hebend, / ich bin dir Kamerad.“⁰⁷

04

Ebd., S. 119.

05

BORIS LURIEGeschriebigtes/
Gedichtigtes:Zu der Ausstellung in
der Gedenkstätte
Weimar-Buchenwald,
hg. von Volkhard
Knigge, Eckhart
Holzboog, Dietmar
Kirves, Stuttgart 2003,
S. 210.

06

KARL JASPERSDie Schuldfrage,
Heidelberg 1946.

07

BORIS LURIEGeschriebigtes/
Gedichtigtes, S. 119,
S. 221.

Was einen großen Teil der Jew Art kaum erträglich macht, ist die Verschneidung von Abbildern nationalsozialistischer Gräueltat mit Obszönem, Pornographischem. Pin-ups auf Leichenbergen erscheinen als nachträgliche Versündigung an der Würde der Opfer. Elie Wiesel hat Boris Luries Arbeiten 2002 – im Vorfeld der Eröffnung der Ausstellung „Mirroring Evil“ des Jüdischen Museums New York – dementsprechend als obszön bezeichnet, als Treuebruch: „Eine in der Geschichte nie dagewesene Tragödie in eine groteske Karikatur umzuwandeln heißt nicht nur, sie ihrer Bedeutung zu berauben, sondern auch, sie in eine Lüge zu verwandeln. Ich nenne das einen Verrat.“⁰⁸ ▶

Überdenkt man den ersten Affekt der Abwehr und nimmt man die Unmöglichkeit transzendierender Deutung und nachträglicher Sinnbildung ernst, wird deutlich, dass Lurie mit diesen Arbeiten ins Zentrum massenkultureller und -medialer Erinnerung trifft. Man blättere durch eine Nachkriegsillustrierte oder durch ein Magazin der Gegenwart: die Repräsentationen des Leidens und der Grausamkeit vertragen sich gut mit denen des Sex, beide bedienen auf ihre Weise Marketing und Voyeurismus. Schaulust und Entsetzen nach der Shoah, Schaulust und Entsetzen aufseiten der unmittelbar nicht Getroffenen lassen sich wahrscheinlich nur schwer voneinander scheiden. Aber man kann sich ihre Verbindung bewusst machen mittels der Thematisierung ihrer Gleichzeitigkeit. Und man kann versuchen, der Abstumpfung am Grauen durch den Fortgang des Grauens in der Geschichte, durch die unablässige Verkettung der Bilder des Grauens entgegenzuwirken. Darauf zielt Lurie ab. Aber wahrscheinlich verkürzt man ihn auch, wenn man Arbeiten wie „Railroad to America“ | **Abb. S. 23** 1963 oder „Saturation Painting (Buchenwald)“ 1959–64 | **Abb. S. 22** ausschließlich als Rezeptionskritik versteht. Wahrscheinlich wird man sich den kulturskeptischen Gedanken – und Lurie wäre nicht der erste, der ihn formuliert – zumuten müssen, dass das Begehren sich sowohl durch den Eros als auch mittels Gewalttätigkeit realisieren kann. Wahrscheinlich wird man sich den Gedanken zumuten müssen, dass Lurie auf seine ganz eigene, schroffe Weise auch einer Sehnsucht nach Liebe Ausdruck gibt. Die melodiose Rhythmik seiner Collagen, gerade seiner großformatigen, zeugt durch alles Schreckliche und Obszöne auf ihrer Oberfläche davon. Und es gibt – oft übersehene – Werkgruppen, sichtlich getragen von Sehnsucht und Zärtlichkeit, wie etwa die „Dance Hall Series“. In Luries New Yorker Wohnung, in der er selbst wie in einer schmutzigen, poetischen Collage lebte, hing zwischen all den Ausrissen des Grauens und des vermarkteten Obszönen immer auch eine Fotografie seiner hingeschlachteten Jugendliebe. Empörung jedenfalls wird diesen Arbeiten ebenso wenig gerecht wie ihre Feier als antiautoritärer Befreiungsschlag oder als Aufsprengung vordergründiger Political Correctness, etwa der Gedenkkultur. Folgt man Lurie, dann bleibt der Judenstern sowohl ein Ehrenzeichen als auch ein Stein am Halse und „Jew Art“ der Ausdruck einer historischen Erfahrung, die – unabgeholten – nicht beschwichtigt werden kann.

08

ELIE WIESEL
Holocaust Exhibit
Betrays History,
Newsday, 31.1.2002.

Boris Luries Werk zeugt letztendlich auch von den Hoffnungen, die er angesichts seiner Erfahrungen und des Gangs der Geschichte nach 1945 aufgeben musste: der Hoffnung, die Erfahrung der NS-Verbrechen und des Zweiten Weltkriegs, die Erfahrung der Lager und der Abermillionen Toten möge unmittelbar zu einer gesellschaftlichen Katharsis führen; der Hoffnung, die durch den Eichmann-Prozess ab 1961 ans Licht kommenden Tatsachen zum Holocaust – wie auch die zeitgleich durch die Kuba-Krise als reale Bedrohung einer möglichen atomaren Apokalypse – motivierten endlich zu einer grundlegenden Änderung von Politik und gesellschaftlichen Verhältnissen; der Hoffnung auf eine liberale Linke, deren Sympathien für die PLO und die Sache der Palästinenser, denen Lurie sich wie anderen an den Rand Gedrängten durchaus verbunden fühlte, allerdings oft in Antisemitismus umschlug. In unserem letzten Gespräch bat er, ihm dabei zu helfen, ein heruntergekommenes, aber noch nutzbares Schloss oder eine Burg zu finden, eine NO!art Burg in der Nähe des ehemaligen KZ Buchenwald. Dort wollte er eine NO!art Stiftung mit den Millionen errichten, die er tatsächlich an der Börse verdiente, für sich aber nie verwendet hat. Diese Stiftung, sein eigentliches Hauptwerk, sollte kritischen Künstlern im Schatten des Lagers und der heutigen Gedenkstätte Unabhängigkeit sichern und den Mechanismen der politischen und gesellschaftlichen Produktion von Gegenmenschlichkeit Sand ins Getriebe streuen. Die von einer Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft in der DDR heruntergewirtschaftete ehemalige Wasserburg in Denstedt wäre für ihn in Frage gekommen. Aber dann hat eine plötzliche Krankheit dem Projekt ein Ende gesetzt.

TAL STERNGAST

Schocktherapie. Frauen als
Figur in Boris Luries Werk

In einem Interview, das 2007 in New York auf Video aufgenommen wurde, sitzt Boris Lurie an seinem unaufgeräumten Arbeitstisch und zeigt auf ein Schwarzweißfoto an der Wand. Im Vordergrund des Bildes erkennt man vier nackte Frauen, die von einer weiter hinten stehenden Gruppe bewaffneter Soldaten wie eine Zirkusattraktion begafft werden. Diese Frauen, gedemütigt und starr vor Panik, haben die Arme vor ihren leicht vorgebeugten Körpern verschränkt, um ihre Nacktheit notdürftig zu bedecken. Es ist Winter. Gleich werden sie erschossen.

Das Foto wurde in Libau, einer Stadt in der Nähe von Riga, aufgenommen. Boris Lurie sagt: von einem lettischen Offizier, der auch an den Massenerschießungen lettischer Juden 1941 beteiligt war. Man weiß, dass dieser Offizier gerne und gewohnheitsmäßig Fotos nackter Frauen „schoss“, denn seine Negative blieben erhalten. „Heute“, fügt Lurie im Interview an, „kann man sowas zum Beispiel auf den Fotos aus dem Abu-Ghraib-Gefängnis in Irak sehen. Das sagt viel über die Gesellschaft aus. Die Starken unterdrücken die Schwachen und die Folterer ziehen ein gewisses Vergnügen aus ihren Taten, ein sexuelles Vergnügen.“

Lurie unterscheidet hier nicht zwischen dem Akt des Folterns und dem des Fotografierens (Betrachtens) von Folter. Über die Doppeldeutigkeit des Verbs „schießen“, über den Zusammenhang von Schusswaffe und Kamera, ist bereits alles gesagt worden. Man denke nur an Susan Sontags berühmtes Diktum: „Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt anzutun. [...] Es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann. Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord.“⁰¹ Und doch sind Amateurfotos der Endlösung ein Phänomen, für das es keine Vorläufer gibt.

Die offiziell durchgeführten Fotodokumentationen wurden streng überwacht; nachdem die Abzüge gemacht waren, mussten die Negative zerstört werden. Soldaten war es verboten, Erschießungen oder Vergeltungsaktionen in der sogenannten Partisanenbekämpfung, wie das Niederbrennen ganzer Dörfer, zu fotografieren. Trotz dieses amtlichen Verbots – Amateurfotos drohten, den „rationalen“ und „politischen“ Charakter der Morde zu unterlaufen – wurden Erschießungen und andere Formen der Massentötung in allen Phasen des Genozids privat fotografiert. Diese Fotografien waren für den einzelnen Hobbyfotografen entweder ein Mittel der Distanzierung oder sie dienten der Befriedigung seiner sadistischen und voyeuristischen Lust. Sie boten auch die Gelegenheit, angesichts der anonymen, frei betrachtbaren Körper den Hass auf den eigenen Körper zu entlasten.

Diese exzessive und „unnütze“⁰² Gewalt, die sich innerhalb des industriellen Komplexes des Massenmordens entfaltete, in dem die Verbindung von Rassismus mit modernen Produktionsmethoden zum Zweck der Vernichtung der europäischen Juden eine Verbindung einging, hat das Werk von Boris Lurie nachhaltig geprägt.

01
SUSAN SONTAG
Über Photographie,
München 1978,
S. 20.

02

Dieses Wort hat Primo Levi geprägt, um damit irrationale Gewalt zu beschreiben; als Beispiele nennt er endlose Paraden oder auch die Gefangenenorchester, die die Sklavenarbeiter musikalisch begleiten mussten. Primo Levi erkannte in dieser Form von Entmenschlichung nicht nur Fälle sadistischer Neigungen, sondern den primordialen Anteil in der Apparatur des Massenmords. Siehe: Primo Levi, Die Untergegangenen und die Geretteten, München 1990.

03
Lacan hatte das Paar Metapher/Metonymie gegen Freuds binäres Modell des Unbewussten gestellt: Verdrängung und Entstellung. Die Metapher funktioniert wie Verdrängung durch Ähnlichkeit und Austausch. Die Metonymie besteht hingegen in Verhältnissen von Kontiguität und Differenz, deckt sich daher mit dem psychischen Mechanismus der Entstellung. Siehe: Sadeq Rahimi, The Unconscious: Metaphor and Metonymy: <http://somatosphere.net/2009/04/unconscious-metaphor-and-metonymy.html> [abgerufen am 10.12.2015]

Seine Arbeiten weisen geschändeten und enteigneten Frauenkörpern die Rolle eines Lacan'schen Objekt a zu. Sie sind als solche Metonymie und Metapher zugleich: Sie sind metonymisch, soweit sie etwas ersetzen oder vertreten, das sie selbst nicht sind, metaphorisch, weil sie Merkmale mit dem teilen, das sie vertreten sollen.¹⁰⁵ Die Frauenbilder in Luries Werk sind zugleich Objekt von unerfülltem Begehren und von Verachtung. Ihre Körper sind benutzbar, Schauplätze von Genuss ebenso wie von Gräueln. Sie enthüllen Machtbeziehungen, sagen aber auch etwas über die erotische Aufladung von Macht – und darüber, wie Nacktheit Macht aus dem Gleichgewicht bringt. Für Lurie sind diese Körper auch eine Mutter, eine Schwester, eine Geliebte, eine Leiche.

Boris Lurie (1924–2008) gehört zu den sehr wenigen bildenden Künstlern, die Konzentrationslager der Nazis überlebten. Geboren als jüngstes von drei Kindern, wuchs er in einer angesehenen russischen Familie auf. Im Jahr 1941, Lurie war 17, wurde seine Heimatstadt Riga (Lettland) von der Wehrmacht besetzt und seine Familie auseinandergerissen. Seine Mutter, Schwester und Großmutter sowie seine Jugendliebe wurden in den Massenerschießungen außerhalb von Riga ermordet, die eine Vorstufe der Endlösung waren.

Für Lurie und seinen Vater, die den Exekutionen entkommen waren, begann eine vierjährige Odyssee. Nur durch Zufall und Einfallsreichtum überlebten sie gemeinsam die Konzentrationslager Riga-Kaiserwald, Stutthof (bei Danzig) und ein Außenlager von Buchenwald in der Nähe von Magdeburg, wo sie im April 1945 befreit wurden. Kurze Zeit später emigrierten Vater und Sohn nach New York, wo Boris Luries ältere Schwester lebte. Dort konnte der Vater seine finanzielle Situation allmählich mit Immobiliengeschäften verbessern.

Schon kurz nach seiner Ankunft in New York im Jahr 1946 begann Lurie an einer Serie von Gemälden zu arbeiten, die er „Dismembered Women“ | Abb. S. 25–31 nannte. Diese Bilder sind stilistisch sehr unterschiedlich, doch sie stellen allesamt weibliche Figuren mit deformierten Körpern dar – ihre Haut wirkt wie eine Membran, durch die sich die Organe nach außen stülpen. Diese Figuren wirken in doppelter Hinsicht isoliert: zum einen durch die Begrenzung der Leinwand, zum anderen durch geometrische Flächen, die an Cartoons und Werbebilder erinnern.

Diese frühen Gemälde – das letzte Bild der Serie entstand 1956 – weisen noch Übereinstimmungen mit früheren Formen modernistischer Figurationen des menschlichen Körpers auf, vom Kubismus bis hin zum deutschen Expressionismus. Auch diese Abstraktionen lassen sich nicht von der modernen Erfahrung von Krieg und brutal zerfetzten Menschenkörpern trennen. Die Soldaten in den Gräben des Ersten Weltkriegs etwa oder die Bombardierungen des Zweiten Weltkriegs, vor denen die Londoner in die U-Bahntunnel flohen, waren Erlebnisse, die für Henry Moores abstrakte Skulpturen prägend wurden. Auch die gestreckten, zerbrechlichen Skulpturen Giacomettis sind Ableitungen einer existenzialistischen Vorstellung von Einsamkeit und Entfremdung; ihre

unebenen Oberflächen lassen an angefressenes Fleisch denken. Bei Lurie, der die figurative Malerei bald aufgab und sich ganz der Herstellung von Collagen aus gefundenen Fotografien widmete, hat die Darstellung von Körpern jedoch nicht nur mit den Gräueln und Zerstörungen der beiden Weltkriege zu tun. Ihr liegt vielmehr die völlige Entwertung des Todes selbst zu Grunde: In Auschwitz starben die Menschen nicht mehr, dort wurden Leichen produziert.

In „Dismembered Women“ sind die Figuren zu Subjekten einer ebenso massiven wie allgemeinen Gewalt geworden, die den Körper entmenschlicht und zerfallen lässt – mit zerschnittenen, verteilten Organen, die, vom restlichen Körper abgetrennt, autonom weiterleben wie der amputierte Schwanz eines Reptils, der noch ein wenig zuckt.

Gegen Ende der 1950er Jahre gab Lurie die Malerei als „Malerei“ auf und wandte sich dem „Bildermachen“ zu, der Produktion von Assemblagen oder Mischungen aus Collage und Malerei, für die er Fotos verwendete, die er aus einer Vielzahl massenmedialer Quellen bezog. Er begann Fotografien von Frauen aus Pornomagazinen und Pin-ups zu nutzen. Diese Bilder wurden zur Grundlage seiner charakteristischsten Arbeiten.

Einige dieser Bilder wurden 1960 zum ersten Mal in zwei New Yorker Einzelausstellungen präsentiert. In der Einführung zu einer der Ausstellungen, „Les Lions“ in der March Gallery auf der Lower East Side, beschreibt Lurie eine Art monströser Fruchtbarkeit der sich ständig multiplizierenden „Girlyies“, die sich in seiner Vorstellung und an den Studiowänden rasant vermehrten.⁰⁴ Es scheint als habe dieses Gefühl der Überwältigung zu einer Offenbarung geführt: „Was für einen Sinn hat es, die Mädchen zu malen? Wie konnte ich jemals alle Mädchen in einem einzigen Bild malen? Was war der Sinn des Malens überhaupt? [...] Ich betrachtete sie, ich beobachtete sie. Sie beobachteten mich. Sie wuchsen. Ich sehnte mich nach jenem höchsten imaginären Augenblick, in dem ich der Königin unter ihnen die Krone reichen würde. Aber die Mädchen vermehrten sich und blühten. [...] Ich mußte endlich handeln. [...] Sie wanderten auf die Leinwand. [...] Endlich wurde ich die ungebetenen Gäste los, den Fluch, die Verwirrung der Leiber, meine Schönen!“⁰⁵

Dieser Text hält einen entscheidenden Moment fest. Sich dem unkontrollierbaren Überfluss an Bildern hinzugeben führte tatsächlich dazu, das Begehren für die eine, einzigartige Frau oder zumindest das Begehren nach einer erkennbaren Hierarchie unter verschiedenen Frauen zu verbergen oder zu verdrängen. Eben dies war dem Künstler weder als Person noch kulturell möglich. Tatsächlich zeigen zwei der Arbeiten in dieser Ausstellung – „Liberty or Lice“ (1950–1960) | Abb. S.90/91 und „Les Lions“ (1959) – Bilder von Frauen, die ohne jede Hierarchie über die Fläche des Bildes verteilt sind. Lurie platzierte sie zwischen Anzeigen für High Heels (die an die frühen Schuhzeichnungen von Andy Warhol aus seiner Zeit als Illustrator erinnern), Lampen und Autos, zum Teil begrub er sie unter Farbschichten. Das Bild „Liberty or Lice“ (über dessen Titel Lurie

05

Aus einem Einführungstext von Lurie zu seiner „Les Lions“-Show in New York 1960. In: Boris Lurie, Seymour Krim, Armin Hundertmark, NO!art. PIN-UPS, EXCREMENT, PROTEST, JEW-ART, Berlin/Köln 1988, S. 22.

04

In den späten 1960er Jahren führte Lurie mit Willem de Kooning ein Interview; sein Augenmerk lag darin auf dessen „Women Series“, die laut dem Kunstkritiker Thomas B. Hess ebenfalls durch Pin-ups inspiriert worden war, und die als ein Angriff auf die amerikanische Frau gesehen wurden. De Kooning beharrte darauf, dass es sich um Kunst handele und nicht um einen Gesellschaftskommentar. Siehe John Wronoski, Boris Lurie, ein Leben im Lager, in: Igor Safanovsky (Hg.), KZ-KAMPF-KUNST. Boris Lurie: NO!art, Köln/New York 2014, S. 286.

etwas undeutlich sagte, dass er sich „auf die unvermeidliche Wahl zwischen vollkommener Freiheit und Konzentrationslagerläusen bezieht“⁰⁶▶) verweist einerseits auf zeitgenössische politische Ereignisse, setzt andererseits aber auch ein autobiografisches Vokabular ein, das als Exposé für Luries zukünftige Arbeiten verstanden werden kann: das Foto des Zauns, der das Ghetto von Riga umgibt; am unteren Leinwandrand ein gelber Davidstern; „Jeanne“, der Name von Luries Schwester, in schwarzer Farbe gepinselt; außerdem das hebräische Wort *madua*, das „warum“ bedeutet und mehrmals wiederholt wird. Die Leinwand trägt zwei Datumsangaben, die dem Bild einen zeitlichen Rahmen geben: „8. Dezember“, der Tag, an dem vermutlich Luries Familie ermordet wurde, und „18. April“, der Tag, an dem das Konzentrationslager bei Magdeburg, in dem Lurie sich befand, 1945 befreit wurde.

Der Körper des amerikanischen Pin-ups in Luries Bildern ist einerseits unverletzt, erotisch, fruchtbar und frisch. Es ist ein Körper, der ganz und ganz bei sich ist. Andererseits ist er das Verdinglichte, das benutzt und ausgenutzt wurde. Mit diesen Pin-ups stellte Lurie eine Verbindung zwischen den Überresten seiner zerstörten Vergangenheit und einer entmutigenden Gegenwart her, zu der für ihn sowohl diese Überreste als auch die Pin-ups gehörten. Die in seine Collagen eingeklebten Frauen scheinen ihre Hüften im Rhythmus von Adornos Definition des Paradoxes der modernen Kunst zu schwingen. Unter dem Fluch des Immergleichen der Massenproduktion stehend, ringen sie darum, überhaupt etwas wie eine Geschichte zu erlangen.

Benjamin Buchloh zufolge muss es Lurie, wie anderen Künstlern auch, in den 1950er Jahren gedämmert haben, dass Bilder und Objekte der Konsumkultur den Bereich der visuellen Repräsentation und den Raum des Öffentlichen inzwischen vollständig und unumkehrbar beherrschten.⁰⁷▶ Tatsächlich finden sich in den Arbeiten aus Luries produktivster Phase in den 1950er und 1960er Jahren Gegenstände und Themen, die er mit vielen seiner Künstlerzeitgenossen teilte. Das schließt auch jenen Kollegen ein, dessen Auffassung einer vollständigen Verquickung von Massen- und Hochkultur die Kunstwelt für immer verändert hat: Andy Warhol. Dessen ikonografische Motive, wie der Atompilz und der Elektrische Stuhl, Marilyn Monroe, Liz Taylor, Jackie Kennedy oder Kennedys Ermordung, lassen sich auch in Luries Collagen finden.

Aber nicht nur Warhol, auch andere Künstler der ersten Pop-Generation wie Richard Hamilton oder Roy Lichtenstein haben sich der visuellen Bestände der Unterhaltungsindustrie und der Werbung bedient. In ihren Bildern erschienen Frauen als bloße Fragmente der Warenwelt, Zeichen einer Leere, die weder Erlösung verspricht, noch Anspruch auf irgendeinen sinnstiftenden Verlust erhebt (im Gegensatz zu einer der letzten Verkörperungen hochmodernistischer Imperative, wie dem Abstrakten Expressionismus). Die „Girlies“ in den zur selben Zeit entstandenen Bildern Luries aber waren darüber hinaus Konsumartikel, deren Schatten vom Tod realer Frauen geformt wurden. Das mag einer

06
BORIS LURIE
in KZ-KAMPF-KUNST,
S.149.

07
**BENJAMIN
H. D. BUCHLOH**
Andy Warhol's
One-Dimensional Art:
1956-1966, in: Andy
Warhol - A Retrospec-
tive, New York 1989.
Buchloh zitiert Bill
Manvilles Rezension in
The Village Voice über
Luries „Les Lions“-
Ausstellung in der
March Gallery 1960 als
Beispiel für damals
vorherrschende Haltun-
gen und als Überblick
über Motive und
Figuren, die in Warhols
späteres Bildprogramm
eingegangen sind.

der Gründe sein, weshalb Boris Lurie jahrzehntelang von der Kunstgeschichtsschreibung ausgeschlossen blieb. Obwohl er seit den 1950er Jahren mitten in Manhattan lebte und arbeitete, also in unmittelbarer Nähe dessen, was zum Zentrum der Nachkriegskunst wurde, blieb er in dieser Kunstwelt ein Außenseiter. „Sie können sich vorstellen, dass das soviel bedeutet, wie auf einer Schwarzen Liste zu stehen“, schrieb er 1962 Thomas B. Hess, dem langjährigen Redakteur der *Art News*, der im selben Jahr ein Vorwort für Luries und Sam Goodmans Ausstellung in der Mailänder Galerie von Arturo Schwarz verfasst hatte. In den frühen 1960er Jahren hatte Lurie mit Goodman und Stanley Fisher ein Künstlerkollektiv gegründet, das sie „NO!art“ nannten, und dem Lurie bis an sein Lebensende treu blieb. Die Gruppe organisierte Ausstellungen mit Titeln wie „Doom Show“, „Vulgar Show“, „Involvement Show“ oder „Shit Show“, die in der von Künstlern betriebenen March Gallery auf der 10th Street sowie später in der Gertrude Stein Gallery in Uptown Manhattan gezeigt wurden. Im Laufe der Zeit gehörten Künstler wie Allan Kaprow, Yayoi Kusama, Jean-Jacques Lebel, Allan D’Arcangelo, Erró und viele andere zur NO!art-Gruppe. Eine Mischung aus Neo-Marxismus und Neo-Dada propagierend, wollte man in der Gruppe künstlerische Produktion mit „Selbstverwirklichung“ und sozialem Engagement verbinden und so auch die Wut auf eine „scheinheilige Intelligenzija, die kapitalistische Manipulation der Kultur und den Konsumismus“⁰⁸ kanalisieren.

Vor allem wurden Lurie und seine Kollegen nie müde, mit ihren Arbeiten auf die Widersprüche der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft aufmerksam zu machen, etwa auf die albernen Einschränkungen für öffentliche Darstellungen von Nacktheit oder „expliziten“ Geschlechtsakten (die von Hollywood, dem Fernsehen und den Werbekonzernen der Madison Avenue gehorsam verstetigt wurden), während Explizites weithin und in jedem Haushalt verfügbar war, sobald es sich um Bilder von Gräueln während des Kalten Kriegs handelte. All dem hielten die Mitglieder von NO!art die Idee freiheitlicher Dissidenz entgegen. Ihre Einschätzungen wurden von Underground-Zeichnern, Komikern oder Filmemachern, die im Exploitation-Bereich tätig waren, geteilt. Auch „Pro-Sex“-Aktivistinnen⁰⁹, die in bestimmten pornografischen Darstellungen oder sexuellen Praktiken ein feministisches, subversives, befreiendes und erzieherisches Potenzial erkannten, standen auf der Seite der NO!art-Künstler. Diese Frauen stellten sich damit ausdrücklich gegen solche Feministinnen, die in der Pornografie nur die Ausbeutung und Verdinglichung von Frauen sehen konnten („Pornografie ist die Theorie, Vergewaltigung die Praxis“) und behaupteten, dass der Anti-Porno-Diskurs Frauen um sexuelle Möglichkeiten bringe und darüber hinaus neo-viktorianische Vorstellungen fördere, denen zufolge es Männer auf Sex abgesehen hätten, den Frauen im besten Fall erdulden würden. Die Überzeugung, dass die Mechanismen von Rebellion und Unterdrückung von ihren sexuellen Grundlagen und Antrieben nicht zu trennen seien, war in dieser Zeit schon weit verbreitet.

08
LURIE,
KRIM,
HUNDERTMARK
NO!art,
S. 13.

09
Als Reaktion auf die sexuelle Befreiung wurden in den späten 1970er Jahren in den USA zunehmend Bedenken gegenüber den expliziten Darstellungen von Gewalt und Sexualität in den Medien laut. In erregten Debatten legten sich „Pro-Sex“-Feministinnen aber auch für ein subversives Potenzial der Pornografie ins Zeug. Siehe Hans Maes, *Erotic Art*, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2014.

1962 entstand Luries Bild „Lolita“. | **Abb. S. 21** Es zeigt ein abgerissenes Stück des Plakats für den gleichnamigen Stanley Kubrik-Film, der Anfang jenes Jahres ins Kino gekommen war. Das Porträt von Sue Lyon – Star des Films, bewaffnet mit der berühmten herzförmigen Sonnenbrille und an einem roten Lutscher saugend – ist hier um neunzig Grad gekippt und liegt am unteren Leinwandrand auf. Dadurch wird ihr Blick auf ein Schwarzweißfoto in der oberen linken Ecke gerichtet, das einen auf dem Boden liegenden und vom Gewicht einer Wand zerquetschten Menschen zeigt. Luries „Lolita“ wird häufig mit einer Begebenheit in Verbindung gebracht, die in Hannah Arendts „Eichmann in Jerusalem“ erwähnt ist: Ein Gefängniswächter hatte Adolf Eichmann, der seinem Urteil entgegensah, zur Entspannung Vladimir Nabokovs Roman geliehen. Schon wenige Tage später gab Eichmann es zurück und beschwerte sich, „Lolita“ sei ein „sehr unerfreuliches Buch“. Es ist nicht bekannt, ob Lurie von dieser Geschichte wusste, aber sie verweist wie sein eigenes Werk auf jene Verschiebung, die es einem Menschen wie Eichmann (aber nicht nur ihm) ermöglicht hatte, sich als „ordentlichen Bürger“ darzustellen, der sich von Nacktheit und Darstellungen sexueller Handlungen angewidert abwendet, zugleich aber Verbrechen unbekanntes Ausmaßes toleriert, an ihnen beteiligt ist oder sie aktiv ausführt.

Den Künstlern von NO!art, es waren mehrheitlich Männer, wurde oft vorgeworfen, bestehende patriarchale Strukturen nicht in Frage gestellt zu haben. Kritiker monierten, dass die künstlerische Gewalttätigkeit, die sie an den Tag legten, gegen die Gesellschaft als Ganzes gerichtet sein mochte, letztendlich aber die abgebildeten Frauen betraf. Einige gingen so weit zu behaupten, dass die Hartnäckigkeit, mit der Lurie immer wieder auf das Motiv des geschändeten Frauenkörpers zurückkam, seine progressive politische Agenda untergrabe. Auch das könnte einer der Gründe für seinen Ausschluss aus dem Avantgardekanon gewesen sein.¹⁰ In Luries Frauen-Figurationen scheint die Frage auf, ob er mittels dieser von ihm neu kontextualisierten Readymades nicht seine eigene körperliche Verletzlichkeit und Erniedrigung darlegt.¹¹

In diesem Zusammenhang könnte es lohnend sein, Luries (durch und durch muskulöse) Figurationen weiblicher Körper mit dem beeindruckenden Werk der jüdisch-polnischen Bildhauerin Alina Szapocznikow (1926–1973) zu vergleichen, deren Arbeiten in jüngster Zeit, Jahrzehnte nach ihrem Tod, einem internationalen Publikum und dem Kunstmarkt wieder zugänglich gemacht werden. Als junge Frau hatte sie die Ghettos von Pabianice und Łódź sowie die Konzentrationslager Auschwitz, Bergen-Belsen und Theresienstadt überlebt. Von dieser Erfahrung ausgehend, objektivierte sie ihren eigenen Körper in poetisch-surrealen Pop-Skulpturen: In ihren Arbeiten wird der weibliche Körper zum Subjekt von Krankheit, Leiden und Mutation. Er wird gewissermaßen gekreuzigt, während er gleichzeitig erotisch, spielerisch und manchmal auch mit Humor aufgeladen ist. Indem sie industrielle Methoden und Materialien ver-

10

SIMON TAYLOR

The Excremental
Vision: NO!art
1959–1964, in:
Boris Lurie NO!,
Philadelphia 2012.

11

Im Vorwort zur Ausstellung „Selected Pin-ups: 1947–1973“ schrieb Boris Lurie: „Auf einer völlig anderen Ebene [...] stehen diese Pin-ups für die vielen unbekannteten Massengräber, in denen im Zweiten Weltkrieg die hingerichteten jüdischen Frauen vergraben wurden. [...] Ihre körperliche Sinnlichkeit, ihr weiblicher Gigantismus und die echte Wut, die sich in orgiastisch zuckenden Gesichtern als Ekstase verkleidet – das alles ist aber nur die Bemäntelung einer erhabenen Bejahung, einer gegen den Tod gerichteten Zeugungskraft, des reinen und vor Todesangst hysterischen Protests kurz vor der Exekution [...] Jede dieser Figuren steht für eine Vielzahl von Möglichkeiten, als würde eine von ihnen alle anderen Frauen repräsentieren, die vernichtet wurden – gleichzeitig verkörpern sie auch, was in ihnen selbst als Zerstörungsprinzip inneohnt.“

wendet, stellt Szapocznikow auch einen Bezug her zwischen den fetischistischen Tropen der Konsumkultur und der unumkehrbaren Enteignung des eigenen Körpers als Folge der Erfahrungen der Todeslager. Szapocznikow und Lurie haben diese Verbindung von Massenvernichtung und Massenproduktion als zwei Inkarnationen der Massenkultur hergestellt, wenn auch in grundsätzlich verschiedener Weise.

Drastik und Schonungslosigkeit (explicitly) waren für Lurie – sei es in der plastischen Darstellung sexueller Akte oder der Todeslager – aber Mittel zum Zweck. Er wollte schockieren, Tabus brechen. Der Schock, eine Wirkung der Montagetechnik, konnte den Betrachter Dinge sehen lassen, die die dokumentarischen Bilder, die in den Massenmedien zirkulierten, sonst eher kaschierten. Lurie wollte die Blindheit des Betrachters überwinden, der Betrachter sollte in jenen Bereich gelangen, den man mit Slavoj Žižek „vorsymbolisches Genießen“ nennen kann, ein Genießen, das die Nazi-Fantasien von Reinheit und Allmacht hervorriefen, und das von einer rein rationalen Kritik an diesen Fantasien nicht erfasst werden kann.¹² ▶

So hat Lurie in seiner Collage „Saturation Painting (Buchenwald)“ (1959–64) | **Abb. S. 22** explizit erotische Fotos neben solche von der Befreiung Buchenwalds gesetzt, die er jeweils Zeitungen entnommen hatte. Dasselbe gilt für die vielen Arbeiten, die um den Schriftzug „No“ herum variiert sind, zum Beispiel „Memo to the U.S.“ (1963). In anderen Werken tummeln sich Hakenkreuze und Davidsterne neben Close-ups weiblicher Models, die ihren Blick auf den Betrachter richten; die Siebdrucke von Luries späterer „Love Series“ (1962–63) mit Titeln wie „Bound With Stick“ | **Abb. S. 41**, „Blindfolded“, „Bound On Red Background“ | **Abb. S. 38** zeigen Frauen in sadomasochistischen Stellungen: gefesselt, geknebelt, mit verbundenen Augen. (Warhols Siebdrucke von Elvis und Marilyn Monroe stammen aus demselben Jahr.)

„Railroad to America“ | **Abb. S. 23** besteht aus zwei auf die Leinwand montierten Fotografien. Ein stehendes, halbnacktes Pin-up mit üppigem Hintern und dunklen Locken, die über weiße Schultern fallen, klebt in der Mitte eines Fotos von einem Eisenbahnwagen, auf dem Leichen von Männern, Frauen und Kindern aufeinander getürmt sind, und deren Gliedmaßen nach allen Seiten abstehen. Die Rückenansicht der Lebenden wird Teil des Leichenbergs, während ihr verborgenes Gesicht dem Wagen selbst, dem Rand der Aufnahme und dem Jenseits dieses dokumentarischen Bildes zugewandt ist.

Die von Lurie verwendeten Fotodokumente waren in amerikanischen Zeitungen und Magazinen abgedruckt worden. Die meisten stammten von Journalisten, die die Befreiungsarmeen begleitet hatten. Schon im Frühjahr 1945 waren die ersten Fotos aus den Todeslagern in *Life* (David Scherman, George Rodger) und *Vogue* (Lee Miller) veröffentlicht worden – dort konnten sie unmittelbar neben Kochrezepten und Modestrecken stehen. Diese Fotos zeigten allerdings nur das, was die amerikanischen Soldaten gesehen hatten, als sie selbst zum

12

„Ideologie dient nur eigenen Zwecken, [...] sie dient zu nichts – und das entspricht genau der Lacanischen Definition von *jouissance*“. Über Hitler hat Žižek gesagt: „Die Menschen haben sich genau mit dem identifiziert, was eigentlich hysterische Ausbrüche impotenter Wut waren – das heißt, sie haben sich in einem hysterischen Acting-out wiedererkannt.“ In: Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, New York 1989, S. 92, 117.

ersten Mal die Lager betraten – herumliegende Leichen, von Hunger und Krankheit ausgezehnte Häftlinge. Es sind genau diese Fotos, der Öffentlichkeit durch die Medien präsentiert, aus denen bis heute das symbolische Bildinventar „des Holocaust“ besteht – obwohl sie die Zustände *post factum* zeigen, als die Lager teilweise schon zerstört und die Haupttäter längst geflohen waren.

Boris Lurie dienten diese Fotografien nicht als Belege eigener Erlebnisse oder historischer Wahrheiten. Er sah in diesen Fotos einen durch Massenmedien als Geschichte vermittelten Bildindex. Bestimmte Fotos, wie das des Leichenwagens, verwendete er in immer neuen Konstellationen, sodass es fast den Rang einer popkulturellen Ikone erlangte. Indem er 1961 dieses Foto un bearbeitet lässt und ihm in seiner Arbeit von 1961 nichts außer dem Titel „Flatcar, Assemblage, 1945, by Adolf Hitler“ | **Abb. S. 20** hinzufügt, reizt er sein eigenes Konzept bis an seine plakativen Grenzen aus und vergleicht die „Endlösung“ mit einem Kunstwerk, einem „Gesamtkunstwerk“ oder einer „Sozialen Plastik“ unter Hitlers Regie.

In „Hard Writings (Load)“ aus dem Jahr 1972 | **Abb. S. 80** ist dasselbe Foto verkleinert; mit lila Klebestreifen darauf montierte großformatige Buchstaben ergeben das Wort „LOAD“. In dieser späten, ausgesprochen grafischen Serie (auf anderen Bildern sind die Worte „NO“, „PAY“ oder „LICK“ zu lesen) werden Bilder und Worte als gleichwertige Elemente eingesetzt: beide sind doppeldeutige Repräsentationssysteme, beide dienen als Träger von „Bedeutung“, die durch die geschichtlichen Ereignisse nunmehr instabil und unzuverlässig geworden sind. Die Serie erinnert an die Arbeiten zeitgenössischer Konzeptkünstler wie Joseph Kosuth, Lawrence Weiner oder Mel Bochner ebenso wie an die Konkrete Poesie der 1960er und 1970er Jahre, die Sprache und Zeichen als Rohmaterial verwendete.

Nichtsdestotrotz wäre es falsch, Luries Arbeiten allein von seinen kritischen Impulsen her zu beurteilen. Trotz ihrer Direktheit und ihrer unbestreitbaren Plakativität liegt die Kraft von Luries Werk auch in seiner Performativität. Seine Arbeiten überschreiten die Grenzen der Bildhaftigkeit: Luries Werke selbst sind ein zerstörter Körper, der modernen Formen der Gewalt unterworfen ist.¹³►

Im Rückblick betrachtet scheint Lurie etwa zur selben Zeit begonnen zu haben, sowohl mit Pin-ups als auch mit Konzentrationslager-Fotos zu arbeiten. Aus den Körpern und Leichen, nebeneinandergestellt und endlos wiederholt, ist schließlich eine Figur entstanden¹⁴, die aus dem Schock geboren war. Diese Figur verweist auf Extreme der modernen Zivilisation und verortet sich selbst zwischen dem Grauen und dem aufstrebenden Spektakel von Medien, Mode, Unterhaltung und letztendlich der Kunst selbst. Diese Figur besitzt einen Körper, der nach Auschwitz von sich selbst enteignet wurde, indem man ihn von einem persönlichen Ort zu einem öffentlichen machte.

14

In seinem Buch über Francis Bacon hat Deleuze „das Figurative“ von der „Figur“ unterschieden. Während eine figurative Produktion illustrativ, erzählerisch und bezeichnend sei (da Objekte repräsentiert oder Geschichten erzählt werden), stehe die Figur eher für eine reine Form. Gilles Deleuze, Francis Bacon – Logik der Sensation, München 1995, S. 27.

13

Nach dem Tod seines Vaters 1964 hatte Lurie mit Kleinaktien und Immobilien gehandelt, während er nach außen hin das Leben eines darbenden, sich für linke Anliegen einsetzenden Künstlers führte. Auch das könnte als eine Facette einer performativen Aktivität gesehen werden, die seinen Status als Künstler betrifft.

GERTRUD KOCH

Boris Luries NO!art
und der Kanon

Der Kanon definiert ein System von Regeln, er dient als Richtschnur, als verbindliche Ordnung, die zugänglich und wiederholbar ist. Das kanonische Recht, das Recht der römisch-katholischen Kirche, umfasst das Regelwerk der Institution. Es liegt in Form eines Kodex vor. Der Kodex ist wiederum ein Medium des Aufschreibens, das einmal die Schriftrolle ablöste und die Buchseite konstituierte. Der Kodex ist eine Sammlung loser Blätter, die, gebunden zusammengefasst, nun leicht untereinander abgestimmt und verglichen werden können. Im Medium des Kodex wird der Kanon verbreitet und ist nun von verschiedenen Lesern auslegbar. Der Kodex nimmt also bereits eine ähnliche Funktion ein wie das gedruckte Buch: Der kanonische Text selbst wird seiner Einmaligkeit beraubt und nun zu einem Objekt, das eine zerstreute und mehr oder weniger dezentrierte Lektüre und Auslegung nach sich zieht. In der Musik basiert der Kanon genau auf den zeitlichen Verschiebungen, mit denen eine Klangform nacheinander einsetzt, so dass auch hier der Kanon keineswegs eine mechanische Wiederholung und Kopie anstiftet, sondern als Varianten, zeitlich versetzt und meist eben auch mit unterschiedenen Stimmen, Instrumenten etc. aufgeführt wird. Der Kanon, so könnte man argwöhnen, war also nie ganz das, für das ihn seine konservativen Befürworter und seine Kritiker halten, denn er war immer auch ein Verfahren, das auf Variation und Vergleich aufbaut. Der Kanon ist also eine Zeitform und die daran anschließende Frage ist die, ob er sich durch die Zeit hindurch im Wesentlichen stabil hält und seine Form konserviert, oder ob er sich in seiner Dauer verändert und zu einem geänderten Kanon führt. Für beide Positionen lassen sich gute Argumente finden, beide Argumente verbleiben jedoch in der logischen Figur des Kanons als Regelwerk, das ausgeführt werden muss, also einen performativen Aspekt hat, der sowohl zur Abweichung als auch zur Verstetigung führen kann.

Deswegen ist es auch nicht verwunderlich, dass am Anfang kanonischer Änderungen oft neue Paradigmen der Kunst stehen, die ihrer Codierung harren, und zwar sowohl auf Seiten der Künstler als auch auf Seiten der Kritiker und des Publikums. Dagegen steht die radikale Opposition zum Kanon in einem anderen Zeitmodell, eben nicht jenem des in der Zeit verlaufenden Kontinuums und seiner quasi reformistischen kleinen schrittweisen Veränderungen, die sich am Ende in neuen Auslegepraktiken summieren mögen. Nein, die radikale Gegenposition zum Kanon als Modell der Herausbildung von Regelwerken, Urteilen etc. ist die des Bruchs, des radikalen Anfangs, des abrupten Endes. Dieses Zeitmodell, das vom Aussetzen der Zeit, vom Aussetzen der Katastrophen ausgeht, will das Kontinuum unterbrechen, das variierende Einstimmen und sukzessive Umstimmen des Kanons abrechnen. Seine Form ist das Manifest, das Pamphlet, Medium der Zurückweisung und Ablehnung, kurz: die Geste der Unterbrechung.

Von einem hermeneutischen Standpunkt aus gesehen, gibt es aus den Zirkeln der Rezeption kein Entkommen und die Möglichkeit zur Kanonbildung hat große Chancen, sich auch noch hinter dem Rücken der Akteure durchzusetzen – aber das letzte Wort ist nicht immer das interessanteste, abgesehen davon, dass es zu einem Selbstwiderspruch innerhalb der hermeneutischen Zirkel führen muss. Also gibt es doch zumindest die Geste des Pamphlets, der Unterbrechung.

Historisch war 1945 eine solche Unterbrechung, die für viele als Zäsur gesehen wurde – von Theodor W. Adorno bis Gilles Deleuze war die Reflexion auf den Riss in der Geschichte zentral, wenn auch mit ganz unterschiedlichen Konsequenzen. Deleuze sah die Selbstverständlichkeit, mit der wir uns als zur Welt gehörig betrachten, durch die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges und der Zerstörungen, die mit ihm die Welt überzogen, als einen Bruch, einen Riß an, der sich auch zwischen das Kino und seine Zuschauer schob. In dieser Folge nahm das Kino den Platz ein, auf dem dieses Band zur Welt sich zaghaft wieder erahnen ließ. Dagegen verbannte Adorno jeden Gedanken eines belastbaren Bandes in das ungewisse Schicksal der Flaschenpost der Kunst. Diese Geste des Verschließens der Kunst ist keine vereinzelt gewesen, trotzdem wäre aus ihr kein Kanon ableitbar geworden, außer in der Philosophie, wo Adornos Ästhetik durchaus kanonische Züge trägt. Dagegen kann die Kunst wiederum außer- und unterhalb des Kanons operieren, auf den hin Experten sie versuchen zu beziehen.

Ein Fall von Verneinung

Auf die Frage hin, ob er sich vorstellen könne, im Katalog einer geplanten Ausstellung von Boris Lurie, einem der Vertreter der NO!art-Gruppe, einen Beitrag zu schreiben, antwortete mir ein guter Kenner der modernen und zeitgenössischen Kunst, dass er das nicht könne. Nicht, dass er Lurie etwa nicht kennen oder seine Kunst strikt ablehnen würde, aber sein Werk habe ihn verstört und ratlos zurück gelassen, also wohl auch wort- und schriftlos. Die NO!art-Bewegung, die Ende der 1950er Jahre gegründet wurde und bis in die 1970er Jahre neben Fluxus und in massiver Absetzung von den Warhol'schen Pop-Imperien präsent war, hat sich durch die radikale Verneinung hervorgetan. In einem Katalogtext aus dem Jahr 2011 heißt es:

„NO! Diese reine Freude an dem Wort selbst, das so selten im öffentlichen Diskurs genutzt wird und sich doch so stetig durch unseren Alltag zieht. No, no, no, no! Die Schönheit dieses Wortes in all seinen formalen Aspekten, seine Schlichtheit und Eleganz, diese zwei im Alphabet aufeinanderfolgenden Buchstaben, diese eng verbundenen lexikalischen Nachbarn, hier isoliert und unterstrichen, allein stehend in all ihrer stolzen Verachtung, ein kleiner Tritt. Welche anderen aneinandergrenzenden Buchstaben des Alphabets ergeben ein so klangvolles und starkes, ein so unentbehrliches Wort?“⁰¹ ▶

01

ADRIAN DANNATT
 JUST SAY, in:
 John Wronoski u.a.
 (Hg): Boris Lurie.
 NO!, Boris Lurie Art
 Foundation at the
 Chelsea Art Museum,
 New York 2011, S. 25.

Ist Luries Programm einer „NO!art nach Auschwitz“ also erfolgreich gewesen? Dafür spräche, dass es offenbar schwierig ist, an einen vorhandenen Diskurs anzuknüpfen, aus dem heraus das seltsame Werk Luries erschließ- und diskutierbar würde. Noch bevor also dessen Qualitäten bestimmbar werden, entzieht sich das Werk in das große „NO!“.

Während die Manifeste, die das Ende der Kunst ausrufen, meist in den Kreislauf einfahren, lediglich die Kunst anders zu bestimmen und keineswegs die Kunstpraxis abschaffen zu wollen, wird die radikale Verneinung hier offenbar beim Wort genommen. Aber auch das stimmt nur zum Teil, denn Lurie und die NO!art-Künstler arbeiteten weiter im Raum der Kunst und sind insofern nie aus der Kunst rausgekommen. Dennoch bleibt ihre programmatische Qualität genau die Unterbrechung eines Kanons, denn auch die Versuche, Lurie als „Auschwitz-Kunst“ zu kanonisieren, versagen darin, dass seine Werke sich auf keine repräsentative Ebene einlassen, sondern im merkwürdigen Gewusel von objets trouvés zwischen Pornobildchen und KZ-Zeichen eine Art Wimmelbild schaffen, in dem Motive, Formen und Verfahren sich gegenseitig paradoxieren. In den „Minima Moralia“ beschreibt Adorno zur inneren Aushöhlung des Kanons: „In der Tradition stehen hieß: das Kunstwerk als ein bestätigtes, geltendes erfahren; in ihm teilhaben an den Reaktionen aller, die zuvor es sahen. Fällt das einmal fort, so liegt das Werk in seiner Blöße und Fehlbarkeit zutage. Die Handlung wird aus einem Ritual zur Idiotie, die Musik aus einem Kanon sinnvoller Wendungen schal und abgestanden. Es ist wirklich nicht mehr so schön.“⁰² ▶

Und Adorno meinte damit die Operette „Die Fledermaus“, deren Besuch dem Knaben einmal die Schwelle in den Kanon der Erwachsenen bedeutete.

So geht es Betrachtern mit Lurie, „es ist wirklich nicht mehr so schön“, die Collagetechniken der Moderne mit KZ- und Pornomotiven verbunden zu sehen; die surrealistische Verschmelzung von Gewalt und Sexualität entbehrt der anarchistischen Unschuld des Verschworenen der Kenner, die im Kanon Freud'scher Kulturtheorie die Zeichen zu lesen wussten. Der Einbruch anderer, banal direkter Bildwelten, historischer Erfahrungshorizonte in Luries Collagen ist ein Akt der Aufdeckung, ein Skandalon in der Kunst, das (tatsächlich) „nicht mehr so schön“ ist.

Adorno hatte sich die Aufhebung des Kanons nur dialektisch vorstellen wollen, wenn er in der „Ästhetischen Theorie“ schreibt: „Das involviert einen negativen Kanon, Verbote dessen, was solche Moderne in Erfahrung und Technik verleugnet; und solche bestimmte Negation ist beinahe schon wieder Kanon dessen, was zu tun sei.“⁰³

Der Fall Lurie markiert den Beginn eines Kanons der Kunst, die keine mehr sein will, und es doch bleibt. Das bringt Lurie nach den 1970er Jahren, als er zehn Jahre nicht ausstellte, 1988 wieder zurück in die Zeitgenossenschaft von Kunstrichtungen, die den Impetus teilen, Kunst zu negieren, ohne aufzuhören

03

**THEODOR W.
ADORNO**Gesammelte Schriften
in 20 Bänden. Band 7:
Ästhetische Theorie,
Frankfurt am Main
2003, S. 57.

02

**THEODOR W.
ADORNO**In nuce, in: ders.:
Gesammelte Schriften
in 20 Bänden. Band 4:
Minima Moralia.
Reflexionen aus dem
beschädigten Leben,
Frankfurt am Main
2003, S. 255.

weiter Kunst zu machen. Die Krise, aus der die radikale Verneinung folgt, ist nun aber eine Krise eines bestimmten Kunstverständnisses geworden, das sich immanent erschöpft hat. Es ist also eine Krise der Ästhetik und in geringerem Maße auch eine der Geschichte. Lurie bricht in diesen neuen Kanon der Gegenwart von zwei Seiten ein: von der immanenten Seite einer Verneinung der Kunst als Kanon und von der externen Seite einer neuen Kanonbildung zur historischen und gegenwärtigen Bezugnahme auf Realität.

In seiner Antwort auf einen Kritiker, der die Geste der Verneinung, mit der die NO!art-Gruppe sich bemerkbar machte, altklug lächerlich machen wollte als kindische Verweigerungshaltung gegenüber den Zumutungen einer Welt, die konstruktive Kritik erfordere und nicht die Spielereien alter und neuer Avantgarden, betonte Lurie das Gewaltsame und Rohe der Zäsuren, die er keineswegs als geschichtsfremd ansieht, sondern als in diese eingelassen: „Also sind die NOs keine Neuigkeiten!“ stellt der Autor fest und zitiert sowohl das spätrömische Theater, das gesellschaftliche Tabus gebrochen hatte, als auch ‚die Boulevardiers, die vor über einem halben Jahrhundert dem Dada-Manifest applaudierten.‘ Kunst, die geläufige Schemen durchbricht, hat es seit den Höhlenmenschen immer wieder gegeben – und jedes Mal, wenn Muster durchbrochen werden, ist das eine ‚Neuigkeit‘, denn es kommt wahrlich selten vor. Wenn, dann ist es immer brutal, aber nie kapriziös.“⁰⁴ ▶

Der eigentümliche Wettlauf historisch-realer und künstlerischer Gewaltausbrüche schafft einen Resonanzraum, in dem die Kunst als nachträgliche Stimme die Ausweitung des Kanons realer Gewalt zu kommentieren scheint: nicht als Repräsentation oder Nachahmung, sondern als Echo der Schreie, als karikaturhafter Schatten, den die realen Leichenberge werfen. Das surrealistische, der psychoanalytisch abgeleiteten These der Konvergenz von Eros und Todestrieb adaptierte Bild des weiblichen Körpers als Doppelzeichen dieser Konvergenz, kann in der NO!art nicht mehr zum Mythos werden. „Es ist nicht mehr so schön“ – statt der Erotisierung des Todes folgt die Abtötung des Eros: Die aufgespreizten Schenkel der Frauenkörper auf den schwarzweißen Pornofotos, die zusammengequetschten Brüste, die totenkopffartigen Grimassen, die sich auf den Betrachter hin öffnen und ihn mit erloschenen Augen fixieren, gerinnen zu Chiffren von Körpern, die nichts mehr zu versprechen scheinen. Sie sind ausgelaugt, und die zur Schau gestellte Sinnlichkeit wirkt wie eine Verrenkung, eine Deformation des Begehrens, das unreal geworden ist. Die obszönen Partien in Luries Bildern sind keine frivolen oder gar kapriziösen Vorzeichen der Erotisierung, sondern deren Aussetzen. Ein weiteres NO! im Bild, das den pornografischen Rahmen, dem sie entstammen, entleert. Dennoch wäre es verfehlt, diesem vielfachen NO! (adressiert an den Nationalsozialismus, an den Kapitalismus etc.) seine Eigenständigkeit abzustreiten. Es sind auch dialektisch NO!s, im Sinne von Adornos Kanon des Ausgeschlossenen. Ausgeschlossen ist der sensomotorisch mit der Person verbundene Körper; die holistische Einheit

04

BORIS LURIE
Violence without
Caprice in NO!art,
in: *Leonardo 7*
(1974), S. 344.

von Körper und Kopf wird durchtrennt. Diese zwanghafte Kappung jener Verbindung zwischen Sprache und „Eiern“, die den vitalen Strebungen des sinnlichen Körpers zustrebt, wird von Lurie in einem seiner seltsamen Prosagedichte „Geschwör an Heinrich Heine“ als der Pfad der „Hirnestür“ beschworen: „Mein Vater, möge er gut ruhen, sagte pensive zu sich, in meiner Anwesenheit jedoch, damit es meine Eier rühre: ‚S’ist alz a Cholem.‘ (Traum) Er folgte nie dieser apatethischen Versündigung, er war, wie er sagte: ‚Gross-Fabrikant.‘ Er irrte sich. Was ist geschehen-und-gewesen, das verschwindet nie. Das lebt forever darling, auf unerreichbaren Höhen oder tief, in dem Seelenschmiehl. Und kommt immer zurück und klopft schön an der Hirnestür. Und falls gerade nicht bei mir, dann bei Dir-und-Dir, und dem verwesten Dir-und-Dir-und-Mir. Soviel denn für ‚verstehen‘, nicht verstellen.“⁰⁵ ▶

Der Schlemihl wird zum Seelenschmiehl, dessen Seele noch weiter verfolgt wird, auch wenn der Vater alles zum Traum erklärt, um die Eier seine Sohnes zu rühren – aber auch das existiert nur in der Verneinung, in der Abwesenheit.⁰⁶ Anstatt an die Eier zu rühren, klopft es immer an die „Hirnestür“ (statt an die ‚Hintertür‘ der erotischen Verdrängungen). Lurie bricht mit dem Kanon des Pornografischen ebenso wie mit dem des Erotismus der Surrealisten. Die obszönen Posen der Frauenkörper, die abjekten Anteile in den Bildern sind Teile jener Schattenwelt, die weder erreichbar noch verstehbar ist. In diesem Extrem einer negativen Welt beziehen sich Kunst und KZ auf merkwürdige Weise aufeinander – man mag zwar im Einzelnen darüber streiten, ob das Werk Luries von durchgehender Qualität ist, wie man dies bei jedem Werk kann und muss, aber unbestreitbar hat sich Lurie mit seinem Programm einer NO!art als Jew Art einem Programm negativer Ästhetik verschrieben, das den Kanon selbst thematisiert, der sich mit ihr seit Adornos „Negativer Dialektik“ verbindet. Dort wird – nicht weniger enigmatisch und nicht weniger radikal als in Luries Bildern – eine Kultur vorgeführt, in der Weimar und Buchenwald zwanglos koexistierten in jenen „Buchen/wäldchen“, von denen Lurie schrieb: „Theoretisch zu widerrufen wäre die Integration des physischen Todes in die Kultur, doch nicht dem ontologisch reinen Wesen Tod zuliebe, sondern um dessentwillen, was der Gestank der Kadaver ausdrückt und worüber deren Transfiguration zum Leichnam betrügt. Ein Hotelbesitzer, der Adam hieß, schlug vor den Augen des Kindes, das ihn gern hatte, mit einem Knüppel Ratten tot, die auf dem Hof aus Löchern herausquollen; nach seinem Bilde hat das Kind sich das des ersten Menschen geschaffen. Daß das vergessen wird; daß man nicht mehr versteht, was man einmal vorm Wagen des Hundefängers empfand, ist der Triumph der Kultur und deren Mißlingen.“⁰⁷ ▶

Denn in der Kultur wird ihre tödliche Gewalt verleugnet, wie das Beil im Haus des Henkers: „Sie perhorresziert den Gestank, weil sie stinkt; weil ihr Palast, wie es an einer großartigen Stelle von Brecht heißt, gebaut ist aus Hunde-

06

In der „Jewish Encyclopedia“ wird die Figur des Schlemihls folgendermaßen definiert: „Popular Yiddish term for an unfortunate person. [...] Many of the most popular anecdotes of the ghetto relate to the experiences of persons who, through no fault of their own, are pursued by misfortune to the end, and endure it without murmuring.“
Cyrus Adler, Joseph Jacobs, Schlemihl.
<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/13275-schlemihl>
[abgerufen am 25.9.2015].

05

BORIS LURIE

„Geschwör an Heinrich Heine“, in: Geschriebigtes / Gedichtetes: Zu der Ausstellung in der Gedenkstätte Weimar-Buchenwald, hg. von Volkhart Knigge, Eckhart Holzboog, Dietmar Kirves, Stuttgart 2003, S. 19.

07

THEODOR W. ADORNO

Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Band 6: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit, Frankfurt am Main 2003, S. 359.

08
Ebd.

scheiße. Jahre später als jene Stelle geschrieben ward, hat Auschwitz das Mißlingen der Kultur unwiderleglich bewiesen.“⁰⁸ Und so wird „alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran [...] Müll.“⁰⁹ Und in diesen „Müll“ schließt Adorno auch die Kritik ein, also sein eigenes Werk. Eine Figur radikaler Verneinung, die sich auf sich selbst bezieht. Über die darin enthaltene Paradoxie ist viel geschrieben worden, in Vielem gilt die in ihr enthaltene Ambivalenz auch für Luries Werk: Kunst und Müll bedingen sich gegenseitig.

09
Ebd.

MIRJAM WENZEL

Von der Schau zur Lust.
Zur Dekonstruktion der Fotografie
in den Collagen von Boris Lurie

„(W)enn die Photographie [...] entsetzlich wird, so deshalb, weil sie gewissermaßen bestätigt, daß der Leichnam *als Leichnam* lebendig ist: sie ist das lebendige Bild von etwas Totem. Denn die Unbewegtheit der Photographie ist in gewisser Hinsicht das Ergebnis einer perversen Verschränkung zweier Begriffe: des REALEN und des LEBENDIGEN: indem sie bezeugt, daß der Gegenstand real gewesen sei, suggeriert sie insgeheim, er sei lebendig, aufgrund jener Täuschung, die uns dazu verleitet, dem REALEN einen uneingeschränkt höheren, gleichsam ewigen Wert einzuräumen.“⁰¹

Am 4. April 1945 stießen Soldaten der 3. US-Armee in der Nähe von Gotha auf das Konzentrationslager Ohrdruf, eines der Außenlager von Buchenwald, das sie schließlich wenige Tage später, am 11. April 1945, einnahmen. Das Stammlager auf dem Ettersberg bei Weimar, in dem sich zum damaligen Zeitpunkt noch etwa 21.000 Häftlinge befanden,⁰² war das erste, nicht vollständig geräumte Konzentrationslager, das von einer der Armeen der West-Alliierten befreit wurde. Unmittelbar nach der Entdeckung von Ohrdruf erteilte das US-Headquarter den Befehl, umgehend Foto- und Filmaufnahmen von jedem befreiten Konzentrationslager zu erstellen. Neben den Fotografen und Kameramännern, die der Aufgabe im Dienst des Signal Corps nachkamen, erging diese Aufforderung auch an renommierte Fotografen. Am 13. April 1945 traf Margaret Bourke-White im Auftrag des *LIFE*-Magazins in Buchenwald ein und fertigte in den darauffolgenden Tagen einige der bis heute ikonischen Fotos an.⁰³ Die Bilder von Bourke-White und anderen Fotografen zeigten unter anderem die toten und verwesenden Körper, welche die Lagerkommandanten und -aufseher im Konzentrationslager hinterlassen hatten. Die Fotos von Leichen wurden in einer Vielzahl von US-amerikanischen und britischen Zeitungen und Zeitschriften reproduziert. Sie dienten sowohl als Beweismittel in den verschiedenen juristischen Prozessen der unmittelbaren Nachkriegszeit wie auch als Instrumente der Aufklärung in den beginnenden Re-Education-Maßnahmen an der deutschen Bevölkerung.



Das ikonische Bild von Margaret Bourke-White erschien erstmals am 26. Dezember 1960 im *TIME*-Magazin unter dem Titel „Grim Greeting at Buchenwald“.

Boris Lurie erlebte die Befreiung in einem Außenlager von Buchenwald, dem Männerlager der Polte-Werke in Magdeburg-Stattdfeld. Er hielt seine Erfahrungen und Erinnerungen an die Lagerhaft zunächst in Zeichnungen und Aquarellen fest. Gegen Ende der 1950er Jahre aber änderte er seine Formensprache. Er begann, Collagen mit Fotos aus dem befreiten Konzentrationslager Buchenwald anzufertigen. Im Zentrum einer der ersten Ar-

01

ROLAND BARTHES

Die helle Kammer.
Bemerkungen zur
Photographie,
Frankfurt am Main
1985, S. 88f.

02

Unmittelbar zuvor, vom
7. bis 10. April 1945,
hatte die Lager-SS etwa
28.000 Menschen zu
Todesmärschen in die
Konzentrationslager
Dachau und Flossen-
bürg gezwungen oder
nach Theresienstadt
deportiert.

03

Siehe dazu: *LIFE* vom
10. Mai 1945 sowie
Margaret Bourke-White,
Deutschland, April
1945, München 1979,
Abb. 53–68; Dagmar
Barnouw, *Ansichten
von Deutschland*
(1945). *Krieg und Gewalt
in zeitgenössischer
Fotografie*, Basel 1997,
S. 163–201; und Norbert
Frei, 1945. *Ikonen eines
Jahres*, München 2015,
S. 115–117.

beiten in der Serie „Saturation Paintings“ steht ein Bild von Margaret Bourke-White aus dem befreiten Konzentrationslager Buchenwald. Es handelt sich um das Foto, das unter dem Titel „The Living Dead of Buchenwald“ bekannt wurde und eine Gruppe Überlebender hinter einem Stacheldrahtzaun zeigt.

In Luries Collage „Saturation Painting (Buchenwald)“ | Abb. S.22 wird das ikonische Bild von den männlichen Überlebenden nicht etwa als Reproduktion des Fotos, sondern als Bestandteil eines Zeitungsartikels wiedergegeben. Es handelt sich um einen Artikel des britischen Historikers Hugh Trevor-Roper, der am 17. September 1961 anlässlich der bevorstehenden Urteilsverkündung im Eichmann-Prozess unter der Überschrift „Eichmann is not unique“ in der *New York Times* erschien. In Luries Collage ist weder der Titel, noch der Name der Zeitung zu erkennen, wohl aber die Bildunterschrift unter dem Foto von Bourke-White, die die damals weithin diskutierte Frage aufgreift: „Can it happen again?“ Indem der Überlebende das Foto nicht etwa als ein Porträt anderer Überlebender, sondern als Teil eines Zeitungsbeitrags zu einer zeitgenössischen Debatte inszeniert, unterstreicht er dessen ikonische Bedeutung im Rahmen der beginnenden medialen Rezeption des Holocaust. Luries Collage umrahmt das Foto mit weiteren Medienbildern, nämlich mit halbnackten, offensiv posierenden Pin-up-Girls. Den Hintergrund bildet eine mit groben fleischfarbenen Pinselstrichen und Pigment-Resten bearbeitete Leinwand. Farbe und Textur der Leinwand sowie die Pin-up-Girls betonen jenes Moment des lebendigen, ja fleischlichen Lebens, das Roland Barthes als zentrales Merkmal der Fotografie bezeichnet.

Sowohl die offensiv erotisch inszenierten halbnackten Frauen als auch die Überlebenden posieren vor der Kamera und suchen den Blick ihres Betrachters. „Gleichzeitig scheinen die ausgemergelten männlichen KZ-Häftlinge, die im Halbdunkel hinter dem Stacheldraht stehen, auf die sich anbietende Sex-, Wärme- und Wohlstand-versinnbildlichende Frau zu gaffen, zu müde zur Erregung“, schreibt Inga Schwede über das Wechselverhältnis der Blicke, das Lurie zwischen dem Foto von den Überlebenden und den sie umrahmenden Pin-up-Girls inszeniert. Angesichts der ihn anblickenden Männer und posierenden Frauen werde der Betrachter, so Schwede, „automatisch zum doppelten Voyeur“. ◀⁰⁴

Das voyeuristische Verhältnis von Betrachter und Fotograf zum Gegenstand des Bildes wird auch in drei weiteren Collagen des Künstlers thematisiert, in deren Zentrum ein Foto aus dem befreiten Konzentrationslager Buchenwald, nämlich die Aufnahme von einem offenen Lastwagenanhänger mit aufeinander gestapelten Leichen steht. Diese Fotografie spielte in der Re-Education der deutschen Bevölkerung eine zentrale Rolle: Unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs veröffentlichte das US-amerikanische Kriegsinformationsamt im Auftrag des Oberbefehlshabers der Alliierten Streitkräfte die Broschüre „KZ-Bildbericht aus fünf Konzentrationslagern“, die in hoher

04

INGA SCHWEDE

in einem Faltblatt zur
Veranstaltungsreihe
„soir critique. NO!art
– Kunst nach
Auschwitz?“ der Hoch-
schule für Grafik
und Buchkunst Leipzig
im Jahr 2002.



Erste Abbildung der Broschüre „KZ – Bildbericht aus fünf Konzentrationslagern“, Mai 1945. Das Foto wurde von einem unbekanntem Fotografen am 16. April 1945 aufgenommen.



Foto von Margaret Bourke-White aus der *LIFE* Picture Collection

menhang zwischen den hellen Körpern der nackten Leichen auf der einen und den dunkel gekleideten Betrachtern auf der anderen Seite her. Wie sorgfältig die Fotografin diese und andere Bilder von dem befreiten Konzentrationslager vorbereitete, verdeutlicht ein Schnappschuss von Leutnant Parke Yingst, der Bourke-White kniend beim Messen der Lichtverhältnisse vor Ort zeigt. Der Leichenwagen selbst spielt hier eine eher beiläufige Rolle; er markiert vor allem den Ort, an dem sich das Fotoshooting vollzieht.

Auflage verteilt wurde. Die Broschüre bildete, so Cornelia Brink, eine der ersten Re-Education-Maßnahmen und war „bestimmt für jene Deutschen, die nicht durch die Lager geführt werden konnten.“⁰⁵ Das erste Foto der Broschüre unterstreicht diesen demonstrativen Zweck. Es zeigt eine Gruppe US-amerikanischer Soldaten, welche – die Hände in die Hüften gestemmt – einer anderen Gruppe gegenübersteht, die in Rückansicht abgebildet werden. In der oberen Bildhälfte ist der Lastwagenanhänger mit den übereinander liegenden toten Körpern zu sehen.

Die Bildunterschrift in der Broschüre beschreibt das Foto mit den Worten: „Auf ihrer Führung durch das KZ Buchenwald blicken Weimarer Bürger auf einen der hoch mit Leichen beladenen Wagen.“

Margaret Bourke-White fing dieselbe Situation in umgekehrter Blickrichtung ein. Auf ihrem Foto ist ein US-amerikanischer Soldat zu sehen, der auf den Leichenwagen zeigt, während eine Gruppe Zivilisten in seinem Rücken seinen Ausführungen zu lauschen scheint.

Während das Bild des unbekanntem Fotografen die Situation auf dem Hof als Gegenüberstellung der deutschen Bevölkerung mit der US-amerikanischen Armee einfängt, stellt Bourke-Whites Foto einen visuellen Zusammen-

05

CORNELIA BRINK
Ikonen der
Vernichtung. Öffentlicher
Gebrauch von Fotografien aus
nationalsozialistischen
Konzentrationslagern nach
1945, Berlin 1989,
S. 63.



Der Schnappschuss von Colonel Parke Yingst zeigt Margaret Bourke-White bei den Vorbereitungen eines Fotos von den aufeinander liegenden Leichen auf einem offenen Wagen in Buchenwald.

Bourke-White beschrieb diese Situation auf dem Hof vor dem Krematorium in Buchenwald im Nachhinein wie folgt: „Dieser Apriltag in Weimar hatte etwas Unwirkliches, ich fühlte etwas, woran ich mich hartnäckig festklammerte. Ich sagte mir, ich würde erst dann das unbeschreiblich gräßliche Bild in dem Hof vor mir glauben, wenn ich meine eigenen Photos zu sehen bekäme. Die Kamera zu bedienen war fast eine Erleichterung. Es entstand dann eine schwache Barriere

zwischen mir und dem bleichen Entsetzen, das ich vor mir hatte.“⁰⁶ In welchem Maße diese „Barriere“, ja Distanz, die sie beim Fotografieren zu dem herstellte, was sie sah, ihre Bilder selbst prägten, verdeutlichen insbesondere ihre Nahaufnahmen von den Leichen auf dem Wagen. Ihrem Nachlass zufolge hielt Bourke-White dieses Motiv gleich mehrfach fotografisch fest.

Margaret Bourke-White war, wie Dagmar Barnouw schreibt, nicht nur für ihre technische Brillanz, „ihr blitzschnelles Abdrücken und ihren enormen Filmverbrauch“ bekannt, sondern auch für „die aufdringlichen Inszenierungen ihrer Bilder“.⁰⁷ Von der Fotografin in eindrucksvoller Perspektive und bei optimalen Lichtverhältnissen festgehalten, wirken die aufeinander liegenden nackten toten Körper in diesem Foto nicht etwa wie verwesende Leichen, sondern nehmen einen skulpturalen Charakter an.

Boris Lurie lehnte diese Form der Kunstfotografie von Leichen rundheraus ab. Seine Collagen „Flatcar. Assemblage, 1945, by Adolf Hitler“ 1961 | Abb. S. 20, „Railroad to America“ 1963 | Abb. S. 23 und „Hard Writings (Load)“ 1972 | Abb. S. 80 werfen die Frage auf, was genau auf dem Schauplatz von Buchenwald geschah und mit welchen Regungen die Fotografen und Zuschauer vor Ort und zuhause den Wagen mit den aufgetürmten Leichen betrachteten. Seine erste Arbeit, der Offsetdruck „Flatcar. Assemblage, 1945, by Adolf Hitler“, gibt das Bild dieses Wagens wieder. Sie zeigt nicht etwa die skulpturale Inszenierung von Bourke-White, sondern die Aufnahme eines unbekanntem Foto-



Nahaufnahme der nackten Leichen im Hof vor dem Krematorium im KZ Buchenwald (Foto von Margaret Bourke-White).

06
BOURKE-WHITE
S. 90.

07
BARNOUW
S. 175.

grafien, die jahrelang fälschlicherweise der berühmten Fotografin zugeschrieben wurde. Die leicht vergilbte Patina des Offsetdrucks suggeriert, dass es sich bei der Vorlage ebenfalls um ein Zeitungsbild handelt.

In ihrem Aufsatz „NO!art' and the Aesthetics of Doom“ betont Estera Milman, dass „Flatcar. Assemblage, 1945, by Adolf Hitler“ als unmittelbare Replik auf die Konzeptkunst der Moderne, genauer gesagt als ein „korrigiertes Readymade“ zu verstehen sei⁰⁸ und bezieht sich dabei insbesondere auf den Titel der Arbeit. Mit diesem platziert Lurie seinen Offsetdruck nicht nur im Kontext der viel beachteten Ausstellung „The Art of Assemblage“, die im selben Jahr im Museum of Modern Art zu sehen war, sondern erklärt das Bild des Leichenwagens auch zu einem Kunstwerk Adolf Hitlers. Der radikal negative Kunstbegriff, den Lurie im Titel seiner Collage zum Ausdruck bringt, setzt den Offsetdruck gegen das Bild, das Readymade gegen die fotografische Inszenierung, den schroffen Begriff gegen die effekthaschende Beschreibung, die Leichenproduktion des Künstlers Adolf Hitler gegen die Inszenierung der Leiche durch die Fotografin Bourke-White. Im Unterschied zu „Saturation Painting (Buchenwald)“ nimmt die Arbeit „Flatcar. Assemblage, 1945, by Adolf Hitler“ nicht nur eine Intervention gegen die mediale Verbreitung und Rezeption eines ikonischen Fotos aus dem befreiten Konzentrationslager vor. Der Offsetdruck antizipiert auch die bekannten Worte Hannah Arendts aus dem Fernsehinterview mit Günter Gaus im Jahr 1964: „Die Fabrikation der Leichen [...] hätte nicht geschehen dürfen. Da ist irgendetwas passiert, womit wir alle nicht fertig werden.“⁰⁹ Luries Arbeit bezieht diese Worte sowohl auf das, was das Foto zeigt, als auch auf das Foto selbst. Er verleiht dem Foto in seinem Readymade den Status eines negativen Bildes, das sich ins Gedächtnis eingebrannt hat.

Während „Flatcar. Assemblage, 1945, by Adolf Hitler“ vor allem in und mit dem Titel einen radikal negativen Kunstbegriff zum Ausdruck bringt, setzt Lurie seine Intervention in der Arbeit „Railroad to America“ aus dem Jahr 1963 ins Bild hinein. In der Mitte des Fotos von dem Leichenwagen prangt eine sich entkleidende Frau mit halb entblößtem Hintern. Foto und Pin-up-Girl werden erneut als Zeitungsdruck wiedergegeben, dessen Patina auf die Leinwand im Hintergrund abgestimmt zu sein scheint. Im oberen Bereich der Arbeit sind vier rötliche Elemente zu sehen, die zwar seriell und gleichförmig, aber dennoch gezeichnet sind und als Reminiscenz an die Hand des Künstlers in den Bildrahmen hineinragen.

Beatrice Howell beschreibt die Komposition der Collage folgendermaßen: „Der Kontrast ist aufsehenerregend. Und zwar nicht nur der Kontrast zwischen der Leinwand und den Fotografien, der künstlerischen Spur und dem mechanischen Kameraauge, sondern auch das groteske Umschalten zwischen den ausgemergelten Körpern und der von ihnen umgebenen Einladung weiblichen Fleisches. Jedwede wie auch immer tragische Schönheit wird den toten Körpern durch dieses kostenlose Angebot fleischigen Lebens genommen.“¹⁰

09

Siehe

HANNAH ARENDTIch will verstehen.
Selbstauskünfte zu
Leben und Werk.Herausgegeben von
Ursula Ludz, München
2005, S. 61f.

08

ESTERA MILMAN„NO!art“ and the
Aesthetics of Doom,
Evanston 2001, S. 17.

10

BEATRICE HOWELLEthics and Aesthetics:
Boris Lurie's Railroad
Collage and Represent-
ing the Holocaust,
London 2005, S. 23f.,
[http://text.no-art.info/
en/howell_ma-ethics.
pdf](http://text.no-art.info/en/howell_ma-ethics.pdf) [abgerufen am
12.11.2015], übersetzt
von Mirjam Wenzel.

Im Unterschied zu dem direkten Blickwechsel, den die Collage „Saturation Painting (Buchenwald)“ mit dem Betrachter eingeht, lässt „Railroad to America“ diesen gewissermaßen mit sich allein. Die „Schienenwege“, welche die Arbeit im Titel ankündigt, spielen auf die Deportationszüge an, deuten aber auch darauf hin, dass der Blick des Betrachters hier unweigerlich auf das Pin-up-Girl in der Mitte des Bildes zuläuft. Der geschiente Blick verwandelt sich in die Lust an der Schau dessen, was dem Betrachter hier – gewissermaßen durchs Schlüsselloch – dargeboten wird. Die „schwache Barriere“, welche Bourke-White zwischen sich und dem „bleichen Entsetzen“ aufzurichten meinte, indem sie auf den Auslöser drückte, wird in „Railroad to America“ als Schaulust entlarvt und sowohl gegen die berühmte Fotografin und den unbekanntenen Fotografen, als auch gegen die Reproduktion und Betrachtung der Bilder von den Leichen in den befreiten Konzentrationslagern gewendet. Silke Wenk beschreibt die Dekonstruktion, die „Railroad to America“ an den Fotografien von Leichenbergen vornimmt, wie folgt: „Das Pin-up-Girl in seiner offensichtlichen Zwecksetzung konfrontiert die Betrachtenden mit einem pornografischen Blick auf die Fotos der Ermordeten, wirft ihn zurück und kann somit die Lust, schauend den Dingen ‚auf den Grund‘ zu gehen, unterbrechen.“¹¹

In welchem Maße Luries Dekonstruktion nicht nur der Schaulust, sondern auch der Gewalt des fotografischen Blicks galt, der die Leiche in ein Objekt verwandelt, pointiert die dritte Collage, die dasselbe Foto reproduziert. Es handelt sich um die Arbeit „Hard Writings (Load)“ aus dem Jahr 1972. Das Wort „Load“ und sein gesamtes Bedeutungsspektrum (Last, Belastung, Ladung, Fracht sowie figurativ: Scharfstellen eines Gewehrs, Einlegen eines Films) werden hier in roten Großbuchstaben über dem reproduzierten Foto in Szene gesetzt. Zugleich öffnet der zur Seite gerückte vierte Buchstabe gewissermaßen den Vorhang und gibt den Blick auf die aufeinanderliegenden Leichen frei.

Die drei Collagen sowie die „Saturation Paintings“ von Boris Lurie dekonstruieren sowohl die Fotografien, die in und von den befreiten Konzentrationslagern gemacht wurden, als auch deren mediale Wirkungsgeschichte. Sie bereiten damit jenen Reflexionen über den Holocaust in der zeitgenössischen Kunst den Weg, in der nicht mehr das historische Ereignis selbst, sondern dessen mediale Vermittlung im Vordergrund steht. Die Rezeption des Holocaust wurde in den 1960er Jahren maßgeblich von der Veröffentlichung des Bild- und Dokumentarbandes „Der gelbe Stern“ von Gerhard Schoenberner (1960) sowie von juristischen Verfahren gegen die nationalsozialistischen Verbrecher, insbesondere von dem Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem (1960/61) und dem Auschwitz-Prozess in Frankfurt am Main (1963–65), geprägt. Dies kommt auch in der Kunst der damaligen Zeit zum Ausdruck.

Wolf Vostell etwa, ein Freund Luries, entwickelt 1964 eine großflächige Arbeit, die einen Artikel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von Bernd Naumann über den Frankfurter Auschwitz-Prozess reproduziert. Der Titel der

11

SILKE WENK

Rhetoriken der Profanisierung. Rahmung des Blicks auf die NS-Verbrechen, in: Insa Eschebach u.a. (Hg), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Frankfurt am Main 2002, S. 279.



Wolf Vostell: „Wir waren so eine Art Museumsstück“, 1964, Siebdruck und Farbe auf Leinwand, 120 × 450 cm

Arbeit „Wir waren so eine Art Museumsstück“ ist der Überschrift dieses Artikels entnommen und zitiert die Aussage eines Überlebenden im Gerichtssaal. Die Arbeit kombiniert den Prozessbericht mit bekannten Fotografien von anderen Ereignissen der Nachkriegsgeschichte (etwa vom 17. Juni 1953, dem Bau der Berliner Mauer 1961 oder der Ermordung Kennedys 1963) und lässt die reproduzierten Bilder und Texte hinter schwarzen, weißen und gelben Farbflächen und roten Farbflecken verschwinden. „Wir waren so eine Art Museumsstück“ und die zeitgleich entstandene Arbeit „Eine Autofahrt Köln-Frankfurt auf überfüllter Autobahn kostet mehr Nerven als eine Woche lang angestrengt arbeiten“ (ebenfalls 1964) binden die Rezeption des Holocaust in eine breite Reflexion über die mediale Vermittlung von politischen Ereignissen ein. Die beiden farbig besprühten Siebdrucke stellen die Erinnerung an Auschwitz neben zeitgenössische Geschehnisse und halten dem Betrachter damit vor Augen, dass die Medienberichterstattung singuläre geschichtliche Ereignisse nivelliert.

Im Unterschied zu dem medienkritischen Ansatz Vostells nimmt das wenig später entstandene „Atlas“-Projekt von Gerhard Richter die Ikonografie der Fotografien aus den befreiten Lagern selbst in den Blick. Die von Richter auf Blatt 15 bis 18 zusammengetragenen „Fotos aus Büchern“ stammen aus dem vor allem in visueller Hinsicht wirkungsmächtigen Buch „Der gelbe Stern“. Blatt 19 und 20 hingegen dokumentieren die eigenen Versuche des Künstlers, sich den ikonischen Fotografien – sei es in der ihm eigenen verwischt wirkenden Maltechnik, sei es durch schräges Beschneiden oder Nachkolorieren – zu nähern. Dass Gerhard Richter durchaus darüber nachdachte, diese Fotos zusammen mit pornografischen Bildern aus Magazinen auszustellen, lassen die anschließenden Blätter 21 bis 23 erahnen. Der Künstler selbst nahm zu dieser nicht verwirklichten Ausstellung nachträglich Stellung,¹² äußerte sich jedoch nicht zu der konzeptionellen Affinität, die das Atlas-Projekt zu den Collagen von Boris Lurie aufweist. Kathrin Hoffmann-Curtius deutet diese Affinität als Wiederhall der beginnenden massenmedialen Rezeption des Holocaust: „Richterfs...] Auswahl der Fotos des Judenmordes und der daran anschließenden Pornobilder eröffnet den Vergleich äußerst obszöner Angriffe im Besonderen

12

Vgl.

GERHARD RICHTER
MOMA-Interview mit Robert Storr 2002, in: ders., Text 1961 bis 2007: Schriften, Interviews, Briefe. Hg. v. Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist, Köln 2008, S. 416.



Gerhard Richter: „Atlas (Fotos aus Büchern, Blatt 20)“, 1967, 3 s/w Ausschnitte, koloriert; 66,7 × 51,7 cm

wurde. Geprägt von den Regeln der juristischen Praxis, Begriffen wie „Faktizität“, „Beweis“ und „Zeugnis“, entsteht ein bestimmtes Wissen über die systematische Ermordung der Juden Europas, dessen Leitmedium die Fotografie ist. Die vermeintliche Objektivität dieses Wissens wird von dem konterkariert, was Roland Barthes als ‚das Entsetzliche‘ in den Fotos von Toten beschreibt: die Fantasien, die diese bei ihren Betrachtern auslösen. Es sind insbesondere künstlerische Arbeiten wie die von Lurie und Richter, denen es gelingt, eben diese Fantasien und die mit ihnen verbundenen Affekte zu reflektieren und zugleich zu desavouieren.

auf den weiblichen Körper, eine Komposition, die vor allem die Schaulust der Betrachterinnen und Betrachter attackiert. Das zwar nicht in der Galerie verwirklichte, jedoch im Atlas gezeigte Konzept wird zu einem Dokument einer Zeit, von der Ruth Klüger bemerkte: ‚Und etwas von pornographischer Lust haftete auch am damaligen Interesse für den Holocaust, der noch nicht so hieß.‘¹⁵►

Die gegen Ende der 1950er Jahre beginnende mediale Rezeption der Ereignisse zwischen 1933 und 1945 in Europa prägte nicht nur jene ikonischen Bilder, die bis heute Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses sind. Sie bestimmte auch die Form, in welcher der Holocaust in der zeitgenössischen Kunst thematisiert und reflektiert

13

**KATHRIN
HOFFMANN-
CURTIUS**

Bilder zum Judenmord. Eine kommentierte Sichtung der Malerei und Zeichnung in Deutschland von 1945 bis zum Auschwitz-Prozess, Marburg 2014, S. 250. Das Zitat von Ruth Klüger ist dem Buch „Von hoher und niedriger Literatur“ (Göttingen 1996, S. 35) entnommen.

MATTHIAS REICHELT

„Wir haben mehr oder weniger gesagt, dass wir auf alles scheißen.“⁰¹

Boris Lurie und die NO!art

01

Video-Interview von Matthias Reichelt mit Boris Lurie, April 2002, DVD III, 9:40 Min. Ebenfalls führte ich kürzere Gespräche mit Gertrude Stein sowie Clayton Patterson. Aufgrund dieses Materials auf 8 Mini DV à 60 Min. (auf DVD überspielt) entstand die Idee für den Film *SHOAH und PIN-UPS. Der NO!artist Boris Lurie* (Reinhild Dettmer-Finke in Zusammenarbeit mit Matthias Reichelt, 88 Min. Deutschland 2006).

„Die Ursprünge der NO!art liegen in der geschichtlichen Erfahrung der Juden des Zweiten Weltkrieges, wurzeln in New York, der größten Judenkolonie der Welt, und sind Erzeugnisse der Kriegsarmeen, der Konzentrationslager und des Lumpenproletariats. Ihre Zielscheiben sind die scheinheilige Intelligenzija, die kapitalistische Manipulation der Kultur, die Konsumgesellschaft und andere amerikanische Moloche. Das Ziel der NO!art ist der völlig unbehinderte Selbstausdruck durch die Kunst, die in ein gesellschaftliches Involvement einmünden soll.“ ⁰²

02

**BORIS LURIE,
SEYMOUR KRIM,
ARMIN HUNDERT-
MARK (HG.)**
NO!art. PIN-UPS,
EXCREMENT,
PROTEST, JEW-ART,
Berlin/Köln 1988,
S. 13.

Boris Lurie war Mitgründer und heftiger Verfechter der NO!art-Bewegung, in die immer wieder neue Künstler eingemeindet wurden. Dieser Beitrag greift einige Aspekte der NO!art zwischen 1959–1964/1965 auf, eine Phase, die Lurie selbst als „kollektive“ definierte. ⁰³ Auf der NO!art-Webpage, die Dietmar Kirves in Berlin mit Unterstützung von Lurie im Jahr 2000 initiierte, ist die NO!art mit vielen jungen künstlerischen und disparaten Positionen vertreten, wie dies bereits für die frühe March Group galt. Der einzige Nenner ist eine mehr oder weniger kritische Haltung gegenüber Kunstbetrieb, Politik und Gesellschaft. Da der Autor vor allem die persönlichen Erfahrungen von Lurie als Überlebender des Holocaust als einen treibenden und stilbildenden Stimulus in der Herausbildung von NO!art in den späten 1950er- und frühen 1960er-Jahren bewertet, beschränkt er sich auf jene von Lurie als „kollektive Phase“ definierte Zeit. ⁰⁴

Das Schreiben über radikale Künstlerbewegungen und -aktivitäten, die vom zeitgenössischen Kunstbetrieb und der ihm gewogenen Presse erfolgreich ignoriert wurden, hat immer auch den Charakter einer Grabung durch einen Berg aus Legenden und Mythen, aufgetürmt von den Künstlern selbst und ihren aufrichtigen Bewunderern. Die zeitliche Distanz bietet die Chance einer realistischeren Darstellung.

Auch wenn NO!art bei einzelnen Kulturhistorikern in den USA Beachtung und eine bescheidene Rezeption fand, fiel sie doch letztendlich durch das Raster eines Kunstbetriebs, der sich damals auf Abstrakten Expressionismus, Neo-Dada, Fluxus und vor allem Pop Art konzentrierte.

NO!art vereinte verschiedene Kunstrichtungen, zeichnete sich aber durch eine politische Haltung aus, die den Kunstbetrieb, den Kunstmarkt und die Politik der Museen ebenso ablehnte wie die US-amerikanische Politik des Kalten Krieges, den Militarismus, Kolonialismus und Imperialismus. Diese Kritik wurde nicht nur in Kunstwerken manifest, sondern auch in wortgewaltigen Statements einzelner Künstler. ⁰⁵ Damit war das Schicksal der NO!art besiegelt. Tatsächlich waren zum Zeitpunkt von Boris Luries Tod die wesentlichen Künstler der NO!art-Bewegung in keinem der großen Museen der USA zu sehen. Die beiden bedeutendsten US-amerikanischen Ausstellungen, in denen Arbeiten von Boris Lurie zu sehen waren, hat Estera Milman 1999 für die Universität von Iowa und 2001 im Mary and Leigh Block Museum of Art an der Northwestern University in Chicago organisiert.

05

Texte von
Lurie, Goodman,
Aronovici etc.
erschienen in:
Lurie, Krim,
Hundertmark,
NO!art.

03

ESTERA MILMAN*“NO!art” and the
Aesthetics of Doom.*Boris Lurie &
Estera Milman.One-on-One (148 Min.)
bei 36:03 Min.[http://www.milman-
interarts.com/oneononefull.html](http://www.milman-interarts.com/oneononefull.html) [abgerufen
am 16.8.2015].

04

<http://www.no-art.info>

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte mörderische Katastrophen in unvorstellbarem Ausmaß hervorgebracht, gefolgt von einer Spaltung der Welt, die zu neuen kriegerischen Auseinandersetzungen führte. Mitunter auch motiviert durch diese verstörenden Phänomene waren in den Metropolen der USA, hauptsächlich in New York City und San Francisco, künstlerische Bewegungen entstanden, die sich in der Literatur, der Musik und der Bildenden Kunst unmittelbar und leidenschaftlich einer von politischen Konflikten gezeichneten Wirklichkeit stellten. Was Bebop und Free Jazz für die Musik, die Prosa und Lyrik der Beat Generation für die Literatur an Neuerungen mit sich brachte, entlud sich in der bildenden Kunst in einer demonstrativen Ablehnung der figurativen Malerei zugunsten einer Visualisierung wahrhaftiger Emotionen, wie sie sich beispielweise im Action Painting von Jackson Pollock äußerte. Formal recht unterschiedliche Kunstformate wurden unter dem Begriff „Abstrakter Expressionismus“ zusammengefasst und traten relativ schnell als ursprünglich US-amerikanisch empfundene Stilrichtung den Siegeszug durch die Museen New Yorks an.

Die Anfänge

Boris Lurie hatte bereits als Schüler in Riga gemalt, gezeichnet und ab und an grafische Entwürfe für einen sowjetischen Verlag geliefert.

Nach seiner Ankunft in New York City, wohin er nach Kriegsende zusammen mit seinem Vater ausgewandert war, hielt Lurie seine Erfahrungen aus Riga, dem Ghetto, und aus den verschiedenen Konzentrationslagern in Zeichnungen und Gemälden fest. Er bezeichnete diese Werke später als „illustrative Kunst“, die, so seine Lesart der Kunstgeschichte, nicht als richtige Kunst zu werten sei.^{06▶}

Als einziger Künstler der NO!art hatte Lurie mehrere NS-Konzentrationslager überlebt. Seine eine Schwester, Assia, entging in Italien der Verfolgung durch deutsche und lettische NS-Schergen. Die Mutter Schaina, die andere Schwester Jeanna, die Großmutter mütterlicherseits und Ljuba Treskunova, Boris Luries erste große Liebe, wurden 1941 bei der sogenannten „großen Aktion“ im Wald von Rumbula ermordet.^{◀07}

Die Zeit in den Konzentrationslagern, die Angst, dem Tod nicht entgehen zu können, und der Verlust geliebter Menschen haben Lurie ein Leben lang nicht losgelassen und seine künstlerische Arbeit geprägt. Für ihn war es eine existenzielle Notwendigkeit, diese Geschehnisse immer wieder zum Thema zu machen. Besonders die traumatische Erfahrung der Auslöschung fast des gesamten weiblichen Teils der Familie und seiner großen Liebe hat sich bei Lurie prägend auf die obsessive Beschäftigung mit Sexualität und dem weiblichen Körper ausgewirkt. Dies gilt vor allem für seine „Dismembered Women“, die er in den 1950er Jahren malte.

07

Im Forst Letbartskij, einem Teil des Waldes von Rumbula, ca. 10 km südlich von Riga, wurden 26.500 Juden aus dem Ghetto sowie 1.000 „Reichsjuden“, die gerade mit dem Zug angekommen waren, erschossen und in Gruben verscharrt. Andrej Angrick, Peter Klein, Die „Endlösung“ in Riga. Ausbeutung und Vernichtung 1941–1944. Darmstadt 2006. Darin besonders Kapitel 5, S. 136–184.

06

**DETTMER-FINKE,
REICHEL**

SHOAH und PIN-UPS,
ab 24:40 Min.

Die March Gallery

Mitte der 1950er Jahre siedelte sich Lurie in dem damals heruntergekommenen Viertel der Lower East Side an, wo sich viele kleinere Produzentengalerien befanden. Eine davon war die March Gallery in der 10th Street, fast an der Ecke zur Third Avenue, die in einem von außen zugänglichen Keller gelegen war. Sie galt damals als eine von New Yorks besten und lebendigsten Coop-Galerien.⁰⁸ Ungefähr 30 Künstlerinnen und Künstler gehörten zu den Mitgliedern, unter ihnen die bekannte Elaine de Kooning. Boris Lurie und sein Freund Rocco Armento waren von Beginn an dabei. Während die meisten Coop-Galerien sich ausschließlich dem Abstrakten Expressionismus widmeten, kamen in der March Gallery Künstler unterschiedlicher Stilrichtungen zusammen. Ab und an wurden bei Gruppenausstellungen auch Werke von bereits bekannten Künstlern wie Franz Kline oder Willem de Kooning ausgestellt, sodass dieser Ort auch eine Aufmerksamkeit beim Kunstpublikum fand.⁰⁹ Als sich die March Gallery in Auflösung befand, übernahmen Lurie und sein kanadischer Künstlerfreund Sam Goodman die Räume und nannten sich fortan March Group.¹⁰ Kurze Zeit später stieß der Künstler Stanley Fisher hinzu. Goodman selber war ein Abstrakter Expressionist, veränderte aber unter dem Einfluss von Boris Luries multimedialen Tableaus aus collagierten Pin-ups, Zeitungsschlagzeilen und Malerei seinen Stil und produzierte Skulpturen und Installationen aus gefundenen Objekten und Schrott.¹¹ Bei der kanadischen Armee hatte Goodman in einer Filmabteilung gearbeitet, wo er Dokumentarmaterial über die NS-Gräueltaten gesehen hatte. Von ihm erhielt Lurie Kopien von Fotos¹² und wurde ermutigt, „die Erlebnisse seiner Vergangenheit und deren Relevanz in der Gegenwart direkt anzugehen“.¹³

NO!

Lurie hat bereits in den frühen 1960er Jahren das NO zu einem integralen Bestandteil vieler Werke gemacht, ebenso wie er sich während der 1950er Jahre mit dem Motiv des fragmentierten Frauenkörpers auseinandersetzte. 1963 taucht das NO! zum ersten Mal in einer Ankündigung einer Ausstellung in der Gertrude Stein Gallery auf. Dass die Gruppe später als NO!art firmierte, geht laut Lurie auf einen Cartoon zurück, den der Maler Alfred Leslie für die *ARTnews* angefertigt haben soll, auf dem die March Gallery als ein Ort von Künstlern in der 10th Street dargestellt war, die dem Zustand der Welt ihr NO entgegenschleuderten.¹⁴ Alfred Leslie selber hat keine Erinnerung an diesen bestimmten Cartoon. Sein Werk wurde 1966 in einem großen Feuer zerstört. In „The New York Story. 1962–66“¹⁵ befindet sich der Cartoon nicht. In *ARTnews* war dieser Cartoon ebenfalls nicht zu finden. Luries Erinnerung scheint hier zu trügen. Allerdings existiert ein Cartoon von Alfred Leslie, der in der linken unteren Ecke den Namen Boris Lurie direkt neben dem Nummernschild eines Cabriolets:

08

ARTNews,
Jg. 57, Nr. 10
(Februar 1959),
S. 50.

10

MILMAN
37:20 Min.

11

Ebd.,
07:15 Min.

13

Vgl.

JOHN WRONOSKI

Boris Lurie.
Ein Leben im Lager.
In: KZ-KAMPF-
KUNST. Boris Lurie:
NO!art, Köln/New York,
2014, S. 139.
Allerdings war Good-
man während des
Krieges nicht in Euro-
pa und auch kein
Kriegsfotograf, wie dies
Wronoski behauptet.
Harriet Wood, die da-
malige Freundin
Goodmans, bestätigte
dies in einer Email
vom 25.8.2015.

09

Video-Interview von
Matthias Reichelt
mit Boris Lurie, DVD II,
49:58 Min.

12

Ebd., 12:30 Min. Später,
in den 1970er Jahren
wurde für Lurie bei der
Beschäftigung mit
dem NS und dem
Holocaust Charly
Rehwinkel und dessen
enzyklopädisches
Wissen enorm wichtig.
Vgl. Dettmer-Finke
und Reichelt,
SHOAH und PIN-UPS,
7:36 Min.

14

MILMAN
35:35 Min.

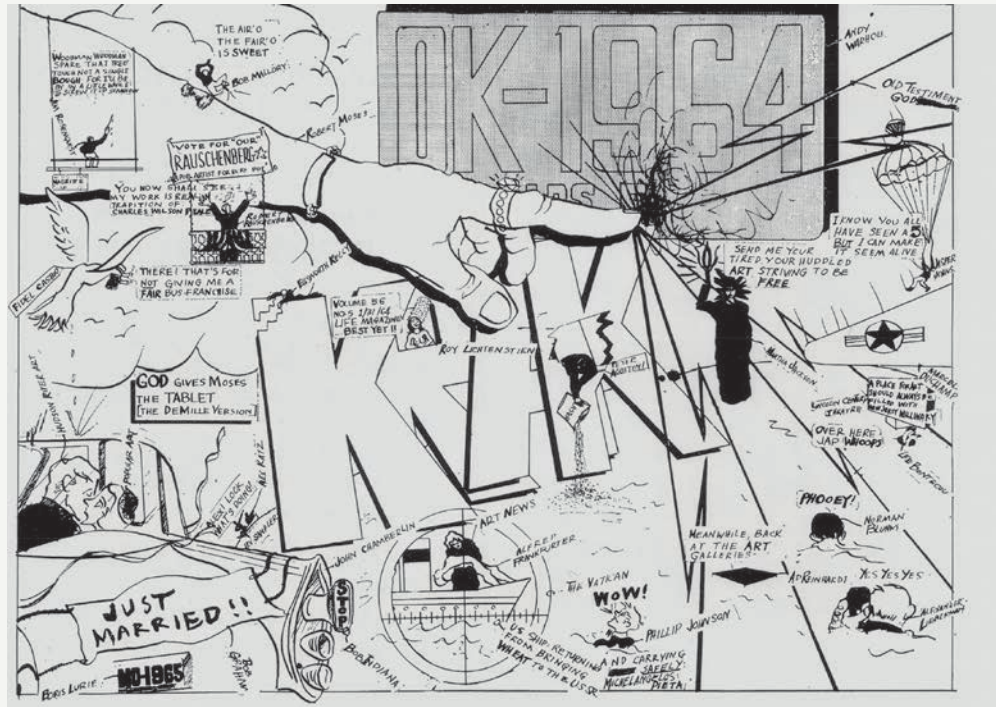
15

http://www.alfredleslie.com/books/index.html?newyork_story
[Stand: 11.8.2015].
Auch unter den Car-
toons, die aus „The
New York Story“ im
Artforum, Jg. 2., Nr. 3 im
September 1963 auf
S. 28 und 29 reprodu-
ziert wurden, ist das
Motiv nicht auffindbar.

NO-1965 zeigt. Darin ein frisch vermähltes Paar, das die Künstlerbewegungen „Hudson River Art“ und „Popular Art“ repräsentiert. Das Blatt steht unter dem Motto „OK-1964“ und nimmt Bezug auf Luries ablehnende Haltung gegenüber dem Erfolg der Pop Art.¹⁶

16

Die Zeichnung ist in dem von Harvey Matusow edierten „The New York Arts Calendar“ erschienen. Matusows Nachlass liegt in der Bibliothek der Universität Sussex und der betreffende Cartoon befindet sich lt. Auskunft der Bibliothek in: The New York Arts Calendar, Vol. 1 No. 5 auf der vierten (unnummerierten) Seite.



Sam Goodman, Boris Lurie und Stanley Fisher waren Ende 1959, Anfang 1960 die Gründer der March Group/NO!art. An mehreren programmatischen Ausstellungen beteiligten sich viele Künstler, darunter Rocco Armento, Isser Aronovici, Enrico Baj, Herb Brown, Allan D'Arcangelo, Erró, Dorothy Gillespie, Esther Gilman, Allan Kaprow, Yayoi Kusama, Jean-Jacques Lebel, Suzanne Long (Harriet Wood), Michelle Stuart und Aldo Tambellini. Pointiert thematisierten die Ausstellungen der NO!art Repression, Krieg, Völkermord, Imperialismus und Konsumismus und wurden in dem Kellerraum der March Gallery zu begehbaren Installationen, die der gediegenen Atmosphäre des White Cube zuwiderliefen. Die NO!art war ebenso wie schon die erste March Gallery auf keine bestimmte Stilrichtung festgelegt. Sie umfasste Rocco Armentos an klassischer Bildhauerei geschulte Akte ebenso wie die zur Pop Art zählende Malerei Allan D'Arcangelos oder die comichaften und agitpropartigen Gemälde des isländischen Künstlers Erró, die feministisch geprägte bildhauerische Arbeit von Michelle Stuart und die Gemälde und Skulpturen von Suzanne Long (Harriet Wood) ebenso wie die Installationen von Yayoi Kusama mit den Akkumulationen penisähnlicher Objekte.¹⁷

Zu den wichtigsten Ausstellungen der neuen March Group Ära gehörten „Les Lions“ (1960), eine Solo-Show Boris Luries, „Vulgar Show“ (1960), mit Arbeiten

17

Allan Kaprow und Yayoi Kusama wollten oder konnten sich später nicht mehr an ihre Beteiligung erinnern und letztere eliminierte sogar die NO!-Ausstellungen aus ihrer Vita.

von Sam Goodman, John Fischer, Boris Lurie und Stanley Fisher; im selben Jahr folgte mit „Involvement Show“ die größte Gruppenausstellung mit Werken von 26 Künstlerinnen und Künstlern. „Doom Show“ lautete der Titel der Ausstellung im Jahr 1961 mit Werken von Stanley Fisher, Sam Goodman, Boris Lurie und Jean-Jacques Lebel; 1962 inszenierte Lurie eine weitere „Doom Show“ mit eigenen und Werken von Sam Goodman in Mailand und Rom. 1963 fand mit der „NO!Show“ die erste Gruppenausstellung in der Gertrude Stein Gallery statt, beteiligt waren elf Künstlerinnen und Künstler. In einer Einzelausstellung zeigte die Gertrude Stein Gallery 1964 die Serie der mit „NO“ überdruckten Poster von Boris Lurie, sowie Einzelausstellungen der Künstler Erró und Herb Brown.

Das Ende der kollektiven Phase der NO!art wurde mit der „NO!Sculpture Show“ von Sam Goodman besiegelt. Viele im Galerieraum verteilte unförmige, braune Haufen, hergestellt aus Pappmaché und Gips, repräsentierten Exkremente in monströsen Größen. Ein wütender Abgesang auf den Kunstbetrieb, der in marktkonformer Haltung den Siegeszug der Pop Art organisierte.

Sam Goodman verstand diese Ausstellung als „letzte Geste nach 30 Jahren im Kunstbetrieb. Das halte ich von ihm.“¹⁸ Dass der Versicherungsmakler und Kunstsammler Leon Kraushaar dennoch Haufen stilisierter „Scheiße“ kaufen wollte, ist die Ironie der Geschichte. Sam Goodman vereitelte den Verkauf mit den Worten „Auf dich scheiß ich auch“.¹⁹ ▶

Die NO!art wird nach wie vor relativ wenig rezipiert, da sie aufgrund ihrer Trash-Ästhetik in Kombination mit direkter politischer Kritik lange Zeit ausgegrenzt wurde. Dies gilt vor allem für die Arbeiten von Boris Lurie und Sam Goodman, die in ihren Werken zusätzlich an die im Namen des NS-Staates ermordeten europäischen Juden erinnerten und diese Erinnerung in einen größeren politischen Kontext stellten.

Trotz gewisser Skepsis gegenüber der NO!art in ihren Anfängen, kommt der Kunstkritiker Irving Sandler 2003 in seinen Memoiren zu einem beachtlichen Urteil: „Rückblickend jedoch war die NO!art ihrer Zeit voraus. Sie nahm die spätere Perversion und Abject Art voraus, die unser elendes zwanzigstes Jahrhundert reflektierten, insbesondere die Kunst der Vietnamkriegs-Ära.“²⁰

Als sein Vater 1964 starb, kümmerte sich Boris Lurie um sein Erbe und fing an, erfolgreich an der Börse zu spekulieren. Später nahm er die Kunstproduktion wieder auf und begann zusätzlich Prosa und Lyrik zu verfassen. Obwohl Lurie keinerlei Sinn für Luxus hatte und in Möbeln vom Sperrmüll lebte, häufte er großen Reichtum an, ohne sein Interesse an der revolutionären internationalen Linken zu verlieren. Diesen gelebten Widerspruch brachte er mit selbstironischem Realismus auf den Punkt: „Meine Sympathie ist mit der Maus, aber ich füttere die Katze“.

Bis heute ist dieser Satz als Reminiszenz einer Hommage an Boris Lurie im Treppenhaus des Hauses am Kleistpark in Berlin zu lesen.²¹ ▶

18

**LURIE, KRIM,
HUNDERTMARK**
S. 15.

20

IRVING SANDLER
A Sweeper-Up
After Artists:
A Memoir,
New York 2003,
S. 273–274.

19

MILMAN
1:05:35 Std.

21

Dieser Satz wurde im Rahmen der Ausstellung von Naomi Tereza Salmon „optimistic | disease | facility.“ Boris Lurie, New York – Buchenwald“ im Mai 2004 im Treppenhaus des Hauses am Kleistpark in Berlin-Schöneberg installiert.

EIKO GRIMBERG

A Failed Portrait

I

Boris hat sich vorgenommen, weniger zu rauchen, und deswegen die Schachtel auf einem Schränkchen neben der Badezimmertür deponiert. Für jede Zigarette muss er aufstehen und um den Tisch herum in den dunklen Gang zum Bad gehen. Diese kleinen Zwangspausen strukturieren unsere Unterhaltung. Wir sprechen deutsch.

Wenige Tage nach meiner Ankunft in New York 2004 habe ich Boris Lurie angerufen und mich für den späten Abend bei ihm irgendwo in den 60er Straßen der Upper East Side verabredet. Er begrüßt mich, als würden wir uns schon lange kennen. Freunde haben ihm von unseren Veranstaltungen über NO!art in Leipzig erzählt, das Programmheft liegt auf dem Tisch.

Er serviert Tee in großen Plastikbechern. Wir sitzen uns gegenüber, er in seinem Lesesessel neben dem Fernseher und dem nagelneuen DVD-Player, den ihm ein befreundeter Filmemacher geschenkt hat, ich auf der schmalen Couch zwischen hohen Zeitungstapeln. In meinem Blick liegt die Küche am hinteren Ende der lang gezogenen und sparsam beleuchteten Erdgeschosswohnung, davor rechts der Schreibtisch seiner Sekretärin, die einige Male im Monat vorbeikommt, um mit ihm die Dinge zu ordnen. Darüber an der Wand Zeitungsbilder und Familienfotos.

Aber ich schaffte es, und ich könnte wetten, dass ich der einzige bin, ich schaffte es, einen ganzen Stapel Photographien durch alle Ghettos und Konzentrationslager zu bringen. [...] Heute weiß ich überhaupt nicht mehr, wie mir das gelang, ich hatte Glück, ich wurde nicht durchsucht oder so.^{01▶}

Dazwischen ein Porträt von Josef Stalin.

*Falls es Stalin nicht gegeben hätte, dann wäre ich doch nicht am Leben geblieben! Und immer noch beschimpfen ihn die neugetauften Kommunisten!*⁰²

Ein Plakat kündigt eine NO!art-Show an, ein anderes wirbt mit der Avantgardeformel „Leben = Kunst = Leben“ für eine Ausstellung von Wolf Vostell 1993 in Gera. Der Zustand von Boris Luries Wohnung ist oft beschrieben worden. Hier lebt ein Mensch, der sich ungern von Dingen trennt, sie lieber auf Tischen und Wänden reifen lässt mithilfe des gelenkten Zufalls. Ein Teil seines Werkes ist so entstanden.

Ich stecke schon seit Jahren aus Zeitungen und Journalen ausgeschnittene Fotografien mit Zeitungstexten an die Wände meines Arbeitszimmers, damit ich die Gegenwart, die Geschichte wird, nicht vergesse.

02

BORIS LURIE

Anmerkungen zu Kunst, Leben und Politik. In: Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hg), NO!art, Berlin 1995, S. 127.

01

BORIS LURIE

in: *optimistic | disease | facility*. Boris Lurie: *New York-Buchenwald*, Regie: Naomi Tereza Salmon, Deutschland 2003.



se. Die Ausschnitte werden gelb, fallen ab; ich befestige sie dann wieder mit Klebeband an der Wand. So entstehen Collagen, die vor sich hin altern...⁰³▶

03
Ebd., S. 126.

Obwohl Boris seine Wohnung selten verlässt, ist er gut informiert. Die New Yorker Galerieszene, die sich wenig, wenn überhaupt, für ihn interessiert hat, kennt er sehr gut. Als ich von der Mark-Rothko-Ausstellung „A Painter's Progress, The Year 1949“ in der Galerie Pace/Wildenstein in Midtown, die mich nachhaltig beeindruckt hat, berichte, kontert er mit Anekdoten über das Geschäftsgebaren der Galeristen. Farbfeldmalerei ist nicht seins. Ich glaube, die Vorstellung, der Abstrakte Expressionismus mit seinem impliziten Verbot des Figürlichen könne als eine Antwort auf die Schrecken des Krieges und der Gegenwart gemeint gewesen sein, war Lurie völlig fremd.

Die ganze künstlerische Gemeinde um jene Zeit war in eine andere Richtung gerichtet. Richtung von Ästhetik und überhaupt nicht über Themen direkt zu sprechen, man musste immer indirekt sein und wir waren zu subjektiv und auch politisch dabei.⁰⁴▶

04
BORIS LURIE
in: Reinhild
Dettmer-Finke in
Zusammenarbeit mit
Matthias Reichelt,
SHOAH und PIN-UPS.
Der NO!artist Boris
Lurie, 88 Min.,
Deutschland 2006.

In einer Episode der Fernsehserie *Mad Men* begeben sich die Angestellten der Werbeagentur Sterling Cooper heimlich in das Büro ihres Chefs, um sich sein jüngst erworbenes Kunstwerk anzusehen. Sie diskutieren, ob diese Farbbalken Sinn haben – und wenn ja, welchen. Im Hinblick auf die Wertsteigerung liegt Bert Cooper mit seiner Kaufentscheidung für ein Gemälde Mark Rothkos durchaus richtig, aber wirklich up to date war er damit nicht. Im Jahr 1962, in dem die Folge spielt, hat der Abstrakte Expressionismus seine Hochzeit bereits hinter sich. Mich amüsiert die Vorstellung, dass Cooper sich auch für Luries „Lolita“ | Abb. S. 21 hätte entscheiden können.

Mit ihrer Praxis des Sozialen Realismus trieben die Künstler der March Group, Sam Goodman, Stanley Fisher und Boris Lurie, die Rückvergegenständlichung der Kunst voran und fungierten so ungewollt, aber auch unbemerkt als Bindeglied zwischen Abstraktem Expressionismus und Pop Art, deren gutgelaunten Optimismus sie als zu affirmativ ablehnten.

Wir waren Konkurrenten zu der Pop Art und die Pop Art war eine sozusagen mächtige Gesellschaft. Amerikanisch, chauvinistisch. Die Pop-Künstler, die fühlten das wirklich, dass Amerika ganz hervorragend ist, und eine Konservenbüchse ist wunderbar, und ein Supermarket ist wunderbar usw. Ja, und wir waren kritisch eingestellt, das war das Gegenteil.⁰⁵▶

05
Ebd.

Aber gerade ihre Gegenwartsgeilheit forderte die Pop Art-Künstler auf, auch formalästhetisch auf der Höhe der Zeit zu sein und ließ den Rückgriff der NO!art-Kollegen auf die Collage- und Assemblagetechniken der Zwischenkriegszeit mitunter etwas traditionell aussehen.

Ich nenne es, natürlich versuchten wir, etwas Neues zu machen... Man kann sagen, dass es eine Kombination von extremem Selbst-Expressionismus und sozialen politischen Ideen auch mit etwas Einfluss von DADA war. Aber vor allem war es expressionistisch. ⁰⁶

Während hingegen das Prinzip maximaler Kontrastierung wie bei „Lolita“ zu einer Form der visuellen Polemik wird, die ein halbes Jahrhundert später immer noch trifft. Auch in Luries späten Texten ist sie zu finden.

UNBEDINGT / Nach Peter Weiss's Auschwitz-Lesen, / muss ich Ice-Cream essen. ⁰⁷

07

BORIS LURIE

Geschriebigtes / Gedichtetes: Zu der Ausstellung in der Gedenkstätte Weimar-Buchenwald, hg. von Volkhard Knigge, Eckhart Holzboog, Dietmar Kirves, Stuttgart 2003, S. 179.

II

Ende der 1990er Jahre fiel mir eine schmale Drucksache mit einem schablonierten roten „NO!“ auf dem Umschlag in die Hände. Ein kollektives Machwerk aus dem Umfeld der Karlsruher Kunstakademie. Gleich das erste Bild machte die Haltung klar: ein Urinfleck an der Außenwand des Akademiegebäudes, dann die Kopie eines Hinterns, zerschnittene Turnschuhe. Eine mit „NO“ überdruckte Pin-up-Collage findet sich neben der Kinderzeichnung eines Pferdes, über der in ungelener Schrift „Mein Plan“ zu lesen ist – ein später Gruß nach New York, gewidmet „boris lurie, sam goodman, stanley fisher, gertrude stein usw. no!“ 2001 initiierten Inga Schwede, Till Gathmann und ich an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig mit „soir critique“ eine Veranstaltungsreihe, die – wie wir in der ersten Einladung schrieben – das Unbehagen fördern und sich in kritischer Reflexion der Gesellschaft und ihrer Kunst zuwenden wollte. Nach einem Auftakt über die Spektakelkritik Guy Debords organisierten wir für das Sommersemester 2002 Vorträge zur Geschichte und Rezeption der NO!art-Bewegung. (Im Nachhinein verwundert es, dass uns die Zeitgenossenschaft von Situationistischer Internationale und No!art nicht aufgefallen war.) Keiner von uns hatte die Ausstellung der neuen Gesellschaft für bildende Kunst 1995 im Berliner Haus am Kleistpark und in den Räumen in der Oranienstraße gesehen, doch der vorzügliche Katalog, der einem klar machte, was man verpasst hatte, war uns bekannt.

Matthias Reichelt war Teil der Arbeitsgruppe gewesen, die für die Ausstellung verantwortlich war. Wir trafen ihn in der Wohnung von Dietmar Kirves im Berliner Graefekiez. Kirves betreut die Internetseite no-art.info und versteht sich als Chronist und zugleich Aktivist der Bewegung. Und damit ist auch die Frage be-

06

BORIS LURIE

in: Estera Milman, „NO!art“ and the Aesthetics of Doom. Boris Lurie, Estera Milman, One-on-One, 2000/2011.

nannt, die im Raum lag: Ist NO!art eine abgeschlossene, auf eine bestimmte Periode begrenzte Praxis einer kleinen Gruppe, die natürlich Kind ihrer Zeit war? Oder ist sie eine noch lebendige Bewegung, in deren Namen immer wieder Künstlerinnen und Künstler arbeiten, ausstellen und publizieren, die sich wie eine Spur durch die Geschichte zieht, die sich, ausgehend von den Produzentengalerien in der 10th Street der Lower East Side, bis in die Gegenwart verzweigt, ähnlich der untergründigen Linie von DADA über die Situationistische Internationale zu Punk, die Greil Marcus in seinem Buch „Lipstick Traces“ gezogen hatte. Unser Interesse galt NO!art zwischen 1959 und 1965 in New York als der wahrscheinlich ersten künstlerischen Strömung, die die Schoa direkt thematisierte. Hierin sahen wir nicht nur den Grund für ihren ökonomischen Misserfolg, sondern auch für die verspätete und zögerliche kunsthistorische Eingemeindung. Für das Ankündigungsplakat verwendeten wir eine Fotografie von Michael Ruetz: Beate Klarsfeld ohrfeigt das ehemalige NSDAP-Mitglied und den damaligen Bundeskanzler Kurt Georg Kiesinger auf dem CDU-Parteitag im November 1968; die Bildunterschrift apostrophierte Klarsfelds Aktion als „Kunst nach Auschwitz“.

Wie soll man die „Action Art“ der namenlosen Frau in der Kolonne der „Großen Aktion“ in Riga bewerten, die, auf der Moskauer Straße zum Rumbula-Wäldchen getrieben, irgendwann die Inspiration bekommen hatte und der es während des kilometerlangen Marsches auch gelungen war, einen Zettel zu schreiben, und den Zettel, auf dem sie schrieb: „Rächt uns!“, unbemerkt von der Lettengarde auf die Straße zu werfen? Sie hätte dafür erschlagen werden können wie meine Großmutter, noch auf der Straße, noch vor dem Endziel Rumbula. Wie ist diese Aktion mit den Arbeiten der hochbekannten New Yorker „Action“-Künstlerin H. F., auch eine Jüdin, zu vergleichen, deren meilengroße und künstlerisch blutleeren Schmieragen in den Museen zu verdauen sind? Das sind nur einige Beispiele: Wo ist die große künstlerische Tat? Nicht unbedingt, kaum, selten in der sogenannten Kunst. Die Kunst versteckt sich außerhalb.⁰⁸►

Während wir mit der Planung unserer Veranstaltungen zugange waren, eröffnete im Frühjahr 2002 die Ausstellung „Mirroring Evil. Nazi Imagery / Recent Art“ im Jüdischen Museum in New York. Zwei Kunstwerke, die skandalisiert wurden, waren „LEGO Concentration Camp Set“ von Zbigniew Libera und Alan Schechners „It’s the Real Thing – Self-Portrait at Buchenwald“.

Einige Gefangene in Buchenwald liegen in den Baracken und vor dem ganzen steht dieser Künstler, ein junger Typ, der eine Coca Cola-Dose hält. Die fanden das so abwertend und grässlich. Ich sehe gar nichts Beleidigendes darin, wirklich gar nichts.⁰⁹►

08

BORIS LURIEAnmerkungen zu
Kunst, Leben und
Politik. In: nGbK,
NO!art, S. 123.

09

BORIS LURIEin: *optimistic* |
disease | *facility*.

Spätestens mit dieser Ausstellung hatte sich die Fragestellung verschoben: Aus Kunst *nach* wurde Kunst *über* und *mit* Auschwitz – das Genre Holocaust Art war gewissermaßen etabliert.

III

Vor meinem Aufenthalt 2004 in New York hatte ich den Plan, einen kleinen Porträtfilm über Boris Lurie und NO!art zu drehen. Inzwischen war aber Naomi Te-reza Salmons Filmessay *optimistic | disease | facility. Boris Lurie: New York–Buchenwald* erschienen und der Dokumentarfilm von Reinhild Dettmer-Finke und Matthias Reichelt, der zwei Jahre später herauskommen sollte, bereits in Vorbereitung. Dazwischen schien mir kein Platz mehr für ein Projekt zu sein, das nicht Gefahr laufen wollte, bereits Gezeigtes und Gesagtes zu wiederholen. Ich verwarf die Idee und besann mich auf die Fotografie und darauf, dass das stillgestellte Bild dem bewegten überlegen ist, was natürlich Nonsense ist. Bei unserer nächsten Verabredung einige Wochen später war Boris aufgewühlt. Er hatte sich gerade *The Grey Zone* angesehen, einen prominent besetzten Spielfilm über das Sonderkommando in Birkenau und den bewaffneten Aufstand. Ich kannte den Film nicht, äußerte aber trotzdem vorsichtig den Einwand, dass die spektakuläre Darstellung der Vernichtungslager im Spielfilmformat problematisch sein könnte. Das war für Lurie eine völlig irrelevante Frage. Er drängte mich, die DVD mitzunehmen und ihm beim nächsten Mal zu sagen, was ich darüber dachte. Es schien mir, als sei der Film für ihn wie ein Fenster, durch das er direkt auf die Sonderkommandos in Auschwitz schaute. Natürlich wusste er vorher von deren Existenz, aber die Frage „Was hätte ich getan?“ stellte sich ihm jetzt aufs Neue in einer Härte und Dringlichkeit, die mit der ruhigen, fast gelassenen Art, mit der er über den Nationalsozialismus und seine Erlebnisse in den Lagern sprach, nichts gemein hatte. Die Frage stellte sich ihm, mir und allen anderen, unabhängig ob Unbeteiligte, Überlebende oder Nachfahren der Tätergeneration.

Ich sehe sie dauernd im Fernsehen, immer spätabends, wenn alle gerechten, arbeitenden Menschen schon schlafen. Wenigstens zweimal in der Woche, würde ich sagen. Ich werde nicht müde davon. Den Führer kenne ich so gut, es scheint mir, als sei er ein naher Verwandter für mich. Ich habe guten Grund, ihn zu hassen; ich hasste ihn schon, bevor ich ihn durch das Fernsehen so gut kennenlernte. Jetzt ist mein einstiger Drang, ihn langsam aufzuschlitzen, längst vergessen. Und ich beobachte ihn, als ob ich ihn nie gekannt hätte, mit großem Interesse, als ob ich niemals mit ihm etwas zu tun gehabt hätte. Er ist für mich kein Fremder, so scheint es mir jetzt, er ist ein Onkel mit scheinbar ungewöhnlichen Charakterzügen. Daß er meine Mutter getötet hat, kann ich überhaupt nicht verstehen. Das alles rührt her vom Überfluß an

Informationen. Die Details von allem verdrängen das Fühlen. Es ist viel wirksamer, alles in einer Stille, von einem Geheimnis umgeben, schweben zu lassen. Die Überbelichtung tötet die Wirklichkeit. Und das gilt auch für den Holocaust. ¹⁰

10

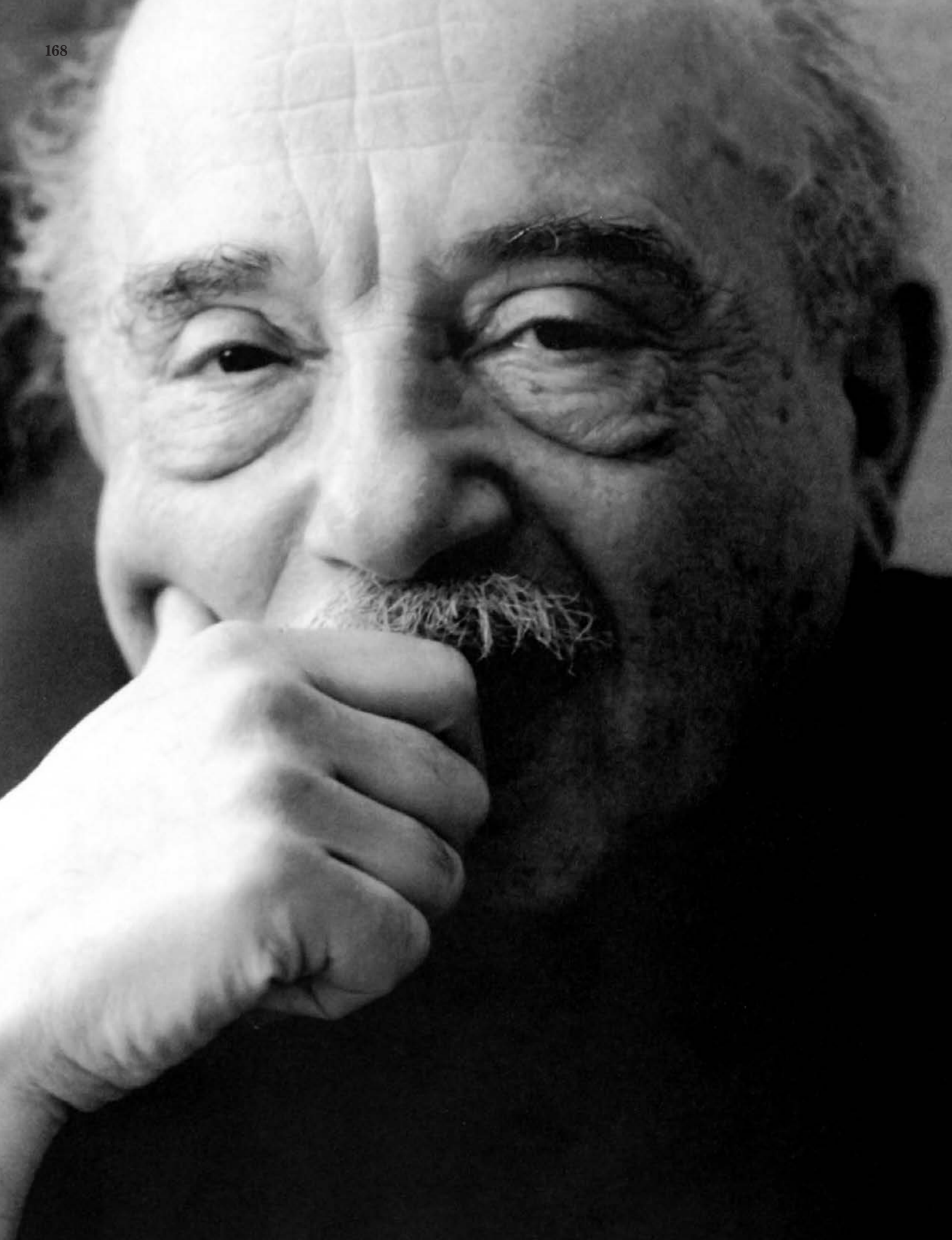
BORIS LURIE

Anmerkungen zu Kunst, Leben und Politik. In: nGbK, NO!art, S. 125.

Ich fragte Boris, ob ich ein Bild von ihm machen könne. Mir schwebte ein Porträt des Künstlers als Bürger von New York City vor. Wahrscheinlich, weil ich so beeindruckt war von ihm und der Stadt und mir dachte, dass man Menschen wie Boris Lurie nur hier treffen konnte. Ich wohnte in der 12th Street im East Village. Dort, in der Nähe seines Studios, hätte ich ihn gerne draußen bei Tageslicht fotografiert. Eine Verabredung am Tage, genauer vor 21 Uhr, war aber überhaupt nicht in seinem Sinne. Schließlich habe ich ihn dann in seiner Küche fotografiert. Auf einer Aufnahme sieht man, dass Boris zwei Armbanduhren am Handgelenk trägt. Es ist nicht zu erkennen, ob sie unterschiedliche Zeiten zeigen.



A Failed Portrait



Biografie

18.07.1924 · Geburt in Leningrad als jüngstes von drei Kindern des jüdischen Ehepaars Ilja und Schaina Lurje

1925 · Übersiedlung nach Riga, Besuch des deutschsprachigen Gymnasiums

10./11.1941 · Ghettoisierung von 30.000 jüdischen Bürgern Rigas

8.12.1941 · Ermordung von Mutter Schaina, Schwester Jeanna, Jugendliebe Ljuba und der Großmutter beim Massaker von Rumbula

1941–45 · Arbeitslager Lenta sowie Konzentrationslager Salaspils, Stutthof und Buchenwald

11.04.1945 · Befreiung aus dem Buchenwald-Außenlager Magdeburg-Polte, einem Zwangsarbeitslager für die Munitionsproduktion der Polte OHG

1945 · Tätigkeit als Übersetzer für den US-amerikanischen Counter Intelligence Corps (CIC)

1946 · Auswanderung in die USA, Ankunft mit Vater Ilja am 18. Juni in New York

1954 / 55 · Aufenthalt in Paris

1958 – 61 · Diverse Ausstellungen in der New Yorker March Gallery, einer Künstlerkooperative in der 10th Street, und Gründung der NO!art-Bewegung, zusammen mit Sam Goodman und Stanley Fisher, im Jahre 1959

1964 · Tod des Vaters Ilja Lurje, der sich erfolgreich als Geschäftsmann betätigte. Boris Lurie erbt unter anderem ein Haus in der Nähe des Central Parks.

1970er/80er Jahre · Diverse Ausstellungen in Deutschland, Italien und Israel

1988 · Publikation der NO!art-Anthologie „PIN-UPS –EXCREMENT – PROTEST – JEW-ART“

1990er Jahre · Arbeit an seinen Memoiren, welche bisher unveröffentlicht sind, sowie am Roman „House of Anita“, der 2010 erscheint

2003 · Publikation des Gedichtbands „Boris Lurie: Geschriebigtes / Gedichtetes“ zur Ausstellung in der Gedenkstätte Weimar-Buchenwald 1999

07.01.2008 · Tod in New York

2010 · Gründung der Boris Lurie Art Foundation, die sich seither um das künstlerische Vermächtnis Boris Luries kümmert

Ausstellungen

Auswahl

2015 · Unorthodox, The Jewish Museum, New York
· Boris Lurie. NO!art, Galerie Odile Ouizeman, Paris

2014 · KZ – KAMPF – KUNST. Boris Lurie: NO!art, NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln
· Boris Lurie, El Museo Vostell, Malpartida

2013 · NO!art: The Three Prophets, The BOX, Los Angeles

2012 · Boris Lurie NO!, David David Gallery, Philadelphia

2011 · NO!art of Boris Lurie, Zverev Zentrum für Zeitgenössische Kunst, Moskau
· NO! The Art of Boris Lurie, Chelsea Art Museum, New York

2010 · Boris Lurie NO!art, Westwood Gallery, New York

2004 · optimistic-disease-facility, Boris Lurie: New York–Buchenwald, Haus am Kleistpark, Berlin

2002 · NO!art and The Aesthetics of Doom, Iowa Museum of Art

1999 · Leben–Terror–Geist, Gedenkstätte Weimar-Buchenwald

1995 · NO!art, neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin
· Boris Lurie und NO!art, Haus am Kleistpark, Berlin
· Dance Hall Series, Endart Galerie, Berlin

1988 · Feel Paintings, Galerie und Edition Hundertmark, Köln

1974 · Boris Lurie, Inge Baecker Galerie, Bochum
· NO!art Bags, Galerie und Edition Hundertmark, Köln

· Boris Lurie & Wolf Vostell, Galerie Rewelsky, Köln
· NO!art with Boris Lurie, Sam Goodman & Marcel Janco, Ein-Hod-Museum, Ein-Hod, Israel

1973 · NO!art-Paintings seit 1959, Galerie René Block, Berlin
· Boris Lurie, Galleria Giancarlo Bocchi, Mailand

1970 · Art & Politics, Kunstverein Karlsruhe

1963 · NO!show, Gallery Gertrude Stein, New York

1962 · Sam Goodman & Boris Lurie, Galleria Arturo Schwarz, Milano
· Doom Show, Galleria La Salita, Roma

1961 · Pinup Multiplications, D'Arcy Galleries, New York
· Involvement Show, March Gallery, New York
· Doom Show, March Gallery, New York

1960 · Dance Hall Series, D'Arcy Galleries, New York
· Adieu Amerique, Roland de Aenlle Gallery, New York
· Les Lions, March Gallery, New York
· Tenth Street New York Cooperative, Museum of Fine Arts, Houston
· Vulgar Show, March Gallery, New York; Joe Marino's Atelier, New York

1951 · Dismembered Figures, Barbizon Plaza Galleries, New York
· Diverse Ausstellungen in den kooperativen Galerien der 10th Street, New York

1950 · Boris Lurie, Creative Gallery, New York



AUSGESTELLTE WERKE

Wir danken unseren Leihgebern, vor allem
der Boris Lurie Art Foundation, New York, sowie einer Privat-
sammlung, New York, und dem Tel Aviv Museum of Art.

(Hand), 1962

Collage: Öl und Fotografie
auf Leinwand, 91 × 76 cm
S. 69

#6 „NO“ (With Split Head), 1963

Collage: Öl und Papier auf
Leinwand, 61 × 76 cm
S. 74

#10 Altered Photos (Cabot Lodge), 1963

Collage: Öl und Papier auf
ungespannter Leinwand,
98 × 81 cm
S. 43

A Jew Is Dead, 1964

Collage: Öl und Papier auf
Leinwand, 180 × 312 cm
S. 102/103

Adieu Amerique, 1960

Öl auf Leinwand, 182 × 179 cm
Tel Aviv Museum of Art Collection. Gift
of Vera and Arturo Schwarz, Milano
S. 93

Adieu Amerique, 1959/60

Assemblage: Fotografie und Öl auf
ungespannter Leinwand, 130 × 95 cm
S. 89

Adieu Amerique, 1960

Öl auf Leinwand, 100 × 99 cm
S. 86

Altered Israeli Flags With Yellow Star Of David, 1974

Collage: Flaggen und Stoff mit Öl
auf Schaumstoffplatte, 102 × 76 cm
S. 51

Altered Photo (Cabot Lodge), 1963

Collage: Öl und Papier auf
Leinwand, 75 × 61 cm
S. 43

Altered Photos (Cabot Lodge), 1963

Collage: Öl und Papier auf Leinwand,
74 × 61 cm
S. 42

Altered Photos (Cabot Lodge), 1963

Collage: Öl auf Papier auf Karton,
74 × 60 cm
S. 42

Altered Photos (Cabot Lodge), 1963

Collage: Öl und Papier auf
Leinwand, 74 × 61 cm
S. 43

Altered Photos (Cabot Lodge), 1963

Collage: Öl auf Papier auf
Leinwand, 74 × 60 cm
S. 42

Altered Photos (Cabot Lodge), 1963

Collage: Öl und Papier auf Leinwand,
74 × 61 cm
(ohne Abbildung)

Altered Photo (Shame!), 1963

Collage: Öl und Fotografie auf
Leinwand, 81 × 57 cm
S. 64

Amerique Amer (Pleasure), 1960/61

Collage: Zeitschriften auf
Papier, 33 × 19 cm
S. 88

Anti-Pop Stencil, 1964

Collage: Öl und Papier auf unge-
strichener Leinwand, 53 × 61 cm
S. 82

Ax Series #1, 1970–79 (2003)

Axt in Baumstumpf, 107 × 91 × 41 cm
S. 110

Ax Series #3, 1970–79 (2003)

Axt in Baumstumpf, 74 × 41 × 30 cm
S. 107

Ax Series #4, 1970–79 (2003)

Axt in Baumstumpf, 86 × 48 cm
(ohne Abbildung)

Ax Series #5, 1970–79 (2003)

Axt in Baumstumpf, 64 × 47 cm
(ohne Abbildung)

Ax Series #6, 1970–79 (2003)

Axt in Baumstumpf, 71 × 38 × 28 cm
S. 106

Ax Series #7, 1970–79 (2003)

Axt in Baumstumpf, 61 × 41 cm
(ohne Abbildung)

Ax Series #8, 1970–79 (2003)

Axt in Baumstumpf, 72 × 43 cm
(ohne Abbildung)

Back From Work–Prison Entrance, 1946/47

Öl auf Leinwand auf
Hartfaserplatte, 45 × 64 cm
S. 7

Cement Star Of David, undatiert

Zement, 51 × 55 × 20 cm
S. 50

Clay Head, Squashed, 1955

Assemblage: Lehm auf
Hartfaserplatte, 28 × 23 cm
S. 112

Dance Hall Portfolio 4–12, 1961

Signierte Lithografie, 27 × 38 cm
S. 35

Dance Hall Series 2, 1953–57

Pastell und Gouache auf Papier,
55 × 76 cm
S. 37

Dance Hall Series 10, 1963–67

Kugelschreiber und Tinte auf
Papier, 38 × 51 cm
S. 35

Dance Hall Series 11, 1963–67

Bleistift und Tusche auf Papier
Privatsammlung
32 × 19 cm
S. 35

Dance Hall Series 12, 1963–67

Kugelschreiber und Tinte auf
Papier, 28 × 14 cm
Privatsammlung
S. 35

Deliberate Pinup Series, 1975

Collage: Öl und Papier auf Pappe,
81 × 43 cm
S. 60

Dismembered Stripper, 1956

Öl auf Leinwand, 107 × 97 cm
S. 27

Dismembered Woman, 1959–65

Öl auf Leinwand, 145 × 135 cm
S. 28/29

Dismembered Woman: Apple Eater, 1954

Öl auf Leinwand, 58 × 61 cm
S. 31

Dismembered Women: Giving Bread, 1949

Öl auf Karton, 36 × 51 cm
S. 29

Dismembered Woman: The Stripper, 1955

Öl auf Leinwand, 165 × 109 cm
S. 25

Entrance, 1940–55

Öl auf Karton, 103 × 76 cm
S. 13

Family, 1945–49

Öl auf Hartfaserplatte, 61 × 37 cm
S. 3

Flatcar, Assemblage, 1945, by Adolf Hitler, 1961

Linografie, 41 × 61 cm
S. 20

Fragments Of Jewish History On The Map Of Riga, undatiert

Textmarker auf Landkarte, 81 × 56 cm
S. 5

German Word „God“, 1965–69

Assemblage: Textil auf Textil, 86 × 90 cm
S. 83

Hard Writings (Load), 1972

Collage: Fotografie und Klebeband auf
Papier auf Leinwand, 60 × 88 cm
S. 80

Immigrant's NO!box, 1963

Assemblage: Öl, Fotografie und
Papier auf Holzkoffer, 61 × 102 × 64 cm
S. 44

IV, 1960–62

Assemblage: Fotografie und
Öl auf Leinwand, 55 × 81 cm
S. 81

Knife In Cement, 1974

Machete in Zement, 46 × 20 × 46 cm
S. 108

Knife In Cement Star Of David, 1970–79

Messer in Zement, 43 × 30 × 30 cm
S. 47

Knives In Cement, 1970–79

Zwei Macheten in Zement,
70 × 67 × 20 cm
S. 108

Large Pinup #4, 1960–70

Collage: Fotografie auf Leinwand,
229 × 236 cm
S. 66/67

Liberty or Lice, 1959/60

Öl und Collage auf Leinwand, 166 × 212 cm
Tel Aviv Museum of Art Collection. Gift
of Vera and Arturo Schwarz, Milano
S. 90/91

Lolita, 1962

Collage: Öl auf Papier auf Leinwand,
103 × 142 cm
S. 21

Love Series, 1970–72

Fotografie, mit Farbe übermalt,
15 × 17 cm
S. 39

Love Series: Bound And Gagged, 1960–69

Öl auf ungespannter Leinwand auf
Karton, 58 × 39 cm
S. 40

Love Series: Bound On Red Background, 1962

Collage: Fototransfer und Farbe auf
Leinwand, 203 × 135 cm
S. 38

Love Series: Bound With Stick, 1962

Collage: Papier auf Leinwand,
200 × 90 cm, (nur Katalog)
S. 41

Love Series: Posed, 1962

Collage: Öl auf Leinwand auf
Karton, 41 × 27 cm
S. 39

Lumumba...Is...Dead, 1959–64

Collage: Öl, Fotografie und Papier auf
Leinwand, 182 × 197 cm
S. 96/97

More Insurance, 1963

Collage: Zeitschriften, Fotografie und
Farbe auf Pappe, 41 × 51 cm
S. 59

Mort Aux Juifs! Israel Imperialiste, 1970

Lackfarbe und Öl auf Leinwand,
229 × 323 cm
S. 100/101

NO, 1965–69

Assemblage: Fotografie und Öl
auf Leinwand, 48 × 57 cm
S. 71

NO, 1965–69

Assemblage: Zeitschriften und
Öl auf Leinwand, 61 × 55 cm
S. 71

No (Red And Black), 1963

Öl auf Leinwand, 56 × 89 cm
S. 73

NO I Sprayed, 1963

Spray auf Hartfaserplatte, 56 × 51 cm
S. 77

NO, Love You (Immigrant's NO!suitcase #1), 1963

Assemblage: Koffer und Ölfarbe
mit Gegenständen und Fotos,
61 × 102 × 62 cm
S. 49

NO With Mrs. Kennedy, 1964

Collage: Öl und Collage auf
Hartfaserplatte, 36 × 27 cm
S. 85

No With Pinup And Flowers, 1962

Collage: Öl und Fotografie auf
Hartfaserplatte, 80 × 80 cm
(ohne Abbildung)

NO, With Torn Papers (TED), 1963

Collage: Papier und Öl auf
Hartfaserplatte, 48 × 41 cm
S. 78

NO's, 1962

Collage: Öl auf Karton, 64 × 57 cm
S. 74

Now, No More, 1962

Öl auf Leinwand, 127 × 141 cm
S. 104/105

Oh, Mama Liberté, 1960/61

Collage: Öl, Fotografie und Papier auf
Leinwand, 175 × 280 cm
S. 98/99

ONONONONONONON, 1968–70

Öl auf ungestrichener Leinwand,
34 × 76 cm
S. 72

Oswald, 1963

Collage: Fotografie und Öl auf Pappe,
58 × 38 cm
S. 84

Pin Up (Body), 1963

Foto-Siebdruck und Acryl auf
Leinwand, 117 × 127 cm
S. 62

Piss, 1973

Collage: Öl, Papier und Klebeband
auf Leinwand, 43 × 58 cm
S. 82

PLEASE, 1965–69

Collage: Fotografie, Klebeband
und Graphit auf Karton, 46 × 91 cm
S. 81

Portrait Of My Mother Before Shooting, 1947

Öl auf Leinwand, 93 × 65 cm
S. 2

Quench Your Thirst, 1962

Collage: Öl und Papier auf
Leinwand, 174 × 107 × 4 cm
S. 68

Railroad to America, 1963

Collage: Fotografie auf
Leinwand, 37 × 54 cm
S. 23

Rope And Stars Of David (Five Stars of David), 1970

Beton und Seil, 155 × 23 × 8 cm
S. 50

Salad, 1962

Collage: Öl und Papier-Collage auf
Leinwand, 115 × 99 cm
S. 57

Saturation Painting (Buchenwald), 1959–64

Collage: Fotografie und Zeitung auf
Leinwand, 91 × 91 cm, Privatsammlung
S. 22

Slave, 1972

Collage: Klebeband und gefärbter
Lack auf Papier, 56 × 79 cm
S. 80

Suitcase, 1964

Assemblage: Öl und Papier auf
Lederkoffer, 38 × 58 × 18 cm
S. 49

Tammie, 1960–70

Collage: Öl und Papier auf Papier,
103 × 54 cm
S. 76

Three Women, 1955

Collage: Öl auf Hartfaserplatte auf
Leinwand, 118 × 119 cm
S. 34

Untitled, 1940–52

Öl auf Leinwand, 57 × 40 cm
(ohne Abbildung)

Untitled, 1945–49

Pastell und Gouache auf Papier,
66 × 40 cm
S. 4

Untitled, 1946–50

Pastell und Gouache auf Papier,
47 × 62 cm
S. 9

Untitled, 1948–50

Pastell und Gouache auf Papier,
58 × 43 cm
S. 12

Untitled, 1948–52

Collage: Öl auf Leinwand auf
Hartfaserplatte, 71 × 100 cm
S. 6

Untitled, 1949/50

Öl auf Pappe, 51 × 38 cm
S. 4

Untitled, 1951

Öl auf Hartfaserplatte, 77 × 92 cm
S. 26

Untitled, 1955

Öl auf Leinwand, 89 × 114 cm
S. 30/31

Untitled, 1955–60

Öl auf Leinwand, 127 × 97 cm
S. 37

Untitled, 1959–64

Assemblage: Öl und Zement auf
Leinwand, 41 × 50 cm
S. 53

Untitled, 1960/61

Assemblage: Öl, Papier, Gips und
Maschendraht, 41 × 36 cm
S. 47

Untitled, 1960–69

Assemblage: Gefundene Objekte
und Öl auf Karton, 60 × 44 cm
S. 53

Untitled, 1960–69

Assemblage: Karton und Farbe,
43 × 27 × 9 cm
S. 44

Untitled, 1960–70

Collage: Papier und Öl auf
Leinwand, 99 × 91 cm
S. 65

Untitled, 1960–70

Collage: Öl, Fotografie und
Zeitungen auf ungespannter
Leinwand, 119 × 118 cm
S. 94/95

Untitled, 1960–70

Assemblage: Fotografie und
Farbe auf einer Box, 36 × 28 cm
S. 88

Untitled, 1960–70

Öl auf Leinwand, 91 × 84 cm
(ohne Abbildung)

Untitled, 1961

Collage: Zeitschriften, Plastik und
Fotografie auf Pappe, 114 × 77 cm
S. 61

Untitled, 1963

Assemblage: Öl auf bedrucktem
Papier auf Leinwand, 86 × 48 cm
S. 79

Untitled, 1963

Collage: Öl und Papier auf
Leinwand, 130 × 109 cm
S. 56

Untitled, 1963

Assemblage: Karton, Fotografie
und Öl auf Leinwand, 62 × 46 cm
S. 77

Untitled, 1963

Collage: Öl auf Papier auf
Leinwand, 74 × 61 cm
S. 42

Untitled, 1965

Collage: Fotografie und Öl auf
Papier, 28 × 22 cm, Privatsammlung
S. 63

Untitled, 1965–75

Öl auf ungespannter Leinwand,
72 × 89 cm
S. 70

Untitled, 1970–75

Collage: Gefundene Objekte auf
einer Kartonbox, 76 × 76 cm
S. 54

Untitled, 1970–79

Assemblage: Öl auf Textil,
118 × 62 cm
S. 52

Untitled, 1973–77

Collage: Fotografie und Öl auf Papier,
25 × 20 cm, Privatsammlung
S. 63

Untitled, 1978–80

Zwei Macheten in Beton,
32 × 72 × 16 cm
S. 108

Untitled, 1982

Assemblage: Korsett mit Ölfarbe,
Ketten und Zement, 198 × 36 cm
S. 46

Untitled, undatiert

Öl auf Leinwand, 127 × 127 cm
S. 8/9

Untitled, undatiert

Assemblage: Karton, Öl und Textilien,
91 × 41 × 3 cm
S. 48

Untitled, undatiert

Collage: Öl und Bilder auf Leinwand,
61 × 46 cm
S. 60

Untitled, undatiert

Öl auf Leinwand, 56 × 61 cm
S. 72

Untitled, undatiert

Assemblage: Gefundene Objekte,
Öl und Bilder auf Pappkarton,
34 × 20 × 10 cm
S. 110

Untitled, undatiert

Assemblage: Perücke und Öl auf
Leinwand, 104 × 64 cm
S. 111

Untitled (AMERICAN), 1961

Collage: Farbe und Papier auf
Sperrholzplatte, 193 × 114 cm
S. 87

Untitled (Henry Cabot Lodge), 1963

Siebdruck auf Papier, 72 × 56 cm
S. 43

Untitled (Sold Out), 1963

Siebdruck auf Papier, 72 × 56 cm
S. 78

Untitled (Two Knives In Concrete), 1979/80

Metall und Holz in Gips und Stoff,
30 × 46 × 72 cm
S. 108

Untitled (Two Women), 1956

Öl auf Hartfaserplatte, 116 × 92 cm
S. 32

War Series 1, 1946

Kugelschreiber, Tusche und
Wasserfarbe auf Papier, 27 × 20 cm
S. 16

War Series 2, 1946

Kugelschreiber, Tusche und Bleistift
auf Papier, 21 × 20 cm
S. 18

War Series 3, 1946

Bleistift auf Papier, 30 × 21 cm
S. 14

War Series 4 (Aftermath), 1946

Tusche auf Papier, 20 × 25 cm
S. 18

War Series 5, 1946

Tusche auf Papier, 25 × 21 cm
S. 16

War Series 7 (Long Long Time), 1946

Tusche auf Papier, 34 × 20 cm
(ohne Abbildung)

War Series 8, 1946

Bleistift auf Papier, 30 × 22 cm
S. 16

War Series 9, 1946

Tusche und Wachskreide auf Papier,
20 × 28 cm
S. 19

War Series 10, 1946

Kugelschreiber, Tusche und Bleistift
auf Papier, 15 × 20 cm
S. 18

War Series 11, 1946

Bleistift auf Papier, 19 × 14 cm
S. 17

War Series 12, 1946

Tusche und Gouache auf Papier,
22 × 17 cm
S. 17

War Series 14, 1946

Bleistift und Wachskreide auf
Papier, 19 × 15 cm
S. 17

War Series 15, 1946

Bleistift auf Papier, 20 × 13 cm
S. 18

War Series 16, 1946

Bleistift, Kreide, Wachskreide und
Gouache auf Papier, 21 × 15 cm
S. 17

War Series 17, 1946

Tusche, Wasserfarbe und Gouache
auf Papier, 20 × 13 cm
S. 18

War Series 19, 1946

Bleistift auf Papier, 15 × 10 cm
S. 18

War Series 20, 1946

Tusche auf Papier, 23 × 17 cm
S. 17

War Series 21, 1946

Bleistift auf Papier, 13 × 20 cm
S. 18

War Series 22, 1946

Bleistift auf Papier, 21 × 13 cm
S. 17

War Series 25, 1946

Tusche auf Papier, 13 × 13 cm
S. 17

War Series 26, 1946

Tusche und Kreide, teils verwischt,
auf Papier, 14 × 19 cm
S. 18

War Series 27, 1946

Bleistift auf Papier, 19 × 13 cm
S. 17

War Series 28, 1946

Tusche und Wachskreide auf Papier,
20 × 30 cm
S. 19

War Series 29, 1946

Bleistift auf Papier, 20 × 13 cm
S. 17

War Series 30, 1946

Bleistift und Wachskreide auf Papier,
22 × 15 cm
S. 17

War Series 31, 1946

Kreide, teils verwischt, auf Papier,
20 × 29 cm
S. 19

War Series 32, 1946

Kreide auf Papier, 30 × 20 cm
S. 16

War Series 33, 1946

Kugelschreiber, Tusche und Gouache auf Papier, 24 × 20 cm
S. 17

War Series 34, 1946

Bleistift auf Papier, 26 × 21 cm
S. 14

War Series 35, 1946

Kreide und Kohle auf Papier, 30 × 21 cm
S. 16

War Series 36, 1946

Kreide und Wachskreide auf Papier, 28 × 18 cm
S. 16

War Series 40, 1946

Kugelschreiber und Tusche auf Papier, 14 × 19 cm
S. 18

War Series 41, 1946

Tusche auf Papier, 15 × 21 cm
S. 18

War Series 42, 1946

Tusche auf Papier, 15 × 21 cm
S. 18

War Series 43, 1946

Bleistift und blaue Tusche auf Papier, 19 × 14 cm
S. 17

War Series 44, 1946

Bleistift auf Papier, 13 × 20 cm
S. 18

War Series 48, 1946

Bleistift und Wachskreide auf Papier, 30 × 21 cm
S. 18

War Series 49, 1946

Kreide und Gouache auf Papier, 28 × 22 cm
S. 16

War Series 50, 1946

Bleistift und Wachskreide, teils verwischt, auf Papier, 30 × 21 cm
S. 3

War Series 51, 1946

Conté und Wachskreide und Bleistift auf Papier, 30 × 21 cm
S. 15

War Series 52, 1946

Tusche auf Papier, 33 × 20 cm
S. 16

War Series 53, 1946

Bleistift, Wachskreide, Kreide und Wasserfarbe auf Papier, 30 × 21 cm
S. 15

War Series 54, 1946

Kohle und Wachskreide auf Papier, 20 × 33 cm
S. 19

War Series 56, 1946

Blaue Wachskreide auf Linienpapier, 30 × 21 cm
S. 15

War Series 58, 1946

Kugelschreiber, Tusche und Buntstift auf Papier, 22 × 26 cm
S. 18

War Series 60, 1946

Bleistift und Kreide auf Papier, 21 × 30 cm
S. 19

War Series 61, 1946

Kreide, teils verwischt, auf Papier, 30 × 21 cm
S. 15

War Series 62, 1946

Kreide, teils verwischt, auf Papier, 21 × 29 cm
S. 19

War Series 64, 1946

Wachskreide, teils verwischt, auf Papier, 30 × 21 cm
S. 14

War Series 65, 1946

Graphit, teils verwischt, auf Papier, 26 × 20 cm
S. 15

War Series 66, 1946

Tusche auf Papier, 18 × 25 cm
S. 18

War Series 67 (The Way Of Liberty?), 1946

Tusche auf Papier, 26 × 20 cm
S. 15

War Series 68, 1946

Kugelschreiber und Tusche auf Papier, 26 × 20 cm
S. 15

War Series 69, 1946

Tinte auf Papier, 23 × 14 cm
S. 17

War Series 70 (On The Street), 1946

Bleistift und Tusche auf Papier, 26 × 21 cm
S. 14

War Series 71, 1946

Tusche auf Papier, 17 × 13 cm
S. 17

War Series 73, 1946

Bleistift auf Papier, 26 × 20 cm
S. 15

War Series 74 (Monotype On New Process), 1946

Kreide, teilweise verwischt, auf Papier, 26 × 21 cm
S. 14

War Series 75, 1946

Kreide, teils verwischt, auf Papier, 26 × 20 cm
S. 15

War Series 77, 1946

Tusche auf Pappe, 24 × 19 cm
S. 17

War Series 81 (Hillersleben), 1946

Bleistift auf Papier, 20 × 26 cm
S. 19

War Series 82, 1946

Bleistift auf Papier, 26 × 20 cm
S. 15

War Series 83 (12 Hours Central European Time), 1946

Bleistift auf Papier, 26 × 21 cm
S. 14

War Series 85, 1946

Bleistift und Buntstift auf Papier, 26 × 20 cm
S. 15

War Series 86, 1946

Tusche auf Papier, 30 × 23 cm
S. 16

War Series 87, 1946

Kreide und Wachskreide, teils verwischt, auf Papier, 21 × 30 cm
S. 19

War Series 91, 1946

Wachskreide, teils verwischt, auf Papier, 26 × 21 cm
S. 14

War Series 92, 1946

Kreide, teils verwischt, auf Papier, 26 × 21 cm
S. 14

War Series 94, 1946

Bleistift auf Papier, 21 × 30 cm
S. 19

War Series 95 (at), 1946

Rote Tusche auf Papier, 20 × 25 cm
S. 19

War Series 96 (Lolita Jonef), 1946

Tusche und Kugelschreiber auf Papier, 21 × 30 cm
S. 19

War Series 97, 1946

Kohle und Bleistift auf Papier, 30 × 21 cm
S. 14

War Series 98, 1946

Kohle und Wasserfarbe auf Papier, 21 × 30 cm
S. 19

War Series 100, 1946

Tusche auf Aquarellpapier, 30 × 23 cm
S. 16

War Series 101, 1946

Tusche und Gouache auf Papier, 26 × 18 cm
S. 15

War Series 103, 1946

Kreide, teils verwischt, auf Papier, 27 × 19 cm
S. 16

War Series 104, 1946

Tusche und Wachskreide auf Papier, 26 × 21 cm
S. 14

War Series 105 (RK), 1946

Kugelschreiber, Tusche und Bleistift auf Papier, 30 × 21 cm
S. 14

War Series 106, 1946

Tusche und Gouache auf Papier, 28 × 21 cm
S. 16

War Series 107, 1946

Kugelschreiber und Wachskreide auf Papier, 26 × 21 cm
S. 14

Yellow Star NO!art Bag, 1960–69

Collage: Öl und Papier auf Leinensack, 93 × 69 cm
S. 55

Wenn nicht anders angegeben, stammen die ausgestellten Werke aus dem Besitz der Boris Lurie Art Foundation, New York.
(Stand 14.01.2016)

AUTORINNEN UND AUTOREN

EIKO GRIMBERG

ist Künstler und lebt in Berlin.

VOLKHARD KNIGGE

ist Direktor der Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora und Professor am Historischen Institut der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

GERTRUD KOCH

ist Professorin für Filmwissenschaften an der FU Berlin. Sie ist Mitherausgeberin zahlreicher internationaler Zeitschriften u.a. *October*, *Constellations*, *Frauen und Film* und *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart* (bis 2010).

CILLY KUGELMANN

ist Erziehungswissenschaftlerin und stellvertretende Direktorin des Jüdischen Museums Berlin. Sie war Mitherausgeberin der Zeitschrift *Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart* (bis 2010).

MATTHIAS REICHELT

ist freier Kulturjournalist, Ausstellungsmacher und Lektor in Berlin. Er war Mitorganisator der NO!art-Ausstellung 1995 in Berlin und hat zu Boris Lurie publiziert.

TAL STERNGAST

arbeitet als Autorin und Künstlerin in Berlin.

MIRJAM WENZEL

ist Literaturwissenschaftlerin und Direktorin des Jüdischen Museums Frankfurt. Zu ihren Publikationen zählt unter anderem die Monografie „Gericht und Gedächtnis. Der deutschsprachige Holocaust-Diskurs der sechziger Jahre“.

KEINE KOMPROMISSE !

Die Kunst des
**BORIS
 LURIE**

Eine Ausstellung in
 Zusammenarbeit mit der
 Boris Lurie Art Foundation.

26.02. – 31.07.2016

Stiftung Jüdisches
 Museum Berlin

Museumsdirektor

Prof. Dr. Peter Schäfer

Geschäftsführender Direktor

Martin Michaelis

Programmdirektorin

Cilly Kugelmann

Leitung Wechselausstellungen

Gregor H. Lersch

Kurator

Helmuth F. Braun

Kuratorische Assistenz

Wechselausstellungen

Klaus H. Teuschler

Gedekndiener

David Buchwinkler

**Boris Lurie Art
 Foundation, New York**

Präsidentin

Gertrude Stein

Direktor

Anthony Williams

Rechte

Kristen Beystehner

Koordinator New York

Igor Satanovskiy

Koordinator Deutschland

Wolfgang Leidhold

Depot, New York

Chris Shultz

Jessica Wallen

Craig Bensch

Ron Morosan

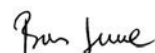
David Goodman

Fotografie

Miles Ladin

Webseite

Orin Buck



Boris Lurie Art Foundation

AUSSTELLUNGSPRODUKTION

Planung und Produktionsleitung

Holzer Kobler Architekturen

Berlin GmbH

Philip Norman Peterson

Ingo Böhler

Grafik und Werbekampagne

e o t . essays on typography, Berlin

Lilla Hinrichs + Anna Sartorius

Ausstellungsbau

ADUNIC Deutschland GmbH, Berlin

Objekteinrichtung

Fißler und Kollegen GmbH, Halsbrücke

Malerarbeiten

Stordeur & Rankewitz, Berlin

Elektro- und Lichtinstallation

Viktor Kégli, 50Lux, Berlin

Sammlungsmanagement

Gisela März

Petra Hertwig

Katrin Strube

Anna Golus

Konservatorische Betreuung

Barbara Decker

Stephan Lohrengel

Alicija Steczek

Androniki Paliompei

Ausstellungsbetreuung

Gunther Giese (Spie GmbH)

Das Ausstellungsteam dankt den
 Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern
 des Jüdischen Museums Berlin:

Yvonne Niehues, Signe Rossbach,

Gesa Struve (Begleitprogramm)

Ulrike Sonnemann, Bernhard Jensen,

Ernst Wittmann (Bibliothek)

Nina Wilkens (Bildungsprogramme)

Odette Bütow, Mirela Grbac,

Bärbel Hagel, Pola van den Hövel,

Katja Schwarzer (Buchhaltung)

Stefanie Haupt, Valeska Wolgram

(Photomanagement)

Anja Jauert, Kathleen Köhler,

Malte Starostik, Jürgen Thuns (EDV)

Sascha Perkins, Gesine Tyradellis,

Zineb Ayyadi, Petra Wiege, Judith

Westphal (Marketing)

Katharina Schmidt-Narischkin, Daniela

Lange, Jennifer Berndt (Presse)

Mariette Franz, Mirjam Bitter (Online)

Gerhard Stahr, Alex Buchholz

(Rechtmanagement)

Sascha Brejora, Roman Labunski,

Hartmut Götze (Vergaben)

**Das Jüdische Museum Berlin dankt
 für Mitarbeit und Unterstützung
 unseres Ausstellungsprojekts:**

Prof. Dr. Volkhard Knigge, Weimar

Prof. Dr. Wolfgang Leidhold, Köln,

Rudij Bergmann, Mannheim,

Matthias Reichelt, Berlin

Naomi Tereza Salmon, Weimar

Partner

Wall AG

Unterstützer:

Gesellschaft der Freunde und

Förderer der Stiftung Jüdisches

Museum Berlin e.V.

KATALOG

Herausgegeben von

Cilly Kugelmann im Auftrag des

Jüdischen Museums Berlin

Koordination

Sophie Plagemann

Lektorat

Christine Marth

Marie Naumann

Nina Breher (Assistenz)

Bildredaktion & Rechtklärung

Klaus H. Teuschler

Nina Breher

Helmuth F. Braun

Übersetzung

Manfred Hermes

Gestaltung

e o t . essays on typography

Projektmanagement

Kerber Verlag, Martina Kupiak

Gesamtherstellung & Vertrieb

Kerber Verlag, Bielefeld

Windelsbleicher Str. 166–170

33659 Bielefeld

Germany

Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08–10

Fax +49 (0) 5 21/9 50 08–88

info@kerberverlag.com

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Kerber-Publikationen werden weltweit in führenden Buchhandlungen und Museumshops angeboten (Vertrieb in Europa, Asien, Nord- und Südamerika).

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2016 Jüdisches Museum Berlin,

Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin,

Künstler und Autoren

ISBN 978-3-7356-0195-7

www.kerberverlag.com

Printed in Germany

Alle Gedichte stammen aus dem Buch „Boris Lurie, Geschriebdigtes / Gedichtetes: Zu der Ausstellung in der Gedenkstätte Weimar-Buchenwald von Boris Lurie“. Hg. von Volkhard Knigge [Weimar], Eckhart Holzboog [Stuttgart] und Dietmar Kirves [Berlin]. Erschienen im Eckhart Holzboog Verlag, Stuttgart 2003. Wir danken den Herausgebern für die Abdruckgenehmigung.

Bildnachweise

Soweit nicht anders angegeben,

liegen die Bildrechte bei der

Boris Lurie Art Foundation, New York

sowie bei:

© Boris Lurie Art Foundation, New York,

Foto: Joseph Schneberg, Innenklappe

vorne

© getty images, Foto: Margaret

Bourke-White, S. 145, 147, 148 unten

© Eiko Grimberg, S. 162, 167

© Alfred Leslie, S. 158

© Gerhard Richter, Städtische Galerie

im Lenbachhaus und Kunstbau,

München, S. 152

© Tel Aviv Museum of Art Collection,

Foto: Dima Valerstein, S. 90/91, 93

© Naomi Tereza Salmon, S. 168, 170

© United States Holocaust Memorial

Museum, zur Verfügung gestellt von

Patricia A. Yingst, S. 148 oben

© Unbekannter Fotograf, veröffentlicht

in „KZ – Bildbericht aus fünf Konzentrationslagern.“ Herausgegeben von dem

American Office of War Information

im Auftrag des Supreme Commander

of the Allied Armed Forces, 1945. Von

VVN/BdA NRW restauriert und zur

Verfügung gestellt, S. 147

© Wolf Vostell / VG Bild-Kunst,

Berlinische Galerie, S. 151

Wir haben uns nach Kräften bemüht, sämtliche Bildrechte und Inhaber zu ermitteln. Sollte uns dies nicht gelungen sein, bitten wir, sich mit dem Jüdischen Museum Berlin in Verbindung zu setzen.

Gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien.