

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 verzweifelte 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.