

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.