

Matthias Reichelt

„Wir haben mehr oder weniger gesagt, dass wir auf alles scheißen.“¹

Boris Lurie und die NO!art

„Die Ursprünge der NO!art liegen in der geschichtlichen Erfahrung der Juden des Zweiten Weltkrieges, wurzelten in New York, der größten Judenkolonie der Welt, und sind Erzeugnisse der Kriegsarmeen, der Konzentrationslager und des Lumpenproletariats. Ihre Zielscheiben sind die scheinheilige Intelligenzia, 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.“²

Boris Lurie war bis zum Verlust seiner Sprache und der Kontrolle über sein eigenes Leben der heftigste Verfechter einer NO!art-Bewegung, in der ständig neue Künstler eingemeindet wurden. Dieser Artikel befasst sich jedoch mit der NO!art zwischen 1959–1964/1965, die Lurie selbst als „kollektive“ Phase definierte.³

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 den Berg aus Legenden und Mythen, aufgetürmt von den Künstlern selbst und ihren aufrichtigen Bewunderern. Eine zeitliche Distanz bietet die Chance einer realistischeren Darstellung, ohne neue mythische Verklärung zu produzieren. Oder, um Walter Benjamin zu zitieren: „Kritik ist eine Sache des rechten Abstands.“⁴

Auch wenn NO!art bei einzelnen Kulturhistorikern in den USA Beachtung fand und eine eher bescheidene Rezeption stattgefunden hat, so fiel sie letztendlich durch das Raster eines Kunstbetriebs, der sich im Wesentlichen auf Abstrakten Expressionismus, Neo-Dada, Fluxus und vor allem Pop Art beschränkte. Eine so radikale, Schamgrenzen verletzende Kritik am American Way of Life und dem politischen Mainstream wurde aus dem Museumsbetrieb ausgeschlossen. Zaghafte Versuche, Positionen der NO!art aufzunehmen, wurden letztendlich immer wieder vereitelt.⁵

NO!art vereinte verschiedene Kunstrichtungen, zeichnete sich aber durch eine politische Haltung aus, die das Kunstestablishment, den Kunstmarkt und die Politik der Museen ebenso ablehnte wie die US-amerikanische Politik des Kalten Krieges gegenüber Kuba, den Militarismus, Kolonialismus und Imperialismus. Diese Kritik wurde nicht nur in visueller Form in Skulpturen, Environments, Malerei und Collage manifest, sondern auch in wortgewaltigen Statements einzelner Künstler vorgetragen, die ebenfalls Kunstcharakter besitzen.⁶ Damit war das Schicksal der NO!art besiegelt und wie die Kulturhistorikerin Estera Milman es formulierte: „The sociopolitically active NO!art collective would be relegated to the margins of the mainstream.“⁷ Bis zum Tod von Boris Lurie im Januar 2008 war die NO!art in keinem der großen US-Museen zu sehen. Die beiden bedeutendsten Ausstellungen in den USA zu Boris Luries Lebzeiten 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.

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte Gräueltaten in ungewohntem Maße hervorgebracht. An vorderster Position die deutschen Vernichtungslager mit der systematischen Ermordung von Menschen durch Menschen. Der Schock war groß, dass dieser zivilisatorische Bruch keineswegs durch die aufgeklärte Gesellschaft verhindert, sondern geradezu aus ihrer Mitte, unter Beteiligung aller gebildeten Eliten der Gesellschaft, begangen worden war. Dies hatte das Bild einer halbwegs heilen Welt nachhaltig zerstört. Als ein Ergebnis des alliierten Sieges über den deutschen Faschismus hatten sich die USA als westliche Führungsmacht durchgesetzt. Die UdSSR hatte mit der Roten Armee zwar die Hauptlast im antifaschistischen Kampf geleistet, galt aber spätestens mit dem Ende des Krieges als neuer Hauptfeind, gegen den auch das alte NS-infizierte und antikommunistische Personal nach kurzer Zeit in Stellung gebracht werden konnte. Fortan standen sich zwei große Machtblöcke in einem Kalten Krieg gegenüber, der auch auf kulturellem Gebiet ausgetragen werden sollte. In den Metropolen der USA, hauptsächlich in New York City und San Francisco, waren diverse künstlerische Bewegungen entstanden, die in der Literatur, der Musik und der Bildenden Kunst sich unmittelbar und leidenschaftlich der chaotischen Wirklichkeit stellten. Wild und stürmisch hatte sich ein Bebop mit dem stampfenden und energetischen Rhythmus und einem

ekstatischen Saxofon eines Charlie Parkers verbunden und ebenso Bahn gebrochen wie die energiegeladene Prosa und Lyrik einer Beat Generation in Gestalt von Jack Kerouac, Allen Ginsberg und vielen anderen. In der Bildenden Kunst vollzog sich eine ähnliche Entwicklung, um bis dato gültige Formalismen zu durchbrechen und sich ungezügelt Ausdruck u.a. im Action Painting von Jackson Pollock zu suchen. Formal recht unterschiedliche, ja disparate abstrakte Ausdrucksformen wurden unter dem Begriff Abstrakter Expressionismus zusammengefasst, und traten relativ schnell als originär US-amerikanisch empfundene Stilrichtung den Siegeszug durch die Museen New Yorks an. Nach den kulturellen Beiträgen der schwarzen Bevölkerung in Form von Blues und Jazz, war der Abstrakte Expressionismus eine vorwiegend von weißen Künstlern getragene Kunstrichtung.

Der vor den Nazis nach New York geflohene Schriftsteller Hans Sahl erinnerte sich an die modische Engstirnigkeit des Betriebes:

„Ich verkannte nicht, dass hier, zum ersten Mal in der Kunstgeschichte, Amerika sich selbst eine Kunst geschaffen hatte, die seinem Wesen entsprach. Sie war triebhaft, animalisch, spontan, absichtslos. Es war eine Kunst des kalkulierten Zufalls. [...] Wer nicht abstrakt malte, konnte verhungern. Er wurde nicht mehr gekauft, nicht mehr ausgestellt, man wies ihm die Tür. [...] Vor dem Museum geriet ich einmal in eine Demonstration von Malern, die ‚noch gegenständlich‘ malten und deshalb boykottiert wurden. Unter ihnen einer der bedeutendsten Künstler, die Amerika hervorgebracht hat, Edward Hopper.“⁸

Vor allem das Museum of Modern Art (MoMA) war nicht nur durch Trustees wie Nelson Rockefeller mit dem CIA in Kontakt.

„Eine glaubwürdige Tarnung für die Interessen des CIA bot das Museum of Modern Art. Es war nicht direkt mit dem CIA verknüpft. Sieht man sich aber die Ausschüsse und Beratungsgremien des Museums an, stößt man auf eine Vielzahl von Verbindungslinien zum CIA.“⁹

Das MoMA, dem Boris Lurie 1969 in einem Artikel den Vorwurf machte, als „Manipulator der Kultur“ in direkter Verstrickung mit dem Kunstmarkt darüber zu entscheiden, wer es als Künstler in den USA und sogar außerhalb schaffe, gilt bis heute als die einflussreichste Institution.¹⁰

Der „Abstrakte Expressionismus“ war das „Produkt“ amerikanischer Provenienz, das über ein durch die CIA organisiertes Netzwerk massiv in Europa verbreitet und gegen eine staatlich verordnete und reglementierte Kunst, wie sie der Westen in dem im Ostblock propagierten „Sozialistischen Realismus“ sah, in Stellung gebracht wurde. Allerdings fielen der oft grobschlächtig geführten Debatte auch Künstler wie Karl Hofer oder Heinrich Ehmsen zum Opfer.

Mehr aber noch zielte diese außenpolitische Aktivität der USA darauf, jegliche Allianz zwischen bürgerlichen Kräften und progressiven Künstlern mit Kommunisten wie z.B. Picasso¹¹, und deren gemeinsames Engagement für Frieden und gegen die Atombombe, zu torpedieren.¹²

Dieser Kulturkampf besaß aber auch einen nationalchauvinistischen Charakter, wie es bei Clement Greenberg deutlich herauslesbar ist:

„Wenn man sieht, in welchem Maß sich das Niveau der amerikanischen Kunst in den vergangenen fünf Jahren verbessert hat, was am Erfolg junger Talente wie Arshile Gorky, Jackson Pollock oder David Smith abzulesen ist [...], dann drängt sich die Schlussfolgerung auf, dass sich nicht nur die Schwerpunkte der industriellen Produktion und der politischen Macht, sondern, zu unserer eigenen Überraschung, endlich auch die Hauptschauplätze der westlichen Kunst in die Vereinigten Staaten verlagert haben.“¹³

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, zusammen mit seinem Vater, hielt Lurie seine Erfahrungen aus Riga, dem Getto und seine Erlebnisse in den verschiedenen KZs in Zeichnungen und Gemälden fest. Er bezeichnete diese Werke später als „illustrative Kunst“, habe aber aus der Kunstgeschichte gelernt, dass das nicht die richtige Kunst sei.¹⁴

Als einziger Künstler der NO!art verfügte Lurie über Erfahrungen aus mehreren NS-Konzentrationslagern. Die eine Schwester, Assia, befand sich in Italien und entging den deutschen und lettischen NS-Schergen. Die Mutter Shaina, die andere Schwester Josephina, die Großmutter mütterlicherseits mit dem Familiennamen

Chaskin und Ljuba Treskunova, Boris Luries erste große Liebe, wurden bei der „großen Aktion“ ermordet.

Auf Anordnung des Höheren SS- und Polizeiführers für das Ostland, SS-Obergruppenführer Friedrich Jeckeln, wurde in einer „großen Aktion“, am 30. November und am 8./9. Dezember 1941 das große Rigaer Getto vernichtet. Im Forst Letbartskij, einem Teil des Waldes von Rumbula, ca. 10 km südlich von Riga, wurden die 26.500 Juden aus dem Getto sowie 1.000 „Reichsjuden“, die gerade mit dem Zug angekommen waren, erschossen und in Gruben verscharrt.¹⁵

Besonders diese 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. Auch wenn Lurie dieser These immer gerne widersprach¹⁶, so legte er in seiner unveröffentlichten Autobiografie selber eine Spur dorthin.¹⁷

Abweichend davon beschrieb Boris Lurie seine Idee für die „Dismembered Women“ als „Erleuchtung“ und „Inspiration“, die er bei einem Besuch im Atelier von Leo Michelson in 58 West 57th Street¹⁸ gehabt habe.¹⁹ Plötzlich habe er in einem Portrait, das Michelson von seiner Mutter angefertigt hatte, die Frauenfigur als zerstückelt wahrgenommen. In mehreren Gesprächen nimmt Lurie zudem Bezug auf die Frauen in NYC, die er als „wohlernährt“, ja „fett“ wahrgenommen hatte und zu denen er als mittelloser Mann keinen Kontakt bekommen konnte.

In diesem Zusammenhang ist eine autobiografische Bemerkung von Luries gleichaltrigem Freund Max Michelson aufschlussreich. Der Neffe des oben erwähnten Leo Michelson hat ebenfalls Viele aus seiner Familie verloren und musste ähnliche KZ-Erfahrungen machen wie Lurie.

„Eine der stärksten Motivationen, weiter zu leben, sogar in den schwierigsten Zeiten, war der Reiz und das Wunder des Sex. Ich empfand den Mangel an sexuellen Erfahrungen als Raub. [...] Sogar noch in meinem geschwächten Zustand war die Vorstellung von Sex ein mächtiger Impuls, den Kampf ums Überleben zu gewinnen.“²⁰

Die Zeit in den Konzentrationslagern, die Angst, der Vernichtung nicht entgehen zu können und der Verlust geliebter Menschen haben nicht nur Luries Kunst stark

geprägt, sondern ihn auch im Traum verfolgt, wie seine frühere Ehefrau Beatrice Lecornu-Hamilton sich erinnert.²¹

Für Boris Lurie war offenbar das Verdrängen und Vergessen seiner traumatischen Erfahrungen keine wirkliche Option. Für ihn als Künstler war es eine existenzielle Notwendigkeit, den Holocaust immer wieder zum Thema zu machen.

„Ich wurde immer verhindert, solche angenehmen Sachen zu machen. Das hätte ich gerne gemacht, ich meine angenehme Bilder, sagen wir Impressionismus und so, das hätte ich auch gerne gemacht, weil es mich in eine bessere Stimmung gestellt hätte.“²²

Seine erste Ausstellung in NYC hatte er 1949/1950 zusammen mit einem anderen Studenten der Art Students League im Vorraum eines Tanzstudios, das von der norwegischen Tänzerin Lilijan Espenak (1905–1988) betrieben wurde.²³ Bis zur Gründung der March Gallery hatte Lurie mehrere Ausstellungsbeteiligungen in New York City.

March Gallery

In dem heruntergekommenen Viertel der Lower East Side siedelten sich kleine Produzentengalerien an. Hier lebten die armen Kreise der Bevölkerung, Immigranten, jüdische Einwanderer osteuropäischen Ursprungs, Iren und eine Künstlerboheme, für die das Viertel billigen Wohnraum und Studios bot. Besonders in der 10. Straße waren viele Produzentengalerien vertreten. Eine davon war die March Gallery, die 95 East 10th Street fast an der Ecke zur 3. Avenue in einem von außen zugänglichen Keller gelegen war. Ungefähr 30 Künstlerinnen und Künstler gehörten zu den Mitgliedern, unter ihnen die bekannte Elaine de Kooning, was die Rezeption durch die Kritiker beförderte. Lurie und sein Freund Rocco Armento waren von Beginn an dabei. James Schuyler, Redakteur und Kritiker der ARTNews, bezeichnete die March Gallery als eine von New Yorks besten und lebendigsten Coop-Galerien.²⁴ Sam Goodman war zu jener Zeit Mitglied in der Camino Gallery²⁵, einer anderen Coop-Galerie in derselben Straße. Während die meisten Coop-Galerien sich ausschließlich dem Abstrakten Expressionismus widmeten, kamen in der March Gallery unterschiedliche Stilrichtungen zusammen. Ab und an tauchten bei Gruppenausstellungen auch Werke der bereits bekannten Künstler Franz Kline und

William de Kooning auf, so dass dieser Ort eine große Aufmerksamkeit beim Kunstpublikum fand, wie sich Boris Lurie erinnert.²⁶ Als sich die March Gallery in der Auflösung befand und sich Elaine de Kooning zurückzog, übernahmen Lurie und Sam Goodman die Räume und nannten sich fortan March Group.²⁷ Beide hatten sich in der Cedar Tavern, einem beliebten Künstlertreffpunkt, kennengelernt. Kurze Zeit später stieß Stanley Fisher hinzu. Goodman selber war ein Abstrakter Expressionist²⁸, 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.²⁹ Bei der kanadischen Armee hatte Goodman in einer Filmabteilung gearbeitet und viel Dokumentarmaterial über die NS-Gräuere gesehen. Von ihm erhielt Lurie Kopien von Fotos³⁰ und Goodman soll ihn ermutigt haben, „die Erlebnisse seiner Vergangenheit und deren Relevanz in der Gegenwart direkt anzugehen“.³¹

NO!

Lurie hat bereits in den frühen 1960er-Jahren das NO zu einem integralen Bestandteil vieler Werke gemacht, ebenso wie er das Motiv des defragmentierten Frauenkörpers während der 1950er-Jahre nutzte. 1963 taucht das NO! zum ersten Mal in einer Ankündigung einer Ausstellung in der neuen 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 Künstler dargestellt war, die dem Zustand der Welt ihr NO entgegenschleuderten.³² Auch wenn sich solch ein Cartoon in den in Frage kommenden Ausgaben der ARTnews nicht finden ließ, so existiert ein Cartoon von Alfred Leslie von 1964.³³ Es zeigt in der linken unteren Ecke den Namen Boris Lurie direkt neben dem Nummernschild NO-1965 eines Cabriolets mit dem frisch vermählten Paar, das „Hudson River Art“ und „Populart Art“ repräsentiert. Das ganze Blatt steht unter dem Motto „OK-1964“, und nimmt Bezug auf Luries ablehnende Haltung gegenüber dem Sieg der Pop Art.

Die March Group/ NO!art wurde maßgeblich von Sam Goodman, Boris Lurie und Stanley Fisher Ende 1959, Anfang 1960 begründet. 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, Michelle Stuart und Aldo Tambellini. Pointiert thematisierten die Ausstellungen der NO!art Repression, Krieg, Genozid, Imperialismus und Konsumismus und wurden in dem Kellerraum der March Gallery zu begehbaren Installationen, die einer 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 Susan Long (Harriet Wood) ebenso wie die Installationen der Yayoi Kusama mit den Akkumulationen penisähnlicher Objekte. 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.

Die erste Ausstellung der neuen March-Group-Ära war eine Solo-Show Luries mit dem Titel „Les Lions“, die eine begeisterte Kritik von Bill Manwill in der Village Voice erhielt und von Benjamin Buchloh in seinem Aufsatz über Andy Warhol zitiert wird.³⁴ Die dort als „aufregend, verstörend und alpträumhaft“ qualifizierten Werke Luries beeindruckten Manwill vor allem wegen der Mischtechnik aus Malerei und Collage mit Werbung, Fotos weiblicher Stars, und Bilder von Atombombentests.³⁵ Für Buchloh wird damit deutlich, dass die Verwendung dieser Alltagskultur in der Luft lag und keineswegs von Andy Warhol erfunden wurde. Bei der Pop Art, die im Gegensatz zu NO!art schnell kanonisiert wurde, war die Referenz an Werbung ein formaler Kunstgriff, um den Alltag aus Konsum und Werbung als Realität zu würdigen. Auch wenn es bei der Pop Art auch ironische und kritische Brechungen gab – so z. B. Claes Oldenburgs deformierte Warenobjekte oder voluminös vergrößerte Esswaren –, so wurden gerade von Warhol Konsumgüter eher in affirmativer Weise dargestellt. Bei der NO!art, und hier vor allem bei den Arbeiten Luries, wird die Ikonografie des kapitalistischen Marktes – auf dem auch der weibliche Körper Warencharakter besitzt – als Ablenkung und Sedativum zur Übertünchung oder Ablenkung von existentiellen Fragen in einer von Gewalt und Unterdrückung bestimmten Welt gezeigt. In seinen großen Malerei/Collagen wie

„Lumumba is Dead“ (1961) müssen die Partikel der Botschaft aus einem chaotischen All over herausgefiltert und zusammengefügt werden. In diesem speziellen Fall ist es das visuell abstoßende und aufrüttelnde Hakenkreuzemblem, das das Chaos aus Pin-ups, Zeitungen, Werbung, kleinen Gemälden sowie eines Lenin-Fotos deutlich stört und in den Hintergrund drängt. „Rotierend und hackend“ wird es wie eine „Giftspinne“ wahrgenommen, so wie Peter Weiss es seinen antifaschistischen Protagonisten 1937 im Pergamon Museum erleben lässt.³⁶

Für Lurie bedeutet die extensive Verwendung des Pin-up keine Affirmation, auch wenn er die animierende Wirkung nicht in Abrede stellt. „Die Pin-ups waren gemeint nicht als Huldigung, als Feier, sondern als Kritik. Kritik an der Vermarktung des Frauenkörpers, Kritik an der Anheizung von sexuellen Trieben bei den Männern, des Egoismus der Frauen usw.“³⁷

Denn NO!art will aufrütteln und das Bewusstsein schärfen, oder wie die Kunsthistorikerin Lucy Lippard es ausdrückte: „They are anguished, angry, and hot where Pop is cool, detached, and assured. [...] they are essentially pessemistic where Pop is optimistic.“³⁸

1960 folgte die „Vulgar Show“ mit Goodman, John Fischers Brotskulpturen, Lurie und Stanley Fisher, der seine etwas an Hannah Höch erinnernde Collagen beisteuerte und in einem Ankündigungstext angesichts der Atomwaffen schon mal das Ende der Kunst prophezeite. Die „Involvement Show“, für die Michelle Stuart einen Text schrieb, der knapp drei Jahre später im September 1963 in „Artforum“ veröffentlicht wurde, war die größte Gruppenausstellung mit Werken von 26 Künstlerinnen und Künstlern. Besonders Luries begleitender Text ist eine klare Absage an die Klassifizierung der Kunstkritik:

„Wenn Ihr Euch die Ausstellung ansieht, vergesst alle ästhetischen Maßstäbe. Haltet uns nicht für Realisten, Neo-Dadaisten, Surrealisten. [...] In einer Zeit der Kriege und Vernichtung sind ästhetische Turnübungen und dekorative Zeichensetzungen unangebracht. Wir sind nicht die ‚Abstrakten‘, ‚Ungegenständlichen‘, ‚Figurativen‘ allein, nein, wir sind all das zusammen.“³⁹

Jahrzehnte später beschrieb er die Ästhetik der NO!art gegenüber Eстера Milman folgendermaßen:

„I would say it is an extreme of self expressionism and social and political ideas with an influence of DADA also. But it was mainly expressionist.“⁴⁰

„Doom Show“ lautete der Titel der Ausstellung von 1961 mit Werken von Stanley Fisher, Sam Goodman, Boris Lurie und Jean-Jacques Lebel. Angesichts des Ausbaus der Atomwaffenarsenale auf beiden Seiten der antagonistischen Machtblöcke im Kalten Krieg, der wenige Monate zuvor mit dem Mauerbau in Berlin einen neuen Höhepunkt erreicht hatte, wurden in der March Gallery deutlich der drohende „Untergang“ thematisiert. In seinem Statement zur Ausstellung kündigte Sam Goodman an: „I’ll shoot the first person who tries to enter my fallout shelter.“ A. Schmuck, Creepsville, N.J.“ Sarkasmus als Tanz auf dem Vulkan, so war die Stimmung, die als Happening zelebriert und vom Underground-Filmemacher Ray Wisnewski im Dezember 1961 im Film verewigt wurde.⁴¹

1962 inszenierte Lurie eine weitere „Doom Show“ mit seinen und Sam Goodmans Werken in der Mailänder Galerie von Arturo Schwartz sowie in der Galerie La Salita in Rom. Lurie weilte noch in Italien, wo ihn eine Postkarte von Sam Goodman erreichte, der sich während Luries Abwesenheit weiter um die March Gallery kümmerte. Er schrieb, dass es eine junge Galeristin gäbe, die so begeistert wäre, dass sie sich der Kunst weiter annehmen wolle. Das war Gertrude Stein, die auf der Madison Avenue auf Höhe der 81. Straße eine Galerie eröffnete. Das Programm bestimmten anfangs wesentlich Lurie und Goodman, während die Galeristin im Hinterzimmer ihre Kunstverkäufe tätigte. Aus dieser Zusammenarbeit entwickelte sich eine enge Freundschaft zwischen Lurie und Stein.

1963 fand nach eine Einzelschau Luries dann mit der „NO!Show“ die erste Gruppenausstellung in der Gertrude Stein Gallery statt, an der elf Künstlerinnen und Künstler beteiligt waren, darunter auch Esther Gilman mit ihrem „Broken Christ“, eine ernüchternde Absage an Religion. Seymour Krim, Autor und Kritiker aus dem Umfeld der Beat Generation, schrieb in seinem einleitenden Text zur Ausstellung:

„After having suffered a critical brushoff in their early March Gallery exhibitions – the Vulgar, Involvement and Doom shows – this group of unfashionables have now made it shockingly clear that they’ve invented a slambam art of the 60’s which is going to turn a lot of people around.“⁴²

Auch wenn sich diese Prognose nicht erfüllte, so gibt sie doch einen Eindruck von der Schockästhetik der Werke, die besonders beim wohlhabenderen Milieu, Uptown auf der Eastside, ihre Wirkung nicht verfehlte.

Nach einer Einzelausstellung mit Yaei Kusamas „One Thousand Boat Show“ im selben Jahr zeigte die Gertrude Stein Gallery 1964 in einer Einzelausstellung die Serie mit NO überdruckten Postern von Boris Lurie sowie Einzelausstellungen der Künstler Erró und Herb Brown. Letzterer nutzte Werbeplakate und übermalte sie mit eigenen Motiven, die in einen Dialog mit der nicht gänzlich ausgelöschten Werbung traten. In einer Serie ergänzte Brown die Figuren und fügte ihnen nackte und deutlich sexualisierte und gar kopulierende Unterkörper hinzu.

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

Sam Goodman verstand diese finale Ausstellung als „my final gesture after 30 years in the art world. This is what I think of it.“⁴³ Die Ironie der Geschichte, der Versicherungsmakler und Kunstsammler Leon Kraushaar wollte dennoch Haufen stilisierter „Scheiße“ kaufen, was Sam Goodman um 3 Uhr morgens alkoholisiert mit „I shit on you too“ abrupt vereitelte.⁴⁴

Die NO!art ist bis heute immer noch unterbelichtet in der Rezeption, da sie aufgrund ihrer harten Trash-Ästhetik in Kombination mit direkter politischer Kritik ignoriert und 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. Sam Goodman mit seinem Triptychon „Remember Eichmann“ und Boris Lurie mit seiner Collage/Malerei „Oh Mama Liberté“ haben den Prozess gegen Adolf Eichmann 1961 in ihren Werken verarbeitet.⁴⁵ Luries Collage/Malerei „Lolita“ von 1962 zeigt das Motiv aus Stanley Kubricks gleichnamiger Nabokov-Verfilmung und das Foto eines ermordeten politischen Gefangenen. Die Aufnahme von William Vandivert stammte aus einer Reportage von LIFE, die am 7.8.1945 erschienen war. Estera Milman erwähnt in diesem Zusammenhang Hannah Arendts Reportage über den Prozess gegen Adolf Eichmann, die als fünfteilige Serie

ab dem 16. Februar 1963 im New Yorker erschienen ist und 1964 als Buch publiziert wurde.⁴⁶ Arendt zufolge hat ein junger Polizeioffizier Eichmann „zur Entspannung“ Lolita von Nabokov in die Hand gedrückt. Zwei Tage später habe Eichmann das Buch mit der Bemerkung retourniert: „Das ist aber ein sehr unerfreuliches Buch“.⁴⁷ Ob Luries Kombination in dem Werk von 1962 durch eine Vorabinformation darauf anspielt, ist eher unwahrscheinlich, aber dennoch eine interessante Koinzidenz. Überhaupt war der Holocaust zu jener Zeit in den USA tabuisiert. Dieses Thema so offensiv zu behandeln mit deutlicher Kritik an der US-Außenpolitik, für die im Kalten Krieg die Bundesrepublik enger Bündnispartner war, machte das Erinnern an die deutschen Verbrechen besonders inopportun.

Als Boris Lurie in der Ronald Aenle Gallery 1961 eine Einzelausstellung unter dem Titel „Adieu Amerique“ hatte, kam Alfred Barr in Begleitung von Dore Ashton in der Galerie vorbei und wählte mehrere Arbeiten von Lurie aus für die von William C. Seitz kuratierte Ausstellung „The Art of Assemblage“ im Museum of Modern Art, New York. Die Werke wurden jedoch nie ausgestellt.⁴⁸

Die Verweigerung gegenüber NO!art und Luries Werk hat sich weiter fortgesetzt und auch die Referenz, die kanonisierte Künstler Goodman und Lurie erwiesen, konnte daran nichts ändern.

“When Whitney Museum in New York launched their Abject Art exhibition in 1992, the catalogue counted Lurie and Goodman as fore-runners of John Miller, Mike Kelley, and other artists that were occupied with the macabre and the obscene in the 80's.”⁴⁹

Trotz gewisser Skepsis gegenüber der NO!art in ihren Anfängen, kommt der Kunstkritiker Irving Sandler in seinen Memoiren zu einem beachtlichen Urteil:

“In retrospect, however, NO!art was ahead of its time. It anticipated later perverse and abject art that reflected our miserable twentieth century, and particularly the Vietnam War era.”⁵⁰

Als Luries 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 an Luxus völlig desinteressiert war und in Möbeln vom Sperrmüll lebte, häufte er einen großen Reichtum an, ohne jedoch 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 von Naomi Tereza Salmon im Treppenhaus des Haus am Kleistpark in Berlin zu lesen.⁵¹

¹ 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“ von Reinhild Dettmer-Finke in Zusammenarbeit mit Matthias Reichelt, 88 min., Dolby Surround, defi-filmproduktion 2007.

² Armin Hundertmark, Boris Lurie, Seymour Krim: NO!art. PIN-UPS, EXCREMENT, PROTEST, JEW-ART. [Buchrealisation durch Dietmar Kirves], Berlin, Köln: Edition Hundertmark 1988, S. 13.

³ Estera Milman: NO!art and the Aesthetics of Doom: Boris Lurie & Estera Milman. One-on-One (148 min.) bei 0:36:03 min. <http://www.milman-interarts.com/oneononefull.html> [Stand: 16.8.2015]. 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.

⁴ Walter Benjamin: Einbahnstraße. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1955, S. 95.

⁵ Für die Rezeption der NO!art und Lurie in Deutschland siehe: Matthias Reichelt und Curt Germundson: „The Reception of the Art of Boris Lurie and NO!art in the Context of the Holocaust Debate in Contemporary Germany.“ (Ein Aufsatz, der für eine US-Anthologie verfasst wurde, die aus finanziellen Gründen nie erschienen ist.) Veröffentlicht auf der NO!art-Seite mit Luries Kommentaren: http://text.no-art.info/en/reichelt-germundson_lurie.html [Stand 17.8.2015]

⁶ Texte von Lurie, Goodman, Aronovici etc. erschienen in: Armin Hundertmark, Boris Lurie, Seymour Krim, a.a.O.

⁷ Estera Milman: „Pop, Junk Culture, Assemblage, and the New Vulgarities“. In: Stephen C. Foster: An American Odyssey 1945/1980 (Debating Modernism). New York: Queensborough Community College 2004, S. 229.

⁸ Hans Sahl: Das Exil im Exil. Frankfurt/M.: Luchterhand Verlag 1990, S. 137.

⁹ Frances Stonor Saunders: Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg. Berlin: Siedler Verlag 2001, S. 250 f. Saunders nennt neben vielen anderen vor allem Nelson Rockefeller, der von 1932 bis zu seinem Tod als Trustee des MoMA fungierte und 1940–44 das Büro für interamerikanische Angelegenheiten geleitet hatte.

¹⁰ Boris Lurie: MoMA As Manipulator. RAT, New York, Vol. 2, No. 24, Dec 25 – Jan 7/1970. Zit nach: Boris Lurie Art Foundation (ed.) Boris Lurie. Chelsea Art Museum. New York City 2011, S. 27–28.

¹¹ Picasso hatte für den „Weltfriedenskongress“ 1949 in Paris das Motiv der Friedenstaube gemalt, die fortan als Symbol für die Friedensbewegung firmieren sollte.

¹² Es gab weltweit Kongresse für den Frieden, die 1948 in Breslau und Warschau, 1949 in Paris, Prag und New York und 1950 in Stockholm stattfanden. Vgl. Franziska Meyer: „Auch die Wahrheit bedarf der Propaganda“. Der Kongress für kulturelle Freiheit und die Folgen. In: Berliner Kulturrat (Hrsg.): Eine Kulturmetropole wird geteilt. Literarisches Leben in Berlin (West) 1945 bis 1961. Berlin 1987, S. 33 ff.

¹³ Celement Greenberg: The Decline of Cubism. In: Partisan Review, März 1948. Zit. nach Frances Stonor Saunders, a.a.O., S. 238.

¹⁴ „Shoah und Pin-ups. Der NO!artist Boris Lurie“ von Reinhild Dettmer-Finke in Zusammenarbeit mit Matthias Reichelt 2007, ab 0:24:40 Std.

¹⁵ Andrej Angrick, Peter Klein: Die „Endlösung“ in Riga. Ausbeutung und Vernichtung 1941–1944. Veröffentlichung der Forschungsstelle Ludwigsburg der Universität Stuttgart, Bd. 6, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006. Darin besonders Kapitel 5: Das große Morden: Die Vernichtung des Ghettos der lettischen Juden, S. 136–184.

¹⁶ Siehe Kommentar Luries zu dem Aufsatz von Germundson/Reichelt, a.a.O. S. 13.

¹⁷ John Wronoski: Boris Lurie. Ein Leben im Lager. In: Igor Satanovsky (Hrsg.) KZ-Kampf-Kunst. Boris Lurie: NO!ART. [Ausstellungskatalog], New York/Köln 2014, S. 137.

¹⁸ Max Michelson: Stadt des Lebens, Stadt des Sterbens. Erinnerungen an Riga. Gießen: Haland & Wirth im Psychosozialverlag 2007, S. 223.

¹⁹ Videointerview von M. Reichelt mit Boris Lurie, a.a.O. DVD II, 15:16. Dies war der Onkel von Luries Jugendfreund Max Michelson, der ebenso wie Lurie das Rigaer Getto, die diversen KZ überlebte, zuletzt bei den Poltewerken in Magdeburg Zwangsarbeit leisten musste und dort seine Befreiung erlebte. Der 1887 in Riga geborene Maler Leo Michelson emigrierte nach der Oktoberrevolution nach Deutschland und freundete sich mit Lovis Corinth an. Später lebte er in Frankreich und emigrierte nach der Besetzung Paris' durch die Nazis in die USA. Sein Werk pendelt zwischen Expressionismus und Impressionismus. Lurie ging in Abständen zu ihm, um mit ihm seine Arbeiten zu diskutieren.

²⁰ Max Michelson, a.a.O., S. 199.

²¹ „Shoah und Pin ups. Der NO!artist Boris Lurie“, a.a.O., ab 0:56:23 Std.

²² Ebenda, ab 0:00:40 Std.

²³ Videointerview von Matthias Reichelt mit Boris Lurie, a.a.O., DVD II, 20:20 min.

²⁴ ARTNews, Jg. 57, Nr. 10, Februar 1959, S. 50.

²⁵ Estera Milman im Gespräch mit Boris Lurie, a.a.O., 00:05:28.

²⁶ Videointerview von Matthias Reichelt mit Boris Lurie, a.a.O., DVD II, 49:58 min.

²⁷ Estera Milman im Gespräch mit Boris Lurie, a.a.O., a.a.O. 0:37:20 Std.

²⁸ Vgl. The Box, LA: The Three Prophets Stanley Fisher, Sam Goodman, Boris Lurie, Los Angeles 2013 [Katalog der gleichnamigen Ausstellung 27.4.–15.6.2013]

²⁹ Estera Milman im Gespräch mit Boris Lurie, a.a.O., 0:07:15 Std.

³⁰ Estera Milman im Gespräch mit Boris Lurie, a.a.O., 0:12:30 Std. 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. „Shoah und Pin-ups. Der NO!artist Boris Lurie“, a.a.O., 0:07:36 Std.

³¹ Vgl. John Wronoski, a.a.O., S. 139. Allerdings war Goodman während des Krieges nicht in Europa und auch kein Kriegsphotograf, wie dies Wronoski behauptet. Harriet Wood, die damalige Freundin Goodmans, bestätigte dies in einer Email vom 25.8.2015.

³² Estera Milman im Gespräch mit Boris Lurie, a.a.O., 00:35:35 Std. Alfred Leslie selber hat keine Erinnerung an diesen bestimmten Cartoon. Sein Werk wurde 1966 in einem großen Feuer zerstört. In der New York Story 1962–1966 [<http://www.alfredleslie.com/> Stand: 11.8.2015] befindet sich der Cartoon nicht. In ARTnews war dieser Cartoon ebenfalls nicht zu finden. Luries Erinnerung scheint hier zu trügen. Auch unter den Cartoons die aus der „New York Story“ im Artforum, Jg. 2., Nr. 3 im September 1963 auf S. 28 und 29 reproduziert wurden, ist das Motiv nicht zu finden.

³³ Alfred Leslie sandte mir diesen Cartoon als digitale Datei. 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.

³⁴ Bill Manville, Villiage Voice, June 16, 1960, zitiert in: Benjamin H. D. Buchloh: Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966. In: Annette Michelsen: Andy Warhol. October Files. Cambridge, Mass: MIT Press 2001. S. 25 f.

³⁵ Ebenda.

³⁶ „... leuchteten uns oft aus den kreiselnden Verschiebungen in der Menge der Besucher die roten Armbinden der schwarz und braun Uniformierten entgegen, und immer wenn ich im weißen runden Feld das Emblem auftauchen sah, rotierend und hackend, wurde es zur Giftspinne, schroff, behaart ...“. Peter Weiss: Ästhetik des Widerstands, Bd. I, Frankfurt/M. (1975) 1980, S. 11.

³⁷ Videointerview von Matthias Reichelt mit Boris Lurie, a.a.O. DVD IV, 02:40 min.

³⁸ Lucy R. Lippard: Pop Art. London: Thames and Hudson 1966, S. 103.

³⁹ Armin Hundertmark, Boris Lurie, Seymour Krim, a.a.O., S. 42.

⁴⁰ Boris Lurie im Gespräch mit Estera Milman, a.a.O., 0:37:00 Std.

⁴¹ Ray Wisniewski: Doom Show [16mm, S/W, 10 min], Dezember 1961. Ein Ausschnitt daraus ist zu sehen in: „Shoah und Pin-ups. Der NO!artist Boris Lurie“, a.a.O., ab 0:47:29.

⁴² Armin Hundertmark, Boris Lurie, Seymour Krim, a.a.O., S. 24.

⁴³ Ebenda, S. 15.

⁴⁴ Estera Milman im Gespräch mit Boris Lurie, a.a.O., 1:05:35 Std.

⁴⁵ Das Entstehungsjahr von „Oh Mama Liberté“ wird oft mit 1960 angegeben, allerdings muss davon ausgegangen werden, dass es 1961 während oder nach dem Prozess [vom 11.4.– 15.12.1961] entstanden ist, da Lurie eine Zeitungsschlagzeile collagiert hat, die „Adolf Eichmann Stand Up!“ lautet und einen Prozessbericht nahelegt.

⁴⁶ Estera Milman: "NO!art" and the Aesthetics of Doom. Evanston, IL.: Mary and Leigh Block Museum of Art, Northwestern University 2001, S. 3.

⁴⁷ Hannah Arendt: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München: Piper [1986] 1997, S. 125.

⁴⁸ Estera Milman im Gespräch mit Boris Lurie, a.a.O., 0:52:00 Std. und Videointerview von M. Reichelt mit Boris Lurie, a.a.O., DVD II, 59:40 min.

⁴⁹ Simon Taylor, "The Phobic Object", in *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*, exhibition catalogue. New York: Whitney Museum, 1992, S. 75. Zit. Nach: Max Liljefors: BORIS LURIE and NO!art. <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=539095&fileId=625967> [Stand. 21.8.2015]

⁵⁰ Irving Sandler: *A Sweeper-Up After Artists. a memoir*. New York: Thames & Hudson 2003, S. 273-274.

⁵¹ Dieser Satz wurde im Rahmen der Ausstellung von Naomi Tereza Salmon: „optimistic | disease | facility. boris lurie, new york – buchenwald“, 2004 im Mai im Treppenhaus des Hauses am Kleistpark in Berlin-Schöneberg installiert.