



KUNSTFORUM International Bd. 284 Oktober 2022

Arkadien in der Krise

Zur Aktualität des Landschaftsbildes

Berlin
KUNST NACH DER SHOAH
Wolf Vostell im Dialog
mit Boris Lurie

Kunsthaus Dahlem
08.07.–30.10.2022

von Matthias Reichelt



Wolf Vostell 1978, Foto: DV,
© The Wolf Vostell Estate



Boris Lurie,
Foto: Matthias Reichelt

„Shalom. Willkommen in Berlin!“, lautete Wolf Vostells Begrüßung seines Freundes Boris Lurie zur Ausstellung, die die NGBK 1995 organisiert hatte. Weiter wünschte er ihm in dem offenen Brief „einen angemessenen Platz in der neuen Sammlung ‚Zeitgenössischer Kunst gegen das Vergessen‘ im Jüdischen Museum, Berlin.“ Es sollte 21 Jahre dauern, bis das Jüdische Museum Interesse an Luries Werk zeigte und ihm 2016 eine Ausstellung widmete.

Nun trifft Kunst der seit 1964 bis zum Tod Vostells miteinander korrespondierenden Freunde in Berlin unter dem Fokus Shoah aufeinander. Eine größere Version der Ausstellung war bis Ende Mai im Kunstmuseum Den Haag zu sehen.

Das Ateliergebäude in Berlin-Dahlem, erbaut für Arno Breker, den „gottbegnadeten Künstler“, überstand den Krieg ohne große Schäden, ist Sitz der Bernhard-Heiliger-Stiftung und seit 2015 in einem Teil des Kunsthaus Dahlem, geleitet von Dorothea Schöne. Just dort hatte Wolf Vostell von 1984 bis zu seinem Tod 1998 sein Atelier. Vostell gehörte zu den wenigen Künstlern, die in Opposition zu der gesellschaftlich geprägten Atmosphäre aus Wirtschaftswunder, Kalter Krieg und Antikommunismus das Übertünchen, Beschweigen und Vergessen der NS-Verbrechen störte. Bereits 1967, zwei Jahre nach Ende des Auschwitz-Prozesses in Frankfurt/M. griff Vostell mit „Treblinka“ das Thema in drastischer



linke Seite unten: Ausstellungsansicht *Kunst nach der Shoah*. Wolf Vostell im *Dialog mit Boris Lurie*, Kunsthhaus Dahlem, 2022, rechts: Wolf Vostell, Shoah 1492–1945, 1997, Acryl und Beton auf Leinwand, Triptychon: 290 × 720 cm, The Wolf Vostell Estate, © VG Bild-Kunst, Bonn 2022 © Foto: Gunter Lepkowski, © VG Bild-Kunst, Bonn 2022 (für Wolf Vostell)



oben: Wolf Vostell, *Treblinka*, 1967, Siebdruck auf Offsetdruck, 70,8 × 100,5 cm, The Wolf Vostell Estate, © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

unten: Boris Lurie, *A Jew is Dead*, 1964, Malerei und Papiercollage auf Leinwand, 170 × 295 × 5 cm, Boris Lurie Art Foundation, #001724, © Boris Lurie Art Foundation



Weise auf. Es zeigt auf einem unscharfen Foto nackte jüdische Frauen, kurz vor ihrer Erschießung in einer Senke. Mit einer rosaroten Linie, die oberhalb der Köpfe der Frauen verläuft, markierte Vostell den Fokus auf die Opfer. Mit „Treblinka“ wollte Vostell vermutlich auf einen noch nicht so bekannten Ort der Massenvernichtung des NS-Regimes hinweisen. Die Fotografie hat allerdings nichts mit Treblinka zu tun, sondern entstand kurz vor der Massenexekution nach Auflösung des Ghettos in Misotsch, Oblast Riwna (Ukraine) im Oktober 1942 und wurde von dem deutschen Polizisten Gustav Hille gemacht.

Vostells Werk steht deutlich im Vordergrund der von Eckhart J. Gillen organisierten Ausstellung und bespielt den größten Raum sowie die Empore. Während von ihm auch das über 6 Meter lange Gemälde-Triptychon „Shoah“ von 1997 sowie ein großes als KZ-Raum begehbare Environment gezeigt wird, fällt der Umfang von Luries Kunst wesentlich geringer aus und ist wie ein Appendix in einem hinteren Raum untergebracht. Somit ist ein visueller Dialog erschwert. Boris Lurie, der 1924 in einer jüdisch-bürgerlichen Familie in Leningrad geboren wurde, wuchs in Riga auf. Fast der ganze weibliche Teil der

Familie sowie Luries erste Jugendliebe wurden im Herbst 1941 in Rumbula zusammen mit ca. 26.000 Frauen, Kindern und Alten mit Hilfe von lettischen Polizisten auf deutschen Befehl erschossen. Boris Lurie und sein Vater Ilja überlebten als Zwangsarbeiter mehrere Lager und wurden 1945 im April in den Polte-Werken, Magdeburg, einem Außenlager des KZ Buchenwald, befreit. Sie wanderten 1946 nach New York City aus und Lurie begann dort seine künstlerische Karriere, verkaufte aber wenig und hielt sich mit Arbeiten für die Werbung über Wasser. Anfangs thematisierte er in figurativen Gemälden das Erlebte. Nach nur kurzer Zeit wandte er sich einer „freieren“ Form der Kunst zu, fuhr aber fort, die NS-Gräueln in immer drastischerer Form zu behandeln und es in einen größeren politischen Kontext zu stellen. Er entwickelte in den 1950er-Jahren eine ganze Serie von „Dismembered Women“ (zerstückelte Frauen), die einerseits deutlich in Zusammenhang mit dem erlebten Verlust zu sehen sind und andererseits auf die kapitalistische Vermarktung des weiblichen Körpers anspielen. Die Malerei wurde von ihm sukzessive mit der Technik der Collage kombiniert. Pin ups verband Lurie mit den KZ-Fotos, erinnerte aber auch an den

Krieg der USA in Vietnam oder den Kolonialismus in Afrika. Lurie übernahm 1959 mit Sam Goodman und Stanley Fisher die March Gallery, einen Projektraum im Souterrain eines Gebäudes in der 10. Straße der Lower East Side, der vorher von Elaine de Kooning und anderen betrieben wurde. Dort sammelten sie weitere Künstler*innen unter dem Namen NO!art um sich.

Neben thematischen Parallelen von Vostell und Lurie, beide erinnern in ihrem Werk an die Shoah und üben Kritik am Vietnamkrieg, einte sie auch die ablehnende Haltung gegenüber einem Kunstmarkt, der sich opportunistisch dem Gefälligen widmet und kritische Positionen ignoriert. Vostell äußerte solche Kritik in Interviews und Texten, Lurie schuf zusammen mit Sam Goodman Skulpturen in Form und Farbe von Scheiße als ultimativen Ausdruck der Geringschätzung des Kunstbetriebs. In ihrer Ausstellung „NO-Sculpture Show“ 1964 gaben sie ihnen Namen von Sammler*innen und Galerist*innen wie „Shit of Castelli“ und „Shit of Sonnabend“.

Dank eines ererbten Vermögens nach dem Tod des Vaters 1964 und eigener Börsenspekulation, konnte Lurie sich eine völlig unabhängige Position gegenüber dem Kunstbetrieb bewahren und bezahlte dafür aber den Preis einer geringen Rezeption.

Luries Ästhetik hat mehr mit Punk und Abject Art zu tun und bringt viele Phänomene massenmedialer Präsenz von Politik, NS-Gräueln, Werbung und Pin ups mit Spuren von Malerei in überbordender Weise auf großen Tableaus zusammen. In einigen Werken jedoch bediente Lurie sich einer Reduktion, die an Marcel Duchamps Readymades erinnert. Unter einem Zeitungsbild eines Leichenbergs aus dem KZ Buchenwald auf einem Lastwagen fügte Lurie lakonisch Titel, Technik, Jahr und Autor hinzu: „Flatcar, Assemblage, 1945 by Adolf Hitler“.

Katalog mit Aufsätzen, herausgegeben von Dorothea Schöne und Eckhart J. Gillen mit Beiträgen von beiden, 176 Seiten, Paperback, mit vielen Farbbildungen, 20 Euro.

www.kunsthaut-dahlem.de



Boris Lurie, *Railroad Collage (Railroad to America)*, ca. 1963, Papiercollage, Bleistift und Firnis auf Foto, Emulsion auf Leinen, 45,7 × 68,6 cm, Boris Lurie Art Foundation, #000001, © Boris Lurie Art Foundation

Potsdam DIE FORM DER FREIHEIT Internationale Abstraktion nach 1945

Museum Barberini
04.06.–25.09.2022

von Ingo Arend

„Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat“. So nannte der französische Kunsthistoriker Serge Guibault 1983 ein Werk, das Furore machen sollte. In dem Buch zeichnet der Wissenschaftler die Entstehung des Abstrakten Expressionismus Ende der Vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts in den USA nach. Guibaults explizite These lautet, dass sich der Siegeszug dieser Kunstrichtung zu einem nicht geringen Teil den ideologischen Entwicklungen und Bedürfnissen der Zeit des heraufdämmenden Kalten Krieges verdankt. Schien dessen Spontaneität, Exaltiertheit und (massiv virile) Vitalität doch gleichsam in Reinkultur den Begriff der Freiheit zu repräsentieren, mit welchem der amerikanische Liberalismus die Grenze zum Totalitarismus sowjetischer Prägung zu ziehen suchte.

Schwer zu sagen, ob der heutige Emeritus an der Universität von British Columbia sein Buch wird umschreiben müssen. Aber wenn es ein unausgesprochenes Fazit der Schau „Die Form der Freiheit“ in dem privaten Kunstmuseum des Potsdamer IT-Unternehmers Hasso Plattner gibt, dann ist es die, ist, dass diese Kunstrichtung zu vielgestaltig war, als dass sie auf einen Mann wie Jackson Pollock reduziert werden dürfte, der als ihr führender Protagonist galt. Auch die ideologischen Bedürfnisse waren breiter gefächert, als dass sie sich als Erfindung des CIA beziehungsweise des United States Information Service (USIS) abzutun wäre, wie das gelegentlich im Kunstdiskurs geschieht. Auch wenn diese Regierungsbehörde sie durchaus, etwa in Form von Wanderausstellungen, als ästhetisches Instrument der Systemkonkurrenz benutzte. Eine derartig breit angelegte Übersicht war schon lange nicht mehr zu sehen. Beredt, opulent und auf höchstem Niveau fächert die Ausstellung mit 97 Werken von 52 Künstler*innen die Entstehung einer neuen