



Matthias Reichelt: Boris Lurie in der Simone Martini Bar, New York City, 24.11.2003

## **Boris Lurie und der Mythos der NO!art-Bewegung. Kritische Anmerkungen zu Widersprüchen bei Selbststilisierung und Rezeption.**

Matthias Reichelt

### **1. Bewegung oder lockere Assoziierung?**

*„Nein heißt erst mal, nicht alles anzunehmen, was dir gesagt wird und versuchen, alleine zu denken und zu reagieren.“<sup>1</sup>*

Das Schreiben über radikale Künstlerbewegungen hat immer auch den Charakter einer Grabung durch einen 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.“<sup>2</sup>

Als die Mitgliederversammlung der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) 1994 mit großer Mehrheit für die Einsetzung der Arbeitsgruppe NO!art votierte, tat sie dies auf Grundlage unseres Antragstextes, aus dem ich einige Sätze zitiere:

*„Mit dem Projekt NO!art möchten wir im Jahr 1995 die gleichnamige künstlerische Bewegung in den USA 1959–1964 vorstellen. [...] NO!art setzt an bei einer radikalen Kritik am bürgerlichen Kunstmarkt und jeglichen Tendenzen der Kommerzialisierung von Kunst. In*

*ihrer absoluten Ablehnung des Kunstmarktes war die **lose** zusammenhängende Gruppe sehr ‚erfolgreich‘ geblieben.“*

Als Ziel der Ausstellung formulierten wir:

*„Verständnis zu wecken für subkulturelle Gegenbewegungen bzw. Ablehnung marktorientierter Kunstbetriebsamkeit, die sich in ihrem Egoismus totläuft. Damals wie heute sind parallele Entwicklungen zu erkennen, die es notwendig machen, die frühe Radikalität der NO!art-Bewegung an die Öffentlichkeit zu bringen.“*

Mit den parallelen Entwicklungen war vor allem die Ausdehnung des Kapitalismus auf Osteuropa, die offene Affirmation kapitalistischer Verhältnisse gemeint. Parallel zogen viele Galerien nach Berlin, vor allem in den Ostteil der Stadt. Das alles im starken Kontrast zur vormaligen abgeschirmten Laborsituation West-Berlins, weit ab vom Kölner Kunstgeschehen.

Abgesehen von den Behauptungen, die analog zu Boris Luries eigener Propagierung von einer BEWEGUNG sprechen, haben wir sie bereits damals auf den Zeitraum von 1959 bis 1964 datiert und sie bewusst als nur „lose zusammenhängend“ definiert. Damit standen wir im Widerspruch zu Lurie und seinen Vertrauenspersonen in der Arbeitsgruppe, die seine Wünsche repräsentierten. Dabei handelte es sich vor allem um Dietmar Kirves, der 1988 bereits die bei Hundertmark in Köln erschienene, von Boris Lurie und Seymour Krim herausgegebene Publikation „NO!art – PIN-UPS – EXCREMENT – PROTEST – JEW-ART“ gestaltete und organisierte. Dietmar Kirves wurde von Lurie auch beauftragt, die Webpage zu NO!art einzurichten, die er seit 1999 eigenverantwortlich betreibt und ein reichhaltiges Archiv bereithält. Eckhart Holzboog, der andere persönliche Vertraute von Boris Lurie, leitet den Frommann-Holzboog-Verlag. 2002 gründete er eigens für die Veröffentlichung der ursprünglich für 1998/99 geplanten und knapp vier Jahre später im Nachgang zu Luries Ausstellung in der Gedenkstätte des ehemaligen KZ Buchenwald erschienenen Publikation „Geschriebigtes – Gedichtigtes“<sup>3</sup> den Eckhart Holzboog Verlag in Stuttgart.

Dietmar Kirves begreift sich bis heute als NO!artist und NO!art als eine aktuell existente Bewegung. Seit 1978 bezeichnet er sich im Einvernehmen mit Boris Lurie als Leiter der „Headquarters East“. Lurie und Kirves wendeten sich gegen eine zeitliche Begrenzung, denn eine Bewegung braucht weitere „Mitglieder“ oder Mitstreiter.

Auf der Titelseite von „Geschriebigtes – Gedichtigtes“ heißt es:

*„Boris Lurie ergänzt mit Arbeiten seiner Freunde aus der gegenwärtigen NO!art-Bewegung“.*

Unter anderem sind dort Enrico Baj, Günter Brus, Jochen Gerz, Blalla W. Hallmann und Klaus Theuerkauf aufgeführt. Hallmann war bereits 1997 gestorben und hatte Lurie nie persönlich getroffen, geschweige denn mit Lurie zusammen ausgestellt. Klaus Theuerkauf hat eine Präsenz eher geduldet und ist nach Disput mit Dietmar Kirves gestrichen worden, hatte sich aber auch nie als Mitglied der NO!art begriffen.<sup>4</sup>

In dem Videointerview vom 12.4.2002 definierte Lurie auf meine Frage nach den nicht als NO!art-Künstler bekannten Positionen im Buch:

*„Die anderen sind gefühlsmäßig ganz nah.“<sup>5</sup>*

Dies reichte aus, um sie fortan auf der in seinem Auftrag von Dietmar Kirves geführten Webpage als NO!art-Künstlerinnen und -Künstler aufzulisten.

Solchen vielleicht kleinkarierten Forschungen entgegnete Lurie 2003:

*„NO!art hat weit über 1964 hinaus und auch vor 1958 existiert. Das von den Kunsthistorikern behauptete ‚Stichtagsdatum‘ 1964 ist völlig künstlich.“<sup>6</sup>*

Zu Luries Methode zählte demnach die Aufnahme von Künstler\*innen, sobald sie sich einmal zu einer Kollaboration bzw. zu einem Beitrag für eine Gruppenausstellung oder eine Publikation bereit erklärten. In diesem Sinne interpretiere ich auch Luries Aufforderung und Bitte an Wolf Vostell in einem Brief vom 23. Januar 1970:

*„Dein Artikel, wie wir es besprochen haben, soll eine Gruppe von deutschen stark sozial gesinnten Künstlern enthalten; auch brauche ich Fotos; auch solltest Du das mit dem Titel des Buches (NO!artists rebel) verknüpfen.“<sup>7</sup>*

Die erste Skepsis meinerseits, ob der Begriff einer Bewegung berechtigt ist und sich die genannten Künstler und Künstlerinnen wirklich als Mitglieder der NO!art verstanden, kam während der Arbeit an dem Katalog der NGBK 1995 auf, nachdem ich sowohl mit Allan Kaprow wie auch mit Yoi Kusama telefonisch Kontakt aufgenommen hatte. Beide wiesen eine Mitgliedschaft in der NO!art-Bewegung von sich, obwohl sie doch ein- oder zweimal mit Boris Lurie, Sam Goodman und Stanley Fisher zusammen ausgestellt hatten.

Das Ausstellungsverzeichnis im Yoi-Kusama-Katalog des Los Angeles County Museum of Art 1998 verzeichnet die NO Show in der Gertrude-Stein-Galerie mit sämtlichen Künstlerinnen und Künstlern sowie der folgenden Erklärung:

*„Die NO Show war eine Manifestausstellung der "NO Art" [sic!], der Idee des Collagekünstlers und Theoretikers Boris Lurie. Die nihilistische und Anti-Establishment NO Art hatte ihren Sitz in der Gertrude Stein Gallery“.<sup>8</sup>*

In einem Brief von Boris Lurie an Dietmar Kirves vom 16.10.1993 beklagte sich Lurie über Kusama:

*„Hat versprochen an NO-Sonderausgabe sich zu beteiligen, aber nichts gemacht.“<sup>9</sup>*

Boris Lurie hatte 1995 den Wunsch, Wolf Vostell mit einem Werk in die Ausstellung der NGBK zu integrieren, obgleich jener zwischen 1959 und 1964 nicht mit NO!art ausgestellt hatte. Wir weigerten uns in Hinblick auf den historischen Charakter des Projektes und veröffentlichten als Kompromiss in Katalog und Ausstellung einen offenen Brief Wolf Vostells, in dem dieser Lurie in Berlin willkommen hieß und ihm

*„... einen angemessenen Platz in der neuen Sammlung ‚Zeitgenössische Kunst gegen das Vergessen‘ im Jüdischen Museum, Berlin“ wünschte.<sup>10</sup>*

In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Dieter Honisch, der frühere Direktor der Neuen Nationalgalerie, 1995 eine Retrospektive mit Christos Frühwerk in der Neuen Nationalgalerie platzen ließ, weil Christo seine Partnerin Jeanne-Claude rückwirkend als Co-Autorin auch seines Frühwerks deklarieren wollte, was Honisch aus nachvollziehbaren Gründen ablehnte.<sup>11</sup>

Als ich Mitte April 2002 aus NYC mit ungefähr sechs Stunden auf Video aufgezeichneten Gesprächen mit Boris Lurie zurückkehrte<sup>12</sup>, entstand die Idee, einen professionellen Dokumentarfilm über Boris Lurie zu drehen, für den ich Reinhild Dettmer-Finke gewann. Ab September 2002 begannen wir daran zu arbeiten, nachdem Lurie uns seine Einwilligung gegeben hatte. Er sandte uns laufend Namen und Adressen von Interviewpartnern, obwohl wir ausdrücklich formulierten, dass wir einen Film über ihn, seine Lebens- und Überlebensumstände sowie seine Kunst machen wollten. Offenbar spürte er, dass unser Anliegen nicht die Prolongierung der Legende einer existenten Künstlerbewegung war. In einem Brief vom 1.9.2002<sup>13</sup> schlug er vor:

*„Zur Beschreibung der NO!art könnten auch verwandte Kunstrichtungen wie die ‚Wiener Aktionisten‘, End-Art, die Pariser Situationisten und einzelne Künstler wie Leon Golub und Peter Saul, und jüngere Künstler, wie manche in der Nazi-Ausstellung des Jüdischen Museums NYC ...“<sup>14</sup> berücksichtigt werden. „Jedoch sollte der Film hauptsächlich über*

*Kunst und nicht persönlich sein ... Es sollte nicht, noch ein anderer, nicht zu tief gehender Holocaust-Film werden.*<sup>15</sup>

Umso dankbarer waren wir, dass er uns dennoch den Fokus alleine auf ihn richten ließ.

## **2. Luries Kritik an der Pop Art**

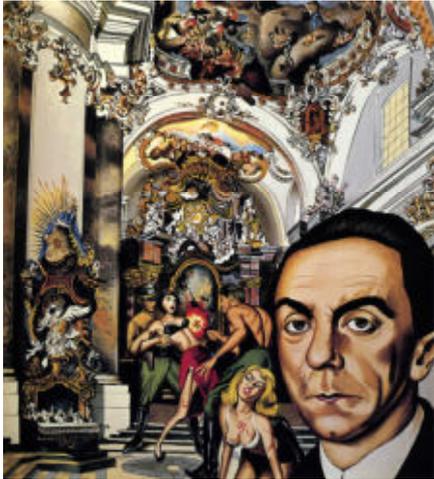
*„Wir waren Konkurrenten zu der Pop Art. Die Pop Art war sozusagen eine mächtige Gesellschaft. Amerikanisch, chauvinistisch. Die Pop-Künstler fühlten das wirklich, dass Amerika ganz hervorragend ist. Eine Konservenbüchse ist wunderbar und ein Supermarkt ist wunderbar usw. Wir waren kritisch eingestellt, wir waren das Gegenteil.“*<sup>16</sup>

Lurie warf der Pop Art die Affirmation des US-amerikanischen Kapitalismus vor. Darin schwebt nicht nur der Vorwurf des Opportunismus, der Marktgängigkeit und des Andockens an große Galerien. In seiner Einleitung zu der Ausstellung mit „NO-Sculptures“, den von Sam Goodman geformten und von Lurie bemalten überdimensionierten Scheißhaufen, in der Gertrude Stein Gallery<sup>17</sup> warf Lurie der Pop Art „Kollaboration“ vor. Dies, nachdem er zuvor auf die Bestrafungsaktion jüdischer Häftlinge im KZ verwies, die einen jüdischen Kameraden für die Kollaboration mit dem Feind in den Exkrementen der Latrine „ertränkten“.<sup>18</sup>

Einwänden gegen eine pauschale Verurteilung der Pop Art zeigte sich Lurie gegenüber resistent. Weder bei Wahrhols politischen und gesellschaftskritischen Arbeiten wie „Race Riot“ (1963), oder „Electric Cair“ (1963–1965) sowie „Woman Suicide“ (1963), noch Claes Oldenburgs megalomanen und fast karzinogen wirkenden Objekten US-amerikanischer Fastfood, konnte Lurie eine gesellschaftskritische Haltung erkennen. Diese starke Ablehnung als manifeste Polarisierung für die NO!art blieb widersprüchlich, zumal Allan D’Arcangelo ebenso wie Erró von Lurie zur NO!art gezählt wurden, deren Werke aber formal deutliche op Art-Tendenzen zeigten und unter dieser Strömung firmierten.



Allan D'Arcangelo, Icarus, 1962, Acryl auf Leinwand, 198 x 173 cm.  
Courtesy the Estate of Allan D'Arcangelo and Garth Greenan Gallery, New York



ERRÓ, L'insigne, 1963, Malerei auf Leinwand, 150 x 136 cm

Freilich ist Lucy Lippard in ihrem Urteil zuzustimmen:

*„Sie [NO!art] sind ängstlich, wütend und heiß, während der Pop kühl, distanziert und selbstsicher ist. Sie lassen nichts in ihrem Konglomerat aus Müll, Farbe, Collage und Objekten aus, während die Pop-Künstler fast alles in ihrer direkten Darstellung auslassen, und sie sind im Wesentlichen pessemistisch, während der Pop optimistisch ist.“<sup>19</sup>*

Dennoch entspricht bei D'Arcangelo und Erró die Ästhetik ihrer Werke eher der Pop Art, sauber abgezirkelt, kein bisschen dreckig, besudelt und verunreinigt. Das Spiel der Pop-Künstler ist leichthändiger und Tilman Osterwold bringt das Missverständnis auf den Punkt:

*„Das Ironische, Amüsante, Unterhaltsame, Verspielte an den Bildern und Objekten konnte auch vom Konsumenten affirmativ verstanden werden.“<sup>20</sup>*

### **3. Luries Weigerung, sein Werk als Holocaust-Kunst rezipieren zu lassen**

Lurie, der mit seinem Vater zusammen nur mit viel Glück die Lager und die Politik der „Endlösung“ überlebt hat, blieb den Deutschen gegenüber sehr aufgeschlossen. In einem Brief formulierte Lurie:

*„Als im Baltikum Herangezuchteter gehörte ich einigermaßen zu sowas wie dem ‚deutschen Kulturkreis‘, von Kindermädchen und Schule an. (Die Angehörigkeit zum ‚deutschen Kulturkreis‘, was eine zusätzliche Kompensation für mich bedeutete hätte, wurde jedoch von deutschen Gerichten abgelehnt: auf Grund, dass mein Vater aus seinem ‚Personalpass‘ angegeben hatte, dass meine Muttersprache Russisch und Deutsch waren; man könne nur*

*eine Muttersprache haben beschlossen die Richter ... und konstruierten dass deswegen auch der Sohn nicht zum ‚deutschen Kulturkreis‘ gehören könne.)“.<sup>21</sup>*

Gleich nach der Befreiung aus dem KZ-Außenlager Buchenwalds bei den Polte-Werken in Magdeburg wurden er und Vater Ilja Lurie von Dino Russi, Schwager und Ehemann von Assya Lurie aufgespürt. Boris erhielt eine Anstellung bei dem Counter Intelligence Corps (CIC) im hessischen Babenhausen und hatte dort die Funktion eines Übersetzer bei Verhören, sollte jedoch auch NS-Täter aufspüren. Lurie erinnert, sich einen amerikanischen Akzent zugelegt zu haben und fühlte sich „da sehr gut – war aber mit den Siegern ...“ und unterhielt sogar eine sexuelle Beziehung zu einer NS-Täterin.<sup>22</sup>

BORIS LURIE  
48 E. 66 ST.  
NEW YORK, NY 10021

1

29. September 1999

Matthias, der Grosse!

Einige zusätzliche, vielleicht unerwünschte Kommentare zu unserem  
außerordentlich langen Telefongespräch:

/ In einem nicht-journalistischen, nicht unbedingt super-logischen  
Schreiben, soll der Autor gewisse, auch nicht vollkommen zu rechtferti-  
gende Risiken nehmen; und auch vom Unterbewusstsein heraus Fragen/  
Antworten zugutegeben, die bei Gelegenheit auch realistisch falsch  
sein könnten. Sowa gibt Stärke.

/ Ueber "Deutsch" und mich: als im Baltikum Herangesuechtigter gehoerte  
ich einigermaßen zu sowas wie dem "deutschen Kulturkreis", von Kinder-  
maedchen und Schule an. (Die Angehoerigkeit zum "deutschen Kulturkreis,  
was eine zusätzliche Kompensation fuer mich bedeutet haette, wurde  
jedoch von westdeutschen Gerichten abgelehnt: auf Grunde, dass mein  
Vater auf seinem "Personalpass" angegeben hatte, dass seine Mutter-  
sprachen russisch und deutsch waren; man koenne nur eine Muttersprache  
haben, beschlossen die Richter... und konstruieren dass deswegen  
auch der Sohn nicht zum "deutschen Kulturkreis" gehoeren koennte!)

Als Junge schrieb ich auch bestens auf Deutsch; noch heute unterhalte  
ich mich mit meinen alten Klassengenossen-- auser einem der in Amerika  
lebt-- immer auf Deutsch. Dann gab es natuerlich Erfahrungen mit  
deutschem Militaer waehrend des Krieges: dabei entwickelte sich bei mir  
sowas wie ein Minderwertigkeitsgefuehl, da ich oeffters ihr "Hochdeutsch"  
(was nicht unbedingt Hochdeutsch war, aber lokale Jargons) verstehen  
konnte.

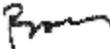
Nach dem Krieg, als Junge und bei der amerikanischen Arme und als  
Dolmetscher und Untersuchungs-"Beamt", legte ich mir einen falschen  
amerikanischen Akzent bei-- d.h. nur "aentlich", jedoch z.B. nicht  
mit deutschen Maedchen, die zu mir wirklich sehr gut waren (und nicht  
auf Grunde von Schokolade und Zigaretten!) Da muss ich gestehen, dass  
die erste Frau mit der ich sexuell verbunden war, nicht nur eine  
SS-Dame aber sogar "SD-Dame" war (Leutnant der "Geheimen Feldpolizei",  
ueber welche Branche ich mir heute noch nicht ganz klar bin-- moechte  
mehr darueber erfahren...) die 4 Jahre, wie sie sagte, an der Ostfront  
lebte "mit deutsche Soldaten, um auf sie zu spionieren..." Durch mich  
wurde sie nicht als "automatische Arrestkategorie" verhaftet; sie  
gestand es aber mir von alleine, ohne dass ich sie befragt hatte oder  
darueber sonstwie wissen wuerde. Ich habe aber nur jetzt unlaengst  
erfahren, dass die "Geheime Feldpolizei" unter der SD stand-- das an  
meiner kleinen Verteidigung. Wer weiss, was sie da wirklich trieb?  
doch war sie mir 100%-ig zugetan-- und bestimmt viel weniger eine  
Nazi, als z.B. eine sehr begehrte Schauspielerin, die ich hatte--

und die aus dem Warthegau/Polen vertrieben worden war, wohin ihre Familie während oder noch bei Kriegsbeginn aus Westdeutschland umzog, bestimmt dann pro-Nazi-- und von wo Polen und Juden vertrieben wurden um fuer die deutschen Siedler Platz zu machen (die Juden mehr als nur vertrieben)-- aber das alles wusste ich damals nicht. Die SD-Dame war bestimmt von hoeherer menschlicher Qualitaet!

/"Deutschland, Deutsch-- und ich": In der Okkupationszeit 1945-46 fuehlte ich mich da sehr gut-- war aber mit den Siegern, (d.h., der amerikanischen Arme)-- als "Sieger" darf man sich wohlfuehlen! Jedoch als ich aus Amerika zum ersten mal durch Deutschland reiste zirka 1965, hatte ich im Hamburger Bahnhof fast einen Nervenzusammenbruch. Spaeterhin, durch Wolf Vostell und Anfang der Zusammenarbeit und Ausstellungen-- und der Existenz der DDR-- und der westdeutschen Linken! wurde alles ganz normal. (Ich kann mich dabei erinnern, dass Gertrude Stein, eine amerikanische Juedin, als sie mich in Berlin in 1974 waehrend der René Block Ausstellung besuchte, dauernd auf dem Trottoir stolperte und fast umfiel...)

Da muss ich auch betonen, dass mein alter Vater aus dem Lager Magdeburg/ Buchenwald, nach einer "faelschen" so angenommenen "Befreiung" aus dem Lager hinausging und in einem Lutschuttkeller einen Deutschen antraf, der ihm vorschlug dass er ihn beherbergen/ verstecken wuerde, was er auch tat. Natuerlich war es nur ungefaahr 10 Tage vor dem Einmarsch der Amerikaner-- aber dieser Deutsche koennte eventuell doch fuer das vielleicht mit seinem Leben bezahlen. So war mein Vater gut aufgebracht, waehrend ich diese 10 Tage von einem Versteck in den Ruinen Magdeburgs weg anderen gejagt wurde-- weil deutsche Frauen die noch in den fast-zerstoerten Hausern lebten mich bemerkten (man musste in den verschonten Kellern Lebensmittel finden) und die Polizei anrufen, die auf mich Jagd machte. Ueber den "guten" Deutschen, uebrigens, der meinen Vater faktisch gerettet hat-- habe ich jahrelang vollkommen vergessen...

Gruss, bis bald,

  
Boris

PS: Ueber die Zusammenhaenge in der Kunst/Markt/Pyramide: betreffs der nun-beginnenden Saatchi-Ausstellung im Brooklyner Museum: Da Du in dieser Branche taetig bist, solltest Du Dich, meiner Meinung nach, mehr intim belehren, ohne in Verwirrungen zu verfallen (was ziemlich schwer ist).

Zu den Widersprüchen Luries gehört auch seine Verteidigung der Deutschen oder eine gewissen Relativierung von Schuld bis hin zu NS-Unterstützern wie Thyssen, mit dem Luries Vater Ilja bereits geschäftlich in Kontakt war.

*„Mein Vater hatte schon angefangen Erfolg als Geschäftsmann zu haben in Deutschland. Er wollte überhaupt nicht wegfahren. [...] er hatte schon sehr gute Verbindungen in Deutschland. Ich habe ihn zum Thyssen gefahren. Thyssen war ein großer Industrieller und war verbunden mit den Nazis. Er soll Hitler unterstützt haben. [...] Für Geschäftsleute nach dem Krieg gibt es keine Kriegsverbrecher. [...] Er soll viel gespendet haben für Hitler. Aber das haben auch andere gemacht. Er war nicht der einzige. [...] Alle Deutschen waren doch nicht schuldig. Gegen einfache Deutsche habe ich keinerlei Hass gehabt. Und was mich persönlich betrifft, wo meine Familie getötet wurde. Es war auf deutsche Anordnung, aber faktisch haben das die Letten getan, die lettischen Faschisten.“<sup>23</sup>*

Boris und Ilja Lurie hatten offenbar keine Skrupel, im „Land der Täter“ ihre Existenz fortzusetzen und kehrten erst aufgrund ethischer und moralischer Vorhaltungen der Schwester bzw. Tochter Assya dem Land den Rücken und verließen am 6. Juni 1946 an Bord der Marine Flasher Deutschland in Richtung USA.

Das Gefühl der Sicherheit, zu den Siegern zu gehören, war neunzehn Jahre später bei Boris Luries erstem Besuch 1965 in Deutschland zumindest für einen kurzen Moment nicht mehr vorhanden und er erzählte, dass er

*„im Hamburger Bahnhof fast einen Nervenzusammenbruch“ hatte.<sup>24</sup>*

Vermutlich ausgelöst durch die plötzliche und massive Konfrontation mit deutsch sprechenden Menschen. Denn das anfängliche Gefühl der Macht, die ihm vom CIC zugesprochen wurde und Lurie das Gefühl vermittelte, zu den Siegern zu gehören, hatte sich in NYC, „der größten Judenkolonie der Welt“<sup>25</sup>, mit vielen Überlebenden der Shoah, wahrscheinlich verloren. Wie einen Schock erlebte Lurie deshalb seine Ankunft im Land der Täter. Konnte nicht jede Person eines gewissen Alters, der Lurie begegnete, ein nicht zur Verantwortung gezogener Täter, eine Täterin sein? Diese Angst ist kaum mit dem Nachkriegsgefühl in Einklang zu bringen. Vielmehr muss diese Konfrontation Lurie psychisch und mental kurzfristig zurückkatapultiert haben in die Gewissheit, nur knapp der Ermordung entkommen zu sein. Für einen kurzen Moment überwog die Erkenntnis, eher zu den Opfern zu gehören.

Erst später, so schreibt er im selben Brief,

*„durch Wolf Vostell und Anfang der Zusammenarbeit und Ausstellungen – und Existenz der DDR – und der westdeutschen Linken wurde alles ganz normal.“<sup>26</sup>*

Mit vielen Kontakten zu jüngeren Deutschen, die keinesfalls Täter gewesen sein konnten, änderte sich sein Zutrauen und er plante sogar, sich in Deutschland niederzulassen. Verunsicherung kam erneut auf, als in den 1990er Jahren die Zahl der antisemitischen und rassistischen Vorfälle und Pogrome anstieg. Dennoch hielt er an der vagen Idee, sich in Deutschland niederzulassen, fest.

In den Anmerkungen zu Kunst, Leben und Politik im Katalog der NGBK von 1995 schreibt Lurie:

*„Die Überbelichtung tötet die Wirklichkeit. Und das gilt auch für den Holocaust. (Meiner Mutter hätte es bestimmt nicht gefallen, dass ihre Aufopferung dazu verwendet wird, allerlei, auch Egoistisches – auch manche gute – Zwecke zu illustrieren, und dass lügenmäulige Politiker sie für ihre dreckige Public Relations benutzen. Sie muss noch immer für ihr Einsatzkommando schufteln. Ihr ist es versagt, demokratisch dagegen zu stimmen. Ihr Stimmrecht wurde den Holocaust-Museumsdirektoren übergeben.)“<sup>27</sup>*

In diesem Zitat wird Luries große Skepsis, wenn nicht gar Ablehnung einer ihm verdächtigen Holocaust-Gedenk-Politik spürbar. Zuvor pries er die „Action Art“ einer namenlosen jüdischen Frau, die auf dem langen Weg zur Erschießung in Rumbula einen Zettel fallen ließ mit den Worten „Rächt uns“. Weiter stellt er die rhetorische Frage, wie diese Aktion mit den „Arbeiten der hochbekannten New Yorker ‚Action‘-Künstlerin H. F., auch einer Jüdin“, zu vergleichen sei, „deren meilengroßen und künstlerisch blutleeren Schmieragen in den Museen zu verdauen sind“.<sup>28</sup> Ob Lurie dabei Helen Frankenthalers 1955 entstandenes abstrakt-expressionistisches Gemälde „Holocaust“ im Kopf hatte, ist ungewiss. Eine ähnliche schroffe Ablehnung traf Louise Nevelsons Kunst, die 1964 eine ihrer typischen in schwarz gehaltenen hölzernen und in Kästen unterteilten Skulpturen mit darin enthaltenen Objekten als „Hommage to the 6000.000“ unmissverständlich der in der Shoah Ermordeten widmete. Das war für Lurie eine Provokation. Er wünschte ihr „einen ganzen hellen Tag lang in einem neu errichteten KZ“ zu verbringen, dann, so Lurie weiter, „würde sie eine solche Gräueltat nicht zustandebringen“.<sup>29</sup>

Ein Holocaust-Denkmal in „postmoderner“ skulpturaler Form lehnte Lurie ab und sah darin eine „Schmähung“ der Opfer. Selbst ein „Kunst-Führer wie Picasso“ sollte nicht damit betraut werden.<sup>30</sup> Hingegen war er sehr angetan von dem Entwurf „Bus Stop“ von Renata Stih und Frieder Schnock im ersten Wettbewerbsverfahren für das Gelände des „Denkmals für die

ermordeten europäischen Juden“. Der Entwurf sah eine Haltestelle für rote Busse vor, die nach Fahrplan und deutlich gekennzeichnet zu den Orten der Vernichtung fahren sollten.<sup>31</sup> Luries Vorbehalte oder Ablehnung traf aber auch schon sehr früh Künstler, deren Werk eigentlich in seinem Sinne politisch positioniert waren. In einem Brief an Wolf Vostell vom 28. Dezember 1971 bemerkt Lurie über den spanischen antifaschistischen Juan Genovés (1930–2020), der in seinen Gemälden und Grafiken Menschenjagden, Verhaftungen und Folter thematisierte:

*„Du schreibst wegen Genovés<sup>32</sup>: ich habe seine Arbeit gesehen und sie gefällt mir bestimmt nicht: er hat alles was wir ausmeiden müssen, eine ‚slick surface‘, sehr ‚cool‘ und ‚modern‘ -- Kein Wunder das eine schreckliche Kommerzgalerie wie Marlborough diesen Typ von ‚social commentary‘ repraesentiert!“<sup>33</sup>*

D’Arcangelos „glatte“ und „coole“ Gemälde geraten dagegen bei Lurie nicht in die Kritik.

Ein Kriterium für Luries Ablehnung Genovés’ künstlerischer Position war dessen Repräsentanz durch eine potente New Yorker Galerie, während doch gleichzeitig die der NO!art verbundene Gertrude Stein Gallery durchaus auch kommerziell – freilich nicht so renommiert – mit einer Mischung aus Abstraktem Expressionismus, Expressionismus und Surrealismus handelte.

Noch viel härter war Luries Kritik an Art Spiegelmans nicht nur vielschichtigem, sondern auch klugem und sehr differenziertem zweibändige Comic „Maus“. Er wollte und konnte die Leistung von Art Spiegelman in keiner Hinsicht würdigen. Für ihn war schon alleine die Darstellung der Juden mit Mauseköpfen eine Herabwürdigung, weil doch Mäuse scheu und feige seien. Im Gegenteil, sie wären *„doch eher Löwen“<sup>34</sup>* gewesen. Es sei eine *„verletzende und unwahre Holocaust Karikatur“* und fügte hinzu *„(besonders für einen Holocaust-Überlebenden wie mich).“<sup>35</sup>* Der Holocaust sei nicht für einen Comic Strip geeignet, *„da solche Form immer nur leichtes Entertainment“<sup>36</sup>* sein könne. Es wäre vielleicht doch möglich, wenn eine gänzlich neue Form gefunden würde, was Spiegelman nicht habe. „Maus“ gehöre nicht nur zum Holocaust-Kitsch, sondern *„noch schlimmer zum Holocaust-Pop“<sup>37</sup>*. Dabei ignorierte er völlig, dass Spiegelman darin die Geschichte seiner Eltern und seines in der Shoah ermordeten Bruders erzählte, ohne sie kitschig und pathetisch als „gute Opfer und Menschen“ darzustellen. Den überlebenden Vater scheute Spiegelman nicht, als Rassisten zu zeigen. Ruth Klüger hatte sich bereits in ihrer Autobiografie „Weiter leben“ gegen die Vorstellung gewandt, dass *„das geschundene Volk“* unbedingt gut gewesen sein müsse, denn

*„Auschwitz sei keine Lehranstalt für irgendetwas gewesen und schon gar nicht für Humanität und Toleranz“.<sup>38</sup>*

Art Spiegelman, dessen Comic anfangs von manchen Kritikern als geschmacklos gewertet wurde, weil er das ernste Thema mit dem Medium der „low culture“, des Comic behandelte, reagierte darauf schlagfertig wie lakonisch:

*„Ich denke, Auschwitz war geschmacklos.“<sup>39</sup>*

In Luries Kunst wird das Nebeneinander des Banalen mit dem Brutalen übergangslos und hart miteinander konfrontiert und dient weder einer Sublimierung und schon gar nicht einer Katharsis. Für Lurie ist es nie ein Versuch, den Holocaust oder die Shoah zu repräsentieren, weil das für ihn schlicht unmöglich ist. Vielleicht ist ihm an Art Spiegelmans suspekt, dass er es wagt mit „Maus“ eine durchkomponierte Geschichte des Holocaust als Handlung zu illustrieren?

Für Lurie ist die Shoah zu komplex und furchtbar, dass sich keine Formen, weder abstrakte noch figurative dafür finden ließen. Das All Over an Bildern, Emblemen und Referenzen zu Imperialismus, Kolonialismus, Vietnam, Kuba und die Pin ups zeigen den Malstrom der Zeit, aber gefiltert durch die Erfahrungen sowie der politischen – wenn auch widersprüchlichen – Überzeugung Luries. Eine künstlerische Reflexion über Wahrnehmung unter kapitalistischen Verhältnissen die mit dem Prozess der Verwertung alles zu Waren macht.

Estera Milman beschrieb in einem Videogespräch mit Boris Lurie die unmittelbare Kraft und Wirkung seiner Kunst:

*„In der von mir beschriebenen Gegenüberstellung von Pin up und Tod ist die ästhetische Distanz völlig aufgehoben, und der Empfänger befindet sich tatsächlich in einem Raum, in dem ein Risiko besteht.“<sup>40</sup>*

Einen anderen wichtigen Aspekt der Methode Luries, den visuellen Clash zu inszenieren, bemerkte Silke Wenk am Beispiel der „Railroad Collage“<sup>41</sup> mit einem Pin up montiert in einen aufgehäuften Leichenberg aus Buchenwald:

*„... es bleibt jedoch unübersehbar, dass es sich um ein Bildzitat aus einem anderen Kontext handelt, und dem Betrachter wird die Möglichkeit genommen, ein kohärent erscheinendes Bild zusammensetzen. Über die Montage zweier Fotos, die, wie es scheint, disparater nicht sein könnten, werden verschiedene Formen des Voyeurismus miteinander in Beziehung gebracht.“<sup>42</sup>*

Luries Kunst ist schockierend mittels ihrer harten visuellen Konfrontationen und dennoch bleibt der Holocaust bzw. die Shoah immer präsent und ist alleine durch Luries Erfahrung und seinen schmerzvollen Verlust zu erklären.

Ein Beleg findet sich in Luries Roman „Haus von Anita“, der kürzlich zum ersten Mal auf Deutsch erschien.<sup>43</sup> Es sind die Passagen, in denen Bobby seine Erlebnisse in Riga aufruft. Deutlich ist diese Figur Bobby als Alter Ego Luries angelegt und es ist davon auszugehen, dass Lurie ebenso wie Bobby mit dem tragischen Gefühl der Schuld belastet war, überlebt zu haben.

Höchst berührend sind die in zwei Kapiteln erscheinenden Wiedergänger der in Rumbula Ermordeten, die Bobby in einem Haufen zusammengekauerter Gestalten im Vestibül des als Haus von Anita bezeichneten Instituts erkennt. Alle sind durch blutige Schusswunden im Schädel markiert und verströmen den „Ostfrontgestank“.<sup>44</sup> Die Toten, insbesondere ein 16-jähriges Mädchen, das unschwer erkennbar die ermordete Ljuba Treskunova, Luries erste Liebe, verkörpert, halten Gericht über Bobby, zärtlich „*Bobenka*“<sup>45</sup> genannt:

*„ER ist es, der mich vernichtet hat!“<sup>46</sup>*

Dass ausgerechnet die Opfer Schuld und Scham empfinden, überlebt zu haben, während die Täter ihre Schuld leugnen, wurde bereits von Primo Levi beschrieben. Der Psychoanalytiker William G. Niederland prägte dafür in den sechziger Jahren den Begriff des Überlebensschuld-Syndroms.<sup>47</sup>

Lurie träumte jede Nacht von seinen Erlebnissen in den KZ, wie sich Beatrice LeCornu-Hamilton, die in Paris lebende frühere Ehefrau von Lurie, in „Shoah und Pin ups“ erinnert.<sup>48</sup>

Lurie musste an der Bewältigung der von ihm empfundenen Scham scheitern, denn seine Erinnerung macht die Auflösung der empfundenen „Schuld“ zur Aporie.

Umso irritierender wirkt eine Szene aus „Shoah und Pin ups. Der NO!artist Boris Lurie“, in der Luries ältester US-amerikanischer Freund Rocco Armento keine Vorstellung davon zu haben scheint, unter welchen Bedingungen und mit welcher Todesangst Lurie dort leben musste.<sup>49</sup> Nebenbei bemerkt zeigen Armentos Plastiken traditionelle Sujets und gehorchen der klassischen Formensprache der Bildhauerei. Soweit bekannt, hat er sich nie in Luries Sinn politisch und kunstpolitisch geäußert. In unserem Film erzählt er stattdessen anhand einer so charmanten wie humorvollen Geschichte, dass es damals nur um eines ging:

*„chasing girls“.<sup>50</sup>*



Reinhild Dettmer-Finke und Matthias Reichelt: „Shoah und Pin ups. Der NO!artist Boris Lurie“, Dokumentarfilm 2006/7; Still: 0:56:20

Einen der eklatantesten Widersprüche seines Lebens als wohlhabender Mann und Börsenspekulant bei gleichzeitiger Sympathie für den Kommunismus, hat Lurie wunderbar und prägnant in einem Haiku-ähnlichen Satz auf den Punkt gebracht:  
 „Meine Sympathie ist für die Maus, doch ich füttere die Katze.“<sup>51</sup>

<sup>1</sup> Boris Lurie, September 2004. In: Reinhild Dettmer-Finke und Matthias Reichelt, „Shoah und Pin ups. Der NO!artist Boris Lurie“, 2006/7, ab 0:49:50.

<sup>2</sup> Walter Benjamin: Einbahnstraße. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1955, S. 95.

<sup>3</sup> Volkhard Knigge, Eckhart Holzboog, Dietmar Kirves (Hrsg.): Boris Lurie: Geschriebiges – Gedichtetes. Stuttgart-Bad Cannstatt: Eckhart Holzboog Verlag, 2002.

<sup>4</sup> <https://no-art.info/artists.html>

<sup>5</sup> Mini-DV Nr. 4 vom 12.4.2002, Min. 14:29. Archiv Reichelt.

<sup>6</sup> <https://text.no-art.info/index.html>

<sup>7</sup> Ich danke Eckhart Gillen für diesen Hinweis auf den bereits sehr frühen Briefwechsel zwischen Boris Lurie und Wolf Vostell ab 1964, dessen Beginn ich ursprünglich viel später vermutete.

<sup>8</sup> Lynn Zelevansky u.a. (Hrsg.) Love Forever: Yayoi Kusama 1958–1968. LA: Los Angeles County Museum, 1998, p.174: “The NO Show was a manifesto exhibition of ‘NO Art’ [sic!], the brainchild of collage artist and theorist Boris Lurie. Nihilistic and antiestablishment, NO Art had its base of operations at the Gertrude Stein Gallery”

<sup>9</sup> Archiv Reichelt: NO!art-AG-Ordner. [Die für Lurie charakteristische Sprache und Schreibweise werden in allen Zitaten in der authentischen Form und unverändert beibehalten.]

<sup>10</sup> NGBK (Hrsg.): NO!art. 1995, S. 163. Es sollten 20 Jahre vergehen, bis das Jüdische Museum Berlin an Luries Werk Interesse zeigte.

<sup>11</sup> Nina Kaden: Super-Logistik im verrodelten Berlin. In: TAZ, 17.6.1995; <https://taz.de/!1504618/>; abgerufen am 31.10.2022.

<sup>12</sup> Daraus wurde mein Film „Ein Besuch bei Boris Lurie in Manhattan, April 2002“, ediert anlässlich der Lurie-Ausstellung im Jüdischen Museum Berlin, 2016. Hier zu sehen:

<https://www.youtube.com/watch?v=L1VpWRryrQ0>; zuletzt abgerufen am 1.11.2022.

<sup>13</sup> Boris Lurie an M. Reichelt, 1.9.2002. Archiv Reichelt.

<sup>14</sup> Lurie meint hier „Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art“ von Norman Kleeblatt.

<sup>15</sup> Boris Lurie an M. Reichelt, 1.9.2002. Archiv Reichelt.

<sup>16</sup> Reinhild Dettmer-Finke und Matthias Reichelt, „Shoah und Pin ups. Der NO!artist Boris Lurie“, 2006/7, ab 0:50:00.

<sup>17</sup> 12. – 30. Mai 1964, Gallery: Gertrude Stein, 24 East 81st. Street. Siehe Faksimile in: NGBK (Hrsg.): NO!art. 1995, S. 144.

- 
- <sup>18</sup> Ebenda.
- <sup>19</sup> Lucy Lippard: Pop Art; London: Thames and Hudson 1966, S.103. Original: "They are anguished, angry, and hot, where Pop is cool, detached, and assured. They omit nothing from their conglomerations of trash, paint, collage, and objects, whereas the Pop Artists omit almost everything from their direct presentation, and they are essentially pessimistic where Pop is optimistic."
- <sup>20</sup> Tilman Osterwold: „Pop Art“, Köln: Taschen 2003, S. 101.
- <sup>21</sup> Boris Lurie in einem Brief an Matthias Reichelt vom 29.9.1999. Archiv Reichelt.
- <sup>22</sup> Boris Lurie am 29.9.1999 in einem Brief an M. Reichelt, Archiv Reichelt.
- <sup>23</sup> Reinhild Dettmer-Finke und Matthias Reichelt, „Shoah und Pin ups. Der NO!artist Boris Lurie“, 2006/7, ab 01:00:00.
- <sup>24</sup> Boris Lurie in einem Brief an Matthias Reichelt vom 29.9.1999. Archiv Reichelt, S. 2.
- <sup>25</sup> Boris Lurie, Seymour Krim: NO!art. Pin-ups, Excrement, Protest, Jew-Art. Berlin, Köln: Edition Hundertmark 1988, S. 13.
- <sup>26</sup> Ebenda.
- <sup>27</sup> Boris Lurie: „Anmerkungen zu Kunst, Leben und Politik“. In: NGBK (Hrsg): NO!art. 1995, S. 125.
- <sup>28</sup> Ebenda, S.123.
- <sup>29</sup> Ebenda, S. 124.
- <sup>30</sup> Lurie an Reichelt, 15.Juli 1998.
- <sup>31</sup> Lurie an Reichelt, 18.3.1996, Archiv Reichelt.
- <sup>32</sup> Juan Genovés (1930–2020), spanischer Maler und Grafiker. War vertreten in der Ausstellung „Kunst und Politik“ im Badischen Kunstverein 1970.
- <sup>33</sup> Siehe Endnote 6.
- <sup>34</sup> Lurie in einem Brief vom 31.5.1996 an M. Reichelt. Archiv Reichelt.
- <sup>35</sup> Brief von Boris Lurie vom 30.9.2000 an Joanna Lindenbaum, Jewish Museum New York, in Zusammenhang mit der Vorbereitung der Ausstellung „Mirroring Evil“, die 2002 stattfand. Archiv Reichelt.
- <sup>36</sup> Lurie in einem Brief vom 31.5.1996 an M. Reichelt. Archiv Reichelt.
- <sup>37</sup> Ebenda.
- <sup>38</sup> Ruth Klüger: Weiter leben. Eine Jugend. Göttingen: Wallstein 1992, S.72.
- <sup>39</sup> Lars von Törne: Comic-Klassiker – Von Mäusen und Mördern. Tagesspiegel vom 13.9.2012: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/von-mausen-und-moerdern-6429088.html>
- <sup>40</sup> "In the juxtaposition that I was describing, the juxtaposition of the pin up and death the aesthetic distance is totally demolished and the receiver is actually in a space where there is risk." In: "NO!art and the Aesthetics of Doom", Boris Lurie & Estera Milman, NYC 2000: <https://borislurieart.org/resources/videos/boris-lurie-and-estera-milman-conversation>; zuletzt abgerufen am 6.11.2022.
- <sup>41</sup> Deren Titel in den Publikationen der BLAF als „Railroad to America“ angegeben wird.
- <sup>42</sup> Silke Wenk, „*Rhetoriken der Pornografisierung: Rahmungen des Blicks auf die NS-Verbrechen*“, in: Gedächtnis und Geschlecht: Deutungsmuster in Darstellungen des Nationalsozialistischen Genozids, Frankfurt/Main: Campus Verlag, 2002), 269–296, hier 278.
- <sup>43</sup> Boris Lurie: Haus von Anita; Göttingen: Wallstein Verlag 2021.
- <sup>44</sup> Ebenda, S. 189
- <sup>45</sup> Ebenda, S.190
- <sup>46</sup> Ebenda, S. 196
- <sup>47</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%9Cberlebensschuld-Syndrom>
- <sup>48</sup> Reinhild Dettmer-Finke und Matthias Reichelt, „Shoah und Pin ups. Der NO!artist Boris Lurie“, 2006/7, ab 0:56:20.
- <sup>49</sup> Ebenda, ab 0:42:12.
- <sup>50</sup> Ebenda, 0.38:00.
- <sup>51</sup> Volkhard Knigge, Eckhart Holzboog, Dietmar Kirves (Hrsg.): Boris Lurie: Geschriebigtes – Gedichtetes. Stuttgart-Bad Cannstatt: Eckhart Holzboog Verlag, 2002, S. 446.