

RAINER RUMOLD¹

NO!art UND DIE DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG

Negative Ästhetik und moralische Bildlichkeit

5 Der gewollte Zusammenprall der Gerippe von KZ-Opfern mit aufreizenden üppigen Pin-ups in Boris Luries inszenierten und rücksichtslos zusammengestellten Collagen! Schockieren uns diese Bilder noch? Im Zeitalter des *Informationsüberflusses* werden wir täglich mit Bildern überschüttet, zuletzt aus dem Kosovo und Guatemala, die unsere tiefsten Gefühle und Werte verletzen – *ohne uns Schmerzen zuzufügen*. Wir werden ohne Schmerzen verletzt. Es scheint, als fehle uns die Zeit, ja
10 der Glaube, an irgend einen ausmachbaren Grund dafür, diese Schocks bewusst aufzunehmen und aufzuarbeiten, um sie zu eigenen Erfahrungen zu machen. Daher schockieren mich Luries Bilder, um ehrlich zu sein, nicht mehr oder weniger als andere Bilder. Als ich den *NO!art-Katalog*² der NGBK Berlin 1995 zum erstenmal durchlas, war ich vielmehr überrascht, dass ich diese Art von Bildern nicht schon vorher gesehen und dass die Kulturindustrie uns *NO!art* aus nicht offensichtlichen Gründen vorenthalten hatte. Mit *uns* meine ich meinen Kollegen aus der Kunstgeschichte, der
15 sich irritiert darüber zeigte, dass er nicht auf *NO!art* gestoßen war, als er zu Robert Morris' KZ-Bildern forschte, die auf der *documenta 8* (1987) ausgestellt waren. Auf einem seiner Bilder montierte jener Ausschnitte, Vergrößerungen und Collagen von original KZ-Bildern zwischen den Leichen *den stark vergrößerten und offensichtlich unversehrten, ja lebendig nackt wirkenden Körper einer jungen Frau*.³
20

Sind die Toten vor Kurzem lebendig geworden – zum Beispiel in Spielbergs' *SCHINDLERS LISTE* (1993), präsentiert auf der Berlinale im Zoo-Palast oder mit James Molls *LAST DAYS*, produziert in Hollywood 1999, in der Hauptrolle die Holocaust-Überlebende Renée Firestone, die nach
25 der Filmpräsentation mit Standing-Ovations geehrt wurde. *Die Frage ist*, ob ihr als Schauspielerin oder als Überlebende applaudiert wurde? Dann gibt es deutsche Filme wie *AIMÉE & JAGUAR*, eine Liebesgeschichte zwischen einer jüdischen Deutschen und einer nichtjüdischen Deutschen, und *DER SPEZIALIST*, ein Eichmann Film des israelischen Filmemachers Eyan Silvan⁴. In unseren Kinos haben wir Roberto Benignis *DAS LEBEN IST SCHÖN* (1997) gesehen und es gibt die
30 Kurzgeschichte *DER VORLESER* (The Reader⁵) des Juraprofessors Bernhard Schlink, die sich schon wie ein Drehbuch liest, etc.. Sind die Toten ins Leben zurückgekehrt, um – wie im Sinne von Walter Benjamins *EINGEDENKEN* – sich uns ins Gedächtnis zu rufen, oder erleben wir gerade

¹ Prof. @ Department of German Literature and Critical Thought, Evanston, Illinois. - Vortrag gehalten anlässlich der Veranstaltung zur *NO!art* an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig am 21. Juni 2002.

² *NO*, Ausstellungskatalog, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin 1995.

³ Otto K. Werkmeister, *Zitadellenkultur*, Hanser Verlag, München-Wien 1989.

⁴ Christian Peitz, *Auschwitz im Zoo-Palast. Berlinale 1999: Neue Filme thematisieren den Holocaust, doch das Kino verweigert sich der Zukunft*, Die Zeit Nr. 8, 18. Febr. 1999, S. 38.

⁵ 1995; Übersetzung in Englisch 1997.

den Höhepunkt der Ausbeutung des Holocaust durch die florierende Holocaust-Industrie, wie Norman Finkelstein skandalträchtig behauptet? Handelt es sich nur um Marketing, eine Mischung von allseits Bekanntem und Entertainment? Der deutsche Schriftsteller Martin Walser sprach 1999 sogar von der Instrumentalisierung des Holocaust für politische Zwecke. Das hat nicht nur die
5 jüdische Welt verärgert. Mit der derzeitigen Ausstellung *MIRRORING EVIL: NAZI IMAGERY/ RECENT ART*⁶ im New Yorker Jewish Museum im März 2002, wurde in den USA ein neue Runde der Kritik des Umgangs mit der Erinnerung an den Holocaust eingeläutet. Vor allem Alan Schechners *IT'S THE REAL THING. SELF PORTRAIT IN BUCHENWALD* hat bei den Holocaust Überlebenden Anstoß erregt. Eine Generation nach dem Holocaust montierte der (jüdische) Künstler sich selbst,
10 eine Diet-Cola haltend, in ein original KZ-Bild, wodurch Holocaustüberlebende sich beleidigt fühlten⁷. Schechners Collage belastet (?) damit den amerikanischen Kapitalismus symbolisch, ähnlich wie Boris Lurie es viel aggressiver Anfang der 1960er Jahre in New York tat, mit dem Unterschied, dass nur wenige Notiz von der NO!art genommen haben. – Auf Walsers polemische Rede komme ich am Ende des Vortrages zurück. Auf Schechners *IT'S THE REAL THING* in der anschließenden
15 Diskussion.

Lassen Sie mich noch eine persönliche Bemerkung machen, bevor ich genauer auf das Thema meines Vortrages eingehe. Selbst aufgewachsen im Adenauer Deutschland, waren für meine Generation Holocaust-Bilder und Pin-ups zwar zwei unterschiedliche Dinge, beides aber *Underground*, weil sie nicht öffentlich thematisiert wurden. Ich bemerkte, als ich die Bilder im Berliner
20 NO!art-Katalog in einer Gegenüberstellung, Beziehung, ja sogar engem Verhältnis vertraut miteinander sah, dass ich sie unterbewusst als die archetypischen Bilder von Tantalus und Eros abgespeichert habe. In der Vermutung, dass diese von Vorurteilen besetzten und von Vorurteilen implizierten Bilder warenförmiger Sexualität, von Pornographie und sadistischer Gewalt und Zerstörung
25 einer Generation als die universalen Bilder eingepflanzt wurden, überkam mich beim Schreiben wie ein wirklicher Schock. In diesem Moment, beim Betrachten von Luries Collagen aus den späten 50er und frühen 60er Jahre, die wohl auch heute noch als *Underground* gelten dürften, taucht aus den Grenzen der schweigenden deutschen christlich-demokratischen Mehrheit der 50er, 60er Jahre, ein intellektueller Kopf auf, nämlich Theodor W. Adorno. Adorno, der Mitautor der *Dialektik der
30 Aufklärung* (1947), brachte zum ersten mal die allgegenwärtige Warenförmigkeit der Kulturindustrie in den Mittelpunkt, und zwar eines historischen Verständnisses von der Produktivität des kritischen NO und der Negation in der Kunst.

Die Dialektik der Aufklärung: Adorno und Horkheimer haben die *Dialektik der Aufklärung* 1944 im
35 Exil in den USA, Santa Monica, Kalifornien vollendet⁸. 1947 wurde das Buch zuerst bei Querido, einem Amsterdamer Verlag, spezialisiert auf Exilliteratur, veröffentlicht, ein Jahr nachdem Boris Lurie als Folge seiner Erlebnisse als KZ-Häftling in einem Außenlager von Buchenwald in die Staa-

⁶ zu Deutsch etwa: *Der Spiegel des Bösen. Nazi-Bildwelten in der Kunst der Gegenwart* (d. Übers.)

⁷ Siehe *New York Times*, 2. März 2002.

⁸ Connerton, *The Tragedy of Enlightenment: An Essay on the Frankfurt School*, Cambridge 1980, S. 114 ...

ten emigrierte. Der amerikanischen Gastnation, die sie als deutsche Juden vor den Nazis bewahrte und sie vor dem japanischen Imperialismus schützte – letztlich durch die Atombombe –, standen Adorno und Horkheimer nicht sehr dankbar gegenüber, sondern beschrieben eine gefährliche Nähe der amerikanischen kapitalistischen Gesellschaft zum Faschismus – knapp ein Jahrzehnt vor
5 der Entstehung des McCarthyismus. Sie hatten den Antisemitismus an dem kapitalistischen Mechanismus gebunden, um die Schwachen zu unterdrücken und das Andere als *feindlich* auszuschließen und zu vernichten. Adorno und Horkheimers Hermeneutik des Misstrauens geht davon aus, dass die kapitalistische warenförmige Verdinglichung eines jeglichen menschlichen Bedürfnisses und jedes kulturellen Ausdrucks die Opferung der individuellen, authentischen Erfahrung be-
10 deutet und zu einer noch nicht analysierten Unzufriedenheit mit der Zivilisation geführt hat. Protest gegen das System ist in Hass und Aggression gegen das Andere übertragen worden. Vor allem die Juden werden als die ersten modernen Unternehmer ohne Wertvorstellungen angesehen und als Sündenböcke missbraucht. Die Praxis, die Subjekte mit ihren Grundbedürfnissen als bloße Objekte des Massenkonsums zu manipulieren, wie Adorno und Horkheimer schrieben, ist von den Nazis
15 lediglich optimiert worden, *indem sie das Training, welches ihre Kulturindustrie den Massen anbot, nutzten, um sie in ihren eigenen Bataillonen zu organisieren.*⁹

Etwa 15 Jahre später, bringen Boris Luries Kunstwerke Juden als Objekte äußerster Gewalt und Frauen als Sexobjekte in eine explosive Nähe – wobei das zweite weniger Adornos Thema
20 war. Trotzdem macht Luries Statement, die weibliche Sexualität als eine vom männlichen Konsumentenblick konstruierte darzustellen, ihn nicht zum Vorreiter der *Frauenfrage* oder feministischer Interessen. Auch das *große NO* der Studentenbewegung Ende der 60er Jahre hatte die spezifische Ausbeutung der Frauen im repressiven System nicht im Blick. Ebenso wenig war das Bewusstsein dafür da, dass die sexuelle Revolution nicht von der Befreiung der Frauen getrennt werden sollte - außer bei Herbert Marcuse. Doch die Collagen von Boris Lurie zeugen von diesem
25 Bewusstsein, auch wenn ihre Referenz auf die Frauen ambivalent ist¹⁰ – meiner Meinung nach hoch ambivalent, um das noch einmal zu unterstreichen.

Wie für die Warenförmigkeit haben die Autoren der Dialektik der Aufklärung in Bezug auf die
30 Frustration der Sexualität folgendes geschrieben:

*Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht. ... Kulturindustrie sublimiert nicht, sondern unterdrückt. Indem sie das Begehrte immer wieder exponiert, den Busen im Sweater und den nackten Oberkörper des sportlichen Helden, stachelt sie bloß die unsublimierte Vorlust auf ... Das Hays Office bestätigt bloß das Ri-
35 tual, das die Kulturindustrie ohnehin eingerichtet hat: das des Tantalus ... Kunstwerke sind asketisch und schamlos, Kulturindustrie ist pornografisch und prüde.*¹¹

⁹ Dialectic of Enlightenment, S. 161.

¹⁰ Simon Taylor, *Die NO!art-Bewegung in New York 1960 bis 1964*, S. 32 – 37, in: *NO*, Berlin 1995.

¹¹ *Dialectic of Enlightenment*, S. 140

Und wie im Kapitel *Kulturindustrie: Aufklärung und Massenbetrug* weiter ausgeführt, wurde dem schwachen Geschlecht, den Frauen, die Schuld für die sexuelle Frustration in einem System gegeben, welches die Organisation von Produktion und Konsumtion über die Befriedigung des Instinktiven stellt. Die kapitalistische Kulturindustrie hat die individuelle ERFAHRUNG, die für inter-
5 subjektive Dialoge und Partizipationen offen ist, durch die Manipulation und Konstruktion des Subjekts im Verhältnis zu den Objekten, als sogenannte freie Konsumenten, ersetzt, woraus die Konsumtion von Frauen in dem profitbestimmten Bereich der Pornografie resultiert.

Der jüdische Exil-Russe Boris Lurie wird 15 Jahre später seine eigene amerikanische Erfahrung visuell formulieren, erstaunlich nahe an Adornos misstrauischen, wenngleich philosophischem
10 Verständnis der Dialektik der Kulturindustrie. Der Unterschied, die Verkoppelung von Antisemitismus in seiner entgültigen Logik der programmierten Vernichtung der Juden durch Vergasung und pornografischer Frauenfeindlichkeit, die im verlässlichen Kontext der Institution der Philosophie formuliert wurde, ist sanktioniert und leicht annehmbar. In der Literatur, vor allem in der philosophi-
15 schen, ist über die Identifikation des Antisemitismus mit der Ausbeutung und Warenförmigkeit des Frauenkörpers hinweggesehen worden, während die identische visuelle – künstlerische – Praxis zur Marginalisierung, wenn nicht gar Verdrängung von NO!art führt. Die Verdrängung der Bildproduktion von NO!art findet – schon vor ihrer Institutionalisierung – im Moment der Betrachtung statt. An welchem Punkt provoziert und schockiert die avantgardistische Methode der Montage ein Pub-
20 likum, das schon durch die historischen Geschehnisse moralisch schockiert war und jetzt einmal mehr durch die Komposition von zwei strenggenommen beziehungslosen Angelegenheiten zu einer moralisierenden Ausgrenzung der Moral als einer unmoralischen wurde. – Wir werden auf diese moralische Dimension des NO!art-Schocks im Vergleich zu den satirischen, dialektischen Methoden von Georg Grosz' Montagen, mit denen Boris Lurie vertraut war, zurückkommen müs-
25 sen.

Natürlich spreche ich hier nicht von irgendeinem Einfluss der deutschen Kritischen Theorie im Exil auf die amerikanische Kunst, auch wenn Lurie selbst viel später in einem Artikel von 1995 über die *vorrausschauenden Lehrer der Frankfurter Schule*¹² schrieb. Vielmehr möchte ich hier den Blick
30 auf die Tatsache lenken, dass Adorno und Lurie als Exilierte und Juden, als Außenseiter und Flüchtlinge, in Amerika in einer Position des Abstandes und Unbeteiligtseins waren, die notwendig waren, um die unterschwelligen Verbindungen von Moderne und Faschismus zu erkennen. Ihre äußerst große Fremdheit zu Amerika gaben den Exilierten – wie einst Karl Marx in Brüssel und London – einen besonders entfremdeten Blick auf die Bedingungen im Land des höchst entwickel-
35 ten Kapitalismus. Lurie selbst beschrieb die Ursprünge von NO!art in New York, *der größten jüdischen Community der Welt, als Produkt des Krieges, seiner Armeen und der Konzentrationslager... Ziel von NO!art ist die scheinheilige Intelligenz, die kapitalistische Manipulation der Kultur, die Konsumgesellschaft und andere amerikanische Moloche*¹³. In ähnlichen Begriffen wurde der amerika-

¹² Boris Lurie, *Anmerkungen zu Kunst, Leben und Politik*, S. 125, NO, Katalog Berlin 1995.

¹³ Taylor, S. 12.

nische Moloch schon von Alan Ginsburg mit seinem großen HOWL von 1952 – geschrieben nach dem 2. Weltkrieg und vor dem Koreakrieg – attackiert, dessen offizielle Reaktion die amerikanische Mentalität in der Tat als *pornografisch und prüde bloßstellte*.

5 Allgemein gesehen vollzieht die *Dialektik der Aufklärung* einen Salto Mortale, wenn sie Aufklärung und Herrschaft verbindet und die Aufklärung dem ethischen und rationalen Subjekt den Vorrang gibt¹⁴. In *Elemente des Antisemitismus, Die Grenzen der Aufklärung* geht diese Gleichsetzung einen Schritt weiter, um die Verfolgung der Juden zu erklären: Rationalität wird zur fixen Idee. Die Herrschaft der Vernunft als ultima ratio führt zu einem Verlust der Selbstreflexion und Einbildungskraft. Mit anderen Worten, der Fähigkeit über den Status quo hinaus zu denken. So führt die Aufklärung zu einer Abtrennung vom Realen, sozusagen kopfüber in einen quasi halluzinierten zwanghaften Zustand der Paranoia. Diese Paranoia ist der Drang, alles zu verfolgen und auszulöschen, das nicht in ihre voreingenommene Ordnung passt, alles und alle, die anders sind: *Der ganze Mensch ist Subjekt/Objekt der Unterdrückung geworden*¹⁵. *Aufklärung hat sich in Terror*
10 *verwandelt*. In dieser Betrachtungsweise wurden die Juden zu einem *Objekt des losgelassenen Instinktes*¹⁶. Der Verstand der Konsumenten und auch der totalitäre Geist wurde zugerichtet für eine vorbehaltlose Auslieferung an das Bestehende, und verlor die Kraft der Reflexion, die von der Fähigkeit zur Negation, einfach NEIN! zu sagen - oder NO!art zu machen - ausgeht. Dieser reduzierte Verstand strebt danach, sein unbewusstes Gefühl kolonisiert zu sein, durch aggressives
15 Vorgehen gegen andere abzureagieren, jene anderen, die seiner Vorstellung nicht entsprechen und schwache und wehrlose Opfer sind: Juden und Frauen. Es ist überflüssig zu sagen, dass in der Geschichte des deutsch/österreichischen Antisemitismus als einem ungeheuerlichen Nebeneffekt des Modernisierungsprozesses, Frauen und Juden traditionell in ein Stereotyp gezwungen wurden, letztere als verweiblicht und lüstern¹⁷.

25

Bevor ich auf einige der einführenden Bemerkungen zurückkomme, möchte ich einige Bilder von NO!art im Zusammenhang erläutern.

30 Luries *Saturation Painting (Buchenwald)*¹⁸ von 1959-64 und seine *Railroad Collage*¹⁹ (1963) repräsentieren exemplarisch die Kritik an solchen Zusammenhängen von Kapitalismus, Antisemitismus, Frauenfeindlichkeit und Faschismus/Nazismus. Die *Railroad Collage* ist eine unverblümete Visualisierung des paranoid tödlichen Ordnungssinns der Nazis. Das störendste inmitten des störendsten – besonders für den männlichen Betrachter – ist der Umstand, dass die Frau, deren Bild das der Leichen durch Fotomontage überlagert, ihren Slip über ihren Hintern zieht, ein gewisses

¹⁴ Connerton, S. 169.

¹⁵ Ibid., S. 204.

¹⁶ Ibid., S. 206.

¹⁷ Vgl. Sander Gilman, *Smart Jews*

¹⁸ Siehe NO, Katalog S. 64.

¹⁹ Siehe NO, Katalog S. 55.

Maß an Sexappeal ausstrahlt, trotz des Kontextes, in dem sie erscheint. Was Jürgen Habermas über George Bataille als einem erotischen Autor sagt, könnte auch über Boris Luries Bildproduktion gesagt werden, wenn auch nur in einem erweiterten kritischen Sinn verletzt durch Obszönität: *Gefesselt durch den Schock des Unerwarteten und Unvorstellbaren, wird der Leser/Betrachter in eine*
5 *Ambivalenz von Abscheu und Vergnügen versetzt.*²⁰ Der grundsätzliche Unterschied ist, dass Bataille intendiert, die Energie des Schocks für ein Abkoppeln der Ästhetik von der Moral zu nutzen, sein letztes Ziel ist die materialistische Übertragung – Dezentrierung – des subjektzentrierten Bildes, die Auflösung der idealistischen Subjektivität, die Störung der ästhetischen Repräsentation hin zur Basis – was bedeutet: so tief ebenso wie grundlegend –,
10 Darbietung der körperlichen Uniform – Körperflüssigkeiten wie Sperma, Blut, Speichel und Exkreme, abgeschnittene Körperteile etc. – Im Gegensatz dazu zielen Luries Neo-Dada-Produktionen darauf, mittels des Schocks durch den Bruch mit ästhetischen Konventionen wieder zur Moral zu kommen. Er benützt die Störung durch die Montage zu einem politischen, d.h. am Subjekt orientierten Effekt. Schließlich ist das Zusammenbringen verschiedener Bilder in seiner
15 Arbeit überhaupt keine Begegnung mit einem surrealistischen Zufall, sondern – wie bei Grosz und Heartfield in den 20er Jahren der Weimarer Republik – Teil eines aktivistischen, programmatischen Vorhabens.

(Dia 3: George Grosz, *Christus mit Gasmasken*. Maul halten und weiterdienen als ein Beispiel für den Schock durch Montage: Verletzung des normierten Bildes des institutionalisierten Christus)
20

Zurück zu Luries *Railroad Collage*. Das Bild der Holocaustopfer, das wie Horkheimer und Adorno schrieben, seriell in Nachbarschaft von kommerziellen Werbeanzeigen in zeitgenössischen Magazinen wie Time reproduziert wurde, also in seiner Sichtbarkeit aufgehoben wurde, ist hier wiederbelebt. Wiederbelebt in einem verstörenden Sinn. Das Bild der nackten Frau zieht den zeitgenössischen Betrachter aus einer moralischen Betrachtung in ein instinktives Machtverhältnis
25 durch das Zusammendenken von Frauen und Juden als Objekte instinktiver Projektion (Adorno/Horkheimer). Der Betrachter wird so für einen prekären Moment zu einem Kollaborateur der Szene.

30 **Boris Luries Dialektik der Aufklärung als Selbstreflexion:** *Saturation Paintings (Buchenswald)*, 1959-64, eines der Hauptwerke in Luries NO!art, besteht aus drei Hauptkomponenten, nämlich der Montage

1. eines Fotos von jüdischen KZ-Insassen, in Gruppen aufgereiht hinter einem Zaun, die geistesabwesend durch den Stacheldraht starren. Einige schauen direkt in das Auge der Kamera, andere vermeiden aus welchen Gründen auch immer – emotionalen, könnte man
35 denken, oder durch die Umstände bedingt – indirekt den Augenkontakt. Die Bildunterschrift *Kann es wieder geschehen?* lässt annehmen, dass das Bild im Moment der alliierten Be-

²⁰ Jürgen Habermas, *Between Eroticism and General Economics: Bataille*, in: *The Philosophical Discourse of Modernity* (Cambridge: MIT, 1987), S. 237.

freierung der Lager aufgenommen wurde, und später in den Medien oder auf Plakaten zur Entnazifizierungskampagne in Deutschland benutzt wurde;

2. einer Reihe von Abbildungen einer nackten Frau in verschiedenen Stellungen und Etappen des Ausziehens vor der Kamera posierend, oder besser gesagt, von der Kamera positioniert: Ihr Lächeln ist ein Keep-Smiling, also das Lächeln einer Verführerin, und das einer verführten Frau, die durch monetäre Belohnung gezwungen und motiviert wurde, die gemachten Bilder als eine finanzielle Vereinbarung anzusehen. Diese Abbildungen vermitteln dem voyeuristischen Betrachter ein Gefühl der Kontrolle über die Frau als Sex-Objekt. Sein heimliches Starren wird wiederum durch die Montage offenbart. Somit ist der Betrachter damit konfrontiert, zwischen Mitschuld oder kritischem Abstand keine Wahl treffen zu können;
3. von Bildsegmenten, denen ein Teil eines Artikels von H. R. Trevor-Roper (leitender Prof. für Neuere Geschichte in Oxford) zugrunde liegt. In einer späten, fast überflüssigen, relativ unbedeutenden Interpretation von ihm lesen wir, dass wir uns dazu zwingen müssen, das Kleingedruckte zu beachten. Das war ein Teil seines Kommentars von 1961 über die Frage, ob der Holocaust ein singuläres Geschehen war oder nicht.

Diese Konstellation führt zu einem moralischen Schock und dem Aufblitzen der Einsicht in einen verborgenen Zusammenhang, zuerst von Adornos Schriften entworfen, und dann durch Luries Montage greifbar beleuchtet. So sehr der Reiz des Fotos mit dem Mädchen aber auch einer kritischen, distanzierten Annäherung an die Montage von nur scheinbar Grundverschiedenem widerstehen kann, werde ich an das Selbstbewusstsein, das sich in George Grosz' satirischen Bildern und Montagen aus den 20ern in Deutschland implizit ausdrückt, erinnert. Ich erinnere uns an sein Eingeständnis, welches er in seiner Autobiographie *A Little YES and a Big NO*, die er 1946 in den Vereinigten Staaten schrieb und veröffentlichte: Ich war Teil von dem, was ich kritisierte.

(Dia 4: George Grosz, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, als ein Beispiel dialektischer Kritik als Selbstkritik.)

Lurie, doppelt gefesselt von der Faszination und Aggression zum weiblichen Körper und seiner pornographischen Versachlichung – wir erinnern uns an seine Kommentare dazu²¹ – würde es höchst wahrscheinlich nicht ablehnen, sich mit George Grosz' Selbsteinschätzung zu identifizieren – welcher, nebenbei gesagt, an der New Yorker Art Students League bis 1936 lehrte, wo sich Lurie 1946 einschrieb. Lurie ist ebenso ein Teil von dem was er kritisiert, obwohl seine künstlerischen Aussagen in ihren spezifischen Begriffen auch mehr als *A Little YES and a Big NO* sind, eher als ein gänzlich NO!, so wie die NO!art-Gruppe ihre Werke provokativ *Jew art* nannten, und die Bilder des Holocaust mit denen der Alltagsgewalt verbanden, impliziert dies ebenso eine ironische Selbstkritik wie auch eine aggressive Tendenz, das jüdische und nicht jüdische Publikum gleicher-

²¹ Siehe: Ulrike Abel, *Gemischte Gefühle. Zum Frauenbild in der NO!art*, in: NO, S. 83.

maßen zu schockieren.²² Ihre Collagen verletzten auf verschiedene Art und Weise das *BILDER-VERBOT* der Juden und das der feinen Leute. Jüdischer Selbsthass und deutscher Selbsthass nach dem Holocaust treffen sich in solchen Bildern. Die intensiven Komplikationen dieser Arbeiten sprechen weiterhin von einer europäischen Herkunft von NO!art, mit ihrer scharfen Kritik an amerikanischen Zuständen – vergleichbar mit den früheren Aussagen von Adorno und Horkheimer. Verglichen mit solch komplizierten Gefühlen muss das bunte, eingebildete JA der Popart zu Amerika tatsächlich liberating (befreiend) gewesen sein. Mit einem Wort ist die Einschreibung/Beteiligung von NO!art mit dem was sie kritisiert eine Form der Dialektik der Aufklärung, welche sich der elitäre Philosoph und Theoretiker Adorno nicht zuschreiben würde. Es hätte einen Eingriff in die Autorität des philosophischen Diskurses über den autoritären Charakter gefordert. Daher kursiert der manchmal untragbare Tenor der Selbstgerechtigkeit des philosophischen Diskurses in seinen Aufsätzen zur Kulturkritik. Mit den Werken von NO!art geht die Dialektik der Aufklärung weiter als die von Adorno und Horkheimer entworfene. Trotzdem kommt NO!art nahe an Adornos – oft rezitierte und meistens missverstandenes – Diktum von 1949, dass Gedichte schreiben nach Auschwitz ein barbarischer Akt geworden ist, also unmöglich als herkömmlicher Begriff ästhetischer Selbstgenügsamkeit, um zu veranschaulichen, wie die Feststellung seiner Unmöglichkeit Subjekt der *Dialektik der Kultur und Barbarei*²³ geworden sind. Das barbarische, ambivalent Schmutzige an den NO!art Montagen verursacht Bestürzung und Ablehnung, während sie eine einzigartige visuell erkennende Stärke hervorrufen, von der amoralischen Kraft des Blickes gezeichnet, und welche den Dualismus von rein und unrein, schön vs. hässlich, etc. der ästhetischen Tradition verbieten.

Martin Walsers Rede bei der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels hat die Instrumentalisierung des Holocaust als politischen Zweck bezeichnet. Und Walser wollte das Recht, wegsehen zu können, beanspruchen, um über die deutsche Vergangenheit in Ruhe mit seinem Gewissen reflektieren zu können, um einen Sinn von Freiheit in seinem Leben und Wirken wiederzugewinnen, indem dies allen ästhetischen Erfahrungen gegenüber offen gehalten bleibt, die der Mittelpunkt aller berühmten Schriften sind – so wie Goethe sein Meisterstück *Wilhelm Meister* schreiben konnte, indem er sich von den Fragen der französischen Revolution abwendete. Und kann man nicht außerdem berechtigt sein, zu sagen, *dass jedes wirkliches Verstehen und Gedenken des Holocaust von einem Zuviel an Informationen behindert werden könnte? Details von Allem unterdrücken Gefühle. Es ist viel effektiver, alles in Ruhe fließen zu lassen, umgeben von einem Geheimnis. Zu starkes Beleuchten – Hyperillumination – tötet die Realität. Und das trifft ebenfalls auf den Holocaust zu.*²⁴ Diese Bemerkungen wurden 1995 gemacht, vier Jahre bevor Martin Walser seine Rede hielt. Findet man sie glaubwürdig oder nicht?

²² Siehe Taylor, S. 24.

²³ Theodor Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: *Prismen* (München: dtv, 1963), S. 26.

²⁴ *NO*, S. 125.

Ich habe gerade aus Boris Luries *Anmerkungen zur Kunst, Leben und Politik*²⁵ zitiert, und nicht aus Martin Walsers Rede. Hier noch einmal Boris' Worte – Original im Deutschen –, die Sprache, die er seine zweite MUTTERSPRACHE nannte – ziemlich rührend als HIMMELSSPRACHE – und die Sprache Goethes, als die der deutschen Hochkultur bezeichnete: *Zuviel an Informationen. Die Details von Allem unterdrücken Gefühle. Es ist viel effektiver, alles in Ruhe fließen zu lassen, umgeben von einem Geheimnis. Zu starkes Beleuchten tötet die Realität. Und das trifft ebenfalls auf den Holocaust zu.* Und sein Artikel dehnt weiterhin in quasi benjaminischer Weise Informationen aus, indem Geschichten erzählt werden. *Meine Mutter hätte es sicher nicht gemocht, dass ihr Heiligtum benutzt wird, um verschiedene, manchmal egoistische oder auch gute Zwecke zu illustrieren, und dass die Reden von Politikern, die voll von Lügen sind, sie für ihre dreckigen öffentlichen Beziehungen benutzen. Sie muss immer noch für ihr EINSATZKOMMANDO arbeiten. Sie darf nicht demokratisch dagegen wählen. Ihr Wahlrecht wurde dem Direktor des Holocaust-Museums gegeben.*²⁶ Und Boris Lurie betont weiter die Bedeutung von Erfahrungen über massenmedial produzierte Informationen im Hinblick auf Handlungen und Erlebnisse im Leben. Er erzählt von Aktionskünstlern einer nichtjüdischen russisch-schwedischen Frau, die unter Einsatz ihres Lebens jüdischen KZ-Insassen Essenspakete brachte, oder von einer Rigaer Frau, die, als sie abtransportiert wurde, einen Zettel hinterließ mit den Worten *RÄCHT UNS*. Er bewertet individuelles Handeln und zählt auf öffentliche Aktionen – wie Gerichtsverhandlungen –, *die noch einmal die Nase der Welt in Scheiße stecken.*²⁷

20

Aber was haben diese 1995 von Boris Lurie gemachten Bemerkungen mit seinen Collagen aus den späten 50er und frühen 60er Jahren zu tun? Die ganze Geschichte meines Vergleiches von Luries' Aussage mit der von Walser gipfelt in einem Widerspruch: Ich muss Walser widersprechen, wenn jener das *ästhetische Privileg* als eine Legende der deutsche Klassik beansprucht. Seit Dada als Vorgänger von NO!art können wir nicht mehr an ästhetische Autonomie glauben, einer Ästhetik außerhalb von Zeit und Raum. Zudem ist Lurie ein Künstler, der durch die unmittelbare Natur und Funktion seiner Ausstellungsmethoden sich glaubwürdig vom, wie er es nannte, *New Yorker Kunst KZ* fernhielt.²⁸ Mit jedem Maß *vergisst* Walser die Verwandlung in Warenform und die Politisierung von intellektueller Produktion durch Massenmedien wie das Fernsehen, seine eigene Rede eingenommen. Am treffendsten ist, dass Lurie im Gegensatz dazu seine Teilnahme an dem, was er kritisiert sehr wohl bemerkt – durch pornographische Verbildlichungen zum Beispiel, welche ich ausführlich kommentiert habe. Nicht wie Walser oder Adorno, eher wie George Grosz, sind Luries Argumente normalerweise keine moralisch zurückhaltenden, die einen günstigen Ausgangspunkt durch Reinheit und Unschuld versprechen würden. Ebenso wenig sind sie Argumente, die eine festgeschriebene Kunstkonzeption bezeugen könnten. Jedenfalls kann Kunst auch Scheiße sein, so wie sie Grosz und John Heartfield in der *KUNSTLUMP*-Debatte von 1920 nannten. Und Schei-

35

²⁵ NO, S. 119.

²⁶ Ibid., S. 125.

²⁷ Ibid., S.123.

²⁸ Ibid., S.122.

ße kann Kunst sein, so wie die *NO! Sculpture Show/Shit Show* es in der Gertrude Stein Gallery in New York es 1964 zeigte.

5 Zusammenfassend eine bewusst vereinfachte Reflektion über den Namen *NO!art*. Heißt er, Kunst schreie *NEIN*, oder sagt jemand *NEIN* zur Kunst? Avantgardistische Kunst im 20. Jahrhundert, wenn sie je positiv gewertet werden soll, war die Stimme jener, die *immer* negieren wollten, mit oder ohne Adorno. Ihre weitergehende NEIN-Sagerei, unter welchen Umständen auch immer, muss als Umstand ihres eigenen Überlebens gesehen werden. Künstler und Kritiker müssen sich
10 gleichermaßen bewusst sein und vorsichtig mit der philosophisch – nicht künstlerischen! – erklärten Meinung zum Ende von Kunst umgehen, welche das gleiche wie das Ende der Geschichte bedeutet, nämlich eine bestimmte Art und Weise postmodernistischer Argumentation. Hat Lurie Recht, wenn er 1995 schrieb: *Der Kampf, modern oder avantgardistisch zu sein, ist vorbei. Die neue Kulturindustrie hat die Avantgarde in sich absorbiert.*²⁹ Wurde *NO!art* absorbiert? Wurde *Mirroring Evil*, also das Schlechte einen Spiegel vorzuhalten, absorbiert?

15

20

© Prof. Rainer Rumold @ Northwestern University, Evanston, Illinois (USA), 2002

25 Übersetzung soir-critique, Leipzig 2003.

²⁹ *NO*, S. 127.