

## Simon Taylor (1995):

### DIE NO!art-BEWEGUNG IN NEW YORK, 1960 BIS 1964

„Wir sind die ersten Opfer des amerikanischen Faschismus.“ Ethel Rosenberg, 1953<sup>1</sup>

5 Diese Ausstellung präsentiert NO!art (1960-64), eine obskure, von den Künstlern Boris Lurie, Sam Goodman und Stanley Fisher gegründete New Yorker Kunstbewegung, die zeitgleich mit der Beat-Generation und dem Aufkommen von Neo-Dada einhergeht. Die Tatsache, dass diese Bewegung überhaupt existierte, wurde bisher von den kanonischen Verzeichnissen der amerikanischen Nachkriegskunst verschwiegen - deshalb soll diese Einführung einen Überblick über die NO!art-Künstler im sozialen und historischen Kontext der späten fünfziger und der frühen sechziger Jahre geben.

10 NO!art wurde zuerst 1960 in der March Gallery, einer Künstler-Kooperative in der 10. Straße, gezeigt, wo die „Vulgär Show“ (1960), die „Involvement Show“ (1961) und die „Doom Show“ (1961) stattfanden. Später folgten die „NO!art Show“ (1963) und die „NO!art Show“ (1964) in der Uptown-Galerie von Gertrude Stein, die von den NO-Künstler kontrolliert wurde. Ähnlich wie die Situationisten und die Affichisten in Europa entlarvte auch das antikapitalistische Werk der NO-Künstler die Fadenscheinigkeit der Konsumgesellschaft.

#### Das Zeitalter der Gräueltaten

20 Während der letzten anderthalb Jahrzehnte hat sich innerhalb der Kunstgeschichte ein Zweig herausgebildet, der sich mit der Zeit des Kalten Krieges beschäftigt und die Kunst dieser Periode entmystifiziert, indem er sie mit dem amerikanischen Machtanspruch in Beziehung bringt. Im Kontext des Kalten Krieges schlossen sich die Vereinigten Staaten mit ihren Verbündeten unter der Schirmherrschaft der NATO zusammen, die Sowjetunion bildete den Warschauer Pakt. Die Supermächte verhielten sich nach dem bewährten Muster des Imperialismus und bedrohten die Neutralität der blockfreien Staaten, die eine Pufferzone zwischen ihnen bildeten. Frederic Jameson schrieb, dass die Nachkriegsphase der europäischen „Entkolonialisierung historisch einherging mit dem Neokolonialismus ... vergleichbar etwa dem Ersatz des britischen Empires durch den IWF (Internationaler Währungsfond).“<sup>2</sup> Die massive Unterentwicklung der nicht-westlichen Welt war die Folge des Monopolkapitalismus und der wachsenden Dominanz der multinationalen Konzerne. Gegen die Verarmung in den Entwicklungsländern leisteten antikolonialistische Revolutionäre Widerstand, die im Kommunismus oder Sozialismus eine bessere Lösung als im Kapitalismus westlichen Stils sahen.

35 Als der ersten nuklearen Supermacht in der Welt fiel den Vereinigten Staaten eine enorme Macht zu. Noch wichtiger: die USA kontrollierten die Kassen des IWF und der Weltbank, um sich das Vermögen des kapitalistischen „freien Marktes“ zu sichern: „China, Iran, Türkei, Griechenland, Venezuela, Kongo, Libanon: All das waren Schauplätze von Interventionen - militärischer, diplomatischer und ökonomischer Art. Nichts durfte geduldet werden, was die massiven Auslandsinvestitionen der USA hätte stören können, die sich zwischen 1946 und 1967 unvorstellbar achtfach vergrößert und zuletzt sechzig Milliarden Dollar erreicht hatten.“<sup>3</sup> Während die Vereinigten Staaten die ökonomische Vorherrschaft in der Welt erlangten, führte der steigende Wohlstand innerhalb der USA zu einer Veränderung des Alltagslebens der Entstehung der Dienstleistungsgesellschaft. Eine neue Klasse von professionellen leitenden Angestellten verwaltete das Wachstum eines riesigen militärisch-industriellen Apparates, der sich am „Schweinetrog“ der nationalen Verteidigungsausgaben nährte. Keynesianische Wirtschaftswissenschaftler sagten voraus, dass sich jetzt in den USA nach der Mangelgesellschaft eine Gesellschaft des Überflusses, des Konsums und des unbegrenzten Wachstums entwickeln würde.

45 Der liberale Wirtschaftswissenschaftler John Kenneth Galbraith schrieb ein Buch über „Die Wohlstandsgesellschaft“ („The Affluent Society“, 1958), während der konservative Ideologe Daniel Bell, einen neuen Konsens begrüßend, voller Sehnsucht „Das Ende der Ideologie“ („The End of Ideology“, 1961) proklamierte. Unter der Oberfläche des Wohlstandes waren die USA jedoch auch eine Kultur der Armut und der Verschwendung, wie Michael Harrington in seinem Buch „Das ande-

<sup>1</sup> Ethel Rosenberg. In: Andrew Ross: No Respect. Intellectuals and Popular Culture. New York 1989, S. 26.

<sup>2</sup> Frederic Jameson: Periodizing the Sixties. In: Sohnya Sayres, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, Frederic Jameson (Hg.): The 60's Without Apology. Minneapolis 1984, S.184.

<sup>3</sup> John Tagg: American Power and American Painting. The Development of Vanguard Painting in the United States since 1945. In: Praxis. Berkeley 1976, S. 70.

re Amerika“ („The Other America“, 1962) aufdeckte.<sup>4</sup> Die Wirtschaft war ständig in der Krise und verursachte periodisch Rezessionen und Arbeitslosigkeit; nach manchen Schätzungen lebte ein Drittel der Bevölkerung unterhalb der Armutsgrenze. Viele progressive Reformen von Roosevelts „New Deal“ waren unter Truman und Eisenhower zurückgenommen worden, zum Beispiel durch das reaktionäre „Taft-Hartley-Gesetz“ von 1947. Die amerikanische Politik entwickelte einen „paranoiden Zug“, deren Symbolfiguren Joseph McCarthy und Barry Goldwater hießen, und die nach Sündenböcken für die Krankheiten der Gesellschaft suchten.<sup>5</sup> „Für einige Amerikaner, in erster Linie für Schwarze und andere Minderheiten, wie für arme und ältere Menschen, brachten die fünfziger Jahre zu keiner Zeit ein Goldenes Zeitalter ... Für die weiße Mehrheit des amerikanischen Mittelstandes und besonders für den männlichen weißen Mittelständler jedoch waren die fünfziger Jahre vielleicht das beste Jahrzehnt in der Geschichte der Republik.“<sup>6</sup>

Als selbsternannte Führungsmacht der „freien Welt“ hatten die USA offensichtlich sehr wenig aus den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges gelernt: „Was hatte die Lektion, die man aus der Existenz der Konzentrationslager gezogen hatte, wirklich bedeutet, wenn die Grausamkeiten im Korea-Krieg immer weitergingen. Und fortgesetzt wurden in Vietnam. Und bis heute andauern.“<sup>7</sup> Unter den Regierungen von Truman und Eisenhower „begannen viele Amerikaner Scham über die rassistischen Übergriffe zu empfinden, von denen sie in der Vergangenheit nichts hatten wissen wollen“, obwohl der Rassismus lebendig war wie eh und je.<sup>8</sup> Ehemalige Offizielle der Regierung, darunter Truman selber, rechtfertigten trotz der immensen Verwüstungen weiterhin den Atombombenabwurf über Hiroshima und Nagasaki. Indem sie Eigentumsrechte über die Menschenrechte stellte, unterstützte die US-Außenpolitik faschistische Diktatoren, Militärregimes und Todesschwadronen, um ihre wirtschaftlichen Interessen zu schützen, während gleichzeitig durch McCarthy der „Feind im Inneren“ verfolgt wurde: Kommunisten und ihre „Sympathisanten“. Eine Machtelite ersetzte die traditionelle Autorität des Präsidenten; in seiner Abschiedsrede warnte Eisenhower das Land vor dem ominösen Aufstieg des militärisch-industriellen Apparates, den er selbst mit aufgebaut hatte.

Als Kennedy 1961 an die Macht kam, dachten viele Liberale, dass er sich für Abrüstung, für ein Abkommen zum Stop von Atomtests und für Friedensinitiativen einsetzen würde. Dieses erwies sich jedoch als verfrühter Optimismus, denn der Präsident übernahm die Theorie der Abschreckung, die auf der wahnwitzigen Idee der beidseitigen Zerstörung beruhte. Kennedy umgab sich mit Beratern, die die Anschaffung von strategischen Waffen und den Aufbau von Streitkräften empfahlen, um nationale Befreiungskämpfe zu unterdrücken. Diese Politik nutzte vor allem den Wafenhändlern, die Aufträge für Polaris-U-Boote, Minuteman-Raketen und strategische Bomber erhielten. „1962 zeigte das Untersuchungskomitee von Senator McClelland, wie diese Art von 'Sozialismus für die Reichen' funktionierte ... Unternehmer verzeichneten Profite von 40% ... die Profite der Zulieferer wurden zu den Kosten der Vertragslieferanten addiert... Militärbelieferung war der perfekte 'Schweinetrog' in der Geschichte der Nation, die voll davon war.“<sup>9</sup> Technokraten führten die Öffentlichkeit und die Politiker in die Irre mit ihren Doktrinen des 'Gegenschlages', des 'Overkills', der 'massiven Vergeltung' und des Gleichgewichts des Terrors“. Das Ziel von Kennedys Rüstungswettlauf sollte sein, die USA in die Lage zu versetzen, simultan zwei große und einen kleinen Krieg zu führen.

Das Hauptereignis in der Außenpolitik der Kennedy-Ära war die Kubakrise von 1962. Seit den frühen Tagen der Republik hatten die USA versucht, Kuba von Spanien zu erwerben, was zum spanisch-amerikanischen Krieg von 1898 führte. Eine Marionette der US-Regierung, Fulgencio Batista, trat am 1. Januar 1959 als kubanischer Präsident zurück; sein Nachfolger Fidel Castro verstaatlichte den US-Besitz, insgesamt „35% der Zuckerindustrie, 90% der öffentlichen Versorgungsbetriebe, und mit Royal Dutch Shell alle Ölraffinerien.“<sup>10</sup> Am 26. September 1960 hielt Castro vor den Vereinten Nationen eine viereinhalbstündige Ansprache, in der er den US-Imperialismus und den Kapitalismus anprangerte. Die Spannungen zwischen den Supermächten eskalierten, als Chruschtschow Kuba Militärhilfe versprach und seine Absicht äußerte, den Flottenstützpunkt Guantanamo zu schließen. Bei seinem Amtsantritt verhängte Kennedy den totalen Einfuhrstopp für

<sup>4</sup> Michael Harrington: The Other America. Poverty in the United States. New York 1963. Siehe auch: John Kenneth Galbraith: The Affluent Society. Boston 1958. Daniel Bell: The End of Ideology. On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties. New York 1961.

<sup>5</sup> Richard Hofstadter: The Paranoid Style in American Politics and Other Essays. Chicago 1979 (Erstmals 1964 veröffentlicht).

<sup>6</sup> J. Ronald Oakley: God's Country. America in the Fifties. New York 1986, 1990, S. 434.

<sup>7</sup> Dore Ashton: Merde alors! (1969). In: Boris Lurie, Seymour Krim (Hg.): NO!art. Pin-ups, Excrement, Protest, Jew-Art. Berlin, Köln 1988, S. 54 (Übersetzung der Redaktion).

<sup>8</sup> Marty Jezer: The Dark Ages: Life in the United States 1945-1960. Boston 1982, S. 297.

<sup>9</sup> William L. O'Neill: Coming Apart. An Informal History of America in the 1960's. New York 1977, S. 32-33.

<sup>10</sup> O'Neill, S. 37.

zu schließen. Bei seinem Amtsantritt verhängte Kennedy den totalen Einfuhrstopp für kubanische Zuckerexporte. Nach einigen Monaten der Präsidentschaft befahl er die Invasion in der Schweinebucht (17. bis 19. April 1961), die ein militärisches und diplomatisches Fiasko war.

5 Am 22. Oktober 1962 sprach Kennedy über Radio und Fernsehen zur Nation, verkündete die „Kubakrise“ und informierte die Öffentlichkeit über die Entdeckung von Offensivraketen auf Kuba. Eine Atmosphäre der Hysterie ergriff die Welt, als Washington die Entfernung der sowjetischen Raketen von kubanischem Boden verlangte, und beide Supermächte daraufhin weltweit ihre Streitkräfte in Alarmbereitschaft versetzten. Als die Sowjetunion und die USA am 7. November 1962 schließlich ein Übereinkommen trafen, erklärte das Weiße Haus dies propagandistisch zum Sieg. „Mr. Kennedys Pokerspiel hat sich ausgezahlt. Was aber, wenn es gescheitert wäre?“, fragte der unabhängige Journalist I. F. Stone. „Mr. Kennedy bestand darauf, dass Chruschtschow zuerst einlenken müsse. Glücklicherweise bekam er, was er wollte. Aber das erleichterte Aufatmen sollte uns nicht von der ungeheuerlichen Situation ablenken, in der sich die gesamte Menschheit nunmehr befindet. Jedes Staatsoberhaupt im Besitz von Atomwaffen ... hat nun das gottgleiche Recht ... die Menschheit zur Hölle zu schicken.“<sup>11</sup> Obwohl die dringende Notwendigkeit bestand, einen Atomwaffensperrvertrag abzuschließen, verhinderte das anachronistische System der Nationalstaaten jede Hoffnung auf einen anhaltenden Frieden.

### Kunst/Welt/Politik

20 In der Nachfolge von Faschismus und Stalinismus bezweifelten viele Künstler und Kritiker das Überleben der Kunst in der Massengesellschaft. Das unbehagliche Gefühl unter den Intellektuellen nahm teilweise apokalyptische Ausmaße an. Kritiker wie Clement Greenberg, Harold Rosenberg und Meyer Schapiro waren skeptisch, ob die „Hochkunst“ die „Massenkultur“ und den „Angriff des Kitsches“ überleben könnte. Wie die Theoretiker der Frankfurter Schule fürchteten sie, dass die Kunst zu einer niveaulosen Form der Unterhaltung absinken könnte, wie das Radio, das Fernsehen, oder, als schlimmste Möglichkeit, sie zu purer Propaganda werden könnte. Da sie auf steter Neuerung und auf kalkulierte Effekt beruhe, so schrieben sie, diene die Kulturindustrie demselben Zweck wie die Massenunterhaltung. „Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unter dem Spätkapitalismus. Es wird von dem gesucht, der dem mechanisierten Arbeitsprozess ausweichen will, um ihm von neuem gewachsen zu sein.“<sup>12</sup> Außerdem bemerkten Adorno und Horkheimer über das Zeitalter des Spätkapitalismus: „Mit der Billigkeit der Serienprodukte de luxe aber und ihrem Komplement, dem universalen Schwindel, bahnt sich eine Veränderung im Warencharakter der Kunst selber an. Nicht er ist das Neue: Nur dass er heute geflissentlich sich einbekennt, und dass Kunst ihrer eigenen Autonomie abschwört, sich stolz unter die Konsumgüter einreicht, macht den Reiz der Neuheit aus.“<sup>13</sup>

35 Gegen Mitte des 20. Jahrhunderts hatte sich bei den Neureichen eine neue Schicht von Sammlern gebildet, ein „Avantgarde-orientiertes Publikum“.<sup>14</sup> Anders als die skrupellosen Kapitalisten und Philanthropen vergangener Zeiten waren diese Aufsteiger weit mehr am finanziellen Vorteil und am Prestige interessiert, das mit dem Sammeln von zeitgenössischer Kunst einherging. Als Resultat eines solchen Mäzenatentums assoziierte man die bildende Kunst mit spekulativer Investition, künstlicher Verknappung, Qualitätskontrolle, Produktdifferenzierung und eingeplanter Veralterung, während die Künstler mit der Aussicht auf Ruhm und Geld gelockt wurden. Der spektakuläre kommerzielle Erfolg der Abstrakten Expressionisten in den späten fünfziger Jahren untergrub die Wirkung ihrer Arbeit, wie Greenberg in seinem nostalgischen Essay „The Late Thirties in New York“ von 1957 eingestand.<sup>15</sup> 1955 veröffentlichte die Zeitschrift Fortune eine Liste über die Wertsteigerung amerikanischer Maler, die Baziotes, de Kooning, Kline, Motherwell, Pollock, Reinhardt, Rivers, Rothko und Still einbezog; zwei Jahre später berichtete die New York Times von einer

<sup>11</sup> I.F. Stone: The Reprieve and What needs to be Done with It. 5. November 1962. Wiederveröffentlicht in: Neil Middleton (Hg.): The I.F. Stone's Weekly Reader. New York 1974, S. 255.

<sup>12</sup> Max Horkheimer; Theodor Adorno: Die Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a. M., 1982 (1969), S. 123.

<sup>13</sup> Adorno; Horkheimer, S. 141.

<sup>14</sup> Thomas B. Hess: A Tale of Two Cities. In: Location. Vol. 2. Nr. 1. Sommer 1964. Wiederaufgelegt in: Gregory Battcock (Hg.): The New Art. New York 1973. „Ein amerikanisches avantgardeorientiertes Publikum ist entstanden und spielt seine historische, parasitäre Rolle. Es fordert in gönnerhafter Manier die neue Malerei, während es gleichzeitig versucht, ihre subversiven Inhalte zu drosseln. Es verliert die künstlerische Äußerung voller Verzweiflung und Begeisterung aus den Augen und begegnet der Kunst in einer Haltung aus schmeichelnder und kumpelhafter Akzeptanz.“ Hess, S. 98-99.

<sup>15</sup> Clement Greenberg: The Late Thirties in New York (1957). In: Clement Greenberg: Art and Culture. Boston 1962, S. 230-235.

500%igen Wachstumsrate in der Zahl der Galerien und Verkäufe gegenüber dem vorangegangenen Jahrzehnt.<sup>16</sup>

Somit war der Abstrakte Expressionismus gegen Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre nicht nur kommerziell erfolgreich, sondern repräsentierte für viele Kulturnationalisten auch den Triumph des „American Way of Life“ und galt als konkretes Beispiel von liberaler Demokratie. Serge Guilbaut schrieb: „Die Arbeit des Avantgarde-Malers wurde akzeptiert und benutzt ... um die liberalen amerikanischen Werte zu vertreten, erst im Heim, dann im Museum und dann im Ausland ... als antisowjetische Propaganda.“<sup>17</sup> Überdies verlangte der Markt nun nach abstrakt-expressionistischen Bildern, was einem neuen akademischen Stil zum Aufstieg verhalf (Vgl. das reichlich illustrierte Magazin *It /s*).<sup>18</sup> Diese generelle Akzeptanz der Abstrakten Expressionisten durch die Geschäftswelt und die US-Regierung spiegelte die „Politik des Konsens“ der fünfziger Jahre wieder (auch bekannt als „The Vital Centre“). „Um 1957, als das jüdische Museum „Artists of the New York School -Second Generation“ zeigte,“ schrieb Barbara Rose, „war die Kunstwelt von einem Klima von Unzufriedenheit und einer gewissen Ungeduld gegenüber den offiziellen Plattitüden infiltriert.“<sup>19</sup> Mit dem gleichzeitigen Aufkommen der Beat-Generation erfuhr die Kunstwelt dann ihre dramatischste Veränderung seit den vierziger Jahren. Die 57. Straße und die Madison Avenue gerieten zum kommerziellen Knotenpunkt der New Yorker Kunstszene dieser Zeit, während Greenwich Village, vorher ein Ort der Boheme, zum Touristenziel der Bildungsbürger wurde. Nach dem Erfolg der „Ninth Street Show“ im Vorjahr eröffnete ab 1952 wegen der erschwinglichen Mieten in der Lower East Side im Umfeld der 10. Straße eine Unzahl neuer Galerien, angefangen mit dem Tanager. Die Hansa Gallery öffnete ihre Pforten 1953 unter der Leitung von ehemaligen Schülern von Hans Hofmann; andere kooperative Galerien in und um die 10. Straße waren die James Gallery, das Camino, die March Gallery, die Brata Gallery, das Phoenix und die Arena Gallery. Es gab auch einige private Galerien in dieser Gegend, wie die Fleischman-, die Nonagon-, die Great Jones- und die Reuben-Gallery, die bekannt wurde als der früheste Schauplatz der Happenings. Auch Claes Oldenburgs „Store“ war nur ein paar Blocks entfernt in der Nähe der Bowery.

Der New York Times-Kritiker Brian O'Doherty erinnert sich wie folgt: „Urteilsfähige Touristen fanden heraus, dass die 10. Straße der 'wahre Schauplatz' war. Sicherlich hatte sie Charakter. Über manchen Hintern, der als Folge der Abrisse in der Third Avenue im Freien saß, musste man hinwegsteigen, um in die Galerien zu gelangen.“<sup>20</sup> Eines der grobkörnigen Schwarzweißfotos in Fred McDarrachs Buch „The Artist's World in Pictures“ von 1961 zeigt einen Obdachlosen, der vor dem Souterrain-Eingang der March Gallery (neben dem Spirituosenladen) in der 95 East 10th Street auf dem Boden liegt. Zweifelsohne gab es so etwas wie ein „Slum-Entdeckertum“ von Seiten wohlhabender Galeriebesucher, die Downtown kamen, um die Galerien der 10. Straße zu besuchen. Der vorherrschende Stil - Abstrakter Expressionismus im Stile de Koonings - wurde von John Canady, dem lautesten Kritiker, angegriffen, der schrieb, dass „für ein ganzes Jahrzehnt das Gros der abstrakten Kunst in Amerika den Weg des geringsten Widerstandes und des schnellsten Profits gegangen war.“<sup>21</sup>

Eine entgegengesetzte, politische Kunst war in der March Gallery in den frühen sechziger Jahren zu sehen, was für die 10. Straße ungewöhnlich war. In dem Buch „Tenth Street Days. The Coops of the Fifties“ erinnert sich die Künstlerin Alice Baber, wie die Idee zu dieser Galerie einer Konversation mit Felix Pasilis aus dem Frühjahr 1957 entstammte.<sup>22</sup> Die bekanntesten Mitglieder waren Elaine de Kooning, Mark di Suvero und Lester Johnson. Zwei Jahre später bekam die Galerie mit Boris Lurie und Sam Goodman eine neue Leitung. In einer Erklärung verkündete deren Kollege Stanley Fisher: „Die neue March Gallery ist eine Zitadelle für die Idealisten und eine Bastion derjenigen, die einen letzten Widerstand gegen die kommerzielle Degradierung durch die Uptown-Galerien leisten. Wir stehen an der Schwelle zu einer neuen Kunst, einer Kunst, die entschlossen ist, offen zu reden, einer Kunst, die sich für Zeitthemen engagiert.“<sup>23</sup> In dieser Hinsicht unterschiede-

<sup>16</sup> Irving Sandier. New York Times. 1. Januar 1960. Sidra Stich (Hg.): *Made in USA. An Americanisation in Modern Art*. Berkeley 1987.

<sup>17</sup> Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago 198, S. 190.

<sup>18</sup> Irving Sandier (Hg.): *Is There a New Academy?* In: *Art News*. Sommer 1959. S. 34-37, S. 58-59. Weitergeführt in der September-Ausgabe 1959, S. 36-39, S. 58-60.

<sup>19</sup> Barbara Rose: *The Second Generation. Academy and Breakthrough*. In: *Artforum*. September 1965, S. 56.

<sup>20</sup> Brian O'Doherty: *Death of a Gallery (1962)*. In: Brian O'Doherty: *Object and Idea. An Art Critic's Journal 1961 -1967*. New York 1967, S. 166. O'Doherty bezieht sich hier auf die Tanager Gallery.

<sup>21</sup> John Canady: *In the Gloaming*. In: *New York Times*. 11. September 1960, S. 21.

<sup>22</sup> Joellen Bard: *Tenth Street Days. The Coops of the Fifties*. New York 1979, S. 32.

<sup>23</sup> Stanley Fisher: *Involvement Show Statement (1961)*. In: Lurie; Krim, S. 54.

den sich die Künstler von der Mehrheit der Neo-Dadaisten, deren Arbeiten normalerweise als Bestätigung der amerikanischen Gesellschaft interpretiert wurden.<sup>24</sup>

5 Nach der Erinnerung von Dore Ashton „begann die March Gallery wie jede andere Kooperative als heterogenes Gebilde mit häufig wechselnden Teilnehmern. Nach und nach aber wurde sie zum Treffpunkt für jede Art von sozialen Dissidenten, von denen viele die politischen Ereignisse der fünfziger Jahre mit zunehmender Entmutigung beobachtet hatten.“<sup>25</sup> Die treibenden Kräfte hinter der NO!art-Gruppe waren Boris Lurie, Sam Goodman und Stanley Fisher. Obgleich andere Künstler mit der Gruppe zusammen ausstellten, waren die Arbeiten dieser drei Künstler stilistisch übereinstimmend, und sie sahen sich als NO!art-Künstler. Als Goodman und Lurie 1959 die Kontrolle über die March Gallery erlangten, bewegten sich beide hin zu einer Form von aggressiver Neo-Dada-Präsentation. Goodman arbeitete in der immer häufiger vorkommenden Technik der Assemblage, während Lurie und Fisher großformatige Collagen produzierten, die dem Geist des Berliner Dada verwandt waren.

### „Die Banalität des Bösen“

15 Im Frühjahr 1960, als sich die NO!art-Gruppe zu formieren begann, hörten die Künstler, dass der flüchtige Naziverbrecher Adolf Eichmann in der argentinischen Hauptstadt Buenos Aires vom israelischen Geheimdienst entführt worden war. Man wusste, dass Eichmann noch lebte, denn ein Interview mit ihm war kurz zuvor im Life Magazin erschienen.<sup>26</sup> Obwohl Eichmann nach Kriegsende in die Gefangenschaft der Alliierten geriet, gelang es ihm, seine wahre Identität zu verheimlichen und im Januar 1946 zu fliehen. Er nahm Verbindung mit der Gruppe ODESSA auf, einer Geheimorganisation von ehemaligen SS-Offizieren, die für ihn die Überfahrt nach Argentinien arrangierte und Ausweispapiere und Arbeitsgenehmigungen besorgte. „Ricardo Clement“, wie er sich nannte, erreichte im Jahr 1950 Buenos Aires und fand eine Anstellung bei Mercedes Benz. Zur Zeit seiner Gefangennahme lebte Eichmann mit seiner Familie in einem kleinen Haus, das er in einer Vorstadt gebaut hatte.

25 Nachdem er unter dem „Gesetz zur Bestrafung von Verbrechen der Nazis und ihrer Kollaborateure“ von 1950 angeklagt wurde, erhielt Eichmann die Todesstrafe und wurde in der Nacht zum 31. Mai 1962 gehängt. Obwohl Hannah Arendt mit dem Todesurteil einverstanden war, verwarf sie in ihrem Buch „Eichmann in Jerusalem. Die Banalität des Bösen“ von 1963 die Entführung als eine Verletzung internationalen Rechts. Arendt stimmte zu, dass Eichmann die Todesstrafe verdient habe (weil er die Politik des Massenmordes unterstützt hatte), aber sie glaubte, dass die Integrität des Rechtssystems Schaden genommen hätte, nicht nur, weil die Entführung eine Verletzung des internationalen Rechts, sondern auch weil die Gerichtsverhandlung voller Unregelmäßigkeiten und Abnormitäten gewesen wäre. „Zusammenfassend ist zu sagen, dass es dem Jerusalemer Gericht nicht gelang, drei grundsätzlichen Problemen, die sämtlich seit den Nürnberger Prozessen hinreichend bekannt und weithin diskutiert worden waren, gerecht zu werden: der Beeinträchtigung der Gerechtigkeit und Billigkeit in einem Gerichtshof des Siegers, der Klärung des Begriffes von 'Verbrechen an der Menschheit' und dem neuen Typen des Verwaltungsmörders, der in diese Delikte verwickelt ist.“<sup>27</sup>

30 Nach Arendts Auffassung waren die wichtigsten Fragen des Verfahrens absichtlich ignoriert worden: „Wie war das nur möglich?“ und 'Was waren die Ursachen?', die Fragen: 'Warum gerade die Juden?' und 'Warum gerade die Deutschen?', 'Was für eine Rolle haben die anderen Nationen gespielt?' und 'Wie groß ist die Mitverantwortung der Alliierten?', die Fragen: 'Wie konnten die Juden durch ihre eigenen Führer zur Mitarbeit an ihrer eigenen Vernichtung bestimmt werden?' und 'Warum ließen sie sich wie die Schafe zur Schlachtbank führen?'<sup>28</sup> Da die deutschen Reparationszahlungen allmählich ausliefen, hoffte die israelische Regierung, sich zusätzliche Kredite von der deutschen Regierung sichern zu können, was aber nur dann erreicht werden konnte, wenn sich das Gericht dabei zurückhielt, „die Komplizität der gesamten Beamtenschaft in den staatlichen Ministerien, der Wehrmacht und des Generalstabs, der Justiz, der Industrie und der Wirtschaft“ aufzudecken.<sup>29</sup> Mit anderen Worten: In einem umfassenden Verfahren unter internationaler Schirmherrschaft wäre praktisch der gesamte Verwaltungsapparat der Adenauer-Regierung mit den Nazikriegsverbrechen in Verbindung gebracht worden. Der wirklich schockierende Aspekt von

<sup>24</sup> Barbara Rose: Dada Now and Then. In: Art International. 25. Januar 1963, S. 23-28.

<sup>25</sup> Lurie; Krim, S. 54.

<sup>26</sup> Hannah Arendt: Eichmann in Jerusalem. Die Banalität des Bösen. Leipzig 1990 (München 1964, 1986), S. 374.

<sup>27</sup> Arendt, S. 422.

<sup>28</sup> Arendt, S. 72, S. 73.

<sup>29</sup> Arendt, S. 92.

Arendts Buch war aus der zeitgenössischen Perspektive die Enthüllung, dass Eichmann als effizienter Bürokrat der ideale Vertreter des Organisationsmenschen im kooperativen Amerika zu sein schien. Ein Psychiater hatte ausgesagt, „dass Eichmanns ganzer psychologischer Habitus, seine Einstellung zu Frau und Kindern, Mutter und Vater, zu Geschwistern und Freunden 'nicht nur normal, sondern höchst vorbildlich' sei.“<sup>30</sup> Um seine Handlungen zu verteidigen, nahm Eichmann in Anspruch, er habe niemals persönlich jemanden getötet und habe nur den Anordnungen des Führers Folge geleistet.<sup>31</sup> Arendt wies diese Verteidigung zurück und meinte, dass das Maß der Verantwortung zunähme, je weiter wir uns wegbewegen von der Person, die das tödliche Instrument mit den eigenen Händen anwendet. Der Ausdruck von der „Banalität des Bösen“ beabsichtigte nicht, den Holocaust und die Leiden des jüdischen Volkes zu trivialisieren. Vielmehr unterstrich er die unpersönliche, bürokratische Art und Weise, in der Eichmann seine Pflichten als Funktionär im Dritten Reich, scheinbar gleichgültig gegenüber den schrecklichen Konsequenzen seiner Taten, ausgeführt hatte.

Wütend über die Vertuschungen der Nazi-Grausamkeiten während der Nachkriegszeit und über das Unvermögen der Alliierten, die Juden vor der Vernichtung gerettet zu haben, antwortete Lurie auf die Ereignisse von 1962: „Eichmann am Leben ... Eichmann tot ... wen kümmert Eichmann? Nun erzählen sie uns alles über die Konzentrationslager. Bergen-Belsen ist nun in einen schönen Park verwandelt worden. Tausende haben nach der Befreiung weitergehungert ...“<sup>32</sup> Trotz der Tatsache, dass Beweise für die „Endlösung“ schon im Jahr 1942 weitgehend vorlagen, waren Rettungsversuche von Bürokraten wie Breckinridge Long in Roosevelts Außenministerium aktiv behindert worden. Inländischer Antisemitismus, Bevorzugung Einheimischer (Nativismus) und Ressentiments gegen Einwanderer begünstigten diese Politik. Im Rückblick erinnert sich Lurie, dass „durch den Eichmann-Prozess bislang unterdrücktes Material, das die meisten vergessen wollten, wieder aufgegriffen wurde; außerdem durchbrach er die Wand aus eisigem Schweigen, Angst und Konformität, die durch Repression in der Periode des Kalten Krieges errichtet worden war.“<sup>33</sup> Sam Goodman schuf ein Eichmann-Triptychon (1961) und Luries „Oh, Mama, Liberte“ (1963, Abb. S. 23) enthält eine Überschrift, die sagt „Adolf Eichmann - steh' auf!“. Da die NO!-Künstler über den Holocaust reflektierten und in ihren Werken Fotos von den Gräueltaten verarbeiteten, kann man ihr Werk im Rahmen einer „Holocaust-Kunst“ sehen. Künstler wie Picasso, Rico Lebrun, Hyman Bloom und Jacob Landau stellten in der Nachkriegszeit den Holocaust in realistischer oder expressionistischer Weise dar. Im allgemeinen wurde er aber als Tabuthema behandelt, weil er zu unfassbar schien, um ihn in angemessener Weise darzustellen. Auf die Ausstellung „The Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century“ reagierte ein Kritiker mit den Worten, dass „es schwierig ist, Kunst, die sich mit dem jüdischen Trauma des Zweiten Weltkrieges befasst, kritisch zu erörtern, und dass ich nicht beabsichtige, es zu tun. Es ist möglich, dass Grausamkeit und Unglück schlechte Themen abgeben.“<sup>34</sup> Dasselbe Argument benutzte erst kürzlich wieder Irving Howe in seinem Vorwort zu „Art of the Holocaust“: „Kann phantasievolle Literatur“, so fragt er, „auf eine profunde oder erhellende Weise den Sinn des Holocaust ... darstellen? Sind die Trümmer unseres Elends' ... ein geeignetes Thema für Erzählungen und Romane? Gibt es nicht vielleicht extreme Situationen, die außerhalb' der Reichweite von Kunst liegen?“<sup>35</sup>

Die NO!-Künstler stimmen Adornos bekannter Aussage über die Unmöglichkeit, „nach Auschwitz“ Kunst oder Literatur zu machen, generell zu - daher ihre antiästhetische Einstellung. Es ist leicht zu sehen, wie sich diese Haltung mit dem traditionellen Jüdischen Verbot des Abbildes überschneidet. Anstatt sentimentale Kunstwerke „über“ den Holocaust zu machen, unterzogen die NO!art-Künstler die Darstellung der Naziverbrechen, wie sie in den Medien zirkulierten, einer kritischen Untersuchung. Anstatt die fertigen, fotojournalistischen Bilder in ihrer Augenscheinlichkeit anzunehmen, machten sie deren Beziehung zum Kapitalismus, zur Konsumgesellschaft, zum Militarismus und zum Patriarchat offenbar. Sie thematisierten das Weiterbestehen totalitärer Elemente in einer Gesellschaft mit demokratischem Selbstverständnis und forderten ein politisches Gewissen der Kunstwelt in einer Periode der Selbstgefälligkeit und Apathie. Sie nahmen die Gegenkulturen der sechziger Jahre vorweg. In gewisser Weise bedeutsamer als andere Künstler, die den Holo-

<sup>30</sup> Arendt, S. 102. Siehe auch: William H. Whyte, Jr.: The Organisation Man. Garden City, New York 1956.

<sup>31</sup> Arendt, S. 97.

<sup>32</sup> Boris Lurie: Involvement Show Statement (1961). In: Lurie; Krim, S. 39.

<sup>33</sup> Boris Lurie: Shit NO! (1970). In: Lurie; Krim, S. 59. Erstmals veröffentlicht in: Something Else Yearbook. Boston 1974, S. 62-73.

<sup>34</sup> Michael Sgan-Cohen: The Jewish Experiment in Art. In: Art in America. Mai-Juni 1976, S. 45. Siehe auch: Avram Kavram: The Jewish Experiment in the Art of the Twentieth Century. New York 1976. Aber wie ist es mit Goyas Serie „Schrecken des Krieges“ oder mit Delacroix' „Gemetzeln von Chios“? Sicherlich sind diese „erfolgreichen“ Werke als Kunst „erfolgreich“, obgleich sie Grausamkeiten thematisieren.

<sup>35</sup> Irving Howe: Preface. In: Janet Blatter, Sybil Milton (Hg.): Art of the Holocaust. New York 1981, S. 10.

caust als Thema ihrer Arbeit hervorhoben, enthüllten sie die „Banalität des Bösen“ in unserem Alltag.

### NO!-Künstler

Der 1924 in Leningrad geborene Boris Lurie schrieb: „Die Anfänge von NO!art entsprangen der jüdischen Erfahrungswelt. Sie entstand in New York, der größten jüdischen Gemeinde der Welt, und ist das Produkt der Kriegsarmeen, der Konzentrationslager und des Lumpenproletariats. Ihre Zielscheiben sind die scheinheilige Intelligenz, die kapitalistische Manipulation der Kultur, die Konsumgesellschaft und andere amerikanische Moloche.“<sup>36</sup> Lurie war im lettischen Riga aufgewachsen und wurde während des Zweiten Weltkrieges in einem Außenlager von Buchenwald interniert. Nach seiner Flucht arbeitete er als Übersetzer bei den amerikanischen Streitkräften, bevor er in die USA emigrierte. Nach seiner Ankunft in New York schrieb er sich 1946 bei der Art Students League ein, wo er bei Reginald Marsh studierte - aber er war schnell von der Atmosphäre des Klassenzimmers desillusioniert. Nach dem Krieg malte er zunächst eine Reihe figurativer Bilder, die abgemagerte Gestalten darstellten und auf seinen qualvollen Erfahrungen in den Lagern basierten.

Luries erste Einzelausstellung fand 1950 in der Barbizon Gallery statt. „Dismembered Women (Three Figures in the Bathtub)“ 1950 und „Dismembered Women (Combat on the Rooftop)“; von 1951 sind wandgroße abstrakte Gemälde, die sowohl von Fernand Legers mechanomorphem Kubismus als auch von den Muskelstrukturen von Michelangelos Skulpturen beeinflusst sind. Das erstgenannte Bild zeigt Ansammlungen von monströs verformten Gliedmaßen, Arme und Beine pervers zusammengesetzt, die vor einem geometrischen Raum schweben, während das Gemälde von 1951 aus einem „all-over“-Muster aus Gliedmaßen und Maschinenteilen besteht. Beide Gemälde sind eine ungewöhnliche Mischung von Stilen, darunter Purismus, Konstruktivismus und Surrealismus. Das furchtbare Thema der „Dismembered Women“, der zerstückelten Frauen in Luries Werk bezieht sich unbewusst auf die Ermordung seiner weiblichen Verwandten durch die Nazis, darunter auch seine Mutter. Damit reagierte er bewusst auf die „gefühllose Umgebung“ in Amerika.

Um 1958, oder auch schon früher, fand Lurie das passende Ausdrucksmittel für seine Ideen in bemalten Collagen und Assemblagen, die er als die Anfänge von NO!art betrachtete. Nach Experimenten mit Drucken und Vervielfältigungen begann er mit der Einbeziehung von Reproduktionen aus den Massenmedien als Quellen. Diese wurden in Luries Einzelausstellungen „Les Lions“ in der March Gallery und „Adieu Amerique“ bei Roland Aennle (beide 1960) gezeigt. Fotos von Gräueltaten, Werbeanzeigen, Pin-ups und Zeitungsüberschriften verteilen sich über die Oberflächen seiner Collagen, die mit Graffiti, Slogans und Phrasen übermalt sind. Obwohl diese Technik komplett anders ist, erinnern einige von Luries Arbeiten an die zerrissenen Plakate der Affichisten Jacques de la Villegle, Francois Dufrene, Raymond Hains und an den italienischen Künstler Mimmo Rotella. Luries bemalte Collagen und Konstruktionen sind großflächige Kompositionen, einige so groß wie Anzeigentafeln, im Gegensatz zu Kurt Schwitters verhältnismäßig kleinformatigen Merz-Collagen. Diese Werke beinhalten häufig Zeitungsüberschriften, welche von einer idealen Betrachterposition lesbar sind. Anstatt zu einem „flüchtigen Blick auf das Vertraute“ (vernacular glance) wie Rauschenberg aufzufordern, dessen Bilder meist „wegen ihrer Unspezifität gewählt worden waren“,<sup>37</sup> ist Luries Gebrauch von Zeitungsaufmachern vergleichbar mit der Form, mit der die ältere Generation der Sozialen Realisten wie Alice Neel („Nazis Murder Jews“, 1937-38), Ben Shahn („Spring“, 1940, „Peace Offensive“, 1941) und Reginald Marsh („Fifth Takes Rome“, 1944) ihre Zeit interpretierten, indem sie unter Verwendung von Spruchbändern und Zeitungsüberschriften auf bedeutende Momente in der Geschichte zeigten. In der Tradition von John Heartfields Fotomontagen sind Luries Collagen „keine primär ästhetischen Objekte, sondern Bilder zum Lesen.“<sup>38</sup> Eine Überschrift in seinem großformatigen Werk „Les Lions“ (1959) heißt „La Fin de Colonel Terreur“, eine Anspielung auf den algerischen Unabhängigkeitskrieg. Eine andere seiner Arbeiten aus dieser Periode, die unregelmäßig geformte Assemblage „Sirenen Signals“ (1961), enthält ein Plakat, das im Namen von Kindern für den Frieden in der französischen Kolonie wirbt.

Die Anspielungen auf den algerischen Unabhängigkeitskrieg signalisierten Luries Solidarität mit den algerischen Rebellen und seine Ablehnung eines kulturellen Imperialismus. Bis zum Sommer

<sup>36</sup> Boris Lurie: Preface. In: Lurie; Krim, S. 13.

<sup>37</sup> Brian O'Doherty: Robert Rauschenberg. The Sixties. In: Brian O'Doherty: American Masters. The Voice and Myth in Moderns Art. New York 1974, 1982. „Rauschenberg zu beobachten, wie er 1962 bei der New York Times alte Klischeeplatten auswählte - er hatte dort gefragt, ob er welche haben könne - machte klar, daß er kein bestimmtes Thema im Kopf hatte.“ O'Doherty verknüpft Rauschenbergs Arbeit mit der Erfahrung des urbanen Flaneurs: „Der vertraut streifende Blick begleitet uns täglich durch die Großstadt, eine Art von beinahe unbewußter oder zumindest geteilte Aufmerksamkeit.“ O'Doherty, S. 256.

<sup>38</sup> Peter Burger: The Theory of Avant-Garde (1973/74). Minneapolis 1984, S. 75.

1960 waren elf neue Staaten in Afrika gegründet worden. Algeriens Unabhängigkeit wurde aber erst im November 1960 anerkannt. Eine im Ausland lebende Klasse französischer Offiziere führte im Mai 1958 und im Januar 1960 militärische Feldzüge an, die der Präsident de Gaulle nur zögernd unterdrückte. Eine von Luries Collagen, „Lumumba is Dead“ (1961), in deren Zentrum ein riesiges Hakenkreuz gemalt ist, erinnert an die Ermordung von Patrice Lumumba, einem Freiheitskämpfer in Belgisch-Kongo. Belgien hatte zwar 1960 die Unabhängigkeit des Kongos anerkannt, diese war jedoch weiterhin von einer Separatistenbewegung aus der Provinz Katanga bedroht, die reich an Kupferminen war. Katanga erfreute sich einer regen Unterstützung von Seiten der extremen Rechten in den Vereinigten Staaten, wie der des texanischen Ölmilliardärs H.L. Hunt, der den „Dan Smoot Report“ und Fred Schwarz's christlich motivierten, antikommunistischen Feldzug finanziell förderte.<sup>39</sup> (Um die Wirkung von „Lumumba is Dead“ zu verdeutlichen, stelle man es sich neben Baziot's primitivistischen Gemälde „Kongo“ von 1954 vor.)

Als Überlebender des Holocaust war Lurie besonders betroffen von der Verleugnung des Holocaust, der weitverbreiteten Amnesie in Amerika und der Publizierung der Gräuelfotos in den auflagenstärksten Magazinen direkt neben Werbeanzeigen für Konsumprodukte, woraus eine unverbindliche Mischung aus Fakt und Phantasie entstand. Es waren dieselben Magazine, die während des Krieges die Misere der Juden ignoriert hatten; indem sie jeden Bericht über Hitlers „Endlösung“ verweigerten. „Amerikas Massenblätter hatten den Holocaust so gut wie ignoriert. Abgesehen von ein paar kurzen Notizen, die das Thema betrafen, herrschte Schweigen in den führenden Zeitschriften wie Time, Newsweek und Life.“<sup>40</sup> Lurie riss die Bilder aus diesen Magazinen, klebte sie nebeneinander auf seine Leinwände und lenkte die Aufmerksamkeit durch die gewaltsame Gegenüberstellung auf die Unvereinbarkeit des Stoffes. Hier wurde, wie ein Kritiker für die Village Voice hervorhob, „das Life Magazin zu seinem endgültigen, ultimativen, absurden und furchterregenden Ende geführt, wo den Bildern von Schmerz und Tod nicht mehr Platz eingeräumt wurde als den Bildern von Elsa Maxwells letzter Party.“<sup>41</sup>

Oftmals waren die Bilder in den NO!art-Collagen wohlbekannte Ikonen des Fotojournalismus aus dem Zweiten Weltkrieg, wegen ihrer unendlich häufigen Reproduktionen in den Massenmedien. Eines dieser Fotos, aufgenommen in Buchenwald, zeigte einen Flachwagen, vollbeladen mit Leichen. Lurie benutzte dieses Bild und nannte es „Flatcar Assemblage, 1945, by Adolf Hitler“ (1961). Dies erweckte den Anschein, dass, wenn Hitler seinen Traum verwirklicht hätte, Künstler zu werden, die „Endlösung“ vielleicht hätte vermieden werden können. Indem er das Foto neu titulierte, lieferte Lurie einen bitteren Untertitel zu diesem wohlbekanntem Bild und schaffte ihm einen „revolutionären Gebrauchswert“, ganz in der Art von John Heartfields Fotomontagen und Ernst Friedrichs pazifistischem Buch „Krieg dem Kriege“ (1924).<sup>42</sup> Eines der Fotos aus diesem Buch, das auf dem Schlachtfeld verstreute Leichen zeigt, trägt den Untertitel „Kriegsidylle“, und weist wie Luries „umgedrehtes“ Bild darauf hin, wie Krieg und Gräueltaten in der modernen Zeit ästhetisiert werden. In ihrem Buch über Fotografie beschrieb Susan Sontag ihre ersten Reaktionen (im Alter von zwölf Jahren) auf die Fotos der Gräueltaten, die sie in einem Buchladen sah, der die Nazi-Konzentrationslager von Bergen-Belsen und Dachau dokumentierte. Nachdem sie anfänglich beim Anblick der Bilder von deren „Negativität überwältigt“ worden war, so bemerkte sie bald, daß, wenn man solchen Fotos wiederholt ausgesetzt ist, sie lediglich die emotionale Katharsis des Betrachters herbeiführen. Das andauernde Bombardement mit den Bildern löst einen betäubenden Effekt aus; die Gräueltaten werden zu Gemeinplätzen, banal und sogar akzeptabel: „Dasselbe Gesetz gilt für das Böse wie für die Pornografie. Der Schock von fotografierten Gräueln nutzt sich durch wiederholtes Betrachten ab.“<sup>43</sup> Diesen Punkt versucht Lurie in seinen Collagen zu unterstreichen, wenn er

<sup>39</sup> O'Neill, S. 47-48.

<sup>40</sup> David S. Wyman: The Abandonment of the Jews. America and the Holocaust 1941-1945. New York 1984, S. 322.

<sup>41</sup> Bill Manville: Boris Lurie, March Gallery, Images of Life. In: Village Voice. 16. Juni 1960, S. 5.

<sup>42</sup> Ernst Friedrich: Krieg dem Kriege (1924). Seattle 1987. In „The Author as Producer“ schreibt Walter Benjamin: „Was wir von dem Fotografen fordern, ist die Fähigkeit, seinem Bild den Titel zu geben, der es dem modischen Kommerz entreißt und es mit einem revolutionären Gebrauchswert versieht“ (Übersetzung der Redaktion). In: Brian Wallis (Hg.): Art After Modernism. Rethinking Representation. New York 1984, S. 305.

<sup>43</sup> Susan Sontag: On Photography. New York 1977, S. 20. Obgleich viele Zeitungen die amerikanische Aggression in Südost-Asien unterstützten, waren in den Artikeln weiterhin Fotos von den Gräueltaten zu sehen. John Berger versuchte das Paradoxon zu erklären, indem er bemerkte, daß die Medien diese entsetzlichen Bilder ungestraft drucken konnten, weil sie, wie auch Susan Sontag aufzeigt, den Betrachter nur zeitweilig schockieren - ihre andauernde Wirkung tötet die Emotionen und befördert Passivität und Hilflosigkeit: „Allgemein wird angenommen, daß sie den Zweck hatten, Interesse zu wecken... Aber der Leser... mag dazu neigen, die Diskontinuität als eine eigene moralische Unausgeglichenheit zu empfinden. Sobald das eintritt, ist der Schockeffekt verschwunden. Seine eigene moralische Unzulänglichkeit mag ihn so stark schockieren wie die Kriegsverbrechen... Entweder er tut seinen Sinn für die Unzulänglichkeit mit einem Achselzucken ab, oder

Fotos von Gräueltaten den Pin-ups gegenüberstellte (z.B. seine „Saturation Paintings (Buchenwald)“-Collage von 1961, Abb. S. 64). Dies erklärt auch seinen Gebrauch von brutalen sadomasochistischen Fotos.

5 Der gebürtige Kanadier Sam Goodman (1919-1967) erwarb sich in den späten fünfziger Jahren einen Ruf als abstrakt-expressionistischer Maler und begann in den sechziger Jahren mit seinen Assemblagen. Goodman, Stammgast in der „Cedar Bar“, stellte ab 1956 in der Camino Gallery aus und nahm an zahlreichen Gruppenausstellungen in Manhattan und Provincetown teil. Als vier junge Künstler in der Camino Gallery in Greenwich Village ausstellten, veröffentlichte die *Art News* Goodmans Werk „Point of Departure“ (1956), eine kalligraphische Schwarzweiß-Abstraktion, die 10 von Franz Klines dynamischen Kompositionen beeinflusst war. Goodman wurde als ein vielversprechender junger Künstler der zweiten Generation der Schule des Abstrakten Expressionismus betrachtet. Er wurde mit dem informellen französischen Maler Georges Mathieu verglichen<sup>44</sup> und dafür verehrt, dass er seine Kunst rein hielt „von rüpelhaften Empfindungen“.<sup>45</sup> Zusammen mit seiner Frau Elisabeth eröffnete er ein Cafe in der MacDougal Street mit dem Namen „Caricature“. In 15 derselben Straße in der Champagne Gallery zeigten Goodman und Lurie im März 1960 gemeinsam Werke, die James Schuyler von der *Art News* wohl gefielen. Er schrieb: „Goodmans auf die Leinwand geworfene, erdfarbene Abstraktionen haben nicht die Aufmerksamkeit bekommen, die sie verdienen. Die Gewalt der Mittel ist offenbar, aber der Effekt ist erstaunlich groß.“<sup>46</sup> Goodman ist vor allem für sein Werk „The Cross“ (1960) bekannt, das in Lucy Lippards Buch „Pop-Art“ (1966) abgebildet ist.<sup>47</sup> Als ein Angriff auf den Militarismus und die Bombe bestand diese Assemblage aus einem Schaukelpferd und einem Mülleimer, der zwei Dinge beinhaltete: eine Bombe, an die ein Schirm angebracht war, und ein hölzernes Kreuz mit angeklebtem Papier und Modellflugzeugflügeln. Ein Schild, das an das Kreuz befestigt war, besagte auffallend: „Men today“ (die heutigen Menschen), und das Wort „Garbage“ (Müll, Abfall) war über die Oberfläche des Eimers geschmiert worden. Goodman hatte auch einige effektvolle schwarzfarbige Plakate gemalt, mit grob gezeichneten Totenschädeln, die die Regierung aufforderten „Stop Testing“ und „Stop 20 Fallout“.

Sam Goodmans Assemblagen „Male Fetish“ und „Female Fetish“ (1961) waren typisch für die Arbeiten, die er aus Abfall konstruierte. Das Porträt eines Männerkopfes war von einem Klodeckel 30 umrahmt und bildete, auf einem vertikalen Holzbrett befestigt, den „männlichen Fetish“. Die Assemblage verarbeitete auch eine Sprungfeder, ein Spielzeugmotorrad und eine Puppenhand, die von einer Pfeife herunterbaumelt. Der „weibliche Fetish“ war ebenso grotesk. Er bestand aus einem Schädel mit einer Zigarre im Mund und einer Perücke, ein paar verkrüppelten Puppenarmen (wie bei einer Contergan-Missbildung), zwei torpedoartigen Ballons als Brüste und einem alten 35 Stück weißer Spitze als Rock. Weitere Goodman-Assemblagen waren eine Registrierkasse, die „Box with Excrements“, „Bomb and Snake“, das Granatenstillleben „Three Grenades“ (alle von 1961) und eine Arbeit mit dem Titel „General Chaos“ (1962), die einen Armeehelm verarbeitete. Goodmans Arbeiten erlauben den Rückblick auf Dada-Werke wie Raoul Hausmanns „Mechanischer Kopf“ (1919-20) oder Johannes T. Baargelds „Philanthropischer Bandwurm“ (1919). Auch 40 der Vergleich mit den Assemblagen seiner Zeitgenossen von der Westcoast, Edward Kienholz und Bruce Gönner, ist möglich. Der aus Los Angeles stammende Künstler Kienholz fertigte eine Assemblage mit dem Titel „History as a Planter“ (1961), die seine Abscheu über die Nazi-Konzentrationslager zum Ausdruck brachte. Sie bestand aus einem Herd, einem Blumentopf, Zeitungsausschnitten aus der Kriegszeit und einem Hakenkreuz. Maurice Tuchman zufolge verkörperte diese Arbeit „die Zeit und die ihr inwohnende Tendenz, das Böse vergessen zu machen oder zu glätten: die Vernichtung von Menschen wird, genau wie eine Blumenschale, ein Gegenstand der 45 Konversation, eben nur ein Thema zur Diskussion in den Wohnungen des Mittelstandes.“<sup>48</sup>

Die NO!-Künstler und die kalifornischen Assemblagisten verwendeten häufig dieselben Themen in ihrer Arbeit. Luries „Liberty or Lice“ (Freiheit oder Läuse) trug eine Überschrift „Chessman Misses 50 Stay by Minutes“, die sich auf den Fall des Caryl Chessman bezog, den „Red Light Bandit“, eines Entführers und Vergewaltigers, der unter dem Lindberg-Gesetz abgeurteilt worden war, und der in

---

er denkt daran, in irgendeiner Weise Buße zu tun... In beiden Fällen ist das eigentliche Thema Krieg, der eigentliche Anlaß, wirksam entpolitisiert. Das Bild wird zum Nachweis der allgemeinen menschlichen Situation. Es klagt niemanden und alle an.“ John Berger: *Photographs of Agony* (1972). In: John Berger, *About Looking*. New York 1980, S. 39-40.

<sup>44</sup> G.D.: John Cu Roi, Sam Goodman. In: *Arts*. 34. 1960 (April), S. 64.

<sup>45</sup> James Schuyler: Sam Goodman (Camino). In: *Art News*. 57. 1958 (November), S. 17.

<sup>46</sup> James Schuyler: Sam Goodman and Boris Lurie (Champagne Gallery). In: *Art News*. 59. 1960(März), S. 15-16.

<sup>47</sup> Lucy Lippard: *Pop-art*. New York 1966, S. 104.

<sup>48</sup> Maurice Tuchman: A Decade of Kienholz. In: *Artforum*. April 1966, S. 41.

der Todeszelle Bücher über seine Erfahrungen schrieb. Chessmans Hinrichtung im Jahre 1960 löste einen internationalen Skandal aus, der in der ganzen Welt antiamerikanische Kundgebungen provozierte. In Kalifornien kreierte Kienholz mit „Psycho Vendetta Gase“ (1960) und Gönner mit „Hommage to Chessman“ (1961) ihre Arbeiten zum Chessman-Fall.

5 Als dritte Hauptfigur in der NO!art-Gruppe teilte Stanley Fisher (1926-1980), der Beat-Poet, Schul-  
lehrer und Künstler war, viele der Ansichten Goodmans und Luries. 1960 stellte Fisher einen Ge-  
dichtband mit dem Titel „Beat Coast East“ zusammen. Er war beeinflusst von den Schriften Wil-  
helm Reichs, der für die sexuelle Revolution eintrat und 1957 in einem Bundesgefängnis starb. In  
gewissem Maß bestand eine Wechselbeziehung zwischen den Beat-Poeten und den NO!art-  
10 Künstlern. Fishers Collagen wurden von einer Kritikerin in Art News als „trommelfeuern wie Kaf-  
feehausdichtung“<sup>49</sup> bezeichnet. Der Freund der NO!art-Künstler und Autor Seymour Krim, der Her-  
ausgeber des Nugget war, war ebenfalls in der Beat-Bewegung aktiv. Krims Taschenbuchausgabe  
„The Beats: A Gold Medal Anthologie“ wurde im Jahre 1960 veröffentlicht und enthielt Beiträge  
15 führender Beat-Poeten.<sup>50</sup> Lurie war mit dem umherziehenden Straßendichter Jack Micheline be-  
freundet, und auch der schwarze Dichter Ted Joans stellte zusammen mit der NO!art-Gruppe aus.

Fishers Gedichtband „Beat Coast East“ enthielt neben seinen eigenen Gedichten auch einige von  
Ginsberg, Orlovsky, Corso, Kerouac, di Prima, Le Roi Jones und anderen. Das Buch war illustriert  
mit Elaine de Koonings Gemälde „Veronica“, Fotos von Claes Oldenburgs „Snap-shots from the  
City“-Happening in der Judson Gallery, Ausschnitten aus Luries „Liberty or Lice“, und Feder-  
20 zeichnungen von Fisher zum Thema „Die Hochzeit von Frau und Bestie“.<sup>51</sup> Nach Fishers Ansicht  
waren sie selbstbewusste „rebellische“ Dichter, von Walt Whitman beeinflusst, und benutzten Jazz-  
Rhythmen.

Von besonderem Interesse war ein Essay von Norman Mailer, „An Eye for Picasso“, das Picassos  
libertinöse Deformationen beschreibt. „Picasso benutzte den Pinsel wie ein Schwert, das ein Auge  
25 herausschneidet, um es über das Ohr zu pflastern, oder eine Brust abtrennt, um sie verdreht hinter  
den Arm zu platzieren, oder die Nasenlöcher seiner Frauenbilder aufreißt, bis sie die gewaltsame  
Notdurft jener zwiefachen Löcher des Lebens und des Todes, nämlich der Scheide und des Anus,  
annehmen.“<sup>52</sup> Mailers Beschreibung von Picassos Technik könnte man auch auf die anatomischen  
Verrenkungen von Fishers Collagen beziehen. Nach Lurie können Fishers Erfahrungen als Sanitä-  
30 ter im Zweiten Weltkrieg - er war kurz vor D-Day nach Europa geschickt worden - mit seinen neuar-  
rangierte Anatomien in Verbindung gebracht werden, mit denen er in seinen Collagen Mutanten  
und Hybriden kreierte. In seinem Statement für die „Involvement Show“ von 1961 vertrat Fisher die  
Meinung, dass die NO!art-Künstler „der Ideologie des 'Jeder gegen Jeden' einen tödlichen Schlag  
versetzen ... Wir haben keine Angst vor der Konfrontation mit den Hiroshima-Höllen und Buchen-  
35 walds einer notleidenden Welt. Wir bieten keine Beruhigungsmittel an.“<sup>53</sup> Fishers Collagen, wie  
sein Werk „Debris“ (1961), erinnern an die Fotomontagen John Heartfields, Raoul Hausmanns und  
besonders an die von Hannah Hoch, obgleich die NO!art-Künstler erst viel später vom Berliner  
Dada erfuhren. „Debris“, manchmal auch „Reds to Test“ genannt, war eines der Bilder, die in  
40 „Christ in a Fallout Shelter“ wieder auftauchen, das Fisher während der Zeit der Kubakrise veröf-  
fentlichte.

Fishers Broschüre „Christ in a Fallout Shelter“ (1962) war eine Mischung aus Sozialkritik, tabuver-  
letzenden Schriften und dilettantisch-übertriebener Prosa. Um die Spekulantinnen daran zu hindern,  
Kunstwerke wie Waffen anzuhäufen, empfahl Fisher den Künstlern, vergängliche Kunst zu ma-  
45 chen. Er bezog sich auf „meine Sicht der Kunst als etwas, das dem menschlichen Zustand helfen  
werde, lebendiger, intensiver und an seiner eigenen Erhabenheit interessierter zu werden, als dies  
die gegenwärtigen Bedingungen erlauben.“ Zum Abstrakten Expressionismus meinte er „dass die-  
ser einst eine tiefe Bedeutung hatte, nun aber zu Tode imitiert worden ist und der Herausforderung  
der neuen Werte nicht begegnen kann, oder zum Unkonventionellen durchzudringen vermag.“ Als  
50 messianischer Revolutionär (inspiriert von Schriftstellern wie Paul Goodman, Norman Mailer und  
Allen Ginsberg) trat Fisher für ein Revival einer „prophetischen und revolutionären Leidenschaft“

<sup>49</sup> Suzi Gablik: Stanley Fisher, Stryke. In: Art News. 63. 1964 (November), S. 16.

<sup>50</sup> Seymour Krim: The Beats. A Gold Medal Anthology. Greenwich 1960. Siehe auch: Seymour Krim: Epitaph  
for a Canadian Kike. In: You & Me. New York 1968.

<sup>51</sup> Stanley Fisher: Beat Coast East. New York 1960. Buchbesprechung in: Margaret Randall: Beating the Beat.  
In: Scrap. 2. 1960, S. 3.

<sup>52</sup> Norman Mailer: An Eye for Picasso. In: Fisher, S. 86-87.

<sup>53</sup> Stanley Fisher: Involvement Show Statement (1961). In: Lurie; Krim, S. 38.

des Künstlers ein und versuchte, diesem Ideal Ausdruck zu verleihen, indem er „auf mysteriöse und wirkungsvolle Weise Fotografien mit Farben, Kindercollagen und Zeichnungen verschmolz.“<sup>54</sup>

### NO!art-Ausstellungen

Die erste gemeinsame Ausstellung der NO!-Künstler „Vulgär Show“ fand in der March Gallery im November 1960 statt. Sie umfasste Arbeiten von Lurie, Goodman, Fisher und John Fischer. Die Tatsache, dass diese Künstler ihre Arbeit als jiddische Kunst oder „Jew Art“ stigmatisierten, verdeutlicht, dass Selbstironie, vermischt mit Wut, die Triebfeder ihrer Kunst war. Sie empfanden Freude darüber, die Empfindsamkeit von jüdischen und nicht-jüdischen Mitbürgern, die sich über ihren Mangel an Taktgefühl aufregten, zu verletzen.<sup>55</sup> Ihre Kunstwerke waren häufig provokante Kombinationen von Holocaustfotos und Hakenkreuzen. „Vulgarität“ bedeutet eine Reflexion über ihre Themen (Politik, Reklame, Pin-ups) und das bezeichnende Fehlen von Geschmacksnormen (die Einbeziehung von Graffiti, Abfall, vergänglichen Materialien). Lurie erklärte: „Wir wollten das Vulgäre zeigen, die Aufmerksamkeit darauf lenken. Wir wollten das Vulgäre in uns selbst genauso stark unterstreichen wie das Vulgäre um uns herum, es akzeptieren, absorbieren, uns seiner bewusst werden, um es schließlich zu exorzieren.“<sup>56</sup> Die NO!-Künstler testeten bewusst das Vulgäre als Instrument, kulturell Konservative und politisch Rechte anzugreifen. (Kritiker wie Max Kozloff beklagten sich darüber, dass „die jüngere Generation sich zu sehr auf das Abstoßende in ihren Bildern konzentriert.“<sup>57</sup>) Der oberste Gerichtshof der USA hatte kurz zuvor verfügt, dass er keine obszöne Veröffentlichung in Schutz nähme, in der Nacktheit, Sexualität und Ausscheidung von Exkrementen besonders drastisch dargestellt würden. Weil diese Bestimmung das demokratische Recht des Künstlers auf freie Meinungsäußerung verletzte, zogen einige Künstler die offizielle Definition von Obszönität in Zweifel. Weil die mächtigen Heuchler die Reinheit der Kunst forderten, gab es den unwiderstehlichen Drang, ihnen Scheiße zu präsentieren, und ihnen dabei zu erzählen, dass sie in den Spiegel schauten. Die Umstände waren so absurd geworden, dass sich die Post weigerte, Postkarten mit Goyas „Nackter Maya“ wegen angeblicher Obszönität zu befördern. Aus der Sicht der NO!-Künstler waren die wahren Obszönitäten dieser Zeit die Gaskammern der Nazis, die Entwicklung der Atombombe, die Händler des Todes aus der Rüstungsindustrie, materielle Gier und die fortwährenden, sanktionierten Gräueltaten der US-Regierung. Die „Involvement Show“, die in der March Gallery 1961 stattfand, war ein Experiment in „Basisdemokratie“, begleitet von Statements von Lurie, Goodman, Fisher und Augustus Goertz, die unter den 26 ausstellenden Künstlern waren. Lurie weigerte sich, die Arbeiten zu kategorisieren und schrieb: „Der Elfenbeinturm ist kein Ersatz für Engagement (involvement) im Alltag. In den Zeiten von Krieg und Vernichtung sind ästhetische Stilübungen und dekorative Muster nicht genug.“<sup>58</sup> Einige andere Teilnehmer der „Involvement Show“ waren der Happening-Künstler Allan Kaprow, Yayoi Kusama, Michelle Stuart, Jean-Jacques Lebel und der isländische Künstler Erro (zu dieser Zeit noch Ferro). Lebel lebte damals in New York und fertigte bemalte Collagen und Assemblagen an (wie „New York School“, 1962), die Pin-up-Fragmente einschlossen, was sie vergleichbar mit Luries Arbeiten macht. Der deutsche Künstler und Filmemacher Vostell, dessen erste Ausstellung in den USA 1963 in der Smolin Gallery stattfand, schloss Freundschaft mit den NO!-Künstler und erkannte, dass sie Werke mit ähnlichen Themen und in derselben Ausdrucksweise (Decollage) schufen.<sup>59</sup>

Die Möglichkeit des öffentlichen Zugangs war als radikale Gleichbehandlung gedacht und zeigte den Einfluss der aufkeimenden Neuen Linken. Michelle Stuart, eine Teilnehmerin an den Ausstellungen, zitierte in ihrem Artikel „NO is an Involvement“ im Artforum Camus („Was ist ein Mensch in der Revolte? Ein Mensch, der nein sagt. Aber wenn er ablehnt, verzichtet er doch nicht, er ist auch ein Mensch, der ja sagt aus erster Regung heraus.“). Sie stellte fest: „Die Leute sind allesamt Künstler, Protestkünstler, aber keine Sozialen Realisten. Man findet hier keine endgültigen Lösungsvorschläge und keine festgelegten Richtlinien. Sie geben Anregungen und rebellieren auf eine im wesentlichen romantische Art.“<sup>60</sup>

<sup>54</sup> Stanley Fisher: Christ in a Fallout Shelter. New York 1962. Siehe auch: Allen Guttman: The Revolutionary Messiah. In: The Jewish Writer in America. Assimilation and the Crisis of Identity. New York 1971.

<sup>55</sup> Siehe: John Murray Cuddihy: The Ordeal of Civility. Freud, Marx, Levi-Strauss, and the Jewish Struggle with Modernity. New York 1974. Cuddihy konzentriert sich auf, „die Angst und Qual assimilierter Juden mit dem öffentlichen Auftreten ihrer Glaubensgenossen.“

<sup>56</sup> Lurie; Krim, S. 58.

<sup>57</sup> Max Kozloff: Pop Culture, Metaphysical Disgust and the New Vulgarians. In: Art International. VI.2. 1962 (März). S. 34-36. Wiederabgedruckt in: Max Kozloff, Renderings. Critical Essays on a Century of Modern Art. New York 1968, S. 221.

<sup>58</sup> Lurie; Krim, S. 39.

<sup>59</sup> Wolf Vostell: No Blood... Please... (1970). In: Lurie; Krim, S.18-19.

<sup>60</sup> Michelle Stuart: NO is an Involvement. In: Artforum. 1963 (September), S. 36-37.

Später gestand Lurie ein, dass die „Involvement Show“ ursprünglich aus naiven Gründen entstanden war, aber „die Idee von Engagiertsein (involvement), das Aufbrechen der Isolation, war in Ordnung. Jetzt gingen wir aber weiter in unserem Engagement mit dem frühen Versuch, die gesamte Gesellschaft, einschließlich unserer Feinde, zu berücksichtigen, alle Strömungen vorurteilsfrei einzubeziehen, ohne oppositionelle Attitüden auszukommen, die Wut aufzugeben.“<sup>61</sup> Unglücklicherweise erlaubte diese demokratische Auffassung von Engagement einen unverbindlichen Pluralismus und Eklektizismus, der ihre Opposition dem Establishment gegenüber unterminierte.

Das Konzept des Engagements bedeutete manchmal, dass es vom Betrachter verlangte, Bestandteile des Kunstwerkes selbst zu öffnen und zu schließen oder einen elektrischen Schalter zu betätigen, wie in einer Kunst, in der man mitredet oder selbst teilhat. In dieser Art von Beteiligung (involvement) war die physische Beeinflussung besonders deutlich. Im eigentlichen Sprachgebrauch jedoch kann jemand „involviert“ sein, im Sinne eines verantwortlichen und gesellschaftlich verpflichteten Individuums. Das sind eher die Richtlinien der NO!-Künstler, ausgenommen dort, wo ihre Auffassung von Engagement (involvement) in explizit politische Termini gefasst wird, d.h. sie fühlten sich geradezu verpflichtet, Künstler zu sein. Sie wollten mit dem Habitus der Abstrakten Expressionisten, die die Entfremdung von der Gesellschaft ästhetisierten, aufräumen. Das erzeugte Widerstand im „Club“, dem bekannten Treffpunkt der Abstrakten Expressionisten. Der Maler Milton Resnick explodierte: „Was ist denn das für ein Involvement-Zeugs? Ich habe es nie gesehen, ich weiß nicht, wie dieser Kram verdammt noch mal aussieht! Ich habe es satt! Ich bin nicht engagiert! Ich bin nicht verpflichtet! Ich scheiße auf diese verfluchten dummen Begriffe! Sie sind nicht meine, und ich hasse jeden Hurensohn, der sie benutzt. Das ist es, was ich angreife!“<sup>62</sup> Das war im Januar 1961, als die NO!-Künstler um Beiträge für ihre „Involvement Show“ baten.

Die drohende nukleare Apokalypse war das Thema der nächsten Gruppenausstellung. Die „Doom Show“ (Untergangsausstellung) fand im Dezember 1961 statt, und spiegelte die wachsende Angst in Amerika während des Mauerbaus in Berlin und der Kubakrise wider. Die Erfindung der Atombombe bedeutete, dass Menschen die technologische Möglichkeit geschaffen hatten, jegliches Leben auf der Erde zu zerstören. Die Menschen reagierten mit einer Mischung aus Verzweiflung und Sinnlosigkeit auf dieses Vernichtungspotential und stumpften ab.<sup>63</sup> Der Zweck der Ausstellung war es, die Apathie zu vertreiben, die Leute wachzurütteln, um sie mit dem Selbstmord-Wahnsinn des Wettrüstens zu konfrontieren. Auch Lewis Mumford meinte, dass Künstler eine besondere Verpflichtung hätten, dem „kollektiven Selbstmord“ entgegenzuwirken. Das Thema war dermaßen monumental, dass nur wenige Künstler damit offen umgehen konnten, ohne in ausweichende Metaphorik und Klischees zu verfallen. Dieselben Probleme, wie sie in Bezug auf die Ungeheuerlichkeit des Holocaust als Thema in der Kunst entstanden, hatten auch diejenigen Künstler, die sich thematisch mit der Möglichkeit eines Atomkrieges auseinander setzten: „So gigantisch, wie die Bombe war ... so verkörperte sie keine reale Erfahrung. Die zentrale Realität einer neuen Ära war noch nicht zum kreativen Kern des Bewusstseins vorgedrungen.“<sup>64</sup>

Fishers Collagen „Debris“ (Trümmer) und „Hell“ (Hölle) wurden in der „Doom Show“ 1961 gezeigt. In diesem Jahr „schätzte man, dass die USA über einen Vorrat von 30 Millionen Tonnen Nuklearmaterial verfügte, das der Sprengkraft von 1,5 Millionen Hiroshima-Bomben entsprach ... Kennedy plante, diesen Vorrat bis 1965 zu verdoppeln.“<sup>65</sup> Die Amerikaner hatten ballistische Interkontinentalraketen und eine Flotte von Atom-U-Booten entwickelt, deren Milch- und Essensvorräte durch die Atomtests mit Strontium 90 kontaminiert waren. „Debris“ schloss ein Plakat mit einem Aufruf zu zivilen Verteidigungsmaßnahmen und Bilder von Atomopfern ein. In der Broschüre „Christ in a Fallout Shelter“ (Christus im Atombunker) von 1962, im Eigenverlag nach der Ausstellung herausgegeben, mischte Fisher schnörkellose Prosa mit halluzinatorischer Fiktion (er stellte sich darin Zombies in einer post-apokalyptischen Landschaft vor). Er begann das Pamphlet mit einer Antwort auf eine „alberne Kritik“ der „Doom Show“ in der Village Voice von S. Kiplinger und fuhr fort, Atombunker und Überlebensausrüstungen als völlig sinnlos zu attackieren. Für diese war Kennedy gerade in unverantwortlicher Weise in einer Fernsehansprache bezüglich der zivilen Verteidigung am 25.7.1961 eingetreten und hatte damit eine ungeheure Panik ausgelöst.

<sup>61</sup> Lurie; Krim, S. 58.

<sup>62</sup> Milton Resnick: Attack. 1961. In: Scrap. 3.1961. S. 2. Scrap (Fetzen) war eine respektlose, von Künstlern billig produzierte Zeitung, die von Sidney Geist herausgegeben wurde. Resnick erwähnt zwar die NO!art-Ausstellung und die March-Gruppe nicht, aber die zeitliche Abstimmung - das Statement entstand Ende Januar, die Ausstellung fand im April statt - ist wahrscheinlich kein Zufall.

<sup>63</sup> Robert Jay Lifton: Death in Life. Survivors of Hiroshima. New York 1969.

<sup>64</sup> Paul Boyer: By the Bomb's Early Light. American Thoughts and Culture at the Dawn of the Atomic Age. New York 1985, S. 250.

<sup>65</sup> Tagg, S. 72.

Zwar meinte Fisher, dass „Atomwaffen vernichtet werden müssten“, doch war er den Friedenskämpfern gegenüber erstaunlich ungnädig. Seine „Botschaft an die Friedenskämpfer“ in „Christ in a Fallout Shelter“ verdeutlicht seine Verachtung für zivilen Ungehorsam und empfiehlt kreatives Spielen als Alternative: „Malt! (Talent hat nichts mit Kunst zu tun.)“<sup>66</sup>

5 Fisher war nicht alleine mit seiner skeptischen Haltung gegenüber der „Ban the Bomb“-Bewegung, die sich in frühen Protesten des „Komitees für Gewaltloses Handeln“ (CNVA) manifestierte. Obwohl „diese frühen CNVA-Demonstrationen von den meisten Leuten als etwas verrückt abqualifiziert wurden, hatten sie zusammen mit den „Civil Rights sit-ins“ für die aufstrebende Neue Linke eine enorme Bedeutung.“<sup>67</sup> Die konservative Position Fishers, der sich für soziale Kunst einsetzte und vehement gegen die stetig steigende Atomwaffenproduktion und deren Tests war, scheint  
10 weniger zu überraschen, wenn wir uns erinnern, dass selbst Herbert Marcuse, der damals vielleicht prominenteste Linke, in „Eros and Civilisation“ (1955) den Spieltrieb als höchste Form des Protestes rühmte.<sup>68</sup>

Eine Dokumentation der „Doom Show“ ist in einem Schwarzweißfilm von Ray Wisniewsky erhalten.  
15 Er wurde kürzlich im Rahmen eines Fluxus-Filmfestes in den „Anthology Archives“ gezeigt. Unter dem gleichen Titel „Doom Show“ war er Bestandteil der ersten Filmreihe der A/G Gallery, eines Ausstellungsraumes, der 1961 in New York von Fluxusgründer George Maciunas eröffnet worden war. In diesem Zehnminutenfilm zertrümmern kleine Kinder bei einer Vernissage Kunstwerke und zerquetschen sadistisch Plastikpuppen unter den Reifen ihrer Dreiräder, während eine Luftalarmsirene dazu heult. Er hat „Echtzeit“-Charakter wie Robert Franks und Alfred Leslies „Pull my Daisy“  
20 (1959). Wisniewsky beschrieb den Film geheimnisvollerweise als „rituellen Feuertanz in einem Keller der 10. Straße im Schatten einer düsteren Weihnacht.“<sup>69</sup> Eine der herausragenden Arbeiten der Ausstellung war Goodmans Assemblage „Psycho Vanity-Americanus Male“ (Psychotische Eitelkeit - Amerikanischer Mann) von 1961, eine Attacke auf den Machismo als Bestandteil von  
25 Militarismus. Im Keller eines Hauses in der 10. Straße befindlich, war die March Gallery der geeignete Ort für die „Doom Show“, weil sie, im Souterrain gelegen, gewissermaßen ein symbolischer Atombunker war. Die „Doom Show“ erhielt eine positive Kritik in Art News, trotz des Vorwurfs des Kritikers: „Lurie und Goodman predigen zu schon Konvertierten.“<sup>70</sup> Das war mehr oder weniger eine Standardkritik an der Protestkunst. In einem anderen Artikel vergleicht Elaine de Kooning die Arbeiten der Ausstellung mit Kurt Schwitters Merz-Collagen und dem Geist von Dada Berlin: „Wenn  
30 du die Galerie betrittst, wirst du erschlagen von Zeitungen; Schlagzeilen von Exekutionen und Atomtests, groteske Pin-up-girls, abstoßende, aufgeklebte Verschmelzungen von bekannten Gesichtern des öffentlichen Lebens - ein Überfluss an Humor und Horror, untereinander austauschbar und ekelhaft.“<sup>71</sup> Fotos von den NO!art-Ausstellungen zeigen deutliche Ähnlichkeiten mit der Hängung der 1. Internationalen Dada-Messe 1920 in der Galerie Dr. Otto Burchard in Berlin.

Die NO!-Künstler wurden regelmäßig kritisiert, weil sie ihre Arbeiten im herkömmlichen Kontext von Kunstgalerien präsentierten. Diese Art von Vorwürfen trieben Goodman und D'Arcangelo dazu, ihre Kunst in Form eines „Car Event“ (Abb. S. 136), einer Autoaktion, auf die Straße zu bringen. (Wie  
40 bei den NO!-Künstlern wurden in D'Arcangelos Pre-Popgemälden Pin-ups wie das von Marilyn Monroe verwandelt.) In ihrem „Car Event“, einer Mischung aus Happening und politischem Protest, verwandelten die Künstler ein Auto in einen Umzugswagen (wie zum Karneval), trugen Totenmasken und -schädel, um so gegen die Bombe zu protestieren. Das Ereignis fand in der Gegend um den Tompkins Square Park im East Village statt und nahm damit die Form der Anti-Vietnam-Demonstrationen am Ende des Jahrzehnts vorweg. Es gab ständig Aktionen in der Kunstwelt der  
45 frühen sechziger Jahre mit „Artists Tenant Association“ (Mieterbund für Künstler), „Congress of

<sup>66</sup> Fisher 1962, o.S.

<sup>67</sup> Jezer, S. 35. Unter den durch die Presse viel beachteten Demonstrationen war auch ein erster Protest gegen einen Atomwaffentest im August 1957 und die Fahrt der „Golden Rule“, um den Bombenabwurf über Eniwetok zu verhindern. SANE (The Committee for a Sane Nuclear Policy) wurde 1957 gegründet.

<sup>68</sup> Herbert Marcuse: Eros and Civilisation. London 1955.

<sup>69</sup> Pull me Daisy. Ein Film von Robert Frank und Alfred Leslie. Mit einer Einführung von Jerry Tallmer und einem improvisierten Text von Jack Kerouac (New York 1961). Copyright 1959 by G-String Enterprises. - Das erste Filmprogramm der A/G Gallery, 925 Madison Ave., wurde von Jonas Mekas kuratiert und enthielt Kurzfilme von Stan Vanderbeek, „Achoo Mr. Keroochev“ (1959), „Ala Mode“ (1958), „Astral Man“ (1957), „Blacks and Whites. Days and Nights“ (1960), von Ray Wisniewski „Doom Show“ (1961), „The Lead Shoes“ (1949) von Sidney Peterson, „Film Exercises“ (1943-45) und von John und James Whitney „Antifilm #2“ (1957). Dieses Programm wurde vom 19. September bis 11. Oktober 1992 unter dem Titel „In and Around Fluxus: A Festival of Fluxfilms, Fluxloops, Fluxslides and Environments“ in den Anthology Archive wiederaufgeführt.

<sup>70</sup> Jill Johnson: Doom Show. In: Art News. 60. 1962. (Januar), S. 12. Diese Sichtweise zieht es bequemerweise vor, die Existenz von rechtsgerichteten Künstlern und deren Publikum zu ignorieren.

<sup>71</sup> Elaine de Kooning: Doom Belongs to Dada. In: Village Scene. Vol. 1. 1962 (März).

Racial Equality“ (Kongreß für die rassische Gleichstellung) und „Student Nonviolent Coordinating Committee“ (Gewaltloses Studenten-Koordinierungs-Komitee), die die Künstler um Unterstützung gebeten hatten. Aufgebrachte Künstler, die sich gegen die Dominanz der Abstraktion in den Museen wandten, fanden ebenso Aufnahme.

5 Obwohl bis dahin noch niemand auf ihre Kunst Bezug genommen oder ihr Markenzeichen benutzt hatte, fanden 1962 zwei NO!art-Ausstellungen in Italien statt, eine davon in der Galerie Schwarz in Mailand, die andere in der Galerie La Salita in Rom. Lurie war erstaunt darüber, daß Thomas B. Hess (der Herausgeber der Art News und eine Säule des Establishments) einwilligte, einen Essay für ein Ausstellungsplakat zu schreiben, den er wie folgt begann: „Sam Goodman und Boris Lurie sind echte Soziale Realisten ... Sie kommentieren die Schändlichkeit der Gesellschaft im Umgang mit dem Abfall der Gesellschaft - vergängliches Material für Aussteiger aus unserer großen Unordnung - unsere peripheren Obszönitäten, unser Müll und unser widerlicher, industriell hergestellter Müllberg.“<sup>72</sup> (Hess war der einzige anerkannte Kunstkritiker, der über NO!art in der entscheidenden Phase zwischen 1960 und 1964 schrieb. Die wichtigsten trendsetzenden Kritiker, die der New York Times nämlich, ignorierten ihre Ausstellungen, mit Ausnahme von Goodmans „NO! Sculpture Show“ von 1964, die Brian O'Doherty besprach.)

15 Lurie fuhr während der Ausstellungen in Rom und Mailand nach Italien, wo er sowohl den Dada-Veteran Marcel Janco als auch Enrico Baj (von der „Nuclear Art Movement“) und Roberto Crippa traf. Die italienischen Ausstellungen waren ein „succes de scandale“, weil die italienische Polizei darauf bestand, nur Leute über achtzehn Jahre hineinzulassen, und somit Neugierige in Scharen herbeilockte. In Rom sah die beachtliche Zahl von zehntausend Besuchern die Ausstellung. Die Ausstellungen wurden unterschiedlich aufgenommen, wobei die Rechten dieselben Vorwürfe wie die Linken in Amerika machten. Die Konservativen ärgerten sich, dass diese Neo-Dadaisten ihre geheiligten Werte der Kunst zerstörten. Sie gingen zu Beschimpfungen über, in denen sie die NO!-Künstler als Pornografen bezichtigten, die die Obszönitäten um ihrer selbst willen genossen.<sup>73</sup> Die extremste Reaktion kam von Giampiero Giani, der in seinem Artikel „Lügen inmitten von Müll“ (Avanti, Mailand) schrieb: „Wir müssen das verurteilen, und natürlich ist die Galerie Schwarz für all das hier verantwortlich.“<sup>74</sup>

20 Die Kritiker aus dem linken Lager andererseits waren verwirrt, dass Thomas B. Hess die Künstler als Soziale Realisten eingeführt hatte, weil ihre Arbeit keine klaren Bezüge zu zhdanovistischen Prinzipien (Andre! Alexandrovich Zhdanov (1896-1948), Bolschewist, war während der Stalin-Ära für Kunst und Kultur zuständig.) aufwies. Diese Bezeichnung war unglücklich, weil die NO!-Künstler mit Siqueiros und Guttuso (der in einem Sonderteil der Art News 1958 unter der Rubrik aufgeführt wurde „Wie Kunst im Kommunismus existiert“) verglichen wurden.<sup>75</sup> „Die Position eines Guttuso hat den ungebrochenen Optimismus eines Realismus nach strenger marxistischer Vorgabe, wohingegen Lurie den Anschein erweckt, ein Nihilist oder Anarchist zu sein,“ schrieb Vittorio Rubiu in einem separaten Vorwort zu der römischen Ausstellung, um die Unterschiede aufzuzeigen.<sup>76</sup> Ein paar Kritiker waren den NO!-Künstlern gut gesonnen, einschließlich einem, der schrieb: „Die Wut ihrer Rebellion läßt auf eine sehr humane Einstellung schließen und auf ein wirklich aufrechtiges Streben nach Gerechtigkeit und Frieden, und das gibt ihnen ihre Berechtigung.“<sup>77</sup> In der kommunistischen Tageszeitung L'Unità zeigte sich Mario de Micheli sichtlich beeindruckt von Luries Arbeit „Lumumba is Dead“.<sup>78</sup>

30 Während der Ausstellungen in Italien schrieb Hess einen Brief an Lurie, in dem er ihn nach einer Rechtfertigung für seine Zusammenarbeit mit der Kulturindustrie fragte. Luries Antwort war grundlegend pragmatisch: „Was kann ein Künstler, der etwas zu sagen hat, anderes tun, als das 'Ausstellungsspielchen' mitzumachen? Dies ist das eine legitime Ventil... unser 'Markt', der uns erhält, vorausgesetzt der Künstler hat die Kraft und die Mittel, seine Vorteile daraus zu ziehen.“<sup>79</sup> In dieser Hinsicht waren die NO!-Künstler nicht so militant wie ihre Zeitgenossen, die Situationisten in Frankreich, die es ablehnten, ihren ideologischen Purismus aufs Spiel zu setzen. Trotzdem können wir

<sup>72</sup> Thomas B. Hess: Introduction. Italian Shows. In: Lurie; Krim, S. 64.

<sup>73</sup> Mario Monteverdi: Corriere Lombardo. 9. Oktober 1962. In: Boris Lurie Papers (ca. 1958-1967). In: Archives of American Art. Microfilm Reel 3134, frame 789.

<sup>74</sup> Giampiero Giani: Lies Among Trash. In: Avanti. (Mailand). In: Boris Lurie Papers. Frame 788-89.

<sup>75</sup> Milton Gendel: Guttuso. A Party of View. In: Art News. 57.2. 1958 (April), S. 26-27, S. 59-62.

<sup>76</sup> Vittoria Rubiu: The Painting-Collage of Boris Lurie (Vorwort zu der Ausstellung in der Galerie LaSalita, Rom). In: Boris Lurie Papers. Frame 784.

<sup>77</sup> M. Leppore in: Corriere d'Informazione. (Mailand). 3. Oktober 1962. In: Boris Lurie Papers. Frame 791.

<sup>78</sup> Mario de Micheli: Lurie and Goodman in Milan. An American Rebellion. In: L'Unita. 20. Oktober 1962. In: Lurie; Krim, S. 66-67.

<sup>79</sup> Boris Lurie: Letter to Mr. Hess. In: Lurie; Krim, S. 65.

Parallelen zwischen diesen beiden Gruppen ziehen. Beide drückten ihre Unterstützung für anti-kolonialistische Bewegungen in Afrika aus, und sie waren gleichzeitig von dem „zum Untergang verurteilten System“ (doomsday System) angeekelt.<sup>80</sup> Dennoch, wie Lurie bemerkte, seien die NO!-Künstler, trotz ihrer Bereitschaft, innerhalb der Institutionen zu wirken, auf einer schwarzen Liste.  
5 (Es bleibt beispielsweise zu fragen, warum sie nicht an der Ausstellung „The Art of Assemblage“ im Museum of Modern Art beteiligt waren.)

Zurück in New York fand die „NO!Show“ in der Uptown-Galerie von Gertrude Stein statt. Sie umfasste Arbeiten von 12 Künstlern. In einem begleitenden Essay erklärte der Schriftsteller Seymour Krim: „Viele Arbeiten dieser Ausstellung scheinen mir die dichtesten Annäherungen an dieses zeitgenössische Irrenhaus zu sein, das unser existentielles Los ist.“<sup>81</sup> Der Ausstellungstitel deutet schon an, dass die Künstler das artikulierten, was als „große Verweigerung“ durch Marcuse in seinem Buch „Der eindimensionale Mensch“ (1964) populär werden sollte. Gertrude Stein beschrieb, wie in Luries Bildern das Element der Negation gegen das Akzeptierte, die Grausamkeit, den vorherrschenden Schrecken, gegen den Konformismus und das Materialistische zielte. „Es ist ein starkes Nein in der Flut von massenhaft produzierten Jas. Die Werbung war so allgegenwärtig, dass sie die Leute unterschwellig durch Gehirnwäsche, durch ständiges Beschwatzen zum Konsum antreibt. Durch die Psychoanalyse informiert, manipulierte der Werbefachmann geschickt das Bewusstsein des Konsumenten, und sein politisches Äquivalent, der Pressesprecher und Nachrichtenmanipulator oder der Meinungsforscher, spielten eine wichtige Rolle bei der Willensbeeinflussung.“<sup>82</sup>  
10  
15  
20

Aus kritischer Sicht ist leicht erkennbar, dass die Werbung ein grundlegendes Instrument kapitalistischer Propaganda ist, um das hervorzubringen, was Vance Packard in „The Hidden Persuaders“ (Die heimlichen Verführer) das „organisierte Ja“ nennt.<sup>83</sup> Das war der Grund, weshalb Lurie seine hämmernden NO's über Auto- und Geschirrspülmittel-Reklamen druckte, die neben Fotos von Greueln aus Buchenwald und Hiroshima in auflagenstarken Magazinen erschienen. Adorno und Horkheimer erklärten: „In den maßgebenden amerikanischen Magazine Life und Fortune kann der flüchtige Blick Bild und Text der Reklame von denen des redaktionellen Teils schon kaum mehr unterscheiden.“<sup>84</sup> Damals wie heute sponsern die multinationalen Konzerne das Nachrichtenwesen, und so bestimmen sie mit, was „nachrichtenwürdig“ ist. In seinen großformatigen Collagen und Assemblagen drückte Lurie seinen Ekel gegen die herrschende Klasse und die Multis aus, gegen das gesamte kapitalistische System, weil es verantwortlich ist für die Sinnentleerung des Lebens und das gleichwertige Nebeneinander von Geschirrspülmitteln und Bildern der Massenvernichtung. 1964 installierten Sam Goodman und Dorothy Gillespie in der Champagne Gallery „The American Way of Death“. In seinem „Doom Show Statement“ hatte Stanley Fisher beschrieben, wie die atomare Aufrüstung „Tod ohne Sinn, Tod ohne Würde, einen einsamen Tod, einen verdienten Tod“ versprach.<sup>85</sup> Während der sechziger Jahre war die Nation traumatisiert durch eine Serie von Attentaten und Bildern gewaltsamen Todes. Goodmans und Gillespies Ausstellungstitel war Jessica Mitfords gleichnamigem Bestseller entlehnt, einem Expose über Preiswucher in der Bestattungsindustrie, das zu staatlicher Preisregulierung führte. Mitfords Buch griff die Geschäftemacherei mit Beerdigungen an, indem es die speziellen Bestattungspraktiken der „Todesindustrie“ beschrieb. Sie dokumentierte die gigantischen Profite ihrer Bosse, deren kapitalistische Beweggründe äußerst schamlos waren. Die „American Way of Death“-Ausstellung war morbide und besaß den Charakter von Leichenschändung. Sie frönte einem schwarzen Humor, mit Särgen (komplett mit Bildnissen), Grabsteinen, Gartenmöbeln und einem Friedhofsplan.<sup>86</sup> Rosalind G. Wholden, die gegen die pornografische Bilderwelt bei NO!art Einspruch erhob, schrieb einen Artikel in Arts Magazine. Sie widmete sich darin Luries „Immigrant NO!box“ von 1963 und den „NO!suitcases“, die außen mit Holocaust-Fotos, Pin-ups, Werbeanzeigen, NO's, Hakenkreuzen und Davidsternen bezogen waren. Da sie offensichtlich nicht wusste, dass Lurie ein Überlebender des Holocaust war, nannte sie ihn einen „Untermenschen“ (subhuman) und einen „selbsternannten Ausgestoßenen“. Wholden machte die „Scheußlichkeit“ der Objekte nieder. Sie behauptete, dass die Objekte „durch  
25  
30  
35  
40  
45  
50

<sup>80</sup> Siehe: The Geopolitics of Hibernation (1962). In: Ken Knabb (Hg.): The Situationist International Anthology. Berkeley 1981, S. 76-82.

<sup>81</sup> Seymour Krim: NO!Show Introduction. In: Lurie; Krim, S. 24-25. Außer Werken von Lurie, Goodman und Fisher zeigte die Ausstellung Arbeiten von Rocco Armento, Esther Oilman, Gloria Graves, Allan Kaprow, Yayoi Kusama, Jean-Jacques Lebel, Michelle Stuart und Richard Tyler.

<sup>82</sup> Edward L. Bernays: The Engineering of Consent. S. 250. 1947 (Marz), S.113-120.

<sup>83</sup> Vance Packard: The Hidden Persuaders. New York 1957.

<sup>84</sup> Adorno; Horkheimer, S. 163.

<sup>85</sup> Stanley Fisher: Doom Show Statement (1961). In: Lurie; Krim, S. 40.

<sup>86</sup> Jessica Mitford: The American Way of Death. New York 1963. Siehe auch: Morris Dickstein: Black Humor and History. In: Morris Dickstein: Gates of Eden. American Culture in the Sixties. New York 1977.

dieses Nebeneinander von KZ-Fotos und Glanzbildern von Frauen in obszönen Posen die Millionen von Unschuldigen schänden, die Millionen von Unschuldigen, die von Hitlers Nazis zusammengetrieben und abgeschlachtet wurden.“<sup>87</sup> Ungefähr zur selben Zeit listete Shephard Rifkin für die Art International einige Zwischenfälle auf, die er als Krankenwagenfahrer in Ost-Harlem miterlebt hatte, und er behauptete: „Die größte persönliche Tragödie für diese Künstler besteht darin, dass ihr Haschischdealer hochgenommen wird.“<sup>88</sup> Merkwürdigerweise kam keiner der Kritiker auf die Idee, dass diese Künstler vom Holocaust direkt berührt sein könnten.

Wholdens Einspruch gegen Luries Arbeit war mit einer Attacke gegen den italo-amerikanischen Maler Rico Lebrun kombiniert, einem der wichtigsten Vertreter des „New Humanism“ in den späten fünfziger Jahren, der in seinen Kunstwerken den Holocaust zum Thema hatte. Sein Werk wurde 1959 in der „New Image of Man“-Ausstellung im Museum of Modern Art, kuratiert von Peter Selz, ausgestellt. Es war ein Überblick über den figurativen Expressionismus. Die Künstler in dieser Ausstellung gehörten zu der wiederauflebenden Tendenz, den Menschen abzubilden. Selz und der Theologe Paul Tillich behaupteten, dass diese Künstler den entmenschlichenden Folgen der technischen Entwicklung widerständen, indem sie das Thema Mensch wieder aufnahmen. Sie führten die Diskussion über die Arbeiten in der Sprache des Existentialismus, hoben die Schmerz- und Angstgefühle hervor, die sie mit jener Kunst verbanden.<sup>89</sup> Es gab Parallelen zwischen den NO!-Künstlern und „New Image of Man“, und man kann z.B. Sam Goodmans „Fallen Warrior“ (Gefallener Krieger) von 1961 mit Baskins Kalksteinskulptur „The Great Dead Man“ (Der große tote Mann) von 1956 vergleichen. Wie einige Arbeiten der NO!art behandelte auch de Koonings „Marilyn Monroe“ (1954) das ultimative Pin-up-Sexsymbol. Aber es gab auch grundlegende Unterschiede. Das Problem mit der „New Image of Man“-Empfindsamkeit als einer Ausdrucksform politischer Kunst war, dass „die Künstler bei ihrem Versuch, universelle Statements abzugeben, die konkreten und aktuellen Bezüge ausgelassen hatten, die ihre Kunst in einen historischen Kontext gesetzt hätten ... Stattdessen wurden uns undeutliche und verschwommene Symbole und Situationen präsentiert, die als Kommunikationsform unwirksam waren ... Der Humanismus der 'New Image of Man'-Maler war nicht nur pessimistisch, sondern ebenso antidemokratisch, weil sie keinen Versuch unternahmen, die breite Masse zu erreichen oder den täglichen Kampf der Arbeiterklasse zu veranschaulichen.“<sup>90</sup> Das Zitat stammt aus einem Essay von Patricia Hills mit dem Titel „The Figurative Tradition and the Whitney Museum of American Art“. Das Whitney Museum war eine der Institutionen, die ein „Schuttblatendeckel“ für „New Image of Man“-Kunst waren. Die Einordnung NO!art in die Kategorie „Humanismus“ ist unangebracht, weil sich die NO!-Künstler auf aktuelle Ereignisse bezogen, sie prangerten den Kapitalismus an und forderten politisches Engagement in der Kunst, währenddessen sie als Gruppe zusammenarbeiteten.

Den NO!-Künstlern war die „New Image of Man“-Empfindungswelt verhasst, da ein Großteil dieser Kunst nichts anderes als eine milde Form von Salonliberalismus war; weiterhin war die äußere Sympathie der Humanisten für die Unterdrückten oft ein verkleideter heimlicher Sadismus. Das unvereinbare Nebeneinanderstellen von Pin-ups und Holocaust-Opfern in Luries „Buchenwald“-Collage von 1959 unterschied sich z.B. stark von Rico Lebruns mehr humanistischer Annäherung an den Holocaust in seinem „Buchenwald Pit“ (1955). Lebrun war vom Konzept her eher traditionell, beeinflusst vom subjektiven Expressionismus eines Picasso oder Beckmann, während Luries konzeptionelle Strategie mit der situationistischen Technik des Verdrehens (Detournement) verwandt war. In „Buchenwald“ klebte Lurie seine erotischen Pin-up-Fotos mit der Bildunterschrift „Can it happen again?“ rund um das der Buchenwaldopfer. Indem er auf die Dialektik zwischen Angezogenensein und Abgestoßensein hinwies, ließ die Collage auf eine Analogie zwischen den KZ-Überlebenden und den Pin-up-Modellen schließen. Luries Arbeit zeigte, wie Holocaust-Überlebende ebenso wie Pin-ups von den Massenmedien zu etwas Spektakulärem gemacht werden.

Das symbolische Ende der NO!art-Gruppe war Goodmans „NO! Sculpture Show“ 1964 in der Gertrude Stein Gallery. Höflich als „colonic calligraphy“ (Kalligraphie des Dickdarms) in der New York

<sup>87</sup> Rosalind Wholden: Specters - Drawn and Quartered. In: Arts Magazine. 38. 1964 (Mai), S. 17-18.

<sup>88</sup> Shephard Rifkin: Color me mean. In: Art International. VIII. 2. 1964 (20. März).

<sup>89</sup> Peter Selz; Paul Tillich: New Image of Man. Museum of Modern Art, New York 1959. Die Ausstellung zeigte neben Pollocks figurativen Arbeiten aus den fünfziger Jahren und de Koonings „Women“-Serie Werke europäischer Künstler wie Appel, Armitage, Bacon, Butler, Cesar, Dubuffet, Giacometti, Paolozzi, Richter und Wotruba. Der Bildhauer Theodor Roszak und der Maler Balcombe Greene waren vom Konstruktivismus zum Expressionismus „konvertiert“. Weitere Künstler, deren Werke ausgestellt wurden, waren Leonard Baskin, Leon Golub, Jan Muller, Nathan Oliveira und H.C. Westermann. In anderen Worten: hier traf sich eine Ansammlung internationaler Künstler, zu denen auch Vertreter aus New York, Chicago und Kalifornien gehörten.

<sup>90</sup> Patricia Hills: Painting 1941 -1980. In: Patricia Hills; Robert K. Tarbell: The Figurative Tradition and the Whitney Museum of American Art. Whitney Museum of American Art, New York 1980, S. 131.

Times beschrieben,<sup>91</sup> waren die bemalten Pappmache-Shit-Skulpturen für Goodman (hergestellt in Zusammenarbeit mit Lurie) eine nihilistische Geste, die sich über die „schmutzigen reichen“ Kunstspekulanten lustig machte. Als Haufen, die wie Fäkalien aussahen, widersetzten sich die Skulpturen jeder formalen Lesart. Damit wirkte sie einer analen Gesellschaft entgegen, die ihren Wohlstand anhäuft und zurückhält, und die sich nur begrenzte Triebbefriedigungen verschafft. Wie ein Kritiker der Art News bemerkte, repräsentierten die Shit-Skulpturen „den direkten, unsublimierten Ausdruck des Instinktes“<sup>92</sup> und reflektierten damit die Ansichten Freuds und Norman O. Browns („Life against Death“).<sup>93</sup> In seinem Aufsatz „Charakter und Analerotik“ von 1908 stellte Freud die Verbindung zwischen Kot und Geld her; auf dieselbe Art, wie den Kindern beigebracht werde, ihr „Geschäft“ einzubehalten, meinte er, erlangen die Erwachsenen später unmittelbare Befriedigung, indem sie ihr Geld in kapitalistische Unternehmungen investieren. So werden sie schließlich übermäßig ordentlich, knauserig und halsstarrig.<sup>94</sup>

Nach Goodmans und Luries „NO!Sculpture/Shit Show“ 1964 nannte der „stand up“-Komiker Lenny Bruce die NO!-Künstler in der Untergrundzeitung *The Realist* witzelnd die „Fäkalophilen“.<sup>95</sup> Die skandalöse Präsentation der Shit-Skulpturen zog den Sammler Leon Kraushar an, der die Ausstellung besuchte und Goodman zu seinem Erfolg gratulierte. Goodman zeigte sich von dem Pop-art-„Großmakler“ nicht beeindruckt und sagte ihm schließlich ins Gesicht: „I shit on you, too.“ Wie Manzoni, der seine Exkremente in der Dose als Kunst verkaufte (je Gramm zum gleichen Preis wie Gold), unterstrich Goodman die archaische Verbindung zwischen Geld, Ausscheidung und Besitz. Das, was als Kunst im Milieu eines verderbten Konsumkapitalismus angesehen wurde, war in den Augen der NO!-Künstler nur „Scheiße“. Sie entdeckten keine blühende, sondern eine heruntergekommene Gesellschaft in den USA, wo kulturelle Aktivitäten auf der Basis einer ewigen Kriegsökonomie stattfanden. Die Aktivitäten der NO!art-Gruppe gerieten durch das Auftauchen der Pop-art und nach dem Erfolg ihrer „New Realist“-Ausstellung in der Sidney Janis Gallery 1962 völlig ins Abseits. Ein Autor verglich die Pop-art mit NO!art und behauptete, dass „Neo-Dada ... uns direkt mit den eher kitschigen Aspekten des gegenwärtigen Lebens konfrontiert, besonders mit der Werbung, und dadurch macht man uns schmerzhaft die Vulgaritäten bewusst, die wir hinnehmen.“<sup>96</sup> Dennoch lehnten die NO!-Künstler die Pop-art, ihr Gegenstück, ab, da letztere die herrschende Klasse aktiv umwarb und die Konsumgesellschaft und die amerikanische Gesellschaft priesen. 1964 fand Luries „Anti-Pop-Poster“-Ausstellung statt, die aus Makulaturbögen aus dem Offsetdruck mit übereinander-gedruckten Werbeanzeigen bestand. Es handelte sich um Pin-ups, sadomasochistische Szenen und die Worte „NO“ und „Anti-Pop“. Die Beziehung zwischen Pop-art und NO!art war antagonistisch, da die NO!-Künstler die Konsumgesellschaft und den Warenfetischismus kategorisch ablehnten, während die meisten Pop-Künstler den „American Dream“ unkritisch abfeierten oder eine Haltung blasierter Indifferenz einnahmen.

### Sexualität und Politik

Anlässlich der Ausstellung „The Art of Assemblage“ in New York 1963 stellte Thomas B. Hess fest, dass der auffallend erotische Gehalt des Genres in der Ausstellung fehlte, wobei er andeutete, dass das Material zensiert wurde, um konservative Kräfte zu beschwichtigen. Neben dem surrealistischen Erbe dachte Hess ebenfalls an die NO!-Künstler, was er an Luries „Lumumba is Dead“, für dessen Bildsprache der Künstler Pin-ups verwendet hatte, veranschaulichte.<sup>97</sup> Nach Meinung Luries besuchten die Ausstellungsmacher Alfred Barr und Wilhelm Seitz während der Planungsphase eine Ausstellung des Künstlers in der Roland de Aennle Gallery und wählten einige seiner Werke aus, die sie dann aber ohne Erklärung nicht ausstellten. Etwas Ähnliches stellte Brian O'Doherty während der „First International Girlie Show“ fest, die im Januar 1964 in der Pace Gallery stattfand: „Nicht beteiligt war ein hartnäckiges und unangenehmes Trio, Sam Goodman,

<sup>91</sup> Brian O'Doherty schreibt: „Die ultimative Revolution in der Themenauswahl war in der Gertrude Stein Gallery zu finden. ... Diese Aggregate an Kalligraphie des Darms beinhalten viele formale Besonderheiten für jeden, dessen puristische Bildung ihn zwingt, sie wahrzunehmen. Aber diese Thematik macht sich über diejenigen lustig, die versuchen, formale Werte zu finden. Solche, die sich anders verhalten, werden gezwungen, die Berechtigung von Werten zu leugnen, die bis heute verschiedenen College-Generationen eingehämmert wurden.“ Zitiert nach: Lurie; Krim, S. 63.

<sup>92</sup> Thomas Neumann: Sam Goodman. In: *Art News*. 63. 1964 (Sommer), S. 18.

<sup>93</sup> Norman O. Brown: *Life Against Death*. New York 1959.

<sup>94</sup> Sigmund Freud: *Charakter und Analerotik* (1908). In: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*. Band 2. London 1950, S. 45-50.

<sup>95</sup> Lenny Bruce: *The Fecalophiles*. Siehe auch: Paul Krassner: *Look-Ma ... No Sculptures*. In: *The Realist*. 54. 1964 (November).

<sup>96</sup> Edward T. Kelly: *Neo-Dada. A Critique of Pop Art*. In: *College Art Journal*. 23.3.1964 (Frühling).

<sup>97</sup> Thomas B. Hess: *Collage as a Historical Method*. *Art News* 1961 (November), S. 30-33, S. 69-71. Hess führt das Werk unter dem Titel „December“. Siehe auch: William Seitz: *The Art of Assemblage*. Museum of Modern Art, New York, 1961.

stattfand: „Nicht beteiligt war ein harträckiges und unangenehmes Trio, Sam Goodman, Boris Lurie und Stanley Fisher, das schon seit Jahren die obszönsten Pin-ups, die erhältlich sind, als Collagematerial für ihre augenscheinlich sozialen Kommentare benutzt hat, d.h. einen sexy Akt in unmittelbare Nähe zu den grauenhaften Fotos von Gaskammeropfern bringt.“<sup>98</sup>

5 Dieselbe Analogie (zwischen unterjochten Frauen und Opfern von Konzentrationslagern) stellte Betty Friedan in ihrem Bestseller „The Feminine Mystique“ (erschien 1963) her, in dem sie das Eingesperrtsein von Hausfrauen in gutbürgerlichen Vorstadtwohnungen oder „komfortablen Konzentrationslagern“ kritisierte.<sup>99</sup> Die kriegsheimkehrenden Männer drängten wieder in ihre alten Positionen.<sup>100</sup> Dennoch stieg die Zahl der Arbeiterinnen kontinuierlich. Auch die Einführung der Anti-  
10 babypille 1960 bedeutete einen großen Fortschritt zur Selbstbestimmung der Frauen. Jedoch erhielten nur wenige Frauen qualifizierte Jobs, so daß sie immer noch nicht gleichberechtigt waren. 1957 sponserte die Ford Foundation eine Studie mit dem Titel „Womanpower“, die u.a. die Diskriminierung am Arbeitsplatz untersuchte. Gleichzeitig setzte Kennedy eine Kommission ein, die Vorschläge für Chancengleichheit, gleiche Löhne und staatlich subventionierte Kindergartenplätze  
15 entwickelte. Allmählich brachte der Kongress Gesetze durch, um die Rechte der Frauen zu schützen, wie den „Equal Pay Act“ (Lohnleichheitsgesetz) von 1963 und den „Civil Rights Act“ (Bürgerrechtsgesetz) von 1964. Trotzdem fielen die Verdienste von Frauen von 66% gegenüber den Männerlöhnen im Jahre 1959 auf 58% im Jahre 1968.<sup>101</sup>

20 Das Pin-up - ein Begriff, der im Zweiten Weltkrieg geprägt wurde, als amerikanische Soldaten Bilder von Betty Grable und Rita Hayworth an die Wände ihrer Quartiere hängten - war in der Nachkriegszeit ein sichtbares Symbol für den „male backlash“ (männlicher Gegenschlag), die Aufrechterhaltung des männlichen Herrschaftsanspruchs. Pin-ups zeigten das Ideal passiver weiblicher Sexualität. Sie wurden zu einem allgegenwärtigen Bild der visuellen Kultur, so dass es beinahe unumgänglich war, daß sie auch die zeitgenössischen Künstler beeinflussten. De Kooning und  
25 Rauschenberg gehörten zu den ersten, die Pin-ups in ihre Werke einbezogen. Nach Thomas B. Hess bezog sich de Koonings „Women“-Serie aus den fünfziger Jahren auf Pin-ups, und seiner Meinung nach stellten sie eine „emotionale und intellektuelle Kritik an der zeitgenössischen Situation der amerikanischen Frau in visueller Form dar, wie sie durch das Pin-up-Foto widergespiegelt wurde“. Diese Haltung lehnten später feministische Kunsthistorikerinnen wie Carol Duncan ab.<sup>102</sup>  
30 Im Vergleich zu anderen Künstlern, die mit Pin-ups arbeiteten, merkte Hess an, daß „in den gewaltsamen Protestbildern von Sam Goodman und Boris Lurie... das Pin-up zum Symbol für den kapitalistischen Staat wurde.“<sup>103</sup>

35 Die NO!-Künstler fügten Pin-ups in ihr Werk zu einer Zeit ein, als sich die Verdinglichung von Sexualität allmählich durchzusetzen begann, was sich am Erscheinen der ersten Männermagazine und den Kinsey-Reporten über die männliche (1948) und die weibliche (1953) Sexualität festmachen läßt.<sup>104</sup> Später wurden die wachsende Sexbranche und die rasche Zunahme von pornografischen Zeitschriften von der Frauenbewegung angegriffen; sie spielten aber auch eine wichtige

---

<sup>98</sup> Brian O'Doherty: The Rise of Art Below the Waiste. Show, Juni 1964. Wiederaufgelegt in: Brian O'Doherty 1967, S. 219-220.

<sup>99</sup> Betty Friedan: The Feminine Mystique. New York 1963. Kapitel 12 befaßt sich mit „Progressiver Dehumanisierung: Das komfortable Konzentrationslager“. Die Autorin schreibt: „Befremdlicherweise waren die Umstände, die die menschliche Identität von so vielen Gefangenen zerstörten, nicht die Folter oder die Brutalität, sondern es waren die Umstände, die vergleichbar mit denen sind, die die Identität der amerikanischen Hausfrau zerstören.“ Friedan, S. 305-306.

<sup>100</sup> Damit wurden die Erfolge im Kampf um die Gleichberechtigung der Frauen, die während des Krieges die Plätze der Männer in der Industrie eingenommen hatten, teilweise wieder zunichte gemacht. Auch die Propaganda erfuhr einen völligen Wechsel. Waren die Frauen während des Krieges in die Produktion gelockt worden, so sollten sie nun wieder ins Heim und an den Herd zurückkehren (Anmerkung der Redaktion).

<sup>101</sup> Lois W. Banner: Women in Modern America: A Brief History. New York 1974, S. 238.

<sup>102</sup> Thomas B. Hess: Pinup and Icon. Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art 1730-1970. Art New Annual 38. 1972, S. 235. Für eine alternative Sicht siehe: Carol Duncan: The Esthetics of Power in Modern Erotic Art. Heresies 1. 1977 (Januar), S. 46-50. Indem sie sich auf de Koonings Werk bezieht, führt die Autorin aus: Immer wieder stellt sich der Mann dem weiblichen Akt als Widersacher entgegen. ... Oft fordern solche Werke die Phantasien von männlicher Errungenschaft heraus ... so daß die Unterwerfung des Weiblichen als eines der primären Motive der modernen erotischen Kunst erscheint.“ Duncan, S. 46.

<sup>103</sup> Hess 1972, S. 235. Stanley Fisher widmete 1963 Marilyn Monroe eine Ausstellung.

<sup>104</sup> Jezer, S. 247. Für Reaktionen auf die Kinsey-Reporte siehe: Lionel Trilling: The Kinsey Report (1948). The Liberal Imagination. Essays on Literature and Society. Garden City, New York 1953, S. 216-234. Georges Bataille: Kinsey. The Underworld and work. In: Georges Bataille: Erotism. San Francisco 1986 (1957). S. 149-163.

Rolle für die sogenannte sexuelle Revolution.<sup>105</sup> Lurie begann, Pin-ups für seine künstlerische Arbeit zu benutzen, weil seine Neugierde durch die Allgegenwart des Materials in gewissen männerdominierten Bereichen geweckt worden war, während es in anderen Bereichen tabuisiert wurde. Dieser Widerspruch faszinierte ihn, und er war eifrig damit beschäftigt, die Welt der vermarkteten Sexualität, die Unterdrückung sexueller Wünsche sowie die Tabus, die die männlichen Vorrechte umgaben, zu entlarven. Wie eine ganze Generation von Feministinnen griffen die NO!-Künstler die Pornografie an, weil sie glaubten, dass sie Männer und Frauen erniedrigte. Gleichwohl offenbart ihre Verwendung des Materials einen inneren Widerspruch in ihrer Herangehensweise, in dem sie sich moralisch entrüsten, aber in der nächsten Instanz das Material konsumieren. Die Kunstwelt war ein wichtiger Vorreiter der sexuellen Revolution, und nach einem populären Mythos über die Boheme bietet die Beziehung zwischen dem Künstler und seinem Modell eine konstante Quelle von sexuellen Anspielungen. Das Chicagoer Magazin Studio gab in seiner Ausgabe vom Juli 1957 einen Beitrag mit dem Titel „Greenwich Village - Zentrum der Kunst oder ein dreckiger Witz?“ heraus. Andere Kunstmagazine wie Art and Photography, Art and Camera, Life Study und Figure Quarterly tarnten sich als „Kunst“-Magazine, die „Aktstudien“ für „Künstler“ enthielten.<sup>106</sup> Einige Männermagazine (deren Zielgruppe der freizügige Frauenheld und Hipster war) wie der Playboy (der 1953 Marilyn Monroe auf seinem ersten Cover abbildete), The Genf, The Dude und Nugget veröffentlichten ernsthafte Prosa und Unterhaltungsliteratur, wobei die primäre Funktion dieser Magazine war, als Ventil für die „repressive Entsublimierung“, wie Marcuse es nennen würde, zu dienen, um Männer mit dem Kapitalismus zu versöhnen. Diese Kritik an der Sexindustrie wurde 1960 in einem Bild von Lurie ausgedrückt, das sich in seinem Titel „Liz, Brigit and Jane. The Sweet Narcotics that Dull the Pain“ (... die süßen Narkotika, die den Schmerz dämpfen) auf die Sexsymbole der Leinwand, Elizabeth Taylor, Brigitte Bardot und Jane Mansfield bezog.<sup>107</sup>

1962 begann Lurie mit seiner „Love Series“ von gefesselten und geknebelten Frauen, für die er sadomasochistische Fotos benutzte (wie Bilder aus der Zeitschrift Nutrex oder Fotografien von Irving Klaw). Die „Folter“-Szenen, wie er sie beschrieb, wurden ohne jegliche Veränderung fotomechanisch auf die Leinwand übertragen. Er versah diese Werkgruppe dann mit einem ironischen Titel, der wie eine kritische Komponente der Serie auftrat. Indem die „Love Series“-Bilder von Gewalt und Sadismus zeigte, stieß sie die amerikanische Liebesidylle vom Sockel. Dabei demaskierte sie auch die Beziehung zwischen Sadismus und Voyeurismus, indem der Betrachter mit einbezogen wurde. Die eindringlichen Bilder, die er für „Tripple Bound“ (Dreifach gefesselt), „Gagged“ (Geknebelt) und „Blindfolded“ (Mit verbundenen Augen) benutzte, stellen unverkennbar die Dialektik zwischen Herrn und Sklavin heraus, wie sie auch in der Mann-Frau-Beziehung funktioniert. „Tripple Bound“ (1962) beispielsweise zeigt eine Frau in Fetischkleidung und Lederstiefeln, mit geknebeltem Mund, die mit dem Gesicht nach unten auf einem niedrigen Hocker festgeschnallt ist. Laura Mulvey führt unter Bezugnahme auf sadomasochistische Fotografie aus: „Frauen werden für Männer als Figuren in einer erstaunlichen Maskerade zur Schau gestellt, die eine geheimnisvolle, unterbewusste männliche Welt aus Furcht und Begierde ausdrückt.“<sup>108</sup> Die Tatsache, dass die NO!-Künstler die „obszönsten Pin-ups, die erhältlich waren“ benutzten, erklärt vielleicht, warum sie von den großen Museumsausstellungen ausgeschlossen wurden. In einer Einleitung zur „NO!Show“ betont Krim die Beziehung zwischen der NO!art und Magazinen wie Nugget, dessen Herausgeber er war. Obwohl er zugesteht, dass Nugget wegen der stärkeren Abhängigkeit vom Markt größere Kompromisse als die NO!-Künstler eingehen musste, glaubte er, dass beide daran beteiligt waren, die „hohle Tradition und den Stumpfsinn“ zu unterwandern. In Anerkennung seiner Unzulänglichkeiten erklärte Krim: „Wir brauchen Kunst, die schreit, brüllt, kotzt, tobt, wahnsinnig wird, mordet, vergewaltigt und jede mögliche blutige, obszöne Tat begeht, um nur ein Fünkchen menschlicher Emotionen zum Ausdruck zu bringen. Gefühle bloßzulegen, die unter den hygienischen Kacheln hier im Utopia der Werbetexter gefangen liegen.“ Er charakterisierte die NO!-Künstler als eine

<sup>105</sup> Obwohl die Sexindustrie weibliche (und männliche) Körper als Objekte und Ware vermarktete, trug sie später paradoxerweise zur sexuellen Emanzipation bei, indem sie den zeitgenössischen Sexualkodex anzweifelte, sexuelle Aufklärung begünstigte, heuchlerische Gesetze gegen die Obszönität angriff und für Verhütung und die Rechte der Homosexuellen plädierte. Wie in jeder Industrie wurde in der Porno- und Sexindustrie Arbeit mißbraucht, und die Sexdarsteller, vor allem Frauen, waren ungeschützt vor schwerwiegender Ausbeutung.

<sup>106</sup> Dieses Material ist auf Mikrofilm in der Public Library, New York, erhältlich.

<sup>107</sup> Herbert Marcuse: Der eindimensionale Mensch. Hamburg 1967. Barbara Ehrenreich stellte fest, daß „1963 (Hugh) Hefner (Herausgeber des Playboy) seinem Magazin zutraute, daß es Männer dazu bringt, härter zu arbeiten als sie müssen.“ Barbara Ehrenreich: Hearts of Men. American Dreams and the Flight from Commitment. Garden City, New York 1984, S. 46.

<sup>108</sup> Laura Mulvey: Fears, Fantasies and the Male Unconscious or „You Don't Know What is Happening, Do You, Mr. Jones?“ (1972). Wiederabgedruckt in: Laura Mulvey: Visual and Other Pleasures. Bloomington 1989. S. 7-8.

„Bande von Vergewaltigern, ungeduldig, rücksichtslos, mit offenem Hosenlatz und immer bereit zur Tat.“<sup>109</sup> Hier klingt Krim wie viele männliche Chauvinisten in dieser Zeit, die sich mit dem Vergewaltiger als Außenseiter der Gesellschaft identifizieren, wodurch Gewalt gegen Frauen legitimiert wird.

5 Ungeachtet Krim's zwiespältiger Ausführungen nahmen viele Frauen an den NO!art-Ausstellungen teil. Dazu gehörten Yayoi Kusama, Michelle Stuart, Dorothy Gillespie, Gloria Graves, Esther Gilman und Suzan Long (Harriet Wood). Sie stellten nicht aus Opportunismus mit Lurie, Goodman und Fisher aus - sie waren ähnlicher Meinung über Militarismus, Faschismus und die Unterdrückung der Frauen. Die Kunsthändlerin Gertrude Stein interpretierte Luries Gebrauch von Pin-ups in ausgesprochen feministischen Worten: „(Lurie) nimmt als sein Symbol das Bild des „girlie“ als Amerikas hausgemachte Form der Pornografie. Indem er den konventionellen Stil ablehnt, rüttelt er den Betrachter wach; um jeden Preis bemüht er sich darum, unsere Aufmerksamkeit auf unsere Realität zu richten. Lurie zwingt uns eine bittere Vision eines grausam lächelnden, herzlosen Pin-up-Mädchens auf. Ihr Bild hängt in den Spinden der Umkleideräume; es reizt den 'müden Geschäftsmann' auf, der verstohlen ein Exemplar des Playboy in seinen Aktenkoffer steckt; Filmstars werden Gebrauchsartikel, die in Zentimetern bemessen werden, die Träume Amerikas. Unsere Umgebung ist überflutet von kranker Erotik und kalter Gleichgültigkeit.“<sup>110</sup>

15 Krim spricht in seiner etwas dubiosen Charakterisierung von einer gesonderten „weiblichen Sensibilität“, wohingegen Luries Einschätzung der Frauen differenzierter ist, wie ein Kommentar von 1970 zeigt. „Es geht mir gegen den Strich, Künstlerinnen und Frauen als Extragruppe zu betrachten. Manche von ihnen unterstützten aber diese Idee wahrscheinlich aus Karrieregründen. Zweifellos waren die Arbeiten von Michelle Stuart, Esther Gilman, Yayoi Kusama und Gloria Graves, die in verschiedenen NO!art-Ausstellungen gezeigt wurden, aus der spezifischen Situation der Frauen in der Gesellschaft entstanden.“ Und er führt weiter aus: „Die NO!art-Künstlerinnen haben sich intensiv mit der Angst beschäftigt: die Frau, kalt, distanziert und erstarrt wie in Michelle Stuarts Frauengesichtern aus Gips, die sich in schwarzen, dunklen Kästen befanden, bedeckt mit dunklem und fast undurchsichtigem Glas, in Esther Gilmans angstvollem weiblichen Konflikt mit der Religion, in Yayoi Kusamas Obsessionsängsten vor wachsenden und sich bedrohlich vermehrenden Flächen voller Penisse, und auch ein bisschen in Gloria Graves' Assemblagen und delikaten Konstruktionen ... Die männlichen NO!-Künstler fraternisierten mit den Künstlerinnen in ihrer Rebellion.“<sup>111</sup> Die bemerkenswertesten Künstlerinnen in den NO!art-Ausstellungen waren Yayoi Kusama und Michelle Stuart. Die gebürtige Japanerin Kusama schuf phallus-übersäte „Accumulations“, die sie in der „Involvement Show“ und der „NO!art“-Ausstellung zeigte; ihre Einzelausstellung „One Thousand Boat Show“ fand 1963 in der Gertrude Stein Gallery statt. Der obsessiv-zwanghafte Charakter von Kusamas Werk kann in Beziehung gesetzt werden zu ihren psychotischen Phasen, Folgeerscheinungen der Unterdrückung, die sie in ihrer Jugend in den dreißiger Jahren in Japan erfahren hatte. Ihre Werke zeigen eine Tendenz zum „Horror vacui“, denn sie bemalte sie oftmals mit Punktmustern. Außerdem schuf sie, ähnlich wie Lucas Samaras, verspiegelte Räume.

20 Später wurde sie als eine Mitbegründerin der psychedelischen Kunst anerkannt. Die aggressive Erotik ihrer Skulpturen findet Parallelen in den surrealistischen Arbeiten von Louise Bourgeois, und es ist interessant, darüber zu spekulieren, inwieweit deren spätere Werke „The NO March“ (1972) und die „NO“-Grafik (1973) von Kusama (und den NO!-Künstlern) beeinflusst waren. In den späten sechziger Jahren war Kusama in der Kunstwelt wegen ihrer Happenings berüchtigt, die sie häufig nackt aufführte.

25 Michelle Stuart ist heute eine führende Vertreterin der „earthworks art“; zusammen mit ihrer Freundin, der Kunstkritikerin Lucy Lippard, war sie von Anfang an in der Frauenbewegung engagiert. Die gebürtige Kalifornierin studierte Kunst in Paris und arbeitete in den fünfziger Jahren zeitweise als Assistentin für Diego Rivera in Mexico-Stadt. In ihrem im September 1963 in der Zeitschrift Artforum erschienenen Artikel über die NO!-Künstler konzentrierte sie sich völlig auf „diese Männer Sam Goodman, Stanley Fisher und Boris Lurie“, obwohl sie auch eine Abbildung eines eigenen Werkes beifügte -ein raues, unregelmäßig beschnittenes Stück Holz, auf dessen Oberfläche sich ein Gesicht aus gegossenem Gips und eine Kette befindet.<sup>112</sup> Die von dem italienischen Künstler Alberto Burri beeinflusste Arbeit trägt den suggestiven Titel „Flagellant“ (1963, Abb. S. 36); dieser Titel und die „Peitsche“ zeigen, dass sich nicht nur Lurie in seiner Kunst auf sado-masochistische Praktiken bezog. Darin zeigt sich, dass die Behandlung dieser Thematik in Ausstellungen nicht nur seinem

<sup>109</sup> Lurie; Krim, S. 23f. Siehe auch: Susan Brownmiller: Against Our Will. Men, Women and Rape. New York 1975.

<sup>110</sup> Lurie; Krim, Faksimile Abb. 24.

<sup>111</sup> Lurie; Krim, S. 69f.

<sup>112</sup> Stuart, S. 36-37.

männlichen Wesen entsprang (vergleichbar sind Nancy Grossmans Fetischmasken aus Leder und ihre Zeichnungen).

In der Rückschau stellt Michelle Stuart fest, dass die Frauen in der NO!art-Gruppe von ihren männlichen Künstlerkollegen an den Rand gedrängt wurden, und es scheint mir kein Grund vorzuliegen, dieser Einschätzung zu widersprechen, zumal diese Tatsache für die meisten Künstlerinnen dieser Zeit galt. Wenn wir uns losgelöst von anekdotischen Überlieferungen auf die Werke der NO!-Künstler konzentrieren, müssen wir über ein simplifizierendes Gut/Böse-Denken hinausgehen und sie in einen größeren Kontext stellen. In Luries „NO! Toy Poster Overpainted with NO's“ (1963) beispielsweise ist ein antifeministischer Cartoon von einem Mann mit dem Spruch: „Ich möchte nicht, dass meine Braut ihre Karriere weiterverfolgt“ eingefügt, der mit NO-Schriftzügen übermalt ist. Goodmans „Abortion“ (Abtreibung, Abb. S. 158) von 1962 besteht aus einem Bündel Kleider (oder „Schmutzwäsche“), das auf einem hölzernen Schemel liegt. Goodman kritisiert wie Kienholz' grauenerregende Skulptur „The Illegal Operation“ (1962) die sozialen Umstände, die verzweifelte Frauen dazu zwingen, illegale Abtreibungen in Hinterzimmern vornehmen zu lassen. Eine weitere Assemblage von Goodman „Psycho Vanity -Americanus Male“ ist eine Attacke auf den Militarismus und die Soldatenmentalität. Alle diese Werke können als pro-feministische Stellungnahmen interpretiert werden. In den späten sechziger Jahren, als die Frauenbewegung an Stärke gewann, formulierten die Frauen ihre Belange mit größerer Wirkung. East Village Other, eine führende Untergrund-Zeitung, illustrierte ihr Titelblatt der Ausgabe vom November 1967 mit der Überschrift: „Girls say YES to men who say NO.“ Das war präzise die arrogante Art von Slogan, die viele Frauen von der neuen Linken fernhielt. Während der Studentenaufstände in der Columbia Universität lehnten sich Frauen dagegen auf, niedrige, an Hausfrauenarbeit erinnernde Tätigkeiten zu übernehmen. Sie begannen, die frauenfeindliche Haltung der „befreiten Männer“ zu hinterfragen, die sich auf Kosten von Frauen befreiten. So war auch die Meinung von Kate Millet (eine Fluxus-Künstlerin), die in ihrem 1969 erschienenen Buch „Sexual Politics“ eine harsche Kritik gegen Henry Miller und Norman Mailer richtete. Millet führte aus, dass das Hauptgewicht ihrer schriftstellerischen Tätigkeit in der Enttarnung männlicher Phantasien liege. Nach Millets Meinung waren die Männer als Gefangene des „Männlichkeitswahns“ unfähig, diesen zu analysieren: „Was Miller artikuliert, war die gesamte Abscheu, die Verachtung, die Feindseligkeit, die Gewalt und der Sinn für Schmutz in unserer Kultur, oder genauer gesagt, die maskuline Gefühlswelt, die sich um Sex dreht.“<sup>113</sup>

Die Werke der NO!-Künstler stellen die Verbindung zwischen Sexualität, Frauen und der Bombe in den Mittelpunkt, was symptomatisch für diese Zeit war.<sup>114</sup> Eine typische Lurie-Collage umfasste Überschriften von aktuellen Ereignissen, Werbematerial und eine Unmenge von Pin-ups, die immer aus der heterosexuellen Pornografie kamen. Gelegentlich schien seine Arbeit die Massenkultur und Weiblichkeit gleichzusetzen, indem sie beide mit ähnlicher Heftigkeit ablehnte. Stanley Fisher seinerseits sympathisierte mit Wilhelm Reichs phallogozentrischer Sicht der sexuellen Revolution. Die NO!-Künstler waren in der Nachkriegsrebellion von Männern gegen die „Moral der Familienernährer“ involviert und lehnten die Institution Ehe als ökonomische Sklaverei ab. Die seltsame Redewendung „Seien Sie begrüßt, mein Herr, ich bringe Ihnen die Nachricht, meine Frau ist tot“ in Luries Bild „Adieu Amerique“ (1960, Abb. S. 70) kann man in diesem Licht sehen. Obgleich diese Männergeneration normalerweise aus Eigennutz motiviert wurde, meint Barbara Ehrenreich, „begründeterweise könnte die männliche Revolte in die lange Tradition menschlicher Bestrebung nach persönlicher und kollektiver Freiheit eingegliedert werden - im Einklang mit dem Feminismus und einigen breiteren populistischen Bewegungen für Demokratie.“<sup>115</sup>

<sup>113</sup> Kate Millet: Sexual Politics. New York 1971, S. 295.

<sup>114</sup> Hierbei beziehe ich mich auf Elaine Tyler May, eine Historikerin, die über die symbolische Rolle der Bombe im Alltagsleben und in der Populärkultur gearbeitet hat: „Ein Foto von Hollywoods Sexsymbol Rita Hayworth wurde tatsächlich mit der Bombe, die über den Bikini-Inseln abgeworfen wurde, in Verbindung gebracht... Der Designer des entsprechenden Kleidungsstückes wählte den entlarvenden Namen 'Bikini', um das explosive Potential der Badebekleidung anzudeuten.“ Elaine Tyler May: Explosive Issues. Sex, Women, and the Bomb. In: Larry May (Hg.): Recasting America: Culture and Politics in the Age of Cold War. Chicago 1989, S.165. Mays Thesen stellen heraus, wie Mannerängste vor einer Veränderung der Frauenrolle von der Ideologie des Kalten Krieges entschärft wurden, weil dort die Rolle der Frau in der Zivilverteidigung nachdrücklich hervorgehoben wurde. Dieses half bei der Beschränkung der Frauen auf die häusliche Umgebung, indem ihnen die Illusion vermittelt wurde, sie wurden dort eine wichtige Rolle spielen, als ob sie damit die Leere des Alltagslebens kompensieren konnten. Wie immer man die politische Haltung der NO!art-Gruppe zur Sexualität bewertet (in meinem Fall ambivalent), die Verknüpfung von Frauen, Sexualität und der Bombe in ihren Werken ist eine Symptomatik dieser Periode der amerikanischen Geschichte.

<sup>115</sup> Ehrenreich, S.170.

## „Dirty Tricks“ and „Tricky Dick“

John Felstiner stellte fest: „1961, als die Leute voller Entsetzen die Zeugenvernehmung gegen Eichmann verfolgten, begann die Intervention der Vereinigten Staaten in Vietnam. Fast niemand bemerkte dies, und von Anfang bis zum Ende beruhigten uns die Führer des Landes mit einer Mischung aus Euphemismus, Vertuschung und Lügen.“<sup>116</sup> Konservativen Schätzungen zufolge kostete der Krieg 850.000 „Feinden“ und 400.000 Zivilisten das Leben.<sup>117</sup> Besonders widerwärtig war der Einsatz von Napalm und Agent Orange hinsichtlich der ungeheuren Schäden, den diese hochtoxischen Stoffe bei Mensch und Umwelt anrichteten. Wie ein Kritiker meinte, der 1967 die „Sam Goodman Memorial Show“ rezensierte, sei die Protestkunst der späten sechziger Jahre bereits durch die bewusstseinserweiternden Ausstellungen der NO!-Künstler vorweggenommen worden.<sup>118</sup> Als die „Collage of Indignation“ (Collage des Entsetzens) 1967 ausgestellt wurde, war D'Arcangelo einer von vielen Künstlern, die an diesen Aktionen beteiligt waren, indem er eine verbrannte Puppe an einem blauen Himmel befestigte. Leon Golub schrieb im Arts Magazine: „Die Arbeit drückt im wesentlichen Wut gegen den Krieg, gegen die Bombardements, gegen Präsident Johnson etc. aus. Die Collage ist vulgär, plump und hässlich ... eine Übertreibung bis zur Schwülstigkeit... Der größte Teil der Collage besteht aus einer Malerei mit Antikriegslogos und -bildern. 'NO!' von Les Packer und ein bildhauerisches 'NO!' von Jason Selex.“<sup>119</sup>

In dem Buch „The Sixties: Years of Hope, Days of Rage“ (Jahre der Hoffnung, Tage der Wut) stellte Todd Gitlin fest, dass die Antikriegsbewegung ihren Höhepunkt zwischen 1967 und 1970 erreicht hatte und nach den Kent State-Morden 1970 zusammenbrach.<sup>120</sup> Der Niedergang der Neuen Linken war durch eine Reihe von Faktoren verursacht worden, wie Klüngelei, Separatismus, Autoritarismus, die Diskreditierung des zivilen Ungehorsams zugunsten von gewalttätigen Konfrontationen, Drogen, Mystizismus, die Vermarktung der Gegenkultur und vor allem durch den Gegenschlag von Nixons stiller Mehrheit. Der wohl vielsagendste Essay über das Ende der Gegenkultur war Marshall Bermans „Faust in the '60s“, in dem er 1974 schrieb: „Wenn wir nach echtem Diabolismus und zügellosem Nihilismus Ausschau halten, sollten wir solche Charaktere in merkwürdigen Kleidern, die 'Sympathy for the Devil' singen, vergessen. Wir sollten uns stattdessen auf die saubere Organisation mit den gutsituierten Männern in Anzügen konzentrieren, ... die ihre Arbeit auf saubere und ordentliche Art und Weise erledigen ... Nach fünf Jahren Nixon'scher Grausamkeiten und Bosheit im Dienste des Nichts - eines Abgrunds aus Zynismus, eines ultimativen Nichts - entdecken wir die Banalität des Bösen wieder.“<sup>121</sup>

Während des Zusammenbruchs der Gegenkultur wurde die Arbeit der NO!-Künstler, insbesondere die Shit-Skulpturen, Gegenstand einer Debatte der Neuen Linken über sexuelle Freizügigkeit, Toleranz und Kindererziehung im Magazin Leonardo. 1971 meinten die beiden Psychoanalytiker Emanuel und Reta Schwartz, dass das puritanische Erbe der amerikanischen Gesellschaft den übermäßigen Konformismus der McCarthy-Ära erleichtert hatte. Die NO!-Künstler wurden mit Aktivisten der Studentenbewegung verglichen und die Autoren meinten, dass ihre Protestform einen archetypischen Bezug zu üblen Streichen hat, wie ein Kind, dass seine Exkremente als Waffe benutzt, um Autoritätspersonen damit herauszufordern. Diese Interpretation neigte dazu, den unbewältigten Kindheitskonflikt überzubewerten, und dabei das Bewusstsein und die rationalen Motivationen der NO!-Künstler unterzubewerten: Ihr dringendes Bedürfnis, gegen die Entmenschlichung und gegen das selbstmörderische System zu rebellieren. Indem NO!art mit Kinderstreichen in Verbindung gebracht wurde, gab das Ehepaar Schwartz unabsichtlich den Konservativen die Möglichkeit, die

<sup>116</sup> John Felstiner: The Popular Response. In: Henry Friedlander; Sybil Milton (Hg.): The Holocaust. Ideology, Bureaucracy, and Genocide. Millwood, New York 1981, S. 266.

<sup>117</sup> Todd Gitlin: The Sixties. Years of Hope, Days of Rage. New York 1987, S. 435.

<sup>118</sup> John Perreault: Sam Goodman. In: Village Voice. 4. 1967 (Mai), S. 13.

<sup>119</sup> Leon Golub: The Artist as an Angry Artist. In: Arts Magazine. 1967 (April). S. 48-49. Dies war ein Teil der Veranstaltung „The Angry Arts Against the War in Vietnam“, die vom 29. Januar bis 4. Februar 1967 stattfand und an der 600 New Yorker Künstler teilnahmen. Entstanden ist sie aus dem Protest von Künstlern und Schriftstellern. In seinem Buch „The New Humanism. Art in a Time of Change.“ (New York 1974) stellt Barry Schwartz fest, daß „Luries... 'NO'-Bilder, -Assemblagen und die 'Altered Men'-Serie die Zerstörung des Bildes zeigen und, daß sich der Künstler weigert, sich der gesellschaftlich definierten Künstlerrolle zu fügen. Die Szene der March Gallery aus den frühen sechziger Jahren, zu der Boris Lurie und der späte Sam Goodman gehörten, kann als letzte Stufe der Objektgestaltung vor einem handelnden Humanismus angesehen werden.“ Schwartz, S.159. Es ist korrekt, NO!art in den Kontext von Gruppen wie „Art Worker's Coalition“ und ...Guerilla Art Action Group“ zu stellen, selbst wenn diese Künstler nur geringen, wenn überhaupt einen Einfluß hatten.

<sup>120</sup> Gitlin, S. 411f.

<sup>121</sup> Marshall Berman: Faust in the 60's (1974). In: Gerald Howard (Hg.): The Sixties. The Art, Attitudes, Politics and Media of Our Most Explosive Decade. New York 1982, S. 500-501.

NO!-Künstler und die Studentenbewegung in Misskredit zu bringen, indem sie behaupteten, dass ihre Eltern ihnen wohl zu viel erlaubt hätten.<sup>122</sup>

5 In „Violence and Caprice in Recent Art“ (Gewalt und Launen in der neuen Kunst) antwortete Lincoln Rothschild (ein früherer Beamter der „Works Progress Administration“, einem Arbeitsbeschaffungsprogramm, u.a. für Künstler, 1935-43) auf den Schwartz-Artikel, dass er bestreiten würde, dass die NO!art eine effektvolle Form von Kommunikation und Protest sei. Im besonderen meinte er: „Die Rekonstruktion der Gesellschaft kann nicht erfolgreich von Individuen durchgeführt werden, die niemals aus einer selbstbezogenen, infantilen Emotionalität herausgewachsen sind und die unfähig sind, den Nutzen disziplinierter Formen für eine produktive Kooperation zu erkennen.“<sup>123</sup> Wie man es von einem alten Linken erwarten konnte, entsprach Rothschilds Ideal von politischer Kunst dem didaktischen Neoklassizismus von Jacques Louis David, der republikanische Tugenden vertrat. Anstatt das Negative nachdrücklich zu betonen, meinte Rothschild, sei es die Pflicht der Fortschrittlichen, positive Werte wie Loyalität und Kooperation zur Geltung zu bringen. Zusammengefasst war dies letztlich eine kaum versteckte Verteidigung des Autoritarismus, der 15 unterschwellig auf „soziale Hygiene“ zielte, wie Boris Lurie in einer Replik meinte.

Weitgehend beharrte Lurie darauf, dass die Revolte bewusst und rational geplant war, und er konterte auf Rothschilds Kritik, dass „die NO!art-Künstler ständig in Stellungnahmen ihre Gedanken, Methoden und Ansätze formuliert haben, die in Interviews, Katalogen und Broschüren veröffentlicht worden waren ... Die NO!-Künstler waren sehr gut organisiert: Sie planten ihre thematischen Ausstellungen kollektiv im voraus; sie schufen gemeinsame Werke; sie veröffentlichten ihre Ideen kollektiv. Sie hatten niemals behauptet, die Gesellschaft wirklich zu rekonstruieren.“<sup>124</sup> In der Mitte der 20 siebziger Jahre war das Ende der Neuen Linken eine akzeptierte Tatsache geworden, und die übriggebliebenen wurden von allen Seiten angegriffen, vor allem von vielen, die sich auf die Psychoanalyse, die Selbsterfahrung und eine normative Moral stützten. Die Debatte über NO!art in der eher technokratisch orientierten Kunst- und Wissenschaftszeitschrift Leonardo war in Wirklichkeit 25 eine Diskussion über die Neue Linke.

#### „Same Old Shit“

Die kunsthistorischen Berichte aus den sechziger Jahren sind besonders unzulänglich, weil sie die Existenz andersdenkender Gruppen wie NO!art kaum erwähnen. Die Formalisten in der Kunstgeschichte und in der Kunstkritik waren im Kommen, besonders nach der Veröffentlichung von Clement Greenbergs „Art and Culture“ (1961), was ihn als führenden Meinungsmacher in der Kunstwelt bestätigte. Seine Schriften fanden eine große Verbreitung bei einem Publikum, das seine Artikel verpasst hatte, als sie ursprünglich in The Nation, Partisan Review und Commentary erschienen waren. Es hatte etwas sehr Eindringliches, wie Greenberg die moderne Malerei nicht bei den 30 politisch Radikalen wie Gustave Courbet platzierte, sondern bei den bürgerlichen Malern wie Edouard Manet. Er tat dies, um uns als Betrachter die Art und Weise bewusst zu machen, wie Manet seine Aufmerksamkeit auf die Bildebene und seine grundlegenden Bestandteile wie Pigment, Leinwand und Rahmen lenkt. Der Kritiker leugnete letztlich die materialistische Basis von Malerei; er argumentierte einzig zugunsten des „Sehvermögens.“ Greenbergs Formalismus passte bemerkenswert gut in eine technologische Gesellschaft, die in den repressiven Jahren der McCarthy-Ära 35 herangereift war.

Formalistische Kritiker schlussfolgerten, dass sich der Künstler mit den Möglichkeiten seines Mediums befassen und Themen außerhalb dieses Bereiches vermeiden sollte. In seinem Artikel „Picasso since 1945“ diskutierte Greenberg Picassos 'Charnel House' (Beinhaus; 1944-45), ohne überhaupt den Aspekt des Holocausts zu erwähnen: „Mir scheint, dass Picasso in 'Charnel House' eine spezifische farbliche Korrektur gegenüber dem vorherigen Gemälde ('Guernica') vornimmt, indem er ein blasses Blaugrau inmitten der Schwarzgrau- und Weißtöne einführt. Das funktioniert durch den Ersatz des Deckweiß durch eine Grundierung, um dem Gemälde mehr Leichtigkeit des Raumes, mehr Luft zu geben.“ Seine Bemerkungen hielten sich strikt an die formalen Aspekte des 45 Gemäldes, und arbeiteten nicht die Ursachen dessen heraus, warum Picasso das Bild unvollendet ließ. Diese Gründe waren, wie der Maler feststellte: „Etwas zu beenden, etwas zu exekutieren - haben diese Worte nicht eine Doppelbedeutung? Beenden, aber auch Schluss machen, töten, den

<sup>122</sup> Emanuel und Reta Schaknove Schwartz: NO!art. An American Psycho-Social Phenomenia. In: Leonardo 4. 1971, S. 245-254. Siehe auch: Barbara Ehrenreich: Fear of Falling. The Inner Life of the Middle Class. New York 1990. Die Autorin widmet sich den verschiedenen Bereichen in der Debatte über die Freizügigkeit. Als Beispiel für eine reaktionäre Attacke gegen die Studentenbewegung siehe: Bruno Bettelheim: Obsolete Youth (1969). In: Bruno Bettelheim, Surviving and Other Essays. New York 1980. S. 350-369. (Zufälligerweise war Bettelheim wie Lurie in Buchenwald interniert.)

<sup>123</sup> Lincoln Rothschild: Violence and Caprice in Recent Art. In: Leonardo. 5. 1972, S. 326.

<sup>124</sup> Boris Lurie: Violence without Caprice in NO!art. In: Leonardo. 1. 1974., S. 326.

Gnadenschuss (coupe de grâce) geben.“<sup>125</sup> Das Unausgewogene zwischen der formalen Beschreibung und dem Bildinhalt ist ein klassisches Beispiel für die Unzulänglichkeiten des Formalismus.

5 Die hauptsächlichen Gründe, warum NO!art nicht mehr in der Erinnerung geblieben ist, liegen zum einen in der Dominanz der konservativen Kunsthistoriker, die die Parameter des etablierten Kanons definieren und zum anderen im hartnäckigen Einfluss des Formalismus in den Kunstakademien. Die maßgeblichen Lehrbücher der Gegenwart enthalten keinen Hinweis auf die NO!art-Künstler, und auch die Neo-Dada-Ausstellung kürzlich in der Equitable Gallery in New York ignorierte ihre Arbeit völlig.<sup>126</sup>

10 Eine der überzeugendsten Theorien der amerikanischen Kunst der fünfziger und sechziger Jahre meint, dass sich in dieser Phase des Kalten Krieges eine Ästhetik der Indifferenz entwickelte, die mit dem repressiven Klima der McCarthy-Jahre perfekt harmonierte. In ihrem Artikel „The Art of Indifference“ stellte Moira Roth die Vorreiterrolle von Marcel Duchamp und John Gage heraus. Sie betonte vor allem die Bedeutung des Werkes von Robert Rauschenberg für die „coolen“ Formen von Pop und Minimalismus. Roth wertete es als besonders ironisch, dass die Künstler offensichtlich unberührt geblieben waren von den tumultartigen Entwicklungen ihrer Zeit. Ein Problem ist es, dass ihre These heute als rationale Begründung dafür herangezogen wird, um die Kunst von Andersdenkenden wie NO!art aus der historischen Erinnerung auszuschließen.<sup>127</sup> Eine Kunst, wütend und rebellisch, wie sie die NO!art-Bewegung in den frühen sechziger Jahren machte, hatte ihre Grenzen, weil sie keine dialektische Analyse der sozialen Probleme, entsprechend der faktografischen Kunst, erstellte. In „The Necessity of Art: A Marxist Approach“ (1959) schrieb Ernst Fischer: „Die Möglichkeit der Apokalypse muss denkbar begreiflich gemacht und jetzt als vermeidbar gezeigt werden.“<sup>128</sup> Obwohl die NO!-Künstler in einem gewissen Sinne wie Anarchisten oder Dadaisten waren, die sich ausdrucksvoll politisch betätigten, anstatt eine programmatische Antwort auf ihre Situation zu geben, leisteten sie auch einen wichtigen formalen Beitrag. Sie nahmen Arbeiten von post-modernen Künstlern wie Martha Rosler vorweg, die eine Verbindung von „engagierter Fotografie“, Voyeurismus und dem Stellvertreter-Sadismus des Betrachters herstellt. Ihre Installation „Unknown Secrets“ (Unbekannte Geheimnisse, Abb. S. 38) von 1987/88 stellt ein Foto von Ethel Rosenberg, Zeitungsausschnitte und Reklameabbildungen einander gegenüber. Sie erzeugt künstlich Gefühle von Begierde, Identifikation, Unangemessenheit und Entfremdung „auf dieselbe Art wie Luries 'Buchenwald'-Collage. Sie destabilisiert jegliche leicht zugängliche Wahrnehmung des vereinheitlichten Objekts durch ein vereinheitlichtes Subjekt.“<sup>129</sup>

35 Die NO!-Künstler waren Dissidenten, die die liberalen Anmaßungen ihrer Kollegen ablehnten und die moralische Autorität der Vereinigten Staaten in der Zeit des Kalten Krieges und der Zensur herausforderten. NO!art war als Protest gegen die kapitalistische Konsumgesellschaft gerichtet, gegen den amerikanischen Imperialismus und gegen die rassistische Bigotterie. Das Thema der „sexual politics“ ist ambivalenter und problematischer. In Vielfältigerweise lebten diese Männer ihre männlichen Phantasien mit den ausgerissenen Pin-ups aus. Neben ihrem antikapitalistischen Standpunkt hielt die NO!-Gruppe viele Feministinnen und Liberale fern, die von der Einbeziehung der pornografischen Darstellungen in die Kunst abgestoßen waren. Manche Betrachter meinten, dass NO!art eine verwerfliche Antwort auf den Holocaust wäre und die Fotos der KZ-Gräueltaten angeblich ausnützten. Zusammenfassend meine ich, dass die NO!-Künstler, speziell Lurie, die post-moderne Kritik der Repräsentation vorwegnahmen, und die offizielle Friedensdiskussion als Schwindel entlarvten, wenn man die NO!art im Kontext der U.S.-Militäreinsätze in Korea und Vietnam, des Neoimperialismus und der einheimischen Repression sieht.

<sup>125</sup> Clement Greenberg: Picasso since 1945. In: Artforum. Band 2. Nr. 5.1966 (Oktober), S. 28-31. Zu Picasso siehe: Timothy Hilton: Picasso. New York 1975, S. 261.

<sup>126</sup> Susan Hapgood u.a.: Neo-Dada. Redefining Art 1958-1962. New York 1994.

<sup>127</sup> Moira Roth: The Aesthetic of Indifference. In: Artforum. 1977 (November), S. 46-53.

<sup>128</sup> Ernst Fischer: Die Notwendigkeit von Kunst (1959). Harmondsworth 1963, S. 216.

<sup>129</sup> Virginia Carmichael: Framing History. The Rosenberg Story and the Cold War. Minneapolis 1993, S. 208-210.