

Vorbemerkung

He says No! in thunder; but the Devil himself
cannot make him say yes. For all men who say yes, lie ...
Herman Melville an Nathaniel Hawthorne, 1851

Der Roman *House of Anita* von Boris Lurie darf als singular bezeichnet werden. Das Auffälligste an ihm ist, daß der Text Züge einer tiefensten Blasphemie trägt: Er konstruiert ein unauflösliches Ineinander von Holocaust und Pornographie, wie es der Titel eines zwei Jahre vor Luries Tod fertiggestellten Fernsehfilms über sein Schaffen fixiert: *Shoah and Pin-ups* (2006). Dieses In-Eins hatte Lurie – ein Künstler, der erst spät und offenbar nach Erlöschen des bildnerischen Impulses seinen Roman begonnen hat – bereits in den frühen sechziger Jahren in einer Reihe von Collagen hergestellt, deren lakonische Verstärkungskraft außerordentlich ist.

Ein prinzipielles Mißtrauen gegen biographische Interpretationen von Bildern und Texten ist gewiß notwendig; angesichts von Boris Luries Œuvre ist es jedoch unumgänglich, dessen biographische Sättigung zu begreifen. Ein Holocaust-Überlebender, der wie so viele andere, die ein solches Schicksal erlitten, jahrzehntelang quasi niemals über diesen Teil seiner Lebensgeschichte redete, schuf sich hier ein Laboratorium für die Analyse – vielleicht auch: den Bann – seiner Alpträume. Es kann nicht darum gehen, dem Autor (und dem Maler) gegenüber die gönnerhafte Haltung einzunehmen, daß es sich hier eben um ein psychologisch interessantes *document humain* handele; *House of Anita* ist ein Roman mit seiner eigenen komplexen und verwirrenden Form. Trotzdem ist der

Versuch, diesen Roman zu verstehen, ohne einen konzentrierten Blick auf den biographischen Subtext kaum möglich.

Boris Lurie wurde 1924 in Leningrad geboren. Sein Vater, ein Industrieller, floh schließlich mit der Familie nach Riga, der Hauptstadt des unabhängig gewordenen Lettland. 1934 wurde dort eine nationalistische Diktatur errichtet, 1940 mit dem Hitler-Stalin-Pakt wurde Lettland eine Sowjetrepublik, 1941 marschierten die Deutschen ein. Bereits im November und Dezember dieses Jahres wurden »Aktionen« durchgeführt: Fünfundzwanzigtausend Juden wurden im Rumbula-Wald bei Riga erschossen, darunter Luries Mutter, Großmutter, Schwester und seine Jugendliebe. (Rumbula kehrt ab einem gewissen Punkt als *basso ostinato* des Romans immer wieder; die kommentarlos erwähnte »Mrs. Michelson« hat die Geschichte der lettischen Judenvernichtung erforscht.) Sein Vater und Boris überlebten als Zwangsarbeiter den Weg durch eine Reihe von Arbeits- und Konzentrationslagern in Lettland und Deutschland; bei Kriegsende waren sie in den Polte-Werken Magdeburg inhaftiert, in einem Außenlager von Buchenwald. Über das Riga seiner Kindheit, das sich in der Erinnerung zu einer glanzvollen Metropole verklärte, und das Riga seiner Besuche in den sechziger Jahren (schäbig, klein geworden, erstarrt) sowie über den ganzen komplexen und fürchterlichen Erinnerungsprozeß schrieb Lurie in dem vor kurzem aus dem Nachlaß veröffentlichten Erinnerungsband *In Riga*, der mit der Zeile beginnt: »Vergesse ich dein, o Jerusalem ...«.

Nach der Befreiung durch die Amerikaner reisten Vater und Sohn nach Amerika, wo es Verwandtschaft gab. Boris Lurie begann eine künstlerische Laufbahn, deren frühe Ergebnisse – mehr oder weniger realistische Bilder aus der Welt des Lagers, des Kriegs, des Nachkriegs – erst Jahrzehnte später öffentlich gezeigt wurden. Schließlich begann er mit jenen Arbeiten, die ihm eine späte Berühmtheit eintrugen, bei ihrer Entstehung

jedoch kaum eine Rolle auf dem Kunstmarkt spielten; immerhin hatte er eine loyale Galerie in New York, die Gertrude Stein Gallery. Nach dem Tod des Vaters 1964 war Boris Lurie durch dessen erfolgreiche Börsenspekulationen wie durch die eigenen finanziell unabhängig.

Das Trajekt seines zweifellos höchst bedeutenden künstlerischen Werks kann hier nicht weiter nachgezeichnet werden. Doch ist es wichtig, festzuhalten, daß der grelle Kontrast, welcher der Komplexität seines Romans zugrundeliegt, jener Collagetechnik eng verwandt ist, die Lurie als Künstler immer wieder verwendet hat. Die vielleicht berühmteste und jedenfalls typische Arbeit – die auch als Umschlag für die amerikanische Ausgabe des Romans wie für diese Übersetzung verwendet wurde – klebt ein Pin-up-Foto auf eine Fotografie der Leichenberge, wie man sie nach der Befreiung der Konzentrationslager fand, beispielsweise vor dem Krematorium in Buchenwald. Die Fotografie ähnelt stark jener, die Margaret Bourke-White nach der Befreiung des Lagers Buchenwald gemacht hatte. Durch den Collageprozeß entsteht eine Art Triptychon, in dem der mittig placierte Rückenakt einer dunkelhaarigen Frau (die, ansonsten nur mit einem Strumpfgürtel bekleidet, ihr Höschen herunterzieht, so daß man den Arsch sieht) links und rechts flankiert wird von den auf einen Waggon geworfenen starren, nackten Leichnamen ermordeter Juden. Dieselbe Fotografie von dem Leichenwaggon hat Lurie 1961 lithographiert und mit dem Titel »Flatcar, Assemblage, 1945 by Adolf Hitler« versehen, in dessen Bezeichnung »Assemblage« man so etwas wie eine sardonische Hommage an Marcel Duchamp erkennen kann.

Diese Bilder gehören zu einem antiästhetischen Programm, das Lurie (mit Sam Goodman und Stanley Fisher zusammen) seit 1959 unter dem Titel *NO!art* entwickelte; die Gruppe arbeitete in den sechziger Jahren in radikaler Verweigerung von »Kunst« unter anderem mit simulierten Exkrementen (Good-

mans *No!sculpture*-Ausstellung). Zu den Provokationstechniken einer stark auf den Holocaust bezogenen Anti-Kunst gehörte auch die Selbstbezeichnung als *jew art*, Judenkunst. Was das NO bedeutet, das vielen von Luries Bildern – manchmal in balkendicken Lettern, welche die gesamte Bildhöhe ausfüllen – eingeschrieben ist, scheint in mancher Hinsicht deutlich und ist vielleicht doch nicht ganz so einfach auszumachen, wie es scheinen möchte. Widerstand gegen jegliche Gefälligkeit in der Kunst (Luries besonderer Haß galt deren Kommerzialisierung der Kunst und in diesem Zusammenhang besonders der Pop Art); ein kategorischer Einspruch gegen die Reproduktion von Bildern des Ungeheuerlichen, gegen Reproduktion überhaupt; Negation von Kunst schlechthin, jener Kunst, die am Ende doch nur einverständige Dekoration eines furchtbaren Zeitalters ist; oder eben – wie es in einer etwas saloppen Interview-Äußerung Luries formuliert wird – »Scheißen auf alles«? Zeigt sich in diesem NO das Dilemma einer absoluten Radikalität, so hat Lurie doch Werke von ungeheurem (und zwangsläufig eben doch: ästhetischem) Verwirrungspotential hinterlassen.

Die Kombination von Todesgreuel und Laszivität soll nicht lediglich die Wahrnehmung schockhaft intensivieren; aus Luries Aufzeichnungen und Meditationen geht hervor, daß die ständige Verwendung des Künstlers einer Ikonographie suggestiver Nacktheit auch auf die allgegenwärtige Stimulation durch trivialisierte Sexualität zielt. Kulturkritisch, aber vermutlich auch aus persönlicher Irritation durch die unausweichliche Insistenz des geschlechtlichen Reizes, dem nirgendwo auszuweichen ist. Die Verwicklung in sexuelle Phantasien dürfte ebenso wie die Lagererfahrung ein stark autobiographisches Element enthalten. Das obsessive Nebeneinander, Aufeinander von Pin-up und Judenstern wäre (spekulativ) so etwas wie der Versuch der wechselseitigen Erhellung zweier verschiedener Formen von Obszönität: eine Meditation über die Aufzehrung des menschlichen Körpers durch mörderische Zwangsarbeit

beziehungsweise sein Verschwinden in der zwanghaft wiederholten Lustsimulation.

*

Gemessen an der unmittelbar evidenten konzeptkünstlerischen Modernität der NO!art-Bilder wirkt der Roman zunächst in seiner Faktur, vom schockierenden Inhalt abgesehen, fast traditionell. Er bedient sich klassischer Mittel der fetischistischen Pornographie – die Herrin tut dem Sklaven in elaborierten Ritualen Gewalt an (aber der Sklave erzählt und überlegt). Der Text beginnt mit einer ausführlichen Schilderung des *House of Anita*, einem (wie die Überschrift des ersten Kapitels es nennt) »modernem erzieherischen Sklaveninstitut der Avantgarde« in einem mondänen Viertel von New York. Die ersten Kapitel geben eine festgefügte, quasi ewig unveränderliche Ordnung wieder; zur wachsenden Irritation der Sklaven verändern sich jedoch nach und nach die Grundbedingungen der sadomasochistischen Einrichtung (es gehört zu den subtilsten Beobachtungen Luries, daß der Sklave ungehalten reagiert, wenn die Bedingungen des Rituals nicht eingehalten werden). Und das implizite Versprechen einer geschlossenen Darstellung des »Instituts« bleibt uneingelöst. Es schieben sich in die pornographische Zentralphantasie von Anitas Haus (die ihre perverse Energie aus einer zusehends expliziten Parallelisierung des Instituts und des Konzentrationslagers gewinnt) immer weitere Elemente, die einerseits die Komplexität erhöhen, andererseits wie eine Art gezielter, zwanghafter Frustration des ordentlichen Ablaufs der Phantasieinszenierung wirken. Dazu gehören eine ausführliche Satire auf den Kunstbetrieb, eine andere auf die (Kunst)psychologie, eine apokalyptische Vision vom Untergang New Yorks, ein Kulissenspiel mit zeitgenössischen linken Ideologemen (unheimliche Echos politischer Slogans der sechziger-siebziger Jahre; es kommt hier unter an-

derem zu einer grotesken Apotheose Albanien), eine Invasion von Wiedergängern aus der Shoah und eine melancholische Beschwörung Israels. Die anfänglich angekündigte Geschichte läßt der Roman entgleisen; das zentrale Gelenk der sadomasochistischen Phantasie knickt weg. Die Herrinnen gehen alle unter. Übrig bleibt als Coda eine etwas hölzerne Reprise der Kunsthandlertexte, die noch einmal ein zentrales Haßobjekt Luries sarkastisch ausstellt. Aus dem Zerfall der eigentlichen Phantasie jedoch (wie sie der Autor zu Anfang tagtraumförmig geplant hatte) und aus den eklektisch verworrenen, sich verzweigenden Anschlußgeschichten ist so etwas wie eine halluzinatorische, eine grotesk verzweifelte Schönheit entstanden, ein Scheitern, dessen unschuldiger Erzähler so gerne JA sagte.

*

Wer gewohnt ist, nur mit dem Gefühl zu urteilen, begreift nichts von dem, was allein der Verstand erkennt, denn er will mit einem Blick alles durchdringen und versteht es nicht, die Prinzipien zu suchen. Die anderen dagegen, die es gewohnt sind, prinzipiell zu denken, begreifen nichts von dem, was das Gefühl erkennt, denn sie suchen Prinzipien und sind nicht imstande, etwas mit einem Blick zu erfassen.

Pascal, *Pensées*

Luries sprödes Werk enthält zwar oft eine Erzählerdiktion, die etwas Rhapsodisches, Blumiges anstrebt, aber seine eigentliche stilistische Signatur ist eine gewisse Unbeholfenheit. (Von der man meinen könnte, sie sei programmatisch im Titel ausgestellt, der nicht *Anita's House* lautet oder *The House of Anita*, sondern eben *House of Anita*, vielleicht mit Anklängen an die Benennungen von Jahrmarktsbuden – oder an ein Traditionsfragment wie *House of David*). Die Übersetzung hatte auf den idiosynkratischen Charakter des Werkes unbedingt Rücksicht zu nehmen. Mehr noch als sonst verboten sich alle

glättenden, ordnenden Eingriffe. Ich habe versucht, dem Duktus des Originals bis zur Pedanterie zu folgen; alle Anstrengungen, »gut«, »schön« usw. zu übersetzen, waren naturgemäß zu unterlassen. Während man beispielsweise ansonsten wörtliche Wiederholungen meist zu vermeiden versucht (da sie dem Leser als Unbeholfenheiten der Übersetzung erscheinen können), wurden sie in diesem Fall strikt respektiert, auch wenn sich nicht immer genau entscheiden läßt, ob es sich um Flüchtigkeiten des zu keinem endgültigen Abschluß gekommenen Texts oder um ein bewußtes Stilmittel handelt. Entscheidend ist der sich, so oder so, in diesen Wiederholungen ausdrückende Charakter des Obsessiven. Dasselbe gilt für etwas ungefüge Konstruktionen wie »Durchführung einer Erfahrung« oder »in Befreiung«. Auch hier scheint es wichtig, das stark aufgeladene begriffliche Vokabular selbst in seinen befremdenden Kombinationen beizubehalten. Ebenso stehengeblieben sind (unfreiwillige? beabsichtigte?) Unrichtigkeiten wie »homini sovieticae«.

Der Roman, der nicht eigentlich »vollendet« wurde (ob es dem Autor je gelungen wäre, ihn abzuschließen, darüber läßt sich lange nachdenken), enthält also vielerlei Anzeichen des Unfertigen. Es gibt kleine Ungereimtheiten der Zeitenfolge; es gibt Figuren, die nur einmal, unerklärt, evoziert werden und nie wieder erscheinen (das Dienstmädchen in Kapitel 45, das kleine Mädchen in Kapitel 46). In einem anderen Zusammenhang würde man hier eine auktoriale Strategie vermuten; hier scheint es plausibel, daß es sich um Flüchtigkeiten handelt. Trotzdem gehören auch diese zum Charakter des Textes. Überhaupt ist das *non finito* des Romans ein prägender Zug: Es wäre wohl ebensowenig auszuschließen, daß es Lurie gar nicht möglich war, das Buch zu runden und zu beenden, wie es auch denkbar bleibt, daß manches an Widersprüchlichkeit gewollt war und daß die unvollkommene vorliegende Form doch weitgehend seiner Intention entspräche.

Die amerikanische Erstveröffentlichung enthält einige kleine Herausgebereingriffe, die in dieser Übersetzung rückgängig gemacht wurden: Wo beispielsweise ein »Übergang« zwischen zwei Handlungsblöcken ergänzt oder ein Widerspruch beim Gebrauch von wiederkehrenden Namen korrigiert wurde, schien es richtiger, die übergangslose Schroffheit und den Widerspruch zu belassen.

House of Anita wurde 2016 von NO!art Publishing, New York, dem Verlag der Boris Lurie Art Foundation, herausgegeben. Das künstlerische Schaffen Luries ist unter anderem in folgenden Ausstellungskatalogen dokumentiert: Boris Lurie Art Foundation/NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln, *KZ – Kampf – Kunst. Boris Lurie: NO!art*, NO!art Publishing, New York 2014, und: Jüdisches Museum Berlin, *Keine Kompromisse! Die Kunst des Boris Lurie*, 2016.

Den ersten Hinweis auf *House of Anita* gab den deutschsprachigen Lesern ein umfangreiches Dossier in dem von Norbert Wehr herausgegebenen *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* (Heft 91/2018), das auch einen von Ingolf Hoppmann übersetzten Auszug aus dem Text enthält (S. 135-148).

Joachim Kalka