

ALICE LEX-NERLINGER



ALICE LEX-NERLINGER

1893 – 1975

Fotomonteurin und Malerin

Photomontage Artist and Painter

herausgegeben von / edited by
Marion Beckers
DAS VERBORGENE MUSEUM

bearbeitet von / researched by
Rachel Epp Buller

Erinnerungen
Alice Lex-Nerlinger

Nachwort von / epilogue by
Eckhart J. Gillen

DAS VERBORGENE MUSEUM

Lukas Verlag

Berlin 2016

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der
Ausstellung This catalogue is published to
accompany the exhibition

ALICE LEX-NERLINGER 1893–1975

Fotomonteurin und Malerin

Photomontage artist and painter

DAS VERBORGENE MUSEUM e.V.

in Zusammenarbeit mit der in cooperation with

AKADEMIE DER KÜNSTE, Berlin

AKADEMIE DER KÜNSTE

14. April – 7. August 2016

Katalog Catalogue

Herausgeberin Editor

Marion Beckers für DAS VERBORGENE MUSEUM

Autoren

Prof. Dr. Rachel Epp Buller

Alice Lex-Nerlinger

Dr. Eckhart J. Gillen

Redaktion Editing

Elisabeth Moortgat

Lektorat Copyediting

Erinnerungen von Alice Lex-Nerlinger

Yvonne Rehhahn

Übersetzung Translation

Gesine Stremmel (en › de)

Lucinda Rennison (de › en)

Gestaltung, Satz Design, Typsetting

Ulrike Künnecke

Claudia Winckler

Lithografie Lithography

Lukas Verlag

Druck, Bindung Printing, binding

Westermann Druck Zwickau

Schrift Set in

Gill Sans

© Das Verborgene Museum e.V., Berlin

© Lukas Verlag

© Autoren

© S. Nerlinger für Bild und Text Alice Lex-Nerlinger /

Oskar Nerlinger

Verlag

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte

Kollwitzstraße 57

10405 Berlin

www.lukasverlag.com

ISBN 978-3-86732-245-4

VG-Bildkunst Bonn 2016:

John Heartfield (DE), Hannah Höch (DE),

Hanna Nagel (DE), Valentina Kulagina (US)

Umschlagabbildungen Cover illustrations

vorne/front: Alice Lex-Nerlinger, Für den Profit,

1931 (Detail)

hinten/back: Alice Lex-Nerlinger, ARBEITEN

ARBEITEN ARBEITEN, 1928 (Detail)

Frontispiz: Hanns Heinz Hoffmann,

Alice Lex-Nerlinger, 1950er-Jahre/1950s

Ausstellung Exhibition

Konzeption und Realisierung/

Conception and Realisation

Das Verborgene Museum

Registrare Registrars

Catherine Amé, Akademie der Künste, Berlin

Karen Klein, Deutsches Historisches Museum

Ulrike Müller, Stadtmuseum Berlin

Restauratorische Betreuung Conservation

Volker Busch, Akademie der Künste, Berlin

Barbara Korbel, Deutsches Historisches Museum

Katharina Plate / Stadtmuseum Berlin

Aufbau Installation Crew

RT Ausstellungstechnik

Medienarbeit Media work

Artefakt Projektmanagement

Ausstellung und Katalog wurden finanziell unter-
stützt durch den Hauptstadtkulturfonds und die
Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten: Künst-
lerinnenprogramm. Weitere Unterstützung durch
die Gerda Henkel Stiftung und die German-American
Fulbright Commission und das Bethel College,
Kansas, USA

Exhibition and catalogue were funded by the Haupt-
stadtkulturfonds, Berlin and supported by the Senats-
kanzlei – Cultural Affairs: Women Artists Program and
further support came from the Gerda Henkel Stiftung,
German-American Fulbright Commission and the
Bethel College/Faculty Development Grant committee.

DAS VERBORGENE MUSEUM

Dokumentation der Kunst von Frauen e.V.

Schlüterstraße 70

10625 Berlin

www.dasverborgeneuseum.de



GERDA HENKEL STIFTUNG



Der Regierende Bürgermeister
Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten

Wir danken Thanks to

Hendrik Berinson, Galerie Berinson, Berlin

Sylvia Bieber, Städtische Galerie Karlsruhe

Sibylle Böhme, Berlin

Annette Bossmann, Stadtmuseum Berlin

Karla Collmar, Stadtmuseum, Berlin

Marie Difilippantonio, Julien Levy Collection

Karin Dömsky, Stadtmuseum, Berlin

Hannelore Fischer, Käthe Kollwitz Museum Köln

Irene Fischer-Nagel, Karlsruhe

Alexander Flöth, Berlin

Marlene Heidel, Burg Beeskow

Friedhelm Hoffmann, Berlin

Antje Kalcher, UdK, Berlin

Tanja Keppler, BG, Berlin

Karen Klein, DHM, Berlin

Barbara Korbel, DHM, Berlin

Ulrike Künnecke, Berlin

Winfried Langbehn, Senatskanzlei Berlin

Franziska May, Potsdam

Johanna Marschall-Reiser, Bundesarchiv

Christian Mothes, Stadtmuseum Berlin

Stephanie Mnich, Käthe Kollwitz Museum Köln

Ulrike Müller, Stadtmuseum Berlin

Sabine Nerlinger, Berlin

Sigrid Nerlinger, Berlin

Henning Pahl, Bundesarchiv

Marie-Page Phelps, NOMA, New Orleans

Katharina Plate, Stadtmuseum Berlin

Matheos Pontikos, Archiv VdBK 1867

Yvonne Rehhahn, Berlin

Angelika Reimer, Berlin

Bärbel Reißmann, Stadtmuseum Berlin

Jörg Rudolf, DHM, Berlin

Johann Sauer, Berlin

Dieter Scholz, Nationalgalerie SMB

Sabine Seifert, Berlin

Mona Setter, Berlin

Ute Smeteck, Nationalgalerie SMB

Gesine Stremmel, Berlin

Marie-Luise Surek-Becker, Antiquariat Unterwegs

Anja Tack, Potsdam

Christian Tagger, BG, Berlin

Andreas Teltow, Stadtmuseum Berlin

Christoph Tempel, Berlin

Martina Weinland, Stadtmuseum Berlin

Karin Wilhelm, Berlin

Christiane Winkler, Dresden

Claudia Winckler, Berlin

Peter Zimmermann, Berlin

Akademie der Künste, Berlin:

Catherine Amé

Volker Busch

Antje Hanack

Werner Heegewaldt

Anke Hervol

Michael Krejsa

Anita Metelka

Anneka Metzger

Rosa von der Schulenburg

Anette Schmitt

Inhalt Content

Rosa von der Schulenburg	
Grußwort	7
Elisabeth Moortgat	
Vorwort	9
Rachel Epp Buller	
Alice Lex	15
Einleitung und Dank	17
Künstlerische Anfänge	19
Bilderbuchblätter	26
Künstlerisch-politische Orientierung	33
Fotografie – Fotogramme – Fotomontagen	36
§ 218 und die Selbstbestimmung der Frau	57
Die letzten Jahre vor 1933	62
Arbeiter – Bühne – Film	64
Innere Emigration	67
Zeichnungen der Nachkriegszeit	73
Wie sollen wir denn nun malen?	75
Die harte Straße – Ein Portfolio	80
Nie wieder Krieg	82
Alice Lex-Nerlinger	
Erinnerungen	89
Eckhart J. Gillen	
Nachwort	121
Anmerkungen	128
Rachel Epp Buller	
Biografie	136
English Translation	142
Anhang	
Ausstellungen	181
Verzeichnis der abgebildeten und ausgestellten Werke	183
Bibliografie	188
Register	191

Lex-Nerlinger in der Akademie der Künste, Berlin

Rosa von der Schulenburg

1971 wandte sich Alice Lex-Nerlinger mit einem Schreiben an den damaligen Präsidenten der Akademie der Künste der DDR, Konrad Wolf, und bat um posthume Aufnahme ihres 1969 verstorbenen Mannes als Mitglied. Ein ungewöhnlicher Antrag, der – nach erschlossener Aktenlage im Historischen Archiv wie im Archiv der Bildenden Kunst der Akademie – bis dato noch nicht vorgekommen und in diesem Fall auch nicht erfolgreich war. Bereits 1956 hatte sich Oskar Nerlinger vergeblich um eine Akademiemitgliedschaft bemüht (Akademie der Künste-Ost, künftig AdK-O Nr. 256, Bl. 51). Auch seinem Wunsch nach einer Retrospektive in der Akademie zum 65. Geburtstag wurde nicht entsprochen und die Ablehnung u.a. damit begründet, es entspräche nicht ihren Gepflogenheiten bei Nichtmitgliedern (AdK-O Nr. 277, Bl. 42).

Wieso ein Grußwort der Akademie zur ersten Einzelretrospektive Alice Lex-Nerlingers ausgerechnet mit dem Hinweis auf ihren Ehemann und seine offenbar nicht sehr innige Beziehung zu dieser Einrichtung zu DDR-Zeiten beginnen? Wie war das Verhältnis der Künstlerin zur Akademie? Sie war ebenfalls kein Mitglied, hat es aber erfolgreich verstanden, eine substantielle Beziehung herzustellen zu dieser »höchsten Institution auf dem Gebiete der Kunst« (so Ministerpräsident Grotewohl in seiner Rede zur Eröffnung der Deutschen Akademie der Künste im Jahre 1950). 1960 unterstützte die Akademie ausdrücklich (mit einer ausführlichen Begründung) einen Antrag auf »eine Ehrenpension in Höhe von DM 600,-« für Lex-Nerlinger, den das Ministerium für Kultur zusammen mit dem Verband Bildender Künstler bei der Regierung der DDR gestellt hatte (AdK-O Nr. 277, Bl. 70, 72). Dies war ungewöhnlich, da die Akademie sich sonst nur für Ehrenpensionen zugunsten von Mitgliedern und »Akademie-Witwen« engagierte. Auch Nationalpreisträger hatten Anspruch auf eine Ehrenpension (Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik, 5. Sept. 1952, in: AdK-O Nr. 2151). Nichts davon traf auf Lex-Nerlinger zu.

Nach dem Tod ihres Mannes nahm Alice Lex-Nerlinger Kontakt mit der Akademie auf, um den Verbleib seines künstlerischen Nachlasses und en passant auch den der eigenen Werke zu regeln, die sich noch in ihrem in dem Teil Pankows gelegenen Haus befanden, wo die »schaffende Intelligenz«, zu der auch die sozialistische Künstlerprominenz gehörte, ihr Domizil hatte (und teils noch hat). 1974, dem Jahr, in dem man Lex den Vaterländischen Verdienstorden verlieh, übereignete die nun über Achtzigjährige zahlreiche Werke und persönliche Dokumente ihres verstorbenen Mannes (Korrespondenzen, Redemanuskripte und Aufsätze, Privat- und Werkfotos) diesem zentralen Kulturinstitut der DDR. Insgesamt 2,5 laufende Meter befinden sich heute im Archiv Bildende Kunst und ein umfangreicher Werkbestand mit mehreren Dutzend Gemälden, einigen tausend Zeichnungen sowie einigen hundert Fotoarbeiten und Grafiken hütet die Kunstsammlung der Akademie. Im Vergleich dazu nimmt sich das von der Akademie übernommene Werk und Archiv von Lex recht

bescheiden aus: Insgesamt 205 bildkünstlerische Arbeiten, davon 11 Gemälde, 77 Zeichnungen, 72 Fotogramme, Fotomontagen und Fotos sowie 45 Druckgrafiken aus dem Zeitraum von 1919–1966 stiftete sie der Kunstsammlung, und 0,1 laufende Meter mit biografischen Dokumenten, Korrespondenzen und Werkfotos überließ sie dem Archiv Bildende Kunst.

Die Akademiemitarbeiterin und Kunsthistorikerin Inge Zimmermann übernahm aus der Waldstraße in Pankow nicht nur Nachlass und Vorlass. Sie konzipierte auch im Auftrag der Akademie die mit rund 350 Arbeiten beider Künstler bis dato umfassendste Ausstellung und gab einen Katalog dazu heraus mit dem Titel »Alice Lex-Nerlinger, Oskar Nerlinger. Malerei, Graphik, Foto-Graphik«. Die Künstlerin (gest. 17.7.1975) erlebte noch die große Ausstellung im Akademiegebäude am Robert-Koch-Platz (3. Juni–13. Juli 1975), nicht aber die von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) mitorganisierte Präsentation im kleineren Umfang in der Westberliner Majakowski-Galerie (18. Oktober–18. November 1975).

Die Werkstiftung von Lex wurde nach der Übernahme in der Kunstsammlung inventarisiert und handschriftlich auf Karteikarten verzeichnet.

Gut zwei Jahrzehnte später tauchte zum ersten Mal die US-amerikanische, feministische Kunsthistorikerin Rachel Epp Buller in der Kunstsammlung auf, die an einer Doktorarbeit über Frauen und Fotomontage in der Weimarer Republik arbeitete (*Fractured Identities: Photomontage Production by Women in the Weimar Republic*, 2004) und für die die Arbeiten von Lex-Nerlinger eine Entdeckung waren. 2009 nahm Epp Buller, die inzwischen an dem im Bundesstaat Kansas gelegenen Bethel College unterrichtete, mit mir Kontakt auf. Sie wollte nun gerne über Lex-Nerlinger ein Buch schreiben. Von Februar bis August 2011 befasste sich Rachel Epp Buller dann als Fulbright-Stipendiatin akribisch mit den Arbeiten der Künstlerin in unserer Sammlung. Sie überprüfte die handschriftlichen Inventareinträge an Hand der Originale, erfasste die Werke fotografisch und sorgte für eine revidierte elektronische Erfassung mit Bildanbindung in der Archivdatenbank. Während ihres Forschungsaufenthaltes nahm sie zudem erfolgreich Kontakt mit dem Verborgenen Museum auf. Das Ergebnis ist nun hier in der Ausstellung zu sehen.

Marion Beckers und Elisabeth Moortgat vom Verborgenen Museum und Rachel Epp Buller sei hierfür herzlich gedankt.

Mit Schablone, Schere und Spritzpistole

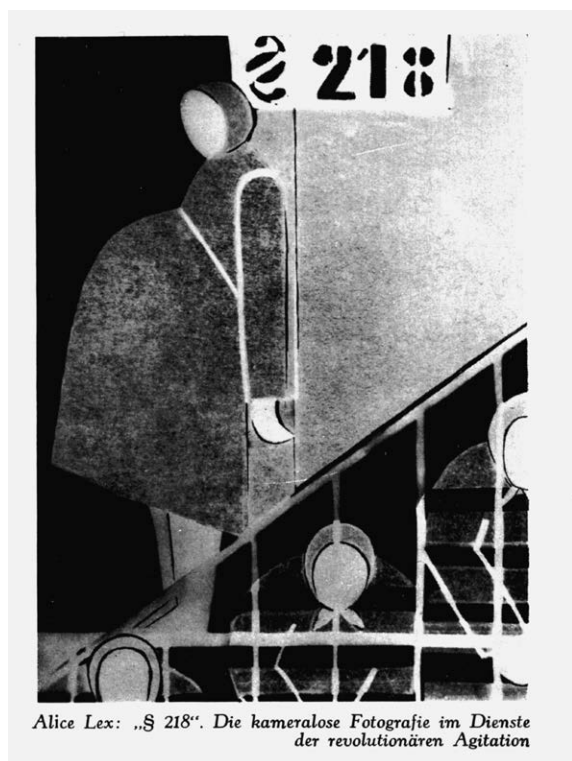
Elisabeth Moortgat

Die Künstlerin Alice Lex-Nerlinger gehörte der Generation an, die auf den Trümmern der Materialschlachten des Ersten Weltkriegs in Deutschland neue Wege künstlerischer Artikulation suchte und gegangen ist. Wo sollte, wo wollte sie sich positionieren? Welcher Künstler-Gruppe konnte sie sich anschließen? Den Sezessionisten, Dadaisten, der Novembergruppe oder den Konstruktivisten? Sie fragte sich grundsätzlich, ob sie sich der klassischen Malerei oder den neuen visuellen Medien, der Fotografie und Montage zuwenden sollte.

In Berlin entwickelte sich zu Beginn der Weimarer Republik ein internationales Experimentierfeld der Künste, auf dem die Malerei als traditionelles Medium nicht hoch im Kurs stand. Furore machten die Dadaisten George Grosz, John Heartfield, Hannah Höch und Raoul Hausmann mit ihren Erfindungen, bei denen vor allem der saturierte Bürger von messerscharfen Bildattacken nicht verschont blieb. Nach den traumatischen Kriegserfahrungen wurden Wunden und Schnitte, Narben und Verletzungen besonders im Medium der Montage, die selbst durch Schneiden und »Operieren« verschiedenartigster Materialien entstand, zu realen und symbolischen Zeichen des Erlittenen. Der emotionale und mentale, häufig auch existentielle Einschnitt durch die Kriegserfahrungen kann wie für die ganze Generation so auch für Alice Lex-Nerlinger nicht tiefgreifend genug eingeschätzt werden. Weit über das Ende des Krieges hinaus erinnerte die eine Generation ältere Käthe Kollwitz immer wieder an die Kriegsgräuel, und ihr Plakatappell »Nie wieder Krieg« fand einen späten Wiederhall in Lex-Nerlingers Gemälde »Nie wieder!« (Abb. 90, S. 83). An bissiger Ironie steht die farbige Montage »Feldgrau schafft Dividende« (Abb. 61, S. 54) – von Alice Lex-Nerlinger wegen des Verlusts ein zweites Mal 1960 ausgeführt – John Heartfields Attacken gegen Krieg und Staat wie z. B. in der Montage »Krieg und Leichen, die letzte Hoffnung der Reichen« in nichts nach.

Die Suche nach einer Bildsprache, die es vermochte, das Systemische der sich in der Weimarer Republik entwickelnden gesellschaftlichen Verhältnisse auszudrücken und den Kriegsverlierern, die zwischen Kapital und Arbeit drohten zerrieben zu werden, eine Stimme im politischen Kampf zu geben, trieb Alice Lex-Nerlinger über Jahre in den Berliner Künstlerkreisen um. »Wir waren alles junge Künstler, die mit heissem Bemühen versuchten, neue Wege in der Malerei zu finden. Wir hatten Krieg und Chaos kennengelernt. Wir hatten genug von der Hohlheit, Leere und Mechanisierung der Kultur durch den Kapitalismus. Was galt der Mensch in diesem System, gerade soviel wie seine Arbeitskraft dem Kapitalismus einbrachte«, erinnerte sie sich an ihre Jahre des Suchens. (S. 100)

Nicht nur Lex-Nerlinger suchte Anregungen und Orientierung in Fragen des Lebens und der Künste. Arthur Segal, der erst 1920 vom Monte Verità nach Berlin zurückgekommen war, bot vielen bei den monatlichen Jour-fix-Abenden in seinem Atelier ein Forum: Hannah Höch, George Grosz, Kurt Schwitters, Herwarth Walden, Adolf Behne und anderen, unter ihnen Pazifisten, Sozialisten,



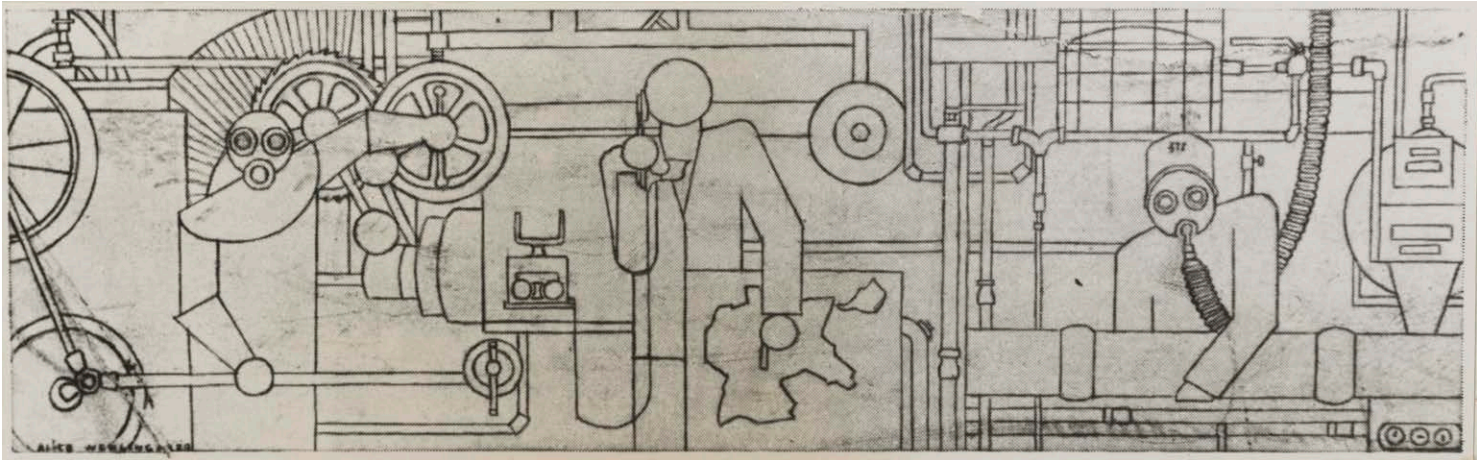
Alice Lex: „§ 218“. Die kameralese Fotografie im Dienste der revolutionären Agitation

Anhänger von Nietzsche, Freud, Zarathustra und Mazdaznan. Ihnen allen war der Impuls eigen, aus der erlebten Zerstörung neue, zukunftsweisende Lebensentwürfe entstehen zu lassen, und doch waren sie untereinander zum Teil unversöhnlich zerstritten.

Demgegenüber boten die »Sturm«-Abende und zahlreichen Ausstellungen in der Galerie von Herwarth Walden der jungen Künstlerin einen differenzierten Einblick in die europäische Kunstszene. Auf keine Stilrichtung festgelegt und für ideologisch extreme Kunstpositionen offen, kamen in Waldens Galerie Fauvisten und Kubisten aus Paris, deutsche Expressionisten, Futuristen aus Italien und die Konstruktivisten aus der Sowjetunion und vom Balkan zusammen. Dass für Alice Lex-Nerlinger die Konstruktivisten sowjetischer Prägung richtungsweisend werden sollten, stellte sich erst heraus, als sie 1928 ihrer politischen Neigung zur Kommunistischen Partei Deutschland nicht mehr länger auswich und ihr Selbstverständnis als politische Künstlerin ins Werk setzte.

Ob es die Arbeiten von John Heartfield waren, die sie von dem Prinzip Montage als Waffe im politischen Kampf überzeugt haben? »Wir machten revolutionäre Fotomontagen, in denen besonders Heartfield Hervorragendes leistete. Sie waren schlagkräftig, scharf pointiert und künstlerisch ausgezeichnet.« (S. 103) Heartfield war seit der Gründung 1928 Mitglied in der »Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands«, der ASSO, in der Lex-Nerlinger noch im selben Jahr ihre politische und künstlerische Heimat fand. Aus ihrem politischen Bekenntnis ergab sich die Wahl ihrer künstlerischen Mittel: Fotogramm und Schablone, Schere und Spritzpistole wurden zu den von ihr bevorzugten Werkzeugen, um ihre künstlerischen Ideen umzusetzen. Aus nach wie vor ungebrochenem sozialpolitischen Impetus machte sie die gesellschaftlich Unterprivilegierten zu den Akteuren ihrer Kompositionen. Allein die Titel ihrer Werke sprechen eine eindeutige Sprache: »Arbeiten, Arbeiten, Arbeiten«, »Für den Profit«, »Arm und Reich« oder »Kapital und Arbeit«, zwei heute nur noch in Fotografien erhaltene Zeichnungen mit anonymen Industriearbeitern zu beiden Seiten eines gesichtslosen Fabrikbesitzers. (Abb. 44) Vermutlich handelt es sich bei diesen Szenenmontagen in dialektischer Komposition um die Vorzeichnung für ein Wandbild als Denkanstoß am Arbeitsplatz für die Arbeitenden.

Anders als ihre Künstlerkollegen Hans Baluschk, Otto Nagel und Käthe Kollwitz, die mit ihren sozialkritisch realistischen Bildern auf Individualität und Emotionalität setzten, arbeitete Lex-Nerlinger an einer abstrahierend schematischen, anonym und gesichtslos angelegten Figurensprache. Sie ging davon aus, den Heimarbeiterinnen und Arbeitern am Fließband, den Armen, Kriegsverlierern und politisch Unterdrückten in ihrer Kunstsprache Erkenntnisse über die von Staat und Kirche verantworteten sozialen und politischen Verhältnisse vermitteln zu können – vergleichbar den Künstlern Heinrich Hoerle, Gerd Arntz und F.W. Seiwert von der linkspolitischen »Gruppe progressive Künstler«, Köln, die aus Zeichen und Emblemen ebenfalls eine auf der Grundlage soziologisch gestützter Piktogramme entwickelte Bildsprache erfunden haben.



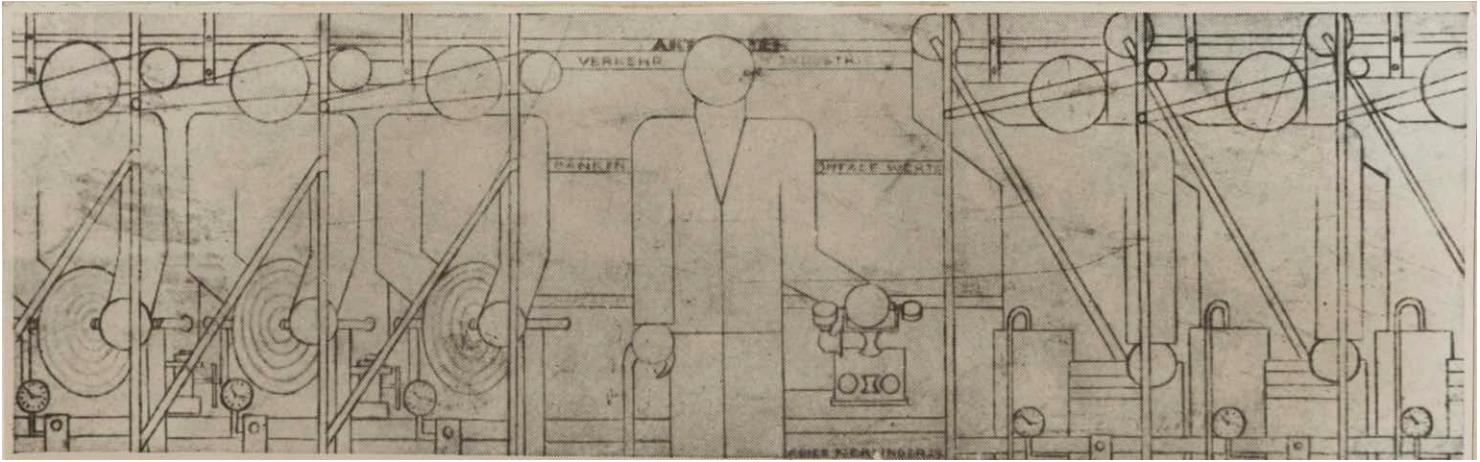
Neben Fotogrammen auf der Basis figurativ gearbeiteter Schablonen benutzte Lex-Nerlinger eine spezielle Spritzbildtechnik, bei deren Zerstäubung von Farbpartikeln auf der Oberfläche des Trägermaterials das Bild den Charakter eines ganz eigenen, plakativen Mediums zwischen Gemälde und farbiger Grafik annahm. Sie konnte dabei auf ein technisches Verfahren zurückgreifen, das Oskar Nerlinger auf der Basis von Kaseinfarben soweit entwickelt hatte, dass es auch industriell eingesetzt werden konnte.¹ Beide dachten daran, nach einem Schablonenplan reproduzierbare Wandbilder mit politischen Bildprogrammen in öffentlichen Einrichtungen realisieren zu können. Beide Techniken, Fotogramm-Montagen und Spritzbilder, alternativ und in Kombination, gehören zu den unverwechselbaren Charakteristika ihrer künstlerischen Handschrift. Im dialektischen Modus auf die brennenden sozialpolitischen Themen angewendet, hat sie mit ihren Arbeiten nicht auf Empathie, sondern auf Einsicht und Erkenntnis gesetzt.

44 Kapital und Arbeit I, 1929

Beispielhaft für diese Praxis sind ihre beiden Arbeiten zum Paragraph 218 sowohl für die politische Kunst der Moderne als auch für die Geschichte des Feminismus. Während sie mit den stilisierten, schwangeren Proletarierinnen im Typus des von der Kollwitz geprägten Frauenbildes im großen Spritzbild (Abb. 59, S. 56), mit dem sie an die Kraft des solidarischen Widerstands appellierte, relative Bekanntheit erfuhr, ist das nicht mehr im Original erhaltene Fotogramm zum selben Thema aus verschiedenen farbigen Schablonen dagegen kaum bekannt (Abb. 144): Gleichsam mit dem Rücken zur Wand steht die schwangere Frau im doppelten Wortsinn auf dünnem Boden zwischen Gesetz und Gesetzesbruch, und die gesichtslosen Köpfe hinter Stäben erinnern daran, dass jede Übertretung des Gesetzes mit Gefängnis bestraft wird. Diese ebenso einfache wie kompromisslose Komposition hatte der »Arbeiter-Fotograf« 1931 mit dem Zusatz veröffentlicht: »kameralose Fotografie im Dienst der revolutionären Agitation«.²

Als Lex-Nerlinger auf der internationalen Ausstellung des Werkbundes »Film und Foto« 1929 in Stuttgart mit sieben bzw. in Berlin mit neun Arbeiten vertreten war und als sie als einzige Fotografin in das für die moderne Fotografie Maßstäbe setzenden Lehrbuch »Es kommt der neue Fotograf« von Werner Graeff mit zwei Arbeiten aufgenommen worden war und schließlich noch durch einen Ankauf des US-amerikanischen Galeristen Julien Levy auch außerhalb Europas Bekanntheit erfuhr, hatte sie es in die erste Riege der internationalen, fotografischen Avantgarde geschafft.

Und doch wird ihr erst der Abdruck des Fotogramms »§ 218« im »Arbeiter-Fotograf« die ersehnte Bestätigung ihres bildkünstlerischen Konzepts gegeben haben. War es doch ihr dringlichstes Anliegen wie das des »Arbeiter-Fotografen«, die gesellschaftlichen Verhältnisse in eine leicht lesbare Bildsprache zu zerlegen und mit ihren Themen in den Medien Popularität bei Arbeiterinnen und Arbeitern zu erreichen.



Auch wenn die Proteste gegen den Paragraphen 218 erfolglos geblieben sind, waren die sich trotz des inzwischen erworbenen Wahlrechts verschlechternden Verhältnisse für die Frauen vor allem für die Künstlerinnen und Künstler der ASSO Grund genug, ihre Kräfte weiterhin für die politische Agitation einzusetzen. Käthe Kollwitz hatte ihren Protest bereits 1924 formuliert (Abb. 108, S. 57) und wie viele Kolleginnen, darunter auch Sella Hasse, Lea Grundig und Hanna Nagel (Abb. 115, S. 60), das Thema Schwangerschaft und Muttersein ein Leben lang immer wieder thematisiert. Auch Künstler haben sich dem Protest gegen das Abtreibungsgesetz angeschlossen wie Arthur Segal, der dazu eine vierzeilige Bildgeschichte aus sechzehn Motiven erzählt. (Abb. 109, S. 61) John Heartfield griff in der Montage »Zwangslieferantin von Menschenmaterial! Nur Mut! Der Staat braucht Arbeitslose und Soldaten!« einen anderen Aspekt des Themas auf. (Abb. 116) Den Blick auf eine formatfüllend ins Bild gesetzte schwangeren Frau gerichtet, hinter der ein toter Soldat liegt, tritt er einmal mehr als Mahner vor einem erneuten Krieg auf, der die Mütter zu Gebärmaschinen und die Söhne zu Kanonenfutter machen würde. Die am Bauhaus geschulte und bis heute in der Literatur viel zu wenig berücksichtigte Wiener kommunistische Künstlerin Friedl Dicker fühlte sich von dem Bildnis der schwangeren Frau offenbar so angesprochen, dass sie es ins Zentrum ihres Gesellschaftspanoramas »Fürchtet den Tod nicht« aus dem Jahr 1932/33 montiert hat. (Abb. 117) Anzunehmen ist, dass sie die Heartfield-Montage auf dem Titelblatt der »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« entdeckt und für ihre Zwecke zurechtgeschnitten hat.³ Dicker versammelte auf den in Form eines sogenannten Andreaskreuzes diagonal über das Blatt gelegten Bildstreifen Szenen aus dem Leben der Proletarier, während sich die Reichen bei Freizeitbeschäftigungen in den »Freiräumen« vergnügen. Friedl Dickers Bild von einer ebenso armen wie ausschweifenden Gesellschaft ruft bei aller Unterschiedlichkeit in der Komposition die streng proportional angelegte Gegenüberstellung von Arm und Reich in der gleichnamigen Montage von Alice Lex-Nerlinger vor Augen. (Abb. 58, S. 59)

Mit der Retrospektive und ersten Monografie zum künstlerischen Werk von Alice Lex-Nerlinger ist es dem Verborgenen Museum einmal mehr gelungen, ein wenig bekanntes, überwiegend unveröffentlichtes Lebenswerk einer Künstlerin für das Publikum und den wissenschaftlichen Diskurs aufzubereiten. Lex-Nerlinger gehörte zusammen mit ihrem Mann Oskar Nerlinger, mit John Heartfield, den Kölner Progressiven, mit Lea und Hans Grundig und mit Hannah Höch zur künstlerisch-politischen Avantgarde der Weimarer Republik. Ihr Lebenswerk aufzublättern, bedeutet Einblick zu nehmen in ein vielfältig mediales Œuvre von ausgeprägt individueller künstlerischer Handschrift.

Als die Kunsthistorikerin Prof. Dr. Rachel Epp Buller aus Kansas, USA, uns zum ersten Mal von ihrer auf der Basis eines Fulbright Stipendiums und einer Förderung durch die Gerda Henkel Stiftung realisierten Untersuchung des in der Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin, bewahrten

Nachlasses von Alice Lex-Nerlinger berichtet hat, haben wir gemeinsam eine Strategie entwickelt, eine Ausstellung und ein deutsch-englisches Katalogbuch zu realisieren. Wir danken Rachel Epp Buller für Ihre gute Idee, sich dieses nachgelassenen Œuvres von Alice Lex-Nerlinger wissenschaftlich anzunehmen und mit ihrem Text entscheidend zur Realisierung des Vorhabens beigetragen zu haben. Wir bedanken uns für ihre Initiative und für ihre Ausdauer, das Projekt bis zur Fertigstellung zu begleiten.

Wir danken Sigrid Nerlinger für ihr freundliches Entgegenkommen bei allen Leihgabenwünschen, für die Informationen während eines ausgedehnten Gesprächs und für die Abdruckgenehmigung der »Erinnerungen« von Alice Lex-Nerlinger.

Durch die im Katalogbuch erstmals veröffentlichten »Erinnerungen« von Alice Lex-Nerlinger von 1956 können wir aus ihrer eigenen Perspektive Einblick nehmen in ihre Orientierungsphase als Künstlerin im Berlin der Weimarer Republik, die Zeit der Verfolgung im Nationalsozialismus mit der anschließenden Kriegszeit und die Jahre der Neuorientierung in der DDR. Alice Lex-Nerlinger hat ihre Erinnerungen Mitte der 1950er-Jahre in der DDR niedergeschrieben, zu einer Zeit, als sie sich ein zweites Mal gezwungen sah, künstlerisch und politisch Fuß zu fassen. Aus dieser Sicht gilt es, ihre Formulierungen zur Kunstdebatte in der DDR unter dem Aspekt der Angst, als »formalistisch« gescholten zu werden, zu rezipieren. Zu diesem Aspekt gibt Eckhart J. Gillen in seinem Nachwort unter dem Titel »Doppelt ausgegrenzt« erhellende Informationen.

Das Typoskript mit den »Erinnerungen« hat Hendrik Berinson für das Katalogbuch zur Verfügung gestellt, und Yvonne Rehhahn hat sich des Skripts mit den nicht leicht zu entziffernden, handschriftlichen Übersreibungen angenommen und in eine satzreife Version gebracht.

Die erste Retrospektive mit ca. 70 Werken von Alice Lex-Nerlinger und das deutsch-englische Katalogbuch waren nur durch die Zusammenarbeit mit der Akademie der Künste, Berlin, zu realisieren. Wir danken dem kommissarischen Direktor des Archivs der Akademie der Künste, Werner



116 John Heartfield, Zwangslieferantin von Menschenmaterial. Nur Mut! Der Staat braucht Arbeitslose und Soldaten, 1930

117 Friedl Dicker, Fürchtet den Tod nicht, 1932/33

Heegewaldt, und Dr. Rosa von der Schulenburg, die, verantwortlich für die Kunstsammlung, das Projekt von Anfang an begleitet hat. Für die Bereitstellung der Abbildungsvorlagen und der Leihgaben sowie für die Abwicklung des Ausleihvorgangs geht unser Dank an Anita Metelka, Antje Hanack, Catherine Amé und den Restaurator Volker Busch.

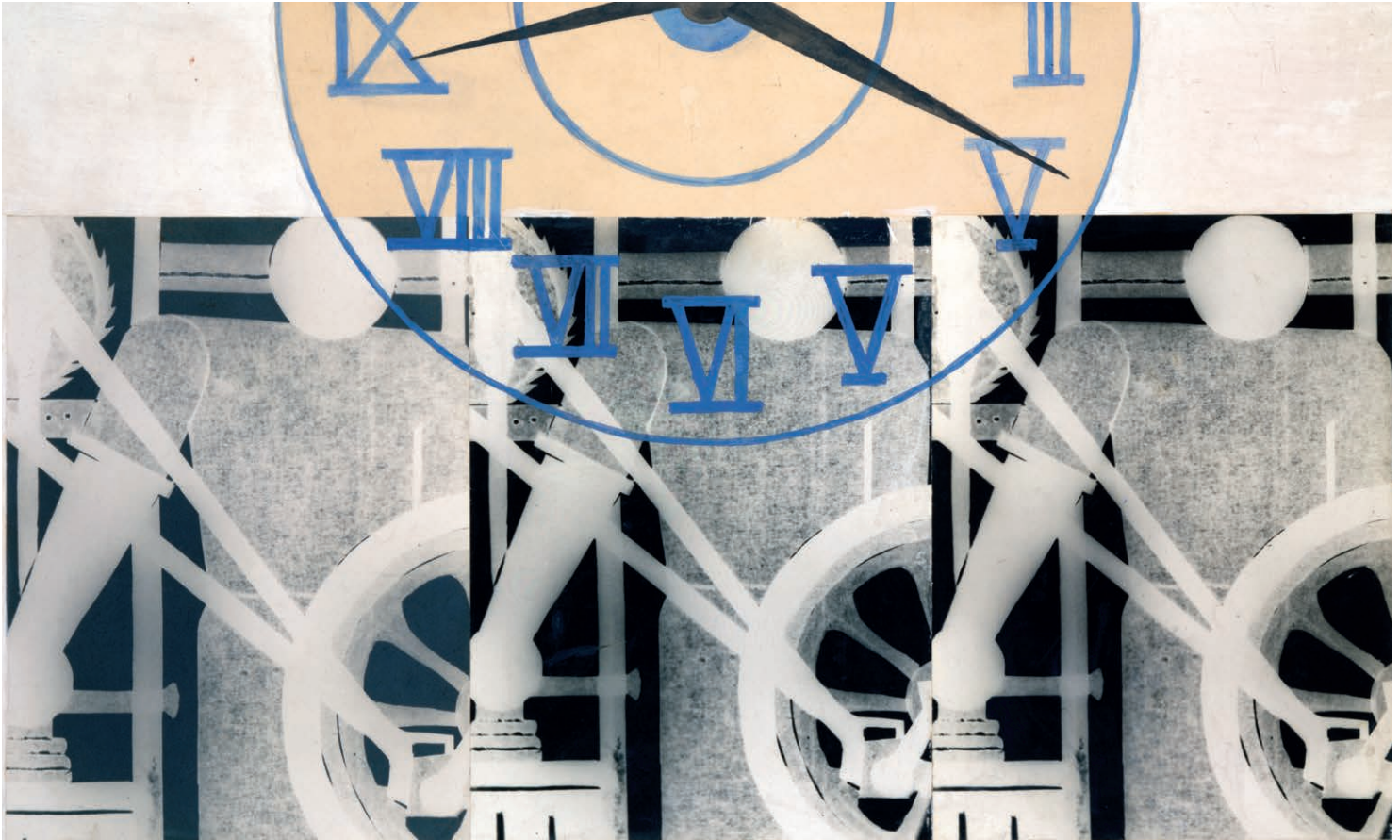
Dem spontanen Engagement von Dr. Martina Weinland verdanken wir die unkomplizierte Abwicklung der Leihgaben in Kooperation mit der Stiftung Stadtmuseum, Berlin.

Die Realisierung von Katalogbuch und Ausstellung wäre ohne die finanzielle Unterstützung des Hauptstadtkulturfonds mit Siegfried Langbehn, dem Leiter der Geschäftsstelle, nicht möglich gewesen. Die Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten: Künstlerinnenprogramm hat auch im Dreißigsten Jahr des Vereins Das Verborgene Museum seine finanzielle Unterstützung zugesagt.

Wir danken dem Verleger Dr. Frank Böttcher, dass er das Katalogbuch Alice Lex-Nerlinger in sein Programm aufgenommen und in unbürokratischer Weise begleitet hat.

»Nun begann für mich eine außerordentlich schöpferische Zeit, mein Weg lag ja klar vor mir. Ich fotografierte, experimentierte, machte Fotogramme und Spritzbilder ... alle meine Arbeiten wurden getragen von der Idee daran mitzuwirken, das Leben der Menschen zu verbessern, und nichts erschien mir sinnloser für einen Künstler, als abstrakte Bilder für Snobs zu malen in einer Zeit, in der das Volk immer mehr verelendete.«

Alice Lex-Nerlinger



Alice Lex

von Rachel Epp Buller

Einleitung und Dank

Ungeachtet ihres jahrzehntelangen künstlerisch-politischen Wirkens unter ihrem Künstlernamen Alice Lex ist Alice Pfeffer, verheiratete Nerlinger, heute weitgehend vergessen. Als Fotomonteurin und Malerin hat sie überwiegend nur in Veröffentlichungen über ihren Mann, den Künstler Oskar Nerlinger, Erwähnung gefunden oder aber in Kompendien zur Kunst der Weimarer Republik und zur Kunstentwicklung der ersten Jahrzehnte in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR).

Zwei Dissertationen über Oskar Nerlinger aus den Jahren 1984 und 1990 enthalten auch wertvolle Informationen über Alice Lex.¹ Die erste wissenschaftliche Arbeit zu ihrem eigenen fotografischen Œuvre hat Ira Plein 2013 vorgelegt.² Im europäischen Ausland und in den USA ist Alice Lex nach wie vor so gut wie unbekannt.³

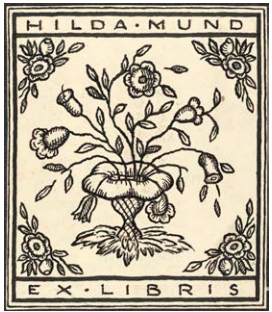
Zwei Gemeinschaftsausstellungen des Künstlerpaares, das seit 1951 in Berlin (Ost) lebte, fanden in den Jahren 1960 und 1975 statt, von denen letztere noch im selben Jahr durch die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst nach Berlin (West) übernommen werden konnte.⁴ Die letzte Einzelausstellung unter dem Titel »Alice Lex« (1958) liegt inzwischen mehr als fünfzig Jahre zurück.⁵

Das vorliegende deutsch-englische Katalogbuch bietet somit erstmals einen Überblick über das gesamte Œuvre der Künstlerin zwischen 1913 und 1975 mit besonderer Fokussierung auf die Jahre der Weimarer Republik. Ausgewählte Fotografien, Fotogramme, Fotomontagen und Gemälde werden in kunsthistorischem, mediengeschichtlichem, geschlechterorientiertem und gesellschaftspolischem Kontext erörtert.

Anders als in der Literatur, in der die Künstlerin fast ausschließlich als Alice Lex-Nerlinger bezeichnet wird, bevorzuge ich den Namen Alice Lex, den sie sich selbst vermutlich 1918 nach ihrer Eheschließung mit Oskar Nerlinger als Künstlernamen gegeben hat, nicht zuletzt um ihre Arbeiten von denen ihres Mannes erkennbar zu unterscheiden.⁶ Zunächst zeichnete sie ihre Arbeiten nur sporadisch, ab 1927 nahezu durchgehend mit »Lex«, selten auch mit »Lex-N« oder »Lex-Nerlinger«. Auf dem Porträt in *Mischtechnik Arbeiter* (Abb. 96, S. 85) von 1969 hat sie den Buchstaben »L« über die ganze Höhe des Blattes gelegt und den Rest des Namenszugs an den unteren rechten Rand gesetzt.⁷

Erschwerend bei der Erforschung des Lebenswerks von Alice Lex war die Tatsache, dass es nur lückenhaft überliefert ist. Viele Arbeiten aus der Zeit der Weimarer Republik hat die Künstlerin selbst während des Nationalsozialismus aus Angst vor Hausdurchsuchungen und anderen Repressionen vernichtet, andere sind durch Kriegswirren verschollen und nicht mehr aufzufinden. Sowohl frühe Montagen als auch Arbeiterporträts, die in den Fünfzigerjahren in der DDR entstanden sind, sind nur in Fotografien überliefert. Erschwerend bei der Rekonstruktion des Œuvres war auch, dass Alice Lex selbst sowohl Bildtitel als auch Entstehungsdaten einzelner Arbeiten geändert hat.

Der größte Bestand an Werken und Dokumenten befindet sich heute im Nachlass Nerlinger in der Akademie der Künste, Berlin, wohin Alice Lex-Nerlinger 1974 den Nachlass ihres Mannes und ihren eigenen Vorlass gegeben hat. Andere größere Konvolute und Einzelwerke befinden sich in der



Stiftung Stadtmuseum Berlin, im Deutschen Historischen Museum Berlin, im Kupferstichkabinett und der Nationalgalerie, SMB, sowie in Privatbesitz bei S. Nerlinger.

Selbst wenn wir also davon ausgehen können, dass das vorliegende Katalogbuch die bislang umfangreichste Dokumentation ihrer Werke ist, handelt es sich nicht um eine vollständige Werkliste. Mit Sicherheit existieren in Archiven und in Privatbeständen noch Werke von ihr, die mir nicht bekannt geworden sind und noch der Entdeckung harren.

Das Aufspüren von Informationen jeglicher Art zu Leben und Werk von Alice Lex glich häufig der Suche nach der sprichwörtlichen Stecknadel im Heuhaufen. Deshalb bin ich für die großzügige Beantwortung aller meiner Fragen ganz besonders Sigrid und Sabine Nerlinger dankbar, den einzigen lebenden Nachkommen der Künstlerin. Auch den vielen Kolleginnen, Kollegen, Mitarbeiterinnen, Mitarbeitern, Kuratoren und Archivaren bin ich zu großem Dank verpflichtet, ohne deren Unterstützung Buch und Ausstellung nicht zu realisieren gewesen wären: vor allem nicht ohne Prof. Dr. Rosa von der Schulenburg, Akademie der Künste Berlin, Kunstsammlung, und ihre Mitarbeiter Anita Metelka, Anja Keller und Peter Zimmermann. Aber auch ohne Marion Beckers und Elisabeth Moortgat, Das Verborgene Museum Berlin, wäre es nicht zur Realisierung des Projektes gekommen. Sie alle haben mich von Anfang an unterstützt und meinen Weg begleitet. Die Bedeutung des Verborgenen Museums, dessen Ziel es ist, die Werke vergessener Künstlerinnen wieder der Öffentlichkeit zuzuführen, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Dem Galeristen Hendrik Berinson, der sich seit vielen Jahren für die Arbeiten von Alice Lex und Oskar Nerlinger interessiert, danke ich für die Einsicht in das Typoskript mit den Erinnerungen von Alice Lex aus dem Jahr 1956.

Für finanzielle Unterstützung meiner Recherche danke ich der German-American Fulbright Commission, der Gerda Henkel Stiftung und dem Bethel College Faculty Development Grant Committee.

Für weiterführende Fragen und Vorschläge im Anschluss an meine Vorträge und Veröffentlichungen danke ich Michael Cowan, Kai Marcel Sicks, Jenifer K. Ward und Susan Figge; Dank geht auch an die Mitglieder der Midwest Art Society, die Teilnehmerinnen der Feminist Art History Conference, Washington, D.C. und die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Workshops im Rahmen des Deutschen Illustrierten Magazins, Universität Erfurt, sowie dessen Organisator Patrick Rössler.

Meine Familie hat dieses Projekt über Jahre hinweg begeistert unterstützt, mehrmals hat sie sich von ihrer Heimat losgerissen, um in Berlin zu leben. Ich danke ihr für ihre Geduld und ihre bereitwillige Mitwirkung.

Ich widme diese Arbeit meinem Vater, Dr. Anthony R. Epp, der außer sich vor Freude gewesen wäre, wenn er die Vollendung des Projekts hätte erleben können.

- 110 Emil Orlik, Exlibris M.L. (Max Lehr), 1920
5 Exlibris für Hilda Mund, 1913
6 dies Buch gehört – Alice Pfeffer, 1915
Exlibris für Alice Pfeffer, bez. verso: Mein erstes Atelier

Künstlerische Anfänge

»Wir waren alles junge Künstler, die mit heissem Bemühen versuchten, neue Wege in der Malerei zu finden. Wir hatten Krieg und Chaos kennengelernt. Wir hatten genug von der Hohlheit, Leere und Mechanisierung der Kultur durch den Kapitalismus.«¹

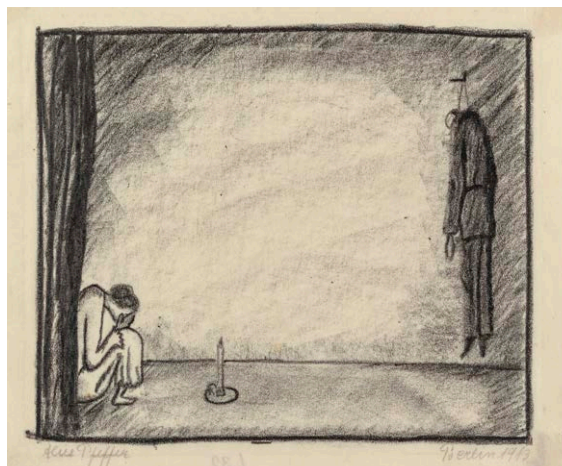
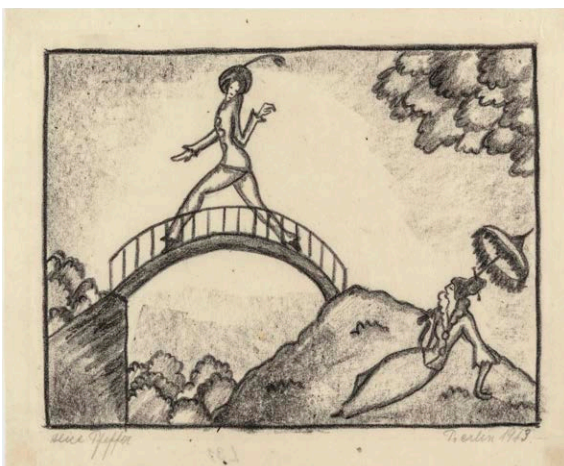
Alice Pfeffer wurde 1893 als jüngste Tochter von Nathalia und Heinrich Pfeffer, der in Berlin-Kreuzberg eine Gaslampenfabrik führte, geboren und wuchs zusammen mit fünf Geschwistern in bürgerlichen Verhältnissen auf. Sie besuchte die Königliche Augusta-Schule, die erste Studienanstalt in Berlin, die es Mädchen ermöglichte, das Abitur zu machen; im Anschluss daran entschied sie sich für einen künstlerischen Beruf.

Auch wenn sie es zu Beginn des Studiums noch nicht wissen konnte, brachte sie die Immatrikulation an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin am 21. September 1911 ihrem späteren politischen Engagement bereits einen Schritt näher. Hier entwickelte sie ihre künstlerischen Fähigkeiten, knüpfte entscheidende und lang andauernde Beziehungen zu Lehrern und Kommilitonen und erlernte das kritische Hinterfragen, das für ihre spätere Haltung so signifikant werden sollte. Ihre erste eindeutig politische Arbeit schuf Alice Pfeffer erst 1928, nachdem sie jahrelang an einem eigenständigen Stil gearbeitet hatte, aber die Voraussetzungen dazu waren in ihrer Zeit als Studentin gelegt worden.

Gewissenhaft beschäftigte sie sich während der Ausbildung mit unterschiedlichen Techniken wie dem Zeichnen, mit Grafik, Lithografie, Stickerei und Weberei.² Am wichtigsten für ihren künstlerischen Werdegang aber wurde der Zeichen- und Grafikunterricht bei Emil Orlik, den sie im Winter- und Sommersemester 1915 belegt hatte. Obwohl zwischen dem Professor und ihr keine ausgeprägte Beziehung entstand, hob Alice Pfeffer später wiederholt Emil Orlik als ihren frühen Mentor hervor. Ihr Kommilitone Oskar Nerlinger, den sie an der Akademie kennengelernt und später geheiratet hat, bezeichnete Orlik ebenfalls als einen einflussreichen Lehrer. Auch wenn die meisten der studentischen Arbeiten von Alice Pfeffer verloren gegangen sind – möglicherweise von ihr selbst weggeworfen –, belegen einige erhaltene Exlibris für Freunde (Abb. 5) eindeutig Orliks Einfluss, der selbst über einhundert Exlibris entworfen hat.³



1 Ohne Titel, 1913



2 Ohne Titel, 1913

3 Ohne Titel, 1913

Prägender als die Professoren und deren Unterricht waren für die junge Studentin die aktuellen politischen Ereignisse und ihre kritische Auseinandersetzung mit den Verhältnissen. Das Grauen des Ersten Weltkriegs offenbarte sich den Kunststudenten unmittelbar, als ihre Schule als Kriegslazarett genutzt wurde.

»Als nun die ersten Verwundetentransporte in Berlin eintrafen, wurde die Hälfte unserer Unterrichtsanstalt als Lazarett benutzt. Wir teilten in unseren Erholungspausen den Garten der Kunstschule mit den Verwundeten. Bisher war ich ein unbefangener Mensch, der sich wohl gegen Einengungen seiner Person auflehnte, jedoch alles mit mehr oder weniger lachendem Gesicht. Jetzt getraute ich mich kaum, diese schrecklich verstümmelten jungen Menschen, die doch dasselbe Anrecht an das Leben hatten wie ich, anzusehen. Ich spürte irgendwie ein Schuldgefühl. Doch was hätte ich schon tun können! Ich war noch ein gänzlich unfertiger Mensch ... 1916 verliess ich die

Kunstschule zwar um vieles nachdenklicher und ernster als bei Beginn meines Studiums, doch noch weit davon entfernt die Dinge bewusst zu sehen. Das weiche Herz und der kritische Verstand, beides von der Natur mir gegeben, mussten noch vielfach durchgeknetet werden, ehe ich die Zusammenhänge des politischen Lebens begriff.«⁴

Der Schriftsteller Ludwig Renn hat im Rückblick den Schock der jungen Leute beschrieben: »Nun sahen die jungen Studenten in ihrem eigenen Garten Rückgratverletzte, die in Holzgestellen mühselig versuchten wieder gehen zu lernen. Kunststudenten, die im Felde gewesen waren, kehrten verwundet zurück, seelisch krank vor tiefer Enttäuschung und voll Abscheu gegen den Krieg.«⁵

Die Begegnung der Kunststudenten mit verwundeten und sterbenden Soldaten nicht nur in der Kunstgewerbeschule, sondern nach der Einberufung an die Front auch in Lazaretten hat eine ganze Generation von Künstlerinnen und Künstlern geprägt. Oskar Nerlinger wurde 1915 zum Militär einberufen, nach kurzer Zeit aber wegen einer schweren Krankheit bereits wieder entlassen. Alice Pfeffer und Oskar Nerlinger hatten sich an der Kunstschule mit dem ebenfalls bei Orlik studierenden George Grosz angefreundet, dessen traumatische Erfahrungen als Soldat 1914/15 sich nach seiner Entlassung aus dem Kriegsdienst in gesellschaftskritischen Sujets niederschlugen haben.

Für Alice Pfeffer bedeutete das Zusammentreffen von Krieg und Kunst einen ersten Wendepunkt in ihrem Leben als Künstlerin. Täglich wurde sie von traurigen Nachrichten, aber auch von Schuldgefühlen überwältigt, bis sie sich schließlich entschied, die Kunstschule zu verlassen. Auch wenn sie sich selbst erst eine Dekade später als politisch aktiv bezeichnet hat, kehrte sie der Schule, von Kriegsgräueln motiviert, bereits mit dem Vorsatz den Rücken, ihre politischen Aktivitäten zu stärken.

Zum ersten Mal in ihrem Leben verließ sie 1918 Berlin und fuhr ins Elsass, nach Straßburg, um Oskar Nerlinger zu heiraten, der in seine Heimatstadt zum Militär versetzt worden war. Die Jungvermählten legten ihre bescheidenen Mittel zusammen, kauften ein paar Möbel und mieteten ein kleines Atelier. Von Alice Nerlinger sind aus dieser Zeit eine Handvoll Linolschnitte erhalten, darunter *Altes Städtchen* und *Mann vor Haus* (Abb. 7, 8) deren dynamische Komposition eine verhaltene Affinität zum Expressionismus zeigen. Durch Oskar Nerlingers Verbindungen zu dem



7 Altes Städtchen, 1918

8 Mann vor Haus, 1918