

Alice Lex-Nerlinger

(1893 - 1975)

–

**Motive und Bildsprache
im Dienste des Klassenkampfes
1928 - 1933**

Magisterarbeit
(Magistra Artium)

vorgelegt an der
Universität Trier
Fachbereich III – Kunstgeschichte

Erstgutachter: Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke
Zweitgutachterin: Dr. Birgit Ulrike Münch

Verfasserin: Ira Plein
1. Hauptfach: Kunstgeschichte
2. Hauptfach: Medienwissenschaft

Abgabetermin:
12. November 2012

geringfügig überarbeitete Fassung, veröffentlicht im September 2013

bei ART-Dok, UB Heidelberg

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-22422

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2013/2242>

Inhalt

1. Einleitung	S. 3
2. Forschungsstand und Methodik	S. 7
3. Lex-Nerlingers Weg zur politisch revolutionären Kunst	S. 10
3.1 Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands	S. 15
3.2 Die Abstrakten	S. 17
4. Die Montage als bevorzugte Technik und Gestaltungsprinzip	S. 24
4.1 Fotografie	S. 28
4.2 Fotomontagen	S. 31
4.3 Fotogramm	S. 42
4.4 Spritztechnik	S. 44
5. Themen und Motive – Kunst als Waffe im Klassenkampf	S. 47
5.1 Arbeit	S. 47
5.1.1 <i>Arbeiten, arbeiten, arbeiten</i> (FM/11)	S. 53
5.1.2 <i>Aussperrung</i> (FM/13)	S. 55
5.1.3 <i>Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten!</i> (FG/1)	S. 58
5.1.4 <i>Arm und Reich</i> (FG/6)	S. 59
5.1.5 <i>Für den Profit</i> (FG/14)	S. 60
5.2 Bilder gegen den Paragraphen 218	S. 62
5.2.1 § 218 (ST/1)	S. 64
5.2.2 § 218 (FG/10)	S. 67
5.3 Antikriegsbilder	S. 70
5.3.1 <i>Feldgrau schafft Dividende</i> (ST/2)	S. 72
5.3.2 <i>Giftgas</i> (FM/16)	S. 76
6. Bezüge zur Wiener Bildstatistik	S. 78
7. Rezeption	S. 87
8. Resumée und Ausblick	S. 106

Anhang:

1. Literaturverzeichnis
2. Abbildungen
3. Transskript 1931-1933 (FM/17)
4. Ausstellungsübersicht (1928-1932)
5. (vorläufiges) Werkverzeichnis (1928-1933)

1. Einleitung

Zeitgleich mit ihrem Eintritt in die Kommunistische Partei und die *Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands*, begann Alice Lex-Nerlinger 1928, sich auch in ihrer künstlerischen Arbeit mit verschiedenen politischen Themen auseinanderzusetzen. Sie stellte ihr Schaffen in den Dienst verschiedener proletarischer Künstlervereinigungen und arbeitete mit unterschiedlichen Techniken wie Fotografie, Fotomontage und Fotogrammen, sowie mit Spritz- und Drucktechniken oder zeichnerisch. Durch die Entwicklung einer allen verständlichen Bildsprache visualisierte sie in ihrer Kunst Inhalte und gesellschaftliche Umstände, um die Massen zu politischem Denken und zur Aktion anzuregen. Durch dialektischen Bildaufbau – das kontrastierende Gegenüberstellen von Realitäten oder Zusammenhängen oder dem Aufzeigen eines möglichen Auswegs – erarbeitete sie Bilder zu gesellschaftlichen oder politischen Strukturen oder konkreten Missständen. Die vorliegende Arbeit behandelt das Werk der Künstlerin in den Jahren von 1928 bis 1933. In dieser Zeitspanne entstanden die politisch motivierten Arbeiten Lex-Nerlingers, die bislang nicht zusammenhängend erfasst und beleuchtet worden sind.

Nachdem in Kapitel 2 der Forschungsstand zu Alice Lex-Nerlinger sowie Methodik und Forschungsleistung der vorliegenden Arbeit dargestellt werden, behandelt Kapitel 3 den Werdegang der Künstlerin unter dem Aspekt der Politisierung und unter Einbeziehung der sie umgebenden äußeren Faktoren, wie etwa die Nähe oder Mitgliedschaft in Künstlergruppen bis 1933. Aus der Auswertung eines autobiografischen Typoskripts¹ der Künstlerin, das sie 1956 als Bürgerin und Staatskünstlerin der DDR verfasste, können einige Umstände und Motivationen näher beleuchtet werden – so der Besuch eines Vortrags, der sie letztlich zum Mitwirken innerhalb der kommunistischen Künstlerschaft bewegte.

Das folgende Kapitel zu den von Alice Lex-Nerlinger verwendeten Techniken beleuchtet besonders die Montage als Gestaltungsprinzip. Lex-Nerlinger nutzte in verschiedenen Techniken Elemente der Montage. Sie schuf mehrere Fotomontage-Arbeiten, setzte aber auch ihre Spritzbilder mit einer wiederholbaren

1 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956

Schablonagetechnik um und erstellte ihre Fotogramme und Fotogramm-Montagen mithilfe von Schablonen aus vorgefertigten Papierausschnitten. Das Prinzip der Montage kommt so im Großteil ihrer Werke zum Tragen. Insbesondere durch Stimmen innerhalb des zeitgenössischen Kunstdiskurses wird verdeutlicht, aus welchen Gründen Alice Lex-Nerlinger die Montage als bevorzugtes Gestaltungsprinzip im revolutionären Sinne nutzte.

Einzelne Werke aus dem relevanten Zeitraum kommen insbesondere in Kapitel 5 zur Betrachtung. Zu den drei Hauptthemenbereichen ihres Oeuvres – Arbeit, Paragraph 218 und Antikriegsbilder – werden neben den einzelnen Werkanalysen, Aspekte des politischen oder gesellschaftlichen Kontextes behandelt, in dem die Arbeiten entstanden sind. Für Alice Lex-Nerlinger waren eben diese Umstände sowohl Ursache als auch Auslöser für ihre Werke, mit denen sie vor allem das Proletariat zu erreichen suchte.

In Kapitel 6 wird eine neue These aufgestellt, die zur weiteren Forschung anregen soll. Es wird auf die ideologische, gestalterische und konzeptuelle Nähe einiger Werke Lex-Nerlingers zur zeitgleich entwickelten wissenschaftlichen Methode der Wiener Bildstatistik hingewiesen. Dieser Zusammenhang wurde bislang nicht bearbeitet. Es wird gezeigt, dass gerade die Anwendung moderner wissenschaftlicher Erkenntnisse, durch den Einsatz der bildstatistischen Formensprache, eine relevante Weiterentwicklung der propagandistischen Kunst Lex-Nerlingers ermöglicht. Die Unterstützung des revolutionären Klassenkampfes war das Hauptanliegen Alice Lex-Nerlingers. Sie nutzte die Mittel der sachlichen Darstellung, einfachen Erfassbarkeit und der Erweiterung von Bildmotiven, wie sie durch Gerd Arntz und Otto Neurath in Wien entwickelt wurden, für ihre gesellschaftskritische Kunst und wurde damit auch in der Kunstwelt wahrgenommen.

Durch die Recherche im Berliner Zeitungsarchiv am Westhafenspeicher, sowie das Heranziehen der – zum Teil nur schwierig auffindbaren – zeitgenössischen Ausstellungskataloge kann in Kapitel 7 der Ausstellungs- und Rezeptionszusammenhang der Werke Alice Lex-Nerlingers weitläufiger als bisher erfasst und betrachtet werden. Eine weitgehende Durchsicht der linken Zeitungen

Die Welt am Abend und *Rote Fahne* ermöglichte die Klärung und Benennung einiger Datierungen, Themenangaben und Resonanzen zu verschiedenen Ausstellungen. Für eine vollständige Darstellung der Pressereaktionen wäre eine umfassendere Rechercharbeit in weiteren Zeitungen erforderlich, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden konnte. Die Auswertung der zugänglichen historischen Ausstellungskataloge – darunter jene der *Großen Berliner Kunstausstellung* (1928 – 1932), einzelner Stationen der *Film und Foto*-Ausstellung von 1929/1930, *das lichtbild* 1930/1931, der Berliner *Fotomontage*-Ausstellung 1931 sowie der Ausstellung *Frauen in Not* 1932 – ermöglichte ein präziseres Bild der Werk- und Ausstellungstätigkeit Alice Lex-Nerlingers. Zudem können die Ausstellungen als das Hauptinstrument der Künstlerin angesehen werden, um mit ihren Arbeiten öffentlich wirken zu können und sind daher von Interesse für die Rezeption ihrer Arbeiten. Auch durch die Mitarbeit in der Propagandaabteilung der KPD stellte sie Zeit und Schaffen in Dienst der Partei, erstellte Transparente und Vorlagen für Flugblätter. Aus diesem Engagement der Künstlerin sind allerdings nur wenige Arbeiten überliefert. Der Schwerpunkt der Betrachtungen liegt auf den bekannten Arbeiten, die Lex-Nerlinger dezidiert im Kunstkontext schuf und ausstellte, um damit als Künstlerin politisch-agitatorische Wirkung zu erzielen. Die für diese Arbeit geleistete Recherche erbrachte genauere Kenntnis der Ausstellungstätigkeit und Rezeption Alice Lex-Nerlingers Werke und zeigt auf, dass sie in den Jahren um 1930 öffentlich wahrgenommen wurde. Anhand der belegten Ausstellungen, Presseartikeln und anderen Publikationen wie Werner Gräffs Buch *Es kommt der Neue Fotograf* von 1929 wird ein Einblick in die zeitgenössische Reaktion auf die politische Kunst Alice Lex-Nerlingers gegeben. Ihre Arbeiten wurden innerhalb des Kunstkontextes und der kunstpolitischen Berichterstattung vereinzelt erwähnt und erreichten so mitunter eine große Öffentlichkeit – vor allem durch die Zensur oder Diffamierung einiger ihrer Werke. Der Umstand, dass ihre Arbeiten auch unter rein formalästhetischen und modernistischen Kriterien Eingang zu verschiedenen Ausstellungen, Publikationen bis hin zur Aufnahme in die Sammlung eines frühen New Yorker Fotogaleristen fand, erweitert die Perspektive über ihr politisches Anliegen hinaus. Anhand der Erkenntnisse zur Rezeption der Werke Lex-Nerlingers außerhalb des politischen Kontextes wird die These aufgestellt, dass sie das direkte fotografische Bild – also die Fotografie mit der Kamera, ohne manipulative Eingriffe – nur in den Jahren von ca. 1928 bis 1929 anwendete, um

sich in den folgenden Jahren vielmehr den Fotomontagen, den Fotogrammen und den Spritzbildern zuzuwenden.

Die Relevanz von Alice Lex-Nerlingers Werk liegt nicht alleine in ihrem idealistischen Einsatz für die proletarische Bewegung, in dem sie die politisch aktuellen und drängenden Probleme der Arbeiterschaft aufgreift. Der Vergleich mit anderen Bildern, die sich mit den Nöten und Problemen des Proletariats befassen, zeigt deutlich ihr Bestreben, durch dialektischen Bildaufbau und den Einsatz moderner Techniken – insbesondere der Montage – eine inhaltlich und gestalterisch zeitgemäße Kunst zu schaffen. Ihr Hauptanliegen war es, nicht nur im dokumentarischen Sinne die Nöte der Zeit darzustellen, sondern politische und ökonomische Zusammenhänge sachlich aufzuzeigen, um damit zum Erkenntnisgewinn und zur Aktivierung der Öffentlichkeit beizutragen. Damit bringt sie innerhalb ihrer politisch motivierten Arbeit einen eigenständigen künstlerischen Ansatz der Bildgestaltung hervor.

Der Anhang zur Magisterarbeit findet sich in einem separat gebundenen zweiten Heft. Darin sind neben dem Literaturverzeichnis (Anhang 1) und den fortlaufend nummerierten Abbildungen zum Text der Arbeit (Anhang 2), die Transskription der Fotomontage *1931-1933* (Anhang 3) enthalten. Der Großteil der Texte der Zeitungsausschnitte sind nur bei Ansicht des Originals leserlich. Aus diesem Grund wurde – zur Erleichterung der weiteren Forschung und Quellentextsuche – eine Abschrift erstellt. Eine von der Verfasserin, anhand zeitgenössischer Ausstellungskataloge und Presseartikel, erstellte Ausstellungsübersicht befindet sich im Anhang 4 der Magisterarbeit. Desweiteren wurde eine Aufstellung sämtlicher nachweisbarer Arbeiten zwischen 1928 und 1933 erarbeitet und zum Überblick in einem von der Verfasserin erstellten (vorläufigen) Werkverzeichnis im Anhang 5 der Arbeit angefügt. Durch die freundliche Auskunft des Philadelphia Museum of Art, in dem der Nachlass der Julien Levy-Stiftung bewahrt wird, konnte dem Werkverzeichnis eine bisher unbekannte Fotografie hinzugefügt werden, die die Vermutung stützen, dass Alice Lex-Nerlinger die Darstellung der berufstätigen Frau als Serie geplant hat. Dank gebührt Anita Metelka, Archivarin in der Kunstsammlung der Akademie der Künste in Berlin, Robert Knodt und Petra Steinhardt im Museum Folkwang in Essen, die freundlich Auskunft über die in

ihrem Bestand befindlichen Arbeiten gaben, sowie insbesondere Ute Eskildsen, Leiterin der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang, die das Augenmerk der Verfasserin auf das Werk Alice Lex-Nerlingers lenkte. Besonderer Dank gilt nicht zuletzt Hendrik Berinson, Inhaber der Galerie Berinson, Berlin, der so freundlich war, das autobiografische Typoskript Alice Lex-Nerlingers zur Ansicht im Original und als digitale Kopie zu Verfügung zu stellen. Im Besitz der Galerie Berinson befindet sich auch eine weitere, bisher in der Literatur nicht erwähnte Fotomontage, die nun in das Werkverzeichnis aufgenommen werden kann.

2. Forschungsstand und Methodik

Die politische Kunst von Alice Lex-Nerlinger ist kunsthistorisch nur vereinzelt bearbeitet, ihr gesamtes Werk bisher nicht zusammenhängend erfasst. Alice Lex-Nerlinger übergab 1974 den künstlerischen Nachlass ihres Ehemanns Oskar Nerlinger sowie zahlreiche eigene Arbeiten an die Akademie der Künste der DDR in Berlin. Aus diesem Bestand wurde 1975 die Ausstellung *Alice Lex-Nerlinger, Oskar Nerlinger. Malerei, Graphik, Foto-Graphik* an der Akademie der Künste ausgerichtet und einige Arbeiten in einem Katalog präsentiert.² Die danach erschöpfendste Erfassung Lex-Nerlingers Arbeiten wurde von Heidrun Schröder-Kehler geleistet. In ihrer Dissertation zu Oskar Nerlinger von 1984³ erfasste sie auch weite Teile des zugänglichen Materials zu Alice Lex-Nerlinger und stellte einige ihrer Arbeiten im Zusammenhang mit dem Werk Oskar Nerlingers und der Gruppe *Die Abstrakten* vor. Die Forschungsarbeit von Heidrun Schröder-Kehler kommt auch im Katalog der Pforzheimer Ausstellung zu Oskar Nerlinger von 1993⁴ zum Tragen, in dem unter anderem eine Text-Bild-Chronologie zum Leben des Ehepaars eingefügt wurde. Rachel Epp-Bullers Aufsatz von 2005 *Pregnant Women and Rationalized Workers*⁵ widmet sich dem Einsatz Lex-Nerlingers anonymisierter Körper für die Darstellung von Frauen und Arbeitern zur politischen Propaganda und hat damit einen

2 Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.), *Alice Lex-Nerlinger, Oskar Nerlinger. Graphik. Malerei. Foto-Graphik*, Berlin (Ost) 1975

3 Heidrun Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus. Oskar Nerlinger und die Berliner Gruppe „Die Abstrakten“ (1919-1933)*, Heidelberg 1984

4 Kulturreferat der Stadt Pforzheim (Hrsg.), *Oskar Nerlinger 1893-1969*, Pforzheim 1993

5 Rachel Epp Buller, *Pregnant Women and Rationalized Workers. Alice Lex's anonymous Bodies* in: Cowan, Sicks: *Leibhaftige Moderne*, Bielefeld 2005, S. 339-353

wichtigen Grundstock für die vorliegende Arbeit gelegt. In der Ausstellung *Fotografieren hieß teilnehmen* zu fotografischen Positionen von Künstlerinnen in der Weimarer Republik, die Ute Eskildsen 1994 in Essen ausrichtete, wurden mehrere Werke Alice Lex-Nerlingers ausgestellt. Im Ausstellungskatalog werden einzelne Arbeiten Lex-Nerlingers in zwei Aufsätzen vergleichend besprochen: Sally Stein und Beatrix Karthaus-Hunt widmen sich den „lyrischen und antilyrischen Tendenzen in dem Foto/grafischen Werk von Alice Lex-Nerlinger“⁶. Hanne Bergius vergleicht Fotomontagen Lex-Nerlingers mit Arbeiten von Hannah Höch und Marianne Brandt.⁷ Marsha Meskimmon beschäftigt sich mit dem Kampf gegen den Abtreibungsparagraphen 218 in der modernen deutschen Kunst.⁸ Rachel Epp Buller bespricht 2010 ein in nur in Reproduktion erhaltenes Werk Lex-Nerlingers im Rahmen einer Fallstudie zur Fotomontage in der Weimarer Republik und brachte das verschollene Werk so wieder zur Kenntnis.⁹ Elisabeth Otto stellt 2004 in ihrem Aufsatz *Montage and Message: the Photography-Based Works of Alice Lex-Nerlinger in Publications of the Weimar Republic*¹⁰ eine Betrachtung der Veröffentlichungswege Alice Lex-Nerlingers in der zeitgenössischen Presse an, kann allerdings keine neuen Quellen belegen.

Eine umfassende Monographie zu Lex-Nerlingers Werk steht noch aus. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde von der Verfasserin durch Quellenrecherche anhand der zeitgenössischen Ausstellungskataloge sowie in einigen zeitgenössischen Zeitungen eine Ausstellungsübersicht der Jahre 1928 bis 1933 erstellt. (Anhang 4 der Magisterarbeit). Durch Recherche bei den besitzenden Institutionen und die Systematisierung der Angaben in Forschungsliteratur und Ausstellungskatalogen wurde durch die Verfasserin weiter ein (vorläufiges)

-
- 6 Sally Stein, Beatrix Karthaus-Hunt, Zu den lyrischen und antilyrischen Tendenzen in dem Foto/grafischen Werk von Alice Lex-Nerlinger, in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 51-59
 - 7 Bergius, Fotomontage im Vergleich, in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 42-50
 - 8 Marsha Meskimmon, We weren't modern enough. Women artists and the limits of German modernism, London 1999, S. 106
 - 9 Rachel Epp Buller, Controlled Chaos: A Case Study of Photomontage in Weimar; in: Susan G. Figge, Jenifer K. Ward (Hrsg.), Reworking the German Past. Adaption in Film, the Arts, and Popular Culture, Rochester 2010, S. 39-56
 - 10 Elisabeth Otto, Montage and Message: The Photography-Based Works of Alice Lex-Nerlinger in Publications of the Weimar Republic. In: Barbara Lange (Hrsg.), Printed Matter: Fotografie im/und Buch, Leipzig 2004, S. 57-77

Werkverzeichnis der erfassbaren Werke Alice Lex-Nerlingers erstellt (Anhang 5 der Magisterarbeit). Es wurden 72 Motive in 118 Einzelbeständen erfasst. Die Ausstellungsübersicht sowie das Werkverzeichnis sind als Grundlage für weitere Forschungstätigkeit angelegt.

Das Werkverzeichnis beinhaltet die Bestände der Kunstsammlung der Akademie der Künste Berlin (Luisenstraße), in der der künstlerische Nachlass Lex-Nerlingers betreut wird. Im Archiv der Akademie der Künste Berlin (Robert-Koch-Platz) befinden sich im Oskar Nerlinger-Archiv einige Reproduktionen von Werken Alice Lex-Nerlingers, die ausschließlich in dieser Reproduktion erhalten sind. Diese wurden in das Werkverzeichnis unter der laufenden Nummer des Oskar Nerlinger-Archivs integriert. Weitere Werke konnten durch die freundliche Auskunft der besitzenden Institutionen aufgenommen werden (Museum Folkwang, Essen; Galerie Berinson, Berlin; Philadelphia Museum of Art, The Art Institute Chicago) bzw. es wurden Angaben aus der aktuellen oder der Quellenliteratur übernommen (New Orleans Art Museum bei Epp Buller, Angaben aus dem Katalog der Berliner Ausstellung der Akademie der Künste 1975, *Der Arbeiterfotograf* 1931, dem Katalog der *Fotomontage*-Ausstellung 1931, aus Ausstellungskatalogen der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1928-1932 sowie der Werkbundausstellung *Film und Foto* Stuttgart 1929 und Wien 1930).

Die Methodik zu Alice Lex-Nerlingers 'Motiven und Bildsprache im Dienste des Klassenkampfes 1928 – 1933' orientiert sich am sozialgeschichtlichen Ansatz. Die Motivation Lex-Nerlingers durch ihre Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei und in links stehenden Künstlergruppen, ihr explizit agitatorisches Anliegen, erfordern die Einordnung ihrer Werke in den gesellschaftlichen und politischen Kontext der Zeit. Ihre Werke werden in Kapitel 5 zum Teil mit Werken ideologisch nahestehender Künstler verglichen, um die eigenständige Herangehensweise Lex-Nerlingers herauszuarbeiten. In Kapitel 6 wird sodann ein Vorschlag unterbreitet, einige ihrer Arbeiten im erweiterten Kontext der wissenschaftlichen Bildstatistik zu sehen, die seit Mitte der 1920er Jahre in Wien entwickelt wurde. Die Auswertung zeitgenössischer Ausstellungskataloge, Presseberichte und Publikationen erweitert in Kapitel 7 das bisher nur schmale Fenster zur Rezeption ihrer Werke.

3. Lex-Nerlingers Weg zur politisch revolutionären Kunst

Die Hinwendung Lex-Nerlingers zur Bewegung des Proletariats und zur Kommunistischen Partei entwickelte sich aus ihren Erfahrungen während der Kriegs- und Nachkriegszeit. Geboren als Tochter eines Kaufmanns wächst Alice Pfeffer¹¹ in großbürgerlichen Verhältnissen in Berlin-Kreuzberg auf. Das Elternhaus beschreibt sie später als ein „goldenes Gefängnis“¹² in dem sie sich durch die engen moralischen Konventionen der Kaiserzeit eingengt fühlt. Nach dem Abschluss des Gymnasiums und dem Besuch eines Pensionats für 'Höhere Töchter', aus dem sie ausreißt, kann sie ihren Wunsch nach einer künstlerischen Ausbildung durchsetzen.¹³ Sie besucht ab 1912 die Klasse von Emil Orlik an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin, wo sie unter anderem Oskar Nerlinger – ihren späteren Ehemann –, Karl Hubbuch und George Grosz kennenlernt. Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges wird ein Teil der Unterrichtsanstalt in ein Lazarett für Kriegsversehrte umgewandelt, deren tägliche Ansicht sie erschüttert und die Auswirkungen des Krieges vor Augen führt. Nach dem Abschluss an der Kunstschule 1916 arbeitet sie zunächst im Kriegsausschuss, dann als Schaufensterdekorateurin und schließlich im Entwurfsatelier für Kunstgewerbe des Kaufhaus Wertheim. 1918 reist sie ins Elsass, um dort Oskar Nerlinger zu heiraten. 1919 kehrt das Ehepaar nach Berlin zurück, wo Oskar als Zeichenlehrer arbeitet, während Alice freischaffende Künstlerin ist.¹⁴

Das Ehepaar Nerlinger pflegt intensive Kontakte zu Berliner Künstlerkreisen.¹⁵ Oskar Nerlinger war ab 1921 Mitarbeiter des *Sturm* und verkehrte in dem Künstlerkreis um Herwarth Walden. Die Galerie und die gleichnamige Zeitschrift *Der Sturm*, die von Herwarth Walden und seiner Ehefrau Else Lasker-Schüler

11 Geboren als Alice Pfeffer verwendet die Künstlerin nach ihrer Heirat unterschiedliche Namensvarianten. In Ausstellungskatalogen findet man sie als Alice Pfeffer, Pfeffer-Nerlinger, Lex, Lex-Nerlinger, Nerlinger-Lex oder auch nur Alice Nerlinger. Rachel Epp-Buller vermutet die Wahl des Namens Lex aus Gründen der Abgrenzung zu ihrem Ehemann. Vgl. Epp Buller, *Pregnant Women and Rationalized Workers*, 2005, S. 341, in der vorliegenden Arbeit wird einheitlich der Name Alice Lex-Nerlinger verwendet, den sie nach dem Krieg auch selbst verwendete.

12 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 2

13 Ebenda.. S. 5ff.

14 AK Oskar Nerlinger, Pforzheim 1993, S. 230

15 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 17ff.

herausgegeben wurde, zeichnete seit 1910 maßgeblich für die Verbreitung moderner, vor allem expressionistischer Kunst verantwortlich. Auch in den 1920er Jahren war der Sturmkreis noch ein wichtiger Treffpunkt für die künstlerische Avantgarde in Berlin. Nachdem einige Mitglieder, wie Georg Muche, Lyonel Feininger, Paul Klee und Lothar Schreyer sich vom Sturmkreis gelöst und dem neugegründeten Bauhaus angeschlossen hatten, vollzog sich ein Wandel in der Aufstellung und in der Ausrichtung des *Sturm*. Seit 1921 hielten sich viele Künstler aus Osteuropa in Berlin auf, was dazu führte, dass sich *Der Sturm* von seiner „dogmatisch expressionistischen Ausrichtung zugunsten einer Öffnung gegenüber konstruktivistischen Tendenzen“¹⁶ wandelte. Dies führte zu zahlreichen Veröffentlichungen der Künstler in der *Sturm-Zeitschrift*¹⁷ sowie zu den ersten Ausstellungen konstruktivistischer Künstler in der *Sturm-Galerie* in Berlin, zu denen auch Oskar Nerlinger gehörte. Zu den regelmäßig stattfindenden Treffen des Sturm-Kreises bemerkt Alice Lex-Nerlinger:

„An diesen Abenden lernten wir auch Moholi Nagi [sic!], Peri, Otto Nebel, William Wauer, Paul Fuhrmann, Ernst Oskar Albrecht und andere kennen. Wir besuchten uns gegenseitig in unseren Ateliers, und diskutierten heftig und leidenschaftlich über Suprematismus, Konstruktivismus, Expressionismus, über Film, Foto und Fotogramm. Wir waren alles junge Künstler, die mit heissem Bemühen versuchten, neue Wege der Malerei oder überhaupt, neue Gestaltungsmöglichkeiten zu finden. Wir hatten Krieg und Chaos kennen gelernt. 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 Kapitalisten einbrachte.“¹⁸

Als weiteren Freundes- und Bekanntenkreis benennt Lex-Nerlinger den „Segalkreis“¹⁹. Das Ehepaar nahm an den allmonatlichen Treffen im Haus des Malers Arthur Segal teil, wo man mit Schriftstellern, Malern, Philosophen, Kunsthändlern und kunstinteressierten Leuten zusammentraf. Sie beschreibt die Mischung als „ungefähr der Extrakt dessen, was die künstlerische Entwicklung

16 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 22

17 darunter: Laszlo Moholy-Nagy, Lajos Kassak, Alfred Kemeny (Durus); vgl. Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 22

18 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 22

19 Ebenda., S. 24

damals hervorbrachte, das Gute und auch die Auswüchse“.²⁰ Das Ehepaar Nerlinger steht so seit der Rückkehr nach Berlin in regem Kontakt und Austausch innerhalb des Berliner Kunstgeschehens, sowie – durch den Sturmkreis – zu internationalen Gruppen wie *de Stijl* in Holland oder zu Beteiligten der Kunstzeitschrift *MA* in Wien.²¹

Bereits 1928 zeichnete sich in der Weimarer Republik nach den Jahren der relativen Stabilisierung eine zunehmende Schwächung der Konjunktur ab.²² Die Aktienkurse fielen, die Arbeitslosenzahl sank nicht mehr unter die Millionengrenze und stieg bis zum Februar 1929 auf mehr als 3 Millionen an.²³ 1928 stiegen die Zahlen der Streiks und Aussperrungen rapide an²⁴, woraufhin die Kommunistische Partei Hungermärsche und Demonstrationen der Streikenden organisierte. Ein einschneidendes Ereignis fand in Berlin im Jahr 1929 unter dem Namen „Berliner Blutmai“²⁵ Eingang in die Geschichtsschreibung. Karl Zörggibel, der sozialdemokratische Polizeipräsident Berlins hatte als Reaktion auf die wachsende Streikbewegung im Dezember 1928 das Demonstrationsrecht außer Kraft gesetzt und hielt das Verbot auch für den 1. Mai 1929 aufrecht. Die KPD rief dennoch die Arbeiter auf, auf die Straße zu gehen, um ihr erkämpftes Recht auf öffentliche Kundgebungen zu verteidigen. Die Polizei reagierte auf die verbotenen Demonstrationen mit aller Härte und prügelte die marschierenden Truppen brutal nieder. Es kamen 22 Menschen ums Leben, über 100 wurden schwer verletzt.

Lex-Nerlinger empfindet gegen Ende der 1920er Jahre die Themen, die in den Künstlerkreisen diskutiert werden zunehmend als weltfremd und unzeitgemäß:

„Während in diesen Kreisen die Menschen die überintellektuellsten absurdesten Ideen hervorbrachten, löste in Deutschland ein Streik den anderen ab, eine Krise die andere. Die Mark war entwertet, das Elend war gross. Obdachlose, Prostituierte, Hungernde füllten die Strassen. [...] Unter diesen Umständen war es mir unmöglich, wie die meisten sich für fortschrittlich

20 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 24

21 Ebenda., S. 16

22 Zur politischen und wirtschaftlichen Situation vgl. Büttner, Weimar. Die überforderte Republik, Stuttgart 2008

23 Büttner, Weimar. Die überforderte Republik, Stuttgart 2008, S. 388

24 Vgl. Tabelle, in: Kunstamt Kreuzberg, Weimarer Republik, Berlin 1977, S. 177

25 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 146

haltenden Künstler es damals taten, abstrakte Bilder zu malen, es kam mir unsinnig vor. [...] Ich wusste genau, dass ich nur wirklich schaffen konnte, wenn ich durch meine Arbeit teil hatte an dem grossen politischen Geschehen.“²⁶

Anschluss suchend besucht Lex-Nerlinger gesellschaftspolitische Vorträge. Als Schlüsselerlebnis für ihre Hinwendung zur Bewegung des revolutionären Proletariats benennt sie in ihrem Typoskript die Lektüre des Buches sowie den Besuch eines Vortrags des Pazifisten Ernst Friedrich²⁷. Das Buch sei „eine einzige Anklage gegen diejenigen [...], die Schuld an diesem Morden trugen“²⁸. In *Krieg dem Kriege* mit Begleittexten und Bildunterschriften in vier Sprachen veröffentlichte Ernst Friedrich Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg.²⁹ Aufnahmen grausam verstümmelter Kriegsversehrter, Massengräber, Hinrichtungen, verhungerte Kinder und andere erschütternde Fotografien werden Aufnahmen von Offizieren beim Café trinken oder Gruppenaufnahmen von Soldaten in Heldenpose gegenübergestellt. Meist werden die Fotografien in aufrüttelnd zynischer Weise kommentiert. So steht unter einem ganzfigurigen Studio-Portrait eines Soldaten, der mit seinem Gewehr in die Kamera zielt: *Der Stolz der Familie: (Eine „interessante“ gestellte Photographie)*. (Abb. 1) und gleich daneben dient der gleiche Bildtitel mit abgeänderter Ergänzung in Klammern als Kommentierung eines Fotos, das die halb zerfetzte und verstümmelte Leiche eines Soldaten zeigt, der von seinen Kameraden für die Kamera präsentiert wird. Hier heißt es: *Der Stolz der Familie: (Die Kehrseite des Bildes, einige Wochen später)*. (Abb. 2). Eine andere Fotografie zeigt die halb entkleidete Leiche eines Soldaten, der im Schützengraben liegt mit der Unterschrift: *Mütter! Das war das Schicksal Eurer Söhne im Krieg: Erst gemordet, dann bis auf die Haut geblühdert und zuletzt liegengelassen, den Tieren zum Fraß*. (Abb. 3).

26 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 25

27 Sie benennt den Titel des Buches mit *Nie wieder Krieg*, meint vermutlich jedoch Ernst Friedrichs Buch *Krieg dem Kriege* von 1924. Friedrich initiierte auch eine Ausstellungsreihe unter dem Titel *Nie wieder Krieg*, wo Fotografien von Kriegsverstümmelten und auch Bilder von Käthe Kollwitz und Otto Dix gezeigt wurden. Ein Reprint des Buches findet sich u.a. in: Kunstamt Kreuzberg, Weimarer Republik, Berlin 1977, S. 17 ff.

28 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 25

29 Alle Beschreibungen, Abbildungen, Zitate und Textstellen sind aus dem Reprint des Buches in: Kunstamt Kreuzberg, Weimarer Republik, Berlin 1977, S. 17-97 übernommen oder entlehnt.

Der einleitende Text des Buches ist ein Aufruf zur Liebe zu allen Menschen und zum Pazifismus, der mit der Überschrift *Menschen aller Länder*.³⁰ beginnt. Der Text erläutert den Zweck des Buches darin, die Greuel des Krieges, dieses „Massenmordes [durch] Aufnahmen von der unerbittlichen, unbestechlichen photographischen Linse“³¹ vor Augen zu führen und ruft zur Gegenwehr durch Kriegsdienstverweigerung und Erziehung der Kinder zum pazifistischen Denken auf, damit sich diese als Erwachsene weigern sollen, sich an Kriegen zu beteiligen. Es wird auch explizit das Kapital als Kriegsursache benannt:

„Schon Plato, der geboren war 427 Jahre vor dem Nazarener, schon dieser Weise sagte seinerzeit: 'Alle Kriege entstehen nur um den Besitz von Geld!' [...] Kriege wird's solange geben, solange das Kapital das Volk beherrscht und unterdrückt! Wenn sich das internationale Kapital durch gegenseitige Konkurrenz bedroht fühlet, und wenn die Schlotbarone und Fabrikbesitzer unter sich in Streit geraten, dann rasseln sie mit den Säbeln und mit Sporen, dann rufen sie: 'Das Vaterland ist in Gefahr!' (Gemeint ist mit dem Vaterlande stets der Geldsack!) Und sonderbar: die Arbeitssklaven aller Länder lassen Pflug und Amboß stehen, eilen zu den Waffen, und schützen Gut und Leben ihrer Herren, mit ihrem eignen Blut und Leben. [...] Kämpft gegen den Kapitalismus – und Ihr kämpft gegen jeden Krieg!“³²

Die noch heute aufwühlende Lektüre des Buches sowie die weitere Beschäftigung mit sozialkritischen Themen veranlasst Alice Lex-Nerlinger, sich dem Klassenkampf zu verschreiben: „Endlich hatte ich den Weg gefunden und dieser führte weiter zur [...] Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands.“³³ Lex-Nerlinger beschreibt, wie sie ab 1928 in der *Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands* viele Künstler kennenlernte, die ebenso wie sie entschlossen waren ihre Kunst als Mittel im Kampf gegen die wirtschaftlichen und politischen Zustände in Deutschland einzusetzen: „'Kunst ist Waffe im Klassenkampf', das war der Satz, der unsichtbar über all unseren Arbeiten stand.“³⁴

30 Kunstamt Kreuzberg, Weimarer Republik, Berlin 1977, S. 19

31 Ebenda.

32 Ebenda. S. 19-20

33 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 25

34 Ebenda. S. 25

Im folgenden werden die beiden Künstlervereinigungen vorgestellt, denen Alice Lex-Nerlinger zwischen 1928 und 1933 angehörte, und deren linkspolitische Ausrichtung bzw. die zunehmende Orientierung nach links maßgeblich auch die künstlerische Entwicklung Lex-Nerlingers beeinflusst hat.

3.1 Die Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands (auch: ARBKD oder ASSO)

Die 1928 als Bruderorganisation zur *Assoziation revolutionärer bildender Künstler Russlands* (kurz: AChRR) gegründete *Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands* (kurz: ASSO) entstand als Teil der Agitprop-Maßnahmen der KPD.³⁵ Während in den ersten Jahren der Weimarer Republik verhältnismäßig geringer Wert auf die Einbeziehung von Künstlern zur Produktion zur Propaganda gelegt wurde, konzentrierte sich die Kultur- und Kunstpolitik der KPD ab Mitte der 1920er Jahre zunehmend auch auf Bereiche der Bildenden Kunst. Teile der Künstlerschaft sollten in den Klassenkampf eingebunden werden und sich mit ihrem Schaffen aktiv an Agitations- und Propagandaaktionen beteiligen. Diese Beteiligung durch den Einsatz künstlerischer Mittel nach russischem Vorbild wurde für weite Teile der Parteiarbeit angestrebt. Die Forderungen reichten von Gruppenarbeit, wie etwa im Rahmen von Theateraufführungen oder anderer Veranstaltungen, die durch die Kunst einen neuen Rahmen für Massenorganisation kreieren könnten, bis hin zur optimierten Gestaltung der Parteizeitungen, um politische Propaganda besser transportieren zu können: „Eine gute Karikatur, die richtig ins Ziel schlägt, ist bedeutend besser als ein Dutzend schwerer sogenannter 'marxistischer' langweiliger Artikel.“³⁶ Auch in übergeordnetem Denken entwickelte sich das Bewusstsein, dass nur durch die kritische Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Wissenschaft und Kunst eine neue proletarische Kultur entstehen könne.³⁷ Der Unterschied zur AChRR bestand in erster Linie darin, dass in Russland die Revolution bereits gelungen war,

35 Als Vorbild diente außerdem die von 1924 bis 1926 bestehende *Rote Gruppe, Vereinigung Kommunistischer Künstler* mit Mitgliedern wie George Grosz, John Heartfield, Rudolf Schlichter, Otto Nagel, Griffel, u.a.; vgl. hierzu: Kramer, Die ARBKD, in: AK Wem gehört die Welt?, Berlin 1977, S. 174-204

36 Aus einem Rundschreiben der Kommunistischen Partei, zitiert nach: Kramer, Die ARBKD, in: AK Wem gehört die Welt? Berlin 1977, S. 174

37 Kramer, Die ARBKD, in: AK Wem gehört die Welt? Berlin 1977, S. 174

während die Genossen in Deutschland sich mit den Machthabern eines kapitalistischen Wirtschaftssystems konfrontiert sahen. In der Einleitung ihres Gründungsmanifestes zitiert die ASSO Karl Marx: „Die Kunst eine Waffe, der Künstler ein Kämpfer im Befreiungskampf des Volkes gegen ein bankrottetes System.“³⁸ In Deutschland war somit die aufklärerische und aktivierende Arbeit der Künstler von besonderer Bedeutung.

Der erste Arbeitsplan der ASSO setzte sich die „Vergrößerung und Popularisierung der Organisation“³⁹ durch Mitgliederwerbung, Pressepropaganda, Ausstellungen, die Herausgabe von Mappeneditionen und einer Kunstzeitschrift als Priorität – gefolgt von der Herstellung „engster Verbindung mit der Arbeiterschaft“⁴⁰ und die geschlossene Mitarbeit im *Reichsverband Bildender Künstler* als kommunistische Fraktion des Verbandes.⁴¹ Alle Aktivitäten sollten zunächst dazu beitragen, revolutionär orientierte Künstler in die proletarische Bewegung zu integrieren und ihre Arbeit in den Dienst der kommunistischen Revolution zu stellen.⁴² Die Mitglieder beteiligen sich sodann mit Grafiken, Karikaturen, Plakaten oder auch künstlerisch gestalteten Propagandawagen an Demonstrationen und Massenveranstaltungen der Kommunistischen Partei. Hier arbeiteten unter der Leitung von Max Keilson Künstler wie John Heartfield, Sandor Ek und Heinrich Vogeler – auch für das Graphische Atelier, die Propaganda-Abteilung des Zentralkomitees der KPD, der sich Alice Lex-Nerlinger ebenfalls 1928 anschloss.⁴³

Mit dem Eintritt in die ASSO begann für Lex-Nerlinger eine schaffensreiche Zeit⁴⁴:

“Mein Weg lag ja klar vor mir. Ich fotografierte, experimentierte, machte Fotogramme, Spritzbilder und Zeichnungen, jedoch wurden alle meine Arbeiten getragen von der Idee daran mitzuwirken, das Leben der Menschen zu verbessern, und nichts erschien mir sinnloser für einen Künstler als

38 Vgl. AK Revolution und Realismus, Berlin 1978, S. 21

39 Kramer, Die ARBKD, in: AK Wem gehört die Welt? Berlin 1977, S. 183

40 Ebenda.

41 Ebenda.

42 Ebenda. S. 174-204

43 AK Oskar Nerlinger, Pforzheim 1993, S. 231; Gründungsmitglieder der ASSO: u.a. Alfred Baier-Red, Franz Edwin Gehrig-Targis, John Heartfield, Alex Keil (Sandor Ek), Max Keilson, Heinrich Vogeler, auch ab 1928: George Grosz und Rudolf Schlichter; vgl. Kramer, Die ARBKD, in: AK Wem gehört die Welt? Berlin 1977, S. 200, FN 104

44 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 26b

abstrakte Bilder für Snobs zu malen, in einer Zeit in der das Volk immer mehr verelendete.“⁴⁵

In den folgenden fünf Jahren widmete sich Alice Lex-Nerlinger leidenschaftlich der Arbeit als 'Künstlerin im Dienste des Klassenkampfes' und beteiligte sich an Veranstaltungen und Kundgebungen:

„Bei allen Demonstrationen war ich dabei und noch heute ist es mir gegenwärtig, welche Welle der Kraft und Solidarität mich jedesmal ergriff, wenn ich mit den gleichgesinnten Freunden Seite an Seite ging.“⁴⁶

3.2 Die Abstrakten

1926 gehörte Oskar Nerlinger zu den Mitbegründern der Gruppe *Die Abstrakten*. Die Gruppe entstand als eine Absplitterung vom Sturmkreis⁴⁷ und hatte zahlreiche Mitglieder in den Ortsgruppen in Berlin, Hannover und Dresden, sowie mehrere prominente Einzelmitglieder in Deutschland und im Ausland. Zunächst konstruktivistisch ausgerichtet, politisiert sich die Gruppe zunehmend und bezieht mehr und mehr Stellung, gerade auf den gemeinsam bestrittenen Ausstellungen. Es war bereits Ziel der Konstruktivisten, die Kunst als aktiven Faktor in das Leben einzubinden. Sie sollte nicht mehr als ein zweckfreies Objekt, isoliert von der Wirklichkeit existieren und der passiven Kontemplation dienen, sondern „in die Gestaltung der Wirklichkeit, der zweckmäßigen Umgestaltung des Alltags, eingreifen.“⁴⁸ Die Kunst sollte das Leben nicht schmücken, sondern es organisieren.⁴⁹ Auch die Idee einer kollektiven Lebenskonstruktion und einem gemeinschaftlichen Rezeptionzusammenhang war für die Konstruktivisten von übergeordnetem Interesse.⁵⁰ Diese Ideen aus dem Konstruktivismus wurden

45 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 26b

46 Ebenda. S. 26

47 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 24; Vor der Ablösung vom Sturm, bis 1926 unter dem Namen „Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten“; vgl. Oskar Nerlinger, Wie wir zur ASSO kamen, in: Sonntag, Berlin 21. April 1956; zitiert nach: AK Oskar Nerlinger, Alice Lex-Nerlinger, Berlin 1975, S. 16-17

48 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 39-40

49 Ilya Ehrenburg, El Lissitzki, Deklaration der Zeitschrift „Vesc – Gegenstand – Objekt“, Nr. 1/2, März/April 1922, S. 2, vgl. Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 40

50 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 40

innerhalb der Gruppe *Der Abstrakten* in einem neuen, politisierten Zusammenhang weiterentwickelt.

In der Zeit um 1928 formieren sich zahlreiche politisch links stehende Künstlergruppen⁵¹, seien es Neugründungen oder Reorganisationen bereits bestehender Gruppierungen sowie die Herausgabe neuer Zeitschriften. So bilden sich 1928 neben der ASSO unter anderem auch der *Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* (BPRS), 1929 die *Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur* (IfA) und der *Arbeiter-Theater-Bund*, die *Gruppe progressiver Künstler* in Köln beginnt mit der Herausgabe ihrer Zeitschrift *a bis z* und auch innerhalb der Gruppe *Die Abstrakten* werden neue Formen der künstlerischen Zusammenarbeit diskutiert.

Die Zeit bis 1930 kann laut Heidrun Schröder-Kehler als eine Phase der „Standortbestimmung der linken künstlerischen Intelligenz, als Klärungsprozeß um die Funktionsbestimmung der Künste angesehen werden“⁵², in der viele Künstler programmatische Forderungen aufstellten, die darauf abzielten, die „künstlerische Produktion dem proletarischen Klassenkampf als Waffe zu integrieren“.⁵³ Schröder-Kehler beschreibt die Wirkung der politischen Auseinandersetzungen des Jahres 1929 auf die Künstler der Gruppe *Die Abstrakten* als „schockierend, desillusionierend und politisch aktivierend“⁵⁴. Die Mitglieder der Gruppe, zu denen seit 1926 auch Alice Lex-Nerlinger gehörte, sahen sich zu einer politischen Stellungnahme gezwungen und reflektierten ab 1929 auch in ihren Bildern Erscheinungsformen und Ursachen der gesellschaftlichen Wirklichkeit.⁵⁵ Hierzu entwickelten sie den Anspruch, den aus den Problemen der Zeit gewonnenen Inhalten auch eine zeitgemäße Form durch neue Ausdrucksmittel und -methoden zu geben. *Die Abstrakten* wollten, wie bereits die Konstruktivisten, neben neuen bildlichen Ausdrucksformen auch den Rezeptionszusammenhang der Werke verändern und kamen auf diesem Wege dazu, ein Thema kollektiv zu bearbeiten und die einzelnen Werke gemeinsam auszustellen. Auf diese Weise sollte dem Publikum nicht ein isoliertes Einzelwerk, sondern ein Thema in einem größeren

51 Ebenda., S. 149

52 Ebenda.

53 Ebenda.

54 Ebenda., S. 148

55 Ebenda.

interpretatorischen, ästhetischen und sozialen Rahmen präsentiert werden.⁵⁶ Die Form der bei den *Abstrakten* entwickelten *dialektischen Bildmontage*, die den Betrachter zur politischen Stellungnahme aktivieren sollte, kommt auch im Werk Alice Lex-Nerlingers zum Tragen. Diskussionen um einen Funktionswechsel in der Kunst und die Anwendung der dialektischen Methode in der Kunst wurden ab 1931 in verschiedenen Künstlerkollektiven geführt. Wie einige der Künstler 1932 im Faltblatt zur 4. Ausstellung der ASSO-Künstler erklärten, war es das Ziel der dialektischen Bildmontage,

„Gegensätze optisch und sinnlich in höchstem Maße wirksam zu machen [...] auf einem Bild Formen nebeneinander oder gegenüber zu stellen, die, als Teile der Natur, nichts miteinander zu tun haben; erst durch die dialektische Auffassung in Beziehung zueinander gebracht werden und dadurch den Beschauer zu ganz bestimmten Schlüssen zwingen.“⁵⁷

Durch Gegenüberstellungen, wie sie Alice Lex-Nerlinger etwa in *Feldgrau schafft Dividende* (Abb. 4) mit der Darstellung des toten Soldaten und den Fabriken der Rüstungsindustrie einsetzt, sollten inhaltliche Zusammenhänge durch die erkenntnisorientierte Bildgestaltung aufgezeigt werden. Der formal-dialektische Bildaufbau schloss die kontrastierende Verwendung von Formen, Farben, Typografie oder verschiedenen Materialien ein. Alice Lex-Nerlinger arbeitete insbesondere bei ihren Fotomontagen mit unterschiedlichen Materialien, um die Wirkung ihrer Arbeiten zu steigern. Ein wiederkehrendes Motiv ist die kreisrunde rote Papierfläche, mit der sie in mehreren Fotomontagen einen prägnanten Untergrund für fotografische Bildelemente schafft – in *Arbeiten Arbeiten Arbeiten* (Abb. 5) etwa die behandschuhte Hand mit Uhr.

Die Ortsgruppen der *Abstrakten* entwickelten sich in unterschiedliche Richtungen. Während die Gruppe in Hannover einer „überzeitlichen, abstrakten Kunst“⁵⁸ verpflichtet blieb und auch die Dresdner Gruppe, die im wesentlichen aus Edmund Kesting und nur wenigen weiteren Mitgliedern bestand, eigene Wege ging, löste sich die Berliner Gruppe weitgehend von der abstrakten Bildsprache, um sich einer

56 Zu den Ausstellungen siehe insbesondere Kapitel 7 und die Ausstellungsübersicht im Anhang

57 Die vier Aussteller, *Revolutionäre Bildmontage*, in: Faltblatt zur Ausstellung *Künstler im Klassenkampf*, 4. Ausstellung *Revolutionäre Bildmontage*. Albrecht, Fuhrmann, Lex, Nilgreen, Berlin, Februar 1932, o.p.; zitiert nach: Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus*, Heidelberg 1984, S. 233

58 Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus*, Heidelberg 1984, S. 150

„gegenständlich-konstruktiven Darstellungsweise verbunden mit einer politischen Thematik“⁵⁹ zuzuwenden. Zwischen 1929 und 1932 gab es 14tägliche Treffen der Berliner Ortsgruppe⁶⁰, um über Gruppenziele und Programm zu diskutieren. Die Verbindung zum Sturm hatten sie bereits 1928 im Rahmen der Neuorientierung aus ihren Statuten entfernt. Zu den Mitgliedern zählten unter anderem William Wauer, Paul Fuhrmann, Ernst Oskar Albrecht, Adolf Köglspurger, Werner Scholz und ab 1930/31 Carl Paul Haacker und Arthur Segal, sporadisch war auch César Domela-Nieuwenhaus beteiligt.⁶¹ *Die Abstrakten* waren als Gruppe innerhalb des *Kartells der vereinigten Verbände Berliner Künstler* sowie im *Reichsverband der Bildenden Künstler* vertreten.⁶²

Die künstlerische Ausrichtung der *Abstrakten* veränderte sich insbesondere ab 1929 zunehmend in Richtung politischer Stellungnahme. Oskar Nerlinger beschreibt die Entwicklung innerhalb der Gruppe, ausgelöst durch die äußeren gesellschaftlichen Umstände:

„Erwerbslosigkeit und ihre katastrophalen Folgen und menschlichen Tragödien, ließen uns allmählich erkennen, daß mit abstrakten expressionistischen und konstruktivistischen Gestaltungen eine Wirkung im beabsichtigten Sinne nicht zu erreichen war. Wir erkannten, daß es eine 'revolutionäre Form' an sich nicht geben kann, daß nur der revolutionäre Inhalt auch die revolutionäre Form gebiert, wenn der Inhalt mit künstlerischen Mitteln gestaltet wird.“⁶³

Um die Außenwirkung der inhaltlichen Neuausrichtung zu erhöhen, benannte sich die Gruppe 1932 um: aus *Die Abstrakten* wurden *Die Zeitgemäßen*.⁶⁴ Dies ging einher mit einer stärkeren realistischen Darstellungsweise in ihren Arbeiten, bei denen viele der Künstler (wie auch Oskar Nerlinger und Alice Lex-Nerlinger) bestrebt waren, konstruktivistische Gestaltungselemente in die politisch motivierte Kunst zu

59 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 150

60 Neben der Berliner Gruppe gab es noch Orstgruppen in Hannover und Dresden, die programmatisch jedoch nicht unbedingt mit der Berliner Gruppe übereinstimmten. Vgl. Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 150

61 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 152-53

62 Ebenda., S. 153

63 Oskar Nerlinger, Wie wir zur ASSO kamen, in: Sonntag, Berlin, 21. April 1956; zitiert nach: AK Oskar Nerlinger, Alice Lex-Nerlinger, Berlin (Ost) 1975, S. 16

64 AK Oskar Nerlinger, Berlin 1993, S. 236

überführen. Bereits gewonnene Erkenntnisse des Bildaufbaus und der Lesbarkeit, die aus der abstrakten Kunst kamen, wurden so für die aussageorientierte propagandistische Kunst in Dienst genommen und stellten für die Gruppe die namensgebende 'zeitgemäßere' künstlerische Auffassung dar, die aufgrund der politischen und gesellschaftlichen Umstände erforderlich war.

Oskar Nerlinger beschreibt, wie sich um 1930 einzelne Mitglieder der *Abstrakten* der ASSO anschlossen und umgekehrt.⁶⁵ Er berichtet weiter von einer sehr engen Zusammenarbeit, die durch die gegenseitige Durchdringung der Mitglieder ermöglicht wurde. Es gab neben den Ausstellungen auch gemeinsame Diskussionen „mit der revolutionären Arbeiterschaft und auch mit fortschrittlichen bürgerlichen Künstlern und Kunstkritikern. Wir beteiligten uns mit Gemälden, Grafiken, Karikaturen, Plakaten an Demonstrationen und Massenveranstaltungen der KPD. Es wurden große Ausstellungen mit Bildern und Fotomontagen gegen den imperialistischen Krieg mit großem Erfolg durchgeführt. [...] Die 'Zeitgemäßen' wurden mehr und mehr zum Sauerteig innerhalb der bürgerlichen 'Großen Berliner Kunstausstellung' und zu deren revolutionärer Sensation.“⁶⁶

Die erste Ausstellung an der sich Alice Lex-Nerlinger⁶⁷ mit den *Abstrakten* beteiligt, war die *Große Berliner Kunstausstellung* 1928. Zur gleichen Zeit, in der sich die *Abstrakten* neu organisierten und die *Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands* (ASSO) ins Leben gerufen wurde, fand auch bei der *Großen Berliner Kunstausstellung* eine grundlegende Reform statt.⁶⁸ Die jährlich stattfindende Ausstellung, die traditionell ein bürgerliches Publikum ansprach, wurde seit 1927 vom *Kartell der vereinigten Verbände Bildender Künstler Berlins* (im Folgenden: *Kartell*) unter dem Vorsitz des Malers Hans Baluschek veranstaltet. Die bislang konservative Ausstellung stellte nun politisch links stehenden Künstlern mehr Ausstellungsfläche zur Verfügung. Eine der zehn Gruppen, aus dem sich das Kartell zusammensetzte waren die *Abstrakten*.⁶⁹ Im Vorwort des Kataloges zur Ausstellung 1927 heißt es:

65 Oskar Nerlinger, *Wie wir zur ASSO kamen*, in: Sonntag, Berlin, 21. April 1956; zitiert nach: AK Oskar Nerlinger, Alice Lex-Nerlinger, Berlin (Ost) 1975, S. 17

66 Ebenda.

67 Im Katalog als Alice Nerlinger-Pfeffer geführt

68 Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus*, Heidelberg 1984, S. 153ff.

69 Die zehn Künstlervereinigungen waren: Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft,

„Die Ausstellung 1927 wird also zum ersten Male unter der Leitung des Kartells eröffnet. Im Rahmen dieser Ausstellung haben sich alle Künstler, ohne Rücksicht auf ihre persönliche Einstellung zu irgendeinem 'Ismus', in gemeinsamer Arbeit zusammengefunden. Damit soll das Wirken der einzelnen Gruppen im Interesse ihrer subjektiven, künstlerischen Bestrebungen keinesfalls untergraben werden. Jede einzelne Gruppe wird weiter für ihre Ideen kämpfen und so zur allgemeinen Entwicklung der Kunst beitragen. An dieser Stelle nun zeigt sich der künstlerische Kampf in kollegialer Gemeinsamkeit. Die verschiedensten Anschauungen finden sich zu gemeinsamem Zwecke und treten vereint vor die Öffentlichkeit.“⁷⁰

Es wird deutlich, dass der Anspruch erhoben wird, den inhaltlichen oder ideologischen Ausrichtungen der einzelnen Gruppen keine Beschränkung aufzuerlegen. Wo einzelne Gruppen weiter für ihre Ideen kämpfen und „verschiedenste Anschauungen zum gemeinsamen Zwecke“⁷¹ präsentiert werden, soll Raum geschaffen werden zur Meinungsbildung des Publikums. Die Reorganisation der *Großen Berliner Kunstausstellung* mag sogar ausschlaggebend gewesen sein für die Entscheidung der *Abstrakten*, künftig ihre Themen kollektiv zu bearbeiten, denn erst durch diese neu geschaffenen Ausstellungsmöglichkeiten konnten sie ihre von verschiedenen Seiten beleuchteten Themen auch geschlossen präsentieren. Die *Große Berliner Kunstausstellung* stellte für die *Abstrakten* in den nächsten Jahren den Hauptbezugspunkt und Aktionsrahmen dar.⁷²

Diese parallelen Entwicklungen und Verquickungen bei der ASSO, den *Abstrakten/Zeitgemäßen* und der Neu-Organisation der *Großen Berliner Kunstausstellung* ermöglichte die Ausstellung der Arbeiten linker Künstler, und damit auch Lex-Nerlingers, in einem geschlossenen Zusammenhang. Die Mitarbeit im Graphischen Atelier der Kommunistischen Partei, die Teilnahme an den Massenkundgebungen

Architektenvereinigung „Der Ring“, Berliner Sezession, „Die Abstrakten“, Freie Vereinigung der Graphiker zu Berlin e.V., Künstlervereinigung Berliner Bildhauer e.V., Novembergruppe e.V., Verein Berliner Künstler, Verein Berliner Künstlerinnen zu Berlin, Frauen-Kunstverband e.V.; vgl. AK Große Berliner Kunstausstellung, Berlin 1927, S. 7

70 AK Große Berliner Kunstausstellung, Berlin 1927, S. 8

71 Ebenda.

72 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 154

und insbesondere die mehrjährige Teilnahme an der *Großen Berliner Kunstausstellung* mit der politisch klar positionierten Gruppe der *Abstrakten/Zeitgemäßen* bildete für Alice Lex-Nerlinger die Plattform, in der sie ihre politische Kunst in den Jahren von 1928 bis 1932 entwickeln und ausstellen konnte. Dabei wurde in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern wie John Heartfield, Sandor Ek, Max Keilson, Arthur Segal, Carl Haacker, Paul Fuhrmann und linken Kunstkritikern wie Durus (Alfred Kemeny, u.a. *Rote Fahne*), Heinz Lüdecke (*Rote Post*) und Fritz Schiff (*Berlin am Morgen*), die Umsetzung der Themen auf dem Weg zum Tendenzbild auf marxistisch dialektischer Basis diskutiert. In ihrem Typoskript beschreibt Alice Lex-Nerlinger, wie sich die Künstler der *Abstrakten/Zeitgemäßen* für jede Ausstellung ein Thema setzten,

„an das sie sich genau hielten, so dass bei der Eröffnung der Ausstellung ein Gedanke von vielen Seiten beleuchtet, zum Ausdruck kam. [...] Wir rangen schwer um Inhalt und Form dieser Bilder.“⁷³

Getragen vom Gefühl der Gemeinschaftsarbeit wirkte Alice Lex-Nerlinger in mehreren Künstlergruppen und -vereinigungen. Im Graphischen Atelier der KPD schuf sie Zeichnungen und Wachsplattendrucke für die Massenkundgebungen, sie beteiligte sich an den ASSO-Ausstellungen und arbeitete, gemeinsam mit ihrem Mann Oskar Nerlinger, bei den *Abstrakten/Zeitgemäßen* und der Theatergruppe *Truppe 1931* mit, wo sie die Gestaltung der Bühnenbilder für die Theateraufführungen ausführten.⁷⁴

Ein Hinweis auf eine weitere Tätigkeit Alice Lex-Nerlingers findet sich in der *Roten Fahne* vom 15. März 1932:

„In Berlin entstand auf Initiative des 'Klubs der Geistesarbeiter der IAH' [Internationale Arbeiterhilfe, Anm. d. Verf.] und unter Beteiligung vieler proletarischer Kulturorganisationen die 'Neue Filmgruppe'. Sie hat ihre praktische Arbeit, d.h. die Herstellung proletarischer Filme bereits begonnen und ist mit einem Diskussionsabend über den wir berichteten, öffentlich hervorgetreten. Der Gruppe gehören u.a. zahlreiche revolutionär gesinnte Filmfachleute an, so daß, wenn wirklich ernsthaft und kollektiv gearbeitet wird,

73 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 27

74 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 226-231

trotz aller Schwierigkeiten Nützliches geleistet werden könnte. (Vorläufige Leitung der ‚Neuen Filmgruppe‘: [...], Lex, Luedeke, Toelle.)⁷⁵

Alice Lex-Nerlinger veröffentlichte 1931 in der Fachzeitschrift *Arbeiterbühne und Film* zwei Artikel: *Proletarische Veranstaltungen und zweckmäßige Raumgestaltung*⁷⁶ und *Die Frau und der Film*⁷⁷. In dem erstgenannten Artikel plädiert sie für eine engere Zusammenarbeit der Filmschaffenden mit bildenden Künstlern, um das Publikum durch die Raumgestaltung als aktive Subjekte in das Theaterstück mit einzubeziehen. Über den Film stimmt sie mit Siegfried Kracauers Einschätzung in seinem Essay aus der *Frankfurter Zeitung* von 1928⁷⁸ überein, indem sie den gängigen Liebesfilm als Verblendungsmittel der UFA-Traumfabrik ausmacht, der insbesondere den kleinbürgerlichen Frauen eine glamouröse und romantische Welt vorführt, von der sie nur träumen können. Das Engagement Lex-Nerlingers bei Theater und Film ist bislang gänzlich unbeleuchtet. Hierzu bedarf es weiterer Recherchen und Quellenarbeit, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden können. Das breite Interessenspektrum und Engagement Alice Lex-Nerlingers belegen jedoch die Ernsthaftigkeit, mit der sie ihre künstlerische Arbeit in Dienst des Proletariats stellte.

4. Die Montage als bevorzugte Technik und Gestaltungsprinzip

Frühe Arbeiten Alice Lex-Nerlingers sind nur vereinzelt bekannt oder erhalten. Laut Michael Kreysa soll sie bereits 1915 an der *Großen Berliner Kunstausstellung* teilgenommen haben⁷⁹, 1918 illustriert sie in Straßburg mit acht Lithografien im expressionistischen Stil⁸⁰ das Buch des elsässischen Heimatdichters Eduard Reinacher *Der Tod von Grallenfels*⁸¹, das Verzeichnis der Berliner Ausstellung von

75 Zwei neue proletarische Filmgruppen, in: Die Rote Fahne, 15. März 1932, S. 9

76 Alice Lex- Nerlinger, Proletarische Veranstaltungen und zweckmäßige Raumgestaltung, in: Arbeiterbühne und Film, Heft 3, März 1931, S. 10

77 Alice Lex- Nerlinger, Die Frau und der Film, in: Arbeiterbühne und Film, Heft 5, Mai 1931, S. 12

78 Vgl. Siegfried Kracauer, Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino; in: Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977, S. 279-294

79 AK Oskar Nerlinger, Pforzheim 1993, S. 228, (es wird nicht genannt mit welcher Arbeit)

80 Epp Buller, Pregnant Women and Rationalized Workers, 2005, S. 339; Abbildung in: AK Alice Lex-Nerlinger, Oskar Nerlinger, Berlin (Ost) 1975, S. 21

81 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 11. Eduard Reinacher, Der Tod von Grallenfels,

1975 benennt mehrere Kohle- und Tuschezeichnungen, Linolschnitte und ein Bilderbuchblatt aus den Jahren 1921 und 1923⁸². Einige wenige konstruktivistische Tempera-Arbeiten von 1921-1923 sind im Archiv der Akademie der Künste und in Privatbesitz erhalten (Abb. 6).⁸³ In den folgenden Jahren scheint sie wenig künstlerisch tätig gewesen zu sein.⁸⁴ Erst ab 1927 sind wieder Arbeiten Lex-Nerlingers belegt. Bei Heidrun Schröder-Kehler findet sich eine Abbildung von zusammensetzbarem Holzspielzeug Alice Lex-Nerlingers (Abb. 7). Sie fertigt einen Entwurf für ein Wandbild *Traubenträger*⁸⁵ (Abb. 8), der auf der Ausstellung *Deutscher Rhein, deutscher Wein in Bild und Lied* im Berliner Funkhaus 1927 sowie auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1928 gezeigt wird.⁸⁶ Im gleichen Zeitraum gestaltet Lex-Nerlinger ein Bilderbuch für Kinder, das sie ihrem Sohn Peter widmet (Abb. 9).⁸⁷ Im Ausstellungskatalog der *Großen Berliner Kunstausstellung* von 1928 finden sich neben dem Wandbild außerdem die Einträge zu zwei Klebebildern sowie einer Arbeit, die als *Ziegelmauer aus glasierten Backsteinen sowie einer Koje zum Thema Sport*⁸⁸ bezeichnet wird. Zu diesen Arbeiten finden sich keine weiteren Belege oder Abbildungen, die Einträge dokumentieren jedoch die vielfältigen Beschäftigungsfelder Alice Lex-Nerlingers, bevor sie sich im Rahmen ihrer ideologischen Neuorientierung dem politischen Tendenzbild zuwendet.

In ihrem Typoskript beschreibt Lex-Nerlinger, wie sie noch im Umfeld des Sturmkreises versucht hatten, eine neue Bildsprache zu finden und wie sie glaubten, „mit der Deformierung und Zerschlagung der Form eine revolutionäre Tat zu vollbringen“.⁸⁹ Sie berichtet von gegenseitigen Atelierbesuchen bei Moholy-

Straßburg, Straßburger Druckerei und Verlagsanstalt, (vorm R. Schultz], 1918.

82 AK Alice Lex-Nerlinger, Oskar Nerlinger, Berlin (Ost) 1975

83 Composition I, 1923, Tempera auf Pappe und Composition II, 1923, Tempera auf Pappe, Archiv Akademie der Künste. Vgl. Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, Abb. 339; Komposition I. Spannung, 1920, Guache auf Karton, Galerie Berinson, Berlin

84 1924 wird ihr Sohn Peter geboren.

85 Traubenträger, 1927, Entwurf für ein Wandbild, siehe Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, Abb. 340

86 AK Deutscher Rhein, deutscher Wein in Bild und Lied, Berlin 1927; AK Große Berliner Kunstausstellung, Berlin 1928

87 Epp Buller, Pregnant Women and Rationalized Workers, 2005, S. 340

88 Im Katalog der Große Berliner Kunstausstellung 1928: Nr. 693: „Koje: Sport“; Nr. 695: „Figur Weiß-Silber“, Klebebild; Nr. 696: „Figur Schwarz-Silber“, Klebebild; Nr. 698: „Ziegelmauer aus glasierten Backsteinen, ausgeführt von der Kieler Kunstkeramik A.-G.“, vgl. AK Große Berliner Kunstausstellung, Berlin 1928 und Ausstellungsübersicht im Anhang.

89 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 22

Nagy, Laszlo Peri, Otto Nebel, William Wauer, Paul Fuhrmann und Ernst O. Albrecht – und wie sie leidenschaftlich über künstlerischen Ausdruck und Techniken diskutierten. Sie wollten neue Wege beschreiten, waren sich darüber einig, dass die Malerei „einer vergangenen Zeit angehörte [und so] experimentierte jeder in seinem Atelier herum, um andere Gestaltungsmöglichkeiten zu finden“.⁹⁰

Die genaue Datierung einiger Arbeiten Lex-Nerlingers erweist sich mangels Beschriftung oder anderer Belege als schwierig. Mitunter kann anhand von Publikations- oder Ausstellungsnachweisen eine ungefähre Einordnung erfolgen. Aus dem Nachlass in der Kunstsammlung der Akademie der Künste sowie den zeitgenössischen Quellen lässt sich nachvollziehen, dass Alice Lex-Nerlinger zwischen 1928 und 1933 mit diversen Techniken wie Fotografie, Fotomontage und Fotogrammen, mit Spritztechnik, Zeichnung und Wachsplattendrucken gearbeitet hat. Der Versuch, eine zeitliche Einordnung der verwendeten Techniken vorzunehmen, ist für das Verständnis ihres Werks nur im Einzelfall von Interesse. Lediglich die Fotografie mit der Kamera gab sie anscheinend nach kurzer Zeit wieder auf. Andere fotografische Techniken wie das Fotogramm entwickelte sie von 1928 bis 1931 über Jahre fort oder kam im Fall der Fotomontage nach einer längeren Pause anlässlich der Arbeit *1931-1933* (Abb. 10) wieder auf die früher genutzte Technik zurück. Die für den Einsatz in der politischen Tagesarbeit genutzten Wachsplattendrucke hat sie vermutlich über den gesamten Zeitraum im Rahmen ihrer Mitarbeit im graphischen Atelier der KPD angefertigt. Die Spritztechnik nutzt sie nachweislich nur 1931 bis 1933 für die Werke *§ 218* (Abb. 11), *Feldgrau schafft Dividende* (Abb. 4), die beide auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* ausgestellt wurden, sowie für *Politische Gefangene I* und *Die Politische* (Abb. 12)⁹¹. Das Quellenmaterial erlaubt meist keine eindeutige Aussage über eine von der Künstlerin intendierte Publikation oder den tatsächlichen Gebrauch ihrer Arbeiten.⁹² Auch der Umstand, dass viele ihrer Arbeiten zerstört sind, lässt eine endgültige Auswertung nicht zu. Vermutlich verwendete sie etwa die Spritztechnik

90 Ebenda., S. 23

91 Weitere Arbeiten in der Spritztechnik sind in der Kunstsammlung der Akademie der Künste sowie in der Sammlung des Kupferstichkabinetts in Berlin verzeichnet (Werkverzeichnis ST/3 - ST/6). Zu anderen Werken, die z.B. im Katalog der *Film und Foto*-Ausstellung in Wien gelistet sind, kann man bzgl. der Technik keine Aussage machen, siehe Werkverzeichnis (Andere Techniken, AT/1-8).

92 Falls sie ihre Arbeiten für die politische Propaganda in der Presse zur Verfügung gestellt hat, so wäre das noch durch weitere Quellenrecherche zu belegen.

mit Temperafarbe auf Leinwand, was dem traditionellen Tafelbild am verwandtesten ist, um das bürgerliche Publikum der *Große Berliner Kunstausstellung* zu erreichen und wiederholte die Motive als Plakate für den Einsatz im politischen Tageskampf⁹³. Lex-Nerlingers Fotografien, Fotogramme und Fotomontagen wurden auf der *Großen Berliner Kunstausstellung*, der *Film und Foto-Ausstellung* 1929/30, der *Fotomontage-Ausstellung* von 1931, der Ausstellung *Modern European Photography* in New York 1932 oder auf den ASSO-Ausstellungen gezeigt.⁹⁴

Angesichts der Vielfalt der verwandten Techniken und den in den unterschiedlichen Werken wiederkehrenden Gestaltungsmitteln und Elementen bei Lex-Nerlinger wird deutlich, dass es ihr vorrangig um das Finden der neuen Form und der Anwendung des dialektischen Prinzips ging. Dieses Prinzip der inhaltlichen und formalen Dialektik, die Verständlichkeit und das Vermitteln der politischen Botschaft waren das Hauptanliegen Alice Lex-Nerlingers. Auf der Suche nach dem geeigneten Ausdrucksmittel nutzte sie Fotomontagen, Fotogramme, Fotogramm-Montagen, Spritzbilder und Zeichnungen für Wachsplattendrucke. Für die Ausstattung von Demonstrationen der Kommunistischen Partei entschied sich für die leicht und kostengünstig zu reproduzierenden Zeichnungen und Wachsplattendrucke: „Für den politischen Tageskampf zeichnete ich Flugblätter auf Wachsplatten, die wir dann abzogen.“⁹⁵ Von diesen Drucken sind nur wenige Blätter erhalten.⁹⁶

Auch von den Zeichnungen sind nur einzelne Arbeiten überliefert. Nachweislich wurden zwei nur in Reproduktion erhaltene Zeichnungen zum Thema 'Kapital und Arbeit', die in ihrer Komposition den Fotogramm-Montagen verwandt sind, auf der ASSO-Ausstellung 1929 sowie im gleichen Jahr auf der *Großen Berliner*

93 Das Spritzbild § 218 wurde laut Katja Patzel-Mattern auch im tagespolitischen Kampf der KPD als Plakatmotiv eingesetzt. Vermutlich hat Lex-Nerlinger das Motiv für die Ausstellung auf Leinwand und für den politischen Tageskampf als Plakat ausgeführt. In einem der Zeitungsausschnitte in der *Fotomontage 1931-1933* wird auch *Feldgrau schafft Dividende* explizit als Plakat klassifiziert. Vgl. Transkript der Fotomontage (Anhang 3) sowie Patzel-Mattern, *Volkskörper und Leibesfrucht*, in: Wischermann, Haas: *Körper mit Geschichte*, Stuttgart 2000, S. 191-222

94 Siehe Anhang 2: Ausstellungsübersicht

95 Alice Lex-Nerlinger, *Typoskript*, 1956, S. 28

96 Siehe Werkverzeichnis WD/1 bis WD/4

Kunstaussstellung ausgestellt (Abb. 13, Abb. 14). Eine weitere in Privatbesitz befindliche Zeichnung wird in dem Katalog zur Berliner Ausstellung von 1975 erwähnt⁹⁷. Eine Abbildung ist nicht vorhanden.

Bei der Betrachtung der Techniken wird im folgenden zunächst Alice Lex-Nerlingers Gebrauch der Fotografie behandelt, die sie vermutlich nur kurze Zeit verwendete. Lex-Nerlingers eigenständigste Arbeiten entstanden vorrangig in der Technik des Fotogramms, Fotogramm-Montagen, als Fotomontagen und als Spritzbilder.

4.1 Fotografie

Um 1927/1928 beginnt Alice Lex-Nerlinger zu fotografieren und experimentierte mit der Negativ-Fotomontage bei ihrer Arbeit *Die Näherin* (Abb. 15). Vermutlich hat Alice Lex-Nerlinger eine fotografische Serie geplant. Neben dem Motiv der Näherin und einer Fotografie mit dem Titel *Schneiderpuppe* (Abb. 16), findet sich im Archiv der Akademie der Künste die Fotografie einer Frau mit Schreibmaschine, das auf der Rückseite mit *Berufstätige Frauen: Die Sekretärin* (Abb. 17) beschriftet ist. Die Vermutung, dass Alice Lex-Nerlinger das Thema als Serie geplant hatte, bekräftigt sich durch die Existenz der unveröffentlichten Fotografie *Geflügelzüchterin* im Philadelphia Museum of Art (Abb. 18).⁹⁸ In der Kunstsammlung der Akademie der Künste in Berlin und in Philadelphia, wo der Nachlass des Galeristen und Sammlers Julien Levy betreut wird, befinden sich weitere Fotografien⁹⁹ zur Serie der *Berufstätigen Frauen*, darunter die thematisch zugehörigen Aufnahmen einer Eierkiste (Abb. 19) und die eines toten Huhns (Abb. 20)¹⁰⁰. So lassen sich zusammenhängende Bildstrecken zum Beruf der Schneiderin und der

97 Siehe Werkverzeichnis Z/3

98 Ich danke Amanda Bock und Peter Barberie vom Philadelphia Museum of Art für ihre freundliche Auskunft und für das Zusenden der Abbildungen der in ihrem Archiv befindlichen Arbeiten Lex-Nerlingers.

99 Fotografien eines toten Huhns, einer Eierkiste, zwei Aufnahmen einer Hand vor einem Netz und eine für Alice Lex-Nerlinger sehr untypische Aufnahme einer Halskette mit Spitzenstoff, das eher an den Stil Walter Peterhans oder Ringl + Pit erinnert. Vgl. Werkverzeichnis im Anhang

100 Katherine Ware vermutet, dass Alice Lex-Nerlinger die Aufnahmen zur Geflügelzucht als Auftragsarbeit erstellt hat. Hierzu lassen sich allerdings keine Belege finden. Vgl.: Katherine Ware, *Between Dadaism and MoMA-ism at the Julien Levy Gallery*, in: *AK Dreaming in Black and White*, Philadelphia 2006, S. 283

Geflügelzüchterin ausmachen. Die Aufnahmen der Schneiderpuppe, der Eier und des toten Huhns, der Arbeitsgerätschaften bzw. Produkte der betrachteten Berufe sind in der Bildgestaltung modern und nach Gesichtspunkten des 'Neuen Sehens' komponiert. Diagonale Bildgestaltung, starke Aufsicht und Reduktion auf den Gegenstand kennzeichnen diese Fotografien. Bei Näherin und Sekretärin werden die Berufe durch die Beigabe des Arbeitsgeräts – Nähmaschine und Schreibmaschine – ausgewiesen. Die Geflügelzüchterin in Arbeitsschürze hält ein Huhn im Arm. In allen drei Fällen ist das Gesicht der Frauen teilweise überdeckt. Das Überdecken mag ein Versuch gewesen sein, das Individuum der Frau hinter die Verkörperung des Berufsstandes zurücktreten zu lassen. Stein/Karthaus-Hunt vermuten, das Alice Lex-Nerlinger mit dem Ergebnis der Fotografien nicht zufrieden war, da die Darstellung der Gesichter den „subjektiven Geisteszustand“¹⁰¹ der Frauen zu sehr betonte, was ihrer Auffassung der klassenbewussten kommunistischen Politik widersprach.

Viele zeitgenössische Kritiker bescheinigten den Massenmedien wie Film und illustrierter Presse, zur Festigung der Klassengesellschaft beizutragen. Siegfried Kracauer monierte 1927 die Überflutung durch Fotografien, gerade in Illustrierten Zeitungen. Er stellt fest, dass die unüberschaubare Menge an fotografischen Bildern die Wahrnehmung von Zusammenhängen erschwert. Gegen die Ästhetisierung der Fotografien urteilt er: „Die Bildidee vertreibt die Idee.“¹⁰² Tatsächlich tritt in den Fotografien Alice Lex-Nerlingers die Thematik der Arbeit und eine eventuell beabsichtigte Kritik (etwa durch das verendete Huhn, Abb. 20) hinter der modernistischen Ästhetik der Aufnahmen zurück.

Einzelne Fotografien kamen auf der Werkbundausstellung *Film und Foto* (1929/30), der Sonderschau *Die Photographie in Händen des Künstlers* im Rahmen der *Großen Berliner Kunstausstellung* von 1930 oder *Modern European Photography* in New York 1932 zur Ausstellung.¹⁰³ Die weiteren erhaltenen Fotografien dieser Zeit sind

101 Stein/Karthaus-Hunt kannten die Fotografien der Sekretärin und der Geflügelzüchterin nicht, das Argument wäre jedoch genauso auf die beiden anderen Arbeiten übertragbar. Vgl. Stein, Karthaus-Hunt: Zu den lyrischen und antilyrischen Tendenzen in dem foto/grafischen Werk von Alice Lex-Nerlinger, in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 57

102 Kracauer, *Die Photographie*, 1927, zitiert nach: Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt 1977, S. 34

103 Bei den Ausstellungen in New York und der Ausstellung *Die Photographie in den Händen des Künstlers* lassen sich die ausgestellten Arbeiten nicht im Einzelnen nachvollziehen. Eine genaue

wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Produktion ihrer Fotomontagen entstanden. In der Kunstsammlung der Akademie der Künste finden sich mehrere Aufnahmen einer Hand vor verschiedenen Hintergründen wie Netz und Pelz (Abb. 21, Abb. 22), so auch die zur Faust geballte Hand mit Handschuh (Abb. 23), die sie in der Fotomontage *Aussperrung* (Abb. 24) verarbeitete sowie die behandschuhte Hand mit Stoppuhr (Abb. 25) und die Detailaufnahme der Brot essenden Arbeiterin (Abb. 26), die in beiden Varianten der Fotomontage *Arbeiten, Arbeiten, Arbeiten* (Abb. 5, Abb. 27) von 1928 verwendet wurden. Einige der Fotografien in der Akademie der Künste sind 'um 1930' datiert. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass die Fotografien sämtlich vor 1930 entstanden sind. Dafür spricht die Verwendung der Handaufnahmen in den Fotomontagen oder die Abbildungen ihrer Arbeiten in Werner Gräffs Buch *Es kommt der neue Fotograf* von 1929. Im Katalog zur Wiener Station der Werkbundaussstellung *Film und Foto*, die von Februar bis März 1930 stattfand, sind zudem die Fotografien *Schneiderpuppe* (Abb. 16) und *Eierkarton* (Abb. 19) aufgeführt, so dass man davon ausgehen kann, dass die Aufnahmen zur Serie *Berufstätigen Frauen* ebenfalls vorher ausgeführt worden waren.¹⁰⁴

Wie Sally Stein und Beatrix Karthaus-Hunt in ihrem Aufsatz feststellen, nutzte Alice Lex-Nerlinger die Fotografie recht selektiv und zeigte nur geringes Interesse an naturalistischen Effekten.¹⁰⁵ Dies ist schon bei der Serie zu den Berufen, insbesondere bei den stark auf das Sujet reduzierten Objektaufnahmen, nachvollziehbar. Besonders augenscheinlich wird es bei ihren Hand-Fotografien, die sie in der Tat nur zu dem Zweck angefertigt hat, um sie ausgeschnitten und von jeglichem naturalistischen Umfeld befreit, in ihre Montagen zu integrieren. Die Vermutung von Stein/Karthaus-Hunt, dass Alice Lex-Nerlinger die Fotografie als zu bürgerlich betrachtet haben könnte und sie daher aufgab, scheint in Kombination mit dem folgenden Argument plausibel: Der Wunsch, sämtliche Zufallselemente und überflüssigen Reichtum am Detail zurückzuweisen, könnte der Hauptgrund für Alice Lex-Nerlinger gewesen sein, sich von der Fotografie mit der

Ausstellungliste der New Yorker Ausstellung ist möglicherweise in Philadelphia vorhanden, konnte aber noch nicht recherchiert werden. Zur Sonderschau *Die Photographie in Händen des Künstlers* 1930 siehe Ausstellungsübersicht im Anhang.

104 Im Werkverzeichnis lauten die Datierungen entsprechend [um 1928] oder [vor 1930].

105 Stein, Karthaus-Hunt, Zu den lyrischen und antilyrischen Tendenzen in dem Foto/grafischen Werk von Alice Lex-Nerlinger, in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 51-52

Kamera zu lösen.¹⁰⁶ Auch ist in den erhaltenen Fotografien der Einsatz des dialektischen Prinzips, auf das Alice Lex-Nerlinger in ihren anderen politischen Arbeiten besonderen Wert legte, nicht eindeutig auszumachen und konnte den agitatorischen Anspruch nicht über das 'Dokumentarische' hinaus befriedigen. Zudem spricht die Tatsache, dass die Fotografien nie nachweislich in inhaltlichem Zusammenhang präsentiert wurden, sondern als Einzelfotografien eher unter formalästhetischen Gesichtspunkten auf den Ausstellungen präsentiert wurden (vgl. hierzu Kapitel 7) dafür, dass Alice Lex-Nerlinger sich verstärkt anderen Techniken zuwandte, in denen sie ihre revolutionären Inhalte deutlicher machen konnte. Die Technik der Negativmontage, die nur bei dem Motiv der Näherin zum Einsatz kam, entwickelt Alice Lex-Nerlinger in ihrem Werk nicht weiter. Das Prinzip der Montage wird jedoch ihr gesamtes Schaffen bis 1933 bestimmen.

4.2 Fotomontage

Der Schwerpunkt bei der Betrachtung der Techniken bei Alice Lex-Nerlinger liegt auf ihrer Verwendung der Montage als Gestaltungsprinzip. Die Collage und das Materialbild (*papier collés*), die von Picasso und Braque im synthetischen Kubismus entwickelt worden waren, stellten einen Bruch mit den überkommenen Bildvorstellungen dar.¹⁰⁷ Die Kubisten erhoben den Einsatz realer Materialien wie Tapeten, Zeitungspapier, Stoffreste, Drucksachen u. a. zum bildwürdigen künstlerischen Ausdrucksmittel, das den Wirklichkeitsgehalt des Bildes durch den Realismus der Materialien erhöhte. Adolf Behne schrieb 1925 in seinem Buch *Von Kunst zu Gestaltung*:

„Die Kubisten waren von vornherein nicht auf Ausdruck, Seele, Empfindungen bedacht, sondern auf Logik, Konsequenz und Einheit des Bildaufbaus. Sie entwickelten jene Erkenntnis Cézannes weiter, daß die Natur aus Kugel, Kegel und Zylinder besteht, d.h. sie nahmen als Elemente ihres Bildes einfache, geometrische, gleichartige, mindestens sehr verwandte und

106 Stein, Karthaus-Hunt, Zu den lyrischen und antilyrischen Tendenzen in dem Foto/grafischen Werk von Alice Lex-Nerlinger, in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 51-52

107 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 33, vgl. auch: Monod-Fontaine, Isabelle: Chronologie und Dokumente, in: Daniel-Henry Kahnweiler, Gerd Hatje (Hrsg), Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1986, S. 113

regelmäßige Formen.“¹⁰⁸

Mit dieser Aussage unterstreicht Behne die Bedeutung des Kubismus zunächst für die Entwicklung des Konstruktivismus. Auch die bei den Kubisten eingeleitete Entmystifizierung des künstlerischen Schaffensprozesses wird von den Konstruktivisten aufgenommen und zu einem ihrer prägenden Elemente. Das Interesse an Einfachheit und Logik des Bildaufbaus, sowie das Einbinden realer Materialien sollte später auch für die frühen Fotomonteurs, von denen einige vom Konstruktivismus kamen, einen hohen Stellenwert besitzen.¹⁰⁹ Die Fotomontage als Überwindung des Nur-Darstellens war aus dem Bestreben entstanden, durch ein modernes Verfahren neue Sehgewohnheiten zu erschließen und zu einem 'Neuen Sehen' zu erziehen. Es galt, durch das Kombinieren und Zusammenstellen verschiedenster Materialien zu einer neu konstruierten Wirklichkeit, die Wirkungsmöglichkeiten der Fotografie mit der Kamera zu übertreffen. Das Aufweisen von Zusammenhängen, das Erschließen neuer Wirklichkeiten sollte das Erkennen von Noch-nicht-Gesehenem ermöglichen¹¹⁰. Matthew Teitelbaum beschreibt die Wirkung der Montage auch als das Erweitern der zeitlichen Wahrnehmungsebene vom momenthaften Blick – wie dem Fensterblick, seit der Renaissance – hin zur Präsentation der schnellebigen und facettenreichen modernen Wirklichkeit. Die Fotomontage bewirkt so die kaleidoskopische Erweiterung des Blickfeldes durch die Verbindung vieler Gesichtspunkte zu einem einzigen und wird zur Möglichkeit der „Synthese des Wunschs nach Dokumentation und einem utopischen Idealismus.“¹¹¹ Das Überwinden der Grenzen der direkten Fotografie durch die Neukonstruktion von Zusammenhängen wird es möglich, Machtverhältnisse darzustellen und neu zu ordnen.¹¹² Der Betrachter wird dadurch gezwungen, die Beziehungen zwischen den dargestellten Inhalten zu überdenken und die Hierarchien der Verhältnisse neu zu ordnen.

108 Adolf Behne, *Von Kunst zur Gestaltung. Einführung in die moderne Malerei*, Berlin 1925, S. 78; zitiert nach Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus*, Heidelberg 1984, S. 34

109 Ebenda.

110 Matthew Teitelbaum im Vorwort des Ausstellungskataloges „Montage and Modern Life“, Massachusetts 1992, S. 8

111 „a synthesis of twentieth century documentary desire and utopian idealism“ in: Matthew Teitelbaum im Vorwort des Ausstellungskataloges „Montage and Modern Life“, Massachusetts 1992, S. 8

112 „In escaping the 'limits' of the straight photograph by dramatically repositioning various figures and objects, montage suggests new paradigms of authority and influence.“, in: *AK Montage and Modern Life*, Massachusetts 1993, S. 8

Der Begriff der Montage wurde sowohl bei den Dadaisten wie auch den sowjetischen Fotomonteuren aus dem industriellen Bereich abgeleitet, um sich vom bürgerlichen Künstlerbegriff zu distanzieren. Raoul Hausmann sah sich als Ingenieur, der seine Arbeiten konstruierte und montierte, Gustav Klucis leitete den Begriff explizit von der Maschinen- und Turbinenmontage ab.¹¹³ Die frühen Fotomonteur wie John Heartfield und Raoul Hausmann in Deutschland nutzten die Montage „im anprangernden und gelegentlich auch vernichtenden Geist des Dadaismus“¹¹⁴, als Protest gegen das überlieferte Bildsystem und das Bürgertum. Durch Vermischung der Techniken und Genres sowie die Synthese des Gegensätzlichen sollte die gewohnte Strukturierung und Ikonografie von Fotografie und Malerei überwunden werden.¹¹⁵

Zu Bedeutung und Wirkungssteigerung der reinen Fotomontage durch die Erweiterung der genutzten Materialien schrieb Jan Tschibold 1928 in einem Aufsatz im Publikationsorgan der Kölner Progressiven *a-z*: „Zur Kunst kann die Fotografie namentlich in zwei Formen werden: als Fotomontage und als Fotogramm.“¹¹⁶ Tschibold führt aus, dass die bewusste und geplante Gestaltung die Fotomontage von der Willkürlichkeit der Zusammenstellung des rein fotografischen Bildes befreit und einen folgerichtigen und harmonischen Bildaufbau ermöglichen. Und gerade durch den bewussten Kontrast des plastischen Fotos zur toten und weißen oder farbigen Fläche könne die Fotomontage zu „ganz übernatürlicher Wirkung“¹¹⁷ gelangen, deren „unerhörter Eindruck mit keiner Zeichnung oder Malerei erreicht werden“¹¹⁸ könne. Somit benennt Tschibold den Einsatz konstruktivistischer Gestaltungsprinzipien in Kombination mit fotografischen Elementen als nutzbringende und wirkungsreiche Synthese. Die konstruktivistische Bildgestaltung zielte laut Schröder-Kehler darauf ab,

„mit einfachen grundlegenden Formen eine neue visuelle Bildsprache aufzubauen, die den veränderten Kommunikationsformen und der

113 Frizot, Die Metamorphose des Bildes, in: Michel Frizot (Hrsg.), Die neue Geschichte der Fotografie, Paris 1994, S. 432

114 Ebenda., S. 431

115 Ebenda.

116 Jan Tschibold: Fotografie und Typografie, Die Form, Heft 7, 1928, S. 221-227, Reprint in: Eskildsen, Horak: Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 157-159

117 Ebenda., S. 158

118 Ebenda.

fortschreitenden Vermassung im Industriezeitalter entsprachen“.¹¹⁹

Mathematische Klarheit, geometrische Strenge, äußerste Ökonomie, zweckmäßige Konstruktion und exakteste Konstruktivität waren Reaktionen auf die veränderten Arbeitsmethoden der Zeit.¹²⁰

Für die Werke *Arbeiten, Arbeiten, Arbeiten* (1928, Abb. 5, Abb. 27), *Aussperrung* (Abb. 24), *Giftgas* (Abb. 28) und *1931-1933* (Abb. 10) nutzte Alice Lex-Nerlinger die von Behne und Tschibold beschriebenen Möglichkeiten konstruktivistischer Bildgestaltung in ihren Fotomontagen und kombinierte fotografische Elemente mit geometrischen Farbflächen, seriell wiederholten Zeitungsausschnitten und Typografie. Solche Kompositionen waren bereits bei ihren Bilderbuchblättern für das Kinderbuch (Abb. 9)¹²¹ zum Einsatz gekommen und auch zahlreiche Arbeiten ihres Ehemanns Oskar Nerlinger sind ähnlich konzipiert. Während die Bilderbuchblätter noch ein freies Assoziieren und die Fantasie des Kindes durch das konstruktivistische Zusammenspiel der Primärfarben mit Fotografien oder Zeitungsausschnitten von Tieren oder Objekten anregen sollten¹²², wird der einfache und klar gegliederte Bildaufbau bei Alice Lex-Nerlinger nun zu dem Ziel weiterentwickelt, politische Aussagen und inhaltliche Zusammenhänge schnell erfassbar zu machen und durch dialektische Gegenüberstellung verständlich zu strukturieren. In einem Aufsatz von 1959 schreibt Lex-Nerlinger rückblickend zur Fotomontage:

„Sie wurde nicht erfunden, sondern sie entstand aus dem Willen der fortschrittlichen Künstler, eine revolutionäre, packende Bildsprache zu schaffen, die den Massen verständlich war.“¹²³

Der Begriff der Fotomontage war um 1930 nicht eindeutig festgelegt. Eine klare begriffliche Abgrenzung von Negativ- und Positiv-Fotomontage sowie die die Kombination mit anderen Materialien zur Fotocollage war in Theorie und Praxis nicht einheitlich gegeben.¹²⁴ Willi Warstat deklarierte in der *Photographischen*

119 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 42

120 Ebenda.

121 Vgl. auch Werkverzeichnis FM/2 - FM/10

122 Bergius, Fotomontage im Vergleich, in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S.42

123 Lex-Nerlinger, Fotomontage – Ausdruck revolutionären Willens, in: Bildende Kunst, Heft 1, Berlin (Ost) 1959, S. 31ff; zitiert nach AK Alice Lex-Nerlinger, Oskar Nerlinger, Berlin (Ost) 1975, S. 15

124 Die Begrifflichkeiten werden noch heute nicht durchgehend gleich verwendet.

Korrespondenz Alice Lex-Nerlingers Bild *Giftgas* als „Photomontage“¹²⁵, während man es heute eher als Fotocollage bezeichnen würde. Streng genommen ist die Fotomontage dazu angefertigt, reproduziert und vervielfältigt zu werden, während die Fotocollage als Unikat angelegt ist.¹²⁶ Da Alice Lex-Nerlingers Arbeiten sowohl als Originale in Kunstausstellungen gezeigt wurden, als auch für die Reproduktion und Vervielfältigung¹²⁷ gedacht waren, ist eine eindeutige Zuordnung schwierig. Da sie selbst in ihrem Typoskript nie von Collagen, sondern immer von Fotomontagen schreibt, wird hier im Folgenden auch weiter der Begriff der Fotomontage gebraucht.

Zeitgenossen wie Man Ray oder Jan Tschibold benannten Collagen mit fotografischen Elementen auch als Fotoplastik, Fotozeichnung oder Fotoklebebild, oft unter dem Sammelbegriff der Fotomontage.¹²⁸ Wenn nun weiter, gerade in zeitgenössischen Quellen, von Fotomontage die Rede sein wird, so ist diese Diskrepanz der zeitgenössischen zur heutigen Definition zu berücksichtigen. Unter dem Sammelbegriff der Fotomontage wurden neben Positiv- und Negativ-Fotomontagen, auch Fotocollagen gefasst, die fotografische Elemente innerhalb der Gestaltung mit anderen Materialien und Techniken – wie geometrischen Formen, Zeichnung oder Typografie – beinhalteten.

Raoul Hausmann veröffentlichte 1931 in der Zeitschrift *a bis z* einen Aufsatz zur Fotomontage.¹²⁹ Die Dadaisten als die ersten Fotomonteurs, so Hausmann, haben die Technik aus der Überzeugung heraus entwickelt, dass die Nachkriegsmalerei an ihrer Gegenstandslosigkeit und Gesinnungsleere zugrunde ginge. Den politisch überwiegend linken Dadaisten sei es nicht darum gegangen, eine neue Ästhetik zu

125 Willi Warstat, Neue Wege in der Photographie, in: Photographische Korrespondenz, 66. Band, Nr. 12, Berlin und Wien, Dezember 1930

126 Frizot, Die Metamorphose des Bildes, in: Michel Frizot (Hrsg.), Die neue Geschichte der Fotografie, Paris 1994, S. 433

127 Dafür spricht schon die Existenz der vielen zeitgenössischen Reproduktionen im Nachlass der Künstlerin.

128 So Jan Tschibold in seinem Aufsatz: Fotografie und Typografie, Die Form, Heft 7, 1928, S. 221-227, abgedruckt in: Eskildsen, Horak: Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 157-159; Zur komplizierten zeitgenössischen Differenzierung der Begrifflichkeiten fotografischer Techniken, vgl: Frizot, Die Metamorphose des Bildes, in: Michel Frizot (Hrsg.), Die neue Geschichte der Fotografie, Paris 1994, S. 433ff.

129 Raoul Hausmann, Fotomontage, in: *a bis z*, Mai 1931, S. 61-62, Reprint in: Eskildsen, Horak: Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 132-133; Der Artikel ist die Abschrift seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung „Fotomontage“ im ehemaligen Kunstgewerbemuseum Berlin, 1932

schaffen, sondern allein um eine materialhaft neue Ausdrucksform neuer Inhalte. Die Politik wurde mit beißendem Spott kommentiert und auch jenseits der Inhalte sei die Form als „Anwendung der Fotografie in Verbindung mit Schrifttexten, umgewandelt zum statischen Film“¹³⁰ revolutionär gewesen. Die Dadaisten haben, so Hausmann weiter, das Material der Fotografie benutzt, um aus

„Strukturteilen besonderer, einander oftmals entgegengesetzter dinglicher und räumlicher Art, eine neue Einheit zu schaffen, die dem Chaos der Kriegs- und Revolutionszeit ein optisch und gedanklich neues Spiegelbild“¹³¹

entritt. In diesem Rückblick aus dem Jahr 1931 schreibt Hausmann, die Dadaisten seien sich der propagandistischen Kraft der Fotomontage bereits früh bewusst gewesen, allein die Zeitgenossen seien nicht aufnahmebereit gewesen. Dies sei nun anders.¹³² Er benennt die Arbeiten in der Berliner Ausstellung *Fotomontage* (1931) als beispielhaft für den Einsatz der Technik und räumt zugleich ein, dass die Wirkung der Fotomontage auch in der geschäftlichen Propaganda, also in der Werbung, erkannt worden und dort kaum noch wegzudenken sei. Gegen den Einwand, die Fotomontage sei in Zeiten der Neuen Sachlichkeit bereits veraltet und besitze keinerlei Entwicklungsmöglichkeiten mehr, hält er entschieden entgegen, dass das Potential der Fotomontage keineswegs ausgeschöpft sei:

„Das Gebiet der Fotografie, des stummen Films sowie der Fotomontage hat so viele Möglichkeiten, als sich Veränderungen des Milieus, seiner gesellschaftlichen Struktur und der aus ihr resultierenden psychologischen Überbauten ausweisen – und täglich verändert sich dieses Milieu.“¹³³

Es sei nun angezeigt, die Mittel der Gestaltung zu disziplinieren, die Ausdrucksmittel zu sichten und zu sieben. Er konstatiert, die Gestaltung bei der Fotomontage habe sich vereinfacht und sei von ihrer frühen Form der Explosion von Blickpunkten und durcheinander gewirbelten Bildebenen, zu einer Form gelangt, die man konstruktiv nennen könne. Die klarsten formdialektischen Herausarbeitungen seien durch das Gegenüberstellen von Gegensätzen zu erzielen. Die Klarheit der Gestaltung werde durch die gestellten Aufgaben angeregt:

„Wie schon erwähnt, liegen diese Anwendungsmöglichkeiten [der

130 Raoul Hausmann, *Fotomontage*, in: a bis z, Mai 1931, S. 61-62, Reprint in: Eskildsen, Horak: *Film und Foto der zwanziger Jahre*, Stuttgart 1979, S. 132-133

131 Ebenda.

132 Ebenda.

133 Ebenda.

Fotomontage, Anm. d. Verf.] hauptsächlich innerhalb der politischen wie geschäftlichen Propaganda. Die notwendige Klarheit der politischen oder geschäftlichen Parolen wird die Fotomontage immer weiter dahin beeinflussen, sich von der anfänglichen individualistischen Spielerei zu entfernen. Die Fähigkeit zum Auswägen der schlagendsten Gegeneinanderstellungen, das Ausbalancieren der Gleichgewichte, kurz, das eigentlich formdialektische, das der Fotomontage innewohnt, sichert ihr noch eine lange und sehr entwicklungsfähige Lebensdauer.“¹³⁴

César Domela-Nieuwenhuis erklärt im Vorwort zum Katalog der *Fotomontage*-Ausstellung 1931:

„wir leben in einer zeit von größter präzision und maximalen kontrasten und finden in der fotomontage einen ausdruck dafür: sie zeigt eine idee, die fotografie einen gegenstand.“¹³⁵

Maud Lavin beschäftigt sich mit dem Einsatz der Fotomontage in der Werbegrafik der Weimarer Zeit.¹³⁶ Sie stellt fest, dass auch im Deutschland der Weimarer Republik eine gewisse Sozialromantik mit dem Einsatz der tayloristischen Produktionsweise verbunden wurde. Viele Künstler¹³⁷, die politisch eigentlich links standen und Ausdrucksformen der russischen Konstruktivisten übernahmen, stellten diese modernistische Gestaltung durch den Einsatz in der Werbung in den Dienst des Kapitalismus. Scheinbar ein Widerspruch. Der Einsatz der rationalisierten Produktionsmethoden versprach jedoch aus linkspolitischer Sicht auch die Möglichkeit, Versorgungsengpässe durch Überproduktion abzuwenden und so zum Wohle einer klassenlosen Gesellschaft beitragen zu können.¹³⁸ So band auch Lenin bereits sehr früh diese Form des wissenschaftlichen Managements in seinen Plan der wirtschaftlichen Entwicklung Sowjetruslands ein – mit der Begründung, dass das System dann nicht ausbeuterisch für den Arbeiter sei, wenn

134 Raoul Hausmann, Fotomontage, in: a bis z, Mai 1931, S. 61-62, Reprint in: Eskildsen, Horak: Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 132-133

135 César Domela-Nieuwenhuis, Vorwort zum Katalog der Ausstellung *Fotomontage* 1931, zitiert nach AK Neues Sehen in Berlin, Berlin 2005, S. 230

136 Vgl. Lavin, Photomontage, Mass Culture and Modernity, in: AK Montage and Modern Life, Massachusetts 1993, S. 37-59

137 so auch Oskar Nerlinger

138 Vgl. Lavin, Photomontage, Mass Culture and Modernity, in: AK Montage and Modern Life, Massachusetts 1993, S. 37-59

der Arbeiter selbst von der Erträgen profitiere.¹³⁹ Auch die Pioniere der Fotomontage, wie Gustav Klucis, El Lissitzky, die Gebrüder Stenberg und Alexander Rodtschenko wandten sich vom elitären und undurchdringlichen Suprematismus und Konstruktivismus ab. Sie verbanden nun konstruktivistische Erkenntnisse mit den Möglichkeiten von Fotografie und Film, um die politischen Visionen einer revolutionären industrialisierten Gesellschaft zu vermitteln.¹⁴⁰ Sie folgten damit der Maßgabe der Kommunistischen Partei, eine Bildsprache zu verwenden, die den Massen leicht verständlich war. Gustav Klucis forderte als einer der ersten, „nicht einfach Fotos zusammenzubasteln“¹⁴¹, sondern diese mit politischen Slogans, Farben und grafischen Elementen zu kombinieren.

Der Einsatz von Fotografien und Zeitungsausschnitten als Wirklichkeitsdokumente und Tatsachenmaterial kam bei den Dadaisten, in der Reklamekunst wie auch bei den proletarischen Künstlern zum Einsatz. Besonders die Arbeiten John Heartfields, der die Fotomontage in herausragender Weise agitatorisch einsetzte, wurden von den Zeitgenossen als wegweisend angesehen. Heinz Lüdecke erklärt anlässlich der Ausstellung *Fotomontage* in *Die Welt am Abend*: „Die Entwicklung John Heartfields, des Schöpfers der Fotomontage, vom 'Dada-Monteur' zum politisch-klaaren revolutionären Agitator, zeigt auch den Weg der neuen 'Kunstgattung'.“¹⁴² Lüdecke, der neben Durus und Schiff zu dem Kreis gehörte, mit dem sich auch Alice Lex-Nerlinger über Form und Inhalt des politischen Tendenzbildes austauschte, bringt in diesem Artikel zum Ausdruck, welches Ziel die revolutionären Künstler durch die Fotomontage erreichen wollten:

„Fotomontage zu Reklamezwecken – das ist gewissermaßen Mißbrauch. Denn es liegt im Wesen der Fotomontage, Wirklichkeitsdokumente, Tatsachenmaterial mit den Mitteln der künstlerischen Komposition (Flächenaufteilung, Farbe usw.) durch Hinzunahme von Schriftwerk zur maximalen Wirkung zu bringen, und wir müssen energisch bestreiten, daß fotografierte Herrenkragen oder Motorräder 'Wirklichkeitsdokumente' sind; sie

139 AK Montage and Modern Life 1919-1942, Massachusetts 1993, S. 8

140 Ebenda.

141 Frizot, Die Metamorphose des Bildes, in: Michel Frizot (Hrsg.), Die neue Geschichte der Fotografie, Paris 1994, S. 435

142 Heinz Lüdecke, „Fotomontage. Ein Mittel revolutionärer Agitation und Propaganda“, in: Die Welt am Abend, 2. Juni 1931, anlässlich der Ausstellung *Fotomontage* in Berlin; siehe auch: Durus, Photomontage und Buchgraphik. Zur 3. Ausstellung des Bundes revolutionärer Künstler, in: Die Rote Fahne, 22. Januar 1932

können als Dokumente der bürgerlichen Teilwirklichkeit betrachtet werden. Die Fotomontage erfüllt ihren eigentlichen Zweck erst dann, wenn sie politisch-dialektisch angewandt wird. [...] Gemeinsam ist beiden [Fotomontage und Film; Anm. d. Verf.], und das muss man allen ästhetisierenden Auffassungen gegenüber mit Nachdruck feststellen, daß sie die wirksamsten künstlerischen Propagandawerkzeuge sind, die das revolutionäre Proletariat in den Dienst seiner geschichtlichen Aufgabe stellen kann.“¹⁴³

In ihrem Typoskript zitiert Alice Lex-Nerlinger den sowjetischen Fotomonteur Gustav Klucis, um ihr Verständnis zur Verwendung dieser Technik zu verdeutlichen:

„Es existieren in der Welt zwei Hauptrichtungen der Entwicklung der Fotomontage: die eine rührt von der amerikanischen Reklame her, wurde von den Dadaisten und den Expressionisten ausgenutzt, das ist die sogenannte formalistische Fotomontage; die zweite Richtung, die der agitierenden und politischen Fotomontage, ist auf dem Boden des sozial-politischen Leben Sowjetrusslands entstanden.“¹⁴⁴

Alice Lex-Nerlinger distanziert sich deutlich vom Gebrauch der formalistischen Fotomontage und der Reklame. Sie war der Auffassung, dass die alten Formen der darstellenden Kunst, die Forderungen der Revolution nicht mehr erfüllen konnten und nutze die Möglichkeiten der Montage zur Neu-Strukturierung und Hierarchisierung, um den „Millionenmassen Arbeitern und Bauern“¹⁴⁵ verständlich zu sein. Die Aufgabe des revolutionären Künstlers sah Lex-Nerlinger darin, seine Komposition nach ganz neuen Gesetzen aufzubauen und sich als „sozialer Arbeiter“¹⁴⁶ in den Dienst des Proletariats zu stellen. Gerade die Fotomontage nach russischem Vorbild sah Lex-Nerlinger als das geeignete Mittel an, das Volk im revolutionären Sinne nach dem dialektischen Prinzip aufzuklären:

„Hier war die Möglichkeit gegeben, mit einem Blick auf die Bildfläche z.B. nicht nur den Aufbau sozialer Einrichtung zum Wohle der Sowjetbürger,

143 Heinz Lüdecke, „Fotomontage. Ein Mittel revolutionärer Agitation und Propaganda“, in: Die Welt am Abend, 2. Juni 1931, anlässlich der Ausstellung *Fotomontage* in Berlin

144 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956 S. 28; für das Zitat Klucis' siehe auch: Alice Lex-Nerlinger, Fotomontage – Ausdruck revolutionären Willens, in: Bildende Kunst, Heft 1, Berlin (Ost) 1959, S. 31ff; zitiert nach AK Alice Lex-Nerlinger, Oskar Nerlinger, Berlin (Ost) 1975, S. 15

145 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956 S. 28

146 Ebenda.

sondern gleichzeitig als Gegenüberstellung und Vergleich die Ausbeutung der menschlichen Arbeit durch das kapitalistische System zu sehen. Man konnte aber auch Ursache und Wirkung gesellschaftlicher Zustände im sozialistischen und daneben im kapitalistischen Land zeigen, wobei man die Möglichkeit hatte, durch Schrift und farbige Flächen das Wichtigste hervorzuheben. [...] Die Arbeiten des „Bundes revolutionärer bildender Künstler“ bestanden nicht aus formalistischen, individualistischen Spielereien, sondern diesen Künstlern kam es darauf an, den revolutionären Klassenkampf mit der scharfen Waffe der politischen Fotomontage zu unterstützen.“¹⁴⁷

Die gelungene Umsetzung des agitatorischen Anliegens durch die Montagetechnik wird Alice Lex-Nerlinger schon 1930 in der *Photographischen Korrespondenz* bescheinigt. Der Fotohistoriker Willi Warstat schrieb in seinem Aufsatz *Neue Wege in der Photographie*:

„Aber dadurch, dass einzelne Teilbilder, Figuren, Gegenstände aus dem natürlichen Zusammenhang herausgeschnitten und losgelöst, dann aber in einem neuen, sozusagen idealen Raum, nämlich der Bildfläche, mit anderen Dingen in einen bloß räumlichen Zusammenhang gebracht werden, dass sie womöglich mit anderen Teilbildern von gegensätzlichem Inhalt oder gegensätzlicher Form in Kontrast gebracht werden, können auch schon gewisse geistige Zusammenhänge angedeutet werden und Kompositionen von humoristischer, satirischer, sozialer, ja propagandistisch-politischer Tendenz geschaffen werden. Die hier beigefügten Beispiele von A. Nerlinger und G. Hirschel-Prottsch mögen als Beispiele hierfür dienen.“¹⁴⁸

Alice Lex-Nerlinger nutzt Ausschnitte von eigenen Fotografien, die sie zu diesem Zweck anfertigte, um sie auf großformatigen Papierbogen¹⁴⁹ mit farbigen geometrischen Elementen, Zeitungsausschnitten und Text zu kombinieren. Durch Nutzung von Reihung, Wiederholung, Über- und Unterordnen innerhalb der Komposition stellt Alice Lex-Nerlinger inhaltliche Bezüge und Abhängigkeiten dar

147 AK Alice Lex-Nerlinger, Oskar Nerlinger, Berlin (Ost) 1975, S. 15

148 Willi Warstat, Neue Wege in der Photographie, in: *Photographische Korrespondenz*, 66. Band Nr. 12, Berlin und Wien, Dezember 1930

149 *Arbeiten, Arbeiten, Arbeiten* (FM/11/1) hat ein Format von 60 x 46 cm, *1931-1933* (FM/17/1) bemisst 63,5 x 46 cm, die beiden anderen Collagen sind nur noch in Reproduktion erhalten. Es ist jedoch davon ausgehen, dass sie von vergleichbarer Größe waren, zieht man die Zeitungsausschnitte als ungefähre Vergleichsgröße heran.

und kontrastiert Sachverhalte oder Machtverhältnisse durch Gegenüberstellung. Sie nutzt die Möglichkeiten der Fotomontage, um Themen in ungewohnten Zusammenhang zu bringen und den Betrachter so zu einer aktiven und kritischen Lektüre des Bildes anzuregen.

1932 veranstalteten die ASSO-Künstler eine Ausstellung mit dem Titel *Revolutionäre Bildmontage*. Bereits der Titel macht deutlich, dass der Begriff der Montage hier nicht auf fotografische Techniken, sondern auch auf andere Bildformen bis hin zur Gesamtpräsentation als gemeinsame Ausstellung angewendet wird. Der Begriff der Montage steht für die ASSO-Künstler vielmehr als Gestaltungsprinzip, der für die revolutionären Inhalte in Dienst wird. Im Faltblatt zur Ausstellung erläutert Durus:

“Albrecht, Fuhrmann, Lex und Nilgreen wollen in 'Bildmontagen' die schöpferischen Methoden der Fotomontage weiterentwickeln. Sie ahmen als Bildmonteure nicht etwa die Technik und die 'Formen' der Fotomontage nach, sondern fügen in Bildteilen Elemente der gesellschaftlichen Wirklichkeit zueinander, um durch die überzeugende und künstlerisch wirksame Aufzeigung von Übergängen und Überschneidungen, Einblicke in die Gesamtwirklichkeit zu geben.”¹⁵⁰

Diese Erweiterung des Montagebegriffs verdeutlicht das Verständnis der ASSO-Künstler in Bezug auf die Bildgestaltung. Sie legten sich nicht auf eine bestimmte Technik fest, sondern begriffen die Montage als übergreifendes Gestaltungsprinzip, das auch in anderen Medien, durch die Anwendung des dialektischen Prinzips, eine gesellschaftliche Wirklichkeit vor Augen führen konnte. Heidrun Schröder-Kehler berichtet weiter aus dem Faltblatt zur Ausstellung *Revolutionäre Bildmontage* von 1932. Die Künstler erläuterten den Sinn und Einsatz des dialektischen Prinzips für ihre künstlerischen Arbeiten und erklärten, die Zusammenfassung der einzelnen Arbeiten in der gemeinsamen Präsentation zu einer “großen Bildmontage”¹⁵¹ zum namensgebenden Prinzip der Ausstellung. Dieser Vorgang habe

“prinzipielle Ähnlichkeit mit der Entstehung der Fotomontage, bei der aus

150 Durus, Konstruktivismus und dialektische Bildmontage, in: Faltblatt zur Ausstellung Künstler im Klassenkampf, 4. Ausstellung *Revolutionäre Bildmontage*. Albrecht, Fuhrmann, Lex, Nilgreen, Berlin, Februar 1932, o.p.; zitiert nach: Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 233

151 Ebenda.

verschiedenen Fotos Teile zusammengebracht werden, die eben dadurch ihren dialektischen Sinn erhalten.“¹⁵²

Anhand der erhaltenen Beispiele lässt sich vermuten, dass Alice Lex-Nerlinger gerade dann die Fotomontage im politischen Kontext nutzte, wenn es um das beispielhafte Aufzeigen von Ereignissen oder konkreten Realitäten ging¹⁵³. Durch Einbeziehung von 'Tatsachenmaterial' wie Fotografien oder Zeitungsausschnitten versuchte sie, den Bezug zur realen Welt, zur Wirklichkeit, anschaulich zu erhöhen. Für allgemeinverbindlichere Aussagen über Gesellschaft und soziale Struktur entwickelte Alice Lex-Nerlinger eine gestalterisch sehr eigenständige Montagetechnik für das Fotogramm¹⁵⁴.

4.3 Fotogramm

Ende der 1920er Jahre experimentierten Künstler mit vielen Methoden, um „das fotografische Bild seiner Begrenzungen zu entheben und die Bindung zur Realität zu lockern“¹⁵⁵. Neben der Fotomontage bot auch das Fotogramm die Möglichkeit zur freien künstlerischen Gestaltung. Lazlo Moholy-Nagy schrieb zur Herstellung von Fotogrammen: „die organisation der lichtwirkung erfolgt hier souverän, so wie sie dem hersteller richtig erscheint, unabhängig von den gebundenheiten und zufälligkeiten der gegenstände.“¹⁵⁶

Oskar Nerlinger veröffentlichte 1931 in den *Agfa-Fotoblättern* den Artikel *Weihnachtsmärchen im Fotogramm*, in dem er die neue Technik von der Fotografie abgrenzte und ihren Einsatz begründete:

„Die gegenständliche Photographie hat die Aufgabe, unsere reale Umwelt im

152 Bedauerlicherweise können die einzelnen Werke der Ausstellung nicht nachvollzogen werden. Heidrun Schröder-Kehler zitiert in ihrer Dissertation aus einem Faltblatt zur Ausstellung, das der Verfasserin nicht zugänglich war: Die vier Aussteller, Revolutionäre Bildmontage, in: Faltblatt zur Ausstellung Künstler im Klassenkampf, 4. Ausstellung *Revolutionäre Bildmontage*. Albrecht, Fuhrmann, Lex, Nilgreen, Berlin, Februar 1932, o.p.; zitiert nach: Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 233

153 Vgl. hierzu Kapitel 5.1.1 und 5.1.2

154 Vgl. hierzu Kapitel 5.1.3 und 5.1.4

155 Frizot, Die Metamorphose des Bildes, in: Michel Frizot (Hrsg.), Die neue Geschichte der Fotografie, Paris 1994, S. 449

156 Lazlo Moholy-Nagy, Fotografie ist Lichtgestaltung, in: Bauhaus, Heft 1, 2. Jg., 1928

Bilde festzuhalten. Ihre Möglichkeiten sind ungeheuer mannigfaltig, und doch sind der künstlerischen Gestaltung Grenzen gesetzt, denn Realität bleibt Realität, besonders im Photo; und sie soll es auch bleiben, denn das ist der ungeheure Vorzug der Photographie: Die Übermittlung der Wirklichkeit“¹⁵⁷.

Die Fotografie biete aber neben dieser eigentlichen Aufgabe, durch die Fotogrammentechnik auch Möglichkeiten des rein künstlerischen Ausdrucks. Er verortet die Technik aufgrund der Möglichkeit, sie technisch zu vervielfältigen, auf derselben Höhe wie den Holzschnitt, die Radierung oder die Lithografie. In seinem Aufsatz erklärt Oskar Nerlinger die technische Umsetzung seiner Fotogramme. Er beschreibt das Ausschneiden der gewünschten Formen aus unterschiedlich lichtdurchlässigen Papiersorten, um auf dem lichtempfindlichen Papier verschiedene Grauabstufungen zu erhalten. Durch das überlappende Aufkleben der benötigten Formen auf ein Seidenpapier in der Größe des Bildes, wird so ein Negativ hergestellt, das beliebig oft durch Direktkopie auf Fotopapier vervielfältigt werden kann.

Dasselbe Verfahren setzt auch Alice Lex-Nerlinger für ihre Fotogramme ein.¹⁵⁸ Sie fertigt figurative Fotogramme von Einzelmotiven wie *Der Lorenschieber* (Abb. 29) oder *Training* (Abb. 30) und beginnt bereits 1928 mit der Montage mehrerer Fotogramme auf einem Blatt. Bei der Fotogramm-Montage *Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten!* (Abb. 31) verwendet sie die Negativschablone dreimal nebeneinander und nutzt die Wiederholung, um den anonymisierten Arbeiter zu vervielfältigen. Für *Arm und Reich* (Abb. 32) kombiniert sie sechs Motive, teilweise vervielfältigt, auf einem Blatt von zwölf Bildfeldern. In den den Arbeiten *Für den Profit* (Abb. 33, Abb. 34) erweitert sie ihre Fotogramm-Montagen durch Zeichnungen und weitere Bildelemente.

Schon die Herstellung des geklebten, montierten Papiernegativs weist die spezifische Technik Oskar und Alice Lex-Nerlingers als Montage aus. Die 'Handschrift' des Künstlers kommt nicht zum Tragen, das Produkt ist wie ein Industrieprodukt massenhaft vervielfältigbar und weist so eine starke Verbindung

157 Oskar Nerlinger, Weihnachtsmärchen im Fotogramm, in: Agfa-Photoblätter, Nr. 6, 8. Jg., Dezember 1931

158 Die Arbeiten Alice Lex-Nerlingers und Oskar Nerlinger sind meist genau beschriftet, so dass i. d. R. kein Zweifel über die Urheberschaft besteht.

zur Montage-Theorie als technische Ingenieurs- bzw. Montagekunst auf. Durch Wiederholung oder Kombination mehrerer Motive sowie die Erweiterung um andere Techniken untersuchte Alice Lex-Nerlinger die Möglichkeiten, die Fotogrammentechnik durch Anwendung des Montageprinzips zu erweitern.

Wie in Kapitel 5 und 6 aufgezeigt werden wird, fand Alice Lex-Nerlinger – die um 1928 in so vielen verschiedenen Techniken die Ausdrucksmöglichkeiten der formdialektischen, verständlichen Bildsprache auslotete – in der Fotogramm-Montage eine Technik, die es ihr gestattete, durch Abstraktion, Reduktion und Klarheit, inhaltliche Zusammenhänge und Gegenüberstellungen von gesellschaftlichen Strukturen zum Ausdruck zu bringen. 'Tatsachenmaterial' in Form von Fotografien oder Zeitungsausschnitten wurden für die allgemeingültigeren Aussagen der Fotogramme nicht benötigt. Auch der linke Kunstkritiker Durus erklärt, das Verdienst der Fotogramme Alice Lex-Nerlingers liege in der bildnerischen „Erfassung der sozialen Gesamtwirklichkeit“¹⁵⁹ und bringe die soziale Wirklichkeit auch ohne 'wirkliche' Fotografien treffend zur Geltung.

4.4 Spritztechnik

Die Spritztechnik, die Alice Lex-Nerlinger unter anderem für ihre Arbeiten *§ 218* (Abb. 11) und *Feldgrau schafft Dividende* (Abb. 4) verwendet, war in dieser Form von ihrem Ehemann Oskar Nerlinger entwickelt worden, der sich Ende der 1920er Jahre sukzessive von Abstraktion und Reklamekunst löste, um sich zunehmend gegenständlicher mit den sozialen Problemen der Zeit auseinandersetzte. Bis 1930 bildeten im Spritzverfahren hergestellte Bilder mit Großstadt- und Industriemotiven den Schwerpunkt in seinem künstlerischen Schaffen und waren

„in den Augen der Zeitgenossen sein unverwechselbarer Beitrag zu einer politischen Funktionalisierung konstruktivistischer Gestaltungsprinzipien und zu einer revolutionären Kunst, die sich einer modernen Formensprache und Technik bedient.“¹⁶⁰ (Abb. 35)

Die Übernahme dieses Verfahrens erfolgte vor allem aus dem Malerhandwerk und

159 Durus, Fotomontage und Fotogramm, in: Der Arbeiterfotograf, 1931, Heft 7, S. 167

160 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 179

spielte in der industriellen Produktion, etwa dem Lackieren von Autos, Möbeln oder Eisenbahnwagons, eine große Rolle.¹⁶¹ Auch in der Reklame kam die Spritztechnik bei der Gestaltung von Plakaten oder großen Reklameflächen zum Einsatz.

Die Modernität der Technik bestand im Auftragen der Farbe per Spritzpistole mit Druckluft unter Zuhilfenahme von Schablonen. Das Prinzip der Montage kommt auch hier zum Tragen. Die Schablonen werden als formgebendes Hilfsmittel vorgefertigt, um den Farbauftrag auf der Fläche präzise gestalten zu können. Durch Ausstanzen bzw. Ausschneiden der geplanten Formen aus Materialien wie Pappe, Holz, Blech oder Glas werden so die Bildmotive vorbereitet. Ein zuvor genau festgelegter Schablonenplan legte fest, in welcher Reihenfolge die einzelnen Bildelemente gespritzt werden mussten und auch, welche Flächen bei sich überlagernden Bildteilen ausgespart werden mussten.¹⁶² Wie Heidrun Schröder-Kehler ausführt, war die Entwicklung des Spritzverfahrens für Oskar Nerlinger nicht nur Gestaltungsmittel sondern gerade auch eine „Methode, konstruktivistische Vorstellungen einer Funktionserneuerungen der Kunst zu verwirklichen“¹⁶³. Der Einsatz technischer Apparate aus Handwerk oder industrieller Produktion war auch eine Konsequenz der Ablehnung „des individualistischen 'Kults' des Originals“¹⁶⁴. Als ein „mechanischer Vorgang, der persönliche Willkür in der Auftragsweise ausschaltet“¹⁶⁵ erfüllte die Spritztechnik, genau wie das Fotogramm, weiter das Kriterium der Reproduzierbarkeit und entsprach so den konstruktivistischen Vorstellungen von einem 'objektiven Gestaltungsmittel'.

Die Arbeiten in Spritztechnik und Fotogramm gehen bei Alice Lex-Nerlinger einher mit der entindividualisierten Darstellung der Personen. Eine naturalistische Wiedergabe der Personen und des sie als Individuum kennzeichnenden Gesichts wird durch die schablonenhafte Darstellung in Alice Lex-Nerlingers Spritzbildern, genauso wie in ihren Fotogrammen, reduziert und findet sogar noch eine

161 Ebenda., S. 196

162 Ebenda., S. 197

163 Ebenda.

164 Ebenda.

165 Oskar Nerlinger, Das Spritzverfahren in der Werbegrafik, in: Die Form, Heft 13, 3. Jg., 1928, zitiert nach: Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 198

Steigerung durch das Auslassen jeglicher Gesichtszüge. Zur inhaltlichen und formalen Gestaltung ihrer Spritzbilder schreibt Alice Lex-Nerlinger: „Die Bilder '§ 218' und 'Feldgrau schafft Dividende' zeigen das Bemühen, den Inhalt der Bilder so zu gestalten, dass er verstanden wird.“¹⁶⁶ Stein/Karthaus-Hunt sehen Lex-Nerlingers Umsetzung ihrer Fotogramme und Spritzbilder mit Schablonen als die Technik, die für die Künstlerin perfekt auf ihre Absicht zugeschnitten war, um „eine kämpferische, grafische Arbeiterin zu werden, um wirkungsvolle Massenpropaganda als Unterstützung im proletarischen Kampf zu produzieren.“¹⁶⁷ In einem der Zeitungsausschnitte in der Fotomontage *1931-1933* (Abb. 10) wird das Bild *Feldgrau schafft Dividende* explizit als Plakat klassifiziert.¹⁶⁸ Da das Original auf Leinwand bei der *Großen Berliner Kunstausstellung* gezeigt wurde, ist zu vermuten, dass Alice Lex-Nerlinger das Bild auch für Demonstrationen auf Papier vervielfältigt hat.

Betrachtet man die Fotogramme und Spritzbilder neben jenen ihres Ehemanns Oskar, so findet man zahlreiche formale Ähnlichkeiten bei der Verwendung der Techniken sowie gleichartige Elemente bei der konstruktivistischen Gestaltung der Fotomontagen. Die Entwicklung der Fotogramm- und der Spritztechnik ist vermutlich eher Oskar Nerlinger zuzuschreiben. Alice Lex-Nerlingers arbeitet, im Gegensatz zu ihrem Ehemann, jedoch nie kommerziell, sondern setzt die Gestaltungsprinzipien inhaltlich gezielt zu propagandistischen Zwecken ein und unterscheidet sich gerade bei den Fotomontagen von Oskar Nerlinger, dessen formal ähnliche Fotomontagen oft der kommerziellen Reklamekunst zuzuschreiben sind.

166 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 27

167 Stein, Karthaus-Hunt, Zu den lyrischen und antilyrischen Tendenzen in dem Foto/grafischen Werk von Alice Lex-Nerlinger, in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 57

168 Vgl. Transskript der Fotomontage im Anhang

5. Themen und Motive – Kunst als Waffe im Klassenkampf

Alice Lex-Nerlinger und Oskar Nerlinger fühlten sich als Künstler dem Proletariat zugehörig. Oskar bezieht sich in einem kurzen Artikel zur Reichspräsidentenwahl 1932 in der Berliner *Neue Montagszeitung* explizit auf die Situation der Künstler und spricht sich für den KPD-Kandidaten Ernst Thälmann aus:

„[...] Wir Künstler müssen erkennen, daß alle Künstler nur gemeinsam mit den anderen Ausgebeuteten eine neue Welt aufbauen können, so wie es schon in der Sowjetunion geschehen ist. Um dieses Ziel zu erreichen, um uns Künstler von der Not zu befreien, um der Kunst neue Entwicklungsmöglichkeiten zu schaffen, darum wähle ich Thälmann.“¹⁶⁹

In ihren Arbeiten beschäftigt sich Alice Lex-Nerlinger zwischen 1928 und 1933 intensiv mit den Problemen des Proletariats, den Auswirkungen der kapitalistischen Wirtschaftsform und der Politik auf die Lebensbedingungen der Arbeiterklasse. Die Motivation, die Lex-Nerlinger aus der Ansicht des Buches *Krieg dem Kriege* gewinnt, sich durch die Mitarbeit im Graphischen Atelier der KPD und der ASSO festigt und sie dann auch innerhalb der Gruppe *Die Abstrakten* beschäftigt, führt sie zur Auseinandersetzung mit drei Haupt-Themenbereichen, die zwischen 1928 und 1933 auch Hauptanliegen der KPD waren. Diese Themenbereiche 'Arbeit', 'Krieg' und die mit beiden Themen verbundene Kapitalismuskritik sowie der Kampf gegen den Paragraphen 218 sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

5.1 Arbeit

Der größte Teil der erhaltenen oder überlieferten Werke Alice Lex-Nerlingers von 1928 bis 1933 sind dem Thema 'Arbeit' gewidmet.¹⁷⁰ Wie in ihrem gesamten Schaffen jener Zeit bearbeitet sie auch diesen Themenbereich in verschiedenen Techniken und Stilen. Es existieren Zeichnungen, Wachsplattendrucke, Fotografien, Fotomontagen, Fotogramme und Fotogramm-Montagen. Die

169 Oskar Nerlinger, Wen wählen Sie?, in: *Neue Montagszeitung*, Berlin, 7. März 1932, zitiert nach: AK Oskar, Nerlinger, Alice Lex-Nerlinger, Pforzheim 1993, S. 234

170 Von 72 Motiven sind 29 dem Thema Arbeit zuzuordnen.

Fotografien der berufstätigen Frauen, die vermutlich um 1929 als Serie angelegt waren, können bei einer Gesamtbetrachtung wie etwa der Geflügelzüchterin mit den begleitenden Aufnahmen wie dem toten Huhn und den Eierkörben, durchaus als kritische Betrachtung der Arbeitswelt gelesen werden (Abb. 18, Abb. 19, Abb. 20, Abb. 36). Alice Lex-Nerlinger setzte diese fotografische Serie nicht fort. Möglicherweise hatte sie bei der Sonderausstellung *Die Photographie in Händen des Künstlers* im Rahmen der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1930 die Gelegenheit, diese Fotografien in zusammenhängenden Kontext, als Serie, zu präsentieren. Im Ausstellungskatalog sind neben zwei Fotomontagen, einem Fotogramm und einer Fotogramm-Montage, auch acht unbetitelte Fotografien aufgeführt.¹⁷¹ Da jegliche Titelangaben fehlen, ist jedoch nicht zu klären, um welche Fotografien es sich handelte. Um Rückschlüsse aus der Präsentation ihrer Fotografien auf der Sonderschau ziehen zu können, wäre weitere Quellenrecherche erforderlich. Einzelne Fotografien wurden etwa im Rahmen der *Film und Foto*-Ausstellung und bei der New Yorker Ausstellung *Modern European Photography* des Galeristen Julien Levy gezeigt. Im Rahmen ihrer Ausstellungstätigkeit mit den *Abstrakten/Zeitgemäßen* und der ASSO stellte Lex-Nerlinger bevorzugt Fotomontagen, Fotogramm-Montagen sowie ihre Spritzbilder aus. Dies spricht dafür, dass sie diese Arbeiten für die politisch-agitatorischen Zwecke für geeigneter hielt. Unter dem Aspekt der 'Motive und Bildsprache im Dienste des Klassenkampfes' werden daher im folgenden solche Arbeiten besprochen, die für das politische Anliegen der Künstlerin kennzeichnend sind.

Mit dem Komplex der Arbeit verband sich für Lex-Nerlinger notwendigerweise auch die Betrachtung des kapitalistischen Systems aus kommunistischer Perspektive – also die Ausbeutung der Arbeiter zur Mehrung des Reichtums weniger – und damit auch Fragen der Staatsgewalt sowie deren Auswirkungen auf das Proletariat. Um zur Bildung eines Bewusstseins, zur öffentlichen Wahrnehmung von Arbeitsbedingungen und der Existenz der Klassengesellschaft beizutragen, adressierte Lex-Nerlinger explizit die Arbeiter selbst. Sie stellte ihre Arbeiten aber auch im Rahmen der Gruppenausstellungen der *Abstrakten/Zeitgemäßen* auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* aus, um dort das traditionell eher bürgerliche

171 AK Große Berliner Kunstausstellung, II. Abteilung, Berlin 1930 (Herbstausstellung, Thema: Die Photographie in Händen des Künstlers), vgl. Ausstellungsübersicht im Anhang

Publikum zu erreichen. Dabei ging es ihr im kämpferischen Sinne darum, die Verflechtungen zwischen Kapital- und Arbeitswelt aufzuzeigen:

„Wir hatten Krieg und Chaos kennengelernt. Wir hatten genug von Hohlheit, Leere und Mechanisierung der Kultur durch den Kapitalismus. Was galt der Mensch in diesem System, gerade soviel, wie seine Arbeitskraft dem Kapitalisten einbrachte.“¹⁷²

Das Thema der Arbeiterschicksale innerhalb der rationalisierten Produktionsabläufe und dessen Repräsentation beschäftigte das Proletariat. In der *Süddeutschen Arbeiter-Zeitung* erschien am 24. Juni 1929 ein Beitrag zum modernen Film in dem es heißt:

“Wir dürfen Bilder von der Schönheit der Technik sehen, aber alle sind ganz reine Kunst, das heißt man sieht Maschinen, aber nicht die Menschen, die an ihnen schufteten müssen, man zeigt ihren Rhythmus, aber nicht die Proletarier, die unter Treiberei und Temposteigerung zugrunde gehen...”¹⁷³

Diese Zustände waren es, die Alice Lex-Nerlinger in Bildern thematisieren und aufzeigen wollte. Dabei war es nicht ihr Anliegen, konkrete Verhältnisse nur dokumentarisch aufzuzeigen, sondern insbesondere durch dialektische Gegenüberstellung die Verflechtungen mit dem kapitalistischen System und deren Auswirkungen auf die Arbeiter zu thematisieren, wie es um 1930 etwa auch in den Filmen wie *METROPOLIS* von Fritz Lang oder Charlie Chaplins Tragikomödie *MODERN TIMES* geschehen ist. Die Entfremdung des Arbeiters vom gesamten Prozess und dem Produkt sowie die ausgeprägte Zweiklassengesellschaft werden in diesen wie auch in anderen zeitgenössischen Filmen thematisiert und durch übergroße Maschinen, Fließbänder sowie den unmenschlichen Arbeitstakt des Systems kritisch vor Augen geführt (Abb. 37, Abb. 38).

Das Thema 'Arbeit' als Sujet, das sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts mit Gustave Courbet und Jean-Francois Millet als Genre durchgesetzt hatte, wurde seitdem auf verschiedenste Art und Weise umgesetzt. Das künstlerische Spektrum reichte dabei vom großformatigen Industriebild, das die Produktionsstätten zu

172 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 22

173 o.V., Film-Sondervorführung im Ufa-Palast, in: Süddeutsche Arbeiter-Zeitung, 24. Juni 1929; zitiert nach: Pressestimmen zu Film und Foto: Nachdruck einer Auswahl in: Eskildsen, Horak: Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 167-170

Kathedralen des Fortschritts stilisierte, bis hin zur Schilderung der schlechten Lebens- und Arbeitsbedingungen des Proletariats.¹⁷⁴ In Deutschland waren es nach der Jahrhundertwende Künstler wie Käthe Kollwitz, Hans Baluschek oder Heinrich Zille, die diese proletarische Lebenswirklichkeit zum Bildthema machten. Bis zum Ersten Weltkrieg blieb die Betrachtung der Arbeitermilieus jedoch meist bei der dokumentarischen Darstellung oder an das Mitleid des Betrachters appellierenden Schilderung prekärer Wohn- und Arbeitsverhältnisse oder Unterernährung wie Käthe Kollwitz' Radierung *Arbeitslosigkeit* von 1909 (Abb. 39). Auch nach 1918 gab es Künstler wie Heinrich Zille, die dieser Tradition weitgehend verhaftet blieben (Abb. 40). Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges, nach dem Niedergang der Monarchie und der endgültigen Etablierung der Arbeiterklasse als politische Kraft traten jedoch auch Künstler wie George Grosz, Otto Dix oder John Heartfield mit einer neuen Bildsprache auf den Plan, in der sie ihren Hass gegen die Verlogenheit, den Militarismus und Kapitalismus der Weimarer Republik sowie das deutsche Spießertum zum Ausdruck brachten.¹⁷⁵ In seiner satirischen Zeichnung *Früh um 5 Uhr* (Abb. 41) aus der Mappe *Das Gesicht der herrschenden Klasse* von 1921 nutzte George Grosz das Mittel der Gegenüberstellung, um die Unterschiede zwischen Bourgeoisie und Arbeiterklasse beißend zu kommentieren. Den größten Teil des Blattes nimmt eine Bordellszene ein, in der die Ausschweifungen der feisten Herren der Oberklasse in aller Deutlichkeit vor Augen geführt werden. Der obere Bildteil ist horizontal durch eine Linie abgetrennt und zeigt eine Industrielandschaft mit Fabriken und rauchenden Schornsteinen, vor denen einige Arbeiter mit ihren Arbeitsgerätschaften zur Schicht gehen. Wie Frank Pawella beobachtet, bewegen sie sich nicht als geschlossene Gruppe, sondern isoliert voneinander. Ohne Gespräch oder Blickkontakt scheint die mechanische Fortbewegung der Arbeiter die stets wiederkehrende Monotonie des bevorstehenden Arbeitstages bereits vorwegzunehmen.¹⁷⁶ Diese Simultanerzählung, die, wie durch den Titel gekennzeichnet ist, zur selben Stunde stattfindet wie die Bordellszene, verdeutlicht durch die Gegenüberstellung den Zusammenhang zwischen Kapital und Arbeit

174 Pawella, Zur Darstellung von Gleichheit und Ungleichheit in der proletarisch ambitionierten Kunst der Zwischenkriegszeit, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Technischen Universität Dresden, 57, Heft 3 – 4, Dresden 2008, S. 57

175 Ebenda.

176 Ebenda., S. 56

und prangert die ungerechte bestehende Ordnung an. In der Art und Weise der Darstellung knüpft Lex-Nerlinger nicht an die Tradition Zilles oder Kollwitz' an, indem sie die Arbeits- und Lebensbedingungen in den Arbeiterbezirken dokumentarisch schildert oder sie als verzweifelte Lage der armen Bevölkerungsschichten vor Augen führt, um beim Betrachter Empathie oder Mitleid zu evozieren. Im Gegensatz dazu nutzt sie das Mittel der dialektischen Gegenüberstellung, um zu einer neuen Bildsprache zu finden, die nicht das einzelne Schicksal, sondern strukturelle gesellschaftliche Gegebenheiten aufzeigen soll. So wie die Gegenüberstellung auch bei George Grosz' Zeichnung zum Einsatz kam, verbindet Lex-Nerlinger diese mit einer stark typisierten Darstellung der Figuren, um die Allgemeingültigkeit der Aussage zu erhöhen.¹⁷⁷ Lex-Nerlinger schuf mehrere Arbeiten, in denen sie die Arbeiter anonymisiert und, je nach Technik, schematisiert in einem industrialisierten Arbeitsumfeld zeigt, das sich im Zuge der Reorganisation nach dem tayloristischen Prinzip stark verändert hatte.¹⁷⁸

In Deutschland wurde der Taylorismus in der Weimarer Verfassung durch das Einsetzen des Reichswirtschaftsrats verankert.¹⁷⁹ In den Jahren der relativen Stabilisierung (1923-1928) wurde die deutsche Wirtschaft zunehmend durch den Einsatz von Fließbandarbeit und weiteren Rationalisierungsprozessen reorganisiert.¹⁸⁰ Das Prinzip des Taylorismus gab in der industriellen Produktion den Arbeitstakt an. Die größtmögliche Arbeitskraft des Menschen wurde ermittelt und der Produktionsprozess zugunsten der größten wirtschaftlichen Effektivität angepasst: „Nicht der organische Rhythmus des Menschen, sondern der mechanische des industriellen Arbeitsprozesses zählte und band den Menschen an die Maschine.“¹⁸¹

177 Lex-Nerlinger blieb bei der Darstellung des Arbeiters beim anonymisierten Typus des schwer arbeitenden Proletariers und ging nicht – wie viele andere seit Beginn der 1930er Jahre – dazu über, den Arbeiter ganz im Sinne der KP-Propaganda als heldenhaften Arbeiter zu stilisieren! Vgl. Prokasky, Besser als 100 gesprochene Worte, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2009, S. 6

178 Epp Buller, Pregnant Women and Rationalized Workers, in: Cowan, Sicks: *Leibhaftige Moderne*, Bielefeld 2005, S. 343

179 Lavin, Photomontage, Mass Culture and Modernity, in: *AK Montage and Modern Life*, Massachusetts 1993, S. 45

180 Ebenda.

181 Bergius, Fotomontage im Vergleich, in: *AK Fotografieren hieß teilnehmen*, Essen 1994, S. 49

Rachel Epp Buller sieht die anonymisierte Darstellung der Arbeiter und Lex-Nerlingers häufige Verwendung von Montagen auch als Reaktion auf Berthold Brechts Episches Theater mit seiner Entfremdungstheorie.¹⁸² Im Epischen Theater wurde das Publikum direkt angesprochen und in das Stück mit einbezogen. Auf diese Weise wurde die Passivität der Zuschauer aufgehoben, um sie zu einer kritischeren Auseinandersetzung mit dem Thema aufzufordern. Gerade das Herauslösen eines bekannten Objektes oder Themas aus dem gewohnten Umfeld sollte eine neue Perspektive eröffnen. Die Parallelen zur Montagetechnik bestehen gerade darin, den gewohnten Zusammenhang – hier bildlich – aufzulösen und neue Zusammenhänge zu schaffen. Der Betrachter ist so bereits bei der Ansicht der Montagen gezwungen, sich aktiv und kritisch mit der Bildschöpfung auseinanderzusetzen, da das Zusammenfügen aus Fragmenten eine offenkundige Neu-Schöpfung und nicht eine reine Wiedergabe, wie etwa durch eine Fotografie, belegt. Diese Änderung der Perspektive und die gewünschte aktivere Auseinandersetzung sieht Epp Buller auch bei Lex-Nerlinger als Ziel.¹⁸³ Die anonymisierte, entindividualisierte Darstellung wertet sie hier auch als Entfremdungseffekt. Zum einen erschwert sie die direkte Identifikation mit einer Person und soll so zu einer distanzierteren Betrachtung anregen, zum anderen ermöglicht sie aber auch, die Wahrnehmung der Personen als Stellvertreterfiguren. So soll der Betrachter in dem anonymen Arbeiter 'jeden Arbeiter' wiedererkennen, wodurch die Allgemeingültigkeit der Bildaussage unterstrichen wird.

Im Folgenden werden zwei Fotomontagen und drei Fotogramm-Montagen besprochen, die sich mit Themen aus der Arbeitswelt befassen. Es wird gezeigt, wie die Künstlerin die beiden unterschiedlichen Techniken nutzt, um das Thema zu behandeln. In ihren Fotomontagen, in denen sie Fotografien und Zeitungsausschnitte integriert, nutzt sie die realitätsnahe Darstellung, um auf konkrete Um- oder Misstände hinzuweisen. Die Fotogramm-Montagen besitzen einen allgemeingültigeren Charakter und verweisen weniger auf konkrete Situationen als vielmehr auf gesellschaftliche Strukturen oder Prinzipien. Die Bildtitel unterstreichen zudem deutlich die Bildaussage.

182 Epp Buller, *Pregnant Women and Rationalized Workers*, in: Cowan, Sicks: *Leibhaftige Moderne*, Bielefeld 2005, S. 344

183 Ebenda.

5.1.1 *Arbeiten, arbeiten, arbeiten*

Hanne Bergius stellt in dem Katalog zur Ausstellung *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik* im Essener Museum Folkwang 1994 einen exemplarischen Vergleich zwischen drei Fotomontagen von Hannah Höch, Marianne Brandt und Alice Lex-Nerlinger an.¹⁸⁴ Sie betont die Aktualität der Fotomontage, die sie - neben dem Film - als modernstes künstlerisches Mittel seiner Zeit ansieht. Unterschiede sieht Bergius vor allem in der Konzeption und dem Anspruch der Arbeiten sowie ihrer grundsätzlichen Positionierung und Funktion innerhab der Kunst der zwanziger Jahre.¹⁸⁵ Bergius verortet Alice Lex-Nerlinger hier als Vertreterin einer politisierten Kunst, die mit dialektischer Bildmontage zur politischen Aufklärung beitragen will.¹⁸⁶ Bergius benennt die Verbindung von abstraktem, konstruktivistischem Bildaufbau in Verbindung mit figurativen Zitate als charakteristische Merkmale für Lex-Nerlingers Fotomontage-Arbeiten.

In der Fotomontage *Arbeiten, arbeiten, arbeiten* (ABB. 5) verwendet Alice Lex-Nerlinger farbiges Papier, Zeitungsausschnitte von Maschinenbildern sowie zwei Fotografien, die sie selbst angefertigt hat. Die Gestaltung und der Bildaufbau finden sich bereits bei den etwas früheren Kinderbuchblättern¹⁸⁷. Nun setzt sie die konstruktivistische Komposition erstmals zur politischen Propaganda ein, indem sie ein aktuelles Thema aufgreift und Zusammenhänge aufzeigt.

Die behandschuhte Hand mit Stoppuhr und die Nahaufnahme einer Arbeiterfrau, die mit beiden Händen eine Scheibe Brot zum Mund führt sind klar dem industrialisierten Produktionsbetrieb zuzuordnen. Der konstruktivistisch klar gegliederte Bildaufbau ist durch den Einsatz der farbigen Flächen ausbalanciert. So beherrscht in der Fotomontage die kreisrunde rote Fläche, mit der darauf montierten Fotografie der behandschuhten Hand mit Stoppuhr, das gesamte Bild. Mensch wie Maschine sind gestalterisch dieser dominanten Komponente untergeordnet. Der starke Ausschnitt, der nurmehr die verkrampten Hände der

184 Bergius, Fotomontage im Vergleich, in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 42-50

185 Ebenda., S.42

186 Bergius bezeichnet Hannah Höch als die Pionierin der künstlerischen Fotomontage, Marianne Brandts Arbeiten als gesellschaftlich „sensibilisierend, ohne zu schockieren“. Vgl. Bergius, Fotomontage im Vergleich, in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S.42

187 Vgl. Werkverzeichnis FM/2 bis FM/10

Frau zeigt, wie sie die trockene Scheibe Brot hungrig zum Mund führen, betont die Notlage und verdeutlicht das karge (Über-)Leben der Arbeiterin. Dieses Element ist mehrfach verwendet. In serieller Anordnung werden die Fotofragmente strudelartig um die Abbildung eines Maschinen- oder Turbinenrades gruppiert. Über und unter diesem wiederkehrenden Element, das auf die Arbeiterin Bezug nimmt, sind weitere Fotografien bzw. Zeitungsausschnitte von Maschinen montiert. Teils als Untergrund, teils überlappend sieht man Ausschnitte von Maschinen, Dampfkesseln und schweren Eisenkonstruktionen, die das Eingengtsein der Arbeiterin in das industrialisierte Umfeld verdeutlichen. Diese Komposition zeigt nicht nur die Unterordnung des menschlichen Rhythmus unter den der Maschine, sondern auch die Abhängigkeit der Arbeiterin von der Industrie zum Broterwerb, gerade zu Zeiten der Weltwirtschaftskrise. Die Arbeiterin wird Teil der Maschinerie. Die Hand mit Stoppuhr auf der kreisrunden roten Fläche steht für den sogenannten Refa-Mann. Das waren jene Funktionäre des Reichsausschusses für Arbeitszeitermittlung, die für die Festlegung der benötigten Zeiteinheiten pro Arbeitsprozess zuständig waren.¹⁸⁸ Jede Arbeitseinheit wurde erfasst und unter Aspekten des 'wissenschaftlichen Managements' reorganisiert – also zum Zwecke der Produktionssteigerung rationalisiert. Die Folge für die Arbeiter war die Entfremdung von der Arbeit und der Gesamtheit des Produktionsablaufs. Die blauen Großbuchstaben ARBEITEN, ARBEITEN, ARBEITEN¹⁸⁹, die beinahe die gesamte Bildbreite einnehmen, greifen den vorgeschriebenen Rhythmus der industrialisierten Akkordarbeit auf und verweisen so nochmals auf die tayloristische Effektivitätsmaxime. Durch die Komposition und die Verwendung der Fotofragmente unterstützt und generiert der Bildaufbau die Aussage: alle Bestandteile des Produktionsprozesses – Mensch wie Maschine – sind dem tayloristischen System untergeordnet.

Die Fotomontage zeigt Zustände und Abhängigkeiten auf, die auf die Lebensbedingungen der Arbeiter im tayloristisch organisierten Produktionsprozess wirken. Die auf das Detail reduzierten Ausschnitte der verkrampten

188 Bergius, Fotomontage im Vergleich, in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 49

189 Sally Stein und Beatrix Karthaus-Hunt vermuten, dass der die Wortreihe „Arbeiten, Arbeiten, Arbeiten“ einem Gedicht entlehnt ist. Vgl. Stein, Karthaus-Hunt, Zu den lyrischen und antilyrischen Tendenzen in dem Foto/grafischen Werk von Alice Lex-Nerlinger, in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 55-56

Arbeiterhände mit dem trockenen Brot werden eingesetzt, um die soziale Wirklichkeit der Arbeits- und Lebensbedingungen des Proletariats aufzuzeigen. Die Nutzung von Fotografien und Zeitungsausschnitten als Tatsachenmaterial unterstreichen die aktuellen Zustände, auf die sich Lex-Nerlinger hier bezieht. Durch die Reduktion auf das Detail der Hände steht die Arbeiterin hier für 'jede Arbeiterin' im Sinne des Brecht'schen Verfremdungseffektes.¹⁹⁰ Auf diese Weise sucht Lex-Nerlinger – durch die aktive Erschließung des Bildes durch den Betrachter – die aktuellen Arbeitsbedingungen und Abhängigkeiten zu verdeutlichen, um als Resultat den Betrachter zum Engagement im revolutionären Kampf anzuregen, ihn zu aktivieren.

5.1.2 Aussperrung

Konstruktivistische Bildgestaltung, die Kombination fotografischer Elemente mit geometrischen Farbflächen sowie kombinierte, seriell wiederholte Zeitungsausschnitte und Typografie – charakteristische Komponenten Lex-Nerlingers Fotomontagen – lassen sich auch in Lex-Nerlingers *Aussperrung* (Abb. 24)¹⁹¹ wiederfinden, das sie 1929, im Jahr des Berliner 'Blutmai', wohl aus aktuellem Anlass schuf. Seit Mitte der 1920er Jahre war die zu leistende Arbeit pro Stunde und Arbeiter immer weiter gestiegen.¹⁹² Durch den Druck der Gewerkschaften per Streik erreichten die Nettoreallöhne im Jahr 1928 das Niveau von 1913.¹⁹³ Im selben Jahr wurden für Deutschland 763 Arbeitskämpfe registriert, bei denen mehr als 780.000 Arbeiter durch Streik oder Aussperrung nicht zur Arbeit gingen bzw. gehen konnten.¹⁹⁴ In der Fotomontage thematisiert Lex-Nerlinger die Aussperrungen der Arbeiter durch die Arbeitgeberseite im Streikfall. Bei einer Aussperrung hinderte der Arbeitgeber, oft mithilfe der Staatsgewalt, die Arbeiter daran, ihrer Arbeit nachzugehen. Sie war ein häufig eingesetztes Mittel der Arbeitgeber im Streikfall, um die Kosten für die Gewerkschaften zu erhöhen.

190 Vgl. Epp Buller, *Pregnant Women and Rationalized Workers*, in: Cowan, *Sicks: Leibhaftige Moderne*, Bielefeld 2005, S. 344

191 Das Original ist zerstört bzw. verschollen; es existiert nur noch eine Reproduktion in New Orleans Art Museum.

192 Kunstamt Kreuzberg, *Weimarer Republik*, Berlin 1977, S. 177

193 Ebenda.

194 Ebenda.

Damit erhöhten sie den Druck auf die Gewerkschaften und die Arbeiter, die in der Zeit der Aussperrung – ohne Lohnzahlung – auf die finanziellen Reserven aus den Beitragszahlungen zurückgreifen mussten. Zugleich erhöhte sich der psychologische Druck auf die Arbeiter, indem der Arbeitskampf nun nicht mehr von den Gewerkschaften, sondern von Arbeitgeberseite gesteuert wurde und die Möglichkeit zur Rückkehr zur Arbeit in sein Ermessen fiel bzw. der Arbeitgeber die Streikenden durch loyale, nicht streikende Arbeiter ersetzte und sie damit arbeits- und mittellos machte.

Das Motiv der behandschuhten Hand auf – vermutlich – rotem Kreiselement setzt Lex-Nerlinger auch in dieser Arbeit wieder ein. Das Blatt ist nur in Reproduktion erhalten, jedoch ist davon auszugehen, dass Lex-Nerlinger auch hier die Fotografie der behandschuhten Hand, wie in anderen Fotomontagen, als dominierendes Element auf roter Fläche komponiert hat.¹⁹⁵ In dieser Arbeit ist die Hand kämpferisch zur Faust geballt. Innerhalb des Kreises ist der Schriftzug „Aussperrung“ angebracht. Die Faust steht hier für den Arbeitgeber, der drohend vom Mittel der Aussperrung Gebrauch macht.¹⁹⁶ Unterhalb des Kreises ist eine aus 16 Einzelbildern montierte Reihe von Schutzpolizisten horizontal auf der Montagefläche angeordnet. Darunter sind vier Fotografien von Zeitungsausschnitten auf einer (womöglich gelben) Farbfläche angeordnet, auf denen Arbeiter, Polizei und Arbeitgeber zu sehen sind. Diese Zeitungsausschnitte sind vermutlich aus der Tagespresse entnommen und konnten aufgrund der hohen Aktualität von den Betrachtern sogleich der Berichterstattung über die Streiks und Aussperrungen zugeordnet werden. Die eingefügten Zeitungsschlagzeilen und Bildunterschriften zu den Bildern unterstreichen die Auswirkungen der Aussperrung auf die Arbeiter: „Arbeitsunruhe in Ruhrstädten“, „Auch er hat nichts zu tun“, „Morgen gibt’s wieder Freikarten, wie im Krieg“.¹⁹⁷ Der Kommentar zu den Freikarten bezieht sich auf die Praxis, dass Soldaten, die von

195 Dafür spricht auch die Tatsache, dass die zeitgenössischen Schwarzweißfilme, mit denen die fotografische Reproduktion erstellt worden sein muss, vorrangig orthochromatisch waren und dadurch Rottöne sehr dunkel wiedergegeben haben, so dass die Kreisfläche in der Reproduktion in einem sehr dunklen Grau erscheint.

196 Die Bildunterschriften sind nach Epp Buller zitiert, da sie in der Reproduktion nicht lesbar sind. Vgl. Epp Buller, *Controlled Chaos*, in: Figge, Ward: *Reworking the German Past*, Rochester 2010, S. 49

197 zitiert nach: Epp Buller, *Controlled Chaos*, in: Figge, Ward: *Reworking the German Past*, Rochester 2010, S. 49

der Fabrikarbeit freigestellt waren, kostenlosen Zugang zu Unterhaltungsveranstaltungen bekamen. Als Begleitung der Fotografien der Ausgesperrten wird der Satz zu einer zynischen Auslegung der Situation: Der Arbeiter wird einen freien Tag erhalten – und verliert dadurch einen Tageslohn, wenn nicht seinen Arbeitsplatz.¹⁹⁸

Abschließend ist am unteren Blattrand eine weitere Reihung eines wiederholten Einzelmotivs über die gesamte Blattbreite montiert: 14 Polizisten zu Pferd, die in silhouettenartiger Rückenansicht aufgereiht sind. Auch hier gebraucht Alice Lex-Nerlinger eine Entindividualisierung durch das scherenschnittartige, schablonenhafte Vervielfältigen der Polizisten. In diesem Fall dient die Entindividualisierung jedoch nicht als Projektionsfläche für eine Selbstidentifikation des Betrachters, sondern als Mittel der Veranschaulichung der Staatsgewalt.¹⁹⁹ Auf den Fotografien der Arbeiter und Arbeitgeber sind einzelne Personen erkennbar und fungieren wie ein Tatsachenbericht. Die wartenden Arbeiter mit ihren Schiebermützen stehen passiv wartend in Gruppen zusammen. Auch die Aufnahmen der Arbeitgeber mit ihren Anzügen, Kragen und Hüten lassen einzelne Personen erkennbar. So erhalten die Arbeiter und ihre Gegner Identitäten. Rachel Epp Buller vermutet darin, dass die für Lex-Nerlinger ungewöhnliche Abwendung von der anonymisierten Darstellung der Arbeiter, der Aktualität und dem Verweisen auf ein konkretes Ereignis geschuldet ist.²⁰⁰ Es wird deutlich, dass die gegnerischen Parteien der Arbeiter und Arbeitgeber nicht nur identifizierbar sind, sondern innerhalb der fotografischen Aufnahmen auch bildlich in einen erkennbaren Kontext eingebunden sind, während die Polizei als Staatsgewalt, die die Arbeitskämpfe umrahmt, in unpersönlicher serieller Reihung genutzt wird. Lex-Nerlinger charakterisiert sie somit als Erfüllungsgehilfen der Arbeitgeber, die soldatengleich ihre Befehle ohne Nachfrage ausführen.

198 Epp Buller, *Controlled Chaos*, in: Figge, Ward: *Reworking the German Past*, Rochester 2010, S. 49

199 Ebenda.

200 Ebenda., S. 50; Epp Buller verweist auf die Gestaltung der Arbeit in einem zeitungssähnlichen Layout und vermutet, dass Lex-Nerlinger mit der Fotomontage auch die zeitgenössische Berichterstattung kommentieren und kritisieren wollte.

5.1.3 *Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten!*

In der Fotogramm-Montage *Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten* (Abb. 31) von 1928 widmet sich Lex-Nerlinger dem Thema der Arbeit auf eine andere Art und Weise. Unter Verwendung der Schablonentechnik fertigte sie eine Fotogramm-Montage an, bei der sie das Motiv eines Arbeiters dreimal auf einem Blatt wiederholt. Der Arbeiter ist stark abstrahiert und schematisiert. Der Kopf besteht allein aus einer kreisrunden hellen Fläche. Die Figur steht im Bildvordergrund und ist somit Hauptsubjekt des Bildes. Der Hintergrund deutet das industrialisierte Arbeitsumfeld durch Leiter, Maschinenräder, Zugbänder und Verstrebungen an. In der jeweiligen linken unteren Bildecke ist mit dem Wort „Arbeiten!“ ein typographisches Element beigegeben. Das Ausrufezeichen hinter dem Wort verdeutlicht, dass es sich nicht um eine reine Beschreibung der Szene handelt, sondern evoziert den unsichtbaren Vorgesetzten, der autoritär zur Arbeit aufruft. Die dreimalige Wiederholung des Motivs verdeutlicht den monotonen Arbeitstakt und den ständigen Druck zur Produktivitätssteigerung. Hier dient die Anonymisierung des Arbeiters nicht nur dazu, ihn zu einer Stellvertreterfigur zu machen, sondern führt dem Betrachter auch die Austauschbarkeit der Arbeiter vor Augen.

Das Individuum und etwaige fachliche Kompetenzen des Arbeiters sind im rationalisierten Arbeitsprozess von untergeordnetem Interesse. Durch die einfachen und monotonen Arbeitsabschnitte kann jederzeit ein frischer Arbeiter den Platz des alten einnehmen. Eine Sicherheit des Arbeitsplatzes besteht nicht. Epp Buller argumentiert, dass Alice Lex-Nerlinger mit dieser stark vereinfachten Darstellungsart arbeitete, um einfach verständlich zu sein und dem Betrachter eine stärkere intellektuelle Leistung des Erschließens komplexer Ebenen und subtiler Aussagen zu ersparen.²⁰¹ Das erscheint schlüssig, betrachtet man ihre eigenen Aussagen zur möglichst einfachen Verständlichkeit für die Arbeiter. In dieser Arbeit verzichtet Lex-Nerlinger auch weitgehend auf das Aufzeigen von Zusammenhängen²⁰², was sie in anderen Arbeiten²⁰³ – auch in anderen

201 Epp Buller, *Pregnant Women and Rationalized Workers*, in: Cowan, Sicks: *Leibhaftige Moderne*, Bielefeld 2005, S. 343

202 Allein durch das typografische Element kommt die Fremdsteuerung durch Arbeitgeber oder Vorgesetzten zum Ausdruck.

203 Wie etwa *Arm und Reich*, das im Folgenden besprochen wird.

Fotogramm-Montagen – geschickt zu verbinden versteht. Diese Arbeit ist eine durch ihre Schlichtheit und Abstraktion allgemeinverbindliche Darstellung des Status Quo.

5.1.4 *Arm und Reich*

Auch in der Fotogramm-Montage *Arm und Reich* (Abb. 32) von 1930 bearbeitet Lex-Nerlinger kein tagesaktuelles Thema, sondern thematisiert einen übergeordneten gesellschaftlichen Zustand: den Zustand der Ungleichheit der Gesellschaft. Sie stellt in drei Reihen Gegensätze innerhalb der Gesellschaft dar. Auf der linken Seite wird in jeweils einem Feld die Welt der Reichen vorgeführt, während auf der rechten Seite in jeweils drei Feldern eine wiederholte Darstellung die Welt der Arbeiter, der Proletariermütter und der Kriegskrüppel veranschaulicht wird. Die verschiedenen Typen sind in schablonenhafter Darstellung verallgemeinert, klassentypische Attribute werden beigelegt und das Umfeld durch grobe Umrisse und Andeutungen charakterisiert. In der oberen Reihe stehen dem Müßiggänger, der mit übereinandergeschlagenen Beinen und Gehstock vor seinem Sektglas an der Bar sitzt, die dreifache Darstellung eines Kriegsversehrten an einer Straßenecke gegenüber. Anstelle des Sektglases ist dem Krüppel ein Hut beigegeben, der ihn als bettelnd kennzeichnet und anstelle des Gehstocks beim Müßiggänger benötigt der Versehrte eine Krücke, um den fehlenden Unterschenkel zu kompensieren. In der zweiten Reihe finden sich ein Kind im Spielzeugauto neben seiner Mutter, die lässig einen Fuchspelz über der Schulter trägt und die Hand in der Hosentasche ruhen lässt. Sie bewegen sich in in einer Parklandschaft oder auf dem Lande, während die gegenübergestellte Arbeiterfrau in einer beklemmten Straßenszenerie verortet wird. Trotz Schwangerschaft muss sie Zeitungen ausfahren und die schwere Fuhre samt zwei Kindern durch die Straßen schieben. Mit einer Hand schiebt sie den Bollerwagen, mit der zweiten trägt sie ein zusätzliches Bündel Zeitungen. Die dritte Reihe zeigt schließlich links einen Tennisspieler in Sportkleidung, das Racket in der Hand und rechts dreifach den Arbeiter mit Pressluftbohrer. Die klare Zuordnung der Attribute scheint den zynischen Satz „Was dem Reichen sein Sport, ist dem Armen seine Arbeit.“²⁰⁴ bildlich zu

204 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 174

veranschaulichen. Die quantitative Aufteilung innerhalb der Gesellschaft wird durch eine Entsprechung im Bild verdeutlicht. Einem Viertel von Bessergestellten stehen die Dreiviertel der Arbeiterklasse gegenüber. Die schematische Anordnung spiegelt also auch ohne Tatsachenmaterial die soziale Gesamtwirklichkeit wider und soll durch die dialektische Gegenüberstellung einfach erfassbar und verständlich ins Bewusstsein der Betrachter gebracht werden.

Das großformatige Bild wurde auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1930 gezeigt, bei dem sich die *Abstrakten* das Thema 'Menschen auf der Straße' gesetzt hatten. Alice Lex-Nerlinger widmet sich dem Thema, indem sie die Welt der Arbeiter mit ihren harten Lebensumständen und Realitäten sprichwörtlich auf der Straße ansiedelt. Die Welt der Reichen, die sie als Welt des Müßiggangs gegenüberstellt, hat ein anderes Umfeld. In geschützten Räumen, die nur den Privilegierten zugänglich sind, finden sich der Mann an der Bar und der Tennisspieler auf dem Sportplatz. Nur die reiche Mutter mit Kind bringt Lex-Nerlinger ebenfalls in den öffentlichen Raum. Die Parklandschaft, auf der das Kind mit seinem Spielzeug-Rennwagen kutschiert, kontrastiert allerdings umsomehr mit der Lebenswirklichkeit der Arbeitermutter in der Enge der städtischen Straßenszenerie. Die Präsentation auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* zeigt das Anliegen, auch hier im Rahmen der thematischen Ausstellung der *Abstrakten* das bürgerliche Publikum auf die Missverhältnisse in der Gesellschaft aufmerksam zu machen.

5.1.5 Für den Profit

Während die Fotogramm-Montage *Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten!* (Abb. 31) und auch *Arm und Reich* (Abb. 32) eher als Zustandsbeschreibungen der bestehenden Verhältnisse verstanden werden können, kommentiert Alice Lex-Nerlinger in der komplexeren Fotogramm-Montage *Für den Profit* (Abb. 34) in weit schärferer Tonart die Auswirkungen der tayloristischen Reorganisation auf die Arbeiter.

In der mehrteiligen Fotogramm-Montage, die durch Temperazeichnung erweitert wurde, thematisiert Lex-Nerlinger Arbeitsunfälle in den Fabriken. Die gesamte Montage ist nur noch in (leider schlechter) Reproduktion erhalten. Einzelne Teile,

wie das Einzelmotiv des Arbeiters sowie zwei Versionen der Dreiermontage (einmal mit, einmal ohne Uhr) sind jedoch erhalten, so dass zumindest eine genauere Betrachtung des oberen Bildteils möglich ist.

Die obere Hälfte der Arbeit besteht aus einer dreiteiligen Fotogramm-Montage, die ähnlich angelegt ist wie *Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten!* (Abb. 31), sowie der Zeichnung einer übergroßen Uhr, die das Fotogramm zum Teil überlappt. Die Fotogramm-Montage zeigt einen schematisierten, anonymisierten Arbeiter im Umfeld einer industriellen Fabrik. In diesem Fotogramm bedient der Arbeiter Maschinen und muss durch einen Riemen hindurchgreifen, der die Maschinenräder antreibt. Links oben ist ein Sägeblatt an den Riemen angeschlossen, das gefährlich nah an die Schulter des Arbeiters reicht. Diese Durchdringung von Mensch und Maschinenteilen innerhalb des Bildes lässt sich als Verdeutlichung der oft sehr gefährlichen Arbeitsbedingungen in den Fabriken lesen. Das Ziffernblatt der überdimensionierten Uhr verweist nochmals auf den Zeitdruck, der die Arbeiter physisch wie psychisch stark belastete. Zu dieser Arbeit schreibt Alice Lex-Nerlinger in ihrem Typoskript:

“Das Bild zeigt das Eingehen auf die sozialen Zustände. Hetztempo, fehlender Arbeitsschutz führen häufig in den kapitalistischen Ländern zu Grubenkatastrophen grössten Ausmasses.”²⁰⁵

Den Ursachen, die im oberen Bildteil aufgezeigt werden, folgt im unteren Bildteil die Konsequenz: Fließbandartig zieht sich eine endlos scheinende Aneinanderreihung von Krankenbahnen diagonal durch das Bild. Die Förderbänder, die gegenläufig über die Bildfläche verlaufen verorten das Geschehen auf einem Industriegelände. In der unteren rechten Bildecke sind drei Figuren in teilnahmsloser Haltung, vom Geschehen im Hintergrund abgewandt, platziert. Durch das Hinzufügen von Elementen und Bildteilen erweitert Lex-Nerlinger die Darstellung von Arbeitsbedingungen zu einer logischen Verknüpfung von Ursache und Wirkung. Alice Lex-Nerlingers Einsatz der schematischen Darstellung sowie die Erweiterung des Kontextes um hinzugefügte Bildelemente wird in Kapitel 6 noch genauer zur Betrachtung kommen.

205 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 26B; Lex-Nerlinger bemerkt hier, dass sie mit der Arbeit zum ersten Mal bewusst Partei für den arbeitenden Menschen ergreift. Möglicherweise entstand die 3er-Komposition also zeitgleich mit den ersten Einzelmotiven und den Fotomontagen zum Thema Arbeit um 1928.

5.2 Bilder gegen den Paragraphen 218

Das Thema des Abtreibungsverbotes war in der Weimarer Republik virulent. Die Paragraphen 218 und 219 sahen für einen illegalen Schwangerschaftsabbruch für die Schwangeren sowie die durchführenden Ärzte oder andere beteiligte Personen mehrjährige Haftstrafen vor.²⁰⁶ Ab 1927 war es möglich durch medizinische Indikation ein ärztliches Attest zu erhalten, das einen Abbruch legalisierte. Die Meinungslager durchzogen alle Gesellschaftsschichten, religiöse Vereinigungen und Parteien. Nur die ultrarechten und die katholischen Frauenvereinigungen vertraten die Ansicht, dass Abtreibung unter keinen Umständen zu rechtfertigen sei.²⁰⁷ Die liberalen und linken Parteien vertraten größtenteils die Auffassung, dass unter gewissen Umständen eine Abtreibung möglich sein solle – so bei medizinischer Indikation, Schwangerschaft durch Vergewaltigung oder wenn die ökonomischen Lebensumstände für das Aufziehen eines Kindes untragbar seien.²⁰⁸ Gerade Frauen aus den sozial schwachen Schichten sahen angesichts hoher Arbeitslosigkeit, miserabler Wohnverhältnisse und Armut oft keinen anderen Ausweg als eine Abtreibung. Somit waren nicht nur, aber vor allem, die Arbeiterfrauen geeignete Adressatinnen für die Forderung, den Paragraphen 218 abzuschaffen. Das uneingeschränkte Recht auf Abtreibung wurde politisch nur von der Kommunistischen Partei gefordert:

„Die KPD hat die Pflicht, an Hand dieser konkreten Frage die proletarischen Frauen zu mobilisieren und sie für den Klassenkampf zu gewinnen. Wir müssen gerade bei dieser die Arbeiterfrauen bedrückenden Verfolgung den ganzen Schwindel der Demokratie aufzeigen. [...] Wir mobilisieren damit die Frauen zum Kampfe gegen die Gesellschaftsordnung des Kapitalismus.“²⁰⁹

Die Kommunistische Partei prägte für ihre Kampagnen den Wahlspruch „Dein Bauch gehört Dir“.²¹⁰

206 Der Paragraph 184 verbot zudem Werbung, Verbreitung oder Verkauf von Empfängnisverhütungsmitteln. Vgl. Marsha Meskimmon, *We weren't modern enough, Women artists and the limits of German Modernism*, London 1999, S. 106-107; zum Wortlaut der genannten Paragraphen siehe: Carl Crede, *Frauen in Not*, Berlin 1929

207 Marsha Meskimmon, *We weren't modern enough, Women artists and the limits of German Modernism*, London 1999, S. 109

208 Ebenda., S. 110

209 Die Stellung der KPD zu den Paragraphen 218 und 219 des Strafgesetzbuches, in: *Die Internationale 20 (1922)*; zitiert nach: Patzel-Mattern, Stuttgart 2000, S. 203

210 Die Frage, ob das Recht auf Abtreibung tatsächlich für die Selbstbestimmung und Rechte der Frauen oder vielmehr als politisches Machtinstrument über die Steuerung des

Die Frage um das Recht auf Abtreibung wurde in allen Bereichen der Gesellschaft diskutiert und auch in Literatur, Theater und Kinofilmen aufgegriffen. Das 1929 veröffentlichte Buch *Frauen in Not* von Carl Crede²¹¹ schildert in Einzelschicksalen empathisch die ausweglose Situation der Frauen und argumentiert, dass die bestehende Gesetzeslage ganze Familien in die Illegalität dränge. Friedrich Wolf, praktizierender Arzt und Mitglied des *Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, verfasste 1929 das Theaterstück *Cyankali*²¹², das 1930 auch als Film in die Lichtspielhäuser kam. Es handelt vom Leidensweg eines jungen Paares, das sich aus materieller Not zu einer Abtreibung gezwungen sieht und im Verderben endet. Die Ärztin Dr. Else Kienle veröffentlicht unter dem Titel *Aus dem Tagebuch einer Ärztin*²¹³ Geschichten über die Zwangslage von Arbeiterfrauen, ihre Kinder unter widrigsten Umständen und in größter Armut zu versorgen. Kienle schildert, ebenso wie Crede, die Frauen, die sie um einen Schwangerschaftsabbruch ersuchen, nicht als leichtfertige Mädchen, die die Abtreibung als nachträgliche Verhütungsmethode missbrauchen wollen, sondern als liebevolle Mütter, die ohne eigene Schuld in Not geraten sind und die Abtreibung nur vornehmen lassen wollen, um die Versorgung ihrer oft schon zahlreich vorhandenen Kinder sicherzustellen. Zur Identifikationsfigur wurde so meist die 'gute Mutter', die sich schuldlos in auswegloser Lage befindet.

In diese Argumentation stimmt auch Kurt Tucholsky 1931 mit seinem Gedicht *Die Leibesfrucht spricht*²¹⁴ ein und erweitert den Kontext um die Frage nach der Fürsorge durch den Staat, die sich auf den Schutz des Ungeborenen beschränke und dann mit der Geburt ende. Noch einen Schritt weiter geht Berthold Brecht bereits 1929 in seiner *Ballade vom Paragraphen 218*, in der ein Arzt alle Sorgen und Nöte einer jungen Schwangeren – ohne Wohnung, der Mann ohne Arbeit – auf zynischste Art und Weise abschmettert und sie auf ihre 'Pflichten' als Mutter verweist:

„Da sind Sie mal 'ne nette kleine Mutter, und schaffen noch'n Stück
Kanonenfutter, dazu ham Sie 'n Bauch, und das müssen Sie auch, und das

Bevölkerungswachstums gefordert wurde, kann hier nicht ausgeführt, soll jedoch erwähnt sein. Vgl. hierzu: Katja Patzel-Mattern, *Volkskörper und Leibesfrucht*, in: Wischermann, Haas: *Körper mit Geschichte*, Stuttgart 2000, S. 203

211 Carl Crede, *Frauen in Not*, Berlin 1929

212 Friedrich Wolf, *Cyankali 218*. Textausgabe mit Materialien, Stuttgart 1994

213 Else Kienle, *Aus dem Tagebuch einer Ärztin*, Berlin 1932

214 Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke von 1907 bis 1932*, Hamburg 1985

wissen Sie auch, und jetzt keinen Stuss. Und jetzt werden Sie Mutter und Schluss.“²¹⁵

Bei Brecht ist die Schlussfolgerung klar. Kinder werden als Kanonen- und Maschinenfutter²¹⁶ für das kapitalistische System gebraucht. Die Nöte der Frauen sind nicht von Interesse.

Die Verhaftung der beiden prominenten Ärzte Friedrich Wolf und Dr. Else Kienle wegen Beihilfe zum illegalen Schwangerschaftsabbruch, erregte 1931 große Aufmerksamkeit und führte zu öffentlichen Diskussionen und Protestaktionen.²¹⁷ Die Brisanz des Themas veranlasste viele Künstler zu einer Stellungnahme, die Zeitschrift *Weg der Frau* veranstaltete noch in diesem Jahr eine Ausstellung mit dem Thema 'Frauen in Not', bei der auch zwei Arbeiten Alice Lex-Nerlingers gezeigt wurden.

5.2.1 § 218 (Spritzbild)

Das monochrome Spritzbild § 218 (Abb. 11) zeigt den Umsturz eines monumentalen Kreuzes durch eine Gruppe von Arbeiterfrauen. Sechs Frauen stemmen sich mit aller Kraft gemeinsam gegen ein überdimensional großes Kreuz, das auf dem Querbalken die Aufschrift „§ 218“ trägt. Die Frauen setzen ihren ganzen Körper ein, stemmen ihre Füße in den Boden, den Blick konzentriert nach unten gerichtet, und legen all ihr Gewicht auf Arme und Hände, mit dem Ziel das Kreuz niederzuwerfen. Die Anordnung der Gruppe ist dabei geschlossen und erreicht durch die gemeinsame diagonale Ausrichtung eine kraftvolle Dynamik. Der Hintergrund bleibt leer, nur links oben und rechts unten bewirken die in Spritztechnik aufgetragenen Verläufe eine Unterstützung der Bewegungsrichtung. Das hohe Kreuz neigt sich bereits gen Boden. Am linken Bildrand überlappt schemenhaft die Gestalt einer Schwangeren einen Teil der Frauengruppe. Die

215 Bertholt Brecht, Ballade vom Paragraphen 218, in: Fritz Hennenberg (Hrsg.), Das große Brecht-Liederbuch, Berlin 1985

216 In der zweiten Strophe wird „Kanonenfutter“ durch „Maschinenfutter“ ersetzt.

217 Epp Buller, Pregnant Women and Rationalized Workers, in: Cowan, Sicks: Leibhaftige Moderne, Bielefeld 2005, S. 349

Schwangere ist durch Kopftuch und einfache Kleidung als Arbeiterfrau gekennzeichnet. Ihre Arme hängen kraftlos am Körper herab, der übergroße Bauch ist durch die Seitenansicht deutlich hervorgehoben und dominiert den gesamten Körper. Das Kopftuch umrahmt ein leeres Gesicht, das dem Betrachter still zugewendet ist.

Wie Rachel Epp Buller in ihrem Aufsatz ausführt, nutzt Alice Lex-Nerlinger auch bei dem politisch hoch aktuellen Thema des Abtreibungsverbots eine entindividualisierte und schablonenhaft wiederholbare Darstellung der Arbeiterklasse.²¹⁸ Das gleiche Prinzip der anonymisierten Darstellung, das Alice Lex-Nerlinger bereits ab 1928 für die Darstellung der Arbeiter genutzt hatte, verwendet sie nun für die Repräsentation der schwangeren Arbeiterfrau. Auch hier sieht Epp Buller das Auslassen individueller Züge als Mittel, eine objektive, kritische Betrachtung und die Aktivierung des Betrachters zu erreichen – durch den Effekt der Entfremdung im Brecht'schen Sinne.²¹⁹ Die zweite Intention sieht Epp Buller in der Möglichkeit für die adressierte Betrachterin, sich selbst oder jede beliebige Arbeiterfrau in den anonymen Figuren wiederzufinden.

Marsha Meskimmon vergleicht das Spritzbild mit Käthe Kollwitz' *Nieder mit dem Abtreibungsparagrafen* (Abb. 42) von 1924, das sie als Plakatmotiv für die KPD entworfen hatte.²²⁰ Kollwitz bedient sich der Darstellung der 'armen Arbeitermutter'. Die ausgemergelte Mutter steht kraftlos gebeugt und hält einen Säugling im Arm, ein ängstliches Kleinkind verbirgt sich hinter ihrer herabhängenden Hand, ihr Bauch zeugt von einer erneuten Schwangerschaft. Sie blickt mutlos und resigniert ins Leere. Die dunklen Augenhöhlen und die harten Gesichtszüge beschreiben sie als unterernährt. Die gebeugte Haltung bezeugt ihre Entkräftung. Die Darstellung der leidenden Mutter steht in derselben Tradition wie jene der Arbeiter und Armen der frühen Weimarer Zeit. Das Leid wird vor Augen geführt, um die Empathie des Betrachters zu wecken. Die Darstellung ist eine Schilderung der Armut und der verzweifelten Situation einer Arbeiterin, die weder

218 Vgl. Epp Buller, *Pregnant Women and Rationalized Workers*, in: Cowan, Sicks: *Leibhaftige Moderne*, Bielefeld 2005, S. 339-353

219 Ebenda., S. 344

220 Marsha Meskimmon, *We weren't modern enough*, *Women artists and the limits of German Modernism*, London 1999, S. 106-112

Stärke noch Mut hat, sich aus eigener Kraft aus ihrer Lage zu befreien. Der beinahe die Hälfte der Bildfläche einnehmende Schriftzug „Nieder mit dem Abtreibungsparagrafen!“ ist eine deutliche Stellungnahme, doch allein durch das Ausrufezeichen erhält das Plakat ein aufforderndes Element. Bildnerisch wird kein Zusammenhang zu Kirche oder Staat hergestellt. Eine Solidarisierung des Betrachters kann nur über Mitgefühl und Mitleid erfolgen.²²¹

Alice Lex-Nerlinger geht über die bloße Darstellung des Leids hinaus und erweitert das Motiv im Sinne des dialektischen Prinzips durch den Aufruf zu aktiver Solidarität und Aufnahme des gemeinschaftlichen Kampfes gegen das Abtreibungsgesetz, wie es in den Figuren der Arbeiterfrauen deutlich wird. Lex-Nerlinger greift den Typus der leidenden Mutter auf, wie er in Kollwitz' Plakat zum Einsatz kam. Sie nutzt und erweitert diesen Typus als Legitimation für den kämpferischen Einsatz der zur Gruppe vereinten Frauen. Sie verzichtet auf individuelle Gesichtszüge, die das Leiden der Frau emotional veranschaulichen würden, zugunsten der anonymisierten Darstellung der Schwangeren in Arbeiterkleidung und erklärt sie so zur Stellvertreterfigur für jede Mutter aus der Arbeiterklasse. Die Zuwendung zum Betrachter ist eine Aufforderung, ihre Not zur Kenntnis zu nehmen und sich dem gemeinsamen Kampf zum Wohle aller Arbeiterfrauen anzuschließen. Auch die typenhaften Arbeiterinnen, die sich gegen das Kreuz stemmen, sind durch ihre ähnliche, fast serielle Gestaltung, als Sinnbild für 'alle Frauen' zu lesen. Die Frauen selbst, so verspricht die Darstellung Lex-Nerlingers, sind in der Lage den Kampf aufzunehmen und zu gewinnen, wenn sie sich solidarisieren und gemeinsam wirken. Die Gegner, die es zu bekämpfen gilt – die Kirche und der Staat als Gesetzgeber – sind innerhalb des Bildes durch Kreuz und Paragraph 218-Aufschrift klar auszumachen. Durch die Kraft der Gruppe sind die Frauen in der Lage, das massive Kreuz zu stürzen. Weder Staatsmacht noch Kirche können dem organisierten Widerstand der proletarischen Frauen standhalten.

221 vgl. Marsha Meskimmon, *We weren't modern enough, Women artists and the limits of German Modernism*, London 1999, S. 106-112

5.2.2 § 218 (Fotogramm)

Die zweite Arbeit zum Thema '§ 218' zeigt eine weniger kämpferische Umsetzung. Das agitatorische Anliegen wird in dem Fotogramm § 218 (Abb. 43)²²² durch das sachliche Aufzeigen der Zwangslage angestrebt. Die Schwangere wird den Konsequenzen eines Abbruchs gegenübergestellt, die bei der bestehenden Gesetzeslage drohen und gegen die es zu kämpfen gilt. Eine schwangere Arbeiterfrau, mit übergroßen Bauch steht vor einem zweigeteilten flächigen Hintergrund. Die Figur ist nach links gewandt und ihr leeres Gesicht und der riesige Bauch heben sich deutlich von dem schwarzen Hintergrund ab. Der rechte obere Teil des Bildes besteht aus einer weißen Fläche an deren oberen Rand zentral in schablonenhafter Schrift „§ 218“ steht. Ein Teil des Körpers der Schwangeren überlappt die weiße Fläche – als stünde sie mit dem Rücken zur Wand. Die Schwangere ist der Figur aus dem Spritzbild sehr ähnlich. Mit Kopftuch, einfachem Kleid, herabhängendem Arm und ohne jegliche Gesichtszüge steht sie auch hier für jede beliebige Arbeiterfrau. Im Fotogramm ist ihre ausweglose Lage durch die Ausrichtung der Figur zur dunklen Fläche noch betont. Der untere rechte Bildteil ist diagonal zur Bildmitte vom Bildraum der Frauenfigur getrennt, nur der linke Fuß der Schwangeren ragt hinein. Hinter gitterartigen Verstrebnungen sieht man drei Frauengestalten, teilweise angeschnitten, in halber Figur und Frontalansicht. Gesichtlos und mit Kopftuch als Arbeiterfrau gekennzeichnet – hier jedoch mit quergestreifter Kleidung – sind sie entlang der Bildteilung angeordnet. Durch Gitter und Kleidung erscheint der untere Bildteil wie ein Gefängnisraum. Der über allem prangende Paragraph 218 steht in dieser Arbeit als Androhung, der Gefängnisraum verweist auf die Konsequenzen. Die Lage erscheint ausweglos und erlaubt der Schwangeren kaum eine Wahl. So scheint sie mit einem Fuß bereits im Gefängnis zu stehen.

Die zeitgenössische linke Kunstkritik reagierte äußerst positiv. Durus bespricht 1931 in einem Aufsatz zu *Fotomontage und Fotogramm* Alice Lex-Nerlingers Arbeit und hebt sie als „außerordentlich wertvoll in der Erstmaligkeit ihrer bildnerischen

222 Das Fotogramm wurde 1931 in *Der Arbeiterfotograf* innerhalb eines Aufsatzes von Durus zum Thema *Fotomontage und Fotogramm* besprochen und abgebildet. Das Original ist vermutlich zerstört. Abbildung in: *Der Arbeiterfotograf*, 1931, Heft 7, S. 167

Durchführung“²²³ hervor. Die Bildunterschrift unter der Abbildung zum Artikel lautet: „Alice Lex: § 218. Die kameralose Fotografie im Dienste der revolutionären Agitation“²²⁴. Durus bescheinigt der Technik des Fotogramms, neuartige optische Wirkungen erzielen zu können. Die bildnerische „Erfassung der sozialen Gesamtwirklichkeit“²²⁵ sei durch die geplante propagandistische und formalbildnerische Gestaltung durch die neue Technik gelungen und „geeignet, die revolutionäre Agitation und Propaganda neu zu beleben“²²⁶.

Elisabeth Otto versteht die drei Frauen im rechten Bildteil als Arbeiterinnen am Fließband, deren einzige Möglichkeit, der eintönigen Arbeit für kurze Zeit zu entkommen, die Geburt eines Kindes ist. Otto sieht die Fließbandproduktion als Parallele zur repetitiven „Produktion“²²⁷ von Kindern. Diese Interpretation erscheint wenig schlüssig, da die Darstellung dann kaum ein logisches Argument gegen den Paragraphen 218 darstellen würde, sondern die Schwangerschaft als willkommene Arbeitspause erscheinen ließe. Die Inschrift auf dem Fotogramm ergäbe keinen Sinn.

Auch andere revolutionäre Künstler arbeiteten an neuen Bildformen, um die Inhalte klar und verständlich vermitteln zu können. Der Maler Arthur Segal bekannte sich zur politisch-revolutionären Kunst und beteiligte sich auch an der Ausstellung *Frauen in Not* 1931 mit seinem Gemälde *§ 218 (Das Abtreibungsgesetz)* (Abb. 44).²²⁸ Auf der Suche nach neuen Formen im Tafelbild unterteilt Segal das Bildfeld in 16 gleich große Felder. In der Bilderfolge wird die Geschichte einer Schwangeren erzählt, die vom Arzt abgewiesen wird, daraufhin eine illegale Abtreibung vornehmen lässt und an den Folgen stirbt. Eine andere Frau wird verhaftet und verurteilt. In der unteren Bildreihe ist eine Gerichtsverhandlung gezeigt, in der ein Wortführer am Podium mit erhobener Hand die Richtung vorgibt. Die weiteren Bildfelder sind gefüllt mit einem Demonstrationszug gegen

223 Durus, Fotomontage und Fotogramm, in: *Der Arbeiterfotograf*, 1931, Heft 7, S. 167

224 Ebenda.

225 Ebenda.

226 Ebenda.

227 Vgl. Elisabeth Otto, *Montage and Message: the Photography-Based Works of Alice Lex-Nerlinger in Publications of the Weimar Republic*. In: Barbara Lange (Hrsg.), *Printed Matter: Fotografie im/und Buch*, Leipzig 2004, S. 67-68

228 Vgl. Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus*, Heidelberg 1984, S. 215f.

den Paragraphen 218. Plakate mit der Aufschrift „Nieder mit § 218“ werden von den Demonstrierenden getragen. Männer und Frauen marschieren hier Seite an Seite. Im letzten Feld blickt die zentral stehende Schwangere den Betrachter unmittelbar an. Segal veranschaulicht in seinem Bild in narrativer Erzählweise die möglichen Konsequenzen eines illegalen Abbruchs – Tod oder Gefängnis – gegen die es sich zur Wehr zu setzen gilt. Damit propagiert auch Segal den Zusammenschluss aller zur gemeinsamen Willenskundgebung und geht so ebenfalls über die reine Darstellung der Not hinaus. Wie Alice Lex-Nerlinger veranschaulicht er den Status Quo sowie die Konsequenzen der illegalen Abtreibung und motiviert zur gemeinsamen Agitation gegen das Gesetz.

In beiden Arbeiten zum Abtreibungsparagraphen stellt Alice Lex-Nerlinger die Problematik der Arbeiterfrauen dar, macht sie zum Sujet und gleichzeitig zu den Adressatinnen der Bilder. In beiden Bildern verwendet sie das dialektische Prinzip. Im Fotogramm wird veranschaulicht, wie ausweglos die aktuelle Lage der Arbeitermutter ist. Greift die Schwangere in ihrer Hilflosigkeit zum illegalen Mittel der Abtreibung, so steht sie mit einem Fuß im Gefängnis. Somit ist der Status Quo durch die Darstellung deutlich gemacht und, wie bei Segal, werden der kraftlosen Schwangeren die Konsequenzen eines Gesetzesbruchs gegenübergestellt. In dem Spritzbild, das sowohl auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* als auch auf der Ausstellung *Frauen in Not* ausgestellt wurde und zudem wohl auch als Plakat²²⁹ für die KPD in Dienst genommen wurde, ruft sie zum geschlossenen Kampf gegen die machthabenden Institutionen auf und versucht somit, die Frauen für die proletarische Bewegung zu aktivieren und sie als Mitglieder für die KPD zu gewinnen. Der Umstand, dass das Spritzbild auch auf der *Großen Berliner Kunstausstellung*, mit ihrem traditionell bürgerlichen Publikum, gezeigt wurde macht deutlich, dass Alice Lex-Nerlinger auch hier nicht alleine die Arbeiterfrauen zu erreichen suchte, sondern das Thema auch innerhalb des Bürgertums zur Diskussion stellen wollte. Die Zensur und Entfernung des Bildes von der *Großen Berliner Kunstausstellung* rief eine breite öffentliche Entrüstung hervor und bewirkte durch die daraus resultierenden Diskussionen die gewünschte Ziel der politischen Propaganda (vgl. Kapitel 7).²³⁰

229 Vgl. Anmerkung 93

230 Vgl. hierzu Kapitel 7

5.3 Antikriegsbilder

Die politische Stimmung der späten Weimarer Jahre, sowie Alice Lex-Nerlinges persönliche Eindrücke des Ersten Weltkrieges, den sie zum Teil in Berlin und später in Straßburg verbracht hatte, veranlassten sie, das Thema Krieg in mehreren Werken zu bearbeiten. Das Erstarken der Nationalsozialisten wurde schon Jahre vor der Machtergreifung mit der Furcht vor dem Krieg verbunden. Schlagworte wie „Faschismus ist Krieg“²³¹ und „Hitler bedeutet Krieg“²³² machten die Runde. Im Juli 1931 erschien in der *Weltbühne* ein Artikel mit dem Titel *Wirtschaft am Tage vor der Diktatur II. Vom Exportkampf zum Krieg*, indem der Author Sebastian Frank davor warnt, dass die „Weltkrise des Kapitalismus“²³³ in einem erneuten Krieg münden würde. Für die Eisen- und Stahlindustrie gab es in der Wirtschaftskrise nur einen Ausweg: eine entschlossene Rüstungspolitik sowie das Erschließen neuer Absatzmärkte. Mit den Zielen „Rüstungspolitik, Steigerung des Profits, imperialistische Eroberungen“²³⁴, die in der demokratischen Republik nicht mehr zu realisieren waren, bereiteten sich die Republikgegner auf die Machtübernahme vor. Im Oktober 1931 schlossen sich Großindustrielle, Großagrarien, der Bund der Frontsoldaten *Stahlhelm*, die Deutschnationale Volkspartei und die NSDAP zur antidemokratischen *Harzburger Front* zusammen.²³⁵

Die Mehrzahl der Antikriegsbilder Lex-Nerlingers sind verschollen oder zerstört. Nach der Machtergreifung 1933 war Alice Lex-Nerlinger als aktive Kommunistin Verfolgungen durch die SA und die Polizei ausgesetzt und vernichtete daher selbst zahlreiche Arbeiten, die sie aufgrund der politischen Aussagen in Gefahr gebracht hätten.²³⁶ Eine bislang unpublizierte Fotomontage war möglicherweise auf der ASSO-Ausstellung *Revolutionäre Bildmontage* ausgestellt (Abb. 45). In einem Artikel Siegfried Kracauers findet sich der bislang erste mögliche Hinweis in der Quellenliteartur zu der Montage: “So wird gegen den Krieg durch eine

231 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 255

232 Ebenda.

233 Sebastian Frank, *Wirtschaft am Tage vor der Diktatur II. Vom Exportkampf zum Krieg*, in: *Die Weltbühne*, 14. Juli 1931, S. 71; zitiert nach Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus*, Heidelberg 1984, S. 256

234 Vgl. Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus*, Heidelberg 1984, S. 255-256

235 Ebenda.

236 Alice Lex-Nerlinger, *Typoskript*, 1956, S. 32-33

Bildmontage amputierter Glieder gekämpft [...]”²³⁷ Ob die kleinformatische Arbeit, die tatsächlich nicht amputierte Glieder, sondern eine Montage aus Abbildungen verschiedenster Prothesen zeigt, die von Kracauer beschriebene Arbeit ist, konnte noch nicht eindeutig geklärt werden. Das Blatt ist nicht betitelt oder datiert, der Ausstellungskatalog zu *Revolutionäre Bildmontage* nicht erhalten bzw. nicht zugänglich. Das kleine Format und der für Lex-Nerlinger untypische Bildaufbau könnte auch bedeuten, dass es sich um das Teilstück einer größeren Fotomontage oder eine Studie handelt und kein abgeschlossenes Werk darstellt.

Andere Antikriegsbilder sind durch Ausstellungskataloge belegt. Der Katalog der *Film und Foto*-Ausstellung von 1929 verzeichnet mit *Todesurteil*²³⁸ und *Antikriegsblatt*²³⁹ zwei Werke, die heute nicht mehr nachgewiesen werden können.²⁴⁰ Im Katalog der Berliner Ausstellung von 1975 ist eine Graphitzzeichnung mit dem Titel *Sie reden vom Frieden und meinen den Krieg*²⁴¹ von 1931 als in Privatbesitz befindlich aufgeführt.²⁴² Laut Ausstellungskatalog *Revolution und Realismus* von 1979 wurde eine Arbeit mit dem Titel *Soldaten im Verhau*²⁴³ von der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1931 entfernt.²⁴⁴

Im folgenden werden zwei überlieferte Arbeiten vorgestellt, die Lex-Nerlinger zwischen 1929 und 1932 schuf. Das Original von *Feldgrau schafft Dividende* (Abb. 4) wurde zerstört, jedoch schuf die Künstlerin 1960 eine Replik. Die Fotomontage *Giftgas* (Abb. 28) ist in Reproduktion erhalten.²⁴⁵

237 Siegfried Kracauer, *Revolutionäre Bildmontage*, *Frankfurter Zeitung*, 24. Februar 1932, in: Karsten Witte, Inka Mülder-Bach (Hrsg.), *Siegfried Kracauer, Schriften*. Bd. 5., Berlin 1990, S. 31

238 Werkverzeichnis AT/4; Die Arbeit ist nicht erhalten.

239 Werkverzeichnis AT/5; Die Arbeit ist nicht erhalten.

240 AK Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto Stuttgart 1929, Kommentierter Reprint, Stuttgart 1990

241 Werkverzeichnis Z/3

242 AK Osker Nerlinger, Alice Lex-Nerlinger, Berlin 1975, S. 79; Es existiert keine Abbildung zu der Angabe.

243 Werkverzeichnis AT/7

244 AK *Revolution und Realismus*, Berlin 1979, Biografieteil, S. 59; Die Arbeit ist nicht erhalten.

245 Laut Heidrun Schröder-Kehler wurde auch von *Giftgas* 1960 eine Replik angefertigt. Der Verbleib dieser Replik ist der Verfasserin jedoch unbekannt.

5.3.1 *Feldgrau schafft Dividende*

Die Künstler der *Abstrakten/Zeitgemäßen* reagierten auf die politische Situation, indem sie auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1932 eine Gruppenausstellung zum Thema Krieg ausrichteten. Alice Lex-Nerlinger beteiligte sich an der Ausstellung mit dem Spritzbild *Feldgrau schafft Dividende* (Abb. 4). Die großformatige Arbeit zeigt im Vordergrund einen Soldaten – einen Feldgrauen²⁴⁶ –, der tot in einem Stacheldrahtverhau hängt. Die Szenerie ist nicht in einer Landschaft verortet. Wie bei dem Spritzbild *§ 218* (Abb. 11) konzentriert sich Lex-Nerlinger auf die Hauptmotive und belässt das Geschehen auf beinahe leerer, nur diffus mit Farbe bespritzter Leinwand. Das Gesicht des Soldaten ist stark versehrt: die Nase fehlt, der Kiefer ist aufgerissen und ein Auge starrt tot zum Himmel. Die Gasmasken, die über seinem deformierten Gesicht hängt, ist halb zerfetzt, die Hand des Soldaten ist im Stacheldraht verheddert. Im Hintergrund in der oberen rechten Bildecke findet sich die Darstellung einer Fabrik mit rauchenden Schornsteinen. Vor dem Fabrikgebäude sind schematisierte Arbeiter an einem Fließband aufgereiht. Als Verbindung zwischen dem toten Feldgrauen im Vordergrund und der Fabrik im Hintergrund zieht sich ein Zug aus Panzern und Kriegsmaterial diagonal über die Bildfläche.

Die Ausführung des Fabrikgebäudes ist schablonenhaft und auch die Physiognomie der Arbeiter am Fließband ist stark vereinfacht. Sie erinnert an die Arbeiterfiguren aus den Fotogramm-Arbeiten. Auch in dieser Arbeit bewirkt Lex-Nerlinger – hier durch die Gasmasken, die weite Teile des Gesichts verdeckt –, dass der tote Soldat nicht als Individuum, sondern anonymisiert als Stellvertreterfigur für den Tod unzähliger Soldaten fungiert. Wie Heidrun Schröder-Kehler ausführt, greift Lex-Nerlinger bei der Szene aus dem Produktionsbereich erneut auf das Prinzip der Serialisierung zurück, „um die Anonymität und Monotonie des Arbeitsprozesses des Arbeitsprozesses und auch die prinzipielle Teilnahmslosigkeit der Arbeiter zu veranschaulichen“²⁴⁷. Sachlich und distanziert geschildert, kontrastiert der Produktionsbereich stark mit dem Bildvordergrund. Der grausam verwendete Soldat nimmt beinahe die Hälfte der Bildfläche ein. Die Reduktion auf Schwarz- und

246 Das „feldgrau“ verweist auf die Farbe der Uniformen im Ersten Weltkrieg.

247 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 258

Grautöne, die die Sachlichkeit der Darstellung unterstreicht, wird nur an einer Stelle gebrochen: Der Unterkiefer des Soldaten sticht in einem schalen Rotton hervor und unterstreicht so die Brutalität und die Realität eines blutigen Todes. Für Schröder-Kehler besteht in der Spritztechnik mit ihrem glatten und emotionslosen Farbauftrag das wesentliche Mittel, das Alice Lex-Nerlinger zur Verfremdung einsetzt und der Darstellung eine unpersönliche und objektivierende Wirkung verleiht.²⁴⁸ Die Verwendung der Schablonen verleihen selbst der bestürzenden Todesszenerie einen technisierten Charakter.

Während der Recherche konnte anhand der Abbildung des Originals von 1932 im Ausstellungskatalog der *Großen Berliner Kunstausstellung* (Abb. 46) festgestellt werden, dass Original und Replik²⁴⁹ sich in einigen Details unterscheiden. Die Bestückung der Transportkette bestand 1932 aus sechs Wagons, in der Zweitfassung aus vier. Das Auge des toten Soldaten, dessen Pupille in der Replik deutlich nach oben gerichtet ist, war im Original weniger ausgearbeitet und wirkt glasiger. Der Mund ist dagegen stärker kontrastiert (möglicherweise sind die Lippen rot). Den deutlichsten Unterschied findet man in der Ausarbeitung der Wunde in der Mitte des Gesichts, sichtbar durch die Augenöffnung der Gasmasken. Im Original von 1932 ist auch die zerfetzte Nasenpartie dunkler und dadurch weitaus deutlicher zu sehen als in der Replik, was die Dramatik der Darstellung in der Originalfassung wesentlich erhöht. In einem Pressebericht des *Goldenen Zeitalters* wird von einer Beschriftung des Rahmens bei Präsentation auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1932 berichtet: "Verhindert Kriegsproduktion, Kriegstransporte. Der Krieg ist die Steigerung des Profits mit anderen Mitteln."²⁵⁰ Diese deutliche Anklage verbindet Lex-Nerlinger mit einer Darstellung des Soldatentodes, die nicht an einen Heldentod, sondern an die ungeschönten Fotografien aus Ernst Friedrichs Buch *Krieg dem Kriege* erinnern, das Lex-Nerlinger 1928 zur politischen Stellungnahme in ihrer Kunst veranlasst hatte. Das Motiv des Frontsoldaten, der im Stacheldrahtverhau seinen Tod findet, kam auch bei Friedrich vor (Abb. 47). Die Aufnahme einer Demonstration der ASSO in Dresden von 1928 belegt den Einsatz desselben Motivs als auch im politischen Tageskampf – hier als lebensgroße

248 Ebenda., S. 259

249 Die Abbildung der zweiten Fassung von 1960 wurde von der Verfasserin 2011 in der Ausstellung der Neuen Nationalgalerie, Berlin angefertigt.

250 N.N. Feldgrau schafft Dividende, in: *Goldenes Zeitalter* (Schweizer Ausgabe) vom 15. 7. 1932

Installation am Rande einer Massenkundgebung (Abb. 48).

Auch bei *Feldgrau schafft Dividende* verwendet Lex-Nerlinger das Mittel der dialektischen Gegenüberstellung, um dem Betrachter die direkten Zusammenhänge zwischen kapitalistischer Rüstungsindustrie und dem Tod auf dem Schlachtfeld sinnfällig vor Augen zu führen. Lex-Nerlinger erweitert ihre sachliche Darstellungsweise der Industriearbeit um das schockierende Element des toten Soldaten. Damit bewirkt sie zugleich die Ausweitung ihrer Kritik an den Produktionsbedingungen: Um den Profit zu steigern und die rationalisierte Produktionskette auszulasten, nehmen die kapitalistischen Industriellen Krieg und den Tod der Soldaten in Kauf und sind damit zugleich dafür verantwortlich.

Der Kriegstransport weist die Fabrik im Hintergrund als Teil der Rüstungsindustrie aus. Der Zug mündet an der Schulter des Soldaten und durchdringt die Kontur seines Körpers, so dass die Waffen unmittelbar aus der Fabrik zu dem Toten führen. Die bildliche Komposition und ein fehlender Verweis auf ein konkretes Kriegsgeschehen legen somit nahe, dass keine weitere Ursache für die Waffenproduktion benötigt wird, als sie sofort gegen den Menschen zu richten. Eventuelle Ursachen oder Rechtfertigungen für einen Krieg werden nicht gebraucht. Allein der Tod des Soldaten gewährleistet die Steigerung des Profits. Mit der drastischen Veranschaulichung der wirtschaftlichen Zusammenhänge wirkt das Bild sowohl auf der emotionalen wie auf der rationalen Ebene. Bildtitel und Inschrift auf dem Rahmen erhärten die bildliche Anklage und erweitert sie agitatorisch um den Aufruf, Kriegsproduktion und Kriegstransporte zu verhindern. Ein weiterer Unterschied von Replik zum Original besteht in der Deutlichkeit des Industriearbeiters, der am Beginn der Transportkette steht sowie im Durchscheinen des letzten, mit Raketen bestückten Wagens, der den Soldaten zu durchdringen scheint. Hier wird ein weiterer Verweis erst augenscheinlich: Die Arbeiter tragen auf direktem Wege dazu bei, die Soldaten, die ebenfalls zu großen Teilen aus dem Proletariat stammten, zu töten. Alice Lex-Nerlinger macht somit eindringlich auf den Umstand aufmerksam, dass die Arbeiter, indem sie durch ihre Arbeit zum Profit der Rüstungsindustrie beitragen, in ihrer Teilnahmslosigkeit nicht bemerken, dass sie zum Tod ihrer Genossen direkt beitragen.

Feldgrau schafft Dividende wurde zu einer der zeitgenössisch bekanntesten Arbeiten

Lex-Nerlingers, insbesondere durch die Presseberichte anlässlich der *Großen Berliner Kunstausstellung* von 1932. Der nationalsozialistische *Angriff* forderte die Entfernung und hetzte in mehreren Artikeln gegen Lex-Nerlingers Antikriegsbild. (vgl. hierzu Kapitel 7)

Ein anderes berühmtes Beispiel für die kommunistische Agitation gegen die Aufrüstungspolitik ist das Blatt *Krieg und Leichen – Die letzte Hoffnung der Reichen* (Abb. 49) von John Heartfield, das am 24. April 1932 anlässlich des 15. Jahrestages der russischen Antikriegsdemonstrationen von 1917 erschien.²⁵¹ Heartfield treibt das Mittel der dialektischen Gegenüberstellung satirisch auf die Spitze, indem er eine Hyäne, die mit Zylinder und Orden (Pour le Profit!) als Metapher des gierigen und feigen Großindustriellen ausgezeichnet ist, über Soldatenleichen gehen lässt. Im Vergleich mit Heartfields Blatt wird deutlich, dass Alice Lex-Nerlinger nicht zum Mittel der Satire greift, sondern bestrebt ist, die Zusammenhänge deutlich, aber sachlich und klar zu schildern.

Ebenfalls aus dem Jahr 1932 ist das Spritzbild *Krieg* (Abb. 50) von Oskar Nerlinger, das 1932 von der *Großen Berliner Kunstausstellung* per Zensur entfernt wurde. In derselben Spritztechnik erstellt wie *Feldgrau schafft Dividende* erkennt man den gemeinsamen Gebrauch der Panzer- und Fabrikschablonen bei Oskar und Alice Lex-Nerlinger. Der Vergleich der beiden Arbeiten macht führt vor Augen, wie unterschiedlich sich das Ehepaar – trotz der Gemeinsamkeiten in der Technik – dem Bildmotiv formal annimmt. Während Oskar Nerlinger eine dichte, vielschichtige und personenreiche Komposition schafft, indem auch er bis hin zur satirischen Beschriftung („Nutzt unsere heiligsten Güter!“, „Mit Gott für König und Vaterland“), die Zusammenhänge zwischen Rüstungsindustrie und Großkapital, Kirche und Hurra-Patriotismus aufzeigt, bleibt Alice Lex-Nerlinger bei einer stark reduzierten Bildsprache und Komposition. Gerade die Einfachheit des Bildaufbaus und die starke Reduktion auf wenige Bildelemente sind für Alice Lex-Nerlingers Werk kennzeichnend. Sachlich, einfach und klar – ohne satirisches Moment – zeigt sie in *Feldgrau schafft Dividende* die Zusammenhänge.

251 Vgl. hierzu Judith Prokasky, Besser als 100 gesprochene Worte. Bilder im Kampf gegen den Faschismus 1918-1933, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2009 (9 Seiten)

5.3.2 Giftgas

Das Thema Krieg hatte Alice Lex-Nerlinger bereits 1929 in einer Fotomontage bearbeitet. *Giftgas* (Abb. 28) entstand laut Schröder-Kehler vermutlich als Beitrag für einen Wettbewerb der ASSO zu Beginn des Jahres. Die Ausschreibung bat um Vorschläge „für ein Plakat gegen den drohenden chemischen Krieg“.²⁵² Lex-Nerlinger gestaltete eine Fotomontage aus Fotografien bzw. Zeitungsausschnitten von Soldaten und Kanonen sowie (vermutlich) farbigem Papier. Die Komposition der Fotomontage entspricht in ihrem Grundschema dem der anderen Fotomontagen. Eine, vermutlich rote²⁵³, kreisrunde Fläche im oberen rechten Bildteil umrahmt den Kopf eines Soldaten und macht ihn damit zum prägnantesten Punkt des Blattes. Eine weitere Fläche nimmt das untere Drittel des Blattes ein. An deren oberem Rand sind friesartig sieben Kreuze horizontal aufgereiht. Der für den Gaskrieg ausgerüstete Soldat steht als größte Figur des Bildes aufrecht in Dreiviertelfigur am rechten Rand der Bildmitte. Ihm gegenüber finden sich im Verhältnis kleinere Ausschnitte von vier Soldaten, die vor einer Kanone, dem Betrachter frontal zugewandt, montiert sind. Auch sie tragen Gasmasken und sind somit nicht als Individuum, sondern als typisierte Figuren dargestellt. Wie bei den Arbeitern und den Schwangeren bevorzugt Alice Lex-Nerlinger die anonyme Darstellung, um die Aussage zu generalisieren, obschon die Soldaten durch die Zeitungsausschnitte von Fotografien eine erhöhte Realitätsnähe erhalten.

Innerhalb des Bildes wird die kreisrunde Fläche und – genauer – der Soldat auf der rechten Bildseite zur Zielscheibe für die Kanonenrohre des Geschützes. Die Rohre sind diagonal nach oben ausgerichtet und zielen genau auf dessen Kopf. So zeigt Lex-Nerlinger bereits in dieser Fotomontage von 1929, wie Soldaten sich massenhaft gegenseitig umbringen. Die Auswirkungen des Einsatzes von Gas als Waffe waren nach dem Ersten Weltkrieg bekannt. Der jahrelange Stellungskrieg hatte gezeigt, dass Gasmasken keinen völligen Schutz vor den aggressiven Substanzen der chemischen Waffen darstellten. Die aufgereihten Kreuze verweisen

252 Vgl. Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 259

253 Die Fotomontage ist nur in Reproduktion überliefert. Vermutlich ist auch hier die kreisrunde Fläche rot. Vgl. Anmerkung 194 zur Fotomontage *Aussperrung*

auf das „Sterben am laufenden Band“²⁵⁴ – also das zu erwartende tödliche Ende, das auch die mit Gasmasken vermeintlich geschützten Soldaten erwartet.

Ob die Fotomontage als Plakat oder als Beitrag zu einer Ausstellung an die Öffentlichkeit gelangte, kann nicht eindeutig geklärt werden.²⁵⁵ Womöglich kam es, wie vermutlich auch das Spritzbild § 218 in beiden Formen zum Einsatz. Der bislang einzige zeitgenössische Hinweis auf *Giftgas* findet sich 1930 in der Zeitschrift *Photographische Korrespondenz*. Hier veröffentlichte Willi Warstat einen Artikel mit dem Titel *Neue Wege in der Photographie*, in dem er die Fotomontage *Giftgas* als eine von vier Arbeiten abbildet, um moderne Gestaltungsmöglichkeiten mit Fotografien aufzuzeigen. Er benennt die Möglichkeiten der Fotomontage, mit Ausschnitten und Teilbildern auf einer idealen neuen Bildfläche, neue Zusammenhänge schaffen zu können und durch Kontrast und Gegenüberstellung, geistige Zusammenhänge anzudeuten. In diesem Zusammenhang bezeichnete er Lex-Nerlingers *Giftgas* als gelungenes Beispiel für eine Komposition „propagandistisch-politischer Tendenz“²⁵⁶.

Die Betrachtung und Kommentierung der aktuellen gesellschaftlichen Bedingungen und politischen Entwicklungen sind bei Alice Lex-Nerlinger stets mit dem Anspruch verbunden, insbesondere den Arbeitern Zusammenhänge und Realitäten verständlich aufzuzeigen. Im folgenden Kapitel sollen einiger ihrer Arbeiten um den Blick auf die Nähe zur Wiener Bildstatistik erweitert werden, deren Ursprünge in derselben Zeit liegen wie die politischen Arbeiten Lex-Nerlingers.

254 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 259

255 Im Katalog zur *Film und Foto*-Ausstellung in Stuttgart sind mit *Todesurteil* und *Antikriegsblatt* zwei Arbeiten zum Thema Krieg belegt. Es ist denkbar, dass *Giftgas* unter einem anderen Titel dort ausgestellt war. Vgl. Ausstellungsübersicht im Anhang.

256 Willi Warstat, *Neue Wege in der Photographie*, in: *Photographische Korrespondenz*, 66. Band Nr. 12, Berlin und Wien, Dezember 1930

6. Bezüge zur Wiener Bildstatistik

An dieser Stelle soll die Anregung geschaffen werden, den Blick auf die Nähe einiger Werke Alice Lex-Nerlingers zur Methode der Wiener Bildstatistik zu lenken. Anhand von Beispielen werden ideologische, gestalterische und konzeptuelle Parallelen aufgezeigt. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann das Thema nicht aller Tiefe behandelt werden, es sollen jedoch – ausführlicher als in einem Ausblick möglich – die augenfälligsten Merkmale zur Kenntnis gebracht werden, um zur weiteren Forschung anzuregen.

Sally Stein und Beatrix Karthaus-Hunt stellen 1994 in ihrem Aufsatz fest: „Anfang der dreißiger Jahre hatte Alice Lex-Nerlinger zur Gestaltung sozialkritischer Bildsymbolik einen extrem unpersönlichen Stil entwickelt.“²⁵⁷ Sie verweisen am Rande auf die Kölner Progressiven, „die eine Typologie der nicht-individualisierten, klassenbezogenen, hierarchischen, sozialen Verhältnisse zu entwerfen suchten.“²⁵⁸ Auch Heidrun Schröder-Kehler hat in ihrer Dissertation zu Oskar Nerlinger und der Gruppe *Die Abstrakten* von 1984 bereits richtig auf die formale Ähnlichkeit einiger Werke Alice Lex-Nerlingers zu Arbeiten der *Kölner Progressiven*, besonders zu Gerd Arntz, hingewiesen.²⁵⁹ Sie benennt, ausführlicher als Stein/Karthaus-Hunt, die Ähnlichkeiten in Bildausschnitt, serieller Reihung und anonymisierter Darstellung der Arbeiter in dessen Holzschnitt *Arbeitslose* von 1931 (Abb. 51) zu den Arbeiterdarstellungen Lex-Nerlingers. Schröder-Kehler weist ebenfalls auf die Verwandtschaft der schematisierten Darstellung der Zahnräder und Riemen in Franz Seiwerts Holzschnitt *Betriebsorganisation* (Abb. 52) hin. Die angeführte, mögliche Nähe zu den *Kölner Progressiven* führen die Autorinnen nicht weiter aus. Diesem treffenden Hinweis kann man jedoch weiter folgen und Bezüge finden, die über die Nähe zu den *Kölner Progressiven* hinausgehen und bis hin zum 1924 gegründeten *Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum* (GWM) in Wien reichen.²⁶⁰ An dieser Einrichtung, die als “Erwachseneninstitut zum Zwecke der sozialen

257 Stein, Karthaus-Hunt, Zu den lyrischen und antilyrischen Tendenzen in dem foto/grafischen Werk von Alice Lex-Nerlinger, in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 51

258 Ebenda., S. 57

259 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 172

260 Ausführlicher zur Wiener Bildstatistik: AK Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit. Otto Neurath – Gerd Arntz, München 1982, S. 256; Wiederabdruck des Artikels in: Rudolf Haller, Robin Kinross (Hrsg.), Otto Neurath. Gesammelte Bildpädagogische Schriften, Wien 1991; zu den Kölner Progressiven siehe AK Köln Progressiv. Seiwert, Hoerle, Arntz, Köln 2008

Aufklärung“²⁶¹ ins Leben gerufen war, entwickelte der österreichische Soziologe und Wissenschaftstheoretiker Otto Neurath unter Mitarbeit der Kölner Grafikers Gerd Arntz die Methode der Wiener Bildstatistik.²⁶² Neurath formuliert die Notwendigkeit und den Nutzen seiner Methode in zahlreichen Aufsätzen. 1925 erläutert er in der *Österreichischen Gemeindezeitung*:

„Der moderne Mensch ist durch Kino und Illustrationen sehr verwöhnt. Einen großen Teil seiner Bildung empfängt er in angenehmster Weise, zum Teil während seiner Erholungspausen, durch *optische Eindrücke*. Will man gesellschaftswissenschaftliche Bildung allgemein verbreiten, so muss man sich ähnlicher Mittel der Darstellung bedienen. Das moderne Reklameplakat zeigt uns den Weg! Naturwissenschaftliche Vorgänge lassen sich gewissermaßen unmittelbar abbilden. [...] An die Stelle schwer deutbarer Tabellen und Kurven tritt das Mengenbild aus Reihen gleich großer, farbiger Symbolzeichen. Bunte Tafelbilder, Magnettafeln, Leuchtbilder prägen sich dem Gedächtnis durch Form und Farbe ein.“²⁶³

Neurath entwickelte ein piktografisches Zeichensystem, das über sprachliche Grenzen hinweg versuchte, gesellschaftliche Zusammenhänge und statistische Verhältnisse präzise und für jedermann schnell erfassbar, durch einprägsame Zeichen zu visualisieren. Um Statistiken publikumswirksam zu verbreiten, wählte Neurath die Methode, eine größere Menge von Gegenständen durch eine größere Menge von Zeichen wiederzugeben.²⁶⁴ Durch die Zuweisung einer festen Größenordnung zu jedem Symbol war die Exaktheit der Umsetzung und eine bessere Vergleichbarkeit gewährleistet (Abb. 53). Nach genauen Regeln wurden Inhalte visuell umgesetzt. Die Daten wurden erfasst und im Prozess der sogenannten Transformation aufbereitet. Dabei lag die Priorität auf schneller Erfassbarkeit sowie der Genauigkeit der zahlenmäßigen Umsetzung. Auf diesem Weg entstanden schematisierte Darstellungen und im Verhältnis umgesetzte Mengendarstellungen.²⁶⁵ Das Museum richtete Ausstellungen zu gesellschaftlichen

261 Vgl. Hille, Worte trennen – Bilder verbinden, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Juni 2003, S. 49

262 Ebenda., S. 49

263 Otto Neurath, Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien, in: Österreichische Gemeindezeitung, Jg. 2, Nr. 16, Wien 1925, S. 1-12, zitiert nach: Haller, Kinross: Otto Neurath, Gesammelte bildpädagogische Schriften, Band 3, Wien 1991, S. 1

264 Hille, Worte trennen – Bilder verbinden, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Juni 2003, S. 50

265 Robin Kinross, Einleitung zu: Haller, Kinross: Otto Neurath, Gesammelte bildpädagogische

Themen wie u. a. Arbeitslosigkeit, Rationalisierung, Wirtschaftsplanung und Schulreform aus.²⁶⁶ Das System fand internationalen Anklang, so dass ab 1931 Ableger des Institutes in Moskau, Den Haag, Amsterdam, London und auch Berlin gegründet wurden.²⁶⁷

1926 wurde Neurath auf die Holzschnitte des Kölner Grafikers Gerd Arntz aufmerksam und engagierte ihn für die Mitarbeit – zunächst temporär, um die Visualisierungen der Bildstatistik weiter zu entwickeln – ab 1929 dann als neuen Leiter der grafischen Abteilung des Instituts in Wien. Unter der Leitung von Gerd Arntz wurde der Linolschnitt zur Reproduktion eingeführt und das Repertoire an Symbolen zu Standardzeichen weiter ausgebaut.²⁶⁸ (Abb. 54)

Arntz hatte bereits im Umfeld der *Kölner Progressiven* seinen Stil der statischen und anonymen Darstellungen seiner Figuren und bis hin zur Type vereinfachten Welt entwickelt.²⁶⁹ Bei der Ansicht seines Holzschnitts *Fabrik* von 1927 (Abb. 55) fällt auch wieder besonders die Ähnlichkeit zu den Arbeiterdarstellungen Lex-Nerlingers ins Auge. Die *Kölner Progressiven*, die sich in ihrer Kunst ebenfalls auf die Seite des Proletariats stellten, hatten in ihrem Publikationsorgan, der Zeitschrift *a-z*, seit 1929 immer wieder Artikel mit Abbildungen veröffentlicht, in denen Holz- und Linolschnitte zum Thema der Arbeitswelt und Rationalisierung publiziert waren – von Künstlern wie etwa Franz Seiwert, Heinrich Hoerle, oder auch Arbeiten des Tschechen August Tschinkel und des Niederländers Peter Alma, die wiederum beide temporäre Mitarbeiter in der Grafikabteilung des Wiener *Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum* waren. (Abb. 56, Abb. 57). Im Mai 1930 erschien in *a-z* ein Artikel von Gerd Arntz mit dem Titel *bewegung in kunst und statistik*.²⁷⁰ Als Illustrationen zu seinem Artikel bringt Arntz Abbildungen zur Beschäftigungsstruktur in deutschen Betrieben aus dem Atlas *Gesellschaft und Wirtschaft*, den das GWM für das *Bibliographische Institut Leipzig* angefertigt hatte.

Schriften, Band 3, Wien 1991, S. XI

266 Hille, Worte trennen – Bilder verbinden, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Juni 2003, S. 51

267 Ebenda., S. 56-57

268 Der spätere, 1932 eingeführte, Name der Wiener Bildmethode setzte sich international als ISOTYPE (= International System of Typographic Picture Education) durch. Vgl. Hille, Worte trennen – Bilder verbinden. Die Erfindung der Wiener Bildstatistik als Beitrag zu einer visuellen Kommunikation, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Juni 2003, S. 52

269 Hille, Worte trennen – Bilder verbinden, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Juni 2003, S. 52

270 Gerd Arntz, Bewegung in Kunst und Statistik, in: *a-z*, Mai 1930, S. 1

(Abb. 58) In dem Artikel erklärt Arntz die Notwendigkeit für die Aufklärungsarbeit des GWM wie folgt:

„wir zeigen die starre und enge unserer lebensformen auf und die kräfte, die die zusammenballung an den konzentrationspunkten, an den arbeitsstätten bejahen und sie zur aufhebung eines lebens bringt, das oben und unten verewigen möchte. wenn inhalt, dann die auseinandersetzung zwischen kapital und arbeit. [...] je klarer eine sache ausgearbeitet umso klarer erweist sie, daß sie am ende nur in der anwendung für die allgemeinheit ihren sinn hat und umso offener dieser sinn durch ihre gute form wird, umso mehr drängt sie zur umwälzung ihrer stellung im heutigen leben. bei der statistik ist es auch so. es ergibt sich aus den zahlen und mengen, aus der entwicklung und bewegungsrichtung von produktionszweigen und menschenorganisationen der eindruck von der notwendigkeit des endes des heutigen wirtschaftens.

[...]

die übertragung in eine bildliche, erfaßbare sache ist sehr wichtig, sie unterliegt den formen der heutigen darstellenden malerei und es muß sich eine verbindung zwischen beiden gebieten zeigen. [...] die beziehung zwischen produktionsweisen und kulturen werden gezeigt. [...] ausdehnung und höhepunkte, neues entstehen im dialektischen prozess dargestellt. [...] im weiter ausbilden des begonnenen wird es möglich sein, unsere abhängigkeiten und möglichkeiten soweit sie vom material und dessen mengen gebunden sind, zu zeigen und unser heutiges leben zu analysieren, forderungen zu stellen und dem erkannten einen druck zur realisierung zu geben.

[...]

die ausbildung der mittel gibt immer mehr möglichkeit zur benutzung in großer vielseitigkeit, zur lebendigen aufforderung zur änderung, weiter zum schaffen eines zustandes, in dem ein einziger zusammenhang ist in zweck und form der besten lösungen aller dinge und also auch der kunst.²⁷¹

Gerd Arntz formuliert die gleichen Gründe, Mittel und Ziele, die auch Alice Lex-Nerlinger in ihrer politisch motivierten künstlerischen Arbeit bewegten: Die sich verschlechternden Zustände in den Produktionsstätten, die das Aufzeigen der Misstände notwendig machten sowie die Auseinandersetzung zwischen Kapital

271 Gerd Arntz, Bewegung in Kunst und Statistik, in: a-z, Mai 1930, S. 1

und Arbeit. Als Mittel sollte eine einfache und verständlichen Bildsprache unter Verwendung des dialektischen Prinzips dienen, indem durch Gegenüberstellung inhaltliche Zusammenhänge aufgezeigt werden können. Ferner, dass durch die künstlerische Umsetzung auch Forderungen aufgestellt werden können, denen Druck zur Realisierung verliehen wird.

Alice Lex-Nerlinger war nach eigenem Kundtun bereit, sich auf neue Wege in der künstlerischen Gestaltung einzulassen, sofern es dem agitatorischen Anliegen zuträglich war:

„Die echte Agitationskunst erforderte realistische Darstellungen, präzise, maximale Technik, scharfe sozialistische Einstellung. Hier ist die darstellende Kunst nicht Selbstzweck, wie bei den alten Künstlern und Formalisten, sondern nur Mittel zum Zweck. [...] Es musste ein Künstler sein, [...] der seine Komposition nach ganz neuen Gesetzen aufbaut, die bisher in der Kunst nicht angewandt worden sind. Die neuen Methoden der Struktur sind durch neue Elemente und neue soziale Einstellung hervorgerufen.“²⁷²

Insbesondere der sozial-aufklärerische Anspruch verbindet die Motivationen und Ziele des *Gesellschafts- und Wirtschaftsmeums* mit jenen Alice Lex-Nerlingers. Anhand des Vergleichs dreier Arbeiten Lex-Nerlingers soll im Folgenden die gestalterische und konzeptuelle Nähe zur Wiener Bildstatistik aufgezeigt und zu weiterer Forschung angeregt werden.²⁷³

Betrachtet man die bereits besprochene Fotogramm-Montage *Arm und Reich* (Abb. 32) neben der Titelillustration *Statistik und Klassenkampf* zu Otto Neuraths Artikel *Statistik und Proletariat* in der Leipziger Zeitschrift *Kulturwille* von 1927 (Abb. 59), so tritt die Ähnlichkeit des gestalterischen Ansatzes unübersehbar zutage.²⁷⁴ Wie in dem Artikel erklärt wird, stellt Otto Neurath dar, dass in “Großstädten auf drei

272 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 28

273 Es finden sich in der Quellenliteratur Bezüge, Hinweise und Verweise auf Statistik und Bildstatistik, z.B. Raoul Hausmann, Fotomontage, a bis z, Mai 1931, S. 61-62, abgedruckt in: Ute Eskildsen, Jan Horak (Hrsg.), Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 132-133 und 1935: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Edition Suhrkamp, Frankfurt 2006, S. 16

274 Otto Neurath, Statistik und Proletariat, in: Kulturwille, 4. Jg., Nr. 9, Leipzig 1927, S. 186-188; zitiert nach: Haller, Kinross: Otto Neurath, Gesammelte bildpädagogische Schriften, Band 3, Wien 1991, S. 78

Arbeiter und zwei Angestellte ein Selbständiger entfällt!“²⁷⁵ Die gestalterischen Entsprechungen zu *Arm und Reich* sind deutlich: Der zeilenweise Bildaufbau, die schematisierte Darstellung der Figuren, die Beigabe von Attributen zur Distinktion der Figuren und insbesondere die mengenmäßige Gegenüberstellung entsprechen dem Kompositionsprinzip Lex-Nerlingers. Auch inhaltlich decken sich die Interessen. Otto Neurath formuliert in dem Artikel:

„Die schwersten Anklagen gegen die kapitalistische Ordnung kann die Arbeiterschaft mit stärkstem Nachdruck auf Grund der Statistik erheben. [...] Aus der Statistik erwuchs der Opposition gegen die bürgerliche Ordnung mannigfache Anregung. [...] Das Proletariat ist an der wahrheitsgetreuen Aufdeckung der sozialen Tatsachen klassenmäßig interessiert, ...“²⁷⁶

Alice Lex-Nerlinger nutzt die Einfachheit der schematisierten Zeichensprache und verwendet zur Veranschaulichung auch die mengenmäßige Gegenüberstellung, um das Ungleichgewicht zwischen einer kleinen Schicht der Privilegierten und der größeren Masse der Arbeiter und Schlechtergestellten in der Gesellschaft aufzuzeigen. Die Verbindung zur Bildstatistik bekräftigt somit diese These Epp Bullers, die schematisierten, anonymisierten Figuren, als Stellvertreterfiguren zu lesen.²⁷⁷

Auch in der Zeichnung *Kapital und Arbeit II* (Abb. 14)²⁷⁸, die 1929 auf der ASSO-Ausstellung *Kapital und Arbeit* ausgestellt war, nutzt Lex-Nerlinger das Mittel der Gegenüberstellung, das auch von Gerd Arntz als zentrales Mittel zur Veranschaulichung benannt wurde und weitet die Gegenüberstellung quantitativ aus.²⁷⁹ In der langen Querformatzeichnung findet sich mittig, in einem quadratischen Bildfeld, die typenhafte Darstellung eines Arbeitgebers, der durch Anzug und Gehstock also solcher ausgewiesen wird. Als Beleg seiner Befehlsgewalt

275 Abbildung der Titelillustration aus: AK Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit. Otto Neurath – Gerd Arntz, München 1982, S. 256; Wiederabdruck des Artikels in: Haller, Kinross: Otto Neurath, Gesammelte bildpädagogische Schriften, Band 3, Wien 1991, S. 78-84

276 Otto Neurath, Statistik und Proletariat, in: Kulturwille, 4. Jg., Nr. 9, Leipzig 1927, S. 186-188; zitiert nach: Haller, Kinross: Otto Neurath, Gesammelte bildpädagogische Schriften, Band 3, Wien 1991, S. 80-84

277 Vgl. Kapitel 5.1

278 Die Zeichnung ist nicht erhalten. Eine Reproduktion findet sich im Oskar Nerlinger-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, vgl. Werkverzeichnis Z/2

279 Gerd Arntz, Bewegung in Kunst und Statistik, in: a-z, Mai 1930, S. 1

liegt eine Hand griffbereit auf einem Telefonhörer. Rechts und links des zentralen Bildfeldes sind in jeweils drei schmalere Einheiten die schematisierten Darstellungen von Arbeitern im industrialisierten Produktionsbetrieb angefügt. Die Gegenüberstellung und der vergleichende Charakter, die bereits im Bildtitel ausgewiesen werden, werden bildlich durch die quantitative Darstellung von sechs Arbeitern im Verhältnis zu einem Arbeitgeber realisiert. Die Zeichnung zeigt, wie *viele* Arbeiter – gruppiert um *einen* Vorgesetzten – in durchrationalisierten, eingengten räumlichen Verhältnissen, ihre Arbeitskraft einsetzen, um den Maßgaben des Arbeitgebers gerecht zu werden. Auch hier sind die Arbeiter bedrohlich in die Maschinerie verwoben und werden bildlich von Schwungrädern und Transmissionsriemen überlagert.²⁸⁰ Der Arbeitgeber in der Bildmitte, der für 'das Kapital' steht, genießt schon räumlich weit größeren Freiraum und dirigiert die Arbeiter aus seiner Kommandozone heraus.²⁸¹

Anhand der Fotogramm-Montage *Für den Profit* (Abb. 34) soll eine weitere konzeptuelle Nähe zur Wiener Bildstatistik aufgezeigt werden: Die Weiterentwicklung eines Grundmotivs durch das Hinzufügen einzelner Bildelemente zur Ausweitung der Aussage. Es war wichtiger Bestandteil in der Methode der Wiener Bildstatistik, einfache Zeichen zu schaffen, bei denen durch geringe Ergänzungen oder einfaches Kombinieren eine Veränderung bzw. Erweiterung der Aussage möglich war. So wurde, wie in dem Titelbild, von *Kulturwille* (Abb. 59), der Arbeiter durch eine stark reduzierte Männerfigur dargestellt. Durch Beigabe des Papiers bzw. des Hutes, konnte dieselbe Figur einen Bedeutungswandel erfahren – hier zum Angestellten bzw. zum Selbständigen. Die Genese eines neuen Zeichens war in der Bildstatistik auch durch die Synthese von Zeichen angelegt. So wurde aus dem Symbol für Schuh und dem Symbol für Fabrik, das integrierte Zeichen für Schuhfabrik generiert (Abb. 60). Dieses Prinzip der Kombination von Darstellungen wandte auch Lex-Nerlinger in einigen Arbeiten an. Am prägnantesten lässt sich die Genese vom einfachen Einzelmotiv bis hin zur komplexen – und dennoch leicht verständlichen – Montage am Beispiel des Motive *Für den Profit* (Abb. 34) nachzeichnen.

280 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 172

281 Ebenda.

Die einzelnen Elemente der Fotogramm-Montage sind anhand der überlieferten Arbeiten Lex-Nerlingers in weiten Teilen detailliert zu rekonstruieren. Wie in Kapitel 5.1.5 dargestellt wurde, bezieht sich die Montage auf die schlechten Arbeitsbedingungen und das Hetztempo in den industrialisierten Produktionsbetrieben. Den Aufbau der Montage kann man wie folgt nachvollziehen. Das Fotogramm *Maschinist* (Abb. 61) beschreibt mit Transmissionsriemen und Sägeblatt die gefährlichen Bedingungen, denen die Arbeiter ausgesetzt sind. Der mangelnde Arbeitsschutz wird durch die bildliche Durchdringung von Mensch und Maschine aufgezeigt. Das Fotogramm alleine bezeichnet eindringlich so die Gefahr am industriellen Arbeitsplatz. Durch die dreifache Montage des Motivs des Maschinisten erweitert Lex-Nerlinger die Bildaussage in einer Fotogramm-Montage²⁸² um das Moment der rationalisierten Akkordarbeit. Diese Fotogramm-Montage nutzt Lex-Nerlinger erneut, um sie durch zeichnerische Hinzufügung der Uhr zu ergänzen (Abb. 33). So wird den gefährlichen Arbeitsbedingungen in der industrialisierten Akkordarbeit durch das Hinzufügen des übergroßen, die Arbeiterfiguren überlappenden Ziffernblattes, ein deutlicher Verweis für den Zeitdruck beigelegt, dem die Arbeiter ausgesetzt waren. Das einfache, allen verständlichen Zeichen hebt so durch seine – im Vergleich zu den Figuren der Arbeiter – immense Größe sowie das bildliche Durchdringen des Produktionsbereichs und der Arbeiterkörper selbst, das Hetztempo auf das Deutlichste hervor.

Der bis hierher beschriebene obere Bildteil der Montage zeigt anschaulich die bestehende Situation auf. Die Ergänzung dieses Bildes um das Aufzeigen der Konsequenzen, die aus den aufgezeigten Missständen entstehen, geschieht durch die Kombination mit einem weiteren Bildteil (Abb. 34). Wie bereits in Kapitel 5.1.5 gehandelt, führt der lange Zug der Krankenbahnen, der diagonal durch den unteren Bildteil verläuft, die häufig vorkommenden Arbeitsunfälle in der Industrie vor Augen. Alice Lex-Nerlinger verknüpft, unter Anwendung des dialektischen Prinzips, Ursache (Arbeitsbedingungen und Zeitdruck) und Auswirkung (Arbeitsunfälle). Die einfache Verständlichkeit, auf die es ihr in ihren agitatorischen Arbeiten ging, erreicht sie durch die Kombination einfacher, zeichenhafter

282 Das Motiv des dreifach wiederholten Maschinisten (ohne überlappende Uhr) befindet sich als Reproduktion im Oskar Nerlinger-Archiv unter der laufenden Nummer 281. vgl. Werkverzeichnis FG/12.

Bildelemente. Dabei funktioniert jede Stufe der Entwicklung des Motivs ausgehend vom Grundmotiv des Maschinisten als alleinstehendes Motiv.

Die Nähe zur Wiener Bildstatistik besteht bei Alice Lex-Nerlinger somit in der sachlichen und reduzierten Gestaltung, dem Aufzeigen struktureller gesellschaftlicher Strukturen und durch die mengenmäßige Gegenüberstellung. Wie im Fall des Fotogramm-Montage *Für den Profit* ersichtlich wird, liegt eine weitere Nähe in der konzeptuellen Weiterentwicklung eines Motivs durch die Ergänzung um einfache Zeichen und Bildelemente. Diese Ähnlichkeiten treten besonders, aber nicht ausschließlich, bei den Fotogrammen und Fotogramm-Montagen zutage. Das Mittel der Typisierung nutze sie auch in ihren Arbeiten gegen den Paragraphen 218 (Abb. 11, Abb. 43) bei der schwangeren Arbeiterfrau, die sie durch Kopftuch, einfache Bekleidung und den übergroßen Bauch kennzeichnete. Diese beinahe zeichenhafte Darstellung wiederholte sie durch die Schablonentechnik und nutzte so dasselbe Symbol in Fotogramm und Spritzbild. Die Verwendung von Fotografien und Zeitungsausschnitten als 'Tatsachenmaterial' verwarf Alice Lex-Nerlinger für die Veranschaulichung von Strukturen und Verhältnissen, um durch eine zeichenhafte Darstellung, die Allgemeinverbindlichkeit zu betonen – wie Durus 1931 in der *Der Arbeiterfotograf* festgestellt hatte, gelang Lex-Nerlinger gerade mit ihren Fotogrammen die „Erfassung der sozialen Gesamtwirklichkeit“²⁸³. Dieses Anliegen verfolgte Lex-Nerlinger seit ihrer Hinwendung zur politisch-revolutionären Kunst 1928. Sie arbeitete künstlerisch für die proletarische Revolution und nutze dafür verschiedenen Techniken, um die für das agitatorische Anliegen geeignete künstlerische Form zu finden und ohne sich auf eine einzige Form oder Technik festlegen zu wollen. Das ideologische Anliegen stand über allem. Die Kunst sah sie als „Waffe im Klassenkampf“²⁸⁴ und als „Mittel zum [agitatorischen] Zweck.“²⁸⁵

283 Durus, Fotomontage und Fotogramm, in: *Der Arbeiterfotograf*, 1931, Heft 7, S.

284 Alice Lex-Nerlinger, *Typoskript*, 1956, S. 25

285 Ebenda., S. 28

7. Rezeption

Die im Rahmen der vorliegenden Arbeit erstellte Ausstellungsübersicht sowie die Recherche in der zeitgenössischen Presse ermöglicht einen genaueren Blick auf die Wahrnehmung der Werke Alice Lex-Nerlingers. Der Grundstein für die Rezeption ihrer Arbeiten innerhalb des Kunstdiskurses um das 'Neue Sehen' in der Fotografie war die Beteiligung Lex-Nerlingers an mehreren Stationen der *Internationalen Werkbundaustellung Film und Foto* 1929 und 1930. Auf der ersten Station in Stuttgart belegt der Ausstellungskatalog²⁸⁶ die Präsentation von sieben Arbeiten Lex-Nerlingers. Neben vier Fotomontagen für das Kinderbuch werden drei politische Arbeiten aufgeführt: Die Fotomontage *Arbeiten, arbeiten, arbeiten* (Abb. 27) sowie die nicht überlieferten Arbeiten *Todesurteil*²⁸⁷ und *Antikriegsblatt*²⁸⁸. Spätestens auf der Wiener Station der Wanderausstellung werden auch die Fotografien *Eierkarton* (Abb. 19) und *Schneiderpuppe* (Abb. 16) ausgestellt.²⁸⁹ An der Ergänzung um die beiden Fotografien aus dem Kontext der Serie *Berufstätige Frauen* ist interessant, dass sie als Einzelwerke hinzugefügt wurden und so kaum auf das bearbeitete Thema als Serie verwiesen. Gerade diese beiden reduzierten Fotografien entsprachen offensichtlich dem ästhetischen Geschmack der Verantwortlichen. Auf der *Film und Foto* wurden insbesondere von den sowjetischen Teilnehmern zahlreiche politische Arbeiten gezeigt, jedoch stand insgesamt die Modernität der Aufnahmen in Hinsicht auf avantgardistische Gestaltung und Dynamik der Komposition im Fokus des Interesses.

Die Beteiligung an der Werkbundaustellung hatte auch die Veröffentlichung ihrer Arbeiten in dem populären Buch *Es kommt der neue Fotograf* von Werner Gräff 1929 zur Folge²⁹⁰. Das Buch entstand in direktem Zusammenhang mit der *Film und Foto-*

286 AK Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto Stuttgart 1929, Kommentierter Reprint (mit Ausstellungsverzeichnis der Wiener Station), Stuttgart 1990, S. 70

287 Werkverzeichnis AT/4

288 Werkverzeichnis AT/5; Vgl. Ausstellungsverzeichnis im Anhang. Die Arbeiten *Todesurteil* und *Antikriegsblatt* sind nicht mehr eindeutig zuzuordnen. Möglicherweise war die Fotomontage *Giftgas* unter einem anderen Titel ausgestellt, es kann sich jedoch auch um unbekannte Arbeiten handeln, die nicht mehr erhalten sind.

289 Der Katalog der Berliner Station führt Alice Lex-Nerlinger unter dem Namen Alice Nerlinger. Eine Auflistung der ausgestellten Werke ist im Katalog nicht enthalten. Vgl. AK Film und Foto, Internationale Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes, Berlin 1929

290 Gräff, *Es kommt der neue Fotograf*, Berlin 1929

Ausstellung und wirbt für eine moderne fotografische Bildauffassung.²⁹¹ Als eine Art Anti-Lehrbuch weist Werner Gräff auf die bestehenden überkommenen Regeln im Umgang mit Fotografie – wie etwa wie 'keine zu starke Untersicht' oder 'kein Gegenlicht' bei Personenaufnahmen hin und beweist anhand von Gegenbeispielen, dass durch eine überlegte und gekonnte Umsetzung gerade eine Handhabung gegen die Regel zu interessanten Ergebnissen führen kann. Anhand von Beispielen werden die Möglichkeiten dynamischer Bildgestaltung durch Komposition und Perspektive vorgeführt und kommentiert. Auf Seite 91 ist mit der Nahaufnahme der Brot essenden Arbeiterin *hände reden 3* (Abb. 26) ein Einzelmotiv aus der Fotomontage *Arbeiten, arbeiten, arbeiten* (Abb. 27) abgedruckt und mit dem Kommentar „Jedes mehr ergäbe weniger“ (Abb. 62)²⁹² versehen. Die Einzelfotografie wird hier als gelungenes Beispiel für eine – die Aussage steigernde – Reduktion auf das relevante Bildmotiv angeführt.

Die Technik der Fotomontage wird innerhalb des Buchs als dynamischste Ausdrucksweise nach dem Film vorgestellt und ihr Einsatz ebenfalls anhand von Beispielen erklärt. Auf Seite 78 des Buchs (Abb. 63) sind zwei Motive aus Lex-Nerlingers Fotomontage *Aussperrung* (Abb. 24) gezeigt. Die Reihen der 14 silhouettenhaften Polizisten zu Pferd und die der 16 stehenden Schutzmänner dienen zur Veranschaulichung der seriellen Reihung durch die Montagetechnik, was durch den im Buch beigegebenen Kommentar „Er vervielfältigt“²⁹³ noch hervorgehoben wird. Gräff entnahm nach eigener Aussage das Material für das Buch aus dem eingesandten Bildmaterial für die Werkbundausstellung *Film und Foto*.²⁹⁴ Alice Lex-Nerlinger muss also auch die Fotomontage *Aussperrung* (Abb. 24) zu der Ausstellung eingesandt haben. Da diese Arbeit jedoch in keinem der erhaltenen Ausstellungskataloge zu den Einzelstationen aufgeführt ist, kann man folgern, dass die Arbeit für die Ausstellung abgelehnt wurde. Möglicherweise war das Thema der Arbeitskämpfe Anfang 1929 zu tagesaktuell und politisch zu brisant, so dass die Arbeit aus diesem Grund nicht zur Ausstellung angenommen wurde.²⁹⁵ In beiden

291 Eskildsen, Horak: Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 195

292 Gräff, Es kommt der neue Fotograf, Berlin 1929, S. 91

293 Ebenda., S. 78

294 Dies bestätigte Gräff in einem Gespräch mit Ute Eskildsen 1976, vgl. Eskildsen, Horak: Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 195

295 Stichwort Blutmai 1929, der sich kurz nach der Eröffnung der Stuttgarter Ausstellung ereignete. Dies ist interessanter Aspekt im Hinblick auf die kunstpolitische Ausrichtung der Verantwortlichen

Fällen hatte Gräff also Zugriff auf die Originale der politischen Fotomontagen Lex-Nerlingers, entschied sich jedoch dafür, nur einzelne Elemente für sein Buch herauszugreifen.²⁹⁶ Gräff zeigt die Fotografie und die Montagen Lex-Nerlingers losgelöst vom inhaltlichen Kontext der ursprünglichen Fotomontage, unter rein formalen und technischen Gestaltkriterien und lässt so die von der Künstlerin intendierte politische Aussage weitgehend außen vor.

Auf der Ausstellung *Fotomontage* im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums in Berlin, wurden 1931 auf Anregung Cesar Domela-Nieuwenhuis' internationale Arbeiten aus dem Bereich der Fotomontage präsentiert. Veranstalter war die Staatliche Kunstbibliothek Berlin. Im Vorwort des Ausstellungskataloges bezieht sich Kurt Glaser auf die technische Entwicklung der Fotomontage und erläutert die Auswahl der Arbeiten für die Ausstellung.²⁹⁷ Die unterschiedlichen Positionen, die vorrangig aus den Bereichen der kommerziellen und politischen Propaganda bestehen, seien ausdrücklich nur unter gestalterischen Kriterien ausgewählt worden:

„es ist unnötig zu sagen, dass solches propagandamaterial in dieser ausstellung lediglich wegen seiner formalen gestaltung erscheint und daß damit ebensowenig für eine partei geworben wird wie mit geschäftsmäßigen anzeigen für eine firma oder einen fabrikationszweig geworben werden soll.“²⁹⁸

Alice Lex-Nerlinger war mit der derselben Fotomontage vertreten, die auch auf den Stationen der *Film und Foto*-Ausstellungen gezeigt worden war: *Arbeiten Arbeiten* (Abb. 27)²⁹⁹. Durus' Kritik der Ausstellung in der *Roten Fahne* vom 28. April 1931 bestätigt und kritisiert die Auswahl der Arbeiten unter formalästhetischen Kriterien als Schwachpunkt der Ausstellung:

„[...] das Wesen der Photomontage wird hier verfälscht, denn die Auswahl und das Hängen des Materials erfolgte nach formalistisch-ästhetischen Grundsätzen: der politische Charakter der Photomontage als Darstellungsart

der Ausstellung, den man in späteren Arbeiten weiter beleuchten sollte.

296 Gräff muss Lex-Nerlinger um die Bereitstellung der Einzelelemente gebeten haben.

297 AK Fotomontage, Staatliche Museen, Staatliche Kunstbibliothek, Berlin 1931 (ohne Paginierung)

298 Ebenda.

299 Ob weitere Arbeiten Alice Lex-Nerlingers gezeigt wurden, ist nicht bekannt. Im Ausstellungskatalog ist keine Liste der einzelnen ausgestellten Werke enthalten.

der Gegenwart erscheint hier also ästhetisch verbogen.“³⁰⁰

Durus schreibt, dass „wirkliche, also revolutionäre“³⁰¹ Fotomontagen nur in den Ausstellungslokalen der ASSO und der Sowjetabteilung, sowie bei ganz wenigen einzelnen weiteren Künstlern zu finden seien und dass die Arbeiten der beiden linken Gruppen nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch die Stärksten seien:

„Sie müssen es zwangsläufig sein, denn hier wird nicht 'Montage' mit einem Minimum an Inhalt vorgetäuscht, hier ist die Montage nicht Selbstzweck, sondern ein Mittler zwischen den weltbewegenden Ideen unserer Zeit.“³⁰²

Durus hebt den Umstand hervor, dass die Ausrichter einer solcherart bürgerlich ausgerichteten Ausstellung die revolutionären Künstler aufgrund der hohen Qualität und der Bedeutung ihres künstlerischen Schaffens nicht mehr ignorieren konnten und zitiert zudem noch ausführlich aus der bürgerlichen Zeitung *Börsen-Courier*:

„Aber ihren letzten Sinn erfüllt die Photomontage erst, wenn sie eine Idee dokumentiert. Die Ausdruckskraft, die aufklärerische Wucht dieser mit aufrüttelnden Worten zusammenkomponierten Photographien ist außerordentlich. Das Bild wird zum Symbol, das soziale oder politische Assoziationen hervorruft. [...] Es ist begreiflich, dass die revolutionären Parteien, die es auf die Mobilisierung der Massen abgesehen haben, sich auf die neue Kunst der Photomontage stürzen. Die für sie arbeitenden Künstler zeigen eine Reihe künstlerisch und propagandistisch gleich hervorragende Blätter.“³⁰³

Somit erkennt der *Börsen-Courier* den propagandistischen Wert der politischen Fotomontagen in vollem Umfang an und bestätigt die Bestrebungen der Künstler, denen vor allem an gesellschaftlicher Aufklärung, dem klarem Aufzeigen der politischen Probleme und der Aktivierung der Besucher gelegen war.

Lex-Nerlingers Präsenz auf den Stationen der gut besuchten und international beachteten *Film und Foto*, der *Fotomontage*-Ausstellung in Berlin sowie in dem Buch

300 Durus, Revolutionäre Photomontagen. Photomontageausstellung im Lichthof des Kunstgewerbemuseums, in: Rote Fahne, 28. April 1931, S. 12

301 AK Fotomontage, Staatliche Museen, Staatliche Kunstbibliothek, Berlin 1931 (ohne Paginierung)

302 Ebenda.

303 Ebenda. Im Zitat des Börsen-Couriers ist auch von „Propagandamitteln gegen den § 218“ die Rede. Ob Lex-Nerlinger auch mit ihrem Fotogramm zum § 218 oder einer anderen Arbeit auf der Fotomontage-Ausstellung vertreten war, ist bislang unbekannt.

Werner Gräffs machten auch den New Yorker Galeristen Julien Levy auf sie aufmerksam. Levy war einer der ersten Sammler und Galeristen, der sich auf die moderne Fotografie spezialisiert hatte. Auf regelmäßigen Reisen studierte er die europäischen Positionen und erwarb Fotografien für seine Sammlung.³⁰⁴ Levy eröffnete im November 1931 in der New Yorker Lexington Avenue seine Galerie, die sich von Beginn an auf künstlerische Fotografie spezialisierte – neben Alfred Stieglitz' Galerie 291 eine Ausnahmerecheinung. Ende 1932 veranstaltete Levy die Ausstellung *Modern European Photography* mit vielen der namhaftesten Vertretern der europäischen Foto-Avantgarde. Auf dem Ausstellungsplakat³⁰⁵ finden sich neben Namen wie (Walter) Peterhans, Man Ray, (Eli) Lotar, (Herbert) Bayer, Umbo, (Florence) Henri, (Helmar) Lerski, (Maurice) Tabard, (André) Kertesz und Moholy-Nagy auch (Oskar) Nerlinger und Lex (Lex-Nerlinger). In Julien Levys Sammlung befinden sich mehrere Fotografien Lex-Nerlingers³⁰⁶, darunter *Eierkarton* (Abb. 19) und *Schneiderpuppe* (Abb. 16), die auf der *Film und Foto*-Ausstellung ausgestellt waren. Die Fotografie der *Geflügelzüchterin* (Abb. 18) als Teil der Serie zur berufstätigen Frau ist nur in der Julien Levy Collection erhalten und bislang unveröffentlicht.³⁰⁷ Levy muss Lex-Nerlinger 1931 im Rahmen seines Berlinbesuchs getroffen und die Fotografien angekauft haben.³⁰⁸ Betrachtet man den Sammlungskatalog zu Julien Levy wird augenscheinlich, dass die Auswahl unter neusachlichen und formalästhetischen Kriterien erfolgte und keinesfalls politische Inhalte von übergeordnetem Interesse waren.³⁰⁹

Die Rezeption ihrer Fotografien im Kunstdiskurs fand also größtenteils im Zusammenhang mit modernistischer Gestaltung statt und konnte so nur wenig zur politischen Agitation beitragen. Möglicherweise wandte sich Alice Lex-Nerlinger

304 Seine außergewöhnliche Sammlung wird heute vom Philadelphia Museum of Art betreut. Siehe AK: *Dreaming in Black and White, Photography at the Julien Levy Gallery*, Philadelphia Museum of Modern Art 2006

305 Abbildung in: AK: *Dreaming in Black and White, Photography at the Julien Levy Gallery*, Philadelphia Museum of Modern Art 2006, S.52

306 Bei einer Zuschreibung ist die Urheberschaft Lex-Nerlingers fraglich. Siehe Werkverzeichnis 'Abschreibungen'

307 Ich danke Amanda N. Bock vom Philadelphia Museum of Art für die freundliche Auskunft über die Bestände aus der Julien Levy Collection.

308 Katherine Ware, *Between Dadaism and MoMA-ism at the Julien Levy Gallery*, in: AK *Dreaming in Black and White*, Philadelphia 2006, S.60; Dies ist der einzige belegte Ankauf von Arbeiten Lex-Nerlingers.

309 Vgl. AK *Dreaming in Black and White*, Philadelphia 2006

deswegen von der Fotografie nach recht kurzer Zeit wieder ab. Sally Stein und Beatrix Karthaus-Hunt vermuten, dass Lex-Nerlinger die Fotografie mit der Kamera um 1930 wieder aufgab, da „der Reiz der Modernität“³¹⁰ zu sehr dazu tendierte, „der sozialkritischen Einsicht durch Verweilen auf Unwesentlichem und Oberflächlichem entgegenzuarbeiten“³¹¹. Die hier vorgestellten Beispiele der formalen – vom politischen Inhalt losgelösten – Wahrnehmung ihrer Arbeiten im Kunstkontext belegen die hohe Wertschätzung ihrer Arbeiten durch die Zeitgenossen. Die Fotografien konnten und können unter dem Aspekten der Modernität, des Neuen Sehens und der Neuen Sachlichkeit überzeugen. Sie zeigen jedoch auch, wie Einzelemente aus Montagen oder Serien völlig losgelöst vom inhaltlichen Kontext der Original-Zusammenstellung rezipiert wurden und so tatsächlich „der Reiz der Modernität“³¹² die sozialkritische Einsicht zu überlagern vermochte.

Genauere Kenntnis über die ausgestellten Werke auf der Sonderschau *Die Photographie in Händen des Künstlers* im Rahmen der *Großen Berliner Kunstausstellung* von 1930, wäre an dieser Stelle hilfreich. Im Ausstellungskatalog sind zu Lex-Nerlinger zwölf Arbeiten aufgeführt: „1 Photogrammontage: 'Kapital', 1 Photogramm, 2 Photomontagen, 8 Photographien“. Möglicherweise konnte Lex-Nerlinger im Rahmen der Sonderschau eine thematisch zusammenhängende Auswahl ihrer fotografischen Arbeiten selbstverantwortlich bestimmen. Es wäre interessant, die genaue Zusammenstellung der Ausstellungsbeiträge zu kennen, um sich ein Bild ihrer Intention machen zu können. Die unerschlossene Quellenlage zu der Sonderschau erlaubt bislang keine Rückschlüsse und bietet noch Forschungsmöglichkeiten.

Für Lex-Nerlinger, die sich in so vielen revolutionär-proletarischen Gruppen und Vereinigungen beteiligte, an Massenkundgebungen teilnahm und ihr künstlerisches Schaffen explizit in den Dienst des Klassenkampfes stellte, muss die Wahrnehmung ihrer Arbeiten unter Berücksichtigung der intendierten politischen Aussage befriedigender gewesen sein als jene unter formalästhetischen Gesichtspunkten. In

310 Stein, Karthaus-Hunt, Zu den lyrischen und antilyrischen Tendenzen in dem Foto/grafischen Werk von Alice Lex-Nerlinger, in: *AK Fotografieren hieß teilnehmen*, Essen 1994, S. 57

311 Ebenda.

312 Ebenda.

dem bereits erwähnten Artikel in der *Photographischen Korrespondenz* bespricht Willi Warstat eine Fotomontage Alice Lex-Nerlingers. Mit dem Hinweis auf das erfolgreiche Aufzeigen von geistigen Zusammenhängen führt Warstat im Rahmen seiner Betrachtung zu *Neuen Wegen in der Photographie* – also durchaus innerhalb des Kunstkontextes – Lex-Nerlingers Fotomontage *Giftgas* als gelungenes Beispiel für eine Komposition „propagandistisch-politischer Tendenz“³¹³ an.

Die besonders lobende Hervorhebung Lex-Nerlingers durch den linken Kunstkritiker Durus, mit dem sie engen Kontakt pflegte und der an den theoretischen Diskussionen innerhalb des ASSO-Kreises beteiligt war, verwundert wenig. In der Weimarer Republik war die Presselandschaft stark nach politischen Lagern gespalten. Neben der bürgerlichen Presse und einigen wenigen, relativ unparteiischen Blättern waren sowohl die rechten wie die linken Parteien mit eigenen Blättern vertreten und bezogen klare Positionen innerhalb der Berichterstattung.³¹⁴ Blätter des KPD-Mitglieds und einflussreichen Verlegers Willi Münzenberg wie *Der Arbeiterfotograf*, die *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, die Tageszeitungen *Welt am Abend* und *Berlin am Morgen* oder das KPD-Zentralorgan, die Tageszeitung *Die Rote Fahne*, wurden gezielt zur Meinungsbildung und linken Propaganda eingesetzt.³¹⁵ Durus bespricht 1931 in *Der Arbeiterfotograf* Lex-Nerlingers Fotogramm § 218 und hebt die Gestaltung als „außerordentlich wertvoll in der Erstmaligkeit ihrer bildnerischen Durchführung“³¹⁶ hervor. Die Bildunterschrift unter der Abbildung zum Artikel lautet: „Alice Lex: § 218. Die kameralose Fotografie im Dienste der revolutionären Agitation“³¹⁷. Durus bescheinigt Lex-Nerlinger, durch die von ihr entwickelte Umsetzung, „neuartige optische Wirkungen“³¹⁸ erzielen zu können. Die bildnerische „Erfassung der sozialen Gesamtwirklichkeit“³¹⁹ sei durch die geplante propagandistische und formalbildnerische Gestaltung in der neuen Technik gelungen und „geeignet, die revolutionäre Agitation und Propaganda neu

313 Willi Warstat, „Neue Wege in der Photographie“, in: *Photographische Korrespondenz*, 66. Band Nr. 12, Berlin und Wien, Dezember 1930

314 Zur Presselandschaft der Weimarer Zeit vgl.: Konrad Dussel, *Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert*, Münster 2004

315 Zur Struktur der kommunistischen Presse, siehe: Hempel-Küter, *Die kommunistische Presse und die Arbeiterkorrespondentenbewegung in der Weimarer Republik*, Hamburg, 1989

316 Durus, *Fotomontage und Fotogramm*, in: *Der Arbeiterfotograf*, 1931, Heft 7, S. 167

317 Ebenda.

318 Ebenda.

319 Ebenda.

zu beleben“³²⁰.

Die Eignung ihrer Werke zu Agitation und Propaganda überprüfte Lex-Nerlinger unter anderem auf den Ausstellungen der ASSO. Für die erste ASSO-Ausstellung 1929 mit dem Thema 'Kapital und Arbeit'³²¹ hatte die Gruppe sich ein klares Ziel gesetzt. Die Künstler sollten Tendenzkunst machen, um mit dieser

“Kunst die Zustände im kapitalistischen Deutschland aufdecken zu helfen. Um dieses zu erreichen, musste es selbstverständlich eine Kunst sein, die jedem Arbeiter, jedem unverbildeten Menschen ohne weiteres verständlich war.”³²²

Zu den ASSO-Ausstellungen wurden Kataloge mit begleitenden Texten herausgegeben.³²³ In dem bereits erwähnten Faltblatt zur Ausstellung *Revolutionäre Bildmontage* von 1932 benannte Durus die gesamte Ausstellung als eine “große Bildmontage”³²⁴. In diesem Gruppenzusammenhang und der Zusammenfassung zur “großen Bildmontage” sieht Heidrun Schröder-Kehler den spezifischen Beitrag der *Abstrakten* zur Lösung des Problems, “die soziale Form und den sozialen Inhalt zur Synthese zu bringen”.³²⁵

Durch Rezensionen in der zeitgenössischen Presse kann vereinzelt weiter nachvollzogen werden, wie diese Ausstellung konzipiert waren und was ausgestellt wurde. Eine Rezension Siegfried Kracauers zur ASSO-Ausstellung *Revolutionäre Bildmontage* 1932 in der *Frankfurter Zeitung* ist eine der wenigen bekannten Quellen, die sich kritisch mit den Arbeiten und der Konzeption der ASSO-Ausstellung beschäftigten. Auf der ASSO-Ausstellung *Revolutionäre Bildmontage* 1932 wurden

320 Ebenda.

321 Mai 1929, im Europahaus, gegenüber dem Anhalterbahnhof, vgl. Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 26; Leider sind bislang keine genauen Angaben oder Kataloge zu den ASSO-Ausstellungen auffindbar.

322 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 26

323 Bedauerlicherweise können die einzelnen Werke der Ausstellung nicht nachvollzogen werden. Heidrun Schröder-Kehler zitiert in ihrer Dissertation aus einem Faltblatt zur Ausstellung, das der Verfasserin nicht zugänglich war. Die vier Aussteller, *Revolutionäre Bildmontage*, in: Faltblatt zur Ausstellung *Künstler im Klassenkampf*, 4. Ausstellung *Revolutionäre Bildmontage*. Albrecht, Fuhrmann, Lex, Nilgreen, Berlin, Februar 1932, o.p.; zitiert nach: Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus*, Heidelberg 1984, S. 233

324 Durus, *Konstruktivismus und dialektische Bildmontage*, in: Faltblatt zur Ausstellung *Künstler im Klassenkampf*, 4. Ausstellung *Revolutionäre Bildmontage*. Albrecht, Fuhrmann, Lex, Nilgreen, Berlin, Februar 1932, o.p.; zitiert nach: Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus*, Heidelberg 1984, S. 233

325 Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus*, Heidelberg 1984, S. 236

sogar Fragebogen ausgegeben, um die Meinung des Publikums einzuholen.³²⁶ Dieser eindeutige Versuch, die Klarheit der eigenen Aussagen und ihrer Vermittlung zu überprüfen, verdient besondere Beachtung. Er belegt, wie sehr die ASSO-Künstler bestrebt waren, gerade den Arbeitern verständlich zu sein. Alice Lex-Nerlinger zitiert aus einem Artikel Sigfried Kracauers in der linksliberalen *Frankfurter Zeitung* vom 24. Februar 1932:

“Um den Kontakt zwischen der Ausstellung und den Betrachtern noch enger zu gestalten, fordern die Aussteller die Kritik der 'Werkstätigen Öffentlichkeit' durch Fragebogen heraus, in dem unter anderem gefragt wird, ob die Ausstellung gefalle oder missfalle, ob man sie für richtig halte, was an ihr zu ändern sei usf.. Diese Vorkehrungen mögen als äußerlich erscheinen, gehören aber faktisch schon zum Gehalt der Ausstellung.”³²⁷

Kracauer erkennt die Bemühungen der Künstler an, durch die Ausstellung in Treppenhaus und Flur des Graphischen Blocks, die direkte Nähe zum Publikum zu suchen:

“Da es ihre Absicht ist, zur Veränderung des Alltags beizutragen, begibt sie [die Ausstellung, Anm. d. Verf.] sich in den Alltag hinein; da sie den Grundsatz kollektiver Arbeit anerkennt, nötigt sie, durchaus folgerichtig, die Beschauer an die sie sich wendet, zur Diskussion.”³²⁸

In dem Artikel wird eine Frage aus dem Fragebogen wiedergegeben: “Wieweit ist der dialektische Übergang vom Konstruktivismus zur proletarischen Kunst von den Künstlern ... bereits gelöst worden”³²⁹ Leider ist weder der gesamte Fragebogen erhalten, noch existiert die Überlieferung einer Auswertung. Die Komplexität der zitierten Frage erscheint immerhin wenig geeignet, die Arbeiter zu einer offenen Diskussion anzuregen. Betrachtet man die weitere Kritik Kracauers in seinem Artikel³³⁰, so findet sich von seiner Seite eine zwar wohlwollende, jedoch auch eine differenzierte und kritische Analyse der Ausstellung. Kracauer zitiert aus dem Katalog das Ziel der Ausstellung als “Waffe im Klassenkampf wirken”³³¹ zu wollen

326 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 26

327 Ebenda.

328 Ebenda.

329 Ebenda.

330 Siegfried Kracauer, Revolutionäre Bildmontage, *Frankfurter Zeitung*, 24. Februar 1932, in: Karsten Witte, Inka Mülder-Bach (Hrsg.), Siegfried Kracauer, Schriften. Bd. 5., Berlin 1990, S. 30-33

331 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 26

und bescheinigt, dass die Aufmachung, durch die Nähe zum Publikum im Graphischen Block, in dem auch Parteibüros untergebracht waren, diesem Ziel durchaus entspreche. Den Anspruch der vier ausstellenden Künstler Albrecht, Fuhrmann, Lex, Nilgreen (Pseudonym für Oskar Nerlinger), den Konstruktivismus als “bürgerliche Richtung der Kunst”³³² in die proletarische-revolutionäre Kunst überführen zu wollen wertet Kracauer als “unter allen Umständen richtig und fruchtbar”³³³. Er führt aus, dass die Künstler sich solcher konstruktivistischer Prinzipien und Elemente bedienen, die brauchbar seien, um einen Bedeutungswandel zu vollziehen: “Abbau der fiktiven Persönlichkeit [und] der Anerkennung der Technik als solcher”³³⁴. Die gezeigten Arbeiten bringen, so Kracauer, den Nachweis, dass “die heutige Handhabung der Technik die gleiche anarchischen Zustände heraufbeschwört wie das um ihrerwillen vom Konstruktivismus getilgte selbtherrliche Ich.”³³⁵ Das Ausnutzen und Überführen konstruktivistischer Prinzipien in den proletarischen Klassenkampf bewertet Kracauer als “ökonomisch gedacht und dialektisch gehandelt”³³⁶ und benennt die Umsetzung der Arbeiten als “im großen und ganzen stimmig”³³⁷. Zumindest in theoretischer Hinsicht seien die Arbeiten, was sie sein wollten: “auf den Stand gebrachte Montagen, die den Konstruktivismus liquidieren und retten.”³³⁸ Die Rettung sah Kracauer darin, dass die konstruktivistischen Prinzipien nun im klassenkämpferischen Sinne sinnfällig eingesetzt seien und sich der Gesellschaft zuwendeten. Die Abwendung vom Selbstzweck hin zur gesellschaftlichen Relevanz wertet Kracauer als den entscheidenden positiven Punkt der künstlerischen Arbeiten, bevor er die eingangs zitierte Frage des Fragebogens wieder aufgreift, ob der dialektische Wandel zur proletarischen Kunst bereits gelöst sei.

“Ohne dass ich einen Mangel an Begabung mit in Rechnung bringen möchte, so bin ich festzustellen genötigt, daß das Gros der Blätter – sei es aus Gründen der konstruktivistischen Herkunft, sei es infolge des selbstgewählten Ziels – von geringer Durchschlagkraft ist. Die [...] Künstler haben den Konstruktivismus

332 Ebenda.

333 Siegfried Kracauer, Revolutionäre Bildmontage, Frankfurter Zeitung, 24. Februar 1932, in: Karsten Witte, Inka Mülder-Bach (Hrsg.), Siegfried Kracauer, Schriften. Bd. 5., Berlin 1990, S. 32

334 Ebenda.

335 Ebenda.

336 Ebenda.

337 Ebenda.

338 Ebenda.

zu Montagen sozialistischer Erkenntnis verwandt; ihr nächstes Ziel müsste sein: diese Erkenntnisse kunstgemäß zu montieren.“³³⁹

Kracauer moniert, dass die Bildmontagen auf bereits existierenden Erkenntnissen beruhten, die durch die Werke bestenfalls illustriert würden. Er vermisst den „Überschuss über die theoretische Erkenntnis“³⁴⁰, was seiner Meinung nach aus den Erkenntnis-Illustrationen „notwendige optische Verkörperungen von Erkenntnissen machen würde“³⁴¹. Kracauers Kritik, in der er sich intensiver als andere mit der Umsetzung der künstlerischen Mittel und der Überführung von Traditionen auseinandersetzt, erkennt die vielfältigen Bemühungen an und befürwortet das Prinzip, jedoch sieht er das Ziel der Künstler, nämlich mit den gezeigten Arbeiten die Besucher zu aktivieren, als noch nicht erreicht an. Die gezeigte Anwendung des dialektischen Prinzips wertet Kracauer eher als Erkenntnis-wiederholend oder bestenfalls festigend, nicht aber als Erkenntnis-generierend. Der Umstand, dass Kracauer in der überregional bedeutenden Frankfurter Zeitung für ein vorwiegend bürgerliches Publikum³⁴² schrieb, wäre noch genauer zu untersuchen.

Zu einem positiveren Urteil der Ausstellung *Revolutionäre Bildmontage* gelangte wieder einmal Durus in seiner Besprechung in der *Roten Fahne*.³⁴³ Durus wendet sich in seiner Kritik dem Montagebegriff zu und argumentiert, dass der Wert der Fotomontage nicht in ihrer technischen Neuartigkeit besteht, in der der Fotomonteur sich in einer „möglichst interessanten und reklamemäßig zugkräftigen Ineinanderkopplung von Einzelheiten verschiedener Photos oder von Photographie und Schrift erschöpft [...] Wir müssen die bürgerlich-mechanistische Auffassung, diese Überbetonung der technischen Seite der Photomontage bekämpfen.“³⁴⁴ Durus betont vielmehr den revolutionären Wert der proletarischen Fotomontage, die nach dem Prinzip des dialektischen Materialismus aufgebaut ist und sieht

339 Ebenda.

340 Ebenda.

341 Ebenda.

342 Abonnenten der FZ 1932: 36,9 % Geschäftsleute, Firmen; 14,5% Finanzwirtschaft; 13,2% freie Berufe; 9,5% Klubs, Hotels Reisebüros; 9,3% Behörden, höhere Beamte; 6,9% Syndici, Kaufleute, Angestellte; 4,7% Rentner und Privatiers; 5,0% verschiedene Berufe; Quelle: Lynar, Facsimile Querschnitt durch die Frankfurter Zeitung, Frankfurt 1964

343 Durus, Photomontage und Buchgraphik. Zur 3. Ausstellung des Bundes revolutionärer Künstler, in: Die Rote Fahne, 22. Januar 1932, S. 5

344 Ebenda.

“in ihren Möglichkeiten einer erschöpfenden (totalen) bildlichen Erschaffung der gesellschaftlichen Wirklichkeit ein epochales Mittel der Kunst. [...] Sie vermag soziale Zusammenhänge und Wechselwirkungen, Übergänge und Gegensätze aufzuzeigen. Die bürgerlichen Photomonteurs verhüllen (mal bewusst, mal unbewusst) mit der Ausschließlichkeit von hohlen, aber bildmäßig verblüffenden Formen der Photomontage die Wahrheit. Unsere proletarischen Photomonteurs hingegen verstehen es, immer gewandter, immer sicherer, mit einem immer schärferen Bild für das Wesen der gesellschaftlichen Zusammenhänge, einer immer mehr bewussten Tendenz zur Beherrschung der Gestaltungsmöglichkeiten und Methoden des dialektischen Materialismus und einer immer größeren Experimentierlust die Wahrheit zu enthüllen.”³⁴⁵

Durus, der selbst großen Anteil an der Entwicklung der proletarisch-revolutionären Kunst hatte, leistet auch an dieser Stelle Aufklärungsarbeit und erläutert, aus welcher Absicht diese Kunst entstanden ist, wie ihr dialektischer Aufbau zu verstehen sei und wie sie wirken solle.³⁴⁶ Die klare Abgrenzung zur bürgerlichen Fotomontage, die seiner Meinung nach die Wahrheit verhülle, kann als propagandistisches Ziel gelesen werden, das im Zentralorgan der Kommunistischen Partei, der *Roten Fahne*, seinen Platz fand.

Die oben angeführten Beispiele belegen die Anerkennung, die Alice Lex-Nerlinger in der linken Kunstkritik erhielt. Ihre Arbeiten wurden vereinzelt besprochen, erwähnt oder abgebildet. Die größte Verbreitung der Arbeiten Lex-Nerlingers in der gesamten Presselandschaft dürfte jedoch durch die Berichterstattung über die Zensurmaßnahmen von 1931 und 1932 geleistet haben. Die Entfernung ihres Spritzbildes § 218 (Abb. 11) von der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1931 und die heftige Kritik an *Feldgrau schafft Dividende* (Abb. 4) 1932 aufgrund der politischen Inhalte führte zur Thematisierung der Werke und der Veröffentlichung von Abbildungen in rechter wie linker Presse, wie im Folgenden dargestellt werden wird.

Alice Lex-Nerlingers Spritzbild § 218 wurde zunächst im Rahmen der

345 Durus, Photomontage und Buchgraphik. Zur 3. Ausstellung des Bundes revolutionärer Künstler, in: Die Rote Fahne, 22. Januar 1932, S. 5

346 Ebenda.

Gruppenausstellung *Der Abstrakten* auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1931 gezeigt. Das gemeinschaftlich bearbeitete Thema der Gruppe lautete in diesem Jahr 'Zwischen Eisen und Beton'³⁴⁷. Das Thema wurde von den Künstlern unterschiedlich bearbeitet, meist bezogen sie sich in ihren Arbeiten auf das Leben in der modernen Stadt. Lex-Nerlinger bezieht sich hier nur insofern auf das städtische Thema, als sie die verzweifelte Lage der Arbeiterfrauen thematisiert, die gerade im städtischen Raum aufgrund der schwierigen Wohnungssituation problematisch war. Alice Lex-Nerlinger nutzt die bürgerliche Ausstellung, um auf das hochaktuelle Thema der Abtreibungsdebatte aufmerksam zu machen. Auf Veranlassung der Preußischen Bau- und Finanzdirektion wurde das Bild von der *Großen Berliner Kunstausstellung* entfernt, was wiederum zu öffentlichen Protesten und zur Abbildung des Bildes in der Presse führte.³⁴⁸ Für Alice Lex-Nerlinger war die Wahrnehmung in der Öffentlichkeit und der Anreiz zu Diskussion und Stellungnahme der Rezipienten das Hauptanliegen. In ihren Aufzeichnungen wertet sie die Auswirkungen der Zensur als Erfolg:

„Doch gerade das, was gewisse Kreise mit diesen Verboten der Bilder erreichen wollten, nämlich die Stimmen der Anklage und des Gewissens zum Schweigen zu bringen, schlug in das Gegenteil um. Fast die gesamte Presse beschäftigte sich mit dem unerhörten Eingriff in die Rechte der Künstler, die Angelegenheit war in vieler Leute Mund und wurde eifrig diskutiert. Besonders das Bild § 218 regte die Menschen zu heftigen und leidenschaftlichen Meinungsäußerungen an, und damit war der Zweck des Bildes erreicht“³⁴⁹.

Beide Arbeiten Lex-Nerlingers zum § 218 kamen noch einmal zum Einsatz: bei der Ausstellung *Frauen in Not* 1931. Die Ausstellung wurde von der kommunistisch-proletarischen Frauenzeitschrift *Weg der Frau* veranstaltet, von Otto Nagel kuratiert und am 9. Oktober bis zum 1. November im *Haus der Juryfreien* durch Käthe Kollwitz eröffnet³⁵⁰. Die Ausstellung adressierte zuvorderst die Arbeiterinnen.

347 Im Ausstellungskatalog ist Alice Lex-Nerlinger mit zwei Arbeiten aufgeführt. Neben *§ 218* wird ein Werk mit dem Titel *Lohn, Preis und Profit* aufgeführt (AT/8), das nicht erhalten ist. Vgl. AK Große Berliner Kunstausstellung, I. Abteilung, Berlin 1931 und die Ausstellungsübersicht im Anhang

348 Ebenfalls zensiert wurden Carl Haackers *RFB-Propagandaplastik* und Paul Fuhrmanns *Die Politischen*

349 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956 S. 29

350 Die Angaben über das genaue Eröffnungsdatum (8. Oktober) sowie Veranstaltungsort finden sich in dem kurzen Bericht: *Frauen in Not*. Eine bedeutende Ausstellung wurde gestern eröffnet, in: *Die Welt am Abend*, 9. Oktober 1931. Die genaue Ausstellungsdauer findet sich in: N.N., *Frauen in Not*, in: *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, Heft 43, 1931

Durch den Aufruf zur Solidarität sollten hier insbesondere Frauen politisch aktiviert werden. Im Ausstellungskatalog heißt es:

„Doch die Frau ist nicht ohnmächtig, auch sie ist in der Masse stark, und so soll diese Ausstellung aufrufen, erziehen, bewusstmachen, den Willen stärken, diese Zustände überwinden zu helfen. Nicht das einzelne Kunstwerk, die Ausstellung ist hier zur Waffe geworden.“³⁵¹

Warum das Bild auf dieser Ausstellung gezeigt werden durfte, nachdem es einige Monate zuvor von der *Großen Berliner Kunstausstellung* entfernt worden war, kann nur vermutet werden. Ein erneutes Verbot oder gar eine erneute Entfernung aus der Ausstellung *Frauen in Not* wird nicht berichtet.³⁵² Möglicherweise ist die Zensur auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* durch den gesellschaftlichen Rahmen zu erklären. Ein bürgerliches Publikum musste sich von der Auflehnung gegen Kirche und Staat stärker angegriffen fühlen als jenes der Frauenzeitschrift, die sich explizit an die Arbeiterfrauen richtete.³⁵³ Bereits im Vorfeld der Ausstellung wird in der linken Presse über die Vorbereitungen berichtet. Besondere Erwähnung findet die rege Beteiligung ausländischer Künstler und Institutionen, gerade aus der Sowjetunion.³⁵⁴ Adolf Behne, der selbst an der Ausstellung mitgearbeitet hatte, erklärt in einem Artikel in *Die Welt am Abend* ebenfalls seine Freude über die hohe Resonanz, die das Thema bei den Künstlern gefunden hat.³⁵⁵ Von den prominenten und sehr prominenten Beteiligten, die dem Aufruf zur Mitarbeit gefolgt seien, nennt er u.a. Feininger, Schmidt-Rottluff, Kolbe, Bruno Taut und besonders Emil Nolde, der sogar seine Bilder gestiftet habe. Er berichtet von einem eigenen Raum für die Arbeiten von Käthe Kollwitz und von Werken Hans Balluscheks, Heinrich Zilles, Otto Nagels, Werner Scholz', Josef Scharls, Otto Dix', Nerlingers, et al.³⁵⁶ „Das Thema 'Frauen in Not' [...] brachte hier so ziemlich alle wichtigen Kräfte zusammen, die sonst in Gruppen und Grüppchen zersplittert,

351 AK Frauen in Not, Berlin 1931

352 außer M. Meskimmon, die irrtümlich annimmt, das Bild sei aus dieser zweiten Ausstellung entfernt worden. Hierfür gibt es keinen Beleg.

353 Das geht aus einer Anzeige hervor, in der sich die Zeitschrift als Gegenpol zu den bürgerlichen Frauenzeitschriften darstellt, denen es darum ginge, „die Gehirne der Leserinnen zu vernebeln“. In: Arbeiter Illustrierte Zeitung, Nr. 40, 1932

354 N.N., Frauen in Not. Vorbereitungen für die große Ausstellung, in: Die Welt am Abend, 4. August 1931. hier werden als Mitglieder des Protektorats u.a. George Grosz und John Heartfield genannt.

355 Adolf Behne, Die Ausstellung „Frauen in Not“, in: Die Welt am Abend, 17. Oktober 1931

356 Eine ausführlichere Namensliste findet sich in: Die Welt am Abend, 30. September 1931

weit auseinander marschieren.“³⁵⁷ Dem bereits genannten Gemälde § 218 (Abb. 44) von Arthur Segal attestiert Behne hier ein „neuer Typ des 'Lehrbildes'“³⁵⁸ zu sein.“ Die Ausstellung fand großen Zuspruch bei Publikum und Presse. Wie aus *Die Welt am Abend* vom 9. November 1931 hervorgeht, hatte die erste Station am Platz der Republik weit über 10.000 Besucher und wurde in mehr als 200 Zeitungen ausführlich besprochen.³⁵⁹ Es werden weitere Stationen angekündigt – zunächst im Berliner Arbeiterbezirk Wedding, gefolgt von Köln und Frankfurt/Main.³⁶⁰ Durch die Präsentation auf der Ausstellung *Frauen in Not* und durch die bereits bestehende Bekanntheit des Spritzbildes aufgrund der Zensurmaßnahmen auf der Großen Berliner Kunstausstellung, zählt § 218 zusammen mit *Feldgrau schafft Dividende* zu den zeitgenössisch wohl bekanntesten Bildern Alice Lex-Nerlingers.

Einen massenwirksamen Beitrag zur Verbreitung revolutionär-agitatorischer Kunst und den Anliegen der Gruppe der *Zeitgemäßen* leistete 1932 die *Arbeiter Illustrierte Zeitung*³⁶¹. Ein ganzseitiger Artikel (Abb. 64) beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern die Kunst zur revolutionären Bewegung beitragen kann. Die Abbildungen zeigen Arbeiten der *Zeitgemäßen* auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1932, darunter auch Alice Lex-Nerlingers Spritzbild *Feldgrau schafft Dividende*, das seitens der rechten Presse heftig angefeindet worden war. In dem Artikel heißt es:

„Hat denn aber mitten im heftigen Klassenkampfe das Proletariat Zeit übrig für die Kunst? Ist das nicht gefährliche Ablenkung? Keineswegs! Im Gegenteil, die Kunst hat sich gerade im Kampfe als scharfe Waffe erwiesen. Freilich nicht in der hergebrachten Form mit schön gemalten Blumen und Bergen, sondern mit Bildern, die das Proletariat zum Kampfe anfeuern, die aufrütteln und aufklären sollen. Solche Blätter hat bereits Käthe Kollwitz geschaffen als unvergängliches Dokument der Geschichte der Arbeiterbewegung. Aber wir können uns heute nicht mehr auf die schmerzvolle Anklage beschränken, sondern müssen versuchen, in unseren Bildern und Plastiken mit größter Anschaulichkeit die wahren Zusammenhänge des kapitalistischen Systems [offen] zulegen. [Die] Künstler der hier reproduzierten Bilder haben sich in der

357 Adolf Behne, Die Ausstellung „Frauen in Not“, in: *Die Welt am Abend*, 17. Oktober 1931

358 Ebenda.

359 N.N., Ausstellung „Frau in Not“ am Wedding, in: *Die Welt am Abend*, 9. November 1931

360 Ebenda.

361 N.N., *Die Zeitgemäßen*, in: *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, Nr. 23, 1932

Gruppe 'Die Zeitgemäßen' zusammengeschlossen und bemühen sich leidenschaftlich, die packendsten Formen für [solche] Bilder zu finden. Noch ist alles in der Entwicklung begriffen und unfertig, aber heute schon zeigen viele dieser Arbeiten eine Klarheit und einen Schwung, die ihre Aufgabe zum Kampfe aufzurufen, aufs beste erfüllt. Freilich, solange diese Bilder allein in Kunstausstellungen zu sehen sind, können sie nicht heran an die Massen. – Diese Veröffentlichung soll dazu dienen, das Interesse weitester Kreise an diesen äußerst brauchbaren Propagandamitteln zu wecken.“³⁶²

Mit einer Auflage von rund 500.000 Exemplaren war die *Arbeiter Illustrierte Zeitung* nach der *Berliner Illustrierten Zeitung* die zweitgrößte Illustrierte der Weimarer Republik.³⁶³ Der Artikel mit der Abbildung von *Feldgrau schafft Dividende* fand so im Kontext der Frage nach Gebrauch und Nutzen der Kunst innerhalb der revolutionären Bewegung massenhafte Verbreitung.

Nicht zuletzt Lex-Nerlinger selbst hat sich mit der Rezeption ihrer Werke in der Presse beschäftigt und diese in künstlerischer Form reflektiert. In der Fotomontage *1931-1933* (Abb. 10) entwirft sie quasi einen Pressespiegel der letzten drei Jahre unter dem Aspekt der Zensur in der Endphase der Weimarer Republik. Zudem sind alle Hauptthemen, mit denen sich Alice Lex-Nerlinger zwischen 1928 und 1933 beschäftigte, auf dieser Collage vereint: § 218, Arbeit, Krieg sowie deren Verknüpfungen mit dem Kapitalismus. Dass alle diese Arbeiten Anlass zu Diffamierung oder Zensur seitens des Staates bzw. des rechten Flügels gaben, bekräftigt nochmals die politische Aktualität und Brisanz dieser Themen. Die verwendeten Textausschnitte entstammen, wie die Abbildungen, der zeitgenössischen Presse und belegt die weitreichenden Reaktionen auf die staatlichen Zensurmaßnahmen in linker und rechter Presse. Die einzelnen Ausschnitte konnten in einigen Fällen den Pressequellen zugeordnet werden.³⁶⁴

362 Ebenda.

363 Stummlinger, *Klassenbilder*, Konstanz 2007, S. 126

364 Ausschnitt „Gummiknüppel gegen Kunst“ aus: *Rote Fahne*, 22. Mai 1931; Ausschnitt „Polizei in der Großen Berliner Kunstausstellung“ aus: *Die Welt am Abend*, 19. Mai 1931; Abbildung von „Feldgrau schafft Dividende“ aus: *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, Nr. 23, 1932; Ausschnitt „Zensur in Ausstellungen“ aus: *Die Welt am Abend*, 20. Mai 1932; Eine Abschrift der verwendeten Textausschnitte befindet sich im Anhang.

Die Zensurmaßnahmen gegen proletarisch-agitatorische Kunst in öffentlichen Ausstellungen hatten seit 1930 zugenommen. Anlässlich der Zensurfälle auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1932, bei dem Lex-Nerlingers Spritzbild § 218 entfernt worden war, kommentierte *Die Linkskurve*: „Neu ist [...], daß in einer bürgerlichen Kunstausstellung Kunstwerke beseitigt werden.“³⁶⁵ Die Verbote gipfelten 1932 in einem landesweit zur Kenntnis genommenen Kunstkandal, als 41 Werke der Gruppe *Die Zeitgemäßen* von der II. Abteilung der *Großen Berliner Kunstausstellung* entfernt wurden.³⁶⁶ Wiederum war es die Preußische Bau- und Finanzdirektion, die als Hausherrin des Schloss Bellevue, weite Teile der Arbeiten der *Zeitgemäßen* von der Ausstellung ausschloss. Bereits die Ausstellung der *Zeitgemäßen* auf der I. Abteilung 1932 zum Thema 'Krieg' hatte scharfe Attacken seitens der rechten Presse zur Folge. Der nationalsozialistische *Angriff* vom 9. Mai 1932 hetzte gegen Alice Lex-Nerlingers Spritzbild *Feldgrau schafft Dividende*: „Wenn es heute schon einen NATIONALSOZIALISTISCHEN POLIZEIPRÄSIDENTEN von Berlin gäbe, hinge dieses verlogene Machwerk auch nicht eine Stunde dort.“³⁶⁷ In der Schweizer Ausgabe des *Goldenen Zeitalters* im Juli 1932 wurde über eine weitere Reaktion im *Angriff* berichtet:

„Auf einer kürzlich eröffneten Berliner Kunstausstellung hängt ein mit 'Feldgrau schafft Dividende' betiteltes Bild, auf dem ein halbverwester Soldat mit zeretzter Gasmasken im Drahtverhau gezeigt wird; im Hintergrund erhebt sich eine Fabrik, aus der Wagen mit Kriegsmaterial zu dem Toten herunterrollen. Auf dem Rahmen des Bildes steht: 'Verhindert Kriegsproduktion, Kriegstransporte. Der Krieg ist die Steigerung des Profits mit anderen Mitteln.' Der 'Angriff' des Herrn Goebbels erregt sich über das Bild schrecklich und sagt, in diesem Bild erblicke jeder, der sich die Achtung vor den Opfern des Weltkrieges bewahrt habe, eine grobe Beleidigung der gefallenen Kameraden. Es hat verteuelt den Anschein, als ob die Empfindlichkeit des 'Angriffs' gegenüber der nackten Wahrheit vor allem der Achtung vor den Nutzniessern des Weltkrieges entspringt, die auch die Nutzniesser des Krieges von morgen sein werden.“³⁶⁸

365 Kulturfaschismus in der Kunst, in: *Die Linkskurve*, 7. Juli 1931; zitiert nach Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus*, Heidelberg 1984, S. 260

366 Vgl. Kramer, *Gummiknüttel gegen Kunst*, in: *AK die Kunst ist frei*, Berlin (West) 1977, S. 137-166

367 H. St., *Im Schloss Bellevue: Sowjet-Propaganda*, in: *Der Angriff*, 9. Mai 1932; zitiert nach Schröder-Kehler, *Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus*, Heidelberg 1984, S. 263

368 N.N. *Feldgrau schafft Dividende*, in: *Goldenes Zeitalter* (Schweizer Ausgabe) vom 15. 7. 1932

Im Rahmen der diffamierenden Berichterstattung zu *Feldgrau schafft Dividende* druckte der *Angriff* sogar eine Abbildung des Spritzbildes und trug auf diese Weise wesentlich zur Bekanntheit und des Bildes bei.³⁶⁹

Die Hetzereien gegen die sogenannten Sowjet-Künstler hatten bei der Frühjahrsausstellung noch nicht den gewünschten Effekt – die Entfernung der angeprangerten Werke. Zwar hatte die Bau- und Finanzdirektion auch hier Einspruch gegen mehrere Arbeiten, darunter *Feldgrau schafft Dividende*, eingelegt, jedoch konnten bis auf eine Ausnahme alle beanstandeten Werke nach einer Neuhängung in der Ausstellung verbleiben³⁷⁰. Für die Herbstausstellung sollte sich das ändern. Wie in *Die Welt am Abend* berichtet wurde, hatte ein Kritiker des *Angriff* die Möglichkeit, die Ausstellung vor den restlichen Pressevertretern zu besichtigen, der dann mit seiner Kritik die Zensurmaßnahmen angestoßen habe.³⁷¹ Bereits am 1. September bringt der *Angriff* einen Artikel mit dem Titel *Kommunistisch-jüdische Ferkeleien. Ein Skandal! Die Große Berliner Kunstaussstellung darf so nicht eröffnet werden* und fordert weiter:

„daß diese HETZERISCHEN SUDELEIEN entwurzelter jüdischer Asphalt-“Künstler“ sofort BESEITIGT werden und bei der Eröffnung der Ausstellung nicht mehr zu sehen sind... Die Polizei hat noch genügend Gelegenheit, an Ort und Stelle selbst Erhebungen anzustellen und die FERKELEIEN IN DEN OFEN werfen zu lassen. So wie die Ausstellung jetzt aussieht, darf sie auf KEINEN FALL ERÖFFNET werden.“³⁷²

Zwei Tage nach Erscheinen dieses Artikels erschienen die Herren der Bau- und Finanzdirektion im Schloss Bellevue und verlangten die Entfernung von 41 Kunstwerken aus der Ausstellung der *Zeitgemäßen*. Diese Maßnahme hatte ein großes Echo in der Presse zufolge und lieferte Alice Lex-Nerlinger Material für ihre Fotomontage *1931-1933*.³⁷³ Lex-Nerlinger benennt Prinz August Wilhelm von

369 H. St., Im Schloss Bellevue: Sowjet-Propaganda, in: Der Angriff, 9. Mai 1932; zitiert nach Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 263

370 Das Spritzbild *Krieg* (Abb. 50) von Oskar Nerlinger wurde entfernt. Vgl. Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 261

371 Goebbels zensiert, in: Die Welt am Abend, Nr. 207, 3, September 1932, zitiert nach: Kramer, Gummiknüppel gegen Kunst, in: AK die Kunst ist frei, Berlin (West) 1977, S. 154, FN 30

372 Kommunistisch-jüdische Ferkeleien. Ein Skandal! Die Große Berliner Kunstaussstellung darf so nicht eröffnet werden, in: Der Angriff, 1. September 1932; zitiert nach Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 263, Hervorhebungen im Original

373 u.a.: N.N., Goebbels zensiert, in: Die Welt am Abend, Nr. 207, 3. September 1932; N.N., 42 Bilder aus der Großen Berliner Kunstaussstellung entfernt, in: Berliner-Börsenzeitung, Nr. 42, 2. September

Hohenzollern, Sohn des letzten Kaisers und Mitglied der NSDAP, als denjenigen, der im Zuge der Vorbesichtigung für die folgenden Zensurmaßnahmen verantwortlich war.³⁷⁴ Die oberste Schlagzeile in der Fotomontage betitelt ihn entsprechend als „Prinz Auwi, Zensor der Republik“.

Die Künstler der ASSO und der *Zeitgemäßen* reagierten auf die Zensur der 41 Werke mit der geschlossenen Rücknahme der noch verbliebenen 20 Werke von der Herbstausstellung und organisierten eine Sonderschau der von der Zensur betroffenen Arbeiten. In der Klosterstraße in Berlin fand vom 9. bis zum 20. Oktober eine Sonderausstellung des *Bundes Revolutionärer Künstler Deutschlands* (vorher: ASSO, umbenannt 1931) statt.³⁷⁵ Eine Beteiligung Lex-Nerlingers mit *Feldgrau schafft Dividende* ist nicht belegt, jedoch aufgrund der öffentlichen Anfeindungen in der rechten Presse sehr gut denkbar.

Für die folgende Zeit bis zur Machtübernahme durch die Nationalsozialisten ist bislang keine weitere Ausstellungstätigkeit belegt. In ihrem Typoskript berichtet Lex-Nerlinger, wie sie noch in der Nacht der Machtübernahme am 30. Januar 1933 mit einer Gruppe Gleichgesinnter selbsterstellte Flugblätter verteilte, in denen sie die Polizei dazu aufforderten, nicht auf Arbeiter zu schießen und wie sie nur knapp der Polizei und der SA entkamen.³⁷⁶ Daraufhin vernichteten Alice Lex-Nerlinger und Oskar Nerlinger zahlreiche ihrer politischen Arbeiten. Als Mitglied der Kommunistischen Partei wurde Alice Lex-Nerlinger noch 1933 aus der Reichskammer der Bildenden Künste ausgeschlossen, erhielt Ausstellungsverbot und war kurzzeitig inhaftiert.³⁷⁷ Nach dem Krieg setzte sie ihre künstlerische Tätigkeit in der DDR fort und schuf Zeichnungen von Arbeitern im Stil des Sozialistischen Realismus.

1932; N.N., Die revolutionäre Kunst von der Kunstaussstellung entfernt, in: Rote Fahne, 4. September 1932; N.N., Der Skandal um die Große Kunstaussstellung, in: Die Welt am Abend, Nr. 211, 8. September 1932; für eine vollständige Übersicht, wäre noch weitere Quellenrecherche zu leisten.

374 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 29; Laut Lex-Nerlinger machten auch Vertreter der Kirche ihren Einfluss geltend und übten Druck auch die Bau- und Finanzdirektion aus, um Werke aus der Ausstellung entfernen zu lassen.

375 AK Die Kunst ist frei, Berlin (West) 1977, S. 156 ; auch auf dieser Ausstellung wurden wieder Bilder zensiert.

376 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 32

377 Die Inhaftierung macht sie noch 1933 zum Sujet eines Spritzbildes (ST/5)

8. Resumée und Ausblick

Die vorliegende Arbeit zum Thema der Motive und Bildsprache Alice Lex-Nerlingers stellt die bislang erste zusammenhängende Darstellung der Kunst Lex-Nerlingers zwischen 1928 und 1933 dar. Anhand des von der Künstlerin verfassten autobiografischen Typoskripts sowie der Beleuchtung ihrer Mitgliedschaften in Künstlergruppen konnte ein Einblick in den Politisierungsprozess Lex-Nerlingers gegeben werden. Ihr Interesse galt einer Kunst, die den Arbeitern verständlich war. Sie wollte politische und wirtschaftliche Zusammenhänge sowie gesellschaftliche Strukturen und Missstände aufzeigen, um zur politischen Aktivierung der Betrachter beizutragen. Zur Umsetzung dieses Anliegens prüfte sie verschiedene Techniken. Wie gezeigt werden konnte, verwarf sie die Fotografie mit der Kamera, um sich der dialektischen Gestaltung in Fotomontagen, Fotogrammen, Fotogramm-Montagen und Spritzbildern zuzuwenden. Das Prinzip der Montage kam dabei in allen verwendeten Techniken zum Tragen. Das Prinzip der dialektischen Bildmontage, das auch innerhalb der *Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands* einen hohen Stellenwert hatte, entwickelt Alice Lex-Nerlinger in ihrer politisch-agitatorische Kunst auf eigenständige Art und Weise weiter.

Zu den drei Hauptthemenbereichen Arbeit, Antikriegsbilder und Bildern gegen den Abtreibungsparagraphen schafft Lex-Nerlinger Arbeiten, die sie gezielt im Kontext der revolutionären Kunst ausstellt. In ihren politischen Fotomontagen greift sie aktuelle Themen wie das der Aussperrungen auf und verbindet ihre reduzierten konstruktivistischen Kompositionen mit Fotografien, Zeitungsausschnitten und Typografie. Sie nutzt die Mittel der Montage, um durch Gegenüberstellung, serielle Reihung und Rhythmisierung auf die Auswirkungen der betrieblichen Reorganisation nach der Maßgabe des Taylorismus eindringlich vor Augen zu führen. In ihren Spritzbildern verbindet sie die typisierten und anonymisierten Figurendarstellungen der Arbeiter und Arbeiterfrauen durch dynamische Gegenüberstellung mit den Feindbildern wie Kirche, Staat und kapitalistischer Industrie. Sie nutzt tradierte Motive wie das der schuldlos in Not geratenen schwangeren Arbeitermutter oder jenes des verendeten Soldaten, um Empathie zu erregen, geht jedoch über die reine Darstellung des Leids hinaus, indem sie auf Ursachen hinweist oder einen Ausweg aufzeigt. In den Fotogrammen und

Fotogramm-Montagen übt sie allgemeinverbindlichere Kritik, indem sie übergeordnete gesellschaftliche Strukturen schematisiert und schnell erfassbar aufbereitet. Wie gezeigt werden konnte nutzt sie dabei auch die zeitgenössisch modernen Prinzipien der Bildstatistik. Durch die Erweiterung von Bildern um Zeichen oder andere Bildelemente erweitert sie bei *Für den Profit*, ausgehend von einem Grundmotiv, die Aussage in mehreren Schritten bis hin zu einer komplexen und dennoch – durch die Simplizität der Zeichen – einfach verständlichen Montage. Die Zeichenhaftigkeit ihrer Darstellungen nutzt Alice Lex-Nerlinger, um durch einfache Wiederholung und mengenmäßige Gegenüberstellung das Ungleichgewicht zwischen *Arm und Reich* oder *Kapital und Arbeit* zu veranschaulichen.

Zu den Bezügen zur Methode der Wiener Bildstatistik konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit lediglich ein Hinweis in Form eines Anstoßes geleistet werden. Hier könnte eine größere Forschungsarbeit zur Verbindung zwischen Bildstatistik und Kunst, insbesondere zu den Bezügen zur proletarisch revolutionären Kunst der Weimarer Republik, womöglich aber auch zeitlich wie räumlich darüber hinausgehend, angestellt werden. Die Ausbreitung der Methode geschah bereits vor 1933 mit der Etablierung von Partnerinstituten in der Sowjetunion, Großbritannien, den Niederlanden und Deutschland und weitete sich in den folgenden Jahren zu internationaler Anerkennung. Der Erfolg der bildstatistischen Methode ist bis heute ungebrochen, bedenkt man die weltweit verständlichen Piktogramme.

Ein weiterer Anstoß zu ausgedehnterer Forschung kann in Bezug zu den Ausstellungen und Rezeptionswegen der Kunst der Weimarer Zeit gegeben werden. Wie im Rahmen der Recherchen zur vorliegenden Arbeit deutlich wurde, ist hier noch ein weites und fruchtbares Forschungsfeld in großen Teilen unbearbeitet. Eine umfassende Publikation steht hier noch aus. Schon der Umstand, dass die zeitgenössischen Ausstellungskataloge – etwa zur *Großen Berliner Kunstausstellung* – in den Berliner Bibliotheken oder auch im Verbundkatalog nicht in Gänze zugänglich sind, würde die Aufbereitung und Auswertung wünschenswert machen. Eine weitergehende Recherche in den zeitgenössischen Tageszeitungen könnte auch hier noch weitere Erkenntnisse zur Rezeption von Ausstellungen, Künstlern und Kunstwerken erbringen. So wäre etwa eine Quelle zu den

einzelnen ausgestellten Werken in der ASSO-Ausstellung *Revolutionäre Bildmontage* (1932) oder der Sonderschau *Die Photographie in Händen des Künstlers* (1930) eine wertvolle Erweiterung für ein besseres Verständnis des von der Künstlerin intendierten Rezeptionszusammenhangs und zur Überprüfung ihres selbsterklärten Ziels:

„Von dem Moment an, da ich mit meinen Arbeiten für bestimmte fortschrittliche Ziele im Leben eintrat, wurde mir von den bürgerlichen Kollegen gesagt: 'Ihre Bilder sind literarisch.' 'Nun,' sagte ich, 'das sollen sie auch sein; denn ich will den Menschen ja etwas verständlich machen, ihnen etwas sagen.' 'Dann ist es keine Kunst' wurde mir geantwortet, 'denn Kunst geht über das Gefühl und hat mit dem Verstand nichts zu tun.' 'In Ihrem Sinn bin ich dann allerdings keine Künstlerin, doch es fällt mir gar nicht schwer, bei dieser Ihrer Kunstauffassung auf die Bezeichnung Künstlerin zu verzichten, da ich der Ansicht bin, dass es die vornehmste Aufgabe eines Künstlers ist, für die fortschrittlichen Ideen des Humanismus mit seiner Kunst zu wirken. An diese Kunstwerke kann man allerdings weder mit der bürgerlichen Kritik noch dem Seziermesser des bürgerlichen Ästhetizismus herangehen. Meiner Ansicht nach, sind sie künstlerisch gut, wenn sie klar und wirksam die ihnen zugrunde liegenden Ideen ausdrücken, die wiederum der Ausdruck der allgemeinen geistigen Bewegung unseres Jahrhunderts sein müssen.'“³⁷⁸

378 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 30

Anhang 1 – Literaturverzeichnis

unveröffentlichte Quellenliteratur:

- Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956:

Maschinengeschriebenes Typoskript, verfasst zwischen Juli und November 1956, Seiten 1-10 in zweifacher, leicht unterschiedlichen Fassungen. Das Original mit handschriftlichen Anmerkungen befindet sich im Besitz der Galerie Berinson, Berlin (erworben von der Schwiegertochter Sigrid Nerlinger, Berlin).

Ausstellungskataloge (AK), zeitgenössische

- AK Große Berliner Kunstausstellung, Berlin 1927
- AK Große Berliner Kunstausstellung, Berlin 1928
- AK Große Berliner Kunstausstellung, Berlin 1929
- AK Film und Foto (Reprint von 1929), Stuttgart 1990:
Klaus Steinorth (Hrsg.), Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto, Stuttgart 1929 Kommentierter Reprint (mit Ausstellungsverzeichnis der Wiener Station), Stuttgart 1990
- AK Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto, Berlin 1929
- AK Große Berliner Kunstausstellung, I. Abteilung, Berlin 1930
- AK Große Berliner Kunstausstellung, II. Abteilung, Berlin 1930 (Herbstausstellung)
- AK internationale ausstellung das lichtbild, münchen 1930
- AK Große Berliner Kunstausstellung, I. Abteilung, Berlin 1931
- AK Frauen in Not, Berlin 1931
- AK Fotomontage, Staatliche Museen, Staatliche Kunstbibliothek, Berlin 1931
- AK Große Berliner Kunstausstellung, I. Abteilung, Berlin 1932
- AK Große Berliner Kunstausstellung, II. Abteilung, Berlin 1930 (Herbstausstellung)
(Herbstausstellung mit Sonderschau: Die Photographie in Händen des Künstlers)

Ausstellungskataloge (AK), moderne

- AK Alice Lex-Nerlinger, Oskar Nerlinger, Berlin (Ost) 1975:
Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.), Alice Lex-Nerlinger, Oskar Nerlinger. Graphik. Malerei. Foto-Graphik, Berlin (Ost) 1975
- AK Die Kunst ist frei, Berlin (West) 1977:
Werner Brunner, Pit Mascke (Hrsg.), Die Kunst ist frei – das Nähere bestimmt die Polizei. Politische Repression im Kulturbereich der 20er Jahre, Galerie 70, Berlin (West) 1977

- AK Wem gehört die Welt?, Berlin 1977:
Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.), Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Berlin 1977
- AK Revolution und Realismus, Berlin 1978:
Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), Revolution und Realismus: Revolutionäre Kunst in Deutschland, 1917 bis 1933, Berlin 1978
- AK Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit, München 1982:
Friedrich Stadler (Hrsg.), Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit. Otto Neurath – Gerd Arntz, München 1982
- AK Montage and Modern Life, Massachussets 1992:
Matthew Teitelbaum (Hrsg.), Montage and Modern Life 1919-1942, Massachussets 1992
- AK Oskar Nerlinger, Pforzheim 1993:
Kulturamt der Stadt Pforzheim (Hrsg.), Oskar Nerlinger 1893-1969, Pforzheim 1993
- AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994:
Museum Folkwang, Essen (Hrsg.), Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Essen 1994
- AK Neues Sehen in Berlin, Berlin 2005:
Christiane Kühn (Hrsg.), Neues Sehen in Berlin, Berlin 2005
- AK Dreaming in Black and White, Philadelphia 2006:
Katherine Ware, Peter Barberie, Dreaming in Black and White, Photography at the Julien Levy Gallery, Philadelphia Museum of Modern Art 2006
- AK Köln Progressiv, Köln 2008
Museum Ludwig (Hrsg.), Köln Progressiv 1920-33. Seiwert, Hoerle, Arntz, Köln 2008

andere:

- Kienle, Aus dem Tagebuch einer Ärztin, Berlin 1932:
Else Kienle, Aus dem Tagebuch einer Ärztin, Berlin 1932
- Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984:
Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus. Oskar Nerlinger und die Berliner Gruppe „Die Abstrakten“ (1919-1933), Heidelberg 1984
- Hatje, Daniel-Henry Kahnweiler, Stuttgart, 1986:
Gerd Hatje (Hrsg.), Daniel-Henry Kahnweiler, Stuttgart, 1986
- Meskimmon, We weren't modern enough, London 1999:
Marsha Meskimmon, We weren't modern enough. Women artists and the limits of German modernism, London 1999
- Gräff, Es kommt der neue Fotograf, Berlin 1929:
Werner Gräff (unter Mitarbeit von Hans Richter), Es kommt der neue Fotograf,, Berlin 1929
- Lynar, Facsimile Querschnitt durch die Frankfurter Zeitung, 1964:
Ingrid Gräfin Lynar (Hrsg.), Facsimile Querschnitt durch die Frankfurter Zeitung, 1964
- Hempel-Küter, Die kommunistische Presse, Hamburg, 1989:
Christa Hempel-Küter, Die kommunistische Presse und die Arbeiterkorrespondentenbewegung in der Weimarer Republik, Das Beispiel der Hamburger Volkszeitung, Hamburg, 1989

- Dussel, Deutsche Tagespresse, Münster 2004:
Konrad Dussel, Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert, Münster 2004
- Benjamin, Das Kunstwerk, Frankfurt 2006:
Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935),
Edition Suhrkamp, Frankfurt 2006
- Stummberger, Klassenbilder, Konstanz 2007:
Rudolf Stummberger, Klassenbilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945, Konstanz
2007
- Büttner, Weimar. Die überforderte Republik, Stuttgart 2008:
Ursula Büttner, Weimar. Die überforderte Republik 1918-1933, Stuttgart 2008

Sammelbände:

- Carl Crede, Frauen in Not, Berlin 1929:
Crede, Frauen in Not, Berlin 1929
- Kunstamt Kreuzberg, Weimarer Republik, Berlin 1977:
Kunstamt Kreuzberg, Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln (Hrsg.), Weimarer
Republik, Berlin 1977
- Eskildsen, Horak: Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979:
Ute Eskildsen, Jan Horak (Hrsg.), Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979
- Tucholsky, Gesammelte Werke, Hamburg 1985:
Mary Gerold-Tucholsky, Gesammelte Werke von 1907 bis 1932, Hamburg 1985
- Hennenberg, Das große Brecht-Liederbuch, Berlin 1985:
Fritz Hennenberg (Hrsg.), Das große Brecht-Liederbuch, Berlin 1985
- Haller, Kinross: Otto Neurath, Wien 1991:
Rudolf Haller, Robin Kinross (Hrsg.), Otto Neurath. Gesammelte Bildpädagogische Schriften,
Wien 1991
- Frizot, Neue Geschichte der Fotografie, Paris 1994:
Michel Frizot (Hrsg.), Neue Geschichte der Fotografie, Paris 1994
- Wolf, Cyankali 218, Stuttgart 1994:
Friedrich Wolf, Cyankali 218. Textausgabe mit Materialien, Stuttgart 1994
- Wischermann, Haas: Körper mit Geschichte, Stuttgart 2000:
Clemens Wischermann, Stefan Haas (Hrsg.), Körper mit Geschichte, Stuttgart 2000
- Lange, Printed Matter, Leipzig 2004:
Barbara Lange (Hrsg.), Printed Matter: Fotografie im/und Buch, Leipzig 2004
- Cowan, Sicks: Leibhaftige Moderne, Bielefeld 2005:
Michael Cowan, Kai Marcel Sicks (Hrsg.), Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und
Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005
- Figge, Ward: Reworking the German Past, Rochester 2010:
Susan G. Figge, Jenifer K. Ward (Hrsg.), Reworking the German Past. Adaption in Film, the
Arts, and Popular Culture, Rochester 2010

Aufsätze:

- Nerlinger, Wie wir zur ASSO kamen:
Oskar Nerlinger, Wie wir zur ASSO kamen,
in: Sonntag, Berlin, 21. April 1956;
Reprint in: AK Oskar Nerlinger, Alice Lex-Nerlinger, Berlin (Ost) 1975, S. 16
- Lex-Nerlinger, Fotomontage – Ausdruck revolutionären Willens:
Alice Lex-Nerlinger, Fotomontage – Ausdruck revolutionären Willens,
in: Bildende Kunst, Heft 1, Berlin (Ost) 1959, S. 31ff;
Reprint in: AK Alice Lex-Nerlinger, Oskar Nerlinger, Berlin (Ost) 1975, S. 15
- Kramer, Die ARBKD:
Jürgen Kramer, Die ARBKD, 1977
in: AK Wem gehört die Welt?, Berlin 1977, S. 174-204
- Kramer, Gummiknüppel gegen Kunst:
Jürgen Kramer, Gummiknüppel gegen Kunst,
in: AK die Kunst ist frei, Berlin (West) 1977, S. 137-166
- Lavin, Photomontage, Mass Culture and Modernity:
Maud Lavin, Photomontage, Mass Culture and Modernity. Utopianism in the circle of new advertising designers,
in: AK Montage and Modern Life, Massachusetts 1993, S. 37-59
- Stein, Karthaus-Hunt, Zu den lyrischen und antilyrischen Tendenzen in dem Foto/grafischen Werk von Alice Lex-Nerlinger:
Sally Stein, Beatrix Karthaus-Hunt, Zu den lyrischen und antilyrischen Tendenzen in dem Foto/grafischen Werk von Alice Lex-Nerlinger,
in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 51-59
- Bergius, Fotomontage im Vergleich:
Hanne Bergius, Fotomontage im Vergleich,
in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 42-50
- Patzel-Matern, Volkskörper und Leibesfrucht:
Katja Patzel-Matern, Volkskörper und Leibesfrucht,
in: Wischermann, Haas: Körper mit Geschichte, Stuttgart 2000
- Hille, Worte trennen – Bilder verbinden:
Nicola Hille, Worte trennen – Bilder verbinden. Die Erfindung der Wiener Bildstatistik als Beitrag zu einer visuellen Kommunikation, 2003
in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Juni 2003, S. 49-58
- Otto, Montage and Message:
Elisabeth Otto, Montage and Message: The Photography-Based Works of Alice Lex-Nerlinger in Publications of the Weimar Republic
in: Barbara Lange, Printed Matter, Leipzig 2004, S. 57-77
- Epp Buller, Pregnant Women and Rationalized Workers:
Rachel Epp Buller, Pregnant Women and Rationalized Workers. Alice Lex's anonymous Bodies
in: Cowan, Sicks: Leibhaftige Moderne, Bielefeld 2005, S. 339-353

- Pawella, Zur Darstellung von Gleichheit und Ungleichheit in der proletarisch ambitionierten Kunst der Zwischenkriegszeit:
Frank Pawella, Zur Darstellung von Gleichheit und Ungleichheit in der proletarisch ambitionierten Kunst der Zwischenkriegszeit
in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Technischen Universität Dresden, 57, Heft 3 – 4, Dresden 2008, S. 56-61
- Epp Buller, Controlled Chaos:
Rachel Epp Buller, Controlled Chaos: A Case Study of Photomontage in Weimar,
in: Figge, Ward: Reworking the German Past, Rochester 2010, S. 39-56

Artikel aus zeitgenössischer Presse und Publikationen:

- Die Internationale 20 (1922)
zitiert nach: Katja Patzel-Matern, Volkskörper und Leibesfrucht, Stuttgart 2000, S. 203
- Neurath, Statistik und Proletariat, 1927:
Otto Neurath, Statistik und Proletariat, 1927
in: Kulturwille, 4. Jg., Nr. 9, Leipzig 1927, S. 186-188;
Reprint in: Rudolf Haller, Robin Kinross (Hrsg.), Otto Neurath. Gesammelte Bildpädagogische Schriften, Wien 1991, S. 78-84
- Kracauer, Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino, 1927:
Siegfried Kracauer, Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino
in: Frankfurter Zeitung, Oktober 1927;
Reprint in: Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977, S. 279-294
- Siegfried Kracauer, Die Photographie
in: Frankfurter Zeitung, Oktober 1927,
Reprint in: Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt 1977, S. 34
- Lazlo Moholy-Nagy, Fotografie ist Lichtgestaltung
in: Bauhaus, Heft 1, 2. Jg., 1928
- Jan Tschibold: Fotografie und Typografie
in: Die Form, Heft 7, 1928, S. 221-227;
Reprint in: Eskildsen, Horak: Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 157-159
- Oskar Nerlinger, Das Spritzverfahren in der Werbegrafik
in: Die Form, Heft 13, 3. Jg., 1928;
zitiert nach: Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 198
- N.N., Film-Sondervorführung im Ufa-Palast
in: Sueddeutsche Arbeiter-Zeitung, 24. Juni 1929;
zitiert nach: Eskildsen, Horak: Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 167-170
- Gerd Arntz, Bewegung in Kunst und Statistik
in: a-z, Mai 1930, S. 1
- Willi Warstat, Neue Wege in der Photographie
in: Photographische Korrespondenz, 66. Band Nr. 12, Berlin und Wien, Dezember 1930

- Alice Lex-Nerlinger, *Proletarische Veranstaltungen und zweckmäßige Raumgestaltung*, in: Arbeiterbühne und Film, Heft 3, März 1931, S. 10;
Reprint in Rolf Henke, Richard Weber (Hrsg.), Arbeiterbühne und Film, Juni 1930-Juni 1931 (Zentralorgan des Arbeiter-Theaterbundes Deutschland e.V.), Köln 1974
- Durus (Alfred Kemeny), Revolutionäre Photomontagen. Photomontageausstellung im Lichthof des Kunstgewerbemuseums
in: Rote Fahne, 28. April 1931, S. 12
- Alice Lex-Nerlinger, Die Frau und der Film
in: Arbeiterbühne und Film, Heft 5, Mai 1931, S. 12
Reprint in Rolf Henke, Richard Weber (Hrsg.), Arbeiterbühne und Film, Juni 1930-Juni 1931 (Zentralorgan des Arbeiter-Theaterbundes Deutschland e.V.), Köln 1974
- Raoul Hausmann, Fotomontage
in: a bis z, Mai 1931, S. 61-62;
Reprint in: Eskildsen, Jan: Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 132-133
- César Domela-Nieuwenhuis, Vorwort zum Katalog der Ausstellung
in: AK Fotomontage, Staatliche Museen, Staatliche Kunstbibliothek, Berlin 1931
- Heinz Lüdecke, Fotomontage. Ein Mittel revolutionärer Agitation und Propaganda
in: Die Welt am Abend, 2. Juni 1931
- Durus (Alfred Kemeny), Fotomontage und Fotogramm
in: Der Arbeiterfotograf, 1931, Heft 7, S. 167
- N.N., Kulturfaschismus in der Kunst
in: Die Linkskurve, 7. Juli 1931;
zitiert nach: Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 260
- Sebastian Frank, Wirtschaft am Tage vor der Diktatur II. Vom Exportkampf zum Krieg
in: Die Weltbühne, 14. Juli 1931, S. 71;
zitiert nach: Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 256
- N.N., Die Zeitgemäßen
in: Arbeiter Illustrierte Zeitung, Nr. 23, 1932
- N.N., Frauen in Not. Vorbereitungen für die große Ausstellung
in: Die Welt am Abend, 4. August 1931
- N.N., Frauen in Not
Die Welt am Abend, 30. September 1931
- N.N., Frauen in Not
in: Arbeiter Illustrierte Zeitung, Heft 43, 1931
- N.N., Frauen in Not. Eine bedeutende Ausstellung wurde gestern eröffnet
in: Die Welt am Abend, 9. Oktober 1931
- Adolf Behne, Die Ausstellung „Frauen in Not“
in: Die Welt am Abend, 17. Oktober 1931
- N.N., Ausstellung „Frau in Not“ am Wedding
in: Die Welt am Abend, 9. November 1931
- Oskar Nerlinger, Weihnachtsmärchen im Fotogramm
in: Agfa-Photoblätter, Nr. 6, 8. Jg., Dezember 1931

- Durus (Alfred Kemeny), Fotomontage und Fotogramm
in: Der Arbeiterfotograf, 1931, Heft 7, S. 167
- Durus (Alfred Kemeny), Photomontage und Buchgraphik. Zur 3. Ausstellung des Bundes revolutionärer Künstler
in: Die Rote Fahne, 22. Januar 1932
- Durus (Alfred Kemeny), Konstruktivismus und dialektische Bildmontage
in: Faltblatt zur Ausstellung Künstler im Klassenkampf, 4. Ausstellung *Revolutionäre Bildmontage*. Albrecht, Fuhrmann, Lex, Nilgreen, Berlin, Februar 1932, o.p.;
zitiert nach: Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 233
- Siegfried Kracauer, Revolutionäre Bildmontage
in: Frankfurter Zeitung, 24. Februar 1932;
Reprint in: Karsten Witte, Inka Mülder-Bach (Hrsg.), Siegfried Kracauer, Schriften. Bd. 5., Berlin 1990, S. 31
- Oskar Nerlinger, Wen wählen Sie?
in: *Neue Montagszeitung*, Berlin, 7. März 1932, zitiert nach: AK Oskar, Nerlinger, Alice Lex-Nerlinger, Pforzheim 1993, S. 234
- N.N., Zwei neue proletarische Filmgruppen
in: Die Rote Fahne, 15. März 1932, S. 9
- N.N., Gummiknüppel gegen Kunst
in: Rote Fahne, 22. Mai 1931;
- N.N., Polizei in der Großen Berliner Kunstausstellung
in: Die Welt am Abend, 19. Mai 1931
- N.N., (Abbildung von *Feldgrau schafft Dividende*)
in: Arbeiter Illustrierte Zeitung, Nr. 23, 1932
- H. St., Im Schloss Bellevue: Sowjet-Propaganda
in: Der Angriff, 9. Mai 1932;
zitiert nach: Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 263
- N.N., Zensur in Ausstellungen, in: Die Welt am Abend, 20 Mai 1932
- N.N., Feldgrau schafft Dividende
in: Goldenes Zeitalter (Schweizer Ausgabe) vom 15. 7. 1932;
zitiert nach: AK die Kunst ist frei Berlin (West) 1977, S. 154
- N.N., Kommunistisch-jüdische Ferkelleien. Ein Skandal! Die Große Berliner Kunstausstellung darf so nicht eröffnet werden
in: Der Angriff, 1. September 1932;
zitiert nach: Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 263
- N.N., Bilder aus der Großen Berliner Kunstausstellung entfernt
in: Berliner-Börsenzeitung, Nr. 42, 2. September 1932;
zitiert nach: AK die Kunst ist frei, Berlin (West) 1977, S. 155
- N.N., Goebbels zensiert
in: Die Welt am Abend, Nr. 207, 3, September 1932;
zitiert nach: AK die Kunst ist frei, Berlin (West) 1977, S. 154

- N.N., Die revolutionäre Kunst von der Kunstaussstellung entfernt
in: Rote Fahne, 4. September 1932;
zitiert nach: AK die Kunst ist frei, Berlin (West) 1977, S. 154
- N.N., Der Skandal um die Große Kunstaussstellung
in: Die Welt am Abend, Nr. 211, 8. September 1932;
zitiert nach: AK die Kunst ist frei, Berlin (West) 1977, S. 156

Internetquellen:

- Prokasky, Besser als 100 gesprochene Worte:
Judith Prokasky, Besser als 100 gesprochene Worte. Bilder im Kampf gegen den Faschismus
1918-1933,
in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2009 (9 Seiten);
Quelle: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2009-1/prokasky-judith-1/PDF/prokasky.pdf>,
Stand: 6. November 2012

Anhang 2 – Abbildungen



Abb. 1
Der Stolz der Familie: (Eine „interessante“
gestellte Photographie), aus:
Ernst Friedrich, Krieg dem Kriege, 1924



Abb. 2
Der Stolz der Familie: (Die Kehrseite des
Bildes, einige Wochen später). aus:
Ernst Friedrich, Krieg dem Kriege, 1924



Abb. 3
Mütter! Das war das Schicksal Eurer Söhne im Krieg: Erst gemordet, dann bis auf die
Haut geplündert und zuletzt liegengelassen, den Tieren zum Fraß
aus: Ernst Friedrich, Krieg dem Kriege, 1924



Abb. 4
Alice Lex-Nerlinger, Feldgrau schafft Dividende [Replik], 1932 [1960], Spritztechnik,
Tempera auf Leinwand, Werkverzeichnis: ST/3/1



Abb. 5
Alice Lex-Nerlinger, Arbeiten Arbeiten Arbeiten, Variante I, 1928,
Werkverzeichnis: FM/11



Abb. 6
Alice Lex-Nerlinger, Komposition I - Spannung, 1920, Gouache auf Karton,
21,3 x 17,4 cm, Galerie Berinson, Berlin

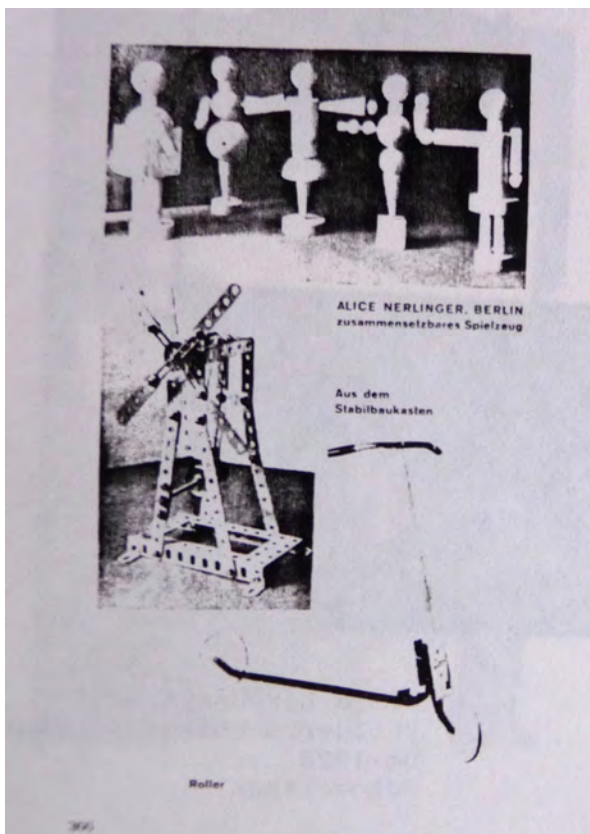


Abb. 7
Alice Lex-Nerlinger, Holzspielzeug, 1927

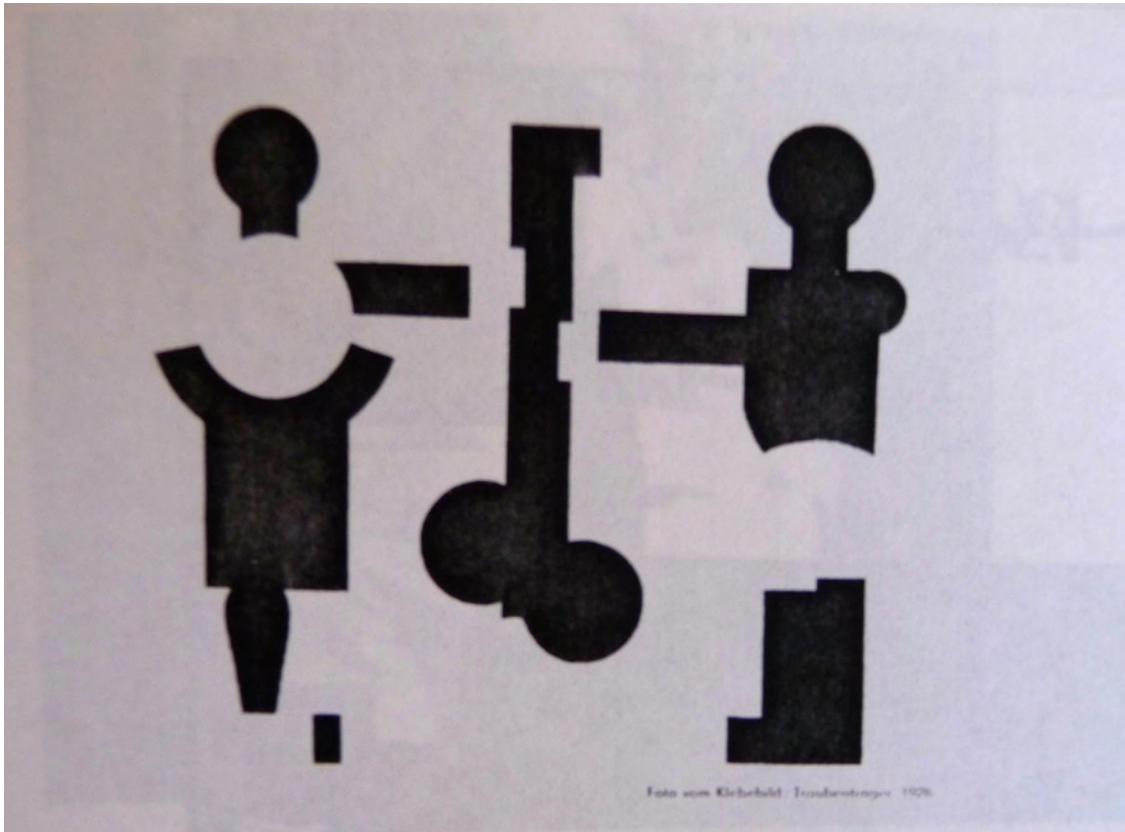


Abb. 8
Alice Lex-Nerlinger, Traubenträger, 1927, Entwurf für ein Wandbild



Abb. 9
Alice Lex-Nerlinger, Bilderbuchblatt: Peter, 1927 Werkverzeichnis:, FM/6

Prinz Auwi, Zensor der Republik

Gummitnüppel gegen Kunst

Polizei in der Großen Berliner Kunstausstellung

Abwehr entarteter „Kunst“.

Zensur in Ausstellungen
Seit das Hochbetaltete randalierte

„Feldgrau schafft Dividende“ Nazis gegen fortschrittliche Kunst

Wir bringen diesen Aufsatz als ersten Beitrag zu einer Artikelserie „Kriegspolitik der deutschen Kunstpolitik“.

Feldgrau schafft Dividende

Ein Gemälde über gemauert ein Bild, auf dem zwischen einem halbwüchserhaften Soldaten mit zerlegter Gewehr im Handgehois eine Verlobung befehle wird in einer Grotte, aus der Wogen mit Kriegsmaterial zu dem Meer herausströmen. Dieses Bild gehört nicht in eine öffentliche Ausstellung und wir verlangen die sofortige Entfernung dieses Bildes, dem die Dotation der Ausstellung sogar die Ehre einer Aufnahme zuteil werden ließ.

die naive Naivität enthaltenen Bildes „Feldgrau schafft Dividende“ wird die nationalsozialistische Führer die Entziehung der Wehrmacht verweigern wollen, weil sie einen neuen imperialistischen Krieg gegen das Vaterland der Wehrträger im Auftrag des internationalen Finanzkapitals vorbereiten. Darum ist ihnen keine Sorge, keine Angst, keine Schreckensrede nötig genug.

Lex „Feldgrau schafft Dividende“



Die letzten Bilder entsprechen nur einer Karikatur des „Kriegs“ (Krieg ist nicht, und die weltweite, letzte und weltweite Kulturpolitik – die Kulturpolitik – der Wehrmacht ist am Ende an ihrer eigenen Ausprägungen erschöpft, nicht mehr).

Warum hat die „Kunst“ die Aufgabe des erschütterten.

Kunstausstellungs-Zensur. Die Kunst die wirklich eine Erziehung, die den ganzen Schläm des alten, zerfallenden Weltbildes, auch auf den Kunstausstellungsplatz über, die „Großen Berliner“ im Jahre 1933 hat, nicht nur die Werke auf Grund irgend welcher Forderungen von „nationalen“ Gesichtspunkten zu entfernen. Einzelne des Bildes „Feldgrau“ von H. 22 (der Götter des Hölzer Döber Berliners) –

Lex mit ihrem eindrucksvollen Antikriegsbild, die wir zeigen, wenn deutlich auf dem gangbaren Weg.

1931-1933

Abb. 10 Alice Lex-Nerlinger, 1931-1933, 1933, Werkverzeichnis: FM/17

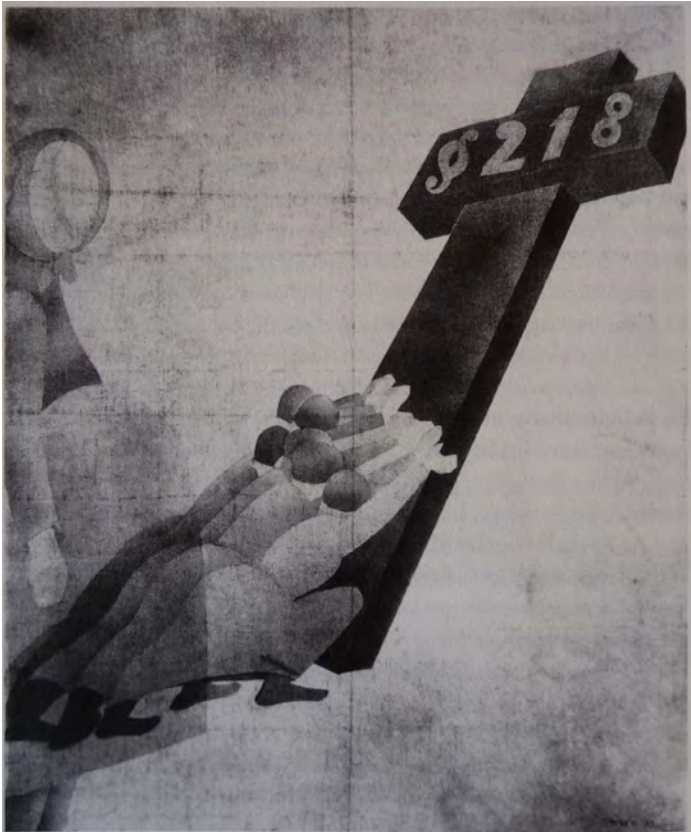


Abb. 11
Alice Lex-Nerlinger, § 218, 1931, Werkverzeichnis: ST/1



Abb. 12
Alice Lex-Nerlinger, Die Politische I, 1933, Werkverzeichnis: ST/5

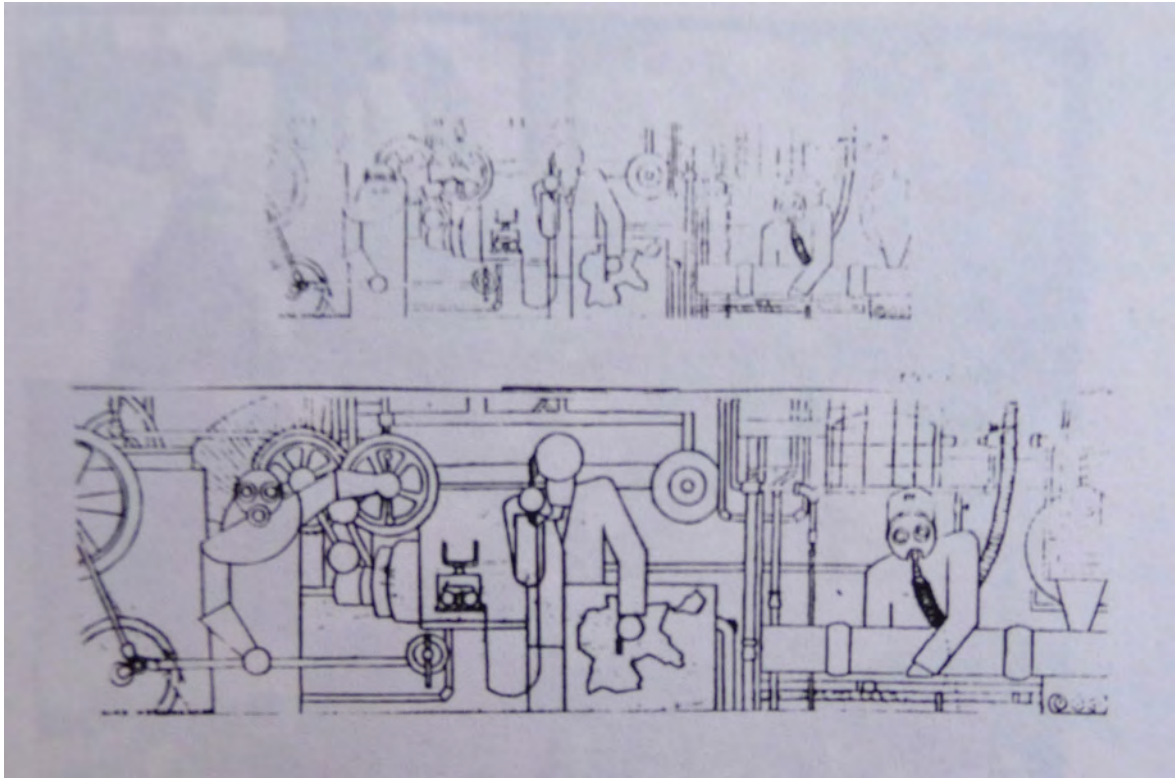


Abb. 13
Alice Lex-Nerlinger, Kapital und Arbeit I, 1929 Werkverzeichnis; Z/1

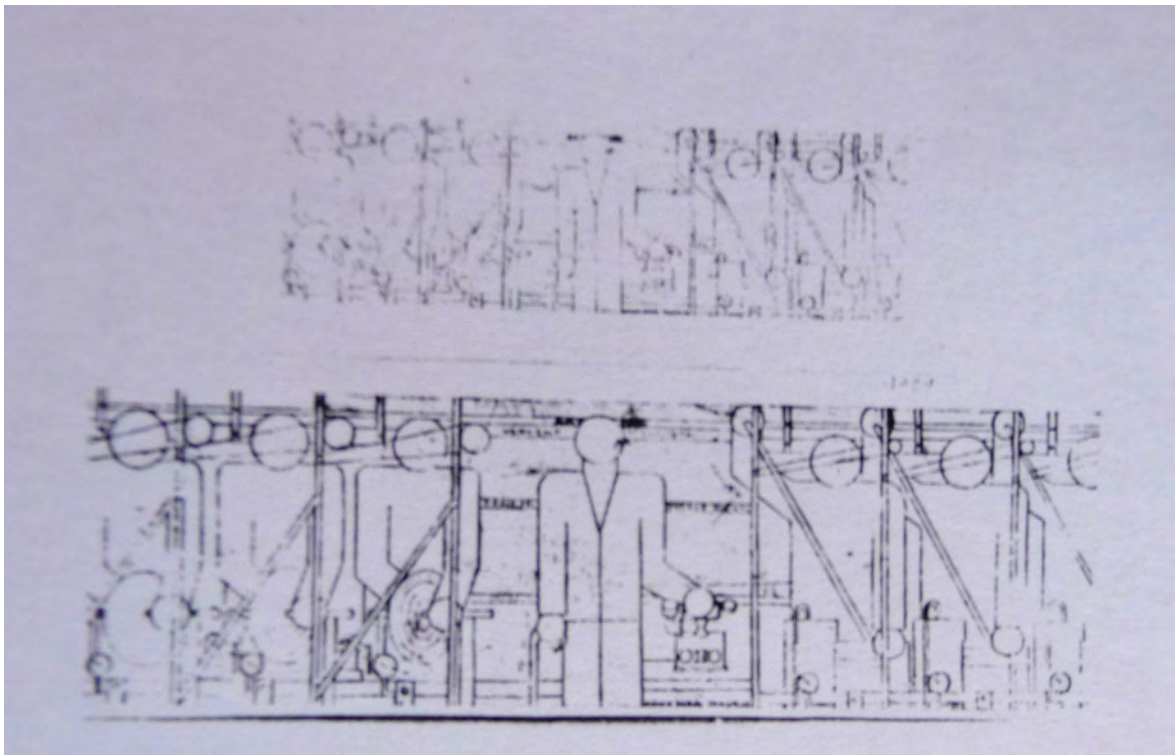


Abb. 14
Alice Lex-Nerlinger, Kapital und Arbeit II, 1929, Werkverzeichnis: Z/2



Abb. 15
Alice Lex-Nerlinger, Näherin, um 1928, Werkverzeichnis: FM/1



Abb. 16
Alice Lex-Nerlinger, Schneiderpuppe, um 1928, Werkverzeichnis: FO/4



Abb. 17
Alice Lex-Nerlinger, Berufstätige Frauen: Die Sekretärin, um 1928, Werkverzeichnis: FO/1



Abb. 18
Alice Lex-Nerlinger, Geflügelzüchterin, um 1928, Werkverzeichnis: FO/5



Abb. 19
Alice Lex-Nerlinger, Eierkiste, um 1928, Werkverzeichnis: FO/7



Abb. 20
Alice Lex-Nerlinger, Totes Huhn, um 1928, Werkverzeichnis: FO/8



Abb. 21
Alice Lex-Nerlinger, Frauenhand vor Netz, um 1928, Werkverzeichnis: FO/11

Abb. 22
Alice Lex-Nerlinger, Frauenhand vor Fell, um 1928, siehe Werkverzeichnis: FO/11



Abb. 23
Alice Lex-Nerlinger, Hand mit Uhr, um 1928, Werkverzeichnis: FO/9



Abb. 24
Alice Lex-Nerlinger, Aussperrung, um 1929, Werkverzeichnis: FM/13



Abb. 25
Alice Lex-Nerlinger, Hand mit Uhr, um 1928, Werkverzeichnis: FO/10



Abb. 26
Alice Lex-Nerlinger, hände reden 3, um 1928, Werkverzeichnis: FO/14

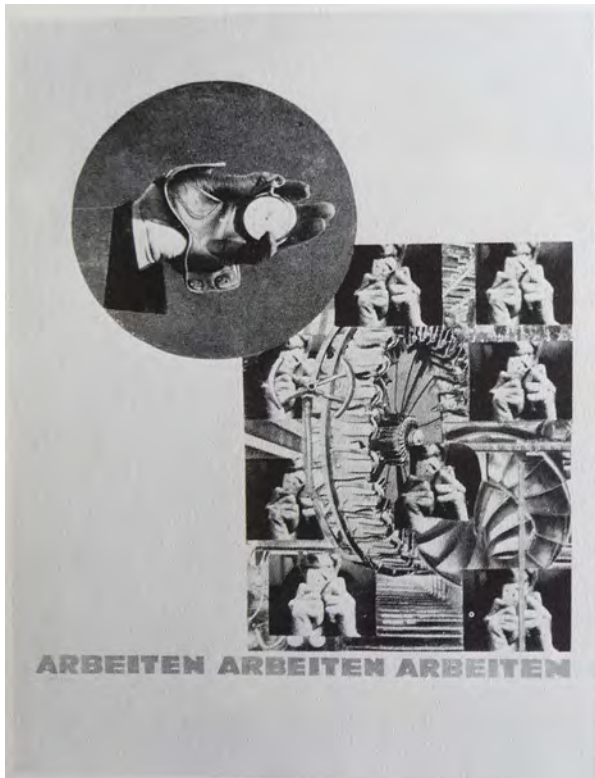


Abb. 27
Alice Lex-Nerlinger, Arbeiten arbeiten arbeiten, 1928, Werkverzeichnis: FM/12



Abb. 28
Alice Lex-Nerlinger, Giftgas, 1929, Werkverzeichnis: FM/15

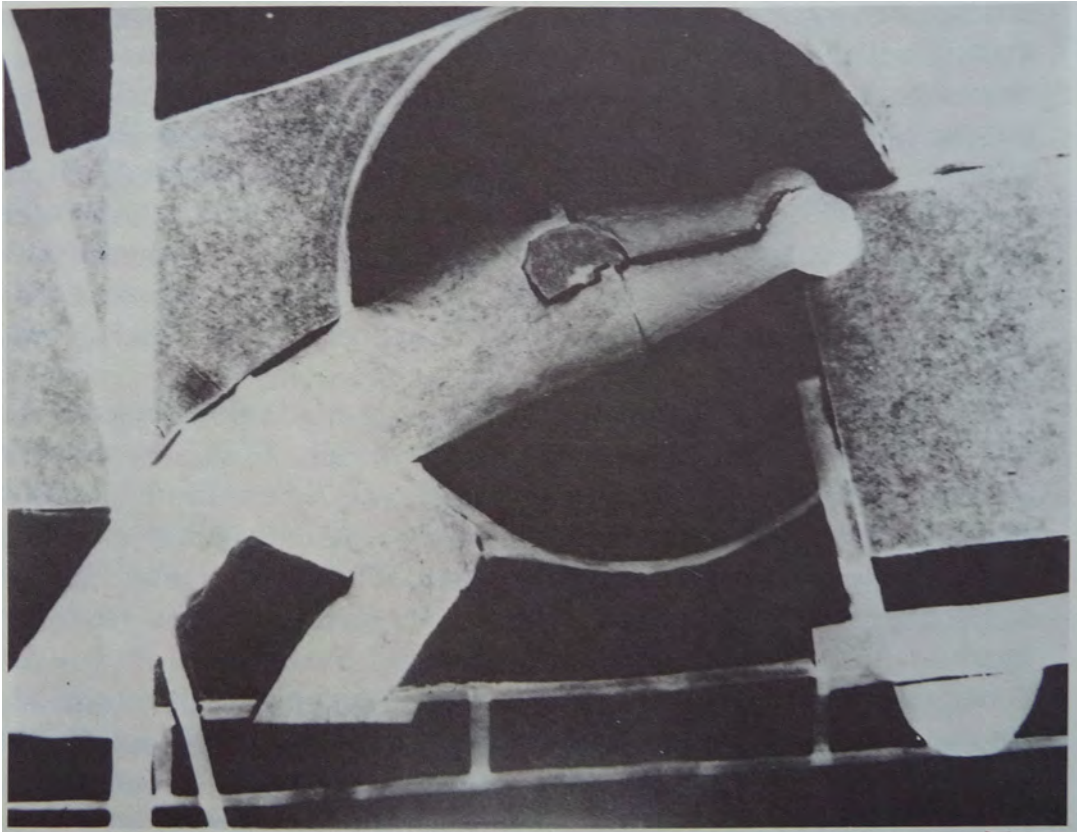


Abb. 29
Alice Lex-Nerlinger, Lorenschieber, 1929/30, Werkverzeichnis: FG/4

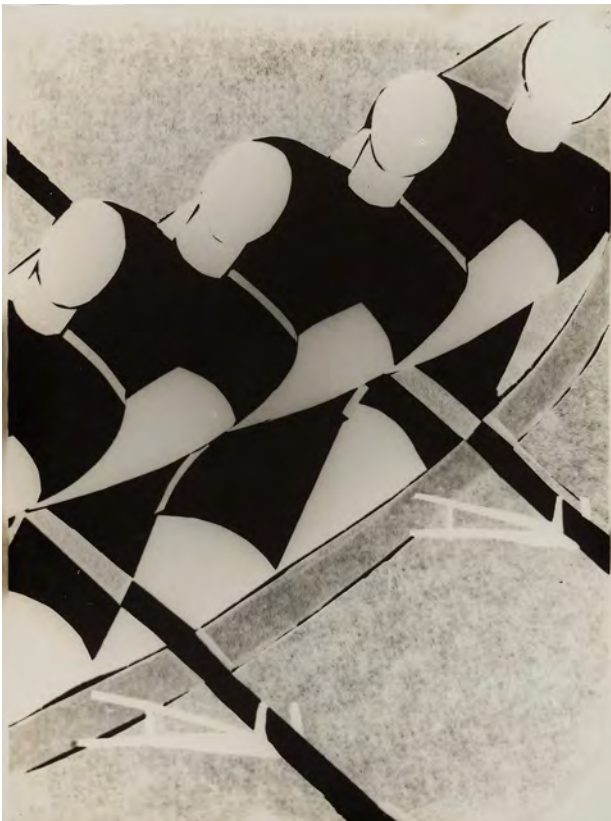


Abb. 30
Alice Lex-Nerlinger, Training, um 1930, Werkverzeichnis: FG/9

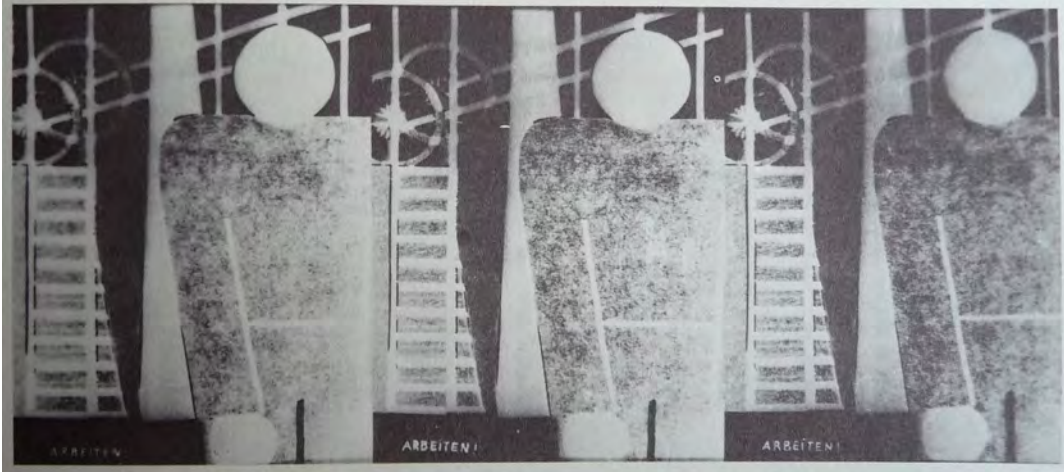


Abb. 31
Alice Lex-Nerlinger, Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten!, 1928, Werkverzeichnis: FG/1

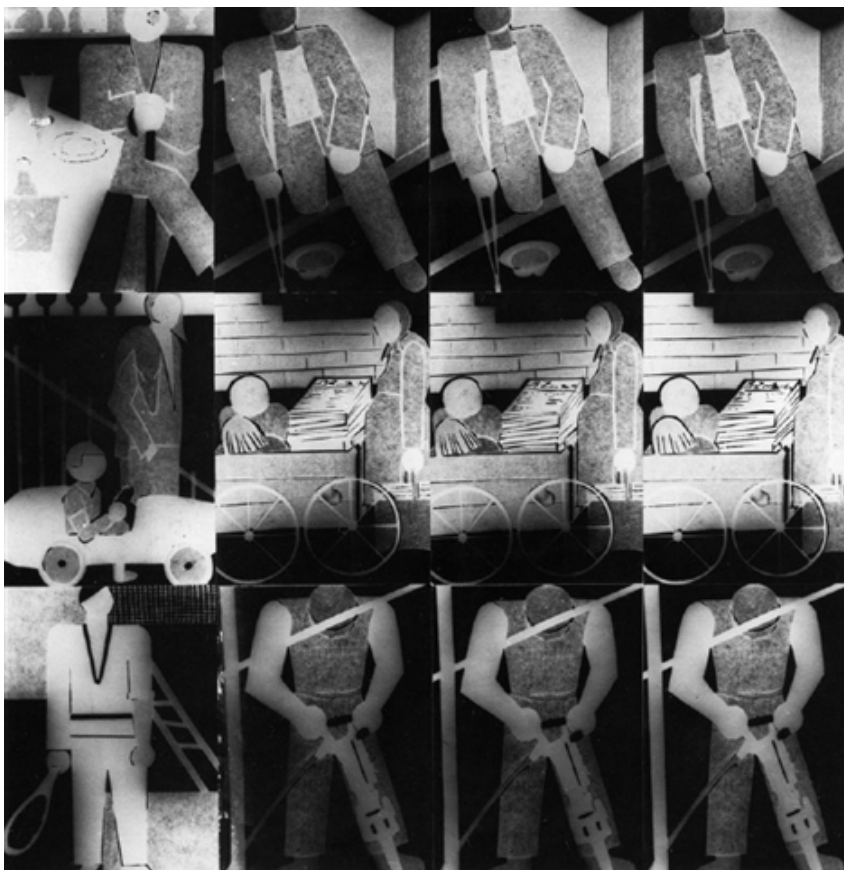


Abb. 32
Alice Lex-Nerlinger, Arm und Reich, 1930, Werkverzeichnis: FG/6

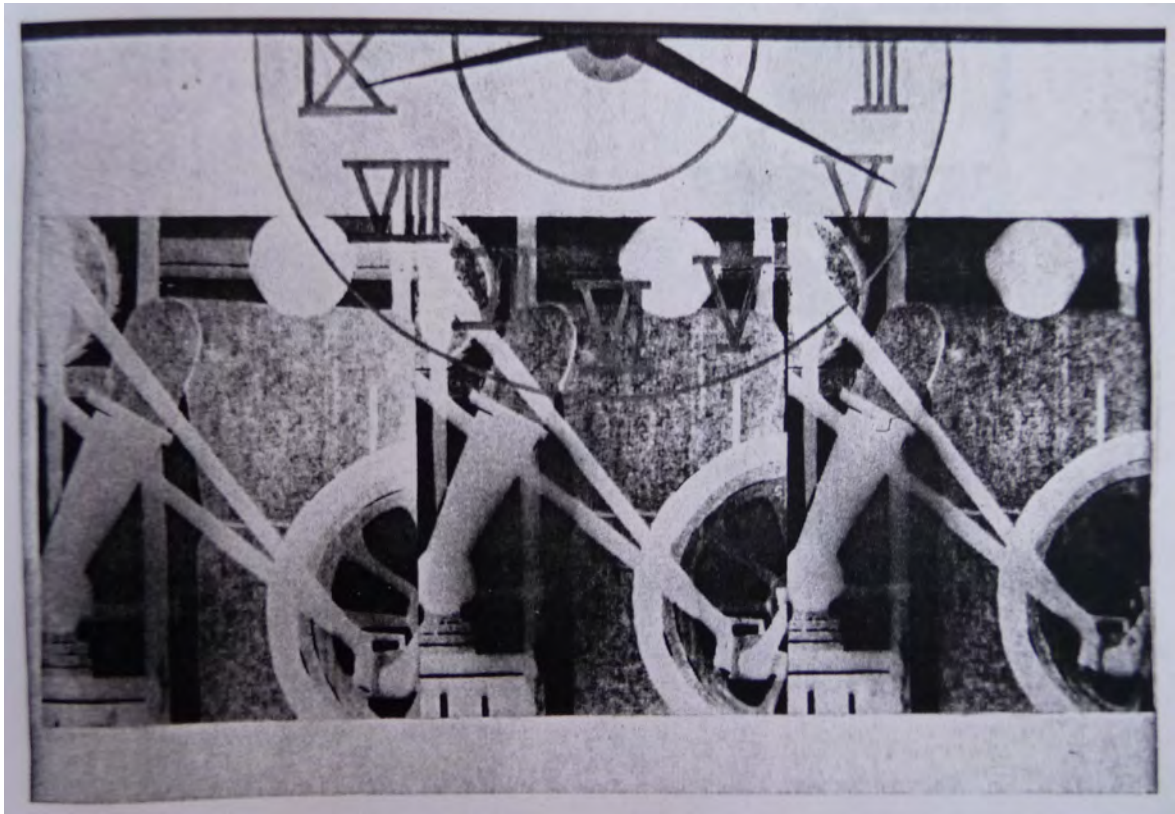


Abb. 33
Alice Lex-Nerlinger, Für den Profit, 1931 [um 1928], Werkverzeichnis: FG/13

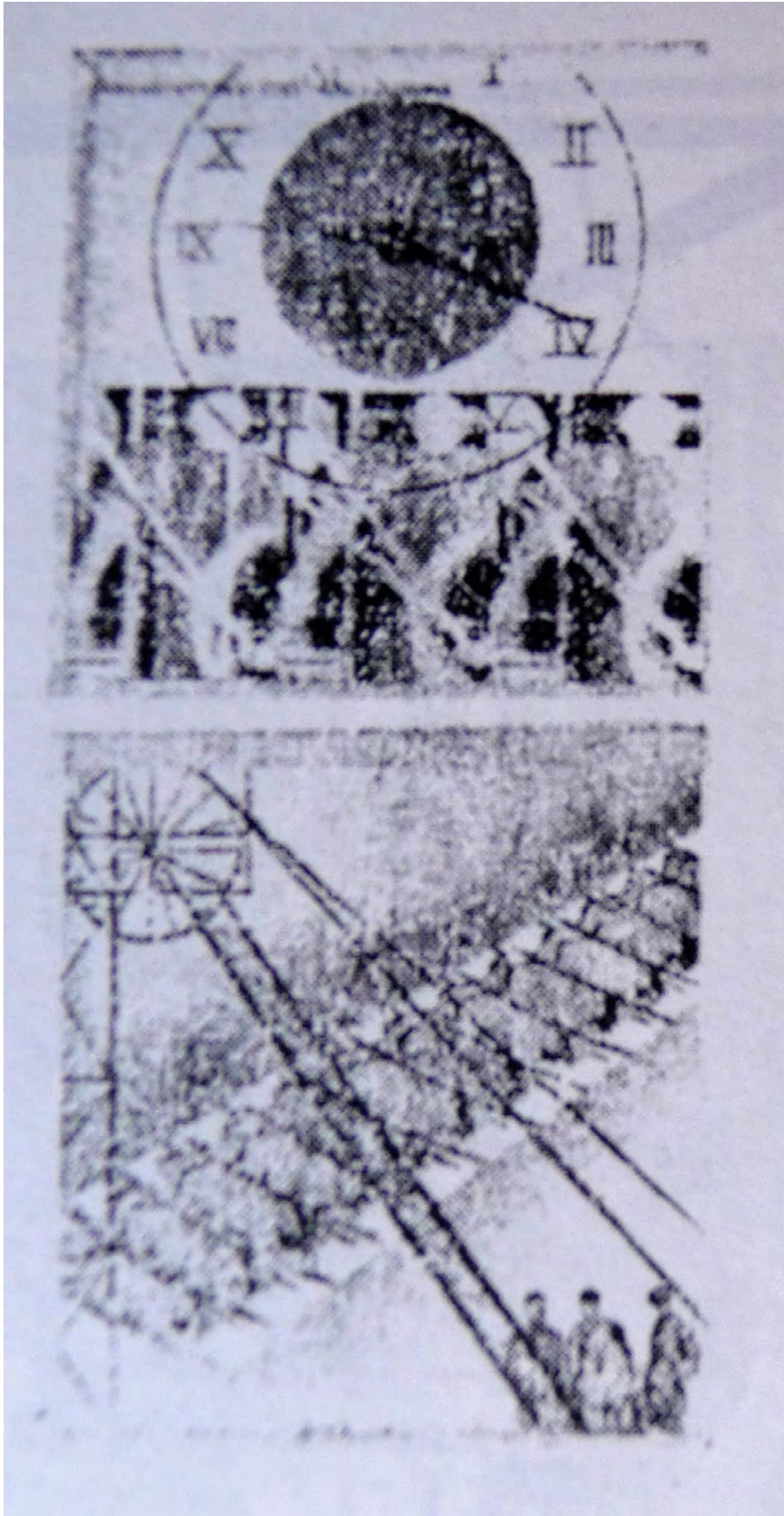


Abb. 34

Alice Lex-Nerlinger, Für den Profit, 1931 [um 1928], Werkverzeichnis: FG/14



Abb. 35
Oskar Nerlinger, Karussell, 1931, Spritztechnik, Tempera, Tusche und Bleistift auf
Leinwand, Galerie Berinson, Berlin

Abb. 36
Alice Lex-Nerlinger, „Fertig für den Brutapparat“, um 1928, siehe Werkverzeichnis: FO/6



Abb. 37
Filmstill METROPOLIS, 1927



Abb. 38
Filmstill MODERN TIMES, 1935



Abb. 39
Käthe Kollwitz, Arbeitslosigkeit, 1909, Radierung, 44,1 x 54,4 cm



Abb. 40
Heinrich Zille, Hunger, 1924, Lithographie 24,7 x 21,7 cm

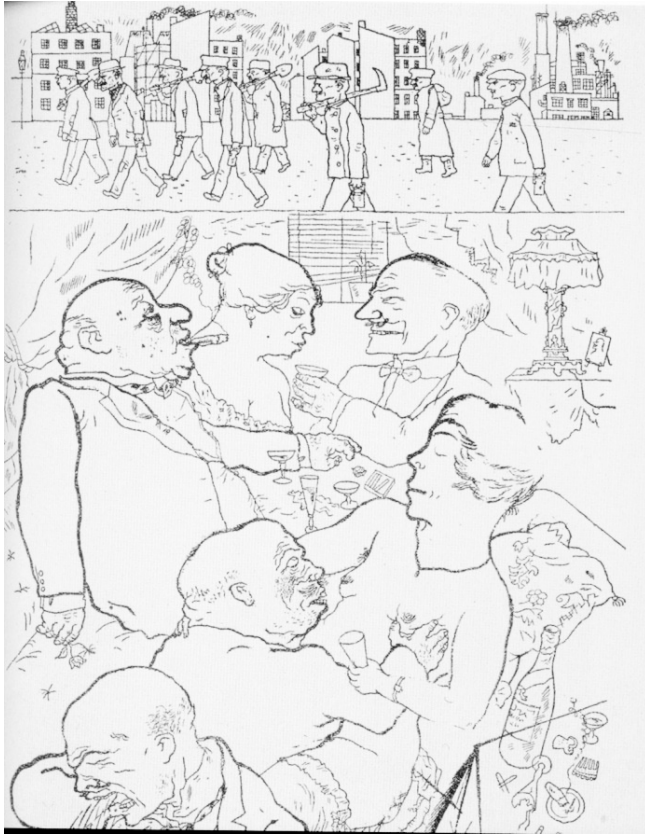


Abb. 41
George Grosz, Früh um 5 Uhr, Zeichnung, 1921



Abb. 42
Käthe Kollwitz, Nieder mit dem Abtreibungsparagrafen, 1924, Plakat

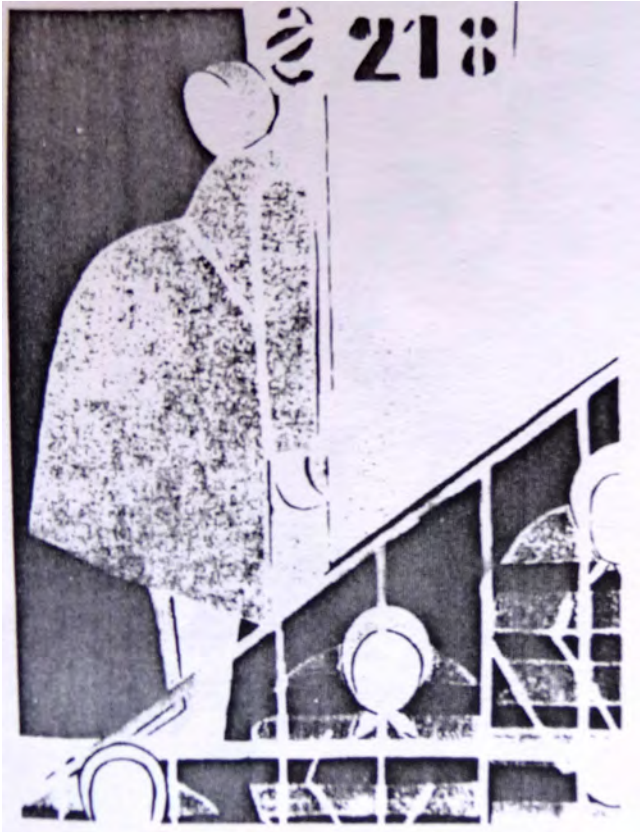


Abb. 43
Alice Lex-Nerlinger, § 218, 1931, Werkverzeichnis: FG/10



Abb. 44
Arthur Segal, § 218 (Das Abtreibungsgesetz), 1931, Öl auf Leinwand



Abb. 45
Alice Lex-Nerlinger, o.T. (Prothesen), undatiert, Galerie Berinson, Berlin
Werkverzeichnis: FM/18

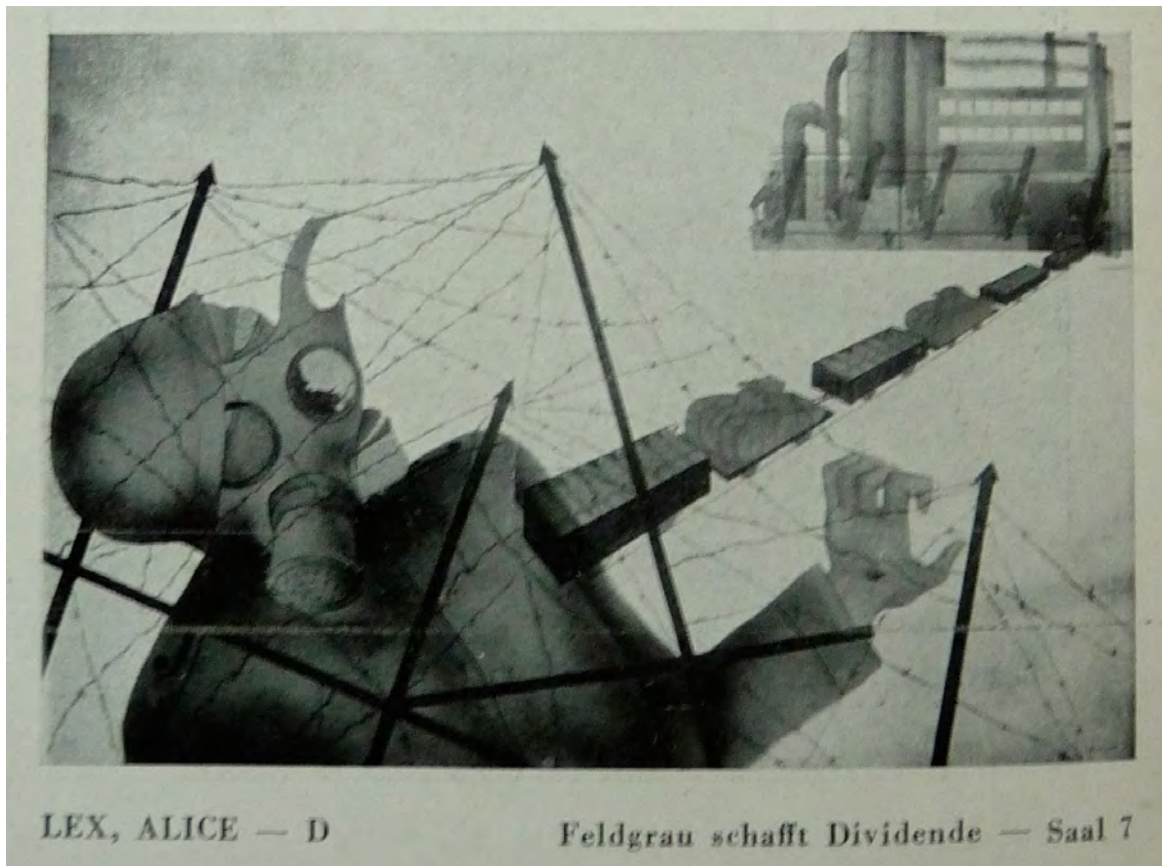


Abb. 46
 Alice Lex-Nerlinger, Feldgrau schafft Dividende, 1932, Werkverzeichnis: ST/2

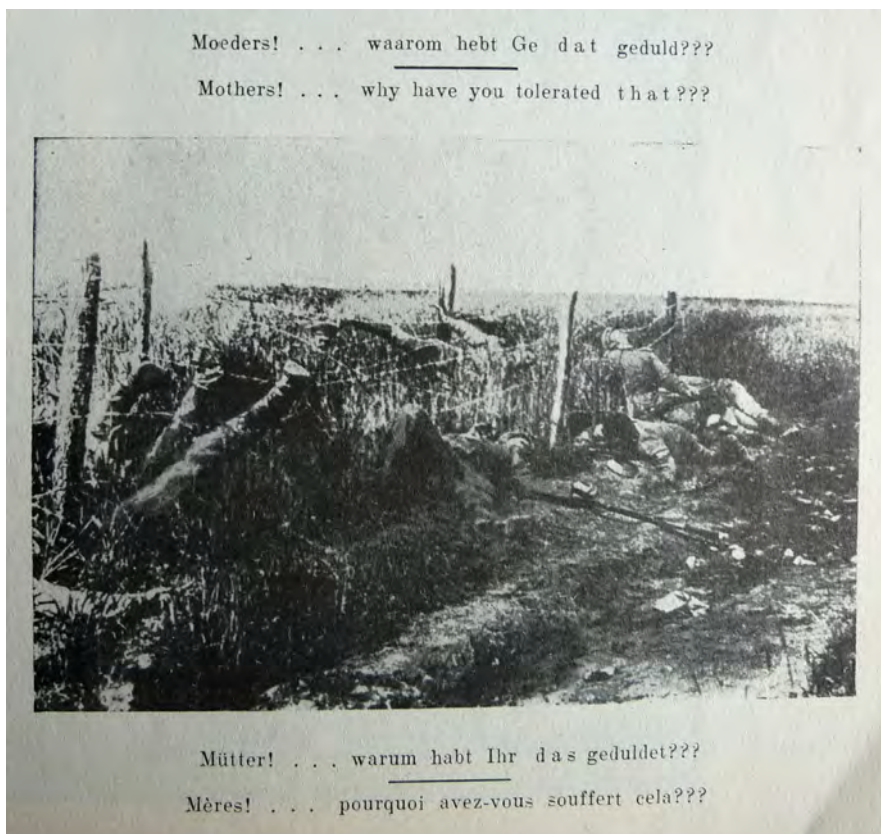


Abb. 47
 Mütter! Warum habt Ihr das geduldet???, aus: Ernst Friedrich, Krieg dem Kriege, 1924



Abb. 48
ASSO-Demonstration Dresden, 1928



John Heartfield - Krieg und Leichen, AIZ 18, 1932 - © Akademie der Künste, Berlin Kunstsammlung, The Heartfield Community of Heirs / VG Bild-Kunst, Bonn 2009.

Abb. 49
John Heartfield, Krieg und Leichen – die Hoffnung der Reichen, 1932



Abb. 50
Oskar Nerlinger, Krieg, 1932, Spritzbild



Abb. 51
Gerd Arntz, Arbeitslose, 1931, Holzschnitt

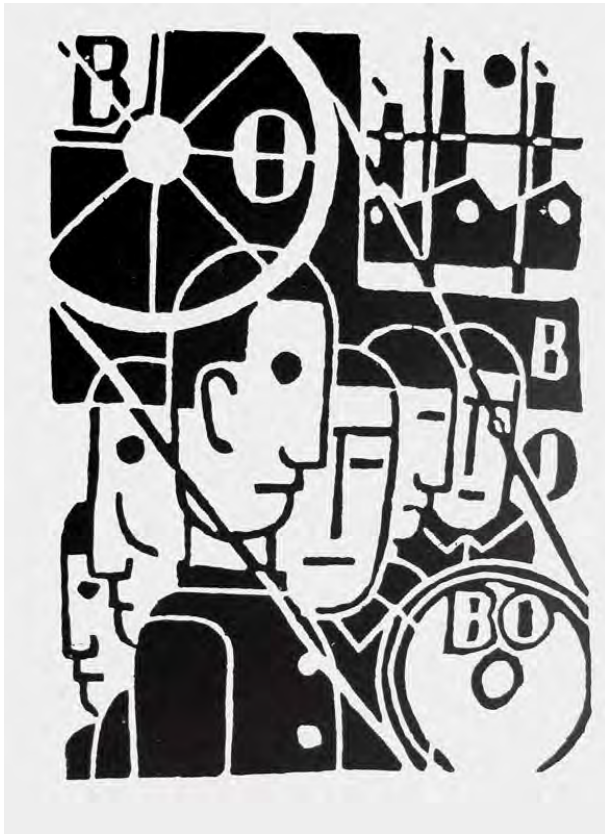


Abb. 52
 Franz Seiwert, Betriebsorganisation, Jahr, Holzschnitt

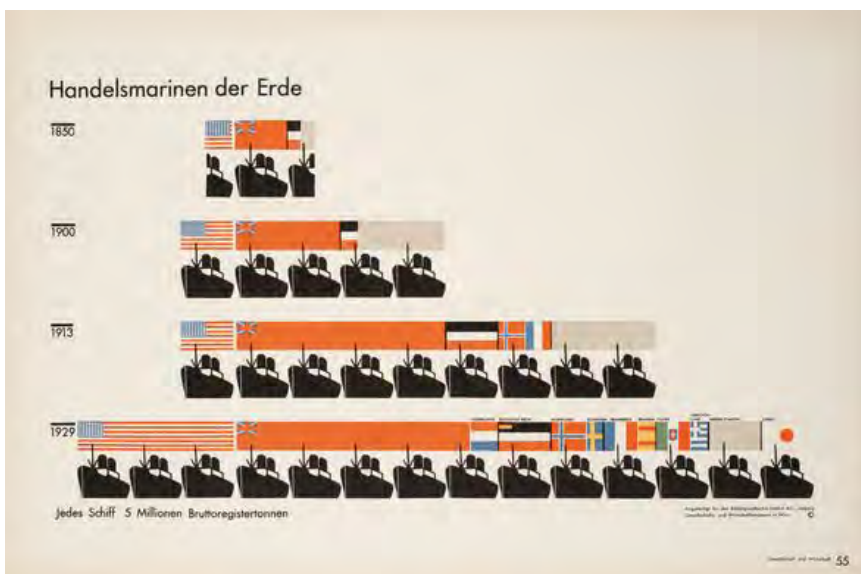


Abb. 53
 GWM, Handelsmarinen der Erde, um 1930



Abb. 54
GWM, Standardzeichen, um 1930

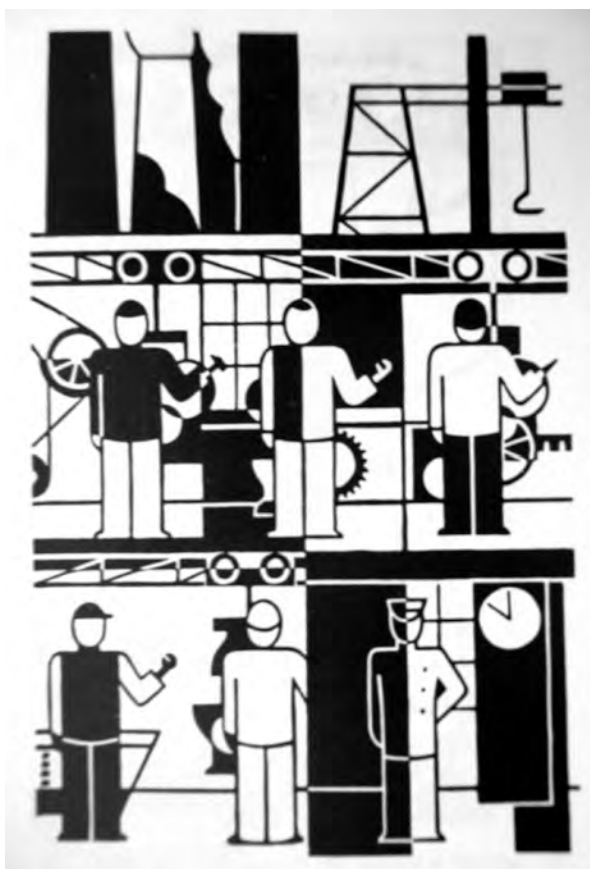


Abb. 55
Gerd Arntz, Fabrik, 1927, Holzschnitt

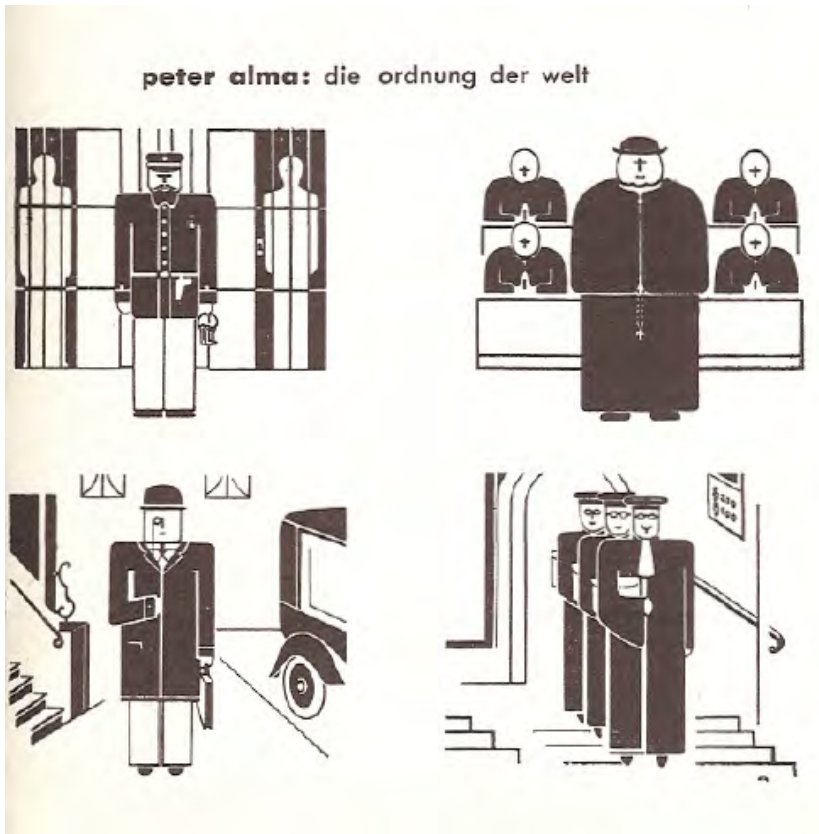


Abb. 56
Peter Alma, Die Ordnung der Welt, in: a-z, Dezember 1931



Abb. 57
a-z, november 1930

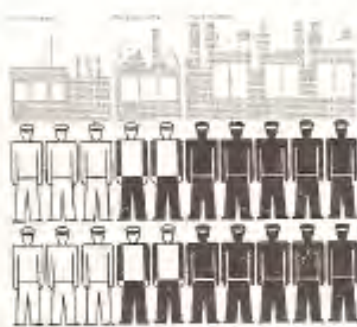
a bis z 8

Die Beschäftigten in den Gewerbebetrieben des Deutschen Reiches

1882



1925



jede Figur 1 Million Beschäftigte

bilder aus dem atlas „gesellschaft und wirtschaft“
 angefertigt für das bibliographische Institut a. g. leipzig
 vom gesellschafts- und wirtschaftsmuseum, wien

Stroh- und Futterweizen



gerd arntz:

bewegung in kunst und statistik

es gibt keine stabilisierung in der kunst. kein kleinerungsversuch kann den bevorstehenden abgang der klassengesellschaft vertuschen, eine bilderkunst des bürgerturns kann es nicht mehr geben; auch die einordnung der maler in die neuen beziehungen von technik, architektur, bildungswesen werden nicht auf friedlichem wege eine neue kultur erstehen lassen. diese einordnung gebietet zur allgemeinen rationalisierung und diese schafft die elemente, die die aufhebung der heutigen gesellschaft herbeiführen helfen.

in der malerei ist schon mehr als nur ein abbild dieses umwälzungsprozesses sichtbar; sie führt weiter zu einer stärkeren revolutionierung des geistes.

unser weltbild hat sich geformt unter unserer maschinen-umgebung und die großen erschütterungen haben uns den willen gegeben, hing zu sein an der umwandlung unseres lebens, die nichtverwirklichung und die niedere lage der revolution hat uns nicht gezwungen in der weiterbildung unserer formwelt zurückzugehen, die einmal begonnene bewegung folgt ihren gesetzen und zu einem leerlaufen wird es nicht kommen, ein neuer anstoß durch das weitertreiben des wirtschaftlichen kämpfes wird nicht so lange auf sich warten lassen.

wissenschaftliche und künstlerische arbeit zwingt den schaffenden menschen sich in gegensatz zu stellen zu der zum sterben verurteilten klassenordnung, immer wieder muß man sich klar werden, wie weit nur im zusammenhang mit der revolution sich die dinge ändern können.

wir zeigen den riß auf in der bürgerlichen gesellschaft und gleichzeitig bilden sich die ansätze zu neuem, das die bessere zukunft ahnen läßt, die wir aber nicht vollendet formen können, so ist uns die bewegung und die bruchstücke des erfästen unsrer leben.

wir zeigen die starre und ange unserer lebensformen auf und die kräfte, die die zusammenballung an den konzentrationspunkten, an den arbeitsstätten begähen und sie zur aufhebung eines lebens bringt, daß oben und unten verewigen müßte, wenn inhalt, dann die der auseinandersetzung zwischen kapital und arbeit.

der maler wird heute in der gesellschaft als helfer der rationalisierung angestellt und seine stellung wird immer klarer vom „verschönerer des alltags“ zum hersteller größerer reibungslosigkeit im geschäfts- und geistesleben verschoben, aber je klarer eine sache ausgearbeitet umso klarer erweist sie daß sie am ende nur in der anwendung für die allgemeinheit ihren sinn hat und umso offener dieser sinn durch ihre gute form wird, umso mehr drängt sie zur umwälzung ihrer stellung im heutigen leben.

bei der statistik ist es auch so.

es ergibt sich aus den zahlen und mengen, aus der entwicklung und bewegungsrichtungen von produktionszweigen und menschenorganisationen der eindruck von der notwendigkeit des endes des bisherigen wirtschaftens.

die übertragung in eine bildliche, erfäßbare sache ist sehr wichtig, sie unterliegt den formen der heutigen darstellenden malerei und es muß sich eine verbondung

Abb. 58
 Gerd Arntz, bewegung in kunst und statistik, a-z, Mai 1930

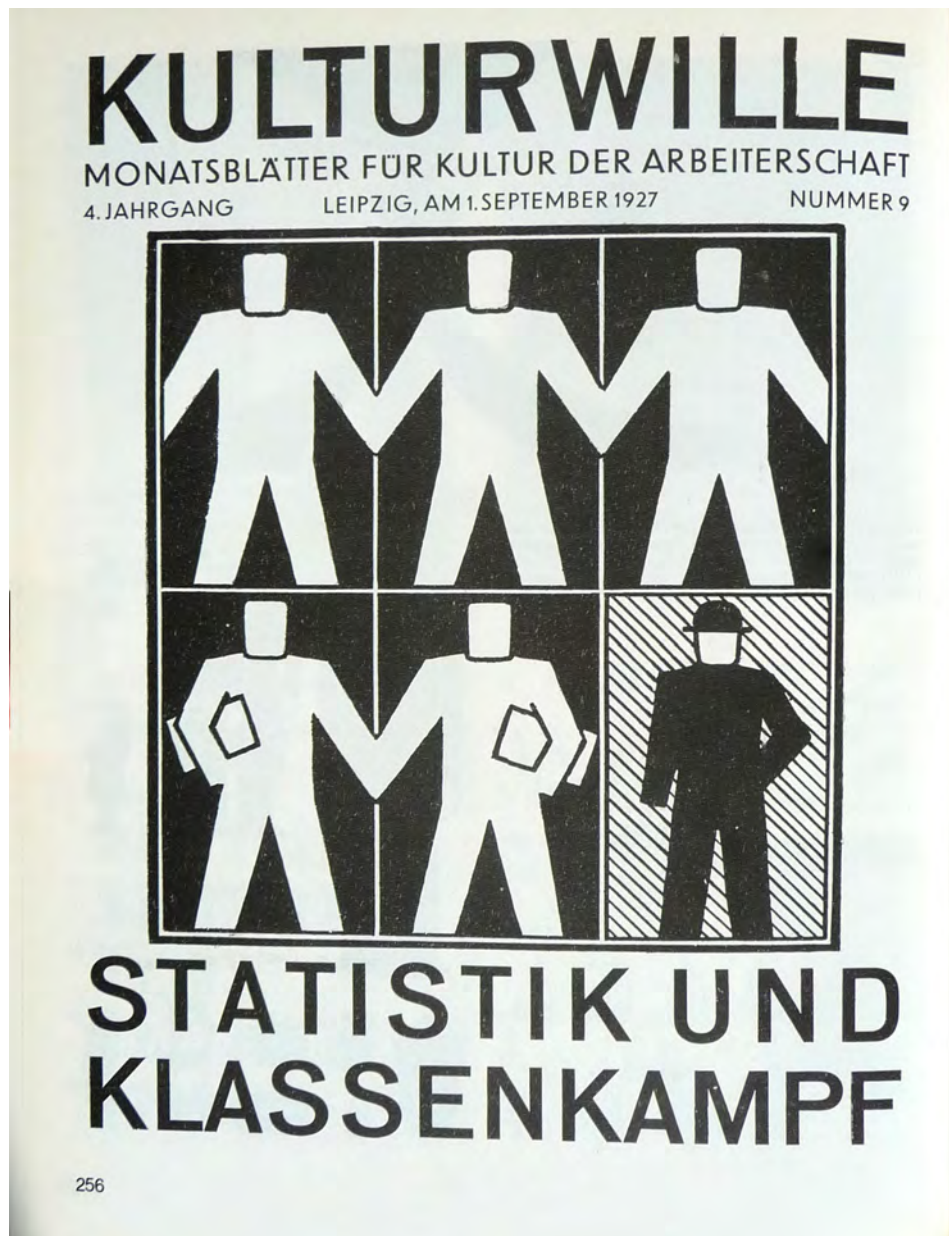


Abb. 59
 Otto Neurath, Statistik und Klassenkampf, in: Kulturwille, Nr. 9, 1927

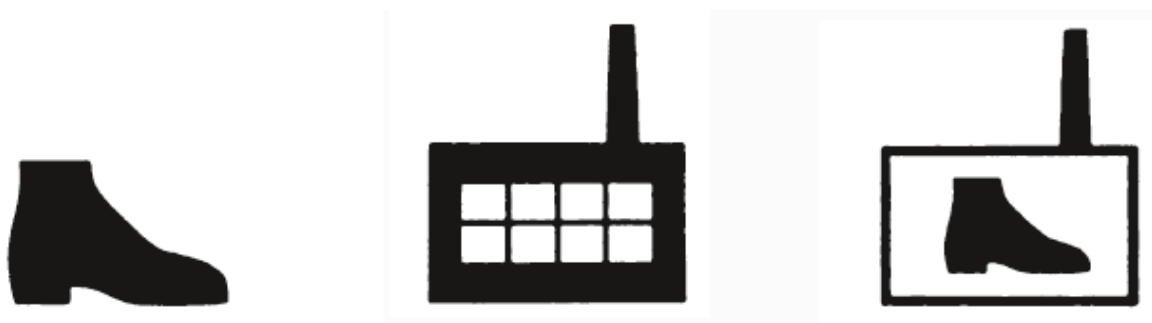


Abb. 60
 GWM, Schuhfabrik, um 1930

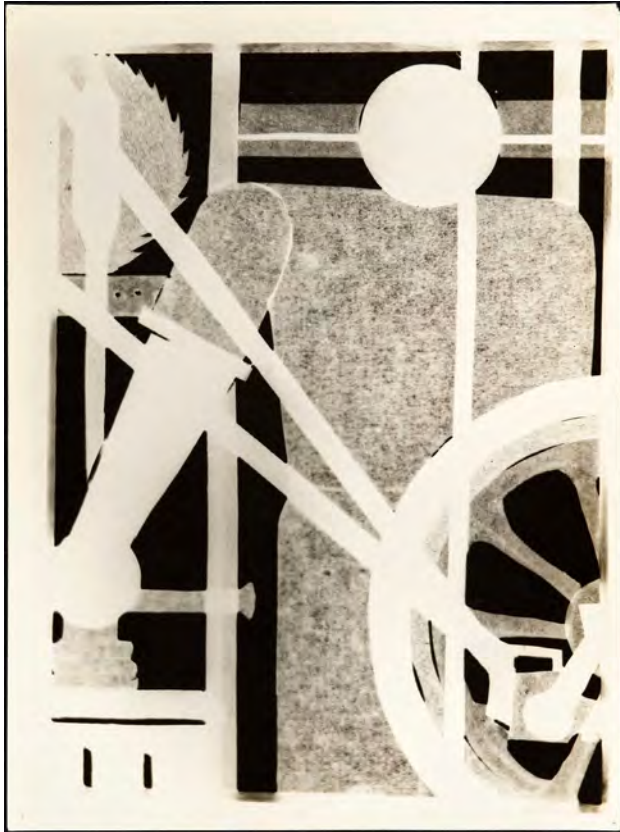


Abb. 61
Alice Lex-Nerlinger, Maschinist, um 1930 [um 1928], Werkverzeichnis: FG/5



Abb. 62
Seite 91 aus: Werner Gräff, Es kommt der neue Fotograf, Berlin 1929

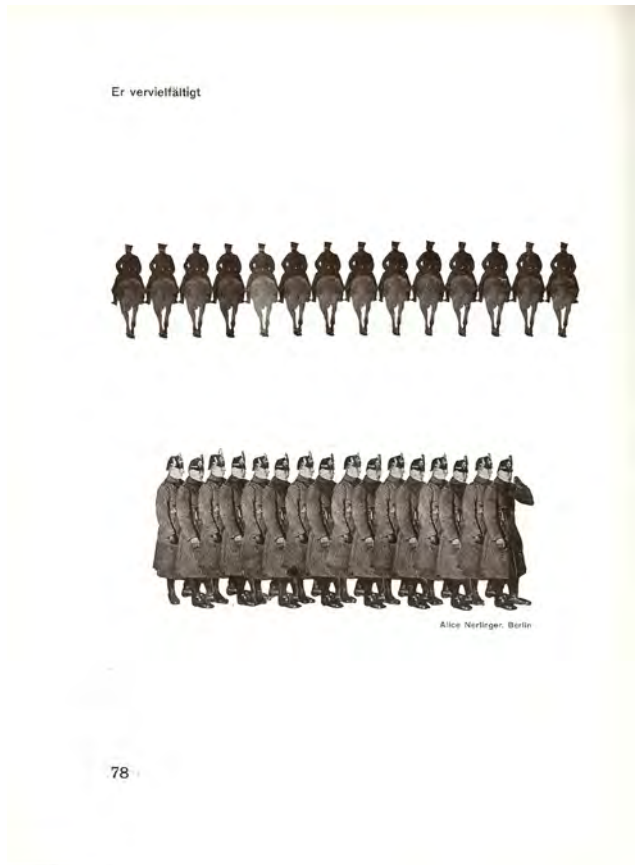


Abb. 63
Seite 78 aus: Werner Gräff, Es kommt der neue Fotograf, Berlin 1929



Abb. 64
N.N., Die Zeitgemäßen, in: Arbeiter Illustrierte Zeitung, Nr. 23, 1932

Abbildungsverzeichnis

- a-z, Zeitschrift der Gruppe progressiver Künstler, Köln 1930, 1931: 56, 57, 58
Arbeiter Illustrierte Zeitung, Nr. 23, 1932: 64
Der Arbeiterfotograf, 1931, Heft 7: 43
Werner Gräff, Es kommt der neue Fotograf, Berlin 1929: 62, 63
Kulturwille, Nr. 9, 1927: 59
Kunstant Kreuzberg, Weimarer Republik, Berlin 1977: 1, 2, 3, 47
AK Große Berliner Kunstausstellung, I. Abteilung, Berlin 1932: 46
AK Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger, Berlin 1975: 4, 11, 12, 28, 29, 50
AK Das experimentelle Foto in Deutschland, München 1978: 31, 32, 33
AK Die Kunst den Massen, Berlin 1977: 48
AK Dreaming in Black and White, Philadelphia 2006: 16, 19, 20
AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994: 5, 9, 10, 15, 26
AK Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979: 27
Reworking the German Past, Bielefeld 2005: 24
Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984: 7, 8, 13, 14, 34, 44, 51, 52
Frank Pawella, Zur Darstellung von Gleichheit und Ungleichheit in der proletarisch ambitionierten Kunst der Zwischenkriegszeit, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Technischen Universität Dresden, 57, Heft 3 – 4, Dresden 2008: 39, 40, 41
Marsha Meskimmon, We weren't modern enough, Women artists and the limits of German Modernism, London 1999: 42
Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung: 17, 23, 25
Philadelphia Museum of Art: 18, 21
Galerie Berinson, Berlin: 6, 30, 35, 45, 61

Anhang 3 – Transskript 1931-1933 (FM/17)

Prinz Auwi, Zensor der Republik

Gummiknüppel gegen Kunst

Polizei in der Großen Berliner Kunstausstellung
[Bleistift: 7. Mai 31 (?), rechte Seite unleserlich]

Abwehr entarteter „Kunst“

Zensur in Ausstellungen
Weil das Goebbelsblatt randalierte

„Feldgrau schafft Dividende“
Nazis gegen Fortschrittliche Kunst

Wir bringen diesen Aufsatz als ersten Beitrag zu einer Artikelreihe „Kunstpolitik der deutschen Bourgeoisie“.

'Feldgrau schafft Dividende' ein Gemälde oder genauer ein Plakat, auf dem zwischen einem halbverwesten Soldaten mit zeretzter Gasmasken im Drahtverhau eine Verbindung hergestellt wird zu einer Fabrik, aus der Wagen mit Kriegsmaterial zu den Toten herunterrollen... Dieses Bild gehört nicht in eine öffentliche Ausstellung und **wir verlangen die sofortige Entfernung** dieses Bildes, dem die Leitung der Ausstellung sogar die Ehre einer Abbildung zuteil werden ließ.

[...] die nackte Wahrheit enthüllenden Bildes „Feldgrau schafft Dividende“? **Weil die nationalsozialistischen Führer die Erkenntnis der Wahrheit verhindern wollen, weil sie einen neuen imperialistischen Krieg gegen das Vaterland der Werktätigen im Auftrag des internationalen Finanzkapitals vorbereiten. Darum ist ihnen keine Lüge, keine Verleumdung niedrig genug.**

unten:

Wir bringen diesen Ausschnitt aus einer Kunstkritik des „Angriff“ Wort für Wort, weil die reaktionäre **sowjet- und kunstfeindliche** Kulturpolitik – die Kulturbarbarei – der Nationalsozialisten am klarsten an Hand ihrer eigenen Ausführungen enthüllt werden kann. Warum fordert der „Angriff“ die Entfernung des erschütternden [...]

Kunstaustellungs-Zensur. Jetzt flutet die reaktionäre Strömung, die den ganzen Schlamm des alten Zensorelends mit sich schleppt, auch auf das Kunstaustellungsgebiet über. Zu der „Großen Berliner“ im Schloss Bellevue sind plötzlich drei ausgestellte Werke aufgrund irgendwelcher Forderungen von „maßgeblichen Stellen“ entfernt worden. Einmal das Bild „§ 218“ von A. Lex (der Gattin des Malers Oskar Nerlinger) – [...]

Alice Lex mit ihrem eindrucksvollen Antikriegsblatt, die wir abbilden, weisen deutlich auf den gangbaren Weg.

Anhang 4 – Ausstellungsübersicht Alice Lex-Nerlinger 1928 – 1932

1928

Deutscher Rhein, deutscher Wein in Bild und Lied¹

31. Dezember 1927 bis 21. Februar 1928, Berlin, Funkhaus

Nerlinger, Alice

313 Traubenträger (Entwurf für ein Wandbild)

Große Berliner Kunstausstellung²

9. Mai 1928 bis Ende Juli

veranstaltet vom Kartell der Vereinigten Verbände Bildender Künstler Berlins e.V.(AK)

Thema der *Abstrakten*: Raumgestaltungen

Alice Nerlinger-Pfeffer

693: Koje: Sport, Saal 26 [AT/1]

694: Traubenträger, Saal 34 (mit Abb. im Katalog)

695: Figur Weiß-Silber. Klebebild, Saal 34 [AT/2]

696: Figur Schwarz-Silber. Klebebild, Saal 34 [AT/3]

697: Ziegelmauer aus glasierten Backsteinen, ausgeführt von der Kieler Kunstkeramik

A.-G. (ohne Saalangabe) [AT/4]

¹ AK Deutscher Rhein, deutscher Wein in Bild und Lied, Berlin 1927

² AK Große Berliner Kunstausstellung, Berlin 1928

1929

**Ausstellung der Association Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands
(ASSO)**

im Europahaus gegenüber Anhalterbahnhof

Thema: Kapital und Arbeit³

> *Arbeiten, Arbeiten, Arbeiten* [FM/11/1]

> *Arbeiten, Arbeiten, Arbeiten* [FG/11]

> Kapital und Arbeit I [Z/1]

> Kapital und Arbeit II [Z/2]

Große Berliner Kunstausstellung⁴

19. Mai bis 15. August 1929, im Schloss Bellevue

Thema der *Abstrakten*: Wir propagieren Gemeinschaftsarbeit⁵

Nerlinger, Alice

Nr. 375: Kapital und Arbeit I, Zeichnung [Z/1]

Nr. 376: Kapital und Arbeit II, Zeichnung [Z/2]

Film und Foto Stuttgart⁶

Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto, 18. Mai bis
17. Juli 1929, in den Ausstellungshallen auf dem Interimtheaterplatz, Stuttgart

Alice Nerlinger

539: Arbeiten, arbeiten, arbeiten [FM/12]

540: Todesurteil [AT/4]

541: Antikriegsblatt [AT/5]

542: Bild „Peter“ [FM/6/1] > aus einem Bilderbuch

543: Tiger [FM/9/1] > aus einem Bilderbuch

544: Kasperle [FM/7/1] > aus einem Bilderbuch

545: Schwein [FM/8/1] > aus einem Bilderbuch

3 Alice Lex-Nerlinger, Typoskript, 1956, S. 26;

Angaben zu den ausgestellten Werken aus: Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 170

4 AK Große Berliner Kunstausstellung, Berlin 1929

5 Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 157

6 AK Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto Stuttgart 1929, Kommentierter Reprint (mit Ausstellungsverzeichnis der Wiener Station), Stuttgart 1990

Film und Foto Berlin

Internationale Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto
19. Oktober bis 17. November 1929, im Lichthof des Kunstgewerbemuseums,
Prinz-Albrecht-Straße 7, Berlin, weitere Stationen: Zürich, Berlin, Wien

Der Ausstellungskatalog enthält keine Auflistung der ausgestellten Arbeiten.⁷ Alice Lex-Nerlinger ist als Ausstellerin unter dem Namen Alice Nerlinger aufgeführt.

1930

Film und Foto Wien⁸

Internationale Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto
20. Februar bis 31. März 1930, Österreichischen Museum, Wien

Alice Nerlinger

349: Arbeiten, arbeiten, arbeiten [FM/12]

350: Todesurteil [AT/4]

351: Antikriegsblatt [AT/5]

352: Peter [FM/6/1]

353: Kasperle [FM/7/1]

354: Schwein [FM/8/1]

355: Tiger [FM/9/1]

356: Schneiderpuppe [FO/3]

357: Eierkarton [FO/6]

internationale ausstellung das lichtbild münchen⁹

Juni-September 1930

veranstaltet vom Münchener Bund und Verein Ausstellungspark (Teile aus der „Film und Foto“-Ausstellung wurden übernommen. Weitere Stationen: Essen, Düsseldorf, Dessau, Breslau)

Alice Nerlinger-Lex, Berlin-Charlottenburg 5, Dernburgstr. 25, (93 Berlin),

Fotomontage und Fotogramm [unklar]

⁷ AK Film und Foto, Internationale Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes, Berlin 1929

⁸ AK Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto Stuttgart 1929, Kommentierter Reprint (mit Ausstellungsverzeichnis der Wiener Station), Stuttgart 1990

⁹ AK internationale ausstellung das lichtbild, münchen 1930

Große Berliner Kunstausstellung¹⁰

I. Abteilung, 29. Mai bis 17. August 1930, Schloss Bellevue, Berlin

Lex-Nerlinger nicht im Katalog

Große Berliner Kunstausstellung

II. Abteilung¹¹, 7. September bis Ende Oktober 1930, Schloss Bellevue, Berlin

Thema der *Abstrakten*: Die Straße

Sonderausstellung der *Abstrakten* im Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung,

Saal 3

Lex

532 Menschen auf der Straße, Photogramm [FG/6]

Lorenschieber, Photogramm [FG/4]

Die Photographie in Händen des Künstlers

Sonderausstellung im Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung, Saal 6

Lex

547 1 Photogrammontage: „Kapital“ [unklar]

1 Photogramm [unklar]

2 Photomontagen [unklar]

8 Photographien [unklar]

10 AK Große Berliner Kunstausstellung, I. Abteilung, Berlin 1930

11 AK Große Berliner Kunstausstellung, II. Abteilung, Berlin 1930 (Herbstaussstellung)

1931

Große Berliner Kunstausstellung¹²

I. Abteilung, 3. Mai - 16. August 1931, im Schloß Bellevue

Thema der *Abstrakten*: Zwischen Eisen und Beton¹³

Lex, A.

242 § 218 [ST/1/1]

243 Lohn, Preis und Profit [AT/8]

II. Abteilung, September/Okttober 1931, Thema:

Thema der *Abstrakten*: Alte und Neue Form¹⁴

Soldaten im Verhau¹⁵ [AT/7/1]

Fotomontage¹⁶

25. April – 31. Mai 1931, Ehemaliges Kunstgewerbemuseum, Berlin SW 11,
Prinz-Albrecht-Straße 7, Lichthof, Veranstalter: Staatliche Kunstbibliothek Berlin

Arbeiten, Arbeiten, Arbeiten (mit Abbildung im Katalog) [FM/12/1]

Frauen in Not¹⁷

9. Oktober bis zum 1. November 1931 im „Haus der Juryfreien“, Berlin
(weitere Stationen: Berlin, -Tiergarten, -Wedding, Frankfurt/M., Köln)

Lex, Berlin

§ 218 (mit Abbildung im Katalog)[ST/1]

§ 218 [FG/10]

12 AK Große Berliner Kunstausstellung, I. Abteilung, Berlin 1931

13 Thema benannt in: Bekenntnis zu Lenin und Stalin. Revolutionäre Kunst in der juryfreien und der Großen Berliner, in: Die Rote Fahne, 13. September 1931

14 Berliner Tageblatt, 5. September 1931

15 Aufgeführt in: AK Revolution und Realismus, Berlin 1979, Biografieteil, S. 59

16 AK Fotomontage, Staatliche Museen, Staatliche Kunstbibliothek, Berlin 1931; und: AK Neues Sehen in Berlin, S. 226 ff.

17 AK Frauen in Not, Berlin 1931

Das Lichtbild¹⁸

11. Juli bis 23. August 1931

Essen, Gebäude des Vereins zur Veranstaltung kultureller Veranstaltungen

Alice Lex-Nerlinger gelistet in der „Systematischen Abteilung“¹⁹

1932

Große Berliner Kunstausstellung²⁰

I. Abteilung, 8. Mai bis 14. August im Schloss Bellevue, Berlin

Themen der *Zeitgemäßen*, (bis 1932 *Die Abstrakten*): Künstler und Krieg

Lex, Alice

> Nr. 219: Feldgrau schafft Dividende, Saal 7 (Abbildung im Katalog) [ST/2]

II. Abteilung, 4. September bis 23. Oktober im Schloss Bellevue, Berlin

vermutlich keine Beteiligung Lex-Nerlingers

Modern European Photography²¹

20. Februar bis 11. März 1932

Julien Levy Gallery, 602, Madison Avenue, New York

möglicherweise ausgestellt²²:

Schneiderpuppe [FO/3/1]

Geflügelzüchterin [FO/4/1]

Näherin [FM/1/2]

Eier [FO/6/1]

Totes Huhn [FO/7/1]

Hand [FO/11/3]

Hand [FO/11/4]

18 AK Alice Lex-Nerlinger, Oskar Nerlinger, Berlin (Ost)1975, S. 68

19 Laut Einladungskarte zur Ausstellung im Oskar Nerlinger Archiv der Akademie der Künste, laufende Nr. 151

20 AK Große Berliner Kunstausstellung, I. Abteilung, Berlin 1932

21 Siehe Ausstellungsplakat, reproduziert in: AK Dreaming in Black and White, Philadelphia 2006, S. 52

22 möglicherweise ausgestellt, da diese Werke in der Julien Levy Collection erhalten sind. Eine genaue Ausstellungsliste zu *Modern European Photography* stand nicht zur Verfügung

Revolutionäre Bildmontage²³

3. Ausstellung des Bundes Revolutionärer Künstler Deutschlands

(vorher: ASSO, umbenannt 1931)

Berlin, Klub des Graphischen Blocks, Berlin SW 68, Enckestraße 4-4a

Januar/Februar 1932

Arbeiten, arbeiten, arbeiten [FM/12]

Lorenschieber [FG/4]

o. T. (Prothesen) [FM/18]

Sonderschau des Bundes Revolutionärer Künstler Deutschlands

(vorher: ASSO, umbenannt 1931)²⁴

Klosterstraße, Berlin, 9.-20. Oktober 1932

Ausstellung der Bilder, die per Zensur von der II. Abteilung der *Großen Berliner Kunstausstellung* entfernt worden waren.

Möglicherweise ausgestellt (nicht belegt):

Feldgrau schafft Dividende [ST/2]

²³ AK Neues Sehen in Berlin, Berlin 2005, S. 243-244 und Siegfried Kracauer, Revolutionäre Bildmontage, Frankfurter Zeitung, 24. Februar 1932, in: Karsten Witte, Inka Mülder-Bach (Hrsg.), Siegfried Kracauer, Schriften. Bd. 5., Berlin 1990, S. 30-33; Schröder-Kehler zitiert aus dem Faltblatt zur Ausstellung, das der Verfasserin nicht zur Verfügung stand. Vgl. Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, S. 233

²⁴ AK Die Kunst ist frei, Berlin (West) 1977, S. 151

(vorläufiges)
Werkverzeichnis

–

Alice Lex-Nerlinger

–

**Arbeiten von
1928-1933**

Anhang zur Magisterarbeit
vorgelegt an der

Universität Trier
Fachbereich III – Kunstgeschichte

Erstgutachter: Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke
Zweitgutachterin: Dr. Birgit Ulrike Münch

Verfasserin: Ira Plein
Kunstgeschichte/ Medienwissenschaft

iraplein@gmx.net

Abgabetermin:
12. November 2012

Zum Werkverzeichnis

Das vorliegende Werkverzeichnis der Arbeiten Alice Lex-Nerlingers beinhaltet zunächst die zugänglichen Bestände von 1928 bis 1933 aus der Kunstsammlung der Akademie der Künste (Luisenstraße) Berlin, in der der künstlerische Nachlass Lex-Nerlingers betreut wird. Im Archiv der Akademie der Künste Berlin (Robert-Koch-Platz) befinden sich im Oskar Nerlinger-Archiv einige Reproduktionen von Werken Alice Lex-Nerlingers, die ausschließlich in dieser Reproduktion erhalten sind. Diese wurden in das Werkverzeichnis unter Angabe der laufenden Nummer des Oskar Nerlinger-Archivs integriert. Weitere Werke konnten durch die freundliche Auskunft der besitzenden Institutionen aufgenommen werden (Museum Folkwang, Essen; Galerie Berinson, Berlin; Philadelphia Museum of Art, The Art Institute Chicago) bzw. es wurden Angaben aus der aktuellen oder der Quellenliteratur entnommen (New Orleans Art Museum bei Epp Buller, Angaben aus dem Katalog der Berliner Ausstellung der Akademie der Künste der DDR, 1975, *Der Arbeiterfotograf* 1931, Ausstellungskataloge der *Großen Berliner Kunstausstellung* 1928 bis 1932 sowie der Werkbundaustellung *Film und Foto* Stuttgart 1929 und Wien 1930).

In einigen Fällen sind nicht alle Bilddaten nachzuvollziehen, da die Werke in der Literatur als „in Privatbesitz“ befindlich angegeben sind. Mehrere bisher unbekannte Werke sind ohne Abbildung in den zeitgenössischen Ausstellungskatalogen gelistet. In diesen Fällen konnte eine klare Zuordnung der Werke nicht geleistet werden bzw. die Technik nicht bestimmt werden.

In wenigen Fällen werden Werke, die von den besitzenden Institutionen Alice Lex-Nerlinger zugeschrieben werden, nicht in das laufende Verzeichnis aufgenommen, da die Urheberschaft zweifelhaft erscheint. Zur weiteren Überprüfung wurden diese Arbeiten in der Auflistung unter dem Punkt „Unsichere Zuschreibung“ belassen.

Das Werkverzeichnis ist als eine Bestandsaufnahme angelegt, die als Grundstein für weitergehende Recherchen dienen kann. Im Rahmen einer Magisterarbeit konnte eine gänzlich erschöpfende Forschungsleistung, etwa mit dem Besuch aller Institutionen, nicht geleistet werden.

Aufbau des Verzeichnisses

Technik

Die Unterteilung erfolgt zunächst nach der verwendeten Technik (Fotografie [FO], Fotomontage [FM], Fotogramm [FG], Spritztechnik [ST], Zeichnung [Z], Wachsplattendruck [WD], andere Techniken [AT]). Fotografische Reproduktionen von Werken werden der jeweiligen Technik des Originals zugeordnet.

Motive

Die Werke werden nach Motiven geordnet, zu denen als Unterkategorie die teilweise mehrfach existierenden Abzüge aus den besitzenden Institutionen aufgelistet werden. Ausstellungsbeteiligungen (1928-1933) werden, soweit bekannt, dem Motiv zugeordnet. Abbildungen der Motive in der aktuellen Literatur werden erfasst. Soweit bekannt, werden Abbildungen in der zeitgenössischen Presse angeführt, um eine Grundlage für weitere Quellenarbeit zu legen. Die Motive sind innerhalb des Technik-Abschnitts chronologisch sortiert und fortlaufend nummeriert.

Einzelbestände und Daten

Die Angaben zu den Einzelwerken sind von den besitzenden Institutionen übernommen, wobei in einigen Fällen eine neue Datierung vorgeschlagen wird [in eckigen Klammern]. Zur Präzisierung wird in einigen Fällen die Technik genauer definiert [in eckigen Klammern]. Das Feld ‚Bemerkung‘ enthält weitere Informationen zum Werk, z.B. die Identifikation als Teilstück einer Montage. Die Einzelbestände erhalten eine der Motivnummer untergeordnete fortlaufende Nummerierung.

Verzeichnisangabe

Die Verzeichnisangabe der Motive ergibt sich aus Technik/Motivnummer (Bsp.: FO/1). Die Verzeichnisangabe der Einzelwerke ergibt sich aus Technik/Motivnummer/Einzelwerknummer (Bsp.: FO/1/1).

Abbildungen

Die Abbildungen wurden, soweit möglich, aus der Literatur übernommen, die unter dem Punkt ‚Abbildung in:‘ angegeben wurde. In einigen Fällen stammen die Bilddaten aus anderen Quellen, wie dem Archiv der Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin. Dies ist gesondert gekennzeichnet. In einigen Fällen musste aus Kostengründen auf eine Abbildung verzichtet werden, wobei der Nachweis der Originale durch Kennzeichnung des Archivs gegeben ist. Die Veröffentlichung der Abbildungen der Arbeiten Alice Lex-Nerlingers erfolgt mit freundlicher Genehmigung von S. Nerlinger.

Für alle Abbildungen gilt:

Copyright: S. Nerlinger

Aufbau des Schemas

Technik (Bsp.: FO)

Motiv (Bsp.: FO/1) [Titel aus zeitgenössischen Katalogen oder Beschriftung
Vorschlag d. Verf.]

Ausstellung: [zeitgenössische; Zusammenstellung d. Verf.]

Abbildung in: [Zusammenstellung d. Verf.]

Einzelwerknummer (Bsp.: FO/1/1)

Titel Angabe der Institution

Jahr Angabe der Institution [Vorschlag d. Verf.]

Technik Angabe der Institution [Vorschlag d. Verf.]

Maße Angabe der Institution

Signatur Angabe der Institution

Beschriftung Angabe der Institution

Ort Name der Institution, Inventarnummer (falls bekannt)

Bemerkung [Kommentare d. Verf.]

Literaturverzeichnis:

Ausstellungskataloge (AK)

AK Große Berliner Kunstausstellung, Berlin 1928, 1929, 1930, 1931, 1932

AK Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto Stuttgart 1929,
Kommentierter Reprint (mit Ausstellungsverzeichnis der Wiener Station), Stuttgart 1990

AK Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger, Malerei. Graphik, Foto-Graphik, Berlin 1975

AK die Kunst ist frei – das Nähere bestimmt die Polizei, Berlin 1977

AK Das experimentelle Foto in Deutschland 1918-1940, München 1978

AK Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979

AK Montage and Modern Life 1919-1942, Massachusetts 1992

AK Oskar Nerlinger 1893-1969, Pforzheim 1993

AK Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik, Essen 1994

AK Neues Sehen in Berlin, Fotografie der zwanziger Jahre, Berlin 2005

AK Dreaming in Black and White. Photography at the Julien Levy Gallery, Philadelphia 2006

AK Encounters with the 30's, Madrid 2012

andere:

- Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus. Oskar Nerlinger und die Berliner Gruppe „Die Abstrakten“ (1919-1933), Heidelberg 1984
- Floris M. Neusüss, Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1990
- Barbara Lange (Hsg.), Printed Matter: Fotografie im/und Buch, Leipzig 2004
- Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005
- Susan Figge, Jenifer Ward (Hrsg.), Reworking the German Past, Adaptions in Film, the Arts and Popular Culture, Rochester 2010

Fotografien [FO]

FO/1 Berufstätige Frauen: Die Sekretärin



Ausstellung: /

Abbildung in: /

FO/1/1

Titel Berufstätige Frauen: Die Sekretärin

Jahr um 1928

Technik Fotografie

Maße 16,7 x 12,4 cm

Signatur /

Beschriftung Titel

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 6079

Abbildung: Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung

FO/2 Berufstätige Frauen: Näherin

Ausstellung: /

Abbildung in: /

FO/2/1

Titel Berufstätige Frauen: Näherin

Jahr um 1928

Technik Fotografie

Maße 14,4 x 12,5 cm

Signatur /

Beschriftung Adresse und Titel

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2914

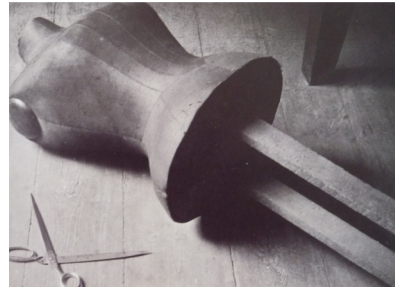
FO/3 Berufstätige Frauen: Näherin

Ausstellung: /
Abbildung in: /

FO/3/1

Titel Die Näherin
Jahr um 1928
Technik Fotografie
Maße 16,8 x 12 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2915

FO/4 Schneiderpuppe



Ausstellung:

Film und Foto, Wien 1930
Modern European Photography, New York 1932 (vermutlich)

Abbildung in:

AK Dreaming in Black and White, Philadelphia 2006, S. 283

FO/4/1

Titel Schneiderpuppe (Taylor's Mannequin)
Jahr um 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 12,2 x 17,1 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Philadelphia Museum of Art, Inv.-Nr.: 2001-62-668

FO/4/2

Titel Schneiderpuppe
Jahr 1928
Technik Fotografie
Maße 12,7 x 17,4 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: „Foto Lex“ Adresse und Stempel
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2812

FO/5 Berufstätige Frauen: Geflügelzüchterin



Ausstellung:

Modern European Photography, New York 1932 (vermutlich)

Abbildung in: /

FO/5/1

Titel Geflügelzüchterin
Jahr ca. 1930-1931 [um 1928]
Technik gelatin silver print [Fotografie, Silbergelatine]
Maße 12,7 x 17,4 cm
Signatur /
Beschriftung "„Geflügelzüchterin“, Alice Lex, Berlin-Charlottenburg 5, Dernburgstr. 25
Ort Philadelphia Museum of Art, Inv.-Nr.: 2001-62-663
Abbildung Philadelphia Museum of Art

FO/6 „Fertig für den Brutapparat“

Ausstellung: /

Abbildung in: /

FO/6/1

Titel Eier
Jahr um 1929 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 17,8 x 24 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: ALICE NERLINGER, berlin-charlottenburg
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2817

FO/6/2

Titel „Fertig für den Brutapparat“
Jahr um 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 12 x 16,7 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: Alice Nerlinger, Charlb. 5, Dernburgstr.
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2908

FO/6/3

Titel „Fertig für den Brutapparat“
Jahr um 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 11,7 x 17 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: „Fertig für den Brutapparat“
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2907

FO/6/4

Titel „Fertig für den Brutapparat“
Jahr um 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 12,9 x 17,8 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: foto. eier
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2906

FO/6/5

Titel „Fertig für den Brutapparat“
Jahr um 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 15,1 x 20,8 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: foto. eier
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2905

FO/7 „Frische Eier sind gekommen!
- und sie sind alle ganz!“

**Ausstellung:**

Film und Foto, Wien 1930
Modern European Photography, New York 1932 (vermutlich)

Abbildung in:

AK Dreaming in Black and White, Philadelphia 2006, S. 53

FO/7/1

Titel Eier [um 1928]
Jahr 1930-1931
Technik Fotografie
Maße 22,7 x 16,4 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Philadelphia Museum of Art, Inv.-Nr.: 2001-62-665

FO/7/2

Titel „Frische Eier sind gekommen! - und sie sind alle ganz!“
Jahr 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 22,8 x 17,1 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: Stempel Foto-Atelier Helma Toelle
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2817

FO/7/3

Titel „Frische Eier sind gekommen! - und sie sind alle ganz!“
Jahr 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 24,1 x 18 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 6074

FO/7/4

Titel „Frische Eier sind gekommen! - und sie sind alle ganz!“
Jahr 1930[um 1928]
Technik Fotografie
Maße 23 x 16,5 cm
Signatur /
Beschriftung 2484
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2910

FO/8 Totes Huhn



Ausstellung:

Modern European Photography, New York 1932 (vermutlich)

Abbildung in:

AK Dreaming in Black and White, Philadelphia 2006, S. 294

FO/8/1

Titel Totes Hühnchen (Dead Chicken)
Jahr um 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 15,4 x 18,6 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Philadelphia Museum of Art, Inv.-Nr.: 2001-62-664

FO/8/2

Titel geschlachtetes Huhn
Jahr um 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 19,4 x 15 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: Adresse
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2926 (-2928)

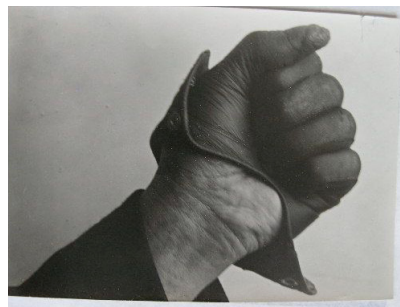
FO/8/3

Titel geschlachtetes Huhn [um 1928]
Jahr um 1930
Technik Fotografie
Maße 16,3 x 19,2 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2491
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2927

FO/8/4

Titel geschlachtetes Huhn
Jahr um 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 16,3 x 19,2 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2491
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2928

FO/9 **Zur Faust geballte Hand
mit Handschuh**



Ausstellung: /

Abbildung in: /

FO/9/1

Titel Zur Faust geballte Hand mit Handschuh
Jahr 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 12,4 x 17,1 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2482
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2903
Bemerkung Motiv aus der Fotomontage „Aussperrung“
Abbildung Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung

FO/9/2

Titel Zur Faust geballte Hand mit Handschuh
Jahr 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 13 x 17,8 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2842
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2904
Bemerkung Motiv aus der Fotomontage „Aussperrung“

FO/10 **Hand mit Uhr**



Ausstellung: /

Abbildung in: /

FO/10/1

Titel Hand mit Uhr
Jahr / [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 22,6 x 29,8 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2819
Bemerkung Motiv aus der Fotomontage „Arbeiten, arbeiten, arbeiten“
Abbildung Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung

FO/10/2

Titel Hand mit Uhr
Jahr / [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 12,5 x 17,4 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 6075
Bemerkung Motiv aus der Fotomontage „Arbeiten, arbeiten, arbeiten“

FO/11 Frauenhand vor einem Fell

Ausstellung: /

Abbildung in: /

FO/11/1

Titel Frauenhand vor einem Fell
Jahr / [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 17,8 x 16,8 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2902

FO/12 Frauenhand vor Netz



Ausstellung:

Modern European Photography, New York 1932 (vermutlich)

Abbildung in: /

FO/12/1

Titel Frauenhand vor Netz
Jahr 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 23,1 x 17,1 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2480
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2900

FO/12/2

Titel Frauenhand vor Netz
Jahr 1930 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 23,9 x 17,9 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2480
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2901

FO/12/3

Titel Hand
Jahr ca. 1930/31 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße /
Signatur /
Beschriftung /
Ort Philadelphia Museum of Art, Inv.-Nr. 2001-62-667
Abbildung Philadelphia Museum of Art

FO/13 Frauenhand vor Netz



Ausstellung:

Modern European Photography, New York 1932 (vermutlich)

Abbildung in: /

FO/12/4

Titel Hand
Jahr ca. 1930/31 [um 1928]
Technik Fotografie
Maße /
Signatur /
Beschriftung /
Ort Philadelphia Museum of Art, Inv.-Nr. 2001-62-666
Abbildung Philadelphia Museum of Art

FO/14 hände reden 3



Ausstellung: /

Abbildung in:

Werner Gräff, Es kommt der neue Fotograf, 1929, S. 91,

Kommentierung im Buch: „Jedes mehr ergäbe weniger“

AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 55

Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus,

Heidelberg 1984, Abb. 344

FO/14/1

Titel hände reden 3
Jahr / [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 12 x 17,8 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2485
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2913
Bemerkung Motiv aus der Fotomontage „Arbeiten, arbeiten, arbeiten“

FO/14/2

Titel hände reden 3
Jahr / [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 12 x 17,8 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2485
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2912
Bemerkung Motiv aus der Fotomontage „Arbeiten, arbeiten, arbeiten“

FO/14/3

Titel hände reden 3
Jahr / [um 1928]
Technik Fotografie
Maße 14 x 19,4 cm
Signatur /
Beschriftung auf Karton: Adresse und Titel
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2911
Bemerkung Motiv aus der Fotomontage „Arbeiten, arbeiten, arbeiten“

**FO/15 Liegender mit ausgestreckten Beinen
(Oskar Nerlinger)**

Ausstellung: /

Abbildung in: /

FO/15/1

Titel Liegender mit ausgestreckten Beinen (Oskar Nerlinger)
Jahr 1930
Technik Fotografie
Maße 15,3 x 11,6 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: „liegender (von vorn)“
Inv.-Nr. 2921
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2921

FO/15/2

Titel Liegender mit ausgestreckten Beinen (Oskar Nerlinger)
Jahr 1930
Technik Fotografie
Maße 23,8 x 17,9 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2490
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2922

FO/15/3

Titel Liegender mit ausgestreckten Beinen (Oskar Nerlinger)
Jahr 1930
Technik Fotografie
Maße 23,8 x 17,9 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2490
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2923

FO/15/4

Titel Liegender mit ausgestreckten Beinen (Oskar Nerlinger)
Jahr 1930
Technik Fotografie
Maße 17,8 x 12,9 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2490
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2925

FO/15/5

Titel Liegender mit ausgestreckten Beinen (Oskar Nerlinger)
Jahr 1930
Technik Fotografie
Maße 17,8 x 12,9 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2490
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2924

FO/16 Liegender (Oskar Nerlinger)

Ausstellung: /
Abbildung in: /

FO/16/1

Titel Liegender (von oben)
Jahr um 1930
Technik Fotografie
Maße 15,6 x 11,6 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: maschinenschriftlich: Titel und Adresse
Ort Galerie Berinson, Berlin, Inv.-Nr. Lex-Nerlinger_006
Abbildung Galerie Berinson, Berlin



FO/16/2

Titel Liegender (Oskar Nerlinger)
Jahr 1930
Technik Fotografie
Maße 17,9 x 23,8 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2489
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2919

FO/16/3

Titel Liegender (Oskar Nerlinger)
Jahr 1930
Technik Fotografie
Maße 17,9 x 23,8 xm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2489
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2920

FO/16/4

Titel Liegender (Oskar Nerlinger)
Jahr 1930
Technik Fotografie
Maße 12,9 x 17,8 xm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2489
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2918

FO/17 Berliner Funkturm

Ausstellung: /

Abbildung in:

FO/17/1

Titel Berliner Funkturm
Jahr um 1930
Technik Fotografie
Maße 15,6 x 21,5 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: berliner funkturm, a. nerlinger
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2917

FO/17/2

Titel Berliner Funkturm
Jahr um 1930
Technik Fotografie (auf Karton montiert)
Maße 16 x 22 cm
Signatur /
Beschriftung 2488
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2916

unsichere Zuschreibung:

Motiv essender Mann

Titel „essender Mann“ (Fotografie aus „Schnell noch einen Bissen“)
Jahr um 1928
Technik Fotografie
Maße 22,8 x 16,6 cm
Signatur /
Beschriftung auf Karton: Stempel von Oskar Nerlinger
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2818
Bemerkung: Aufnahme vermutlich von Oskar Nerlinger, siehe Stempel.
 „Schnell noch einen Bissen“ ist eine Arbeit Oskar Nerlingers

Motiv 15 Fotografien

Titel o.T (15 Foto-Experimente mit verschiedener Beleuchtung, in 5 Gruppen)
Jahr /
Technik /
Maße jedes Foto 8,8 x 6,4 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort: Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, ohne Inv.-Nr.
Bemerkung: Aufnahmen vermutlich von Oskar Nerlinger

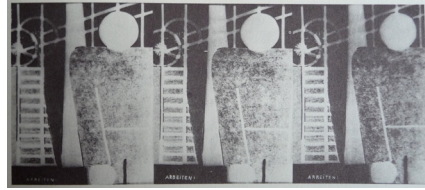
Motiv Untitled (Necklace and Net)

Titel Untitled (Necklace and Net)
Jahr c. 1930-31
Technik Gelatin silver print
Maße /
Signatur /
Beschriftung /
Ort: Philadelphia Museum of Art, Inv.-Nr. 2001-62-669
Bemerkung: unsichere Zuschreibung, der Stil passt vielmehr zu Walter Peterhans,
 der 1932 auch in der bei Julien Levy ausgestellt war.
Abbildung Philadelphia Museum of Art



Fotogramme + Fotogramm-Montagen [FG]

FG/1 **Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten!**



Ausstellung: /

Abbildung in:

AK Das experimentelle Foto in Deutschland, München 1978, S. 119

Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus,
Heidelberg 1984, Abb. 348

Leibhaftige Moderne. Bielefeld 2005, S. 347

FG/1/1

Titel Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten!

Jahr 1928

Technik Fotogramm

Maße 37 x 83 cm

Signatur A. Lex-Nerlinger

Beschriftung RS, Titel

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 3707

Bemerkung 3er Fotogramm-Montage mit Schrift: Arbeiten!Arbeiten!Arbeiten!

FG/2 **Der Pilot**

Ausstellung: /

Abbildung in: /

FG/2/1

Titel Der Pilot

Jahr 1928

Technik Fotogramm

Maße 39 x 29 cm

Signatur A. Lex

Beschriftung /

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 3709

FG/3 Der Flieger



Ausstellung: /
Abbildung in: /

FG/3/1

Titel Flieger
Jahr 1929
Technik Fotogramm von Seidenpapiercollage
Maße 23,9 x 17,9 cm
Signatur /
Beschriftung Fotogramm, „der flieger“
Ort Museum Folkwang, Essen, Inv.-Nr.: 102/2006
Abbildung Museum Folkwang, Essen

FG/3/2

Titel Der Flieger
Jahr / [1929]
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 22,7 x 17 cm
Signatur /
Beschriftung Fotogramm, „der flieger“
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2892

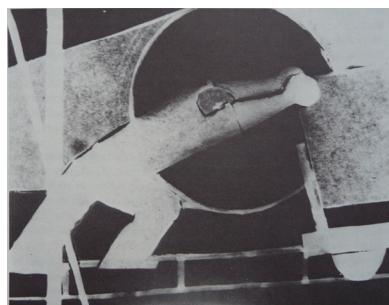
FG/3/3

Titel Der Flieger
Jahr / [1929]
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 23,3 x 17,3 cm
Signatur /
Beschriftung Stempel mit Adresse
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2891

FG/3/4

Titel Flieger
Jahr / [1929]
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 22,3 x 17,4 cm
Signatur auf Karton: A. Lex, 1929
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2933

FG/4 Lorenschieber



Ausstellung:

Große Berliner Kunstausstellung, II. Abteilung, September 1930
Revolutionäre Bildmontage 1932

Abbildung in:

AK Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger, Berlin 1975, S. 24
AK Das experimentelle Foto in Deutschland, München 1978, S. 29
Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus,
Heidelberg 1984, Abb. 355
Floris Neusüss, Das Fotogramm, Köln 1990, S. 144

FG/4/1

Titel Lorenschieber
Jahr 1929/30
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 28,4 x 38,1 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: Lorenschieber, Fotogramm
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 6077

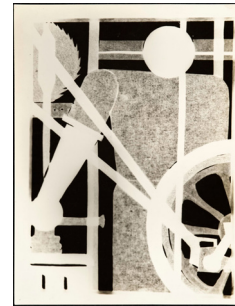
FG/4/2

Titel Lorenschieber
Jahr 1929 (1930)
Technik Foto des Fotogramms, auf Karton
Maße 18,3 x 23,8 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: Stempel mit Adresse
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2816

FG/4/3

Titel Lorenschieber
Jahr 1930
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 30 x 39,2 cm
Signatur /
Beschriftung 114c
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2930

FG/5 Maschinist



Ausstellung: /

Abbildung in: /

FG/5/1

Titel Maschinist
Jahr um 1929 [um 1928]
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 24 x 17,9 cm,
Signatur /
Beschriftung /
Ort Museum Folkwang, Essen, Inv.-Nr.: 103/2006
Bemerkung Motiv aus „Für den Profit!“
Abbildung Museum Folkwang, Essen

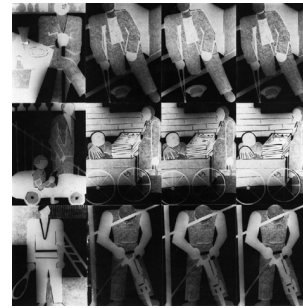
FG/5/2

Titel Gestänge einer Dampfmaschine
Jahr 1930 [um 1928]
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 12 x 17,9 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2477
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2894
Bemerkung Motiv aus „Für den Profit!“

FG/5/3

Titel Gestänge einer Dampfmaschine
Jahr 1930 [um 1928]
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 23,8 x 16,7 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2477
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2895
Bemerkung Motiv aus „Für den Profit!“

FG/6 **Arm und Reich**
/Menschen auf der Straße



Ausstellung:

Große Berliner Kunstausstellung, II. Abteilung, September 1930; in der Ausstellung „Die Strasse“ unter dem Titel „Menschen auf der Straße“

Abbildung in:

AK Das experimentelle Foto in Deutschland, München 1978, S. 118

Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, Abb. 354

AK Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger, Berlin 1975, S. 118

AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994 S. 49

Floris Neusüss, Das Fotogramm, Köln 1990, S. 144

FG/6/1

Titel Arm und Reich
Jahr 1930
Technik Fotogramm [Fotogramm-Montage von Seidenpapiercollagen]
Maße 63 x 62 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 3706

FG/7 **Mann mit Presslufthammer**

Ausstellung: /

Abbildung in: /

FG/7/1

Titel Mann mit Presslufthammer (Motiv aus „Arm und Reich“)
Jahr 1930
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 23,7 x 14,8 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2475
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2887
Bemerkung Motiv aus „Arm und Reich“

FG/7/2

Titel Mann mit Presslufthammer (Motiv aus „Arm und Reich“)
Jahr 1930
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 23,7 x 14,8 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 2475
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2888
Bemerkung Motiv aus „Arm und Reich“

FG/8 Tennisspieler

Ausstellung: /

Abbildung in: /

FG/8/1

Titel Tennisspieler
Jahr 1930
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 23,7 x 15 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2886
Bemerkung Variante des Tennisspielers für: „Arm und Reich“
keine Leiter, Feld unten links ist hell, fast weiß

FG/8/2

Titel Tennisspieler
Jahr 1930
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 23,7 x 15 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2885
Bemerkung Variante des Tennisspielers für: „Arm und Reich“
keine Leiter Feld unten links ist hell, fast weiß)

FG/9 Training



Ausstellung: /

Abbildung in:

AK Neues Sehen in Berlin, Berlin 2005, S. 115

FG/9/1

Titel Ruderer
Jahr um 1930
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 24 x 17,9 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Galerie Berinson, Berlin, Inv.-Nr.: Lex-Nerlinger_004
Abbildung Galerie Berinson, Berlin

FG/9/2

Titel Training (Ruderboot)
Jahr 1930
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage]
Maße 22,6 x 17,3 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: 113, 11a, training, berlin charlottenburg
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2896

FG/9/3

Titel Training (Ruderboot)
Jahr 1930
Technik Fotogramm [von Seidenpapiercollage] auf Karton kaschiert
Maße 22,7 x 17,1 cm
Signatur /
Beschriftung Rs: Karton 11, „Training.“ 1930, Fotogramm
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2897



Ausstellung:

Frauen in Not, Berlin 1931

Abbildung in:

Der Arbeiterfotograf, 1931, Heft 7, S. 167

Floris Neusüss, Das Fotogramm, Köln 1990, S. 145

Barbara Lange (Hsg.), Printed Matter, Leipzig 2004, S. 68

FG/10/1

Titel § 218

Jahr 1931

Technik / [Fotogramm von Seidenpapiercollage]

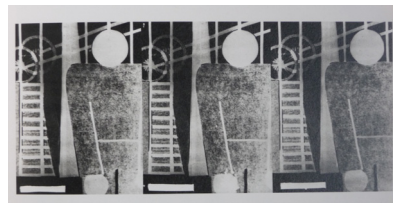
Maße /

Signatur /

Beschriftung /

Ort nur in Reproduktion aus „Der Arbeiterfotograf“ erhalten

FG/11 Arbeiten, arbeiten, arbeiten



Ausstellung: /

Abbildung in:

AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 177

FG/11/1

Titel Arbeiten, arbeiten, arbeiten

Jahr 1931 [um 1928]

Technik Fotogramm -Montage[von Seidenpapiercollage], auf Karton kaschiert

Maße 18,1 x 24 cm

Signatur /

Beschriftung Rs: „Arbeiten, arbeiten, arbeiten“

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 6076

Bemerkung gleiches Motiv wie FG/10/1, jedoch ohne Schriftelemente

FG/11/2

Titel Arbeiten Arbeiten Arbeiten
Jahr 1931 [um 1928]
Technik Fotogramm-Montage [von Seidenpapiercollage], auf Karton kaschiert
Maße 10,7 x 23 cm
Signatur /
Beschriftung 1931
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2898
Bemerkung gleiches Motiv wie FG/1/1, jedoch ohne Schriftelemente

**FG/12 Für den Profit
3er-Komposition ohne Uhr**

Ausstellung: /
Abbildung in: /

FG/12/1

Titel Für den Profit
Jahr 1931 [um 1928]
Technik Fotogramm [Reproduktion]
Maße /
Signatur /
Beschriftung /
Ort Archiv der Akademie der Künste, Berlin, in Box mit laufender Nr. 281

**FG/13 Für den Profit
3er-Komposition mit Uhr**

Ausstellung: /

Abbildung in:

AK Das experimentelle Foto in Deutschland, München 1978, S. 119
Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus,
Heidelberg 1984, Abb. 349

FG/13/1

Titel Für den Profit
Jahr 1931 [um 1928]
Technik Fotogramm, Tempera
Maße 66,7 x 96,8 cm
Signatur Rs: A. Lex-Nerlinger
Beschriftung RS, Titel und Adresse
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 3708
Abbildung Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung

FG/14 **Für den Profit**
(3er-Komposition
mit Uhr und Fließbandmotiv)



Ausstellung: /

Abbildung in:

Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus,
Heidelberg 1984, Abb. 350
zeitgenössische Presse, weitere Einzelnachweise sind noch zu recherchieren.

FG/14/1

Titel Für den Profit
Jahr 1931 [um 1928]
Technik Fotogramm-Montage, Tempera [Reproduktion]
Maße /
Signatur /
Beschriftung /
Ort Archiv der Akademie der Künste, Berlin, in Box mit laufender Nr. 281
Bemerkung nur in Reproduktion erhalten; Foto nach Reproduktion in der Zeitung,
bzw. nach dem Ausschnitt in „1931-1933“ (FM/17), Quelle unbekannt

FG/15 Kapital

Ausstellung: Große Berliner Kunstausstellung 1930
(Sonderschau: Die Photographie in Händen des Künstlers)

Abbildung in: /

FG/15/1

Titel Kapital

Jahr /

Technik Fotogrammontage

Maße /

Signatur /

Beschriftung /

Ort Arbeit nicht erhalten, benannt im Ausstellungskatalog 1930

Fotomontagen [FM]

FM/1 Berufstätige Frauen: Näherin



Ausstellung:

Modern European Photography, New York 1932 (vermutlich)

Abbildung in:

AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 176;

Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, Abb. 345

AK Montage and Modern Life, Massachusetts 1992, S. 10

AK Encounters with the 30's, Madrid 2012, S. 275

FM/1/1

Titel Die Näherin
Jahr um 1928
Technik Fotomontage aus 2 Fotos [Negativmontage]
Maße 15,3 xx 11,2 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2824

FM/1/2

Titel Näherin
Jahr ca. 1930 [um 1928]
Technik / [Negativmontage oder Doppelbelichtung]
Maße 17 x 12,2 cm
Signatur /
Beschriftung rückseitiger Stempel: Lulien Levy Collection,
Gift of Jean Levy and the Estate of Julien Levy, 1988.157.40
Ort Art Institute of Chicago, Inv.-Nr. 1988.157.40

FM/2 Bilderbuchblatt: Kinderköpfe

Ausstellung: /

Abbildung in: /

FM/2/1

Titel Kinderköpfe (Kinderbuchblatt)

Jahr um 1928

Technik Fotomontage [Fotocollage]

Maße 24,8 x 35,7 cm

Signatur /

Beschriftung /

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 6070

FM/3 Bilderbuchblatt: Funkturm

Ausstellung: /

Abbildung in:

Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, Abb. 343

FM/3/1

Titel Funkturm (Kinderbuchblatt)

Jahr um 1928

Technik Fotomontage [Fotocollage]

Maße 25,1 x 35,9 cm

Signatur /

Beschriftung /

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 6071

FM/4 Bilderbuchblatt: Giraffe

Ausstellung: /

Abbildung in: /

FM/4/1

Titel Giraffe (Kinderbuchblatt)

Jahr um 1928

Technik Fotomontage [Fotocollage]

Maße 25 x 36,2 cm

Signatur /

Beschriftung /

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 6072

FM/5 Bilderbuchblatt: Hochhaus

Ausstellung: /

Abbildung in:

Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, Abb. 342

FM/5/1

Titel Hochhaus (Kinderbuchblatt)
Jahr um 1928
Technik Fotomontage [Fotocollage]
Maße 24,8 x 36 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 6073

FM/6 Bilderbuchblatt: Peter

Ausstellung:

Film und Foto Stuttgart 1929

Film und Foto Wien 1930

Abbildung in:

AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 174

Barbara Lange (Hsg.), Printed Matter: Fotografie im/und Buch, Leipzig 2004, S. 70



FM/6/1

Titel Peter (aus einem Bilderbuch)
Jahr um 1928
Technik Fotomontage [Fotocollage]
Maße 25 x 36 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 3357

FM/7 Bilderbuchblatt: Kasperle



Ausstellung:

Film und Foto Stuttgart 1929

Film und Foto Wien 1930

Abbildung in:

AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 174

FM/7/1

Titel Kasperle (aus einem Bilderbuch)

Jahr um 1928

Technik Fotomontage [Fotocollage]

Maße 24,9 x 36,1 cm

Signatur /

Beschriftung /

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 3358

**FM/8 Bilderbuchblatt:
Schwein und Katze**



Ausstellung:

Film und Foto Stuttgart 1929

Film und Foto Wien 1930

Abbildung in:

AK Fotografieren hieß teilnehmen, S. 175

FM/8/1

Titel Schwein und Katze (aus einem Bilderbuch)

Jahr um 1928

Technik Fotomontage [Fotocollage]

Maße 25 x 36 cm

Signatur /

Beschriftung /

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 3359

FM/9 Bilderbuchblatt: Tiger und Affe



Ausstellung:

Film und Foto Stuttgart 1929

Film und Foto Wien 1930

Abbildung in: AK Fotografieren hieß teilnehmen, S. 174

FM/9/1

Titel Tiger und Affe (aus einem Bilderbuch)

Jahr um 1928

Technik Fotomontage [Fotocollage]

Maße 24,3 x 35,9 cm

Signatur /

Beschriftung /

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 3360

FM/10 Bilderbuchblatt: Taschenuhr

Ausstellung: /

Abbildung in: /

FM/10/1

Titel Taschenuhr (aus einem Bilderbuch)

Jahr um 1928

Technik Fotomontage [Fotocollage]

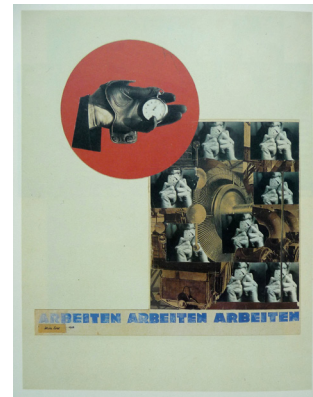
Maße 25 x 35,8 cm

Signatur /

Beschriftung /

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2961

FM/11 Arbeiten Arbeiten Arbeiten
(Variante I)



Ausstellung:

Revolutionäre Bildmontage, Berlin 1932

Abbildung in:

AK Fotografieren hieß teilnehmen, S. 178

Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus,
Heidelberg 1984, Abb. 347

AK Montage and Modern Life, Massachusetts 1992, S. 14

Barbara Lange (Hsg.), Printed Matter, Leipzig 2004, S. 61

Leibhaftige Moderne. Bielefeld 2005, S. 345;

FM/11/1

Titel Arbeiten arbeiten arbeiten

Jahr 1928

Technik Fotomontage

Maße 60 x 46 cm

Signatur /

Beschriftung Alice Lex 1928

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2821

FM/11/2

Titel Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten! (3 verschiedene Exemplare)

Jahr 1928

Technik Foto der Fotomontage auf Karton

Maße a: 19,9 x 16,7 cm, b: 24,3 x 20,7 cm

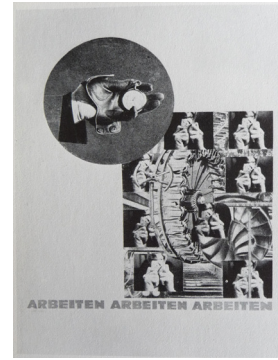
Signatur /

Beschriftung Rs: Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten!

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2820

Bemerkung Reproduktion von Inv.-Nr.: 2821

FM/12 Arbeiten Arbeiten Arbeiten
(Variante II)



Ausstellung:

Film und Foto, Stuttgart 1929
Kapital und Arbeit, Berlin 1929 (ASSO-Ausstellung)
Film und Foto, Wien 1930
Fotomontage, Berlin 1931
Revolutionäre Bildmontage, Berlin 1932

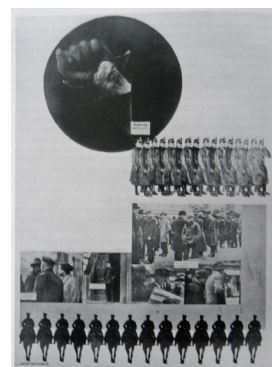
Abbildung in:

AK Fotomontage, Staatliche Museen, Staatliche Kunstbibliothek, Berlin 1931, ohne
Seitenangabe
Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus,
Heidelberg 1984, Abb. 346
AK Film und Foto der zwanziger Jahre, Stuttgart 1979, S. 138

FM/12/1

Titel	Arbeiten! Arbeiten! Arbeiten! (3 verschiedene Exemplare)
Jahr	1928
Technik	Fotomontage auf Karton
Maße	/
Signatur	/
Beschriftung	/
Ort	/
Bemerkung	nur in Reproduktion erhalten

FM/13 Aussperrung



Ausstellung: /

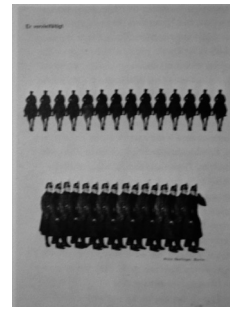
Abbildung in:

Reworking the German Past, Bielefeld 2005, S. 48

FM/13/1

Titel	Aussperrung
Jahr	um 1929
Technik	Reproduktion von Fotomontage
Maße	keine Angabe
Signatur	/
Beschriftung	ALICE NERLINGER 29
Ort	New Orleans Art Museum
Bemerkung	nur in Reproduktion erhalten

FM/14 Er vervielfältigt



Ausstellung: /

Abbildung in:

Werner Gräff, Es kommt der neue Fotograf, 1929, S. 78
AK Fotografieren hieß teilnehmen, Essen 1994, S. 54
Barbara Lange (Hsg.), Printed Matter, Leipzig 2004, S. 62

FM/14/1

Titel „Er vervielfältigt“
Jahr um 1929
Technik Fotomontage
Maße keine Angabe
Signatur /
Beschriftung auf Buchseite: Alice Nerlinger Berlin
Ort nur durch Reproduktion im Buch erhalten, Motive aus „Aussperrung“

FM/15 Giftgas



Ausstellung:

[evtl. Film und Foto 1929, als „Todesurteil“ [AT/4] oder „Antikriegsblatt „[AT/5]]

Abbildung in:

Photographische Korrespondenz, 66. Band Nr. 12, Berlin, Wien, Dezember 1930
AK Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger, Berlin 1975, S. 25
HSK; AK Oskar Nerlinger 1893-1969, Pforzheim 1993, S. 234
Zeitungsausschnitt des Motivs in „1931-1933“ (FM/17)

FM/15/1

Titel Giftgas (Gaskrieg)
Jahr 1929
Technik Fotomontage
Maße /
Signatur /
Beschriftung /
Ort /
Bemerkung Original zerstört, nur in Reproduktion erhalten

FM/15/2

Titel Giftgas (Gaskrieg)
Jahr 1929
Technik Foto der Fotomontage
Maße 22,7 x 17,5 cm
Signatur /
Beschriftung 8 „Gaskrieg“ Fotomontage 1929
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2825
Bemerkung Original zerstört, nur in Reproduktion erhalten

FM/15/3

Titel Giftgas
Jahr 1929
Technik Foto der Fotomontage (Original zerstört)
Maße 24 x 18 cm
Signatur /
Beschriftung 8 „Gaskrieg“ Fotomontage 1929
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2883
Bemerkung Original zerstört, nur in Reproduktion erhalten

FM/16 Giftgas I

Ausstellung: /
Abbildung in: /

**FM/16/1**

Titel o.T. (Figur mit Gasmaske)
Jahr 1928/31 [um 1929]
Technik Zeitungsdruck, ausgeschnitten, auf Karton montiert
Maße 15,1 x 10,7 cm
Signatur /
Beschriftung unten rechts mit Bleistift Typographieentwurf: KR TELL
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 6229
Bemerkung Figur wie aus „Giftgas“
Abbildung Galerie Berinson, Berlin

FM/17 **1931-1933**

Ausstellung: /

Abbildung in:

AK: Fotografieren hieß teilnehmen, S. 179

Barbara Lange (Hsg.), Printed Matter, Leipzig 2004, S. 73



FM/17/1

Titel Die letzten Jahre vor 1933 / 1931-1933 / Zensur

Jahr 1933

Technik Fotomontage

Maße 63,5 x 46 cm

Signatur Rs: A. Lex

Beschriftung FOTOMONTAGE

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2822

FM/17/2

Titel („Zensur“) 1931-1933

Jahr 1933

Technik Foto der Fotomontage auf Karton

Maße 23,1 x 14,8 cm

Signatur /

Beschriftung RS: Nr. 31

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2899

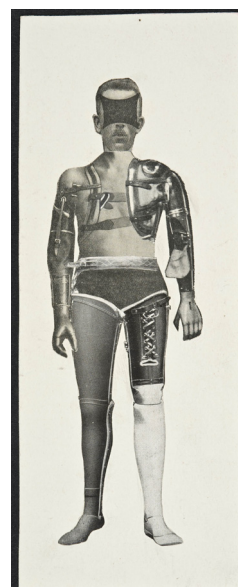
FM/18 **o. T. (Prothesen)**

Ausstellung:

Revolutionäre Bildmontage, Berlin 1932

(wahrscheinlich, evtl. Teil einer größeren Montage)

Abbildung in: /

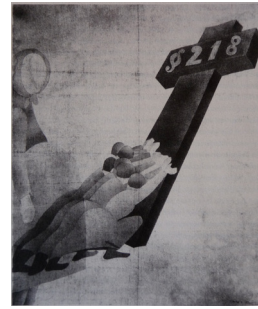


FM/18/1

Titel o. T.
Jahr / [unbekannt]
Technik Fotomontage
Maße 21,2 x 8,1 cm
Signatur /
Beschriftung verso unten rechts mit Bleistift Typographieentwurf: KR TELL
Ort Galerie Berinson, Berlin, Inv.-Nr. Lex-Nerlinger_001
Bemerkung erwähnt in: Siegfried Kracauer, Revolutionäre Bildmontage,
Frankfurter Zeitung, 24. Februar 1932; nachgedruckt in: Karsten Witte,
Inka Mülder-Bach (Hrsg.), Siegfried Kracauer, Schriften. Bd. 5.,
Berlin 1990, S. 30-33

Spritztechnik [ST]

ST/1 **§ 218**



Ausstellung:

Große Berliner Kunstausstellung 1931

Frauen in Not 1931

Abbildung in:

zeitgenössische Presse, Einzelnachweise sind noch zu recherchieren.

Zeitungsausschnitt des Motivs in „1931-1933“ (FM/17)

AK Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger, Berlin 1975

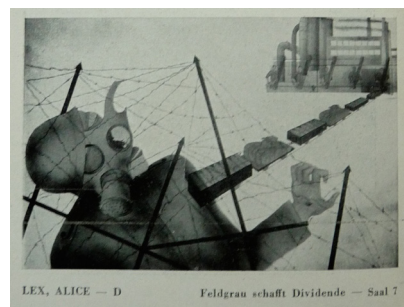
AK die Kunst ist frei, Berlin 1977, S. 147; S. 27

Leibhaftige Moderne. Bielefeld 2005, S. 350

ST/1/1

Titel	Paragraph 218
Jahr	1931
Technik	Spritztechnik auf Leinwand
Maße	55 x 76,5 cm
Signatur	r. u.: A. Lex 31
Beschriftung	/
Ort	Märkisches Museum, Berlin

ST/2 **Feldgrau schafft Dividende**
(Original)



Ausstellung:

Große Berliner Kunstausstellung 1932

Abbildung in:

AK Große Berliner Kunstausstellung, I. Abteilung, Berlin 1932

Arbeiter Illustrierte Zeitung, Nr. 23, 1932

Der Angriff, 9. Mai 1932

zeitgenössische Presse, weitere Einzelnachweise sind noch zu recherchieren.

Zeitungsausschnitt des Motivs in *1931-1933* (FM/17)

ST/2/1

Titel Feldgrau schafft Dividende [Original]
Jahr 1931/32
Technik Spritztechnik, Tempera auf Leinwand
Maße /
Signatur r. u.: A. Lex
Beschriftung /
Ort Original zerstört.
Bemerkung Neuanfertigung durch die Künstlerin 1960 (ST/3)

ST/3 **Feldgrau schafft Dividende** **(Replik von 1960)**



Ausstellung: /

Abbildung in:

AK Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger, Berlin 1975, S. 28

ST/3/1

Titel Feldgrau schafft Dividende [Replik]
Jahr 1931/32 [Neuanfertigung 1960]
Technik Spritztechnik, Tempera auf Leinwand
Maße 70 x 101 cm
Signatur r. u.: A. Lex
Beschriftung /
Ort Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie
Bemerkung Original zerstört. Neuanfertigung durch die Künstlerin 1960
Die Ausführungen unterscheiden sich in einigen Details.

ST/4 **Politische Gefangene I**

Ausstellung: /

Abbildung in: /

ST/4/1

Titel Politische Gefangene I , Zweitfassung
Jahr 1931
Technik Spritztechnik auf Leinwand
Maße 69 x 49 cm
Signatur A. Lex
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 3702

ST/3/2

Titel Politische Gefangene (Zweitfassung)
Jahr /
Technik Spritztechnik auf Leinwand
Maße 69,8 x 50 cm
Signatur A. Lex
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 3900

ST/5 Die Politische I

Ausstellung: /

Abbildung in:

AK Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger, Berlin 1975, S. 29

**ST/5/1**

Titel Die Politische
Jahr 1933
Technik Graphit, Aquarell, Spritztechnik
Maße 44,5 x 33,5 cm
Signatur /
Beschriftung LEX 33
Ort Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen

ST/6 Gefangene in ihrer Zelle

Ausstellung: /

Abbildung in: /

ST/6/1

Titel Gefangene in ihrer Zelle
Jahr 1933
Technik Graphit, Aquarell, Spritztechnik
Maße 44,3 x 33,3 cm
Signatur /
Beschriftung LEX 33
Ort Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen

Wachsplattendrucke [WD]

WD/1 Erster Stock, zweiter Stock

Ausstellung: /

Abbildung in: /



WD/1/1

Titel Erster Stock, zweiter Stock

Jahr 1935 (1931?)

Technik Wachsplattendruck

Maße 57 x 38 cm

Signatur /

Beschriftung /

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 3348

WD/1/2

Titel Erster Stock, zweiter Stock, nach dem Krieg

Jahr 1931

Technik Wachsplattendruck

Maße 57 x 44,5 cm

Signatur /

Beschriftung /

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 6039

WD/1/3

Titel Erster Stock, zweiter Stock

Jahr 1935 (1931?)

Technik Wachsplattendruck

Maße 57 x 38 cm

Signatur /

Beschriftung /

Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 2955

**WD/2 Im Schmutz spielender Junge,
Nach dem Kriege 1914-1918**

Ausstellung: /
Abbildung in: /

WD/2/1

Titel Im Schmutz spielender Junge, Nach dem Kriege 1914-1918
Jahr 1935 (1931?)
Technik Wachsplattendruck
Maße 51,6 x 38 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 3433 +

WD/2/2 > 6038: 56 x 39cm; u.r.: A.Lex,
WD/2/3 > 2937: 57 x 38,5 cm; u.r.: Alice Lex, Rückseite von Lex-Nerlinger notiert,
1931

WD/3 Der Mensch als Zugtier

Ausstellung: /
Abbildung in: /

WD/3/1

Titel Der Mensch als Zugtier
Jahr 1931
Technik Wachsplattendruck
Maße 34 x 51 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung
Bemerkung aufgeführt in: AK Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger, Berlin 1975

**WD/4 Arm und Reich
auf dem Weg zur Schule**

Ausstellung: /
Abbildung in: /



WD/4/1

Titel Arm und Reich auf dem Weg zur Schule
Jahr 1931
Technik Foto von Wachsplattendruck
Maße /
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung
Bemerkung aufgeführt in: AK Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger, Berlin 1975

**WD/5 Obdachlos II.
Nach dem Kriege 1914-1918**

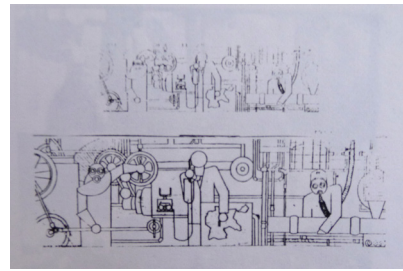
Ausstellung: /
Abbildung in: /

WD/5/1

Titel Obdachlos II. Nach dem Kriege 1914-1918
Jahr 1932
Technik Bleistiftzeichnung zum Wachsplattendruck
Maße 51 x 36,5 cm
Signatur /
Beschriftung Rs. von Lex-Nerlinger notiert, 1932
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr.: 3384
Bemerkung aufgeführt in: AK Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger, Berlin 1975

Zeichnungen [Z]

Z/1 Kapital und Arbeit I



Ausstellung:

ASSO-Ausstellung 1929, Thema: Kapital und Arbeit

Abbildung in:

Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, Abb. 352

Z/1/1

Titel Kapital und Arbeit I

Jahr 1929

Technik Fotografie von Zeichnung

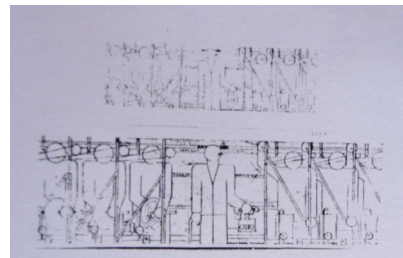
Maße /

Signatur /

Beschriftung /

Ort Archiv der Akademie der Künste, Berlin, in Box mit laufender Nr. 281

Z/2 Kapital und Arbeit II



Ausstellung:

ASSO-Ausstellung 1929, Thema: Kapital und Arbeit

Abbildung in:

Heidrun Schröder-Kehler, Vom abstrakten zum politischen Konstruktivismus, Heidelberg 1984, Abb. 353

Z/2/1

Titel Kapital und Arbeit I

Jahr 1929

Technik Fotografie von Zeichnung

Maße /

Signatur /

Beschriftung /

Ort Archiv der Akademie der Künste, Berlin, in Box mit laufender Nr. 281

Z/3 Sie reden vom Frieden und meinen den Krieg

Ausstellung: /
Abbildung in: /

Z/3/1

Titel Sie reden vom Frieden und meinen den Krieg
Jahr 1931
Technik Graphit
Maße 51 x 36,5 cm
Signatur Bez. r.u.: A. Lex 31
Beschriftung /
Ort Privatbesitz
Bemerkung aufgeführt in: AK Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger, Berlin 1975

Z/4 Hunger

Ausstellung: /
Abbildung in: /

Z/4/1

Titel Hunger (Zeichnung für den Zyklus „Nach dem Kriege 1914-1918“)
Jahr 1933
Technik Bleistift (Zeichnung für Wachsplattendruck)
Maße 51 x 36,5 cm
Signatur /
Beschriftung /
Ort Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inv.-Nr. 3385

andere Techniken [AT]

AT/1 Koje: Sport

Ausstellung:

Große Berliner Kunstaussstellung 1928

Abbildung in: /

AT/1/1

Titel Koje: Sport

Jahr [um 1928]

Technik /

Maße /

Signatur /

Beschriftung /

Ort /

Bemerkung aufgeführt im Katalog der Großen Berliner Kunstaussstellung 1928:
Nr. 693: Koje: Sport, Saal 26

AT/2 Figur Weiß-Silber

Ausstellung:

Große Berliner Kunstaussstellung 1928

Abbildung in: /

AT/2/1

Titel Figur Weiß-Silber

Jahr [um 1928]

Technik Klebebild

Maße /

Signatur /

Beschriftung /

Ort /

Bemerkung aufgeführt im Katalog der Großen Berliner Kunstaussstellung 1928:
Nr. 695: Figur Weiß-Silber. Klebebild, Saal 34

AT/2 Figur Schwarz-Silber

Ausstellung:

Große Berliner Kunstausstellung 1928

Abbildung in: /

AT/2/1

Titel Figur Schwarz-Silber

Jahr [um 1928]

Technik Klebebild

Maße /

Signatur /

Beschriftung /

Ort /

Bemerkung aufgeführt im Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung 1928:
Nr. 695: Figur Schwarz-Silber. Klebebild, Saal 34

AT/3 Ziegelmauer aus glasierten Backsteinen

Ausstellung:

Große Berliner Kunstausstellung 1928

Abbildung in: /

AT/3/1

Titel Ziegelmauer aus glasierten Backsteinen

Jahr [um 1928]

Technik Ziegelmauer aus glasierten Backsteinen

Maße /

Signatur /

Beschriftung /

Ort /

Bemerkung aufgeführt im Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung 1928:
Nr. 697: Ziegelmauer aus glasierten Backsteinen,
ausgeführt von der Kieler Kunstkeramik A.-G.

AT/4 Todesurteil

Ausstellung:

Film und Foto, Stuttgart 1929

Film und Foto, Wien 1930

Abbildung in: /

AT/4/1

Titel Todesurteil

Jahr [um 1929]

Technik /

Maße /

Signatur /

Beschriftung /

Ort verschollen

Bemerkung aufgeführt im Katalog der Werkbundaussstellung ‚Film und Foto‘
Stuttgart 1929 + Wien 1930: „Todesurteil“

AT/5 Antikriegsblatt

Ausstellung:

Film und Foto, Stuttgart 1929

Film und Foto, Wien 1930

Abbildung in: /

AT/5/1

Titel Antikriegsblatt

Jahr [um 1929]

Technik /

Maße /

Signatur /

Beschriftung /

Ort verschollen

Bemerkung aufgeführt im Katalog der Werkbundaussstellung ‚Film und Foto‘ Stutt-
gart 1929 + Wien 1930: „Antikriegsblatt“

AT/6 Komposition

Ausstellung: /

Abbildung in: /

AT/6/1

Titel	Komposition
Jahr	1929 [unklar]
Technik	Guache, Silber, Mischtechnik
Maße	19,8 x 16 (Ausschnitt)
Signatur	/
Beschriftung	Bez. r.u.: A. Nerlinger
Ort	Privatbesitz
Bemerkung	aufgeführt in: AK Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger, Berlin 1975

AT/7 Soldaten im Verhau

Ausstellung:

Große Berliner Kunstaussstellung 1931

Abbildung in: /

AT/6/1

Titel	Soldaten im Verhau
Jahr	[um 1931]
Technik	/
Maße	/
Signatur	/
Beschriftung	/
Ort	/
Bemerkung	aufgeführt in AK Revolution und Realismus, Biografieteil, S. 59

AT/8 Lohn, Preis und Profit

Ausstellung:

Große Berliner Kunstausstellung 1931

Abbildung in: /

AT/8/1

Titel Lohn, Preis und Profit

Jahr /

Technik /

Maße /

Signatur /

Beschriftung /

Ort /

Bemerkung aufgeführt in AK Große Berliner Kunstausstellung 1931