

VORWORT

Diese Ausstellung mit Werken von Alice Lex-Nerlinger und Oskar Nerlinger reiht sich in jene Bemühungen der letzten Jahre ein, die erneut und verstärkt das Schaffen namhafter Wegbereiter sozialistischer Kunst der breiten Öffentlichkeit zugänglich machen. Erinnerung sei nur an die Ausstellungen für Hans Grundig, Max Lingner, Otto Nagel, Heinrich Vogeler oder Karl Völker. Die Nennung allein dieser Persönlichkeiten deutet bereits die Vielschichtigkeit der proletarisch-revolutionären Kunst vor 1933 an, die unterschiedlichen künstlerischen Traditionen, die jene Künstler, sie schöpferisch aufhebend, in sie und damit als eine Grundlage unserer sozialistisch-realistischen Kunst der Gegenwart eingebracht haben. Der proletarisch-revolutionären Kunst vor 1933 steuerten Alice Lex-Nerlinger und Oskar Nerlinger und mit ihnen weitere, ihnen geistig-künstlerisch nahestehende Künstler der Berliner Gruppe „Die Zeitgemäßen“ oder der Kölner „Gruppe progressiver Künstler“, einen ganz besonderen Klang bei, darin verwandt anderen revolutionären Künstlern und Künstlergruppen beispielsweise im jungen Sowjetrußland, in Polen oder in Ungarn.

Beide Künstler sind 1893 geboren, Alice Lex in Berlin, Oskar Nerlinger in Strasbourg, sie lernten sich kennen an der von Bruno Paul geleiteten „Unterrichtsanstalt am Kunstgewerbemuseum“ in Berlin, wo vor allem der feinsinnige, empfindsame, an Stilkunst und japanischem Holzschnitt orientierter Stilisierung und Formenkultur zugewandte Emil Orlik ihr Lehrer war und solides zeichnerisches und malerisches Können vermittelte. Im Sinn für höchste Sparsamkeit der künstlerischen Mittel, für die Präzision und Sensibilität der Linienführung sind Wirkungen des Lehrers bei beiden zu verspüren, neben frühen Zeichnungen von Alice Lex am stärksten wohl in den vielen Skizzen und Zeichnungen Oskar Nerlingers, namentlich in den einen wichtigen Teil des Gesamtwerkes ausmachenden Zeichnungen und Aquarellen von Landschaften seit den 30er Jahren, vereinzelt auch in frühen erhaltenen Studien. Eine der ersten bekannten Arbeiten von Alice Lex, die 1918 erschienenen Illustrationen zu der Totentanzparaphrase „Der Tod von Grallenfels“ von Eduard Reinacher, zeigt neben Anklängen jugendstiliger Intimität und symbolistischer Phantastik Elemente zeitgemäßer expressionistischer Dramatik; schwingende Linien und Formen binden abstrakte und rhythmisch expressive Formstudien von 1921/22 noch an Expressionismus und an die Jugendstiltradition, darunter auch kosmischen Visionen nahe Landschaften. Doch war all das für beide zunächst nur Durchgangsstadium, Reflex der Zeitsituation und der Lehre. Neben Naturstudien und Jugendstilberührungen lassen die frühesten erhaltenen Zeichnungen

Oskar Nerlingers von 1911/12 und den folgenden Jahren bereits die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus erkennen und den gerade aktuell werdenden dynamischen Formdurchdringungen des Futurismus. Dargestellt werden menschliche Gestalten, Straßenszenen; einiges deutet bereits auf den fanatischen Beobachtungs- und Zeichenwillen Nerlingers hin, mit dem er sich schon früh in die zeichnerische Tradition Berlins einzuordnen beginnt. Manche Arbeiten berühren sich mit der neuartigen Sicht der Realität von Georg Grosz. Nerlinger ist in jenen Jahren unverkennbar Aufnehmender, er spielt Form- und Bilderfahrungen der verschiedenen „ismen“ durch, so wie dann Anfang der zwanziger Jahre den Konstruktivismus. Eigenes wird erkennbar im Sinn für Experiment und widersprüchliche Form, in der Neigung zur Satire wie in der Fähigkeit zum verhalten empfindungsreichen Ausdruck. (Gerhard Strauss, Verfasser der ersten Nerlinger-Monographie, hat bereits die romantische Grundhaltung dieser eigentümlichen, das gesamte Werk durchziehenden Spannung gedeutet.)

Oskar Nerlinger berichtete über diese Jahre vor dem 1. Weltkrieg, daß ihm und seinem „unklaren inneren Aufbegehren gegen die bürgerliche Gesellschaftsordnung des Wilhelminischen Deutschlands“ die avantgardistischen Bekundungen im „Ersten deutschen Herbstsalon“ 1913 wie die gesamte künstlerische und kunstpolitische Aktivität des „Sturm“-Kreises um Herwarth Walden am ehesten zu entsprechen schienen. Zeichnungen aus den Kriegsjahren belegen, daß er mit dem imperialistischen Krieg nichts im Sinn hatte. Nach Kriegsende ist Oskar Nerlinger seit 1919 wieder in Berlin, er nimmt teil an dem durch die Novemberrevolution beflügelten Kunstleben, 1921 schließt er sich den Künstlern des „Sturm“ an, die 114. Ausstellung im „Sturm“ 1922 bestreitet er gemeinsam mit Paul Fuhrmann, dem späteren Kampfgefährten auf dem Weg über die Vereinigung der „Abstrakten“ zu deren Umbenennung in „Die Zeitgemäßen“ (1932), in die Reihen der „ASSO“ und der KPD, und mit Sándor Bortnyik, dem ungarischen Emigranten und Vertreter der Konstruktivisten des „Ma“-Kreises, dem wir neben einer Leninausstellung von 1918 und weiteren revolutionären Bildwerken und neben seinen „Bildarchitekturen“ (1921) auch einen Linolschnitt mit der Darstellung Liebknichts verdanken. 1922 bis 1924 arbeitete Bortnyik in Weimar, den Bauhauskünstlern freundschaftlich verbunden. Seitdem beginnen bei beiden Nerlinger für einige Zeit kubische und besonders elementare konstruktivistische Formenuntersuchungen vorzuherrschen. Im Künstlerkreis um Herwarth Walden, der sich nach der Novemberrevolution

mehrfach umformiert, stehen Oskar Fischer, Thomas Ring und teilweise Edmund Kesting Oskar Nerlinger besonders nahe, desgleichen Arbeiten jener Zeit von Georg Muche, Fritz Stuckenberg und Walter Dexel. In der Galerie des „Sturm“ wurden weiterhin konstruktivistische Werke von den Ungarn Béla Kádár, Noémi Ferenczy und László Moholy-Nagy sowie dem Polen Henryk Berlewi ausgestellt; 1922 machte die erste sowjetrussische Ausstellung in Berlin unter anderem mit dem dortigen Konstruktivismus bekannt; El Lissitzky und Ilja Ehrenburg waren über ihre gemeinsame Zeitschrift „Gegenstand“ (Вещь) hinaus glühende Propagandisten der neuen Sowjetwirklichkeit wie des auf Veränderung der Wirklichkeit gerichteten sowjetrussischen Konstruktivismus. Berlin wurde in jener Phase zwischen 1922–25 neben Weimar zu einem wichtigen Sammelbecken der verschiedenen konstruktivistischen Bestrebungen, sowohl der radikal links-bürgerlichen, utopischen, als auch der bereits sozialistischer Orientierung, ihrer Internationalisierung und des Versuches, eine breite Künstlerfront zu schaffen, die willens war, an der Gestaltung der Lebensbedingungen und der Kultur und Kunst einer neuen Welt mitzuarbeiten.

Was fanden Alice und Oskar Nerlinger im „Sturm“-Kreis der ersten Hälfte der zwanziger Jahre bzw. im Konstruktivismus? Herwarth Walden und sein „Sturm“ (Zeitschrift, Verlag, Ausstellungsgalerie) mochten faszinieren durch die oppositionelle, neuen Kunstvorstellungen offene Haltung, die vor dem 1. Weltkrieg und auch danach Expressionismus, Futurismus, abstrakte Kunst und sonstige Avantgardeströmungen tatkräftig gefördert hat, damit objektiv, obschon unklar gegen die bestehende Ordnung rebellierend. Anziehend mochte der Versuch einer nichtkapitalistischen, wenngleich betont individualistischen und auf Kunst beschränkten Kunstpraxis sein. Nach 1920 wandte Walden über den Expressionismus hinaus sein Interesse auch anderen Bestrebungen zu, gleichwohl wurde er bereits 1919 von Adolf Behne, einem der Sprecher des aus der Novemberrevolution heraus geborenen, radikal demokratischen und letztlich prosozialistischen „Arbeitsrats für Kunst“, kritisiert, daß sich an der Praxis des „Sturm“ nach 1918 nichts geändert habe. Es kann hier nicht der Platz sein, Walden und den „Sturm“ marxistisch einzuschätzen, das steht noch aus. Zu betonen wäre aber für die anstehende Zeit das beharrliche Bestreben international zu sein, sich weiterhin Neuem zu öffnen, ohne allerdings direkt politischer Kunst besonders zugänglich zu sein (im Unterschied z. B. zur „Aktion“). Ein Resultat war, daß sich im „Sturm“-Kreis analog zu anderen Gruppierungen des künstlerischen Lebens

im nachrevolutionären Deutschland und speziell Berlins (vor allem „Novembergruppe“) ein linker Flügel zu formieren begann. Zu ihm gehörten Ring, Fischer und Nerlinger, letzterer war mit einigen Arbeiten, darunter auch satirischen Bildnissen, 1924 an der ersten deutschen Kunstausstellung in Moskau beteiligt; eine Zeichnung „Beim Begräbnis“ kaufte das Museum für Westeuropäische Kunst. 1924/25 sagte sich schließlich die „Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten, e. V.“ vom „Sturm“ los und trat mit ihren beiden hauptsächlichen Ortsgruppen Berlin und Hannover auch 1925 und seitdem regelmäßig auf der Großen Berliner Kunstausstellung auf, für einige Jahre unter dem Namen „Die Abstrakten“. Nach längerem und kompliziertem politisch-ideologischen und künstlerischen Klärungsprozeß hat sich ein Teil der Berliner Gruppe am 12. 1. 1932 in „Die Zeitgemäßen“ umbenannt.

Die künstlerische Entwicklung beider Nerlinger in jenen Jahren vollzieht sich widersprüchlich, sie macht in der Überschau Möglichkeiten und Grenzen des konstruktivistischen Engagements deutlich. Um 1922 schafft Oskar Nerlinger sensible Federzeichnungen sich auftürmender Häuser, danach verfestigen sich bei ihm wie bei Alice Lex die Formen, werden kubischer, blockhafter, in Holz- und Linolschnitt und weiteren Techniken experimentell zueinander in meist dynamische und spannungsvolle Beziehungen gesetzt. Die Formen sind oft aufstrebend, nur in einem Teil der Werke in der Fläche verharrend, einige zeigen bewußt Ansätze der Verräumlichung und eines großformigen Synthetisierens. Neben Kreis-, Rechteck- und Dreiecksformen verwendet Oskar Nerlinger den Bogen, in dem Gemälde „Schwarzer Bogen“ von 1924 zum Beispiel, einem seiner abstrakt-konstruktivistischen Hauptwerke, in einer gleichsam leitmotivischen Form, die in den Bogenkonstruktionen der teilweise betont sozialkritischen Bilder Ende der zwanziger Jahre wieder aufgenommen wird und 1947–1956 in den Variationen zu „Inbesitznahme der Fabriken“ erneut erscheint. Gleichmaßen durchziehen auch die konstruktivistischen aufstrebenden Formen, die Großstadtbegeisterung und Bejahung der Technik das gesamte Werk bis zu Alice Lex-Nerlingers jüngsten Arbeiten oder Oskar Nerlingers letzter Folge von 40 Zeichnungen von „Städtebildern einer kommenden Welt des Friedens und des Glücks“ von 1969.

Die konstruktivistischen Formen-Experimente (Konstruktionen von Häusern, Städten, Schiffen, Figuren, aber auch völlig frei geometrische Grundformen fügende) werden begleitet von der Untersuchung neuer künstlerischer Techniken. Beide beschäftigen sich mit dem Klebebild (Nebenprodukt sind Bilder-

bücher für den Sohn Peter); von hier aus beginnen sich ab Mitte der zwanziger Jahre Möglichkeiten der Fotogramme bzw. der Spritzbilder zu erschließen. Die Fotogramme und Klebebilder wenden sich von Anfang an Themen des Alltags, der technischen Umwelt zu, erster Schritt zur spezifischen Entdeckung wichtiger Seiten der Wirklichkeit jener Zeit. Weitere logische Folge ist die Aufmerksamkeit Oskar Nerlingers (kennzeichnend auch für viele andere Konstruktivisten) für Ausstellungsgestaltung und alle Seiten der Werbegrafik. Beispiele sind Dokumente seiner Ausgestaltung einer internationalen Bürausstellung 1928, zahlreiche Plakatentwürfe, Typographien u. a. m. In einem Aufsatz „Das Spritzverfahren in der Werbegraphik“ für den Deutschen Werkbund erörtert er einige Möglichkeiten der Spritztechnik von Plakat- und Umschlag- bis zur Raumgestaltung (ein solches Beispiel mit abstrakten Formen hat er 1928 auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“ demonstriert) und betont ihre Eigengesetzlichkeiten, die als Gestaltungsmittel genutzt werden können. Fasziniert an dieser Technik haben ihn und seine Frau offensichtlich ihre „Objektivität“, ihr Freisein von den „Zufälligkeiten der Pinseltechnik“. Gleiches gilt wohl auch für die Arbeit mit der Fotografie, denn wichtige Beiträge steuerten beide für das von dem ehemaligen Mitglied der konstruktivistischen Berliner Gruppe „G“ Werner Graeff herausgegebene Buch „Es kommt der neue Fotograf!“, Berlin 1929 bei. Wenn Alice Lex beispielsweise die Arbeit „Er vervielfältigt“ mit berittenen Polizisten gestaltet, werden technische Möglichkeiten wie Fotogramm und Fotomontage bzw. Collage in ihrer Konstruktivität, Sachlichkeit und Disponibilität sozialkritisch bedeutsam. Diese technischen Verfahren kamen einem entwicklungsgeschichtlich wichtigen Interesse der Nerlingers entgegen: ihrem Sinn für die Realitäten von Großstadt und Technik und deren tiefe Eingriffe in menschliches Leben und Wirken sowie der Leidenschaft für klare Formen, für Logik und Rationalität.

Wir würden aber das Gesamtschaffen jener Jahre bis etwa 1928 verzerren, bliebe unser Blick nur auf den konstruktivistischen Werken haften. 1924 ist für Oskar Nerlinger ein wichtiges Jahr der geistigen und gestalterischen Klärung. Es entsteht, neben vielem anderen, ein expressionistische und kubistische Erfahrungen nutzendes, leider nicht mehr erhaltenes Selbstbildnis. In der gestalterischen Verdichtung bis zum fast Karikierenden ist es verbunden mit einer Gruppe von Zeichnungen, die neben Alltagsbeobachtungen satirisch zugespitzt sind (z. B. „Pädagoge“). Hier kündigt sich der Zeichner der Satiren für die Arbeiterpresse um 1930 (Pseudonym Nilgreen), der phantastischen Grotesken und ironisch-feinsinnigen

Hintergründigkeiten von 1934/35 des „Schildbürger“-Zyklus und der Folge „Ein Mann fährt durch die Welt“ (beide 1936) an, schließlich auch der Zeichner der Beiträge nach 1945 für den „Ulenspiegel“ (u. a. zu Glossen Friedrich Wolfs, 1947–49) und den „Frischen Wind/Eulenspiegel“. Satirische Elemente sind, aggressiv verdeutlichend, auch in einigen der sozialkritischen Spritzblätter und -bilder aus den Jahren 1928–33 wirksam, vor allem in der besonderen Art ihrer Kontrastsetzungen (II. und III. Klasse; Der Gutsherr fährt vorüber; u. a.).

Bis etwa 1928 stehen konstruktivistische Experimente, Zeitsatiren, Naturstudien meist unvermittelt nebeneinander; zwischen 1927–29 zeichnet sich für beide Nerlinger eine gereifte weltanschauliche, politische und künstlerische Klärung und Synthese ab, die Entwicklungsstränge verflechten und das Engagement klärt sich: sie treten in die KPD ein, nehmen Kontakt auf zur ASSO. Alice Lex gestaltet die dramatischen Fotomontagen „Arbeiten, arbeiten, arbeiten!“ und „Gaskrieg“, aus Klebebildstudien entsteht der zerstörte Entwurf zum Wandbild „Traubenträger“, ein geradezu klassisches Motiv in idealer Figuration und auf der „Großen Berliner Kunstausstellung“ des gleichen Jahres zeigt sie „Kapital und Arbeit“. Bei Oskar Nerlinger setzt die Reihe seiner eindrucksvollen sozialkritischen und kämpferischen Werke wenig später ein, sie prägen ab 1929 maßgeblich den Anteil der „Abstrakten“ an der Großen Berliner Kunstausstellung. Seine Themen sind dem Alltag des arbeitenden Berlin entnommen, sie gipfeln in „Werktag“, „An die Arbeit“ (beide 1929) und vor allem „Die Straßen der Arbeit“ (Studien dazu seit 1923) und „Der Weltferne“ (beide 1930). Dahinter steht wie auch bei anderen thematischen Arbeiten der Nerlinger die Praxis der „Abstrakten“, innerhalb der „Großen Berliner Kunstausstellung“ mit Sonderausstellungen aufzutreten (u. a. 1930: die Straße; 1931: Zwischen Eisen und Beton und „§ 218“; 1932: Künstler). Die vorwärtsdrängenden Kräfte der Gruppe beteiligten sich 1930 an der internationalen Ausstellung „Sozialistische Kunst von Heute“ in Amsterdam; Alice Lex mit ihrem 1931 in der „Großen Berliner Kunstausstellung“ von der Polizei beschlagnahmten Bild „§ 218“ an der internationalen Ausstellung „Frauen in Not“ im Haus der Berliner Juryfreien Ausstellung.

Diese und viele weitere Arbeiten um 1930 zeichnen sich aus durch die schöpferische Aufhebung der in der vorangegangenen Phase gewonnenen konstruktiv gerichteten Formerfahrungen und technischen Experimente. Sie werden der dialektischen und streitbaren Sicht der zeitgenössischen Wirklichkeit unerhörter sozialer und politischer Widersprüche und Kämpfe

dienstbar gemacht, sie wirken förderlich auf die agitatorische Logik der Fotomontagen, Fotogramme und Spritzbilder, ihr propagandistisches Pathos ist geboren aus aufklärerischer und gestalterischer Rationalität. Die Klarheit und Durchsichtigkeit der Bildstrukturen Oskar Nerlingers mit ihren sich überlagernden und durchdringenden Raumbrücken, ihren gegenständlichen städtischen Formen und sich widersprechenden Szenen, die eigentümliche Spannung zwischen der kühlen Farbigkeit, dem zeichnerischen, geometrisch geordneten Bildgerüst und der besonderen Emotionalität, ist schöpferisches Bewahren und Umgestalten des emanzipatorischen Pathos des Konstruktivismus in einem. Gleiches gilt für die Wucht der elementaren Formen, die aggressiven Kontraste in den Arbeiten von Alice Lex über die Ausbeutung menschlicher Arbeitskraft, über Kapital und Arbeit, arm und reich, Folgen des Militarismus.

Die Nerlinger gehören zu jenen aus dem Konstruktivismus kommenden Künstlern, die wie El Lissitzky, Alexander Rodtschenko und viele andere auf das Wesen dieser Avantgardeströmung stießen, auf ihren sozialen und politischen Kern: Wege zur neuen Gestaltung einer menschenwürdigen Welt zu finden, Rationalität gegen den expressionistischen Subjektivismus zu setzen, die Mittel der Gestaltung dafür zu „reinigen“ (bis hin zum zeitweilig radikalen Purismus elementarer Formen und Farben) und nicht nur als Selbstzweck zu handhaben. Diese, d. h. das Herausstellen der neuen Welt der Technik, der „Kunstgriffe“ und „Techniken“ im Bildgerüst, waren Ausdruck des Erprobens neuer Facetten menschlicher Sinnlichkeit und des Pathos eines durch die Oktoberrevolution beflügelten Veränderungswillens. Dies inhaltlich geklärt zu haben (Oskar Nerlinger: „Es wurde uns klar, daß man nur mit wirksameren künstlerischen Mitteln auf die Umwelt einwirken kann, daß man vom Inhalt ausgehen muß, wenn man Not, Elend und Korruption anprangern, wenn man die Welt verändern will.“), die konstruktivistischen Erfahrungen gewandelt in die proletarisch-revolutionäre Kunst eingebracht zu haben, gehört zu den bleibenden Leistungen vieler Künstler, unter ihnen der Nerlinger. In diese Klärung griff der Faschismus 1933 gewaltsam ein: Verhaftung, Arbeitsbehinderung, Diffamierung als „entartet“, Arbeitsverbot (für Alice Lex). Es entstehen noch einige Arbeiten, die die neue Lage reflektieren (Zeichnungen und Spritzbilder zum Gefangensein, einige verschlüsselte Auseinandersetzungen mit Faschismus oder seinen spießbürgerlichen Spießgesellen (u. a. die Satiren Oskar Nerlingers), Alice Lex behauptet sich 1934 mit den dichten Illustrationen zu Tschechow „Die Austern“. Oskar Nerlinger wendet sich, nach