Rudolf Jankuhn

Ursula Vehrigs (1893 - 1972)
Ein Malerinnenleben

Von der Kaiserzeit zur Deutschen Demokratischen Republik eine biografische Skizze

Danksagung

Großen Dank schulde ich Frau Dr. Ursula Bartelsheim, deren Anregungen, Korrekturen und Aufmunterungen dieses Buch seine Entstehung verdankt

Zum Autor:

Rudolf Jankuhn
1949 in Berlin geboren
lebt in Berlin

1982- 85 Studium der Kunstgeschichte in Berlin
1985 Beginn eigener künstlerischer Arbeit
Kursleiter für Malerei und kunstgeschichtliche Themen

Mit der Schwester der Künstlerin Margot Hofmeier hat er in den Jahren 1978 - 81 anhand der vorhandenen Dokumente und Bilder mit einer Zusammenstellung der Arbeit von Ursula Vehrigs begonnen. Seitdem ist er an der Organisation und Vorbereitung der verschiedenen Ausstellungen beteiligt gewesen. Der Nachlaß befindet sich in seiner Obhut.

Copyright: Edition Kunsthof Berlin/Mertendorf, Rudolf Jankuhn 2004
Satz und Druck: digital business and printing gmbh, Berlin
Preis: 12,80 Euro, zzgl. 3,00 Euro Versand je Exemplar

Bestellung:	per Fax an:	+49 30 421 19 74
	per e-mail:	berlin@dbusiness.de
	per Post:	dbusiness.de GmbH Greifswalder Str. 152 D-10409 Berlin

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 5
Zeittafel 7

Zeit des Kaiserreiches

Regionale Herkunft 11
Eltern, Mertendorf und Kindheit 15
Zur Lage bürgerlicher Frauen 17
Trennung der Eltern 20
Berlin 23
Malerischer Aufbruch und frühe Reisen 28
Der 1. Weltkrieg 37

Die Weimarer Republik

Die frühe Weimarer Republik 40
Alfred Kerr und der Tod Ernst Webers 52
Bei Leger in Paris 59
Rückkehr nach Berlin 67
Die Kunst von Frauen 72
Ausstellungsleben und Goldene Zwanziger 79
Ende der Weimarer Republik 84
Das Dritte Reich 94

Nach dem 2. Weltkrieg

Die Zeit des Überganges 110
Die frühe DDR und das Verhältnis zum Westen 116
Sozialistischer Realismus 126

Die Fabrik, die LPG und Innerdeutsches 133
Die sechziger Jahre in der DDR 141
Zur künstlerischen Arbeit 144
Die letzten Lebensjahre, Lebensumstände 148
Der Schachtberg nach dem Tode Ursula Vehrigs 165
Nachwort 172
Literatur und Quellen 176

Vorwort

Vor über zwanzig Jahren lernte der Autor die damals schon über 80-jährige Margot Hofmeier geb. Vehrigs kennen. Sie lebte mit ihrem 10 Jahre älteren Mann in München zusammen. Ab und an besuchte ich sie in ihrer Wohnung im vierten Stock, da ich im zweiten Stock des Hauses wohnte. Zuerst um Dinge des gemeinsamen Miethauses, Streitigkeiten mit dem Vermieter und dergleichen zu besprechen. Auch als ihr Mann starb, blieb unser Kontakt erhalten. Margot Hofmeier hatte eine ansehnliche Anzahl von Bildern in ihrer Wohnung an den Wänden hängen bzw. gestapelt an den Schrägen ihrer Dachwohnung stehen. Eines Tages sprach sie davon, daß dies die Bilder ihrer Schwester Ursula Vehrigs seien und sie sie gerne fotografieren lassen würde.

Bei dieser Gelegenheit nahm ich einige dieser Bilder, die ich bis dahin nur am Rande wahrgenommen hatte, in die Hand und schaute sie das erste Mal bewußt an. Die meisten der Bilder hinterließen einen nachhaltigen Eindruck bei mir, einem gebildeten Laien. Meine erste Ahnung und Einschätzung sagte mir, daß es sich hier bei vielen Arbeiten durchaus um keine durchschnittliche oder gar rein gefällige Malerei handelte, sondern daß eine differenzierte, ausgeprägte Persönlichkeit hinter diesen Arbeiten stehen mußte.

Nach der Erstellung der Fotografien von diesen Bildern ergab es sich wie von selbst, daß die gemeinsamen Gespräche auf das Leben ihrer Schwester und natürlich auch auf ihr eigenes hinführten. Die langen Abende wurden zu Geschichtsstunden aus erster Hand. Die Öffnung der Kommoden erbrachte größere Mengen an ungeordnetem Material wie Briefen, Photografien und Zeichnungen usw. Sie wurden herausgezogen und eins ums andere gemeinsam besprochen. So vergingen die Abende wie im Fluge und wir sammelten Informationen wie Mosaiksteine aus dem Leben ihrer Schwester.

Später fuhren wir gemeinsam zu Besitzern von Arbeiten von Ursula Vehrigs in Süddeutschland und der Schweiz, um auch diese Bilder zu fotografieren. Die Fahrten nach Thüringen, dem Familienwohnsitz der Familie Vehrigs und letzten Wohnort von Ursula Vehrigs gestalteten sich weniger erfreulich, da sich die Situation dort als äußerst schwierig und schmerzhaft darstellte, u.a. durch die Entdeckungen über die Veruntreuung eines großen Teils des Nachlasses von Ursula Vehrigs und damit des Familiennachlasses. Ich hatte jedoch dabei Gelegenheit die Gegend, viele ehemalige Bekannte und die einstige Lebenssituation der Malerin kennenzulernen.

In München ließen Margot Vehrigs und ich eine ganze Anzahl Arbeiten, die lediglich als lose Leinwände existierten, meist Bilder aus ihrer frühen Zeit, von einem Restaurator reinigen, ausbessern und wieder auf Keilrahmen aufziehen. Nach der Galeristensuche in Berlin und Aufenthalten in diversen Berliner Archiven, kam schließlich der Kontakt zu der Münchner Galeristin Rose Lörch zustande. Neue Informationen kamen hinzu aus Paris von der Kunsthistorikerin Gladys C. Fabre über den Aufenthalt von Ursula Vehrigs in Paris 1926. Im Herbst 1981 kam es dann zur ersten 'Ursula Vehrigs' Ausstellung nach ihrem Tode in München in der Galerie Rose Lörch.

Nach dem Tode von Margot Hofmeier im Dezember 1983 gelangte der Nachlaß in die Obhut des Autors. Er versuchte über weitere Ausstellungen und Beteiligungen an Ausstellungen die Präsenz von Ursula Vehrigs als Künstlerin zu stärken bzw. zu etablieren. Mit der vorliegenden Arbeit soll dies fortgesetzt werden.

Berlin den 10.6.2004 Rudolf Jankuhn

Ursula Vehrigs Zeittafel

1893	(12. Januar) geb. in Mertendorf bei Naumburg. Verbringt dort auf dem Schachtberg ihre ersten Lebensjahre. Ihre Eltern waren Hugo und Margarete Vehrigs, geb. Vogt. 1895 wird ihre Schwester Margot geboren.
1904	Ihre Mutter heiratet den Physiologen Ernst Weber und zieht nach Berlin.
1904 - 1907	Besuch des Steiberschen Institutes, eines Mädchenpensionates, in Leipzig
1907	Umsiedlung nach Berlin-Grunewald, Besuch des Gymnasiums, Besuch der Malschule des »Vereins der Berliner Künstlerinnen«
1910 - 13	Reisen in die Alpen, nach Sylt, 1911 nach Süddeutschland, Murnau & Venedig,
1913	nach Ostende, Paris und Nizza
1919	Umzug an den Kurfürstendamm 35, Besuch der Malschule von Hans Hofmann in München
1924	Reise nach Capri, Ernst Weber stirbt
1925 - 26	Besuch der Academie Moderne in Paris, Schülerin von Fernand Leger, Ausstellung in der

1926	Galerie D'Art Contemporain Rückkehr nach Berlin, Ausstellungsbeteiligungen. in der Secession, bei Cassirer und Nierendorf
1928/30/31	Beteiligung an der »Großen Berliner Kunstausstellung« u.a. mit der Novembergruppe
1929	Beteiligung.an der Ausstellung »Die Frau von heute« des Vereins der Berliner Künstlerinnen
1939	Tod des Vaters Hugo Vehrigs
1943	Ausbombung ihres Ateliers in Berlin und Rückkehr nach Mertendorf
1946 - 49	Beteiligung an den Kunstausstellungen des Landes Sachsen - Anhalt in Halle auf der Moritzburg
1949	Beteiligung. an der Ausstellung »Mensch und Arbeit« in Berlin-Ost, im Großen Stadtkontor
1950 -1952	Ausstellungsbeteiligungen in Weissenfels
1960	Salztor, Naumburg
1967	Siemens AG, München
1968	Romanisches Haus, Bad Kösen
1972	bis zu ihrem Tode alljährliche Besuche bei ihrer Schwester in München

Ausstellungen seit 1972

1981	Galerie Rose Lörch, München
1986	Mora, Galerie Manfred Gieseler, Berlin
1989	Galerie Schwind, Frankfurt
1990	Atelier Berger Straße, Frankfurt
1992	Beteiligung " 100 Jahre Berliner Künstlerinnen-Verein", Martin- Gropius-Bau, Berlin
1993	Dresdner Bank, Naumburg
1994	Btlg. "Die Novembergruppe", Galerie Bodo Niemann, Berlin
1996	Btlg. 'Münchener Kunst von 1890 -1990', Galerie Bernd Dürr, München
1997	Museumseck, Stadt Naumburg
1998	Btlg. "Die närrischen Weiber", Künstlerinnen in Deutschland 1900- 1935, Galerie Bernd Dürr, München
1999	Btlg. "Verfemt! Verboten! Vergessen?", Emigranten und Künstler der 'Inneren Emigration', Galerie Bernd Dürr, München

Mitglied im »Verein der Berliner Künstlerinnen«
Mitglied im »Deutschen Künstlerbund«
Mitglied in der »Gewerkschaft Kunst und Schrifttum«, FDGB

Ursula Vehrigs um 1960

Zeit des Kaiserreiches

Regionale Herkunft

Ursula Vehrigs wurde am 17. Januar 1893 in dem kleinen thüringischen Ort Mertendorf geboren. Obgleich der Ort ihrer Herkunft vor allem ländlich geprägt ist, ist er doch eingebunden in eine kulturgeschichtlich interessante Umgebung. Die nur wenige Kilometer entfernte Stadt Naumburg an der Saale, die im 11. Jahrhundert gegründet wurde und zunächst zu Kursachsen gehörte, später dann zur preußischen Provinz Sachsen und seit 1946 zu Sachsen-Anhalt, erlangte im 15. und 16. Jahrhundert Bedeutung als Handelsplatz und war zeitweise Hansestadt. Die Naumburger Meister haben durch ihre Figuren im romanischen Dom der Stadt zu überregionaler Bekanntheit verholfen.

Wichtig und bedeutend für das lokale Umfeld des Vehrigschen Geburtsortes ist das einige Kilometer Richtung Bad Kösen liegende Schulpforta, das im Mittelalter als Zisterzienserkloster eine entscheidende Rolle bei der Erschließung der gesamten Gegend gespielt hat. Auch Mertendorf wird das erste Mal 1178 in einer Urkunde des Klosters Pforte erwähnt. Infolge der Reformation wurde das Kloster enteignet und in das später weithin bekannte protestantische Schulinternat Schulpforta umgewandelt, an dem eine Vielzahl bekannter Persönlichkeiten ihre Internatszeit verbracht haben, u.a. Friedrich Klopstock, Johann G.Fichte, Leopold v. Ranke und Friedrich Nietzsche.

Für die bildende Kunst spielte auf der thüringischen Seite Weimar eine wichtige Rolle in dieser Region. Zum einen als Sitz einer bedeutenden Kunstakademie, an der u.a. Max Liebermann (um 1870) und Max

Beckmann (1899-1902) studierten. Zum anderen durch die 1903 eröffnete Weimarer Kunstgewerbeschule, der Vorläuferin des Bauhauses. Mit Harry Graf Kessler, dem Direktor der Weimarischen Museen, wirkte dort ein wichtiger Förderer der aufstrebenden europäischen Moderne. Die Großherzogliche Sächsische Kunstakademie in Weimar wurde schon 1902, wenn auch mit Vorbehalten, für Frauen geöffnet.

Das näher an Mertendorf gelegene Naumburg trat hingegen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Zusammenhang mit der bildenden Kunst nur durch einen konservativen Vertreter deutscher Kunstideolo-

Margot und Ursula Vehrigs um 1900

gie, den Architekten und Lehrer Paul Schultze-Naumburg, in Erscheinung. Er gilt als Vertreter einer an Vorbildern des frühen 19.Jahrhunderts orientierten Architektur und als Verfechter einer national-konservativen Weltanschauung. Eine unrühmliche Vorarbeit leistete er für die Nationalsozialisten durch Vergleiche zwischen Moderner Kunst und der Kunst von geistig oder psychisch behinderten Menschen. Von 1930 - 40 war Schultze-Naumburg Leiter der Kunsthochschule in Weimar.

In kultureller Hinsicht bedeutsam für Mertendorf und seine Umgebung sind die ähnlich weit wie Weimar entfernten Städte Jena, Halle und Leipzig. Halle mit dem Museum auf der Moritzburg, das seit den zwanziger Jahren durch den Erwerb der Privatsammlung Rosi Fischer einen beachtlichen Bestand an expressionistischer Moderne aufweisen kann. Jena mit einem rührigen Kunstverein, der insbesondere Ernst Ludwig Kirchner während des 1. Weltkrieges unterstützte und Jena zu einem markanten Ort für einen Teil der jungen Moderne werden ließ. Leipzig schließlich war und ist als Messe- und Buchstadt in puncto der Kunstbuchverlegung immer von großer Bedeutung für die bildende Kunst gewesen.

In diesem Zusammenhang muß auch noch der Bezug Friedrich Nietzsches zu Naumburg Erwähnung finden. Nietzsche verbrachte seine Schulzeit in Naumburg und kehrte als Student und später als Gelehrter immer wieder dorthin zurück, ebenso während der Jahre seiner rastlosen Wanderungen. Während seiner späteren Erkrankung lebte er in dieser Stadt im Haus seiner Mutter am Weingarten. Sein Einfluß auf einen Teil der revolutionären Vorkriegskünstlergeneration ist ebenso unbestritten wie sein Einfluß auf rechte Ideologen, die seine Philosophie als Rechtfertigung für nationalistische und rassistische Überzeugungen benutzten.

Ursula Vehrigs - Die Mutter, Öl auf Leinwand,
45 x 35 cm, um 1930

Eltern, Mertendorf und Kindheit

Was ihre soziale Herkunft anbelangt, so stammte Ursula Vehrigs aus bürgerlichen Verhältnissen. Die Mutter, Margarete Vogt, wurde 1875 in Langensalza, einem nordwestlich von Weimar an der Unstrut gelegenen Ort, geboren. Sie kam aus einem gutsituierten bürgerlichen Elternhaus; mütterlicherseits stammte sie aus einer Familie mit Brauereibesitz, ihr Vater war leitender Pädagoge an einem Gymnasium. Die mir zugänglichen Zeugnisse sprechen von der Mutter als einer gebildeten, lebensnahen und umgänglichen Frau. Die photographischen und auch die bildnerischen Zeugnisse ihrer Tochter lassen ebenso einen durchsetzungsfähigen und willensstarken Menschen erkennen.

1891 heiratete Margarete Vogt als 16-jährige in Langensalza Hugo Vehrigs, den Sohn eines Kohlengrubenbesitzers in Mertendorf. Die frühe Verheiratung läßt auf die Art Versorgungsehe schließen, die in bürgerlichen Kreisen dieser Zeit häufig angestrebt wurde, um den Töchtern eine vermeintlich gesicherte Lebensperspektive zu verschaffen. Hugo Vehrigs hatte Chemie in Prag und Leipzig studiert und 1889 die Leitung der Kohlengrube in Mertendorf von seinem Vater, Friedrich Vehrigs, übernommen. Der Name Vehrigs ist schwedischer Herkunft. Die Vorfahren sind mit den Heeren Gustav Adolfs in die Gegend von Naumburg gekommen.

Das frisch getraute Ehepaar Vehrigs wohnte in Mertendorf auf dem Schachtberg, wo Margarete Vehrigs 1893 die erste Tochter Ursula zur Welt brachte, 1895 die zweite Tochter Margot. Der Name Schachtberg rührt daher, daß dort im Untertagebau in Schächten Braunkohle abgebaut wurde. Auf dem bebauten Teil neben der Kohlengrube stand und

steht immer noch das Revierhaus und das Kutscherhaus, die beide durch Stallungen und ein Waschhaus zu einem kleinen Gehöft verbunden waren. Der sogenannte Schachtberg Mertendorfs liegt als ganz leichte Erhebung etwas außerhalb des Ortes in Richtung des Nachbardorfes Rathewitz.

Der Abbau von Braunkohle hatte in der Gegend von Mertendorf eine lange Tradition. Schon seit Mitte des 18. Jahrhunderts wurde dort in sogenannten Bauernschächten Braunkohle zu Heizzwecken gewonnen. Friedrich Vehrigs hat vermutlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Grundstück bei Mertendorf erworben und die Kohleförderung in größerem Umfang vorangetrieben. Die Stollen waren etwa 30 m tief. Die Kohle wurde untertage abgebaut und zu sogenannten Torfziegeln gepresst. Diese in Ziegelform gestrichene Mertendorfer Braunkohle war allerdings nicht mit den uns bekannten Kohlebriketts vergleichbar. Sie war von einer minderen Qualität und hatte auch tonige Anteile.

Aufgrund der wohl nicht so großen Ergiebigkeit und Qualität der Kohle, wurde die Förderung in den benachbarten Müllerschen Schächten bereits Ende des 19. Jahrhunderts eingestellt. Bei den Vehrigschen Schächten, die vermutlich mit denselben Problemen zu kämpfen hatten, wurde scheinbar die Instandhaltung nicht in ausreichendem Maße vorgenommen. Jedenfalls stürzte 1908 der Schachtturm und damit die gesamte Anlage ein, und die Kohleförderung wurde eingestellt. Hugo Vehrigs verlegte sich daraufhin auf den Abbau von Ton und ließ eine Tonröhrenfabrik, die Klinkerwerke Mertendorf, errichten. Dort wurden Tonröhren, Gefäße für die chemische Industrie und diverse andere Steinzeugwaren produziert.

Die Art der Vehrigschen Verheiratung scheint relativ schnell ihre ganz eigenen Ergebnisse gezeitigt zu haben. Schon bald nach der Geburt der beiden Kinder stellte sich wohl eine Entfremdung zwischen den Eheleuten ein. Die Mutter wandte sich einem anderen Mann zu, den sie über familiäre Kontakte kennengelernt hatte. Die Schwester von Hugo Vehrigs, Olga Vehrigs, war mit Emil Weber aus Leipzig verheiratet. Dieser war Eigentümer der Maschinenfabrik C.F. Weber in Leipzig-Plagwitz. Der Sohn der beiden, Ernst Weber, der zu dieser Zeit Physiologie in Leipzig studierte und Margarete Vehrigs kamen sich näher, und es entwickelte sich ein Liebesverhältnis. Dies war der Anfang von Veränderungen im Vehrigschen Familienleben, die auch für ihre Tochter Ursula Vehrigs bedeutsam werden sollten.

Zur Lage bürgerlicher Frauen im wilhelminischen Deutschland

Die sozialen Voraussetzungen, unter denen Ursula Vehrigs ihre künstlerische Arbeit begann, erhellen sich durch einen Blick auf die allgemeine Situation bürgerlicher Frauen und Künstlerinnen gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Die Lage dieser Frauen hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts stark verändert. Die industrielle Entwicklung hatte dafür gesorgt, daß Teile ihrer häuslichen Funktionen und Aufgaben entfielen. Gleichzeitig bewirkte dieselbe Entwicklung einen wirtschaftlichen Abstieg von Teilen des Bürgertums. Die Frau sah sich immer häufiger dem Druck ausgesetzt, auch für den Gelderwerb tätig bzw. mittätig zu sein. Die Institution der Ehe als ausschließliche existenzielle Absicherung begann ins Wanken zu geraten.

Bürgerliche Frauen waren meist als Gouvernante, Hauslehrerin, Erzieherin und in handarbeitlicher Heimarbeit tätig. Sie versuchten natürlich, die ihnen häufig anerzogenen Fähigkeiten auf dem Gebiet der Musik, Literatur, der Malerei und des Kunsthandwerkes für den Gelderwerb zu nutzen. Dies war allerdings doppelt schwierig in einer Zeit, in der Erwerbsarbeit für bürgerliche Frauen noch eher verpönt war, da sie auch als Anzeichen für wirtschaftlichen Abstieg angesehen wurde bzw. für die Unfähigkeit, sich vorteilhaft zu verheiraten.

In der Mitte der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts wurde das Problem, das gesellschaftlich als sogenannte Frauenfrage diskutiert wurde, immer drängender. Der Ruf nach qualifizierteren und anerkannten Berufs- und Erwerbsmöglichkeiten für Frauen wurde immer lauter. Vor diesem Hintergrund gründete Wilhelm Adolf Lette 1865 in Berlin einen nach ihm benannten Verein, der verschiedene Ausbildungsstätten für Frauen umfaßte, u.a. eine Handelsschule, eine Gewerbeschule, eine Zeichen- und Modellierschule und eine photographische Lehranstalt.

Dies sollte der Anfang einer Entwicklung sein, innerhalb derer die Frauen in verschiedenste Berufsfelder, später auch in akademische, Einlaß fanden. Damit öffnete sich der Weg zu einer größeren existenziellen Unabhängigkeit, was auch zu einer Veränderung des Selbstbildes und der Identität der Frau beitrug. Die Vorstellung führte weg vom alleinigen Ideal der Ehefrau, Hausfrau und Mutter. Qualifizierte Erwerbsarbeit konnte tendenziell in seinen ideellen, emanzipativen und ökonomischen Aspekten wahrgenommen werden.

Erstaunlicherweise kam es in diesem historischen Umfeld früher weiblicher Berufsfindung schon 1867 zur Gründung des Berliner Künstlerinnen-Vereins. Mit Unterstützung einer Reihe einflußreicher, fort-

schrittlicher Persönlichkeiten, männlicher wie weiblicher, konnte dieser Verein, ausgehend von einer Initiative von 4 Künstlerinnen, gegründet werden. Er sollte mit seinem Ausbildungsangebot, einer Mal- und Zeichenschule, den Künstlerinnen dieser Zeit helfen aus dem Dilettantenstatus, der ihnen bestenfalls gesellschaftlich zugewiesen wurde, herauszukommen.

Der ebenfalls in den Verein integrierte Kreis von Kunstfreundinnen sollte auf verschiedenste Art Unterstützung leisten. Dabei ging es wesentlich um die finanzielle Unterstützung der künstlerisch arbeitenden Frauen, die Veranstaltung von Ausstellungen und Kunstlotterien und die Vermittlung von Aufträgen und Kontakten zu Kunstinteressierten. Welche Bedeutung solchen Initiativen zukam, läßt sich dann ermessen, wenn man berücksichtigt, daß es zu dieser Zeit für das Berufsbild der bildenden Künstlerin keinerlei Entwurf, keinerlei Infrastruktur und kaum Akzeptanz gab. Dies war z.B. im Bereich der Schriftstellerei anders, dort hatten sich schreibende Frauen schon einen gewissen Platz im öffentlichen Bewußtsein erobert.

Die Gründung des 'Vereins der Berliner Künstlerinnen' kann also durchaus in einem kulturrevolutionären Licht gesehen werden. Es ging hier um den Versuch der gesellschaftlichen Aneignung von schöpferischen Phantasien durch die Frau. Sie erhob jetzt Anspruch auf einen eigenständigen Genius, um ihn in ihre Motivation, Kulturgüter zu schaffen, einfließen zu lassen. Jene Gründerzeit war eine Epoche des beschleunigten Kulturwandels. Frauen, die sich damals der Kunst verschrieben, schufen nicht nur neue Bilder, sondern entwarfen auch neue Vorstellungen von Weiblichkeit. Sie mußten die Spannungen und Ängste ertragen, den die nicht mehr allein auf den Mann und die Kinder projizierten Phantasien ausübten, und sie in einen ästhetischen Aus-

druck verwandeln. All dies galt auch noch für Ursula Vehrigs, die Jahre später selbst dem 'Verein Berliner Künstlerinnen' beitreten sollte.

Trennung der Eltern

Für die künstlerische und persönliche Entwicklung von Ursula Vehrigs spielten zunächst die weiteren Entwicklungen im Elternhaus eine zentrale Rolle. Die Mutter, Margarete Vehrigs, hatte mit der inneren Loslösung aus ihrer Ehe begonnen, sich um die Entwicklung ihrer eigenen musischen und malerischen Talente zu kümmern. Sie nahm wahrscheinlich an einer privaten Schule in Weimar Mal- und Zeichenunterricht und entwickelte sich zu einer sehr guten Zeichnerin.

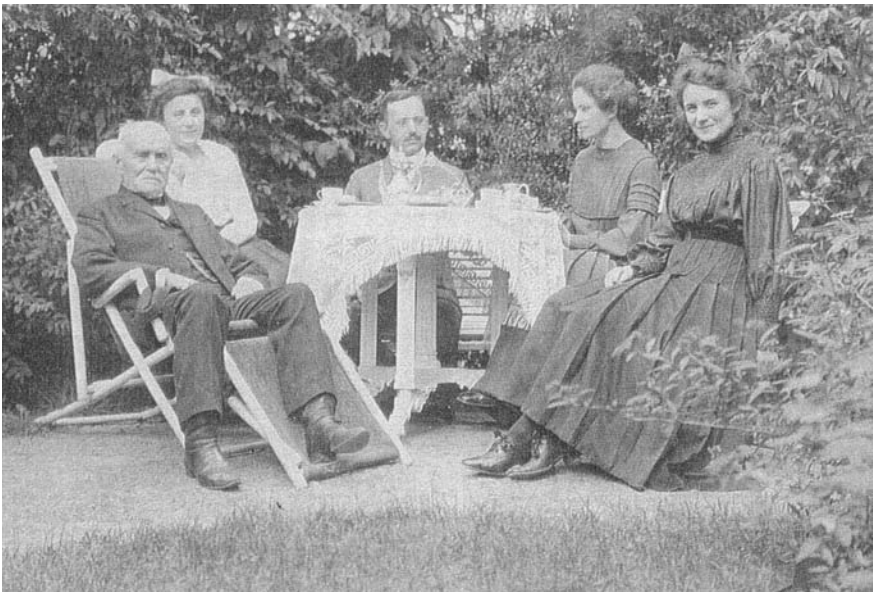
Aber auch ihre Aquarelle und die erhaltenen Ölbilder zeugen von ihrem Talent, wobei die Weimarer Schule bei einer sehr schön gestalteten Bachlandschaft deutlich zu erkennen ist. Margarete Vehrigs versuchte zwar ihre künstlerischen Fähigkeiten weiter auszubilden, aber sie faßte dennoch nie ernsthaft ins Auge, aus dieser Tätigkeit eine wirkliche Einkommensquelle zu machen. Diese Problematik stellte sich erst der nächsten Generation, ihrer Tochter Ursula Vehrigs.

Mit der Loslösung aus ihrer ersten Ehe war Margarete Vehrigs ein großer emanzipativer Schritt und quasi die Revision ihrer jugendlichen Zwangsverheiratung geglückt. Sie hatte das Recht auf die eigenständige Auswahl eines Liebes- und Lebenspartners für sich durchgesetzt. Für Ursula Vehrigs war die Trennung der Eltern eine wesentliche Weichenstellung für ihre spätere Entwicklung durch das neue soziale und kulturelle Milieu, in das sich die Mutter dann wenig später in Berlin begab.

Hugo Vehrigs hat diesen Prozeß der Loslösung und der Neuverheira-

tung seiner Frau scheinbar eher in Duldsamkeit und in der Erkenntnis und Akzeptanz des neuen Weges seiner 16 Jahre jüngeren Frau ertragen und versucht den Trennungsprozeß in kontrollierten Bahnen zu halten. So führte die Trennung auch zu keinerlei Hindernissen für die gemeinsamen Kinder, was den Kontakt mit ihrem Vater und den Zugang zu ihrem heimatlichen Schachtberg in Mertendorf betraf.

Die beiden Töchter besuchten eine Zeit lang die Mertendorfer Dorfschule und wurden von englischen Gouvernanten betreut, bevor sie auf ein Mädcheninternat, das Steibersche Institut in Leipzig, geschickt wurden. Die 4 Jahre, die die beiden auf diesem Internat zubrachten, waren oft von dem Gefühl 'eingesperrt zu sein' geprägt. Die Schule galt zwar als fortschrittlich, ihre Lehrerinnenschaft stand der Frauenbewegung



Großvater Friedrich Vehrigs, Margot Vehrigs, Ernst Weber, Susanne Schlieben, Ursula Vehrigs, von links nach rechts ca. 1911 in Berlin-Grunewald

nahe. Dennoch unterschied sich der alltägliche Drill dort nicht von anderen Schulen.

Lediglich der Handarbeits- und der Religionsunterricht standen nicht so einseitig im Vordergrund wie in anderen Schulen und Internatseinrichtungen. Wie sich ihre Schwester erinnerte, zeichnete Ursula Vehrigs zu dieser Zeit Karikaturen und zwar mit Vorliebe von Lehrerinnen. Dabei hat sie sich wohl die eine oder andere Tracht Prügel eingehandelt. Ihre Zeichenlehrerin aber fand dies herrlich und ihre Schülerin höchstbegabt. Sie nahm Ursula mit zum Zeichnen ins Freie und ins Museum.

Der neue Mann im Leben der Mutter, Ernst Weber, schloß 1899 sein Studium in Berlin an der Wilhelm-Humboldt-Universität mit dem medizinischen Doktortitel ab. Anfang des neuen Jahrhunderts unternahm er eine Weltreise, die ihn nach Asien und Südamerika führte. Seine Reiseerfahrungen faßte er in dem Buch "Vom Ganges zum Amazonasstrom" zusammen.

Um die Jahrhundertwende dürfte dann die formale Trennung, die Scheidung von Margarete Vehrigs und ihrem Mann Hugo Vehrigs, stattgefunden haben. Die geschiedene Margarete Vehrigs unternahm danach zusammen mit Ernst Weber gemeinsame Reisen in südeuropäische Länder und nach Nordafrika. Italien, Griechenland und 1904 Ägypten waren die Stationen. Die Töchter waren während dieser Zeiten im Leipziger Mädcheninternat untergebracht. Im selben Jahr noch, 1904, heirateten Ernst Weber und Margarete Vehrigs. Spätestens ab diesem Zeitpunkt war Berlin der neue Wohnsitz für die jetzige Margarete Weber.

Berlin

Berlin avancierte im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts zur Kulturhauptstadt des Reiches und verdrängte München aus dieser Position. Künstler wie Corinth und Slevogt hatte es nun auch nach Berlin gezogen. Zudem gab es in der aufstrebenden Stadt ein Bürgertum, das seinen neuen Wohlstand und seine innovative Risikobereitschaft durch den Erwerb entsprechender Kunst repräsentieren und den Zeitgeist und ihr Lebensgefühl auch an den eigenen vier Wänden darstellen wollte.

Was die moderne bildende Kunst betraf, war in Berlin zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Berliner Secession maßgebend, die 1898 gegründet worden war. Dies geschah in Folge von Auseinandersetzungen eines fortschrittlichen Teils der Berliner Künstlerschaft mit dem von Anton von Werner geführten königlich-preußischen Kunstbetrieb. Die Secession, in der lange Jahre Max Liebermann den Vorsitz führte, verfolgte eine weltoffene Ausstellungskonzeption und lud viele der maßgeblichen modernen Künstler dieser Zeit aus dem In- und Ausland nach Berlin ein. Sie war auch die erste Künstlervereinigung, die Künstlerinnen aufnahm.

Künstlerinnen wie Dora Hitz, Maria Slavona, Sabine Lepsius, Julie Wolfthorn u.a. gehörten zu dieser ersten Generation von weiblichen Künstlern und teilweise zu den Gründungsmitgliedern in der Secession. Werner Doede schreibt über sie in seinem Buch 'die Berliner Secession': "Die Fachkritik hat sie immer wieder mit Herablassung behandelt. In ihr verbarg sich die Unsicherheit der wilhelminischen, einer schneidigen Männergesellschaft, welche die Emanzipationsbestrebungen des anderen Geschlechts mit Skepsis und Ironie betrachtet. Die Zugehörigkeit

zur Berliner Secession hat die Künstlerinnen vor dem Schlimmsten, dem Totschweigen bewahrt."

Ursula und Margot Vehrigs wurden 1907 aus ihrem Internat in Leipzig nach Berlin geholt. Die Familie Weber wohnte in der sogenannten 'Kolonie Grunewald', in der Hertastraße 20 in einer Bürgervilla mit Garten. Neben Kaufleuten und alten preußischen Offizieren und Beamten waren hier besonders viele Gelehrte, Wissenschaftler und Künstler aller Sparten vertreten. Dies traf auch für Teile von Wilmersdorf zu, das als bevorzugter Wohnort von Teilen des Bürgertums und auch gerade von vielen, die in der Kulturszene tätig waren, galt. Die beiden Weberschen Töchter gingen um die Ecke von der Hertastraße in das neu gegründete Bismarck-Lyceum in der Siemensstraße zur Schule.

Ursula Vehrigs fällte schon frühzeitig eine Entscheidung in Richtung einer künstlerischen Entwicklung. Um 1910 brach sie die gymnasiale Schule ab und entschloß sich zum Besuch der Malschule des Berliner Künstlerinnenvereins, wo sie die ersten systematischen Grundlagen ihres künstlerischen Tuns legte. Zu diesem Zeitpunkt verfügte sie natürlich schon über die vielfältigsten eigenen zeichnerischen und malerischen Erfahrungen, die mit Sicherheit angeregt und gefördert wurden durch die bildnerischen Aktivitäten der Mutter. Obwohl das Ausbildungsprogramm des Vereins nicht an das einer Akademie herankam, gab es doch Frauen die Möglichkeit, sich eine solide Grundlage im Bereich der bildenden Kunst anzueignen.

Der wichtigste Lehrer dort für Ursula Vehrigs war George Mosson. Er war 1898 Mitbegründer der Secession. Mosson, der malerisch bei einem gemäßigt expressiv gehaltenen deutschen Impressionismus angesiedelt war, gab Ursula Vehrigs die ersten künstlerischen Vorgaben. Eines von

ihren Stilleben aus dem Jahre 1915 zeigt die deutliche Affinität zu Mossons Darstellungsweise in dieser Zeit. Der Kontakt der beiden ging über den Schulbereich hinaus ins Private hinein. Man traf sich des öfteren in Mossons Atelier am Nollendorfplatz zu gemeinsamen künstlerischen Aktivitäten. Später wurde Mosson Professor an der Preußischen Akademie der Künste und stellte mehrfach bei Paul Cassirer aus. Allerdings ist er heute als Künstler weitgehend vergessen.

Nachbar der Familie Weber in der Hertastraße war Walter Bondy, Maler und Verleger und Mitglied des Vorstandes der Berliner Secession. Häufig war bei ihm Lovis Corinth zu Gast. Zum einen, um Dinge der Secession zu besprechen, zum anderen um den sehr schönen Garten für malerische Zwecke zu nutzen. Ursula Vehrigs lernte ihn von nachbarschaftlichen Begebenheiten her kennen und konnte sicherlich auch seine Arbeitsweise und malerischen Ergebnisse beobachten. In späteren Arbeiten Ursula Vehrigs lassen sich Einflüsse Corinths auf ihre Malerei hinsichtlich Bildauffassung und Malduktus erkennen.

Corinth und Mosson kannten sich natürlich auch, wie das interessante Porträt Corinths von Mosson belegt. Beide wiederum arbeiteten sowohl bei Ausstellungen als auch in der Secession mit Paul Cassirer zusammen, dem bedeutendsten Kunsthändler in Deutschland am Beginn des Jahrhunderts. Seinem Engagement, seiner Ausstellungsarbeit und seiner Vermittlungstätigkeit hat die moderne bildende Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts viel zu verdanken.

Bei Cassirer und in der Secession konnte der interessierte Teil des Publikums die Arbeiten der modernen Franzosen, der Künstler der Brücke und der Neuen Künstlervereinigung München sehen. Cassirer gab auch die Zeitschrift "Pan" heraus, bei der Alfred Kerr mitarbeitete und zeit-

weise auch als Mitherausgeber fungierte. Vermutlich kam über diese Zusammenhänge der Kontakt der Webers zu Alfred Kerr zustande, der zu einer langjährigen Freundschaft führen sollte.

Ernst Weber war nunmehr seit 1905 Professor am Physiologischen Institut der Wilhelm-Humboldt-Universität. Er hatte berufliche und private Kontakte zu einer Reihe von berühmten Kollegen, so z.B. zu Prof. Zuelzer, dem Miterfinder des Insulins, und auch zu Max Planck und dem Biochemiker Max Delbrück.

Augusta von Zitzwitz, Malschule des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreudinnen zu Berlin, 1909/10, Gouache, 43 x 52,5 cm, Privatbesitz, Limeshain-Rommelshausen

Um seine Geisteshaltung näher zu charakterisieren sei das folgende, von Margot Vehrigs aus der Erinnerung geschilderte Vorkommnis, geschildert: Bei einer größeren Abendgesellschaft um 1905 traf es der Zufall, daß sie mit dem Jahrestag des Sieges von Sedan zusammenfiel. Es war üblich, daß man an diesem Tag des Sieges über den Erzfeind Frankreich und den eigenen Gefallenen durch Gedenkminuten in stehender Haltung gedachte. Ernst Weber veranlaßte seine Frau und die beiden Töchter sitzenzubleiben. Das führte natürlich zu Nachfragen, Naserümpfen und entsprechenden Bemerkungen von den Nachbartischen.

Doch damit nicht genug. Am nächsten Tag erhob sich Ernst Weber bei einem ähnlichen Anlaß seinerseits mit der Familie zu einem Gedenken in stehender Haltung. Auf die verwunderten Fragen der Nachbarn ant-

Ursula Vehrigs, Am Strand in Sylt,
Öl auf Leinwand, 1911, 50 x 40 cm,
Privatbesitz München

wortete er, daß man eines napoleonischen Sieges gedenken würde. Dazu ist zu sagen, daß Napoleon in dieser Zeit bei vielen demokratisch gesinnten Bürgern immer noch als der Befreier von Fürstenherrschaft, Leibeigenschaft und Kirchenmacht galt. Diese halböffentliche Demonstration seiner Ansichten zeigt daher viel von der freiheitlich demokratischen Gesinnung Ernst Webers und auch ein Stück dessen, was als Geistesgut die Töchter mitgeprägt hat.

Für Margarete Weber waren die neue Ehe und der neue Wohnort Berlin natürlich eine Erfüllung. Heraus aus dem provinziellen Umfeld und einem gefesselten Platz als Frau, hinein in ein Berliner gesellschaftliches Leben, wo sich ihre Rolle als Frau eines angesehenen Akademikers erheblich erweiterte. Sie war nicht nur als Mutter und Ehefrau, sondern auch als Gesellschafterin und Kommunikatorin gefragt. Wie es scheint, hat die Mutter auch von dem Angebot der Malschule des Berliner Künstlerinnen-Vereins Gebrauch gemacht. Erhaltene akademische Porträtzeichnungen aus dieser Zeit lassen diesen Schluß zu.

Malerischer Aufbruch und frühe Reisen

Paul Cassirers Frau, die Schauspielerin Tilla Durieux, von der laut Margot Vehrigs auch ein Bildnis von ihrer Schwester existierte, schrieb über die Situation der Frau um die Jahrhundertwende. "Die Frau wußte nichts von Sport, Wasser und Sonne. Sie saß am liebsten elegisch und müde im sorgfältig verdunkelten Zimmer, das mit schweren Vorhängen Licht und Luft ausschloß. Vom Manne unverstanden und gelangweilt. Vor der Umwelt hütete sie sich vor jedem Sonnenstrahl. Ein gebräunter Körper war eine Unmöglichkeit. Von morgens bis abends beschäftigte

Ursula Vehrigs
Bootsfahrt
Venedig, 1911,
Aquarell, 32 x 27 cm

Ursula Vehrigs beim Malen 1911 in Venedig

sie sich mit seelischen Qualen, die sie abends beim Souper zwischen Braten und Käse dann mit dem Tischherrn zerpflückte."
Die hier beschriebene enge Anbindung der Frau an das Haus und ihre Abkehr von der Außenwelt waren Teil der gesellschaftlichen Realität des Bürgertums der wilhelminischen Zeit. Die Webers selbst freilich gehörten zu denjenigen, auf die diese Schilderung keineswegs zutraf. Die Mutter wie die Töchter genossen eine vergleichsweise große Bewegungsfreiheit, die sich u.a. auf den häufigen Urlaubsreisen bemerkbar machte. Sportliche Aktivitäten und Besichtigungen standen hier für Ursula Vehrigs ebenso auf dem Programm wie eigene künstlerische Betätigung. Es zeigten sich die Veränderungen im allgemeinen Rollenverständnis innerhalb der Familie.

Die Frau hatte in Teilen des Bürgertums für sich und die Kinder eine stärkere Position erobert. Dies verschaffte im Zusammenhang mit den neuen Ideen der Zeit auch den bürgerlichen Töchtern mehr Freiheiten als jemals zuvor. Auf Photos vom Anfang des Jahrhunderts sieht man die Töchter Ursula und Margot zum einen auf Fahrrädern im Grunewald und dann während ihrer ersten Urlaube 1905 an der Nordsee, 1908 in Wengen in der Schweiz und 1909 am Thorenthorn bei allerlei verschiedenen Betätigungen. In Wengen und am Thorenthorn waren Bergwanderungen eine beliebte Freizeitgestaltung der drei Frauen. Sie sind dabei in weiße Blusen und schwarze lange Kleider gekleidet, also relativ traditionell und für diesen Zweck eigentlich völlig ungeeignet. Von der Fahrt zum Thorenthorn sind die ersten ganz im naturalistischen Stil gehaltenen Aquarelle Ursula Vehrigs erhalten geblieben.

1910 fand dann eine gemeinsame Urlaubsfahrt der Familie nach Kampen auf Sylt statt. Ursula Vehrigs, ihre Schwester, die Mutter, Ernst

Weber und dessen Bruder Friedrich Weber sind auf einem Photo vor ihren Strandkörben zu sehen. Ein erstaunliches Ergebnis dieser Fahrt ist Ursula Vehrigs Bildnis ihrer Schwester in den Dünen. Ein Bild in impressionistischer Manier, in dem hellen lichten Couleur des Nordseeambientes gehalten. In Berlin entstanden um die gleiche Zeit typische Motive des Grunewaldes in einer ähnlichen malerischen Anlage. Erhalten sind das Gartentor in der Hertastraße und eine typische Darstellung der Kiefern des Berliner Grunewaldes.

Einem ähnlichen Darstellungsmuster entsprechen die Bilder, die während dieser Zeit im heimatlichen Thüringen entstanden. Immer wieder war es die Schwester, die als Sujet auf die Leinwand gebannt wurde. Margot Vehrigs auf dem Wege nach Rathewitz oder versonnen in den Mertendorfer Feldern stehend. Auf einem Foto aus dem Berliner Garten in der Hertastraße sind die beiden Schwestern mit ihrem Groß-

Ursula Vehrigs
Margot auf einer Bank,
Boulouris, 1913
Öl auf Leinwand,
45 x 55 cm

vater Friedrich Vehrigs und Susanne Schlieben, einer Malerkollegin aus Thüringen, zu sehen. Die Anwesenheit der Susanne Schlieben belegt auch Ursula Vehrigs Kontakte zu künstlerischen Mitstreiterinnen im heimatlichen Thüringen.

1911 führte eine Ferienreise die Mutter und ihre beiden Töchter nach Venedig. Auf einem Photo ist die junge Ursula Vehrigs am Lido hinter der Staffelei stehend zu sehen, wie sie einen der venezianischen Gondellieros malerisch auf die Leinwand bannt. Sicherlich kein alltägliches Bild in dieser Zeit. Mutter und Tochter malten während dieser Reise ähnliche Sujets mit deutlichen Unterschieden im Ergebnis. Die Tochter wirkt schon kräftiger und unkonventioneller in ihrem ganzen malerischen Ansatz, die Mutter dagegen traditioneller in der Anlage und Durchfüh-

Ursula Vehrigs
Margot vor der Fabrik,
Öl, 1917, 45 x 30 cm

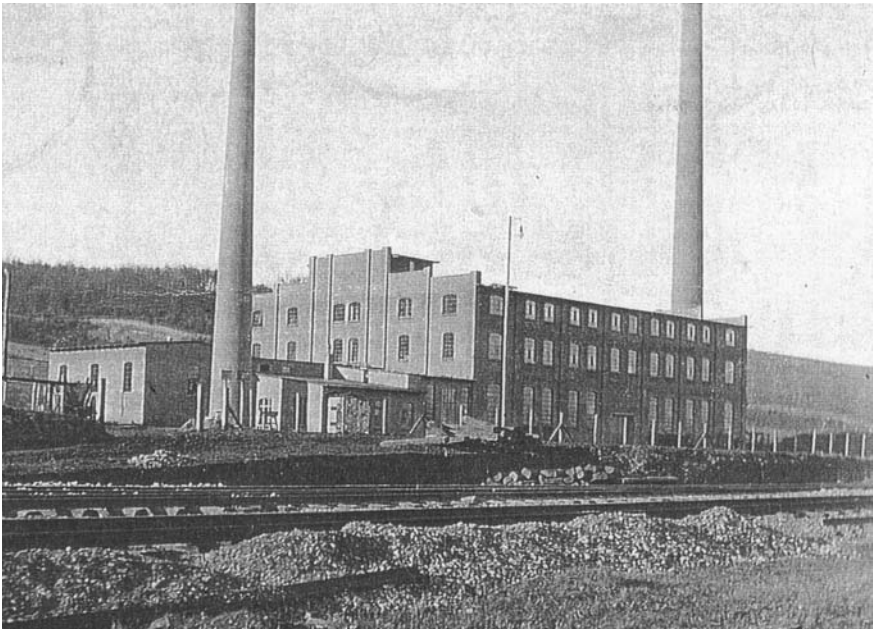
rung ihrer Arbeiten. War die Mutter zunächst sicherlich malerisches Vorbild, so zeigte sich zu diesem Zeitpunkt bereits der Aufbruch der Tochter zu einem eigenen künstlerischen Weg.

Das Jahr 1912 brachte dann eine Reise ins bayrische Voralpenland. In München könnte Ursula Vehrigs jetzt direkt vor Ort die Werke der Künstler der Neuen Münchener Künstlervereinigung zu Gesicht bekommen haben. Der Weg zu einer anderen Bildauffassung, der sich schon im Jahr zuvor angedeutet hatte, weg von der impressionistischen, atmosphärischen Auffassung, hin zu einer farblich ausdruckstärkeren und formvereinfachenden Malweise, setzt sich in diesem Jahr fort. Dieser Prozeß kann mit einem Bild von Murnau, das in diesem Jahr ent-

Ursula Vehrigs Pinienhain, Nizza 1913,
Öl auf Leinwand, 45 x 35 cm

stand, nachvollzogen werden. Die Schwester berichtet von einem Zusammentreffen Ursula Vehrigs mit Gabriele Münter in Murnau. Wenn auch Einzelheiten darüber unbekannt sind, kann doch von Kontakten zu Künstlern des Blauen Reiters ausgegangen werden.

1913 folgte eine Reise der Webers an die belgische Kanalküste nach Ostende und Nieuwport. Hier entstanden Bilder von Strandpromenaden, Dünenlandschaften und typische Darstellungen von den Orten dieser Region in ihrer oft wetterbedingt, etwas düsteren Atmosphäre. Man meint Munchsche Bildatmosphäre und Gestaltungsmittel wahrzunehmen. Und immer wieder ist die Schwester als Motiv zu sehen: vor dem Meer, in den Dünen oder als Tennisspielerin. Ursula und Margot Vehrigs besuchten den Maler und Radierer James Ensor in seinem Wohnhaus und den Laden seiner Tanten. Sicherlich hat Ursula Vehrigs



Die Steinzeugwerke Mertendorf

dort Ensors Welt der reinen Farben gesehen und bewundert und davon etwas als Anregung für die eigene künstlerische Zukunft mitgenommen.

Danach führte die Reise Margarete Weber und ihre beiden Töchter nach Paris. Für die 20-jährige Ursula Vehrigs war es das erste Mal, daß sie die damalige europäische Kunstmetropole erleben konnte. Vieles von den

Margot Vehrigs und ihr Vater Hugo Vehrigs, 1917

neuesten Entwicklungen in der modernen Malerei, von den Impressionisten über die Fauvisten bis hin zu den kubistischen Tendenzen dieser Zeit, wird sich ihr dort eröffnet haben. In den Bildern, die auf den nächsten Stationen der Reise in Südfrankreich an der Cote d'Azur in Nizza, Cannes und Boulouris, entstanden, meint man den Reflex des in Paris Gesehenen erkennen zu können, so z.B. bei dem ganz monochrom in Blautönen gehaltenen Bild der auf einer Bank sitzenden Schwester, bei dem die Monetschen Bahnhofsbilder Pate gestanden haben könnten.

Ein Photo zeigt Ursula Vehrigs unter den Pinienhainen der Mittelmeerküste. Diese Ansicht ging als Postkarte in die Heimat. Ihre eigene malerische Darstellung der Pinien zeigt den Einfluß der Fauves. Marktszenen des berühmten Blumenmarktes in Nizza entstehen sowie Darstellungen der Strandpromenade, der 'Promenade d' Anglaise'. Ein Vergleich mit Lovis Corinths Bildern aus dem Nizza des Jahres 1911 läßt einen ähnlichen Geist in der Wahrnehmung und der malerischen Umsetzung des Sujets erkennen.

Der 1. Weltkrieg

Europa befand sich zu dieser Zeit am Vorabend des 1. Weltkrieges. Die Aufrüstung war in vollem Gange. 1914 schließlich ließen das alte Machtgebaren und tradierte Vorstellungen von nationaler Größe den ersten großen Weltenbrand des Jahrhunderts entstehen. Obgleich die moderne Kunst auch ein Stück Revolte gegen die als starr, einengend und überholt empfundenen Konventionen und Strukturen der Gesellschaft des Kaiserreiches war, hielt sich bei den Protagonisten dieser Kunst auch zählebig ein wenig reflektiertes nationales Bewußtsein. Es führte zum freiwilligen Eintritt in den Krieg von vielen der damaligen neuen Künstlergeneration.

Im Hinblick auf den geistigen Hintergrund dieser persönlichen Entscheidungen spielten wohl auch die dem Kriege zugeschriebenen karthatischen Wirkungen und die Sehnsucht nach neuen Erfahrungshorizonten eine Rolle. Als kämpfende Soldaten im Felde suchten Macke, Marc, Beckmann, Kirchner, Heckel, Kokoschka u.a. das große Gemeinschaftserlebnis einer Jugend, die die traditionellen bürgerlichen Klassenschranken überwinden wollte. Aber sie hielten dem Inferno nicht lange stand. Macke, Marc, Morgner u.a. fielen. Die anderen landeten ver letzt in Lazaretten oder mit psychischen Zusammenbrüchen in Sanatorien.

Der Eintritt des Deutschen Reiches in den Krieg wurde von einem großen Teil der Bevölkerung mit lautem Hurra begrüßt. Nur ein kleiner Teil Nachdenklicher, zu denen auch Ernst Weber gehörte, sah schon die drohende Katastrophe und die Länge und neue Qualität dieses Krieges auf die Menschen zukommen. Ursula Vehrigs bekam die Folgen des

Krieges selber sehr schnell am eigenen Leibe zu spüren. Sie hatte noch vor Beginn des 1. Weltkrieges ihr erstes Liebesverhältnis durchlebt und sich verlobt. Auf einem Photo ist sie mit ihrem Verlobten in einer sonntäglichen Ausflugsgesellschaft im Grunewald zu sehen. Ihr Verlobter kam im ersten Kriegsjahr als Flieger ums Leben.

In Nieuwport, wo Ursula Vehrigs noch ein Jahr zuvor ihre Bilder gemalt hatte, herrschte jetzt Krieg. Menschen dieser Region arbeiteten plötzlich in der heimatlichen Fabrik in Mertendorf als Kriegsgefangene. Der Vater Hugo Vehrigs mußte als Offizier in den Krieg. Ein Photo zeigt ihn in Uniform mit seiner jüngeren Tochter Margot Vehrigs. Sie übernahm in dieser Zeit als junge Frau die Leitung der Fabrik ihres Vaters. Die Situation fast am Ende des Krieges 1917 wird durch ein Bild Ursula Vehrigs eingefangen. Es zeigt ihre Schwester als selbstbewußte junge Frau vor den Schloten der Mertendorfer Steinzeugwerke. Die jüngste Tochter leitet die väterliche Fabrik: dies war bis zu diesem historischen Zeitpunkt unvorstellbar.

Am Beispiel von Margot Vehrigs zeigt sich exemplarisch, wie sich während des Krieges die Rolle der Frauen veränderte. Sie mußten vielfach die verwaisten Plätze der Männer einnehmen, sei es als Familienoberhaupt oder als Arbeiterin in den Munitionsfabriken. Auch als Pflege-und Medizinisches Personal in den Hospitälern wuchsen ihnen neue Verantwortlichkeiten zu. Der Prozeß des Hineinwachsens in eine größere gesellschaftliche Verantwortung, der schon in den Jahrzehnten zuvor in Gang gekommen war, wurde dadurch beschleunigt.

Ursula Vehrigs scheint sich während des Krieges relativ häufig in Mertendorf aufgehalten zu haben. Dort entstanden Ansichten von den Gebäuden des Schachtberges und benachbarten Gehöften, an denen

nochmals eine Veränderung ihres Malstils abzulesen ist. Es handelt sich um monochrom gehaltene Bilder, in denen die Flächen mit den für den Blauen Reiter typischen schwarzen Umrandungen konturiert und strukturiert wurden. Insgesamt aber existieren aus dieser Zeit relativ wenige nachweisbare Arbeiten. Es ist davon auszugehen, daß es künstlerisch keine besonders produktive Zeit war. Ursula Vehrigs unterschied sich somit nicht von den vielen anderen Künstlern, deren Produktion durch die Kriegswirren ebenfalls in eine Krise geriet bzw. stark minimiert wurde.

Die Weimarer Republik

Die frühe Weimarer Republik

Durch die Geschehnisse des 1. Weltkrieges löste sich das gesellschaftliche und kulturelle Gefüge der Wilhelminischen Zeit weitgehend auf. Ebenso machten die Kunst und die Künstler in diesen Zeiten krisenhafte Entwicklungen durch. Wurden zum einen Galerien wie die Sturmgalerie Herwarth Waldens nicht müde die avantgardistischen Künstler der Vorkriegszeit zu zeigen und zu protegieren, stellte sich für viele Künstler in Anbetracht des Massensterbens an den Fronten des Krieges die Frage nach der Rolle der Kunst neu. Dada, als Anti-Kunst gedacht, und politisch motivierte Kunst waren die Ergebnisse dieses Prozesses. Gleichzeitig existierten die expressiven und die sich entwickelnden abstrakten und konstruktivistischen Tendenzen in der Malerei weiter.

Der Krieg hatte zudem ein großes Stück überkommener männlicher Vorherrschaft beendet. Die Frauen errangen eine neue Stellung in der Gesellschaft. In der Weimarer Verfassung wurden Rechte festgeschrieben, um die die Frauenbewegung jahrzehntelang gekämpft hatte. Wahlberechtigt und mit einem neuen Verhältnis zur und anderen Aussichten in der Erwerbsarbeit entledigte sich die Frau in den Zwanziger Jahren vieler einengender Konventionen der Wilhelminischen Zeit. Auch im kulturellen Bereich machten sich Frauen stärker bemerkbar und gewannen an gesellschaftlicher Anerkennung.

Für Ursula Vehrigs bedeutete das Ende des 1. Weltkrieges zuallererst den Umzug an den Kurfürstendamm 35. Am Ku-damm zwischen

Porträt Frau Dr. Henninghausen, 1911
Öl auf Leinwand.
50 x 40 cm

Uhland - und Knesebeckstraße lag das neue Domizil der Familie Weber/Vehrigs, unweit von der Gedächtniskirche und dem Romanischen Cafe, einem wichtigen Treffpunkt der Kulturszene. Eine notwendige wohnliche Vergrößerung wird wohl der Grund für den Umzug gewesen sein. Ursula Vehrigs bekam jetzt eigene Räumlichkeiten unter dem Dach, die sie als Atelier nutzen konnte, was eine erhebliche Verbesserung ihrer Arbeitssituation bedeutete.

Dennoch entschloß sie sich kurz darauf, 1919, nach München an die Malschule von Hans Hofmann zu gehen, um ihrer künstlerischen Entwicklung einen neuen Schub zu geben. Nach den lähmenden und bedrückenden Jahren des 1. Weltkrieges drängte es sie offenbar zu einem Neuanfang. Sie war jetzt 26 Jahre alt. Für die künstlerische Ausbildung von Frauen behielten private Malschulen auch nach 1918 eine große Bedeutung, obgleich den Frauen nun die öffentlichen Kunstakademien offenstanden. Viele Frauen wollten oder konnten diesen Weg jedoch nicht gehen. Entweder erschien ihnen der nach wie vor von Männern dominierte akademische Ausbildungsbetrieb zu starr und der Weg zu langwierig oder sie sahen altersbedingt darin für sich keine Perspektive mehr.

Der Gründer der Malschule in München, Hans Hofmann, hatte weitgehend autodidaktisch um die Jahrhundertwende in München Malerei studiert. Von 1903-1914 hielt sich Hofmann in Paris auf. Hier lernte er die avantgardistischen Neuerungen in der Malerei dieser Zeit kennen und unterhielt Kontakte zu wichtigen Künstlern. 1914 kehrte er nach München zurück und gründete 1915 in der Georgenstr. 40 eine Schule für bildende Kunst. Dort wollte er seine in Paris erworbenen Kenntnisse und Erfahrungen über den Fauvismus und insbesondere über die von Matisse und Delaunay geprägten Kunstauffassungen vermitteln. Schon

Porträt Frau Röder um 1923,
Öl auf Leinwand, ca. 55 x 35 cm

bald nach ihrer Eröffnung machte sich die Hofmannsche Schule einen Namen und zog in den zwanziger Jahren internationale Schüler an. Hofmann wanderte Anfang der dreißiger Jahre in die USA aus und wurde dort einer der führenden Kunstpädagogen.

Von den Arbeiten aus der Münchener Studienzeit von Ursula Vehrigs ist leider nur das Bildnis der sitzenden Berliner Kollegin Dora v. Lyncker bekannt. Dennoch spricht vieles dafür, daß in ihren Bildern der nächsten Jahre der Einfluß der Hofmannschen Schule wirksam geworden ist. Der freie Umgang mit der Farbe und ihr eindeutiger Führungsanspruch in der bildnerischen Gestaltung entsprachen Hofmanns Credo.

1920 kehrte Ursula Vehrigs nach Berlin zurück. Das neue Webersche Domizil am Kurfürstendamm gab ihr vielfältige Gelegenheiten zur Begegnung mit Menschen aller Couleur. Das Kennenlernen setzte sich dann oft in ihrem Atelier fort. Natürlich konnte dies auch in eine künstlerische Begegnung münden und seinen Ausdruck in einer bildhaften Darstellung, einer Studie, einem Porträt oder einem Bildnis finden.

Margarete Weber lud jede Woche zu einem 'Jour fixe', einer zwanglosen abendlichen Gesellschaft ein. Die Gäste kamen aus den unterschiedlichsten Zusammenhängen: zum einen die medizinisch-wissenschaftlichen Freunde Ernst Webers, zum anderen die alten Bekannten aus dem heimatlichen Thüringen. Und dann natürlich bildende Künstler, Verteter der schreibenden Zunft, Journalisten, Juristen, Schauspieler, Lehrer usw. Zahlreiche von ihnen schrieben für das Berliner Tageblatt, so Alfred Kerr, Fritz Stahl, George Scheffauer, Emil Schering, Richard Müller-Freienfels, Wolfgang Weber usw. Die in den Zwanziger Jahren entstandenen Bildnisse Ursula Vehrigs sind Zeugnisse dieser Begegnungen im Weberschen Haus.

Die eigentliche Salongesellschaft Berlins war eng mit der Wilhelminischen Zeit verbunden, aber es gab auch eine Reihe von Nachblüten in der Weimarer Republik, zu der eben auch der Webersche Jour fixe gehörte. Der eigentliche Sinn und Zweck dieser Zusammenkünfte war das gesellige Zusammensein kulturell interessierter Salonbesucher. Es wurde musiziert, Dichterlesungen fanden statt, es wurden Bilder- und Mappenwerke betrachtet usw. Dabei fiel den Salonnieren ganz von selbst die wichtige Funktion zu, junge Künstler bzw. Künstlerinnen einem interessierten und interessanten Publikum bekannt zu machen. Es war Kulturvermittlung, Kunstprotektion im Vorfeld der Öffentlichkeit, in der Halböffentlichkeit des Salons.

Margot und Ursula Vehrigs Anfang der 20iger Jahre am Ku-damm

Bei Ursula Vehrigs trat jetzt das Bildnis erstmals als ein Hauptsujet in Erscheinung. In den Darstellungen der Gerda und Margarete Röder und in der Porträtskizze von Ernst Weber ist deutlich die Nähe zur fauvistischen Bildauffassung zu erkennen. Die Gesichter sind weniger das Objekt expressiver Gestik, sondern erscheinen eher als in Farbe gegossene Psychogramme. Die Farbe als führender psychologischer Darstellungsträger gestaltet quasi ein virtuelles Bild von der Persönlichkeit des Dargestellten. Dies trifft ebenso auf ihre Naturdarstellungen, ihre Waldschneise bei Wengen und die Darstellung eines im Wald gelegenen Sees in der Schweiz zu.

In den Arbeiten ist insofern eine Nähe zum expressionistischen Bildnistypus vorhanden, als sie sich nahe an der Auflösung der individualspezifischen Züge der Dargestellten bewegen. Diese Auflösung alter Form- und Persönlickeitsmerkmale kann hier durchaus als Auflösung alter Identitäten der Wilhelminischen Ära verstanden werden. Besonders deutlich wird dies bei einem Vergleich des am Ende des 1. Weltkrieges entstandenen Porträts von Olga Weber, als einer typischen Vertreterin der Wilhelminischen Zeit, mit den Röderschen Bildnissen vom Anfang der Zwanziger Jahre, die mit ihrer ge- und verstörten Physiognomie alte Formen und Gesetzmäßigkeiten verlassen. Dabei wird auch der Bruch in Ursula Vehrigs Malerei deutlich, der sich mit dem Beginn der Republik bzw. mit dem Besuch der Hofmannschen Malschule vollzog.

Ein Teil der Bildnisse dieser Zeit verblieb offenbar im Besitz von Ursula Vehrigs, wurde also von den Dargestellten nicht erworben. Der Grund hierfür war möglicherweise, daß die Malerin, frei nach Liebermann, die Betroffenen ähnlicher dargestellt hat, als diese sich selber sehen wollten oder konnten. Das breite Publikum war noch eher den realistischen Traditionen in der Malerei verpflichtet und durch sie in ihren

Sehgewohnheiten geschult. So entsprach diese psychologische, farbintensive Malerei oft nicht dem eigenen Erwartungshorizont und war für die Betroffenen schwer rezipierbar. Als eigenständige künstlerische Schöpfung folgt das Bildnis ausschließlich künstlerischen Gesetzen, in denen Ähnlichkeit als eigenständige Kategorie nicht enthalten ist. Aber in bezug auf tiefere Wahrnehmungsmöglichkeiten waren die Kunst und die Künstler in ihrem Bewußtsein dem Publikum und selbst den meisten Kunstfreunden zu dieser Zeit weit voraus.

Wie Ursula Vehrigs drängten in den Zwanziger Jahren viele Frauen in private Ausbildungsstätten oder in die Kunstakademien. Und es gab auch eine wachsende Zahl kunstschaffender Frauen, für die ihre Kunst auch

Ursula Vehrigs
See mit gelben Bäumen, um 1922
Öl auf Leinwand, 45 x 50 cm, Galerie Bernd München

ihr Lebensunterhalt bedeutete. Das hieß aber noch lange nicht, daß sie sich einer entsprechenden öffentlichen Akzeptanz gewiß sein konnten. Für Künstlerinnen war es nach wie vor schwieriger als für männliche Kollegen, Galeristen zu finden, die ihre Werke ausstellten. Der seit eh und je von Männern beherrschte Kunstbetrieb sorgte dafür, daß Malerinnen und Bildhauerinnen sich weiterhin auf schwierigem Terrain bewegten.

Um die Haltung der öffentlichen Kunstkritik gegenüber den Künstlerinnen in dieser Zeit zu dokumentieren, sei hier aus einem Zeitungsartikel von Fritz Stahl, einem Freund des Hauses Weber und wichtigen Kunstkritiker der Zwanziger Jahre zitiert. Dieser schrieb am 21.3.1922 im Berliner Tageblatt über zwei Malerinnenausstellungen:

"Beide Sammlungen enthalten so viele ernst zu nehmende Arbeiten, zum Teil sehr persönlicher Prägung, daß sie den Wunsch erwecken, es möge einmal zu einer großen, wohl vorbereiteten, sorgfältig ausgewählten Ausstellung deutscher Künstlerinnen kommen. .....Nur durch eine solche würde sich die falsche Einstellung gegenüber der künstlerischen Arbeit der Frau berichtigen lassen. Diese ist heute noch bestimmt durch die Masse des Dilettantischen, die überall vordringt und auch hier noch mit eingedrungen ist. .....

Eine andere, die darin bestände, daß die Frauen in allen Ausstellungen genauso behandelt werden wie die Künstler, ist nach den Erfahrungen ausgeschlossen, trotzdem ja die Zulassung zur Hochschule vielleicht allmählich das fehlende Gefühl der Kollegialität bei den Männern erwecken wird. Ich bin durchaus nicht für Milde. Im Gegenteil. Alle Schwachen sollen abgeschreckt werden, und die Art der Galanterie, mit der die Ausstellungsleiter ihre grundsätzliche Gegnerschaft zu mildern pflegen, erscheint mir noch peinlicher, als diese selbst.'

Mir ist es schon heute sicher - und dazu tragen auch die Erfahrungen bei, die ich als Kurator eines Stipendiums für Künstlerinnen gemacht habe - daß die Arbeit der Frauen an Ernst und Charakter fortwährend zunimmt, und daß die gemeinplätzigen Vorurteile, auch die der Frauen selbst, schon jetzt ihre Geltung verloren haben."

Der Kommentar Stahls spiegelt zum einen die reale Weiterentwicklung weiblicher bildender Kunst wieder. Zum anderen läßt sich daraus entnehmen, daß sich zumindest in Teilbereichen der Kunstkritik eine Änderung der Haltung gegenüber der Kunst von Frauen vollzogen und auch eine entsprechende Ernsthaftigkeit in der Auseinandersetzung eingestellt hatte. Dadurch bekam das Positive wie auch das Negative der Kritik das entsprechende Gewicht. Andere Vertreter der Kunstkritik verblieben allerdings immer noch in einer eher herablassenden oder vermeintlich gönnerhaften Haltung gegenüber den Ergebnissen von Frauenkunst.

Bei den Frauen selbst gab es trotz der Fortschritte natürlich die unvermeidlichen Kämpfe gegen die Zweifel, Unsicherheiten und Schaffenskrisen. Viele Selbstzeugnisse von Künstlerinnen geben Aufschluß über den inneren Dialog, der den Kampf um das Voranschreiten, um die künstlerische Identität begleitete, und auch über die Brüchigkeit dieser Identität. Die Künstlerkollegin Thea Schleusner mag für viele gesprochen haben, wenn sie schreibt, daß den Künstlerinnen die schwierige Aufgabe gestellt war, "in sich allein die Basis für ihren Weg zu schaffen, da sie sich ihr Weltbild, das sie so lange als Reflex des Mannes erschaut hatten, erst suchen mußten."

Die Kunsthistorikerin Lenore Kühn spricht vom Bann der Autoritäten, der damals noch auf den Künstlerinnen lastete, und macht die Aus-

grenzung der Frau aus Kultur und Geschichte für das brüchige Selbstwertgefühl der Künstlerinnen verantwortlich. "Denn künstlerische Eigenart wird sich erst in der Berührung mit Fremdem und Äußerem ihrer selbst bewußt. Kunst entsteht nicht nur aus dem Aufnehmen von Kunst, sondern aus dem Leben selbst."

Für Ursula Vehrigs gab es wohl einige Ausstellungsbeteiligungen in dieser Zeit, u.a. auch in der Secession. Dennoch scheint der Drang, ihre Malerei in die Außenwelt zu tragen, eher gebremst gewesen zu sein. Dafür mögen die Unsicherheit den eigenen künstlerischen Ergebnissen gegenüber und vielleicht auch die fehlenden Ausstellungsmöglichkeiten verantwortlich gewesen sein.

Die relativ große Nähe zur eigenen Familie gab Ursula Vehrigs zwar auf der einen Seite einen existenziellen Rückhalt, eine gewisse Geborgenheit, auf der anderen Seite wirkte dieses familiäre Schutzschild möglicherweise aber auch als Hemmnis für die Entwicklung einer eigenen Durchsetzungsfähigkeit, die für die nötige Präsenz der eigenen künstlerischen Arbeit gesorgt hätte. Was die materielle Seite ihrer Identität als Künstlerin angeht, kann davon ausgegangen werden, daß es immer wieder Verkäufe, hauptsächlich wohl über private Kanäle gab, aber auch eine finanzielle Abhängigkeit von der elterlichen Seite verblieb.

Der Münchener Aufenthalt hatte Ursula Vehrigs Malerei einen innovativen Schub gegeben. Dessen malerische Auswirkungen erfahren in Berlin nach einiger Zeit wieder neue Modifikationen. Die Farbe verliert etwas von ihrer eindringlichen Intensität und ihrer psychologischen Funktion und Suggestivität. In den Bildern von Julia Kerr und Mary Schering ist eine neue expressiv reale Form der Gesichter zu finden. Ein

neues Bild der Frau zeigt sich in ihnen, frei von Konventionen, nicht mehr zu bestimmen in einer gesellschaftlichen Nomenklatura, nicht mehr allein angewiesen auf die traditionellen weiblichen Attribute der Schönheit. Die Bildnisse demonstrieren aber nicht einfach erotische Emanzipation oder weibliche Selbstständigkeit, sondern zeigen Frauen, die an einer Schnittfläche zwischen alter und neuer Zeit, eine selbstbewußte offene Haltung einnehmen.

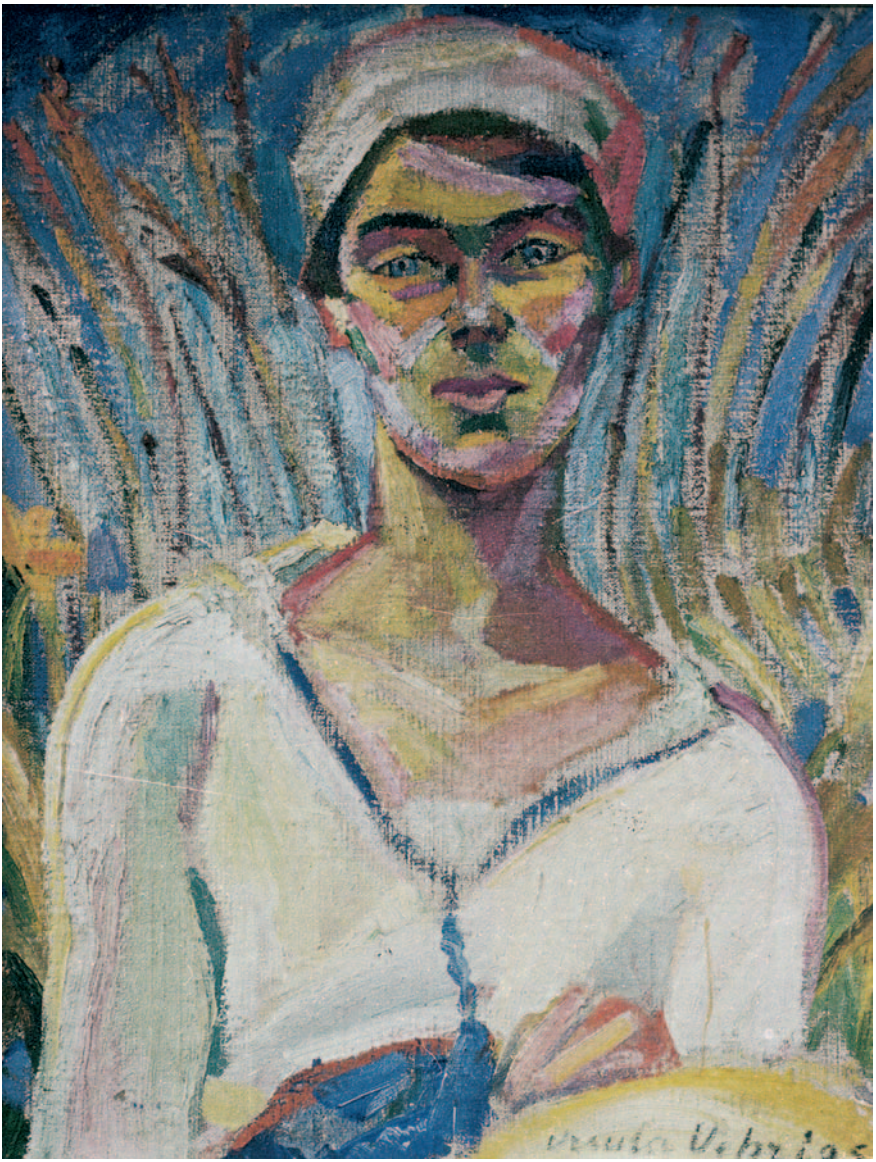
Bildnis Mary Schering um 1923,
Öl auf Leinwand, ca. 50 x 40 cm

Alfred Kerr und der Tod Ernst Webers

Nicht nur das Selbstverständnis der Frau befand sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Wandel, auch das des Mannes. Dennoch blieben einige allgemeine Vorstellungen über ihre Persönlichkeit für die meisten Männer unverzichtbar. Die liebevolle, grotesk-satirische Seite im Bild Ursula Vehrigs von Alfred Kerr war weit entfernt von den Mannesidealen der Zeit, in der er aufgewachsen war. Entsprechend hatte er wohl auch Schwierigkeiten sein Ebenbild zu akzeptieren. Ähnliches widerfuhr Kerr bei dem Bildnis, das Corinth von ihm 1907 gemalt hatte. Nicht ausreichend würdevoll bzw. heroisch dargestellt empfand er sich dort, wie späteren Kommentaren von Charlotte Berend-Corinth zu entnehmen ist.

Alfred Kerr mit den Kindern Anna Judith und Michael (um 1927)

Ursula Vehrigs Bildnis Jula Kerr mit Anna Judith und Michael um 1927



Ursula Vehrigs Bildnis Jula Kerr um 1923
Öl auf Leinwand, 50 x 35 cm, Sammlung Munzinger

Der Beginn der Freundschaft der Webers mit Alfred Kerr reichte, wie bereits erwähnt, lange zurück in die Zeit vor dem 1. Weltkrieg. Das stärkste Band bestand wohl zwischen Ernst Weber und Alfred Kerr. Im Grunewald hatte ja auch eine große räumliche Nähe zueinander bestanden. Die Hertastraße und die Gneiststraße, wo Kerr zu dieser Zeit wohnte, lagen nur wenige Minuten voneinander entfernt. Aber selbst jetzt war es zum Ku-damm nur ein Katzensprung vom Grunewald aus.

Anfang der Zwanziger Jahre war Alfred Kerr schon der bekannteste Theaterkritiker der Republik. 1867 in Breslau geboren, brachte ihn die Bekanntschaft mit Otto Brahm in Berlin zur Theaterkritik. Er schrieb für diverse Zeitungen, so für den "Pan", die "Vossische Zeitung", das "Berliner Tageblatt" usw. Vor dem 1. Weltkrieg erschienen die ersten eigenen literarischen Werke von ihm. Seine Kritiken, die als scharf, prägnant und gefürchtet bezeichnet wurden, hatten die Theaterkritik in eine ganz eigene literarische Form gebracht.

Kerr ist von verschiedensten Künstlern gezeichnet und karikiert worden, so u.a. von Rudolf Grossmann und Emil Orlik. Bei Karl Rössing mußte sein Konterfei für schärfste zeitkritische Satire herhalten. John Heartfield collagierte ihn. Ursula Vehrigs stellte an ihm ebenfalls die grotesk-satirische Seite heraus, die hochgezogenen Mundwinkel, die halbverdrehten Augen, alles getaucht in hellgelbe Farbe, was der ganzen Persönlichkeit etwas durchaus Erleuchtetes gibt.

Kurz nach seinem 50sten Lebensjahr 1918 heiratete Alfred Kerr Julia Weissmann. Er schrieb: "Das neue Leben hieß: Jugend und Julia. Noch einmal blüht die Welt im Licht." Bald kamen zwei Kinder zur Welt, Anna Judith und Michael. Ursula Vehrigs stellte Julia Kerr im Einzelbildnis und zusammen mit ihren Kindern dar. Anna Judith sollte 50 Jahre später

Ursula Vehrigs – Bildnis Alfred Keer um 1923
Öl auf Leinwand, ca. 50 x 40 cm

mit der Buchveröffentlichung "Als Hitler das rosarote Kaninchen stahl", die Zeit von Hitlers Machtergreifung und die folgende Emigration aus ihrem damaligen Erleben als 10-15-jähriges Mädchen beschreiben.

Ähnlich pointiert und witzig wie seine Sprache muß der Umgang mit Alfred Kerr gewesen sein. Ein angeregtes Verhältnis zwischen Ursula Vehrigs und ihm läßt sich unschwer vorstellen, da ihr in puncto spritziger Verbalität ähnliche Eigenschaften und Vorlieben nachgesagt wurden. Auch mit ihrer Schwester Margot hatte Kerr phasenweise häufigen Kontakt. Beide gingen gemeinsam ins Theater und diskutierten danach in einem Cafe Kerrs Kritiken. Vor dem 1. Weltkrieg hatten die beiden Schwestern gemeinsame Urlaubstage in den Alpen mit Kerr verbracht.

1923 heiratete die Schwester Margot den Industriekaufmann Fritz Hofmeier, den Sohn eines kaiserlichen Marineadmirals, der bewegte Jahre seiner Ausbildung und im Beruf in Amerika und China verbracht hatte. Nach der standesamtlichen Trauung in Berlin-Schmargendorf und der kirchlichen in Mertendorf wohnte das Paar in Berlin in der Winterfeldtstr. 23 am Nollendorfplatz.

Während die Schwester also am Ku-damm auszog, verblieb Ursula Vehrigs im elterlichen Umfeld des Weberschen Hauses. Es entwickelte sich eine Liaison zwischen ihr und Walter v. Molo, einem politisch tätigem Autor beim Berliner Tageblatt. Bevor dieses Verhältnis Ursula Vehrigs vor wichtige Entscheidungen stellen sollte, begleitete sie 1924 Ernst Weber auf eine Italienreise nach Capri, Assisi usw. Diese Reise sollte der Erholung Ernst Webers dienen. Aber sie kam offensichtlich zu spät. Eine spät erkannte Krankheit stand nach seiner Rückkehr unbarmherzig vor ihm. Er starb 1925 mit nur knapp 50 Jahren.

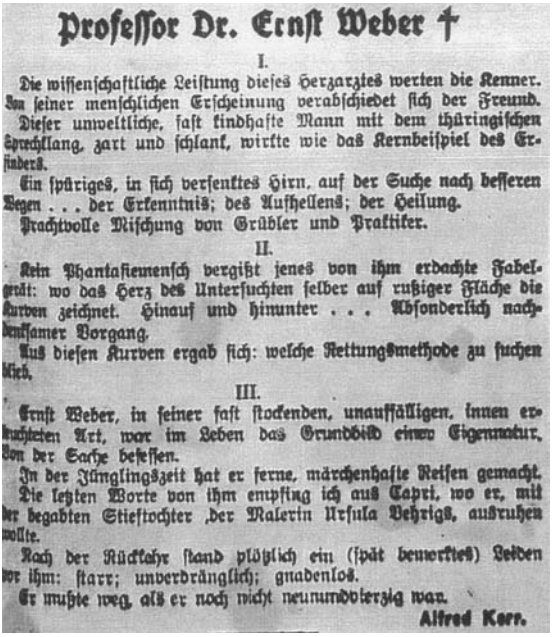
Ursula Vehrigs – Bildnis Ernst Weber,
Kohle auf Papier, 20er Jahre, 50 x 45 cm

Alfred Kerr schrieb im Nachruf zum Tod des Freundes im Berliner Tageblatt: "Die wissenschaftliche Leistung dieses Herzarztes werten die Kenner. Von seiner menschlichen Erscheinung verabschiedet sich der Freund. Dieser unweltliche, fast kindhafte Mann mit dem thüringischen Sprechklang, zart und schlank, wirkte wie das Kernbeispiel des Erfin-

ders. Ein spüriges, in sich versenktes Hirn, auf der Suche nach besseren Wegen der Erkenntnis; des Aufhellens; der Heilung.

Kein Phantasiemensch vergißt jenes von ihm erdachte Fabelgerät (Elektrokardiogramm), wo das Herz des Untersuchten selber auf rußiger Fläche die Kurven zeichnet. Hinauf und hinunter Absonderlich nachdenksamer Vorgang. Aus vielen Kurven ergab sich: welche Rettungsmethode zu suchen blieb. Ernst Weber, in seiner fast stockenden, unauffälligen, innen erleuchteten Art, war im Leben das Grundbild einer Eigennatur. Von der Sache besessen. Die letzten Worte von ihm empfing ich aus Capri, wo er mit seiner begabten Stieftochter, der Malerin Ursula Vehrigs, ausruhen wollte."

Das wohlgemeinte Attribut Kerrs, die begabte Stieftochter, die Malerin Ursula Vehrigs, offenbart hier ungewollt ein Stück ihres damaligen Status. Implizit kann man herauslesen, daß er sie für begabt hielt, aber den Stand der Realisierung ihres künstlerischen Vermögens als unzureichend empfand. Diese Charakterisierung scheint ihrer Situation durchaus gerecht zu werden.



Professor Dr. Ernst Weber †

I.

Die wissenschaftliche Leistung dieses Herzarztes werten die Kenner. Von seiner menschlichen Erscheinung verabschiedet sich der Freund.

Dieser unweltliche, fast kindhafte Mann mit dem thüringischen Sprechklang, zart und schlank, wirkte wie das Kernbeispiel des Erfinders.

Ein spüriges, in sich versenktes Hirn, auf der Suche nach besseren Wegen . . . der Erkenntnis; des Aufhellens; der Heilung.

Prachtvolle Mischung von Grübler und Praktiker.

II.

Kein Phantasiemensch vergißt jenes von ihm erdachte Fabelgerät: wo das Herz des Untersuchten selber auf rußiger Fläche die Kurven zeichnet. Hinauf und hinunter . . . Absonderlich nachdenksamer Vorgang.

Aus diesen Kurven ergab sich: welche Rettungsmethode zu suchen blieb.

III.

Ernst Weber, in seiner fast stockenden, unauffälligen, innen erleuchteten Art, war im Leben das Grundbild einer Eigennatur. Von der Sache besessen.

In der Jünglingszeit hat er ferne, märchenhafte Reisen gemacht.

Die letzten Worte von ihm empfing ich aus Capri, wo er, mit der begabten Stieftochter ,der Malerin Ursula Vehrigs, ausruhen wollte.

Nach der Rückkehr stand plötzlich ein (spät bemerktes) Leiden vor ihm: starr; unverdränglich; gnadenlos.

Er mußte weg, als er noch nicht neunundvierzig war.

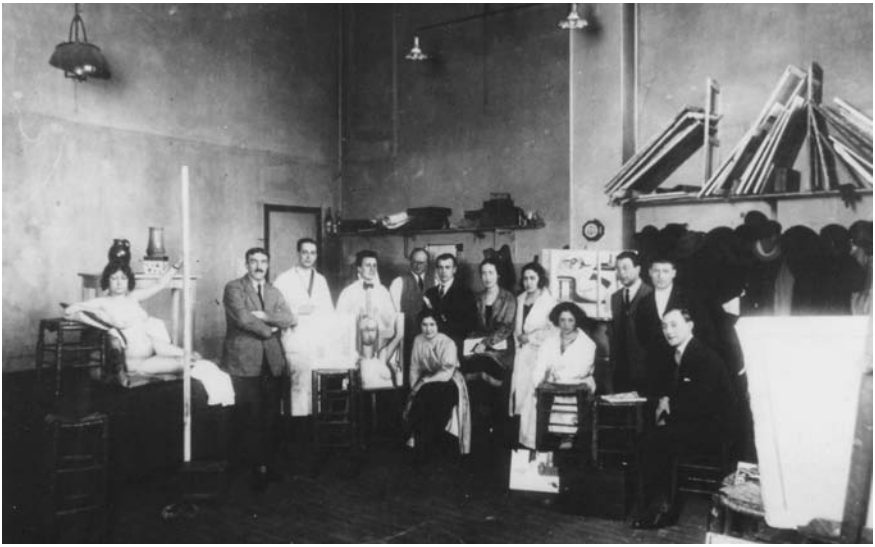
Alfred Kerr.

Berliner Tageblatt vom 12.01.1925

Einschnitt, 1925/26 bei Leger in Paris

Der Tod Ernst Webers führte zu tiefgreifenden Veränderungen im Leben von Ursula Vehrigs. Mit ihm verlor sie einen väterlichen Freund, mit dem sie die eher insichgekehrten Seiten ihrer Person hatte teilen können. In einer ihrer konstruktivistischen Arbeiten setzt sie sich mit diesem Ereignis auseinander. Für die Mutter bedeutete der Tod ihres Lebenspartners nicht nur den persönlichen Verlust an Liebe und Nähe, sondern ebenso eine gesellschaftliche und soziale Schwächung. Außerdem hatte es wahrscheinlich Einschränkungen auf der finanziellen Seite zur Folge. Und nicht zuletzt wandelten sich auch die Erwartungen der Mutter der eigenen Tochter gegenüber.

Eine der Folgeerscheinungen war, daß die Mutter den Druck auf die Tochter erhöhte, sich zu verheiraten. Dabei spielten sicherlich grundsätzliche Erwägungen eine Rolle, etwa daß die Tochter persönlich



Atelier des Fernand Leger mit diversen Schülern

wie materiell abgesichert sein sollte. Der eigene Lebensentwurf bzw. der ihrer Generation prägten dabei ihre Vorstellungen. Eine selbständige Existenz ohne eheliche Bindung, ohne Identität als Ehefrau und Mutter, existenziell womöglich allein angewiesen auf die eigenen künstlerischen Möglichkeiten, dies war für die Mutter wohl kaum vorstellbar.

So sollte das Verhältnis von Ursula Vehrigs mit Walter von Molo durch eine Heirat besiegelt werden. Über die wirklichen Gefühle in dieser Beziehung ließe sich nur spekulieren. Klar ist, daß ein gegenseitiges Heiratsversprechen vorlag und wohl auch schon das Aufgebot bestellt war. Kurz vor der geplanten Hochzeit reagierte Ursula Vehrigs jedoch mit einer überstürzten Abreise, man muß schon sagen Flucht. Sie verschwand über Nacht aus Berlin, ohne jemand über ihr Ziel zu informieren. Die Mutter, der sitzengelassene Bräutigam und die Freunde waren einige Zeit gänzlich im Unklaren über ihren neuen Aufenthaltsort. Schließlich erfuhren sie doch, daß sie sich in Paris aufhielt. Peter Block, der Paris-Korrespondent des Berliner Tageblatts, hatte sie im Cafe du Dome aufgestöbert.

Wieso diese Flucht? Ursula Vehrigs konnte und wollte sich offenbar nicht in dieser Weise binden. Vielleicht war Molo nicht der Richtige. Vielleicht sah sie ihre Rolle als Ehefrau in Konflikt geraten mit ihrer Künstlerschaft und diese schon auf dem Altar der Ehe gefährdet. Vielleicht empfand sie ihre Identität als Frau und Künstlerin auch nicht so gefestigt, daß sie sich diesem Problemfeld aussetzen wollte. Jedenfalls führten sie ihre Kontakte in Paris zu der Malschule von Fernand Leger, der mit Amedee Ozenfant zusammen seit 1924 die 'Academie Moderne' in der Rue Notre-Dame-des Champs 86 betrieb.

Leger war einer der frühen Kubisten, der das von Picasso und Braque ent-

wickelte kubistische Vokabular in anderer, ganz eigener Art nutzte und weiterentwickelte. Bei ihm war von Anfang an eine starke Anziehung zur technischen Welt seiner Zeit gegeben. Geradezu röhrenartig stellte er seine Objekte dar. Dies brachte ihm sogar den Namen Tubist ein. Und während Braque und Picasso sich in der erdigen Tonpalette bewegten, billigte Leger den Farben eine von der Zeichnung getrennte Eigenständigkeit zu und ging im Verlaufe seiner künstlerischen Entwicklung immer stärker zum Gebrauch der reinen Farben über. Robert Delaunay mit seinen orphistischen Farbtheorien war ihm Anreger und Freund zugleich.

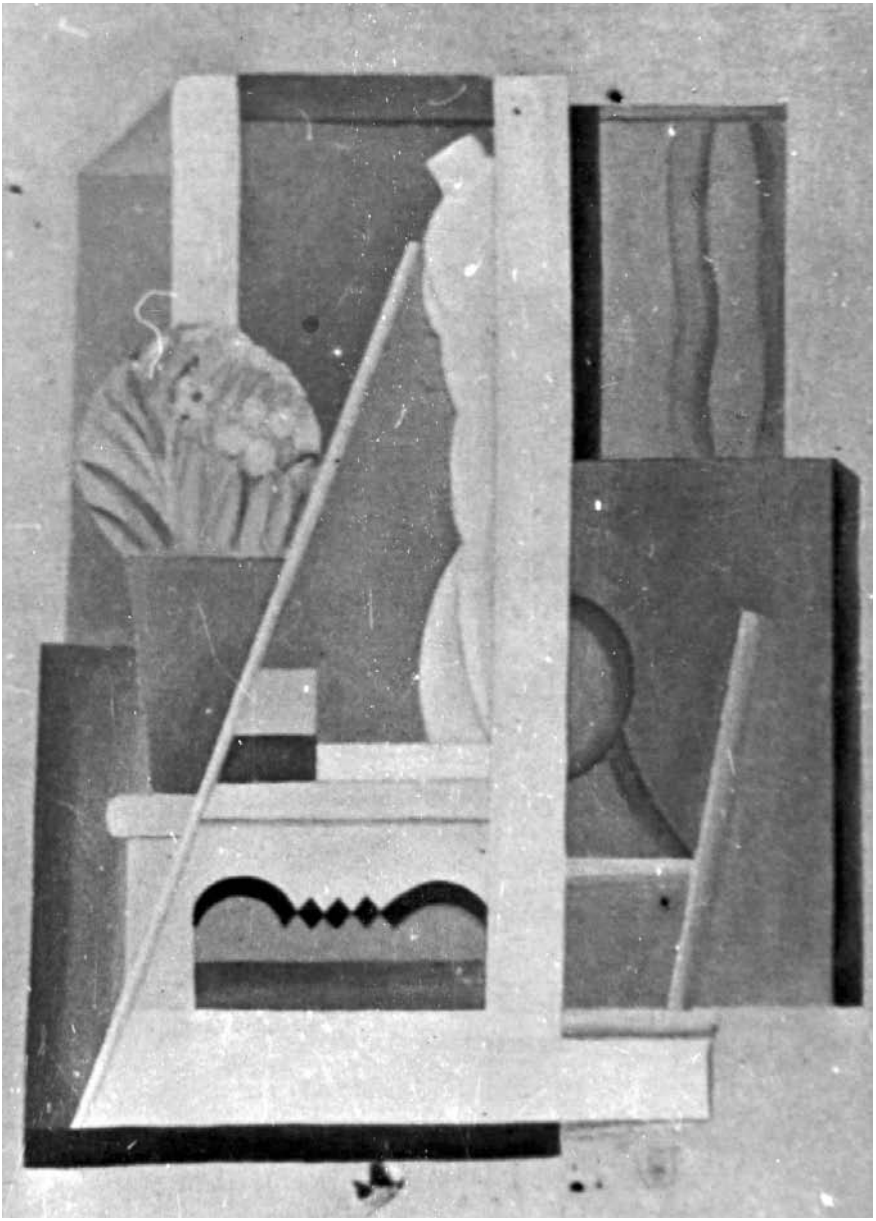
Das Objekt bekam bei Leger eine neue Eigenständigkeit und Wertigkeit zuerkannt und wurde aus den bisherigen Zusammenhängen heraus-

Ausstellungseröffnung in der Galerie Contemporain, Juli 1926, 2. von links Ursula Vehrigs, 3. von links Franziska Clausen, 4. von links Florence Henri, 2. von rechts Annot Jacobi.

gelöst und in neue Zusammenhänge gestellt. Abstrahierende, konstruktive, ja surreale Gestaltungselemente kennzeichnen seine Darstellungen. Sie geben genau und klar die Existenzform und den Funktionszusammenhang von Gestalten, Tatbeständen und Dingen wieder. Auf der Atelieraufnahme von 1927 läßt sich dieses typisch Legersche Arrangement eines bildlichen Stilllebens, in das auch der Mensch integriert ist, gut erkennen.

Die Akademie Legers bekam schnell Zulauf von Schülern aus vielen europäischen Ländern, ja aus aller Welt. Insbesondere Schüler aus den nordeuropäischen Ländern waren vertreten. Leger beeindruckte Ursula Vehrigs auf verschiedene Weise: "Er war ein hervorragender Zeichner, er hatte ein Herz für einfache Leute und liebte Zirkusleute und Arbeiter. Und er wollte jedem seiner Schüler die Möglichkeit geben, den eigenen Weg zu finden." Dieser Eindruck wurde vielfach auch von anderen Schülern bestätigt. Legers Motto war: " Habt keine Angst wenigstens einige Zeit unter meinem Einfluß zu sein. Wenn es soweit ist, sagt: Schluß mit Leger und bewahrt euch das, was euch zur Entwicklung eurer eigenen Entwicklung brauchbar erscheint."

Ursula Vehrigs sah sich bei Leger mit einer Auffassung von Malerei konfrontiert, die sich völlig von ihrem eigenen Ansatz unterschied. Die psychologisierenden Momente deutscher Bildniskunst bzw. der psychologische Einsatz der Farbe waren der Legerschen Sichtweise und Philosophie gänzlich fremd, ja zuwider. Er gebrauchte die reinen Farben als dekorative Komponente einer entindividualisierten Darstellung des Menschen, die ihn eher in seiner Gleichheit in ein Gesamtgeschehen einbettet, als ihn in seinem Individualschicksal bzw. als solitäre Persönlichkeit darzustellen.



Ursula Vehrigs - Stilleben mit Staffellei, 1926

Auf den wenigen noch aus dieser Zeit vorhandenen Arbeiten von Ursula Vehrigs lassen sich die typischen Legerschen Gestaltungscharakteristika erkennen. Ihre Stillebenkomposition zeigt Staffelei, Stab, Stuhl, plastisches Gebilde und diverses andere, angeordnet nach den Legerschen Vorstellungen von der Eigenwertigkeit der Gegenstände. "Ich habe meine Gegenstände im Raum verteilt und habe sie in Zusammenhang gebracht, indem ich sie von der Leinwand nach vorn wirken ließ. Das Ganze ist ein ungezwungenes Spiel von Akkorden und Rhythmen, gemacht aus Farben des Grundes und der Oberfläche, aus Führungslinien, Distanzen und Gegensätzen." Legers eigene Bilder aus der Zeit um 1925/26 enthalten zum Teil dieselben Utensilien und Accesoires, wie sie auf dem Vehrigschen Bild zu sehen sind.

Eine weitere Arbeit läßt eher eine konstruktive Kompositionsstudie erkennen, die sich noch im Entwurfsstadium befindet. Die figürliche Komposition eines weiblichen Aktes könnte der Auseinandersetzung mit den malerischen Vorstellungen von Andre Lhote entstammen. Das Aquarell, das das Ableben Ernst Webers zum Thema hat, zeigt ein Kreuz als Symbol des Todes mit seinem Namenszug.

Das Lebensgefühl in Paris, die anregende Kunstszene, vielleicht auch der bewußte Versuch einen Schnitt in ihrer malerischen Arbeit zu versuchen, führten Ursula Vehrigs zu Leger. Es war über ein Jahr lang eine intensive und fruchtbare Zeit der Arbeit und des Austausches, an dessen Ende eine Ausstellung stand. Im Juli 1926 stellte sie zusammen mit anderen Schülern von Leger in der 'Galerie d'Art Contemporain' aus. Bauch, Bratachano, Clausen, Carlsund, Grabowska, Grabowski, Hauser, Henri, Kahn, Kaarbo, Keyser, Sakata, und Vehrigs waren die teilnehmenden Künstler.

Auf einem Photo sind die an der Ausstellung beteiligten Künstlerinnen zu sehen. Als zweite von links Ursula Vehrigs. Neben ihr rechts Franciska Clausen. Sie war Dänin und hatte ebenfalls um 1920 Hans Hofmanns Malschule besucht. Danach lebte sie in Berlin und wandte sich im Kreis um Laszlo Moholy-Nagy einer konstruktivistischen Arbeitsweise zu. Folgerichtig also auch ihr Besuch der 'Academie Moderne' von Leger.

Neben Franziska Clausen auf gleicher Höhe rechts sitzt Annot Jacobi. Annot, wie sie genannt wurde, besuchte zu dieser Zeit die Malschule Andre Lhote, der im kubistisch-figurativen Gestaltungsbereich arbeitete und lehrte. Als Berlinerin, verheiratet mit dem Maler Rudolf Jacobi, stellte sie in der Secession aus und war ebenso wie Ursula Vehrigs im Verein Berliner Künstlerinnen aktiv.

Zwischen Franciska Clausen und Annot Jacobi im Vordergrund ist Florence Henri zu sehen. Sie hatte in Berlin vor dem Weltkrieg mit der Malerei begonnen und danach gleichfalls die Hofmannsche Schule besucht. Später wandte sie sich einer konstruktivistischen Arbeitsweise zu. Bei ihr fügte sich noch die Photografie in ihre Arbeit ein und sie erreichte den höchsten Bekanntheitsgrad als Künstlerin von den hier abgebildeten Frauen.

Bei Ursula Vehrigs scheinen die Nachwirkungen aus der Zeit bei Hans Hofmann am nachhaltigsten gewesen zu sein. Für Franziska Clausen und Florence Henri war es wohl nur eine kurze Zwischenstation zu anderen künstlerischen Ufern. Interessant ist allerdings, daß die Clausen nach einer erfolgreichen Zeit als Konstruktivistin wieder zur expressiv-realistischen Malweise ihrer Frühzeit zurückkehrte. Hier existiert eine Parallele zu Ursula Vehrigs, wenn auch bei ihr die konstruktivistische Zeit nur eine sehr kurze vorübergehende Episode blieb.

ACADÉMIE MODERNE
86, RUE NOTRE-DAME-DES-CHAMPS
FERNAND LÉGER AMÉDÉE OZENFANT

BAUCH
BRATACHANO
CLAUSEN
CARLSUND
GRABOWSKA
GRABOWSKI
HAUSER
HENRI
KAHN
KAARBO
KEYSER
SAKATA
VEHRIGS

EXPOSITION
A LA
GALERIE D'ART
CONTEMPORAIN
135, BOULEVARD RASPAIL
DU 30 JUIN AU 13 JUILLET 1926
VERNISSAGE le 30 JUIN de 17 heures à minuit

Heures d'Ouverture : De 10 h. 30 à 12 h. 30 et de 14 h. 30 à 19 h. 30. Mercredi et Samedi, de 21 heures à 24 heures. Fermée le Lundi matin et le Dimanche.

Ausstellungsankündigung, Paris 1926

Nach der Ausstellung in der Galerie d'Art Contemporain erreichte Ursula Vehrigs eine Nachricht, die ihren weiteren künstlerischen Werdegang nachhaltig beeinflußte: Ihre Mutter hatte einen Sturz im Treppenhaus mit schwerwiegenden Folgen erlitten. Es mußte befürchtet werden, daß sie an den Rollstuhl gefesselt blieb. Die Tochter in Paris war gefragt und gefordert der Mutter zur Hilfe zu eilen. Traditionell hatten familiäre Hilfs- und Pflegedienste bei einer Frau immer noch uneingeschränkt höchste Priorität.

Auch Ursula Vehrigs kehrte selbstverständlich nach Berlin zurück, wobei ihr vermutlich das Gefühl blieb, eine wichtige Zeit der Erfahrungen vorzeitig abbrechen zu müssen. Die Mutter erlitt diesen tragischen Unfall, nachdem sie den Lebenspartner verloren, die jüngere Tochter sich verheiratet hatte und die ältere sich auf gänzlich eigenen Wegen bewegte. Die gegen sich selber gerichtete Unaufmerksamkeit erbrachte ihr auf zweifellos tragische Art und Weise ein Stück verlorengegangener Zuwendung zurück.

Rückkehr nach Berlin, 1926

Die Dinge entwickelten sich für Ursula Vehrigs in der Tat wie befürchtet. Die Mutter blieb nach ihrem Unfall an einen Rollstuhl gefesselt. Man kann davon ausgehen, daß sich das Verhältnis der beiden zueinander in der Folgezeit veränderte. Die Mutter war sicherlich nicht mehr in dem Maße wie früher 'la grande dame de la famille'. Die Erfahrungen von Paris dürften das Selbstbewußtsein der Tochter gestärkt haben. Allerdings hatte sie nun zusätzlich die große Verantwortung für die Betreuung der Mutter zu tragen.

Trotz der veränderten familiären Situation nach dem Tode Ernst Webers ging das gesellschaftliche Leben im Hause Weber weiter. Eine erhaltene Sitzordnung einer abendlichen Gesellschaft von 1927 zeigt die Zusammensetzung der geladenen Gäste. Herr und Frau Dilthey, Prof. Zuelzer, Herr Admiral Hofmeier, Dr. Hahn, Herr Oberstudienrat Freund, Herr Dr. Stemnartz, Frau Magnus, Legationsrat Neumeister, Frau Kommerzienrat Herz, Frau Schulz-Ewerth, Graf v. Rapp, Frau Dr. Noah, Prof. Magnus, Landrat von Rappard, Herr Dr. Geza Lichtenstein, Herr Rieza-Bay, Baron Veltheim, Frau Piroschka, Herr Prof. Wolff, Herr und Frau Claußen usw.

Es ergibt sich das Bild eines breitgefächerten Bekanntenkreises der Webers. Denkt man bei den Freunden aus Kunst, Literatur und Journalismus eher an Träger fortschrittlicher Auffassungen, so läßt sich hier bei dieser Tafel zumindest die Vermutung aufstellen, daß entsprechend der vielfältigen Realität der Weimarer Gesellschaft auch der Vehrigs-Webersche Bekanntenkreis sehr gemischt war. Beim Herauswachsen aus dem wilhelminischen Zeitalter waren auch große Schichten mit traditionsgebundenem, wertkonservativem Bewußtsein zum Träger bzw. zweifelnden Teilhaber dieser ersten deutschen Republik geworden.

Porträt Fritz Stahl, Kunstkritiker. 1927
Öl auf Leinwand, 65 x 50 cm

Ursula Vehrigs war jetzt Mitte dreißig. Auch deshalb und wegen der enger gewordenen finanziellen Möglichkeiten der Familie trat die ökonomische Seite ihrer Künstlerinnenexistenz stärker für sie als Problem in den Vordergrund. Aus finanziellen Gründen nutzte sie in den nächsten Jahren die sich ihr bietenden Chancen eher gesellschaftlich orientierter Bildnismalerei, wobei Einladungen wie die eben erwähnte ein gutes Forum waren, um mit möglichen Auftraggebern in Kontakt zu kommen. Daneben existierte weiterhin der Anteil ihrer Arbeit, der nicht von der Notwendigkeit des Geldverdienens geprägt bzw. berührt wurde.

Die Porträtmalerei als existenzerhaltende Facette bzw. Sparte der eigenen künstlerischen Arbeit hat eine lange Tradition. Gerade für Künstlerinnnen, die häufig mit noch stärkeren existenziellen Problemen zu kämpfen hatten als ihre männlichen Kollegen, bot sich auf diesem Gebiet eine relativ leicht zugängliche Einkommensquelle. Für das 19. Jahrhundert gibt es eine ganze Reihe von bekannten Beispielen dafür, daß Künstlerinnen auf diesem Felde mit Erfolg tätig waren. Dieser hohe Stellenwert von Porträtaufträgen als Einnahmequelle für Künstlerinnen setzte sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein fort.

Die Malerei von Ursula Vehrigs nach 1926 stand unter dem Einfluß der allenthalben in dieser Zeit wiederaufkommenden realistischen Tendenzen in der Kunst der zwanziger Jahre. Diese Tendenzen sind nach den Umwälzungen des Kriegsendes als Reaktion auf die neuen gesellschaftlichen Realitäten der Weimarer Republik zu verstehen. C.F. Hartlaub hatte 1925 durch seine Ausstellung 'Neue Sachlichkeit' in der Mannheimer Kunsthalle versucht diese Entwicklung aufzuzeigen. Er schrieb: 'Diejenigen Künstler möchte ich zeigen, die der positiven greifbaren Wirklichkeit mit einem bekennnerischen Zuge treu geblieben oder wieder treu geworden sind.'

In Ursula Vehrigs Arbeiten der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre gewann das realistische Formvokabular wieder an Bedeutung. Die Farbe als Ausdrucks- und Bedeutungsträger ordnete sich wieder stärker ein und unter das Bildganze von Formgebung und Bildraum. Ebenso finden auch wieder erdige Farbtöne Eingang in die Palette. Insgesamt werden die verschiedenen in der Vergangenheit erworbenen Ausdrucks- und Gestaltungsmittel genutzt zu einer eigenen Synthese expressiv realistischer Malerei, in der teilweise Anklänge an gesellschaftliche Salonmalerei zu finden sind.

Eine der stärksten Arbeiten dieser Zeit ist Ursula Vehrigs Bildnis von Johanna Delbrück. Vor einem in grünen und blauen Farbflächen diagonal angelegten Hintergrund zeigt das Bild eine junge Frau. Das Licht fällt auf die farbintensive grüngelbe linke Gesichtspartie, die gleichzeitig die Einblickssphäre in die Persönlichkeit der Dargestellten ist. Im Vergleich zu früheren Arbeiten ist bei einer ähnlichen Dichte der farblichen Gestaltung wieder mehr Aufmerksamkeit den Volumina und dem Bildraum gewidmet. Von der Anlage her ist das Bild sicher strukturiert und großzügig gearbeitet. Man meint in der relativ jugendlichen Ausstrahlung dieser Frau und den leicht melancholisch nach unten gewandten Augen Züge von Ursula Vehrigs selbst erkennen zu können.

Die dargestellte Johanna Delbrück, eine ehemalige Klassenkameradin von Ursula Vehrigs, war die Tochter von Hans Delbrück, dem Historiker und Begründer der Preußischen Jahrbücher. Deren Schwester Emmy Delbrück wurde die Frau von Karl Bonhoeffer, der ebenso wie sein Bruder Dietrich Bonhoeffer wegen seiner Beteiligung am Widerstand gegen Hitler 1945 hingerichtet wurde. Das Grunewaldviertel mit seinen beiden Gymnasien und den gutnachbarschaftlichen Verhältnissen der Kaiserzeit bildete das

Umfeld, in dem man sich ursprünglich kennengelernt hatte. Natürlich blieben viele der Kontakte über diese Zeit hinaus bestehen.

Mit dem Namen Delbrück verbinden sich zahlreiche bekannte Persönlichkeiten mit einem teilweise erheblichen gesellschaftlichen Einfluß. Zu nennen wären hier u.a. der berühmte Biochemiker Max Delbrück ebenso wie der in der Bankenbranche tätige Zweig der Delbrücks. Rudolf v. Delbrück war unter Wilhelm II. Staatsminister. Seine Frau Elise v. Delbrück hatte in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg den Vorsitz im 'Verein Berliner Künstlerinnen' inne gehabt, also in einer Zeit, wo auch Ursula Vehrigs schon Mitglied des Vereins gewesen war.

Ein weiteres Bildnis Ursula Vehrigs von dem Kunstkritiker Fritz Stahl zeigt den ca. 60-jährigen sitzend vor einem in fauvistischer Manier dargestellten Ausschnitt des Berliner Grunewaldes. Das Bild bewegt sich im Unterschied zu Johanna Delbrücks Bildnis gänzlich im warmen Bereich der Farbskala und arbeitet weniger mit diagonal angelegten Strukturen. Von daher erreicht das Bild auch nicht ganz dieselbe Spannkraft, aber es überzeugt durch die Ton-in-Ton Durchdringung und die Herausstellung des charakteristischen Kopfes von Stahl in diesem Farbfeld.

Stahl, der selber als Maler anfing, war 1892 Mitglied der 'Gruppe der Elf' und dann Secessionsmitbegründer. Im Laufe der Zeit wurde er hauptsächlich als Kunstschriftsteller mit Büchern wie 'Wege zur Kunst', 1927, 'Rom', 1928, 'Paris' 1928, Honore Daumier, 1930, bekannt. Als Kritiker für das Berliner Tageblatt und die Vossische Zeitung machte er sich einen Namen und avancierte zu einem der profiliertesten Kunstkommentatoren der Zwanziger Jahre.

Die Kunst von Frauen und die Frau in der bildenden Kunst

Nach 1926, als sich die wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse in Deutschland allmählich zu festigen begannen, erlebte die Kunst von Frauen eine kurze, aber intensive Blütezeit. Frauen traten nun massiver auf im Kunstbetrieb: in gemischten Ausstellungen, in Einzelausstellungen und in großen geschlossenen Ausstellungen, wie z.B. 1929 in der Ausstellung "Die Frau von heute", veranstaltet vom 'Verein der Bildenden Künstlerinnen zu Berlin'. Dabei handelte es sich um eine Zusammenstellung von Bildnis- und Porträtmalerei, die ausschließlich die Frau dieser Zeit zum Thema hatte.

Diese Ausstellung, an der sich auch Ursula Vehrigs mit einem Bildnis beteiligte, ist in verschiedenster Hinsicht von Interesse. Wegen ihres künstlerisch eher konventionellen Zuschnitts ist sie zwar weitgehend in Vergessenheit geraten. Dennoch läßt sich durch sie und durch die Kritik an ihr einiges über die Rolle und den Stellenwert der Kunst von Frauen in der späten Weimarer Republik erfahren. Darüberhinaus sagt die Ausstellung durch das in den ausgestellten Arbeiten gezeigte Frauenbild einiges über die gesellschaftlichen Tendenzen in der späten Weimarer Republik aus.

Die Arbeit, mit der sich Ursula Vehrigs an der Ausstellung beteiligte, zeigt eine gutgebräunte junge Frau, bei der es sich möglicherweise um die Schauspielerin Dolly Haas handelt. Sie ist auf einer Bank bzw. in einem Boot sitzend dargestellt. Den Hintergrund bildet ein gartenähnliches Szenario. Sicherlich haben wir es hier mit einer gut gearbeiteten, gekonnten Malerei zu tun. Aber die Haltung der dargestellten Person

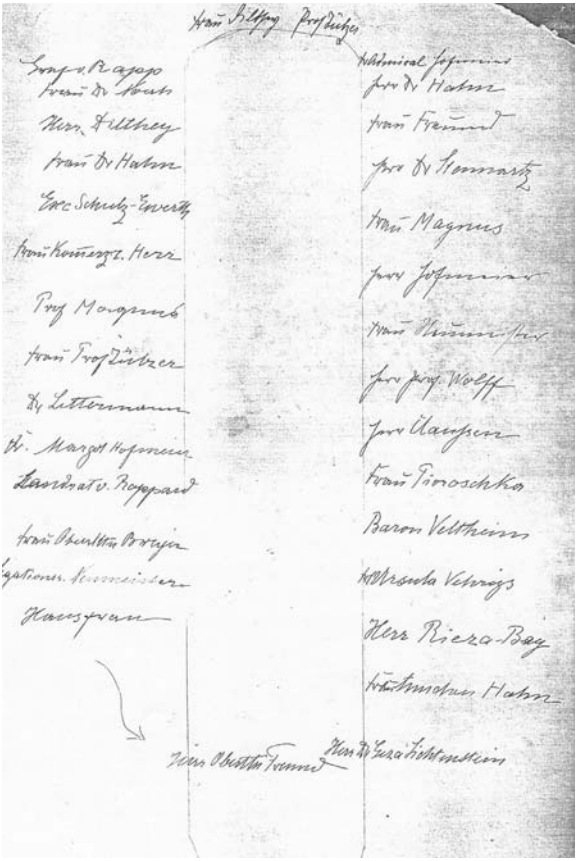
und der in die Arme drapierte Blumenstrauß verraten nicht nur, daß es sich hier um Auftragskunst handelt, sondern erzeugen auch eine gewisse Starrheit, die sich auf die Ausstrahlung des ganzen Bildes überträgt. Die Modernität des künstlerischen Vokabulars hat hier im Vergleich zu früheren Arbeiten abgenommen.

In dieser Hinsicht korrespondierte das Bild Ursula Vehrigs mit den meisten der anderen gezeigten Arbeiten. Die ganze Ausstellung führte weitgehend mit dem ästhetischen Kanon der Vormoderne ein konventionelles Frauenbild vor, das mit dem Typus der so oft zitierten "Neuen Frau" der Weimarer Republik wenig gemein hatte. Dies ist als Ausdruck der widersprüchlichen gesellschaftlichen Tendenzen in bezug auf das Selbstverständnis der Frau in den späten zwanziger Jahren zu werten. Neben den emanzipativen Tendenzen der Frauenbewegung existierten ebenso starke konservative und traditionelle Strömungen, die versuchten, die althergebrachten Vorstellungen über die Frauenrolle zu bewahren.

Die Ausstellung stand unter dem Protektorat von Katharina von Kardorff. Sie war eine führende Repräsentantin der bürgerlichen Frauenbewegung und mit dem Politiker Siegfried von Kardorff verheiratet. Ihr Bildnis von Augusta v. Zitzewitz war das malerische Aushängeschild der Ausstellung. Als sei es am Hofe Kaiser Wilhelm II. entstanden, präsentiert das Bild eine mit Perlencollier, Schärpe und Orden geschmückte Königliche Hoheit, die huldvoll aus dem Rahmen schaut. Aber nicht nur dieses Bildnis läßt auf den ersten Blick erkennen, welche Seite bei dem Zusammentreffen von Kunst und Geld den Sieg davongetragen hatte, einmal vorausgesetzt, daß der jeweiligen Porträtkonzeption überhaupt unterschiedliche Vorstellungen der Künstlerin und der Auftraggeberin zugrunde lagen.

So wurde das Dilemma dieser Art Auftragskunst deutlich. Einen neuen Frauentypus mit neuen künstlerischen Mitteln im Porträt zu etablieren mußte zwangsläufig an Grenzen stoßen, wenn gleichzeitig eine neue Klientel gewonnen werden sollte, deren Erwartungshorizont eine gewichtige Rolle im künstlerischen Entstehungsprozeß spielte. Die wie auch immer hergestellte Eintracht zwischen künstlerischem Mittelmaß

Ursula Vehrigs – Bildnis Johanna Delbrück
Öl auf Leinwand, 1926, 55 x 75 cm



Sitzordnung einer abentlichen Gesellschaft im Hause Weber um 1927

und mittelmäßigem Sachverstand, zwischen einer auf Einkünfte angewiesenen Malerin und einer Kunstfreundin von gesellschaftlichem Einfluß, führte jedenfalls zu dem Ergebnis, daß die Mehrzahl der ausgestellten Arbeiten ängstlich darauf bedacht war, die Kriterien "Ähnlichkeit" und "gesellschaftliche Bedeutung" zu erfüllen, die meisten Arbeiten der Ausstellung also von traditionellen Vorgaben geprägt waren.

Den Kunstkritikern bereitete es offensichtlich Mühe ihr Metier in diesem Bereich auszuüben, der bislang in der Kunstlandschaft kaum eine Rolle gespielt hatte. Der fast einhellige Verriß der Ausstellung mag seine Berechtigung gehabt haben, doch ist er ebenso Ausdruck einer männlichen Nervosität. Denn der von der Männerwelt vielgerühmte "Zauber des weiblichen Geschlechts" wird der Frau aberkannt, sobald sie eine Domäne betritt, die ihr bisher verschlossen war und ihre Leistung entschieden strenger beurteilt als die ihres männlichen Konkurren-

ten. Mit der ebenso mäßigen Ausstellung "Das schönste deutsche Frauenporträt", an der fast ausschließlich männliche Künstler beteiligt waren, gingen die Rezensenten weitaus milder um.

Zu der Ausstellung 'Die Frau von heute' einige Kommentare aus der Presse: Paul Friedrich: 'Die Ausstellung zeigt guten Willen und manches recht gute Bild...Man kann nur konstatieren, mit welchem Elan die Malerinnen von heute die Frau von heute erfassen. Bravo!' Max Osborn: 'Man spürt: es fehlen die leisen elektrischen Schwingungen, die sich von solchen Objekten zu Malern männlichen Geschlechts hinüberschaukeln.'

Willi Wolfradt: 'Im Verein der Künstlerinnen hat man sich zweifellos Mühe gegeben... Gleichwohl ist das stellenweise empfindlich gedrückte Gesamtniveau der Ausstellung nicht danach angetan, Überdruß zu verscheuchen.' Adolph Donath: 'Ich würde glatt von den neunzig Nummern zu zwei Drittel streichen.... Nun fordern die malenden Frauen Gleichberechtigung. Sie sollen sie haben.' B.E. Werner: 'Eine solche Ansammlung von Unzulänglichkeiten, eine solche Fülle von Dilettantismus... ist zuviel.'

Der Kritik lag teilweise auch eine bestimmte Auffassung der Porträtmalerei zu grunde. Max Osborn etwa, Kritiker und ausgewiesener Freund der Moderne, hielt das Porträtgenre durch den Subjektivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht grundsätzlich für gefährdet. Vielmehr seien " Kubismus und Expressionismus durchaus fähig eine neue Kultur des männlichen Porträts anzusiedeln." "Frauengesichter allerdings", so führt er weiter aus, "stehen dem Bilde gewachsener Natur und darum..... einem in der Ferne geahnten Grundtypus näher. Ein verteufeltes Problem, dem individuellen Geheimnis eines weiblichen

Antlitzes auf die Spur zu kommen und doch jene Uridee des Weibtums nicht zu verlieren." Zusätzlich erschwert werde das Problem durch das "Vorrecht der Frauen, schön, reizvoll zu sein, als Geschlecht zu wirken."

Als Spiegel einer gleichsam archaischen Weiblichkeit und damit gewissermaßen außerhalb der Zeit angesiedelt, hatte das Frauengesicht als Sujet für ein subjektiv aufgefaßtes, naturfernes Porträt tabu zu sein, hatte seine Darstellung den begrenzten Bereich des Schönen nicht zu verlassen. Wenn es um das Thema Frau ging, wurde offenbar der Kunstverstand immer noch zugunsten jener altbekannten männlichen Haltung suspendiert, die, bewußt oder unbewußt, die Frau zum Naturwesen deklarierte und ihr wie eh und je einen Standort außerhalb der männlichen Kultur und Geschichte zuwies.

Wenn man sich Ursula Vehrigs Bildnisse ansieht, so weisen die Darstellungen am Anfang der Zwanziger Jahre am stärksten psychologische Qualitäten und inneres Antlitz der Frauen auf. Die geistige Individualität und der androgyne Aspekt der sogenannten "Neuen Frau" samt der sonstigen diesem Typus zugeschriebenen Erscheinungscharakteristika ist eher in den Darstellungen aus der Mitte des Jahrzehnts zu finden. Die Arbeiten der späten Weimarer Zeit unterliegen dann wieder eher einem tradierten Vorstellungsreservoir von Weiblichkeit.

Ursula Vehrigs – Bildnis Dolly Haas
Öl auf Leinwand, 1929, 90 x 70 cm

Ausstellungsleben und Goldene Zwanziger Jahre

Wenn der Begriff der 'Goldenen Zwanziger Jahre' eine Berechtigung hat, dann für die Gebiete der Kunst, Kultur und Wissenschaft. In fast allen kulturellen Bereichen erlebte diese Zeit vor allem in ihrem Hauptzentrum Berlin eine außerordentliche Blüte. Ein bis dahin nicht gekanntes Ausmaß an Neuschöpfungen auf den Gebieten der Literatur, des Films, des Theaters, der Musik und der bildenden Kunst kennzeichnet dieses Jahrzehnt.

Für die bildenden Künstler war von Bedeutung, daß das Ausstellungsleben in den zwanziger Jahren einen beträchtlichen Aufschwung nahm.

Vehrigs, Ursula
77. Bildnis einer jungen Schauspielerin

Wiegmann, Jenny
78. Liegende, Plastik

Winckelmann, Frieda K.
79. Porträt der Ärztin Dr. med. M.-L. Köllisch, Hamburg, Gef. Gips
80. Menschen im Café, Aquarell

Winkler, Madeline
81. Am Steuer

Woermann, Hedwig, Wustrow
82. Blumenverkäuferin, auf Seide

Wolfthorn, Julie
83. Frau Dr. Heller
84. Frau Erna Grautoff
85. Carola Neher, Aquarell

Wolff, Sophie
86. Colette, Kreidezeichnung
87. Lucie Konstantin, Schriftstellerin und Malerin, Bleistiftzeichnung

von Zitzewitz, Augusta
88. Katharina von Kardorff
89. Barbara Kemp
90. Paula Freifrau von Reznicek

SIEGBERT LEVY Kleiden Sie zweckmässig, POTSDAMERSTRASSE 1a am Bestem und billigsten KURFÜRSTENDAMM 29

DIE FRAU VON HEUTE

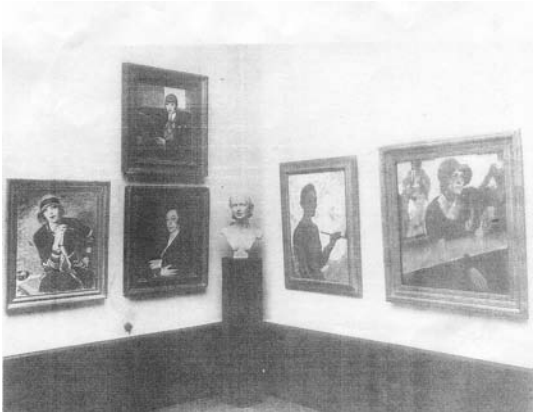
AUSSTELLUNG
GEMÄLDE · GRAPHIK · PLASTIK

NOVEMBER-DEZEMBER 1929
Geöffnet von 10-5, Sonntags 11-2 Uhr

VEREIN DER KÜNSTLERINNEN ZU BERLIN
W 35, SCHÖNEBERGER UFER 38

Ausstellungskatalog "Die Frau von heute", Berlin 1929

Neben den zentralen Ausstellungsmöglichkeiten wie der 'Juryfreien Kunstschau' in Berlin und den Projekten des 'Deutschen Künstlerbundes' boten sich den emporstrebenden Malern und auch Malerinnen regionale Kunstvereine und Künstlervereinigungen wie die 'Sezessionen' und eine wachsende Zahl privater Galerien an. Am Beginn der dreißiger Jahre allerdings machte sich - wohl durch die wachsende Not im Gefolge der Weltwirtschaftskrise - eine gewisse Stagnation im Ausstellungswesen und im Kunsthandel bemerkbar.



Blick in die Austellung `die Frau von heute`, 1929

Wie sich die Stellung der Künstlerinnen im Kulturleben veränderte, läßt sich deutlich am Beteiligungsgrad von Frauen an der jährlichen Großen Berliner Kunstausstellung ablesen. Große Ausstellungen dieser Art repräsentieren bis zu einem gewissen Grade das öffentliche Kunstleben, und der Beteiligungsgrad von Frauen daran kann als guter Indikator für das Verhalten der Künstlerinnen angesehen werden. Lag der Anteil der Frauen an diesen Ausstellungen vor dem 1. Weltkrieg noch unter 10 Prozent, so stieg er Mitte der zwanziger Jahre bis zur Machtübernahme der Nazis sprunghaft auf ein Mittel von fast 30 %, mit abnehmender Tendenz 1932, um dann ein Jahr später wieder auf 10 % zu sinken.

Ursula Vehrigs beteiligte sich 1928 in der Abteilung der 'Novembergruppe' an der Grossen Berliner Kunstausstellung. Die November-

Augusta von Zitzewitz, Bildnis Katharina von Kardorff, 1929
Öl/Leinwand, Verbleib unbekannt

gruppe war eine Vereinigung von Künstlern, die als Konsequenz der Schrecken des 1. Weltkrieges die Kunst im Dienste von gesellschaftlichen Veränderungen sehen wollte. Im Verlauf der Zwanziger Jahre entwickelte sich die Gruppe jedoch mehr zu einer Ausstellungsgemeinschaft, deren Mitglieder über ein breitgestreutes künstlerisches Vokabular verfügten. Ursula Vehrigs Beteiligung innerhalb dieser Gruppierung könnte auf ihren Kontakt zu Max Pechstein, einem der Gründungsmitglieder, zurückzuführen sein.

In den Jahren 1930 und 1931 stellte Ursula Vehrigs als 'Mitglied des Vereins Berliner Künstlerinnen' in der Großen Berliner Kunstausstellung aus, u.a. mit einem mit 'Motorradfahrer' betitelten Bild. Es scheint ein zu dieser Zeit offenbar gerade bei Frauen beliebtes Thema gewesen zu sein, wenn man hier z.B. auch an Lotte Lasersteins 'Motorradfahrer' denkt. Die neuen Verkehrsmittel wie Auto und Motorrad galten in ihrer Gebrauchsmöglichkeit für Frauen als ein Symbol von Emanzipation und Eigenständigkeit.

Ursula Vehrigs - Architektenfrau
Öl auf Leinwand, um 1929 - 100 x 75 cm

Neben der Bedeutung Berlins als Zentrum der Bildenden Kunst, erlangte die Stadt auch als Mittelpunkt des deutschen Musiklebens große Bedeutung. Ursula Vehrigs besaß zahlreiche Kontakte zu Vertretern dieses Metiers, u.a. gehörte der Pianist Edward Weiss zu ihrem Freundeskreis. Er war ein Schüler von Ferrucio Busoni, dem Komponisten und Professor an der Preußischen Akademie der Künste. Ein Bildnis von Gustava Weiss entstand um 1930 in Mertendorf. 1933 emigrierte das Ehepaar Weiss nach New York.

Auch die staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik spielte eine nicht unbedeutende Rolle im Musikleben Berlins. Hans-Joachim Moser war Direktor dieser Einrichtung und wurde insbesondere durch musikgeschichtliche Werke bekannt. Sein Bildnis sowie die Zeichnung Kurt Schuberts, eines Pianisten und Komponisten, belegen ebenfalls Ursula Vehrigs Kontakte zur Welt der Musik.

Über die schon genannten Freunde, die für das Berliner Tageblatt tätig waren, hatte sie natürlich auch Berührung mit den neuen Medien wie dem Radio, dem Film, aber auch der bebilderten Presse, die alle zusammen die Kommunikationsstrukturen dieser Zeit erweiterten. Nach der Erfindung der Leica nahm die Fotoreportage einen ungeahnten Aufschwung. In Serien von Bildern wurden die unterschiedlichsten Themen einem breiten Publikum nahegebracht.

Einer der Pioniere dieses Genres war Wolfgang Weber, der Neffe von Ernst Weber. 1902 geboren, hatte er Ethnologie und Musikwissenschaft studiert und tat sich zuallererst mit Berichten aus dem fernen Afrika hervor, bevor er durch seine Sozialreportagen während der Weltwirtschaftskrise mit ihrer verheerenden Arbeitslosigkeit bekannt wurde. Seine Aufnahmen haben bis heute nichts von ihrer Eindringlichkeit

verloren. Als Verwandter war er häufig zu Gast bei der Familie Weber-Vehrigs am Kurfürstendamm 35. Der Kontakt zwischen ihm und Ursula Vehrigs blieb lebenslang erhalten.

Das Ende der Weimarer Republik

Neben der Kultur gab es in der Weimarer Republik viele Bereiche, die sich nicht derartig blühend entwickelten. Wirtschaftlich trug das Land noch an den Reparationslasten aus dem Versailler Friedensvertrag und insbesondere der Mittelstand hatte an den Folgen der großen Währungskrise von 1923 zu leiden. Auch der Vater von Ursula Vehrigs war in den zwanziger Jahren gezwungen, Geldgeber und Partner in seine Firma hineinzunehmen. Etwa zu dieser Zeit, 1928, zeigt ein Bildnis Ursula Vehrigs den Vater als 60-jährigen.

Nach den Jahren des relativen Aufschwungs der Weimarer Republik kam es am Ende des Jahrzehnts zu erneuten schweren wirtschaftlichen und in deren Folge politischen Problemen. Zur weltweiten wirtschaftlichen Depression (Börsencrash 1929) trat eine Kredit- und Währungskrise im Deutschen Reich. Der Abzug von ausländischem Kapital und Darlehen brachte die ohnehin auf schwankendem Boden stehende Zahlungsfähigkeit der deutschen Banken ins Rutschen. Die Gefahr eines Zusammenbruchs sämtlicher deutscher Banken zeichnete sich ab.

Um die Liquidität der deutschen Banken zu stützen, verkündete der amerikanische Präsident Hoover am 20. Juni 1931 eine einjährige Unterbrechung der deutschen Reparationszahlungen. Aber das Moratorium kam zu spät. Mehrere deutsche Großunternehmen machten wegen

Zahlungsunfähigkeit Bankrott und in ihrer Folge am 11. Juni 1931 auch eine der größten deutschen Banken, die Darmstädter Nationalbank (Danat-Bank). Fritz Hofmeier, der Mann von Margot Vehrigs, der zu dieser Zeit für die Dresdner Bank tätig war, war an dem Sanierungsversuch der DANAT-Bank federführend beteiligt.

Im selben Jahr, am 11. Oktober 1931, traf sich in Bad Harzburg alles, was an rechter Republikfeindlichkeit aufzubieten war: Nationalsozialisten und Deutschnationale, Vertreter der Deutschen Volkspartei, der Wirtschaftspartei, daneben Prominenz aus Adel und Wirtschaft, pensionierte Generäle der Republik usw. Darunter auch der ehemalige Reichsbankpräsident Hjalmar Schacht, der auf dieser Zusammenkunft mit einer aufsehenerregenden Rede der Harzburger Front beitrat.

Auch auf dem kulturpolitischen Felde gab es natürlich weit vor 1933 ernstzunehmende Zeichen des politischen Wandels. Führende Nationalsozialisten machten seit etwa 1930 die Kunst zum Instrument ihrer politischen Propaganda. Unter Beteiligung des von Alfred Rosenberg gegründeten "Kampfbundes für deutsche Kultur" hatte sich 1928 in Weimar ein "Führerrat der Vereinigten Deutschen Kunst - und Kulturverbände" gebildet, der das gesunde Volksempfinden gegen den "Terror des Kunstbolschewismus" mobilisieren wollte.

In Weimar kam es 1932 zu einem anderen Ereignis, das Schlimmeres erahnen ließ. Der nationalsozialistische Volksbildungsminister der thüringischen Landesregierung, Frick, praktizierte die erste Säuberung eines Kunstmuseums. 70 Werke der neueren Kunst ließ er aus dem Weimarer Schloßmuseum entfernen. Dabei spielte der schon erwähnte Paul Schultze-Naumburg als einer der führenden kulturpolitischen Köpfe der NSDAP eine entscheidende Rolle bei diesem Weimarer Bildersturm.

Porträt George Scheffauer, Journalist
um 1932 in Berlin, 70 x 45 cm

Auch wenn keine politischen Äußerungen Ursula Vehrigs bekannt sind, kann man aus ihren Kontakten und bildlichen Zeugnissen schließen, daß sie mit den Vorstellungen der linken bürgerlichen Mitte symphatisierte. Ein Bildnis Ernst Böhmes, dem damaligen sozialdemokratischen Bürgermeister von Braunschweig, belegt Ursula Vehrigs Kontakte zu Kreisen sozialdemokratischer Politiker. Böhme hatte es im Lande Braunschweig seit 1929 mit einer NSDAP-Beteiligung in der Regierung zu tun, ähnlich wie in Thüringen. Dies führte zu ständigen politischen Auseinandersetzungen und Kämpfen. Nach der Machtergreifung wurde er von den Nazis endgültig des Amtes enthoben und von der SA verhaftet.

Viele der Freunde und Bekannten von Ursula Vehrigs gehörten zu den aktiven Gegnern Hitlers und der Nationalsozialisten. So auch der deutsch-amerikanische Schriftsteller George Scheffauer, der Autor verschiedener kritischer Artikel und Bücher über seine Wahlheimat Deutschland war und als Publizist für das Berliner Tageblatt gegen die drohende nationalistische Gefahr publizistisch agierte. Bekannt wurde er auch durch Übersetzungen von Thomas Mann. Seine antifaschistische Haltung sollte ihm das Leben nach Hitlers Machtübernahme in diesem Land unerträglich machen.

Das Bildnis Ursula Vehrigs von Scheffauer aus dem Jahre 1930 zeigt ihn mit einem markanten Kopf, mit entsprechenden Betonungen an Kinn, Nase und Stirn, was dem Mann samt dem etwas vorgeschobenen Unterkiefer einen sehr entschlossenen Gesichtsausdruck verleiht. Die starken Augenbrauen, die tiefliegenden Augen und die leicht zerzaust wirkende Haarpracht tun das übrige für den nachhaltigen Eindruck, den das Bild beim Betrachter hinterläßt. Es bewegt sich im graubeigen und grünen Farbbereich und ist spannungsreich mit dynamischen Pinselstrichen entworfen und durchgeführt worden.

Ursula Vehrigs – Bildnis Hans-Joachim Moser
Öl auf Leinwand, um 1930, 95 x 65 cm

Auch der mit Ursula Vehrigs und ihrer Familie befreundete Alfred Kerr gehörte zu denjenigen, die schon frühzeitig und weitsichtig gegen die nationalen, restaurativen Tendenzen der Weimarer Republik warnend zu Felde zogen, auch und gerade in dem neuen Medium Radio. Anlaß dazu bot ihm u.a. die wachsende Zahl von Hetzschriften von deutschnationaler Seite, in denen einzelne Persönlichkeiten der "rot-schwarzen Vergangenheit", wie sie genannt wurden, persönlich angegriffen und bedroht wurden.

Zu den Angegriffenen zählten die beiden Sozialdemokraten Severing und Braun. In dem dramatischen Jahr 1932 wurden sie am 20. Juli als Innenminister und Ministerpräsident der gewählten preußischen Landesregierung durch die neue Reichsregierung unter Franz von Papen abgesetzt und aus dem Amt gedrängt. Zu den wichtigen republikanischen Akteuren an der Seite von Severing und Braun gehörte Wilhelm Abegg, Mitglied der Deutschen Demokratischen Partei, als Staatssekretär im Preußischen Innenministerium. Er war der Schwager von Margot Vehrigs Mann, Fritz Hofmeier. Über diese private Verbindung führten die Wege von Severing und Abegg auch ins Webersche Haus und ins Atelier von Ursula Vehrigs. Der Verbleib ihrer Bildnisse ist allerdings nicht bekannt.

Die politische Debatte im Freundes- und Familienkreis gewann in dieser Zeit aufgrund der krisenhaften Situation immer mehr an Bedeutung. Sie wurde zusätzlich verstärkt durch die Tatsache, daß viele jüdische und auch nichtjüdische Freunde der Webers sich bereits im Vorfeld der Ereignisse von 1933 mit Auswanderungsgedanken trugen und diese auch teilweise realisierten. Die Vorgänge des 20. Juli 1932 wurden natürlich mit besonderer Spannung verfolgt. Zum einen wegen der persönlichen Verbindung zum Zentrum des Geschehens und zum anderen,

weil die sozialdemokratische preußische Regierung allgemein auf republikanischer Seite als ein letztes Bollwerk gegen den Sturm von Rechts angesehen wurde.

Wilhelm Herzog, ehemals zusammen mit Alfred Kerr Herausgeber des 'Pan', berichtet in seinen Erinnerungen über ein Gespräch zwischen ihm, Heinrich Mann und Wilhelm Abegg. Er schildert Abegg als einen Mann guten Willens, der allerdings erklärt habe, "man müsse vorsichtig sein, sich nicht provozieren lassen und abwarten". Heinrich Mann hatte darauf erwidert: "Nein Herr Staatssekretär, wir glauben, daß man nicht abwarten, sondern zuschlagen müsse, bevor es zu spät ist. Schon jetzt ist es fünf Minuten vor zwölf." Die zögerliche Attitüde Abeggs kennzeichnete leider allzu oft die demokratischen Protagonisten der späten Weimarer Republik.

Fritz Hofmeier beschrieb in einem nach 1945 verfaßten Manuskript die Vorgänge des Jahres 1932 in Zusammenhang mit persönlichen Erlebnissen: 'Hitler sollte herangeholt werden, um den 'Sozialismus' loszuwerden. Der Gedanke war, die Sozialdemokratie zu bekämpfen und den Lebensstandard des deutschen Arbeiters wieder auf einen ganz geringen Nenner zu bringen, wie es für die preußischen Junker und die Schwerindustrie passend war.

Ursula Vehrigs – Bildnis Dr. Ernst Böhme Oberbürgermeister von Braunschweig 1929-33, 1945-48

Alfred Kerr

Überschuß an Bescheidenheitsmangel ist seine zweite Natur. Seine hemmungslose Eitelkeit, verbunden mit einer auf Originalität gedrillten Verhunzung der deutschen Sprache, ließen ihn langsam dem Gelächter aller gesund empfindenden Menschen anheimfallen. Er wird heute nur noch von seiner jüdischen Lesergemeinschaft ernst genommen, vor der er sich jahrelang als „geistreicher" Vertreter eines an Schamlosigkeit grenzenden Defaitismus spreizte. An der Umwertung aller ethischen Werte hat er sich in hervorragendem Maße beteiligt. Bekannt ist sein Ausspruch: „Lieber dreimal Sklav als tot." Seiner Verwendungsmöglichkeit als Spaßmacher dürfte nichts im Wege stehen.

Verlag der Deutschnationalen Schriftenvertriebsstelle G. m. b. H., Berlin NW 7.
Druck von Edmund Gaillard G. m. b. H., Berlin SW 68.

Sollen DIE wiederkommen?

[redacted]

Bilder aus unserer
SCHWARZ-ROTEN
Vergangenheit

Abegg

Begann als rechte Hand des roten Berliner Polizeipräsidenten Eichhorn (1918/19), dem er als Regierungsrat zur Seite stand und bei der Zerschlagung der alten Schutzmannschaft half. Er brachte es schließlich zum Staatssekretär im Preußischen Innenministerium, wo er als einer der fähigsten Verwaltungsbeamten der schwarz-roten Regierung galt. In der „Republikanisierung" der Schupo sah er seine Lebensaufgabe. „Es irrt der Mensch, solang er strebt."

Carl Severing

Einer der Mächtigsten der roten Nachkriegspolitik. Er wußte sich stets ein staatspolitisches Mäntelchen umzuhängen, wenn er sich als Parteipolitiker tarnen wollte. Ganz besonders liebte er die Behauptung, die demokratische Republik ruhe auf festen Fundamenten. Als sie zu wackeln begannen, verkündete er, nur der Gewalt weichen zu wollen. Dann wich er. Auch er gehörte zu den Ministern, die durch Bumkes Spruch als „rechtmäßige Preußenregierung" noch für einige Monate eingeweckt wurden. Als er zum ersten Male preußischer Innenminister war, erschien im „Preußischen Fahndungsblatt" ein Steckbrief gegen — Schlageter. Severing war in jedem Augenblick ein gehorsamer Diener seiner Partei.

Auszug aus der Schrift der deutschnationalen Schriftvertriebsstelle »Sollen DIE wiederkommen«, Bilder aus unserer Schwarz-Roten Vergangenheit

Zu diesem Zwecke sollte der Nationalsozialismus propagiert werden und Hitler nach Erreichung der Ziele wieder über Bord geworfen werden. Schacht, Hugenberg und Schleicher waren die Exponenten dieser Gedanken. Schacht hat anläßlich einer Unterredung in einer Gesellschaft dem damaligen Reichswehrminister Gröner und meiner Frau Margot Hofmeier gegenüber erklärt, daß man den Sozialismus samt Sozialdemokraten hinwegfegen müsse, um den Lebensstandard des anmaßenden deutschen Arbeiters zu senken und um die sozialen Einrichtungen zu Gunsten des Kapitals aufzuheben.

Bei einer späteren Gesellschaft bei seiner Schwägerin Sigrid Schacht, (mit der die Hofmeiers befreundet waren, s. Bildnis v. Ursula Vehrigs) explizierte Schacht einem internationalen Waffenhändler, seiner Nichte und meiner Frau gegenüber, daß er der nationalsozialistischen Partei in führender Stellung beigetreten sei, weil die kommende Zeit nur durch die Jugend geführt werden könnte, denn die demokratische Regierung und deren Persönlichkeiten seien zu alt und verkalkt, um den Sozialismus zu bekämpfen und die Wirtschaft und das Militär wieder in Gang zu bringen.'

So kam es, wie es vielleicht nicht hätte kommen müssen. Die Unterschätzung Hitlers, die Unterstützung diverser industrieller und Bankierskreise und die schwankende Haltung eines greisen Reichspräsidenten führten zur sogenannten Machtergreifung am 30. Januar 1933. Es folgten die Ausschaltung der Parteien und Gewerkschaften, die rassische und politische Verfolgung großer Teile der Bevölkerung und die Gleichschaltung der Künste, die Brandmarkung und Vernichtung der Moderne als Entartete Kunst.

Die Frau geriet einen großen Schritt zurück in die völkische Rolle der gebärenden Volksmutter. Die Künstlerinnen reagierten sensibel auf die politischen Veränderungen. Genauso wie die gesellschaftliche Öffnung nach dem 1.Weltkrieg positive Auswirkungen gehabt hatte, sollten die nationalsozialistische Herrschaft und Ideologie repressiv und lähmend auf viele von ihnen wirken, so auch auf Ursula Vehrigs.

Wofgang Weber – Fotografie von Arbeitslosen 1932
Titelblatt der »Berliner Illustrierten Zeitung«

Das Dritte Reich

Nach der "Machtergreifung" Hitlers im Januar 1933, dem Reichstagsbrand und dem Ermächtigungsgesetz im Anschluß an die Reichstagwahl vom März war der Rechtsstaat beseitigt und politischer Terror beherrschte das Land. Um die gesamte Kulturszene unter Kontrolle zu bringen, wurde das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter dem Minister Dr. Joseph Goebbels gebildet. Das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums bot die Handhabe zur willkürlichen Entlassung mißliebiger Hochschullehrer, Akademieprofessoren und Museumsleiter.

Max Liebermann trat 1933 als Präsident der Preußischen Akademie der Künste zurück. Heinrich Mann folgte ihm wenig später als Präsident der Sektion Literatur. George Muche, in Breslau als Akademieprofessor entlassen, berichtet über diese Zeit: "Unsere Verträge galten nichts mehr, unsere Kunst galt nichts, unsere pädagogischen Fähigkeiten nichts, unser Charakter nichts, unsere Erfahrungen nichts, unsere Ideale nichts. Wir wurden zu überflüssigen Menschen, verächtlichen Personen gemacht."

Eine erste Emigrationswelle setzte ein. Alfred Kerr, Heinrich Mann und viele andere verließen Deutschland über Nacht. Kerr berichtete Monate später aus seinem Pariser Exil: " Ich lag mit 39 Grad Fieber im Bett. Ein Telephonanruf teilte mir mit: der Paß wird mir entzogen. Raus aus dem Bett, nur einen Rucksack über, mit dem Allernötigsten. Nach dreieinhalb Stunden war ich in der Tschechoslowakei ". Wilhelm Abegg war schon 1932 in die Schweiz emigriert. Braun folgte im Sommer 1933. Severing überlebte die NS-Zeit unter Gestapoaufsicht in Bielefeld.

George Scheffauer nahm sich 1933 am Ammersee das Leben. Fritz Stahl war 1932 verstorben, womit ihm die schlimmen Vorgänge des Jahres 1933 und deren Folgen erspart blieben.

Die Folgen dieses Exodus insbesondere für die Betroffenen, aber auch für die Zurückgebliebenen, waren schwerwiegend. Das, was die Emigration für das Leben der unfreiwilligen Auswanderer bedeutete, läßt sich wohl nur nach näherer Auseinandersetzung mit den gesamten Umständen, die auf die Exilianten warteten, begreifen. Für die Dagebliebenen wie Ursula Vehrigs bedeutete es jedenfalls das Wegbrechen eines nicht unbedeutenden Teils ihres Freundes- und Bekanntenkreises. Abgesehen von dem Verlust an menschlichen Kontakten war damit auch der Wegfall eines Kreises verbunden, der als Anreger und Resonanzkörper für ihre Kunst von Bedeutung war. .

Persönlich konfrontiert waren Ursula Vehrigs und ihr familiäres Umfeld mit den politischen Verhältnissen zudem durch die Repressalien, denen die noch in Deutschland lebenden Freunde und Bekannte aus politischen oder rassischen Gründen ausgesetzt waren. Auch Margot Vehrigs Mann, Fritz Hofmeier unterlag Sanktionen auf Grund seiner Verschwägerung mit Wilhelm Abegg. Jahrelang wurde er mit einer Art Berufsverbot belegt, weil er sich geweigert hatte, der Aufforderung seines Arbeitgebers, der Dresdner Bank, nachzukommen, sich durch öffentliche Anzeigen in Zeitungen von seinem Schwager Wilhelm Abegg zu distanzieren. Erst 1939 bekam er wieder eine Arbeitsmöglichkeit in Litzmannstadt (Lodz).

Auch in anderer Hinsicht wurden die veränderten politischen Verhältnisse deutlich spürbar für Ursula Vehrigs. Kulturpolitisch begann ein systematischer Prozeß der politischen Homogenisierung öffentlicher

Instanzen und Institutionen, angefangen bei den Ländervertretungen über die Kirchenverbände bis hin zu den bürgerlichen Frauenorganisationen und berufsbildenden Verbänden. Auch für unzählige Kultur- und Kunstinstitutionen bedeutete diese Gleichschaltung eine tiefe Zäsur. Selbst von kleineren und mittleren Vereinen wurde mit einer Fülle restriktiver Maßnahmen die vollständige Anpassung an die NS-Ideologie verlangt.

Ursula Vehrigs – Frau mit Kind
Öl auf Leinwand, um 1935, 55 x 45 cm

Was dies bedeutete, konnte Ursula Vehrigs durch die Vorgänge im Zusammenhang mit dem "Verein der Berliner Künstlerinnen" miterleben. Der erste spürbare Angriff seitens der nationalsozialistischen Machthaber erfolgte frühzeitig, im März 1933. Der " Völkische Beobachter " brachte in einer Ausstellungsbesprechung folgende Zeilen: "In dem schönen, leider fast leerstehenden Atelierhaus am Schöneberger Ufer, hat der "Verein der Berliner Künstlerinnen" seine Frühjahrsausstellung eröffnet. Ebenso dürftig wie die Beteiligung ist die Qualität. Mit verschwindenden Ausnahmen ist der Geist der Flechtheime vertreten. Und selbst bei diesen Ausnahmen ist mindestens das Sujet jüdisch. 'Neger aus Liberia' , 'Arthur Schnitzler', 'Mädchen in blauem Korsett', 'Chinesin' , usw.

Die Namen im Katalog lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Wir lesen: Erna Pinner, Jeanne Mammen, Gertrud Koref, Julie Wolfthorn, Milly Steger; und so geht es bis Käthe Münzer-Neumann, der es trotz guter Beziehungen zu einem jüdischen Kritiker nicht gelungen ist, im Kronprinzen-Palais aufgenommen zu werden, obwohl sie doch eine ebenso reinrassige Jüdin ist wie Else Lasker-Schüler. Inzwischen wird sie ja diesen Wunsch begraben haben. Den adligen Damen aber und den Nichtjuden dieses Vereins ist zu raten, sich so schnell wie möglich von der Mischpoche loszulösen."

Dieser Artikel zeigt drastisch die gesellschaftliche Wirklichkeit schon zu Anfang des NS-Regimes. Er beinhaltet alle tragenden Komponenten der kurze Zeit später beginnenden Anfeindungen und Einmischungen der neuen Machthaber in die Belange des Künstlerinnenvereins: Polemik, Diffamierung und Drohung. Der Prozeß der zwangsweisen Politisierung verlief im "Verein der Künstlerinnen zu Berlin" in seinen Grundzügen nicht anders als bei vergleichbaren Künstlerorganisationen mit-

tlerer Größe. Bis April 1933 war es dem Hitlerstaat gelungen, eine Umbildung des Vereinsvorstandes zu erzwingen. Neben der noch im Januar 1933 amtierenden langjährigen ersten Vorsitzenden Fanny Remak wurden die Malerinnen Julie Wolfthorn und Alice Michaelis wegen ihrer jüdischen Herkunft aus dem Vereinsvorstand ausgeschlossen.

Die Widerstandslosigkeit mit der sich diese Prozesse vollzogen, zwingt zu einer Einlassung über den Konservatismus der bürgerlichen Frau-

Ursula Vehrigs – Bildnis Elfi Hartmann um 1936
Öl auf Leinwand, 75 x 55 cm

enbewegung. Untersucht man Frauenzeitschriften in den letzten Jahren der Weimarer Republik, so zeigt sich, daß die Themen sich ausschließlich um verhältnismäßig irrelevante Diskussionspunkte drehten und die Autorinnen unfähig waren, sich auf die aktuellen politischen Vorgänge zu beziehen. Volk, Dienst am Volk und Arbeit waren immer noch Leitmotive des Selbstverständnisses der Frauenbewegung, obwohl diese Begriffe seit ihren Anfängen 1848 einen vollkommen veränderten Inhalt angenommen hatten.

Wichtiges Instrument bei der Gleichschaltung des Kulturlebens war die Reichskulturkammer. Nur diejenigen Künstlerinnen, die nach einer eingehenden Prüfung hinsichtlich ihrer rassischen, weltanschaulichen und künstlerischen Eignung von ihr für tauglich befunden wurden, für Volk, Vaterland und Führer künstlerisch zu arbeiten, erhielten eine entsprechende Mitgliedsnummer für den 'Reichsverband der bildenden Künstler'. Diese allein ermöglichte eine weitere Mitgliedschaft in Künstlerverbänden, entsprechende Ausstellungsmöglichkeiten sowie den Bezug von Malmitteln. Ohne die Nummer war es kaum möglich auf offiziellen Wegen an die unentbehrlichen Utensilien für die Malerei zu gelangen, den Künstlern war also eine wesentliche Grundlage der Arbeit entzogen.

In diesen sich in den ersten Jahren des "Dritten Reiches" entwickelnden Verhältnissen von Auswanderung und Repressalien auf der einen Seite, Gleichschaltung des öffentlichen und kulturellen Lebens auf der anderen Seite, war die Anpassung ein häufig zu beobachtendes Phänomen bei den Kunstschaffenden. Der Maler Hans Grundig schrieb später in seinen Memoiren: " Wie geschickt verstanden es doch die Menschenfänger viele zu korrumpieren, auch Kollegen, von denen ich wußte, daß sie bisher keine Faschisten gewesen waren und auch keine sein wollten.

Da war der Paul, ein sensibler auf Munch aufbauender Maler, er hatte einen Auftrag und malte für 20 000 RM Blut- und Boden-Bilder auf etliche große Leinwände. Und wie stand es um jenen anderen, den ich als Anhänger der Lehre von Laotse kannte? Jetzt malte er Wandbilder mit Hakenkreuzfahnen, mit jenem Spinnensymbol, das allen Humanisten ein Greuel ist. "

Nur die starken Naturen unter den Künstlern konnten trotz Nationalsozialismus, trotz Verfemung, trotz Ämterverlust, trotz Ausstellungsverbot und finanzieller Misere ihrer Arbeit treu bleiben und sie fortführen, ja künstlerisch antworten auf all die Geschehnisse. Otto Dix schrieb in dieser Zeit, man habe das Gefühl für das nächste Jahrhundert zu arbeiten. Die Mehrzahl der Künstlerschaft reagierte auf die gesellschaftliche Gleichschaltung eher mit Anpassung bzw. mit einem passiven Beiseitestehen. Derart ist wohl auch die Haltung Ursula Vehrigs zu charakterisieren. Seelisch und geistig vom Alltag, dem Zeitgeist und Zeitgeschehen beansprucht und beeinträchtigt, blieb sie ohne ausreichende künstlerische Antworten auf die sie umgebenden Geschehnisse.

So verharrte Ursula Vehrigs weitgehend regressiv auf der traditionellen Seite des eigenen künstlerischen Schaffens. Zu den charakteristischen Arbeiten dieser Zeit gehören diverse Blumenstilleben und Bildnisse, u.a. das von Elfi Hartmann, der späteren Ehefrau des Schauspielers Paul Hartmann sowie das Porträt Harry Herrlaus, dem Chefredakteur der 'Deutschen Verkehrszeitung'. Sie allesamt zeichnen sich durch eine von erdigen Tönen bestimmten Farbpalette sowie durch eine eigenartige Strenge und Leblosigkeit aus. Ähnliche Auswirkungen hatte das Zeitgeschehen auf eine große Zahl der Künstlerinnen, die traditionsgemäß noch stärker abhängig waren von gesellschaftlichem Wohlwollen und von einem offenen und günstigen Klima und die wenig historische Er-

fahrungen in der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und politischen Turbulenzen und Bedrohungen hatten.

In der Tat stellt sich die Frage, wie eine Künstlerin scheinbar unberührt von den gesamten politischen Vorkommnissen um sie herum, dieselben Blumenstilleben und gesellschaftlichen Bildnisse produzieren konnte wie zuvor. Die Antwort kann eigentlich nur in der schon angesprochenen Ohnmacht und der Tatsache gesucht werden, daß sowohl der Reflexionsrahmen als auch der Außenweltbezug und der Bestimmungsort der eigenen Kunst schon zuvor zu eng angelegt waren. Carina Keil beschreibt dies in ihrem Beitrag für die Berliner Ausstellung 'Profession ohne Tradition' 1993 als eine "weitere Art der Flucht vor dem Alltag des nationalsozialistischen Deutschlands, die im nachhinein nur schwer einzuordnen ist. Es handelt sich um eine Art Beiseitestehen, ein Gefühl der Ohnmacht vor den Ereignissen, die den Alltag seit 1933 prägten."

Die Diskussion um die Rolle der Frau war in der Gesellschaft schon seit Jahren sehr widersprüchlich geführt worden. In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre hatte die Rolle der Frau als Mutter u.a. durch die Einführung des Muttertages eine neue Wertigkeit erhalten. Weltanschaulich gehörten die Muttertags-Propagandisten dem konservativen bis völkischen Spektrum an. Sie fühlten sich als Kämpfer gegen den allgemeinen Sittenverfall, den die Weimarer Republik in ihren Augen mit sich gebracht hatte.

Zu dem Zeitpunkt, als die Nationalsozialisten die Macht ergriffen, war die Frauenfrage bereits relativ tief ins Bewußtsein der Öffentlichkeit gedrungen. Die Nazis wandelten dieses Problembewußtsein für ihre Zwecke um. Was sie über Gleichberechtigung dachten haben sie nie verhohlen: "Der Nationalsozialismus lehnt...alle Gleichmacherei als wider-

natürlich ab. Es gibt somit für ihn keine Frauenfrage, da er die Frau nicht als gleichberechtigte Wettbewerberin dem Manne gegenüberstellt, ja schon die bloße Frage nach Gleichberechtigung als sinnlos und daher als nicht beantwortbar verachtet, sondern die Frau als Wesen ehrt und achtet, das ihm von der Natur gegebene Aufgaben zu erfüllen hat."

Die Referentin für Frauenfragen im Reichsministerium des Inneren, Paula Silber von Groote, hatte die Frauenbewegung schon vor der nationalsozialistischen Machtübernahme für mitschuldig am kulturellen Verfall Deutschlands erklärt. Nunmehr steht "im Mittelpunkt einer nationalsozialistischen Frauenfrage die Mutter, und zwar die ewig tragende und opfernde Volksmutter", schrieb sie. Die Frau wurde zur großen Mutter der Nation, zum "Lebensquell des Volkes" mystifiziert.

Die geistigen Leistungen der Frau hatten hinter ihre biologisch determinierten Aufgaben zurückzutreten. NS-Chef-Ideologe Alfred Rosenberg pries gerade die passive Rolle der Frau in allen Bereichen des geistigen und kulturellen Lebens. Dieser tiefgreifende Wandel des Frauenbildes wirkte sich natürlich stark auf das Schaffenspotential vieler Künstlerinnen aus. Die bescheidene Blütezeit gegen Ende der zwanziger Jahre war vorbei. Alle Diskussionen um die Kunst der Frau, um ihren Beitrag zur Kultur schienen nie geführt worden zu sein.

Vor diesem allgemeinen Hintergrund hinterläßt der Blick auf Ursula Vehrigs Mutter-Kinddarstellungen aus den dreißiger Jahren einen eher befremdlichen Eindruck. Eine dieser Darstellungen stellt eine schon fast biedermeierlich wirkende Mutter-Kind-Landidylle dar, wenn man mal vom Gesichtsausdruck der Mutter absieht. In jedem Fall zwingt sich einem die Begrifflichkeit 'Heimat', wie er zu dieser Zeit ein vielgebrauchtes Wort war, beim Anblick des Bildes auf.

Eine andere Darstellung beinhaltet idealisierende Tendenzen, ganz in der Tradition althergebrachter Mutter-Kind-Darstellungen. Von der Modernität vieler ihrer früheren Arbeiten ist Ursula Vehrigs hier meilenweit entfernt. Was mag sie zu dieser Art Darstellungen bewogen haben? Scheinbar konnte sie sich allgemeinen gesellschaftlichen Tendenzen und Strömungen betreffend dieses Themas nicht entziehen. Vielleicht spielte auch ihr Alter um die vierzig und das damit so gut wie abgeschlossene Thema eines eigenen Kindes zu dieser Zeit eine Rolle und führte sie zu diesem Sujet in einer eher romantisierenden Form.

Auf die Gleichschaltung der kulturellen Vereine und Institutionen folgte die Vorbereitung der reichsweiten Aktion 'Entartete Kunst', durch die tausende Kunstwerke mißliebiger Künstler aus deutschen Museen entfernt, verkauft oder vernichtet wurden. In dem neuerrichteten Haus der deutschen Kunst in München wurde 1937 die Ausstellung 'Entartete Kunst' eröffnet, in der die Avantgarde der öffentlichen Diffamierung und Ächtung preisgegeben wurde. Diese Ausstellung wurde anschließend als Wanderausstellung noch für Jahre im ganzen Reich gezeigt. In dieser Zeit kam es zu einer zweiten Auswanderungswelle unter den Künstlern. Beckmann verließ endgültig Deutschland und ging nach Amsterdam. Auch verschiedene Künstlerinnen des "Vereins Berliner Künstlerinnen", so Fanny Remak und Hilde Goldschmidt, gingen ins Exil.

Je länger die NS-Herrschaft andauerte, desto schwieriger wurde es überhaupt künstlerisch zu arbeiten. Was die Kulturförderung in dieser Zeit angeht, wurden für nationalsozialistische Staatsaufträge ungeheure Geldsummen und Materialmengen bereitgestellt und vergeudet, während es den angeblich weniger befähigten Künstlern und Künstlerinnen an den einfachsten Voraussetzungen für ihr künstlerisches Schaffen

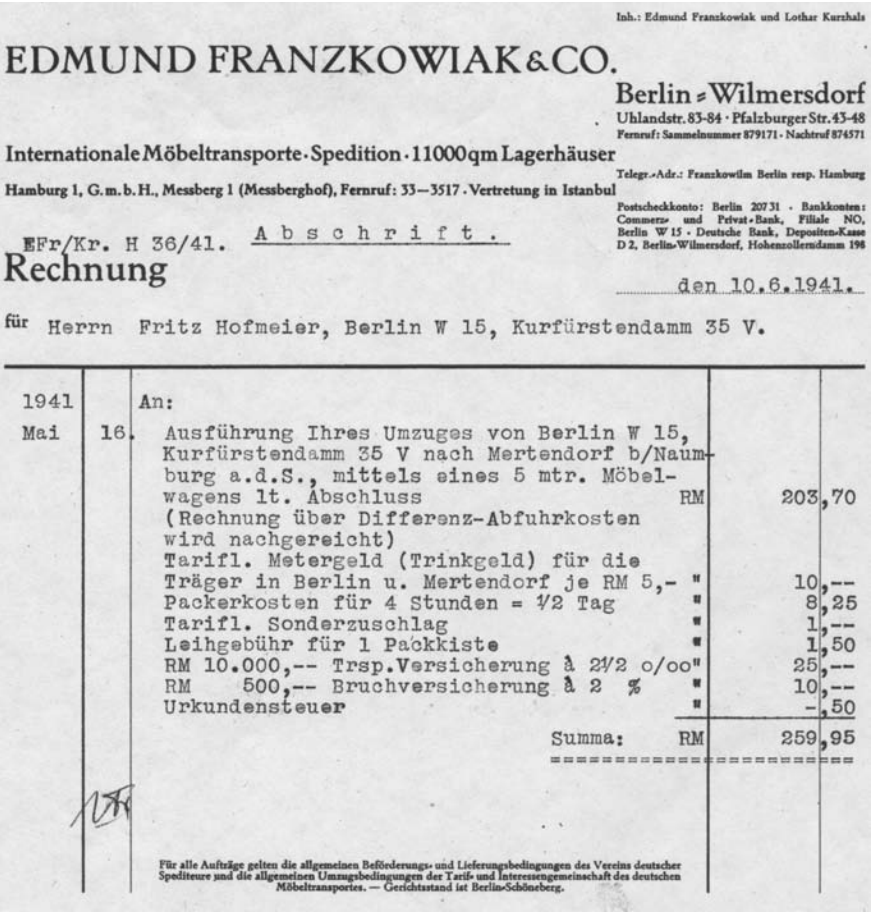
Ursula Vehrigs – Nähende
Lithographie, 45 x 35 cm, 1934

fehlte. Ihnen wurde der gute Rat gegeben, die "zeitlichen Schwierigkeiten (Materialmangel)...durch die Anfertigung von Aquarellen und farbigen Zeichnungen günstig zu überbrücken." (Berlin Document Center, Akte RKK Akte Else Hertzer)

Mit welchem Zynismus von seiten der Regimebürokratie die Ideologie und der Mangel verwaltet wurden, zeigt die Antwort eines Landesleiters für bildende Kunst auf die Anfrage einer Künstlerin hinsichtlich der Bereitstellung von Malutensilien. " Wie sie wissen, ist gerade Leinwand außerordentlich knapp, so daß es nicht möglich ist, die Anforderungen meiner Mitglieder auch nur zu einem geringen Teil zu erfüllen. Da ich jedoch zur Zeit im Besitze von beschlagnahmten Bildern (jüdischer Besitz oder 'entartete' Kunstwerke) bin, bin ich gerne bereit, Ihnen hiervon etwas Geeignetes zu Verfügung zu stellen und bitte Sie, sie sich an einem der nächsten Vormittage in meiner Dienststelle anzusehen." (Berlin Document Center, Akte RKK , Else Hertzer)

Viele dachten, daß der Spuk des 'tausendjährigen Reiches' sich nach Monaten oder wenigen Jahren auflösen würde. Es stellte sich aber bald heraus, daß dies nicht der Fall war. Im Gegenteil, Macht, Gleichschaltung und die kalte Gesinnung der Diktatur machten sich immer mehr breit. Das geistige Leben erlosch vollends. Die Bewältigung des Alltages benötigte fast sämtliche persönlichen Kräfte.

Der Krieg mit seinen Bomben rückte immer näher. Nachdem Hitler im August 1940 das erste Mal London hatte bombardieren lassen, wurde auch die Reichshauptstadt von den ersten Angriffen heimgesucht. Die Mitglieder der Familie Vehrigs und ein Teil ihrer Freunde flüchteten sich immer öfter auf den sicheren Schachtberg nach Thüringen. 1939 war der Vater Hugo Vehrigs in Mertendorf gestorben. Ursula Vehrigs



Inh.: Edmund Franzkowiak und Lothar Kurzhals

EDMUND FRANZKOWIAK & CO.

Berlin-Wilmersdorf
Uhlandstr. 83-84 · Pfalzburger Str. 43-48
Fernruf: Sammelnummer 879171 · Nachtruf 874571

Internationale Möbeltransporte · Spedition · 11000 qm Lagerhäuser

Telegr.-Adr.: Franzkowilm Berlin resp. Hamburg

Hamburg 1, G. m. b. H., Messberg 1 (Messberghof), Fernruf: 33—3517 · Vertretung in Istanbul

Postscheckkonto: Berlin 20731 · Bankkonten: Commerz- und Privat-Bank, Filiale NO, Berlin W 15 · Deutsche Bank, Depositen-Kasse D 2, Berlin-Wilmersdorf, Hohenzollerndamm 198

EFr/Kr. H 36/41. Abschrift.

Rechnung

den 10.6.1941.

für Herrn Fritz Hofmeier, Berlin W 15, Kurfürstendamm 35 V.

1941		An:		
Mai	16.	Ausführung Ihres Umzuges von Berlin W 15, Kurfürstendamm 35 V nach Mertendorf b/Naumburg a.d.S., mittels eines 5 mtr. Möbelwagens lt. Abschluss	RM	203,70
		(Rechnung über Differenz-Abfuhrkosten wird nachgereicht)		
		Tarifl. Metergeld (Trinkgeld) für die Träger in Berlin u. Mertendorf je RM 5,-	"	10,--
		Packerkosten für 4 Stunden = 1/2 Tag	"	8,25
		Tarifl. Sonderzuschlag	"	1,--
		Leihgebühr für 1 Packkiste	"	1,50
		RM 10.000,-- Trsp.Versicherung à 2 1/2 o/oo	"	25,--
		RM 500,-- Bruchversicherung à 2 %	"	10,--
		Urkundensteuer	"	-,50
		Summa:	RM	259,95

Für alle Aufträge gelten die allgemeinen Beförderungs- und Lieferungsbedingungen des Vereins deutscher Spediteure und die allgemeinen Umzugsbedingungen der Tarif- und Interessengemeinschaft des deutschen Möbeltransportes. — Gerichtsstand ist Berlin-Schöneberg.

Umzugsdokument: Von Berlin nach Mertendorf, 1941

wurde als Erbin neue Eignerin des Schachtberges und war nun außer für die eigene Mutter auch noch für den Familienbesitz verantwortlich.

Ein Brief von Margot Vehrigs vom 3.9.1940, an ihren Mann in Litzmannstadt gerichtet, schildert die damalige Lebenssituation ein Jahr

nach Kriegsbeginn. "Wir haben hier außer letzte Nacht jede Nacht Fliegeralarm gehabt. Neuerdings gehen auch Harry Herrlau und Finkmann runter, weil es ihnen oben doch zu sehr bumst. Wo es hingehauen hat, hat es gründlich gesessen. Die heute da alle im Luftschutzkeller sitzen, lassen dich immer sehr grüßen. Tagsüber arbeiten und nachts von 1/2 1 bis 1/2 4 Uhr im Keller sitzen, ist auf Dauer doch sehr anstrengend. Aber was sollen wir thun, wir betrachten es als eine Art Urlaub. In Mertendorf spielen sich die Angriffe auf Leuna als ein Schauspiel ab, weil die angreifenden Flieger immer wieder ungefähr bis zum Haus zurückfliegen und dann wieder angreifen. Jede Nacht haben sie jetzt das große Schauspiel, die Luftkämpfe mitzusehen."

Dieser Brief erstaunt durch die Unbefangenheit, die trotz der schwierigen Lebenssituation darin zum Ausdruck kommt. Das Leben bahnte sich offenbar trotz des Krieges und der größten Katastrophen seinen Weg. Man fing an, Teile von Hab und Gut nach Mertendorf auszulagern. Aber nicht schnell und entschlossen genug. Am 22. Dezember 1943 wurde der Kurfürstendamm 35 samt Ursula Vehrigs Atelier ausgebombt. Ihr erging es damit wie vielen anderen, so auch ihren Vereinskolleginnen Milly Steger, Renee Sintenis, Marg Moll, Gerda Rotermund und Elizabeth Voigt. Ein Teil ihrer Arbeiten hatte Urrsula Vehrigs vorher nach Thüringen gebracht, ein anderer Teil verbrannte. Die alte Heimat "der Schachtberg" wurde nun die neue.

1943 verbrachten Ursula Vehrigs, deren Mutter und das Ehepaar Hofmeier zusammen mit dem Ehepaar Blessing das Weihnachtsfest zusammen auf dem Schachtberg. Entweder durch den Kontakt zu den Schachts oder über die eigene Tätigkeit in der Bankenbranche hatte Fritz Hofmeier die Bekanntschaft und dann Freundschaft Karl Blessings gemacht. Dieser, schon zu Zeiten der Weimarer Republik ein Mitarbeiter

Hjalmar Schachts, wurde im Dritten Reich Generalreferent unter dem Reichswirtschaftsminister Schacht.

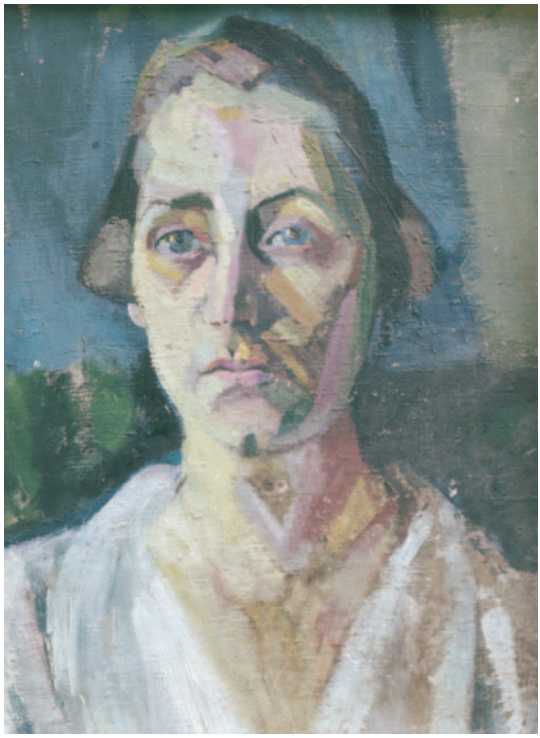
1939 wurde er von diesem Posten abberufen, nachdem er sich geweigert hatte, die inflationistische Rüstungsfinanzierung weiter mitzuverantworten. Obwohl Blessing Mitglied der Partei war, wurde er von den Verschwörern des 20. Juli 1944 als Fachmann geschätzt und für eine spätere Regierung als Reichsbankpräsident gehandelt. Er sollte dann in der späteren Bundesrepublik von 1958-69 wirklich Bundesbankpräsident werden. Die Freundschaft der Hofmeiers und Ursula Vehrigs zu dem Ehepaar Blessing blieb lebenslang erhalten.

Ursula Vehrigs – Frauen bei der gemeinsamen Arbeit
Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm, um 1945

Je mehr Berlin in Bedrängnis geriet, desto mehr Freunde und Bekannte retteten sich von dort auf den sicheren Schachtberg. 1945 rückte die russische Armee im Osten immer stärker vor, nahm Berlin ein und besetzte weite Teile Mitteldeutschlands. Thüringen und Sachsen allerdings wurde zunächst von den Amerikanern eingenommen. Im Mai 1945 beendete die Kapitulation der deutschen Wehrmacht den Krieg.

Nach dem 2. Weltkrieg

Die Zeit des Überganges



Ursula Vehrigs – Frauenbildnis, um 1945
Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm

Auf Grund der Beschlüsse der Alliierten auf der Londoner Konferenz 1944 wurde Deutschland in vier Besatzungszonen aufgeteilt, ebenso Berlin als ehemalige Reichshauptsstadt. So räumten die Amerikaner Thüringen und Sachsen wieder und überließen die Gebiete den Russen. Fritz Hofmeier war von den Amerikanern als vorläufiger Landrat für das Gebiet um Mertendorf eingesetzt worden. Mit dem Einrücken der russischen Besatzung beschlossen er und seine Frau Margot Vehrigs zusammen mit anderen Freunden in die Amerikanische Besatzungszone nach München umzusiedeln. Hofmeier sah für sich als Industriesachverständigen wohl nur in einem westlich orientierten Nachkriegsdeutschland eine Zukunft. Ursula Vehrigs und ihre Mutter verblieben auf dem Schachtberg.

Das langersehnte Ende der Naziherrschaft und des Krieges hatte zunächst auch in der russischen Besatzungszone das Erwachen eines neuen Kulturlebens zur Folge. Endlich konnten viele derjenigen Künstler wieder ihre Arbeiten in der Öffentlichkeit zeigen, die von den Nazis daran gehindert worden waren. Diese schwierige Übergangszeit nach Beendigung des Krieges war trotz der Zerstörung und des Mangels auch eine Zeit des Neuanfanges. Dies gilt auch für Ursula Vehrigs. Sie beteiligte sich von 1946-1949 an den offiziellen Kunstausstellungen des Landes Sachsen- Anhalt auf der Moritzburg bei Halle. 1949 nahm sie an der Ausstellung "Mensch und Arbeit" im Ost- Berliner Stadtkontor teil.

"Hier ist alles im Neuwerden begriffen ... es ist alles wieder Kampf auf der ganzen Linie.. Fragen der Kunst werden diskutiert, angeregt durch unsere Ausstellung, ob Expressionismus, ob Naturalismus oder realistische Gestaltung . Es kocht ..... Hier ist alles im Fluß und voller Aktivität. Das Leben und unser Aufbau stellen große Anforderungen an jeden", schrieb Hans Grundig im September 1946 anläßlich der 'Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung' in Dresden.

Allgemein wurde auf den Ausstellungen, sei es nun in Berlin, Leipzig, Halle oder Dresden an die Zeit der Weimarer Republik angeknüpft. Man präsentierte die Verfemten: Ernst Barlach, Max Beckmann, Otto Dix, George Grosz, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee usw. Zum anderen ging man auf die Kunst im Widerstand ein: Alfred Frank, Hans und Lea Grundig, Wilhelm Sandberg u.a. wurden gezeigt. Schließlich kam die jüngere Generation der Abstrakten zu Wort: Willi Baumeister, Werner Gilles, Ernst Wilhelm Nay, Fritz Winter. Das Erscheinungsbild war nach dem späteren Sprachgebrauch der DDR "überwiegend spätbürgerlich". Die Auswahl der Künstler ähnelte damit den ersten großen Übersichtsausstellungen in den Westzonen.

Mit den aufkeimenden ideologischen Gegensätzen zwischen Ost und West meldeten sich dann auch die ersten Kritiker zu Wort. "Ein unartikuliertes Lallen ist kein Sprechen. Sozialismus heißt im Leben und in der Kunst Realismus", schrieb das Neue Deutschland 1946. Der Sozialismus fordert die enge Verbindung zwischen Kunst und Volk. Aber was passiert, wenn "das Volk" sich distanziert zur Kunst verhält? Zwei Drittel der Besucher der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung 1946 in Dresden lehnten nach einer Befragung besonders die expressionistische und die abstrakte Kunst ab.

Von offizieller Seite der Partei wurde daraus geschlossen, solche Kunst sei vom Sozialismus zu verwerfen. Besonnere Kräfte widersprachen und

Ursula Vehrigs – Aus auf dem Schachtberg
Aquarell, 30 x 35 cm, 50iger Jahre

führten das mangelnde Verständnis für die zeitgenössische Kunst auf die nationalsozialistische Kunstpolitik zurück. Vor diesem Hintergrund entstand 1948 in der Sowjetzone eine öffentliche Debatte, in deren Verlauf Karl Hofer in der Zeitschrift "Bildende Kunst" behauptete, "die zeitgenössische Kunst sei dem Volke voraus, sie könne naturgemäß nur von wenigen verstanden werden. Außerkünstlerische Forderungen dürften an die Kunst nicht gestellt werden, die ästhetische Eigengesetzlichkeit der Kunst habe gegenüber Fragen des Inhalts den Vorrang."

Andere Kollegen von Hofer allerdings meinten, der Künstler müsse sich dem Volke annähern und daher formale Eigenwilligkeiten aufgeben, müsse sich also in den Dienst von gesellschaftlicher Entwicklung stellen und dürfe sich nicht den Eigengesetzlichkeiten der Kunst unterwerfen. Das bedeutete aber nichts anderes als das, was die sowjetische Kulturbürokratie von der Künstlerschaft der sowjetisch-besetzten Zone verlangte: abbildhafte Wiedergabe des Lebens, einen Realismus ohne Ästhetik. Die Durchsetzung dieser Position führte in den folgenden Jahren zu einem Zurückdrängen all derjenigen, die auf ihrer subjektiven, eigengesetzlichen Bildgestaltung beharrten. All jene reichen experimentellen Formen der Kunst, die in den zwanziger Jahren entwickelt worden waren, wurden in der Öffentlichkeit bald nicht mehr zur Diskussion gestellt, gefördert und in der Öffentlichkeit präsentiert.

Aber soweit war es noch nicht, als 1945 das Gruppenbild vier befreundeter, kriegsbedingt auf dem Schachtberg in Mertendorf gelandeteter Frauen von Ursula Vehrigs entstand. Auf dem Bild ist nichts von Kriegsatmosphäre oder ähnlichem wahrzunehmen. Es erinnert in seiner Ausstrahlung der vier gemeinsam mit Hausarbeit beschäftigten Frauen, in Malduktus und Darstellungsart an Liebermann. Aber im Vergleich zu

ihren Arbeiten aus dem Dritten Reich kam wieder Bewegung in die Arbeit von Ursula Vehrigs. Auch auf einem weiteren Frauenbildnis dieser Zeit läßt sich das Aufbrechen im Malduktus, verglichen mit der glatten, allzu glatten und damit geschlossen wirkenden Malerei aus der Zeit des Dritten Reiches, erkennen. Die Öffnung in den Zeitläufen erfuhr ihren Widerhall in der Malerei von Ursula Vehrigs.

Die Mutter von Ursula Vehrigs, Margarete Weber, starb 1949, im Jahr der Gründung der Bundesrepublik Deutschland und der DDR, in ihrem 75sten Lebensjahr. Was hatte der Tod der Mutter für Konsequenzen für Ursula Vehrigs? Insgesamt kann man sich des Eindruckes nicht erwehren, daß die Mutter im familiären Kräftespiel das wesentliche Zentrum gewesen ist. Briefe nach dem Tode der Mutter verraten die große Hochachtung, die Margarete Weber entgegengebracht wurde. Die Frage, was die lebenslange enge Bindung zu ihrer Mutter letztlich für Ursula Vehrigs persönliche wie künstlerische Entwicklung bedeutet hat, ist schwierig zu beantworten.

"Meine liebe Margot- vor mir liegt deiner lieben Mutter letzter, großer Brief, der so ganz ihre energiegeladene, kluge Persönlichkeit zeigt, deren geistige Vitalität eigentlich unerschöpflich schien. Sie schildert den Kampf mit Ursulas Schuldnern - alles so lebensnah - daß man staunt in anbetracht ihrer großen Schmerzen. ...- Daß ich nie mehr ihre liebevollen, zärtlichen Briefe, die soviel Lebensweisheit und Verständnis für mich enthielten, empfangen will, scheint mir unfaßbar - Deine Mutter war eine fabelhafte, großartige Persönlichkeit von imponierender Tatkraft und Intelligenz und einem sehr warmen Herzen, das zu schenken verstand. " (Brief Wolfgang Webers vom 25.6.49 an Margot Hofmeier)

" Meine liebe Margot, soeben habe ich an Ursel geschrieben. ... Deine Mutter und Ursel hielten doch schließlich Mertendorf und Urselchen wird es sehr schwer haben. Kann man schon Päckchen nach Mertendorf schicken? Deine Mutter war doch eine ungewöhnliche Persönlichkeit um deren Leben es für Thomas Mann lohnte eine Zeitgeschichte zu schreiben...." (Brief Gertrud Webers vom 29.6.49 an Margot Hofmeier)

Noch Jahre später schrieb die Bildhauerin Grete Tschaplowitz-Seifert in einem Brief an Ursula Vehrigs: "Wie gern denke ich an unsere Anfänge in Naumburg-Mertendorf! Ihr kulturvolles Zentrum auf dem Schachtberg! Ihre weltweite Gastfreundschaft! Ihre herrliche Mutter! Jedes Jahr denke ich am 29. Juni an ihren Geburtstag (es ist übrigens der Namenstag meines Jungen) und keinmal noch gelang es mir, ihn in Mertendorf selbst wahrzunehmen. Aber vergessen tue ich den Tag nie und viele Gedanken fliegen zu Ihnen!...."

Ein Photo aus der Zeit um 1945 zeigt die Mutter im Rollstuhl sitzend, ihre Tochter Ursula Vehrigs dahinter stehend, Besucher und Freunde um beide herum. Sie, die Mutter, hatte es geschafft die Tochter lebenslang an sich zu binden. Die Kraft ihrer Persönlichkeit ließ offensichtlich nicht viel Raum für Debatten, Zweifel und Diskussionen über Rolle, Belastung und Rückwirkungen auf die Tochter. Sie, die als Künstlerin auch nur eine schwache existenzielle Stütze der Familie sein konnte, bedingt auch durch die Zeitläufe, war zweifellos besonders gut geeignet für diese Rolle der pflegenden Tochter.

Die frühe DDR und das Verhältnis zum Westen

Politisch und kulturpolitisch wurde die Zeit des Überganges von 1945-49 abgelöst durch eine Phase der Ideologisierung in der frühen DDR. Ausgelöst durch einen Artikel im Organ der Sowjetischen Militäradministration, "Tägliche Rundschau", setzte 1951 eine heftige Kunstdebatte ein, die sogenannte Formalismusdebatte, in deren Verlauf alles verdammt wurde, was von den traditionellen Formen und Techniken des 19. Jahrhunderts abwich. Adolph Menzel und Anselm Feuerbach ließ man gerade noch gelten, aber weder Ernst Barlach noch Otto Dix, weder Karl Hofer noch Käthe Kollwitz wurden anerkannt.

Ebenso wurden die proletarisch-revolutionären Traditionen, deren Initiatoren ja zumeist in der DDR lebten, gänzlich verworfen. Um entsprechende Vorgaben auch in die Tat umsetzen zu können, richtete die DDR-Regierung als Kontroll- und Lenkungsorgan eine "Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten" ein. Die kleinkarierte Borniertheit ihrer Argumentation war teilweise kaum zu überbieten. So wurde beispielsweise verlangt, die Künstler sollten das Spachteln lassen und "auf eine saubere Ordnung ihrer Palette achten". (Neues Deutschland vom 20.3.1953) Die eigenen Traditionen wurden zugunsten einer engen Anlehnung an den biederen Realismus aus der Sowjetunion aufgegeben.

Diese Rahmenbedingungen wirkten sich auch wenig förderlich auf die künstlerische Arbeit von Ursula Vehrigs aus. Hinzu kam, daß nach dem Tod der Mutter, die alleinige Verantwortung für den Schachtberg auf ihren Schultern ruhte. Ihr wurden Mieter, zumeist Flüchtlinge, zuge-

teilt, und ab diesem Zeitpunkt mußte sie die Örtlichkeiten mit vielen anderen teilen. Diese Veränderungen in ihrem engeren Lebensumfeld wirkten sich naturgemäß nicht günstig auf ihre künstlerische Arbeit aus.

Daß sie sich in den folgenden Jahren jedoch seltener an Ausstellungen beteiligte, hatte gewiß auch mit der neuen Kulturpolitik der DDR zu tun. Die wachsende Gängelung der Kunstschaffenden in der frühen DDR trug mit Sicherheit dazu bei, daß sich Ursula Vehrigs um 1950 nur noch im engeren lokalen Umfeld, so in Weissenfels, am Ausstellungsleben beteiligte. Bald darauf verlieren sich auch die Nachweise über diese Aktivitäten.

Die Schwester in München wurde zu einer in jeder Hinsicht wichtigen Bezugsperson für Ursula Vehrigs, und zur Brücke in den Westen. Sie

Emil Hartmann beim Transport mit dem Pferdefuhrwerk

fuhr regelmäßig nach München. Was für Möglichkeiten hielt der Westen für Ursula Vehrigs Kunst bereit? Wie konnten die nach Mertendorf geretteten Bilder wieder zu ihren etwaigen Besitzern gebracht werden bzw. andere Arbeiten eventuell veräußert werden? All dies und verschiedene Überlegungen zum aktuellen Geschehen genauso wie viele persönliche Berichte über die Alltagsnotstände enthalten die Briefe Ursula Vehrigs aus dieser Zeit an ihre Schwester.

"Liebste Margot u. Fritz, heute nachmittag waren Hierschens da, um das Bild von Marion Klopfer zu photographieren. Es ist eigentlich im Grunde überflüssig geworden, weil ich ja jetzt doch bald rüberkomme und das Bild selbst mitbringen kann, denn es ist ja glücklicherweise auf Leinwand gemalt. Ernst Krüger dagegen war auf Pappe gemalt, aber der gehört leider zu den in Berlin Gebliebenen! Jetzt wo die Biedermeiermöbel wieder eingeräumt sind, habe ich nochmal alle Bilder umgedreht

Arbeiter vor ihren Transportloren

und festgestellt, daß die meisten Bilder hier von Leuten sind, die schon lange tot oder verschollen sind, wie Stahl u. Moser u. Wedekind usw." (Brief Ursula Vehrigs vom 13. 9. 1949 an ihre Schwester)

Den Schriftsteller Frank Wedekind muß sie in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg in Berlin oder aber in München während des 1. Weltkrieges gemalt haben. Der Kontakt dürfte über die Verbindungen zu Alfred Kerr und Tilla Durieux entstanden sein. Wedekind kam 1906 nach Berlin. Cassirer wurde sein leidenschaftlicher Anhänger und verhalf ihm mit zum Durchbruch. Die Durieux spielte wiederholt wichtige Rollen in seinen Stücken. Sie schildert Wedekind als eine janusköpfige Gestalt, als einen erhabenen Clown und moralischen Zyniker. Kerr, den sie als Person recht kritisch sah, hielt sie zugute, daß er für Wedekind viele Lanzen gebrochen hatte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde München zu einem Sammelplatz für viele, die während des Krieges Berlin verlassen hatten und in West- und Süddeutschland untergekommen waren und die nun eine neue Existenz aufbauen und nicht mehr in ein viergeteiltes von russischer Besatzung umgebenes Berlin zurückkehren wollten. Aus Ursula Vehrigs Bekanntenkreis traf das z.B. für Erich Kästner und seine Lebensgefährtin Luiselotte Enderlein zu. Ebenso hatte sich das Ehepaar Hartmann in München niedergelassen. Über die politischen Emigranten wie Otto Braun und Wilhelm Abegg war in der Schweiz ein Kontakt zu Wilhelm Hoegner entstanden. Er wurde erster bayerischer Ministerpräsident nach dem Krieg. Auf Grund dieser Kontakte entstand in München das Bildnis von Alwine Hoegner.

War die Schwester die Brücke zum Westen und den dortigen Freunden, so war Ursula Vehrigs diejenige, die durch die neuesten Nachrichten,

Bildnis Frieda Hartmann, Öl auf Leinwand, um 1960, 50 x 60 cm

persönlichen Grüße und Berichte über die Vorkommnisse rund um den Schachtberg und Mertendorf den Bezug und den Kontakt zur alten Heimat für die im Westen gelandete Schwester, den Schwager und die anderen Freunde aufrechterhielt.

Nicht selten ging es in den Briefen um Paketsendungen der Schwester im Westen an Ursula Vehrigs. Häufig erbat sie darin Sachen, die in der DDR schwer oder gar nicht erhältlich waren oder bestimmte Artikel, die sie sozusagen als Tauschobjekt gegen geleistete oder benötigte Hilfen und Arbeiten für die Menschen ihrer Umgebung benötigte. Dies stellte einen nicht unwichtigen Anteil ihrer wirtschaftlichen Existenz und Versorgung dar. Über Güter als mögliche Tauschobjekte für andere Waren oder Dienstleistungen zu verfügen, entwickelte sich geradezu zu einer Lebensnotwendigkeit in der DDR.

"Liebste Ursula ! Wir sind gräßliche Subjekte solange nicht zu schreiben! Dabei geniessen wir mit großer Wollust Deine Berichte! Das heißt Wollust ist nun auch wieder verkehrt, aber wir sind so froh zu wissen was bei dir los ist. Wir hätten natürlich längst geschrieben, wenn man nicht von Tag zu Tag gewartet hätte, daß sich etwas nettes ereignete-- aber wir warteten seitdem wir von Selb zurück sind und die Arbeit abgeliefert hatten auf die Moneten. Bis heute vergeblich. Nun besteht aber berechtigte Hoffnung, daß es jetzt erledigt wird und auch, daß wir jetzt bald etwas neues bekommen .....

Deine köstliche Wurst, das Pflaumenmus und die vielen guten Äpfelchen, der Mohnkuchen nicht zu vergessen, haben Fritz mit viel Sehnsucht nach dem Schachtberg erfüllt und gut zu neuen Kräften gebracht. .....Sowie die Silberschiffe von den Porzellanwolken endlich kommen, kommen auch wieder Päckchen. Das Bild von Kerr ist sehr gut, ich wer-

Ursula Vehrigs – weiblicher Akt, Garten vom Schachtberg
Öl auf Leinwand, 35 x 55 cm, 50iger Jahre

de jetzt schon was damit anfangen können. Julia (Kerr) läßt dich sehr grüßen. Wegen der Porträts stehe ich auch in aussichtsreichen Unterhandlungen. An das Modell Klara schicke ich auch bald ein Päckchen. Tausend liebe Grüsse Margot und Fritz " (Brief an Ursula Vehrigs vom 2.4.1950)

Alfred Kerr war 1948 bei seinem ersten Deutschlandbesuch nach dem Krieg in Hamburg verstorben. Seine Frau Julia Kerr hatte es danach trotz ihrer Kinder nicht im Londoner Exil gehalten. Sie siedelte wieder nach Berlin um und kümmerte sich dort u.a. um die Publizierung des Werkes ihres Mannes. Das in dem Brief angesprochene Kerrbild gehört leider zu denen, die in den späteren Wirren auf dem Schachtberg entwendet worden sind. Gleichzeitig zeugt der Brief von den Bemühungen der Schwester im Westen sich für die Kunst von Ursula Vehrigs einzusetzen.

Diese Bemühungen trafen in dem westlichen Nachkriegsdeutschland auf ein kulturelles Klima und eine Gesellschaft, die zwar in gewissen Teilen hungrig nach der 12 Jahre lang verbotenen modernen Kunst war, die aber hauptsächlich mit dem Überwinden der Kriegskatatrophe, dem Aufbau von Neuem, aber auch dem Verdrängen der Ursachen des Gewesenen beschäftigt war. Dank Marshallplan und der freien Bewegung von Kapital und Kapitalisten entstand in den 50er Jahren das sog. Wirtschaftswunder in der Bundesrepublik. Mit der Radikalkur der Währungsreform hatte 1948 der Wirtschaftsaufschwung, zugleich aber auch jene Konzentration des zerstörten Landes auf den Gelderwerb, die Beschaffung der materiellen Güter sowie den Wiederaufbau der Häuser und Produktionsstätten begonnen. Diesem Neuaufbau entsprach keineswegs eine Sensibilisierung und Differenzierung im ästhetischen Urteil und in Sachen Kunst generell.

Ursula Vehrigs – Sonnenblumen auf dem Schachtberg
Öl auf Leinwand, 80 x 45 cm, 50iger Jahre

In den 40er Jahren waren mit dem Tachismus, der Informel und dem abstrakten Expressionismus neue Kunstrichtungen entstanden, die für das breitere Publikum schon an sich eine große Herausforderung darstellten. Man hatte genug Mühe, um sich mit schon Jahrzehnte zurückliegenden Erscheinungen anzufreunden. Ein Picasso blieb für einen durchschnittlichen Bürger der 50er Jahre noch immer Symbol verruchten Traditionsbruches. Dennoch entsprachen die abstrakten Tendenzen dieser Zeit dem vorherrschenden Zeitgeist und allgemeinen gesellschaftlichen Bedürfnis nach Verdrängung und Neuanfang in der BRD. Der Sozialistische Realismus als Maske des Ostens verhinderte auf ganz andere Weise das Austragen und Darstellen widersprüchlicher innerer wie äußerer Realitäten.

So besann man sich im Westen im Rückblick einerseits hauptsächlich der avantgardistischen Generation der Expressionisten und einiger schon vor 1933 sehr bekannter Künstler, andererseits versuchte man mit einem Blick nach außerhalb wieder Anschluß zu finden an das internationale Kunstgeschehen, im wesentlichen eben an besagte abstrakte Tendenzen. Für die künstlerischen Weggefährten von Ursula Vehrigs und sie selber entwickelten sich dadurch auch im Westen keine besonders günstigen Bedingungen für die Rezeption und die Resonanz auf ihre Malerei des Expressiven Realismus.

Die Maler der nachexpressionistischen Generation gerieten aus dem Blickwinkel des allgemeinen Interesses und bewegten sich lange in einer seltsamen Isolierung und Nichtbeachtung. Sie schienen nicht aktuell zu sein, wobei in einem nicht ausreichenden Maße erkannt wurde, daß diese Generation von Künstlern keinesfalls zahmere Expressionisten waren, sondern daß es sich bei ihrer expressiv-realistischen künstlerischen Haltung um eine eigenständige künstlerische Strömung handelte.

Sozialistischer Realismus

In der DDR hatte sich 1953 auf der III. Dresdener Kunstausstellung der normative Realismusbeschluß endgültig durchgesetzt. Parteilich und volksnah stellte sich das Gesamtbild der Ausstellung dar. In den Vordergrund gerieten Künstler, die auf ausgeprägte Formen und Individualität verzichteten und ihre Bilder zum Vehikel obrigkeitsgemäßer Ideologie machten und so jeden wirklichen Kunstanspruch aufgaben. Es gelte, "den Kampf gegen den Formalismus weiterzuführen, bis die letzten bürgerlichen, der Kunst abträglichen Anschauungen und Gewohnheiten aus den Köpfen der Künstler verschwunden sind...", äußerte sich der Vorsitzende der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten.

Vogelkäfig mit Blumenvase
Öl, 50iger Jahre, 40 x 30 cm

Die Werke dieser Ausstellung fielen in jeder Hinsicht hinter alles zurück, was im 20. Jahrhundert im Bereich einer sozial motivierten Kunst jemals entwickelt wurde. Formal blieben sie stumm, weil ohne Phantasie und Wagnis, inhaltlich waren sie stumm, weil sie nichts von den menschlichen Eigenschaften, von Widersprüchen und Abgründen wissen wollten. In diesen Bildern kam nur vor, was sich angenehm herrichten ließ. Diese synthetischen Bilder waren gleich weit von der Wirklichkeit und von der Kunst entfernt. Das obrigkeitliche Rezept, die durch den Nationalsozialismus vertiefte Kluft zwischen Volk und Kunst dadurch zu überbrücken, daß die Kunst simplifiziert und vom Künstlerischen entblößt wird, verfing nicht.

Der Schriftsteller Peter Weiss äußerte sich zu dieser Entwicklung folgendermaßen: "Durch das Idealisieren hebe sich der Realismus auf, die Bilder des sozialistischen Realismus verdeckten die widerspruchsvollen

Ursula Vehrigs beim Doppelporträt von Tutt Weber 1955 in Köln

Prozesse, in denen Neues entsteht. Man sah Situationen fotografisch genau wiedergegeben, doch statt Nähe stellten sie Abstand und Fremdheit her, weil das Material nicht bearbeitet war, weil es nichts enthielt als Äußerlichkeiten. Die Bilder wirkten oft flach und kleinlich, das Modellhafte siegte über die Spontanität, das Methodische, Korrekte über das Freiwachsende. Die Kunst wirkte nicht als ständig, überall vorhandene Kraft zur Erneuerung, sondern erlangte die disziplinierende Wirkung, wie sie für die Politiker wichtig und notwendig war."

Daß es in einem solchen kulturpolitischen Klima mit derartigen kunstpolitischen Vorgaben und Zielsetzungen für eine Künstlerin wie Ursula Vehrigs schwierig war, Anschluß, Anregung, Beteiligung, Bestätigung, Zuspruch, Auftrieb oder gar Anerkennung zu finden, versteht sich von selbst. Sie selber hatte wohl weder das Beharrungs- noch das Anpassungsvermögen mit derartigen Verhältnissen zu recht zu kommen und entschied sich dafür, das Forum für ihre Malerei im privaten Freundes-und Bekanntenkreis zu sehen und nicht mehr in der offiziellen Kulturöffentlichkeit der DDR.

Auch das Angebot im Zusammenhang mit dem von Walter Ulbricht in den 50er Jahren initiierten Bitterfelder Weg in den Betrieben bei den Werktätigen künstlerische Anleitungsarbeit zu leisten, konnte dies nicht verhindern. In der Partei war zu dieser Zeit ein starkes Interesse an der Laienkunst ("Bildnerisches Volksschaffen") entstanden. Ab 1959 strebte man einerseits die kulturelle Weiterbildung der Werktätigen ("Greif zur Feder Kumpel"), andererseits die stärkere Auseinandersetzung der Künstler mit dem Alltag und der Arbeit an. So sollte Volksnähe erzeugt, die Trennung zwischen professionellem und volkskünstlerischem Schaffen aufgehoben und die Kunst als öffentliche Angelegenheit etabliert werden. Als Bürgerin wie als Künstlerin stand Ursula

Vehrigs dem sozialistischen System distanziert gegenüber und so kam für sie ein derartig gesteuertes bzw. zielgebundenes Engagement in den Betrieben nicht in Frage.

In der künstlerischen Arbeit von Ursula Vehrigs gewann die Natur, die Landschaft an Gewicht. Immer wieder malte sie Ansichten vom Schachtberg, Motive aus dem parkähnlichen Garten, den umliegenden Feldern und darin arbeitenden Menschen. Kreatürliche Motive aus der Tier- und Pflanzenwelt komplementieren ihre Bildwelt. So gab sie der sie alltäglich umgebenden Welt, dem herben Charakter und der existenziellen Schönheit dieser Landschaft und Natur mit ihrer leicht farblich expressiv gehöhten Palette einen lebendigen Ausdruck.

Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit erlebte bei Ursula Vehrigs durch ihre Bildnisse der 50er und 60er Jahre noch einmal einen ganz besonderen Akzent. Von der Technik her wandelte sich die Darstellungsweise in den fünfziger Jahren hin zu einer Art expressiven Impressionismus. Bei dem Bildnis der Frieda Hartmann, einer Arbeiterfrau aus Mertendorf, ist man sogar geneigt an den Typus von Arbeiterbildern zu denken, wie sie zu dieser Zeit in der Malerei der DDR von großer Bedeutung waren. Der neue Darstellungskanon, der sich in dieser Zeit entwickelte, bezieht das Licht und die hellen Anteile der Palette wieder stärker mit ein, wodurch ihre Malerei wieder neu an Leben gewann.

Frieda Hartmann, eine Frau aus Mertendorf, strickend sitzt sie Modell. Ein in sich gekehrter Blick, sie schaut den Betrachter nicht aus dem Bild heraus an. Die schmale Lippenpartie verrät, daß das Leben nicht immer einfach gewesen ist. Die harte Arbeit und das Leben auf dem Lande stehen ihr ins Gesicht geschrieben. Zwischen dem Bildnis von ihr mit ihrer kleinen Tochter von vor über zwanzig Jahren und dem jetzigen stehen

die Erfahrungen von Nazideutschland, Krieg und einem neuen System, das ihr ebenfalls fremd blieb.

Als in den 50er Jahren das Bild von Frieda Hartmann entstand, unter-

Ursula Vehrigs – Bildnis Wolfgang Weber
Öl auf Leinwand, 65 x 45 cm, 50iger Jahre

hielt Ursula Vehrigs verschiedene Kontakte zu anderen Kunstschaffenden in der DDR. Nach 1945 hatte sich in Naumburg um den Maler Fritz Rentsch eine Künstlergruppe gebildet, der die Maler Gerhard Lichtenberger, Fritz Amann, Bernd Grothe, Hans Mitscherlich, die Bildhauerin Grete Tschaplowitz, der Goldschmied Bautz und die Pianistin Anny Schäfer angehörten. Ursula Vehrigs war besonders mit Grete Tschaplowitz und Bernd Grothe befreundet, die sie über den aktuellen Kunstbetrieb auf dem Laufenden hielten. Ein brieflicher Bericht von Ursula Vehrigs in Zusammenhang mit dem Thema Kulturaustauschprogramm, bei dem es um Künstleraustausch und Ausstellungsmöglichkeiten im befreundeten sozialistischen Ausland ging, gibt einen Einblick in die Verhältnisse der damaligen Kulturorganisationen.

"Wegen des 'Kulturaustausches' hat mich Grete Tschaplowitz neulich als ich in der Stadt war, sehr mutlos gemacht. Es gäbe hier nur eine von Berlin aus geleitete Organisation, der man angehören müßte. Da hätte man aber gleich bei der Gründung der DDR eintreten müssen. Zu diesem Zeitpunkt hätten noch Künstler die Sache in der Hand gehabt und alles wäre noch sehr freiheitlich und liberal gewesen. Jetzt aber hätten nur Parteifunktionäre das Sagen. Seifert, der Mann von der Tschaplowitz, hat sich damals über sie lustig gemacht, als sie diesem Verein beigetreten ist. Der hätte jetzt aber, wo er von überall gehemmt würde, auch noch beitreten wollen und Tschaplowitz und er hätten Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt, aber es sei alles völlig vergebens gewesen.

Man ließe jetzt ältere Künstler überhaupt nicht mehr hinein, nur junge Nachwuchskünstler, möglichst aus Arbeiterkreisen. Das hätte mit Kunst überhaupt nichts mehr zu tun und sie zählte zig ältere Künstler auf, die wirklich etwas können und denen es nicht gelungen wäre trotz Un-

terstützung der heute hier Prominenten, die in allen Ausstellungen und Jurys das große Wort führen, jetzt noch hineinzukommen! Da habe ich natürlich gar keine Chance! " (Brief Ursula Vehrigs an die Schwester 1958)

Die Wiedervereinigungsträume waren Mitte der fünfziger Jahre weitgehend ausgeträumt. Der Zustand des in zwei Staaten gespaltenen Deutschland verfestigte sich. Angesichts der Schwierigkeiten in der DDR verwundert es nicht, daß Ursula Vehrigs eher und immer wieder im Westen Deutschlands nach künstlerischen Impulsen suchte. Ihre Reisen in das andere Deutschland brachten auch das Wiedersehen mit alten Freunden und neue Porträtaufträge oder Bildverkäufe. 1956 besuchte sie Wolfgang Weber in Köln, der mittlerweile das Medium gewechselt hatte und für das Fernsehen tätig war, wo er als Afrika- und Asienreisender für fesselnde Features aus aller Welt sorgte. Der Besuch von Ausstellungen ihrer künstlerischen Vätergeneration weckte bei Ursula Vehrigs eine befreit wirkende Begeisterung. Das Negieren dieser Tradition im Osten bedeutete für sie eben auch das Abschneiden ihrer persönlichen künstlerischen Tradition, die Unterdrückung eines entscheidend wichtigen Stranges ihrer künstlerischen Identität.

"Liebste Margot, heißen Dank für deinen Brief,.....Hier ist ein toller Betrieb bei Wolfgang. Außer mir ist noch die Klier da. Das Haus also übervoll! So bin ich fast schon überflüssig. Andererseits ist dieser restaurantartige Betrieb für Kreita mit ihren 75 Jahren natürlich sehr anstrengend und so ist es ganz gut, wenn ich in der Küche ein bißchen helfen kann. Der Küchenbetrieb ist tatsächlich so wie früher am Ku-damm.

Trotzdem waren Gertrud und ich am Montag in einer wundervollen Ausstellung im Museum. Alte und Neue Meister waren nebeneinander

gehängt, das letzte Selbstporträt von Corinth neben dem wundervollen Rembrandt-Selbstporträt, die Modersohn neben einem koptischen Mumienbild, die große späte Walchenseelandschaft von Corinth neben Kokoschka, Modigliani neben Lehmbruck usw. Es war toll schön!!! Dann hat mich Wolfgang zu dem Erzengel von Barlach gefahren ..... viel Liebes und Gutes, Ursula" (Brief Ursula Vehrigs vom 19.1. 1956, Rodenkirchen bei Köln)

Die Fabrik, die LPG und Innerdeutsches

Die künstlerische Tätigkeit von Ursula Vehrigs in der DDR wurde nicht nur durch die ideologischen Verhältnisse gehemmt, sondern wohl auch durch die vielfältigen Anforderungen, die das alltägliche Leben an sie stellte. Als Anteilseignerin der Mertendorfer Steinzeugwerke hatte Ursula Vehrigs zunächst einmal Einnahmen aus Gewinnen des Betriebes, sofern welche erwirtschaftet wurden. Weitere Einkünfte, wenn auch geringe, erbrachten die Verpachtung von Ackerland und der Verkauf landwirtschaftlicher Produkte, die sie selber anbaute und durch die sie auch teilweise ihre eigene Ernährung sicherte.

Während die Großindustrie 1946/47 enteignet worden war, verblieben klein- und mittelständische Betriebe weitgehend im Besitz der Eigentümer, wurden aber auf anderen Wegen in die staatlichen Produktionskontrollen- und Planungen einbezogen, so sorgten z.B. staatliche Treuhänder für eine gewünschte sozialistische Betriebsführung. Auch die Mertendorfer Steinzeugwerke unterstanden einem solchen Treuhänder und damit dem direkten Einfluß der staatlichen Wirtschaftspolitik.

Nach ihrer Gründung 1949 hatte die DDR eine Zeit der Stalinisierung von Partei und Gesellschaft durchschritten, die zur Festigung der Stellung der SED und zur Ausschaltung oppostioneller Kräfte führen sollte. Der Anteil der volkseigenen Betriebe und Genossenschaften war ständig gewachsen. Wirtschaftliche Priorität hatte dabei die Entwicklung der Schwerindustrie, was u.a. zur fortdauernd schlechten Versorgungs und Lebenslage der Bevölkerung führte. Nach dem Tod von Stalin im März 1953 verlangte die neue russische Führung von der SED die Revision des forcierten Sozialisierungskurses und eine konziliantere Haltung in der deutschen Frage. Ergebnis des sowjetischen Drucks war der am 5. Juni von der SED gefaßte Beschluß über den "Neuen Kurs ", dessen Auswirkungen bis nach Mertendorf reichten.

Ursula Vehrigs – Gänse auf dem Schachtberg
Öl auf Leinwand, 45 x 35 cm, 50iger Jahre

"Neulich wurde ich per eingeschriebenen Brief zu einer Sitzung in die Fabrik bestellt. Es wurde mir dort eröffnet, daß die Fabrik im Zuge des "Neuen Kurses" der Regierung nunmehr wieder zu einem Privatunternehmen werde. Es war ein Mann von der Investitionsbank Halle da, der sagte, er vertrete die Interessen der westlichen Teilhaber, einer vom Rat des Kreises und von der Steuer, sowie der Treuhänder. Außerdem wurden noch 2 Arbeiter dazugeholt. Sie sagten, der Treuhänder müsse jetzt Direktor werden.

Der alte Schuen (Produktionsleiter seit den Zeiten des 1. Weltkrieges) komme nicht in Frage, man hätte ihm zwar nichts nachweisen können, aber er habe wohl nicht ganz sauber gearbeitet und erst jetzt bei dem Treuhänder wäre es aufwärts gegangen. Aber jetzt ist kein Geld für die notwendigsten Reparaturen vorhanden. Der Mann von der Investitionsbank Halle sagte, seine Bank würde die nötigen Kredite geben, aber Herr Müller, der Treuhänder, müsse Direktor werden. Und da Mertendorf seinen alten durch Schuen angelernten Arbeiterstamm hat, wird die Karre auch weiterlaufen bis die Teilhaber sich mal wieder selbst um die Sache bekümmern können. Aber wir wissen dadurch, daß die Fabrik also bis jetzt noch nicht entschädigungslos enteignet ist. Das ist doch immerhin eine Neuigkeit." (Brief Ursula Vehrigs an die Schwester aus dem Jahre 1954)

Aber die frommen Wünsche nach einer privaten Betreibung der Fabrik durch die Alteigentümer zerplatzten 1958, nachdem nochmal der Versuch einer Umstrukturierung in der Mischform einer Kommanditgesellschaft mit staatlicher Beteiligung gemacht worden war, der Betrieb aber dann letztlich an der Inflexibilität und den Mängeln der sozialistischen Planwirtschaft zu Grunde ging. Enteignung und Schließung waren das Ergebnis. Damit entfiel auch eine nicht unwichtige Einnahmequelle für Ursula Vehrigs.

Es verblieben die schmalen Verpachtungseinnahmen von der lokalen LPG. Der Schachtberg und seine Umgebung war und ist natürlich weitgehend von der Landwirtschaft geprägt. In der frühen DDR war zunächst überwiegend die private Eigentumsform beibehalten worden. Die Kollektivierung wurde erst Ende der fünfziger Jahre im großen Stil und

Ursula Vehrigs – Kreita vor dem bemalten Bauernschrank
Öl auf Leinwand, 50iger Jahre

mit forcierten Tempo realisiert. Was offiziell "sozialistischer Frühling" hieß, war eine mit massivem Druck durchgeführte Kampagne, um die letzten noch widerstrebenden privaten Bauern in landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaften (LPG) zu bringen.

Die Ergebnisse waren jedoch keineswegs nur negativ. So hatten die LPG-Bauern anders als ihre Kollegen im Westen geregelte Arbeitszeiten, Urlaubsmöglichkeiten und eine Reihe von sozialen Sicherheiten. Welcher Art Vereinsmeierei und welcherart Fronten allerdings in den Mikrokosmen der LPGs existierten, geht auch hervor aus einem Bericht Ursula Vehrigs über eine LPG-Versammlung in Mertendorf, bei der es um die Verpachtung der Vehrigschen Äcker an die LPG ging.

"Vor 14 Tagen war von der Gemeinde eine Versammlung einberufen worden zwecks der Neuregelung der Pachtverträge der LPG-Mitglieder, zu der ich und auch Schumann eingeladen waren. .... Als ich sagte, daß ich die Pacht in Form von Hühnerfutter haben wollte und daß Müller oder die LPG selbstverständlich die Ackersteuer zahlen müßten, brach ein allgemeiner Tumult aus. Müller sagte, daß die LPG für bestes Land 6-8 M pro Morgen zahle, also würde er 60 Mark pro Jahr bezahlen, die Steuer müßte ich selber bezahlen, nämlich 126,40 M, also das Doppelte. Oswin Schumann hielt inzwischen eine schöne Rede. Die Bauern sollten doch vernünftig sein und menschlich denken. Ich wäre doch wirklich bescheiden in meinen Forderungen, wenn ich für 100,- M Naturalien und die Zahlung der Steuern verlangte. Daraufhin wieder allgemeiner Tumult. "Du als Parteifunktionär wagst so etwas zu sagen, hast Du denn menschlich gedacht, als du uns in die LPG gepresst hast usw. " Dann kam die Imischen mit ihren Steuerakten und es stellte sich heraus, daß bei uns das Ackerland mit 12 M pro ha besteuert würde, während die Bauern nur 7 M pro ha zahlten. Wahrscheinlich kommt das noch von früher vom Schacht her!

Am nächsten Tag kam Oswin Schumann ganz verzweifelt nach Hause. Er wollte sich das Leben nehmen oder er wollte von Mertendorf wegziehen und nie wiederkommen, weil Grundig ihm gesagt hatte, daß sie bei Müllers so furchtbar auf ihn geschimpft hätten und so wütend wären, weil er für mich Partei ergriffen hätte, und nun gereute ihn sein Mut. Aber inzwischen hat er sich nun wieder gefaßt.

Gestern wurden nun die letzten strittigen Fälle früh um 10 Uhr im Gemeindebüro verhandelt. Die Sachbearbeiterin vom Rat des Kreises meinte, ich müsste mit der LPG einen Nutzungsvertrag abschließen, und zwar nur mit der LPG. Wahrscheinlich weil die LPG's nach Schema F ermäßigte Steuern haben und so eine Steuermäßigung bei mir vermieden wird, bei der ja auch noch die Fiktion eines Rechtsstaates aufrecht erhalten bliebe und eventuell auch eine Steuerrückzahlung für die letzten Jahre hätte in Frage kommen können. Aber da wir nur einen fiktiven Rechtsstaat haben, hat es auch gar keinen Zweck sich dagegen irgendwie zur Wehr zu setzen. " (Brief Ursula Vehrigs aus dem Jahre 1959 an ihre Schwester)

Ursula Vehrigs – Der Maler Grothe, 50iger Jahre

Die Kollektivierungsaktion in der Landwirtschaft der DDR wirkte sich kurzfristig jedoch verheerend aus, weil die Umstellungsprobleme zu akuten Versorgungsengpässen führten und die 1958/59 relativ niedrig gebliebene

Zahl der Flüchtlinge in der Folgezeit wieder rasant nach oben schnellte. Die Kollektivierung trug so indirekt dazu bei, daß die DDR die Abschottung gegenüber dem Westen verschärfte und den innerdeutschen Reiseverkehr restriktiver handhabte. Auch Ursula Vehrigs bekam das zu spüren.

"Liebste Margot u. Fritz, Ihr seid also doch bei Rosenthal. Vielen Dank für das Paket. Es kam natürlich zurecht, weil ich überhaupt keinen Paß bekomme! Als ich bei der Polizei in Naumburg nachfragte eröffnete mir der Polizist: " Ihr Paß ist abgelaufen, es bestehen zur Zeit Reisebeschränkungen, jeder bekommt nur 1x im Jahr einen Paß und Sie waren in diesem Jahr schon drüben und sind erst im März zurückgekommen."

Als ich dann mit Tutt's Brief noch mal ein Visum beantragen wollte, sagte der Polizist: " Das ist es ja gerade. Wir können ihnen unmöglich erlauben zur Pflege ihrer Tante zu fahren und sie dann monatelang wieder nicht zurückkommen. Das darf kein Bürger der DDR und im übrigen ist es ganz ausgeschlossen, daß sie in diesem Jahr noch einen Paß bekommen." Tutt muß ja selbst im Bett liegen und darf sich nicht aufregen und ich darf nicht hin Kreita pflegen, weil die Volkspolizei den Bürgern der DDR nicht erlauben kann, ihre Verwandten zu pflegen. Das ist doch alles so grauenhaft, daß man verrückt werden könnte! Viel liebes, Ursula" (Ursula Vehrigs Brief vom 5.11. 1959)

Gelegentlich - wenn auch recht selten - kam es vor, daß Ursula Vehrigs trotz der Umstände und Unanehmlichkeiten, die damit verbunden waren, von ihren westdeutschen Freunden besucht wurde. So 1960 von der in der Schweiz lebenden Hildegard Abegg, der Schwiegertochter von Wilhelm Abegg, dem ehemaligen Staatssekretär des preußischen Innenministeriums. Während ihres Aufenthaltes in Mertendorf entstand

dort ein Bildnis von ihr. Ursula Vehrigs berichtet darüber in einem Brief an ihre Schwester.

"Von Dallas (Hildegard Abegg) Bild bin ich selbst leider nicht ganz so

Ursula Vehrigs – Bildnis Hilla Abegg
Öl auf Leinwand, um 1960, 90 x 60 cm

befriedigt. Es wurde damit erst in den letzten Tagen angefangen, weil die Zeit vorher mit den üblichen Polizeiabklappereien und dann mit Ausflügen verloren ging. Dann hat Dalla allerdings mit eiserner Energie von früh bis abends gesessen. Als sie mit dem Eindämmern kämpfte, wurde Fr. Krause als Unterhaltungsdame bestellt. Am nächsten Mittag kam sie und dann nach Kaffee und Kuchen setzte man sich in Positur. Aber die angeregt heitere Unterhaltung kam nicht in Gang und trotz meiner gegenteiligen Bemühungen ist wahrscheinlich etwas von der müden Stimmung mit ins Bild gekommen. ...." (Brief Ursula Vehrigs an ihre Schwester, Pfingstsonntag 1960)

Ein Brief Dalla Abeggs sagt deutliches über den baulichen Zustand von Haus und Hof auf dem Schachtberg nach jahrzehntelanger Nutzung ohne Investitionen. "Liebe Ursula, oft denke ich noch an das weinende Haus, wo es hinter die Schränke tröpfelt und der Wind an den Fenstern rüttelt. Dies Jahr wird uns allen viel mit Regen und Sturm zugemutet. Umso gemütlicher war es aber an dem Biedermeiertisch bei Kaffee und dem guten Eingemachten. ....Dein Bild haben wir schön rahmen lassen und gut gehängt. Jetzt sind alle sehr auf das Porträt gespannt. .....auf baldiges Wiedersehen Dalla .." (Brief v. 7.7.60 an Ursula Vehrigs)

Die Sechziger Jahre in der DDR

Nach dem Bau der Mauer war der Sozialismus nach außen hin abgeschottet und schien nach innen gesicherter. Dies führte dazu, daß das Regime der DDR kulturideologisch zumindestens phasenweise die Zügel etwas weniger straff hielt. Auch viele Kulturschaffende pochten in dieser Situation auf mehr Freiheiten. So vollzog sich die Entwicklung der Kunst

in der DDR in den 60er Jahren entschieden widersprüchlicher als in den 50er Jahren. Auf der einen Seite waren da diejenigen Künstler, wie Günther Brendel und Walter Womacka, die die Kunsterwartungen der Partei annähernd erfüllten. Auf der anderen Seite meldeten sich Künstler zu Wort, die ein von den Vorstellungen der Partei abweichendes ästhetisches Vokabular handhabten. Zu diesen gehörten Künstler wie Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke und in Halle Willi Sitte.

Diese stellten gegen viele Widerstände immer wieder die Frage nach der formalen und inhaltlichen Qualität der Kunst und suchten neue Orientierungen in der vergangenen Kunst, bei Corinth, Kokoschka, Beckmann oder Dix. Zugleich erschienen erste Publikationen über das Bauhaus, über Wladimir Majakowski, über Dix. In größeren Ausstellungen wurden Karl Hubbuch (Berlin 1964), Curt Querner (Magdeburg 1964),

Ursula Vehrigs vor Ihrer Staffelei auf dem Schachtberg in den 60iger Jahren

George Grosz (Dresden 1966), Käthe Kollwitz (Berlin 1967) und Ernst Ludwig Kirchner (Berlin 1968) wiederentdeckt.

Für Aufsehen in der Kunstlandschaft der DDR sorgte die Zeitschrift "Bildende Kunst". Werner Tübke forderte darin 1963 die Kunsthistoriker auf, jeden simplifizierten dilettantischen Realismus endlich als geistiges Schrebergartentum namhaft zu machen und der Kunsthistoriker Günter Feist wagte sich vor, indem er behauptete, nicht alles nach Feuerbach und Menzel sei dekadent; zwischen Kokoschka und Dix seien wesentliche Ansätze einer sozial empfindsamen und realistischen Kunst zu finden. An Beispielen von George Grosz und van Gogh demonstrierte er, daß der Realismus außerordentlich flexibel sei, daß ihm auch in der Gegenwart stilistische Vielfalt anstünde.

Insofern kam es sicherlich nicht von ungefähr, daß gerade in dieser Zeit Anfang der 60er Jahre der örtliche Kulturbund, vermittelt über die Künstlerfreunde Grothe und Tschaplowitz, den Weg auf den Schachtberg fand um die Arbeiten von Ursula Vehrigs in Augenschein zu nehmen. Soweit bekannt, blieb der Besuch trotz der postiven Aufnahme allerdings ohne sichtbare Konsequenzen. Der eigene Kommentar von Ursula Vehrigs über die positive Aufnahme ihrer Malerei läßt allerdings auch auf ein schon geschwächtes künstlerisches Selbstwertgefühl schließen, wobei das gleichgültige bis abwertende Umfeld, in dem sie nunmehr schon seit über einem Jahrzehnt lebte, offensichtlich eine Menge in diese Richtung bewirkt hatte. Aber auch alle anderen ausbleibenden Erfolge oder Anerkennungen blieben nicht ohne Auswirkungen.

"Am vorigen Sonntag wollte eigentlich Grothe mit dem Kulturbund kommen, um meine Bilder anzusehen, weshalb ich schon tagelang das Eßzimmer und meine Bilder entstaubt und gesäubert hatte. Es war

grausam, der Dreck und die Kälte. Am Bußtag kamen sie dann endlich und es war ein großer Erfolg. Tschaplowitz und Grothe, die Euch sehr grüßen lassen, waren extra mit Degenhardts Droschke rausgekommen. Grothe hat dann den Leuten die Bilder gezeigt und dazu geredet wie ein Buch, sodaß ich beinahe selbst eine gewisse Hochachtung vor mir bekommen mußte! Bis es wirklich ganz dunkel war, haben die sich alle im kalten Eßzimmer um die Bilder gedrängt und sich dann erst im warmen Biedermeierzimmer bei Kaffee und Kuchen und weiteren Kunstdiskussionen aufgewärmt." (....Brief Ursula Vehrigs vom 20.11.1964 an ihre Schwester)

Zur künstlerischen Arbeit

Trotz der relativen Isolierung, in der sich ihre künstlerische Existenz vollzog, zeigen die zahlreichen Bildnisse und Blumenstilleben der sechziger Jahre eine äußerst produktive Künstlerin Ursula Vehrigs. Der Pinselduktus wird in dieser Zeit noch kompakter und die Darstellungsart erinnert an die des späten Kokoschka, insbesondere zu sehen bei den Bildnissen von Hei Abegg und Frau Dr. Arndtz. Auch die luftigen Frauenbildnisse von Susanne Stumpf und anderen zeigen eine äußerst produktive Künstlerin in den letzten 10 Lebensjahren.

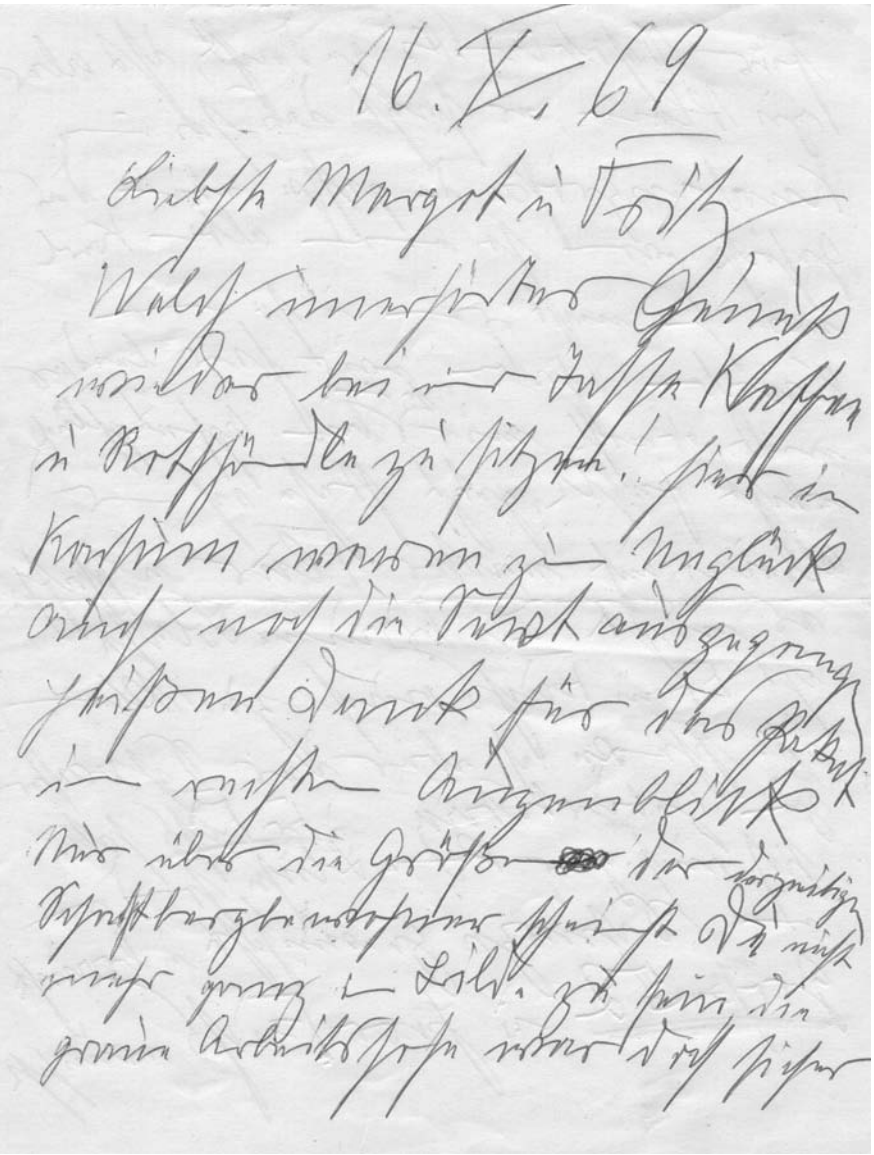
Die Menschen und ihre Gesichter müssen sie immer wieder in ihren Bann gezogen haben. Im Charakter der Porträts dieser Jahre empfindet man einen zwiespältigen Doppelcharakter. Sie sind Zeugen der Zeit ihrer Entstehung, nämlich der sechziger Jahre und gleichzeitig enthalten sie in ihrer malerischen und künstlerischen Prägung auch Elemente, die evident einer schon vergangenen Zeit zu entstammen scheinen.

Briefliche Berichte von Ursula Vehrigs geben einen Einblick in ihr bildnerisches Schaffen und die Umstände Ihrer Arbeit.

"Am Mittwoch den 25ten September kam Fr. Krause mit einem Besuch, dem Wollersdorfer, hier raus. Der alte W. (80 Jahre) sah meine Bilder und wollte auch gemalt werden. Am nächsten Morgen um 9 Uhr war er bereits zum Sitzen da!!!! und hat jeden Tag vom 26. Sept. bis 30 Sept. von früh 9 Uhr bis nachmittag 1/4 4 Uhr gesessen. Nur mit einer kleinen Unterbrechung, in der ich das Mittagessen wärmte und gegessen wurde. Als er weg war, mußte ich mich dann wieder um mein Viehzeug bekümmern. Nachdem Willi sein Abendbrot geholt hatte, fing ich an, die Pinsel zu waschen, abzuwaschen und das Mittagessen für den nächsten Tag zu kochen. Zwischen 3 und 4 Uhr war ich dann endlich fertig. Um 6 Uhr mußte ich wieder aufstehen, damit ich mit dem Füttern und Heizen und allem anderen fertig war. Da hat mich nur euer Kaffee aufrechterhalten. Aber als das Bild fertig war, war auch der Kaffee fertig. ..... Viel liebes Ursula (Brief Ursula Vehrigs vom 10.10.1967)

In einem weiteren Brief, diesmal aus dem Jahre 1968, setzt sie sich mit der Entstehung des Bildes einer Mutter-Kindgruppe auseinander, die zu ihren besten Arbeiten dieser Zeit zählt. Allerdings gehört es zu den 1979 von den DDR-Grenzbehörden beschlagnahmten und damit verschwundenen Bildern. Bei der hier abgebildeten Arbeit handelt es sich um eine Vorstudie. Das Bild der Vierergruppe, Mutter mit drei Kindern, zeigte nicht die geforderte liebevolle, heitere Gruppe, sondern es stellte äußerst lebhafte, ausdrucksstarke Gesichter dar, in denen etwas Ruheloses am Wirken war..

"Das Bild mit der Schwester und ihren Kleinen ist auch eine beinahe unlösbare Aufgabe. Die Woche über werden sie im Kindergarten und



16. X. 69

Liebste Margot in Fürth

Welch unerhörter Gewinn
wieder bei einer Deiner Kassen
in Rothenfels zu sitzen! Hier in
Kochem waren zu Unglück
auch noch die Post ausgegangen
Herzlichen Dank für Deine Briefe
im rechten Augenblick
Bis über die Grenzen der sorgenfreien
Schweizergebirgsnatur scheint es nicht
mehr ganz in Ordnung zu sein, die
geistigen Arbeiter aber doch sicher

Einer der über 100 erhaltenen Briefe Ursula Vehrigs an ihre Schwester Margot Hofmeier, geb. Vehrigs, in München aus dem Jahre 1969

der Kinderkrippe früh abgegeben und abends abgeholt und müssen sich dann sofort einfügen und artig sein. Nur Sonnabend und Sonntag sind sie Mutti überlassen und tanzen ihr auf der Nase herum, aber wie! mit Getobe und Gebrüll und Ausreißversuchen von Seiten der Kleinen und gelegentlichen Zornausbrüchen mit Ohrfeigen und Klapsen von Mutti's Seite. Aus diesem Hexensabbat soll ich unbedingt eine liebvolle heitere Gruppe zaubern! Ob mir das gelingt? Bis jetzt jedenfalls nicht. Und ob ich das schaffe bis 'Vati'' zurückkommt ist sehr fraglich, der ist bei der Volksarmee und zur Zeit natürlixh in der Tschechei. (Brief Ursula Vehrigs vom 3.9.1968 an die Schwester)

Eine Freundin Ursula Vehrigs, Magda Krause, beschrieb 1981 in einem Brief den Alltag und das Verhältnis Ursula Vehrigs zu ihrer unmittelbaren Umgebung. " Sie wanderte oft durch die Felder und Wiesen ihrer lieben Umgebung und freute sich über die schöne Aussicht von der Höhe des Schachtberges ins Tal. Nie kehrte sie heim ohne jedem etwas mitzubringen. Ihre große Lieblingsvase in der Veranda bekam stets Blumen, meist hohe Schirlingsblütenzweige.

Ihre Kaninchen erfreute sie mit den saftigen Blättern des Löwenzahns, die Hühner bekamen frisches Grün. Zu den Flüchtlingen (die Beschreibung bezieht sich also noch auf die 50er Jahre), die bei ihr einquartiert waren, bestand wie zu den Dorfbewohnern ein gutes Verhältnis. Alle ihre Mitbewohner sind von ihr auf die Leinwand gebannt worden. Für die Kinder der Flüchtlinge bemalte sie Ostereier, versteckte sie im Garten und suchte sie mit den Kindern. Ich erinnere mich noch an einen von meheren Aufträgen, russische Offiziere zu malen. Leider wurde die Einheit wenig später verlegt."

Diese völlig in die Natur eingebundene Lebensweise förderte natürlich

auch entsprechende Sujets, was in den Landschaft-, Tier- und Baumbildern zum Ausdruck kam. Aber auch die Blumendarstellungen fanden in ihrer Arbeit eine rege Fortsetzung. Sie stellen einen wichtigen Teil ihrer malerischen Arbeit dar. An ihrer Entwicklung lassen sich die verschiedenen Stadien ihrer Malerei hervorragend erkennen. Wie bei vielen modernen Künstlern entwickelte sich auch bei Ursula Vehrigs die Darstellung weg von einer eher noch an der naturalistischen Vorgabe orientierten Darstellung hin zu einer vereinfachten Form, in der der Farbe eine entscheidende Rolle zugewiesen wurde.

Ihre Lebensumstände in den letzten Lebensjahren

Auf einem Photo ist das Ehepaar Schob auf ihrer Hochzeitsfeier samt anderer Mitbewohner und Teilnehmer der Festivität auf dem Schachtberg zusammen mit Ursula Vehrigs zu sehen. Auch solche Feiern spielten sich auf dem Schachtberg ab. Sicherlich herrschte dort nicht immer nur Friede und Freude, aber es war ein sozialer Zusammenhang, in dem man aufeinander angewiesen war, der allerdings auch seine Schattenseiten mit sich brachte. So mancher Ärger läßt sich aus den Briefen von Ursula Vehrigs entnehmen und hinsichtlich weitergehender Bedürfnisse ließen sie diese Verhältnisse gänzlich unbefriedigt und allein.

Eine große Anzahl von Menschen bewohnte über die Jahre den Schachtberg. Von den Flüchtlingen der Nachkriegszeit bis hin zu den Hartmanns, den Schumanns und anderen Mertendorfer Familien. Sie lebten entweder ganz oder teilweise dort bzw. kamen zum helfen oder arbeiten.

Ursula Vehrigs – "Der Blaue", Zeichnung, 60iger Jahre

Das Wasser mußte vom Brunnen geholt werden und vieles andere mehr. 'Hulda', 'der Blaue', 'der Dicke' und wie sie alle hießen. Auf der einen Seite die Zeichnungen der hiesigen Landleute, deren Leben ganz spezifische Gesichter hervorbracht hatte, dort im Westen die Porträts der 'Großkopferten', wie sie sie einmal selbst bezeichnete. Zwischen diesen beiden Welten pendelte Ursula Vehrigs, ohne in einer von beiden wirklich zu Hause zu sein.

Die Einsamkeit stellte sich bei ihr immer öfter als ein treuer und dauerhafter Begleiter ein. Anläßlich der Ursula Vehrigs-Austellung in Naumburg 1997 erinnerte sich eine Besucherin an einen Nachmittag auf dem Schachtberg und vermittelt in ihrem Bericht auf anschauliche Weise diese Seite ihres Daseins auf dem Schachtberg:

"Es war ein sonniger Tag in den sechziger Jahren. Ein Besuch bei der Familie meines Bruders in Mertendorf stand auf dem Programm. Doch bevor ich sie auf dem Schachtberg aufsuchte, durchstreifte ich erst die Umgebung und so kam ich diesmal oben auf dem Schachtberg an. Im Garten eines alleinstehenden Hauses arbeitete eine ältere Frau. Als Schutz trug sie eine derbe blaue Männer-Latzschürze, an den Füßen hohe Gummistiefel. Ich grüßte im Vorbeigehen. Sie richtete sich auf, erwiderte den Gruß und sagte dazu: "Wenn ein Fremder hier hoch kommt, muß er die Natur schon lieben."

So kamen wir ins Gespräch. "Ich kann eine Pause vertragen, der Lehmboden ist hart, kommen sie doch herein." Auf einer Bank vor dem Haus nahmen wir Platz. Ringsum war ein Blühen und Jubilieren vieler Vögel. Dann ging sie ins Haus und kam nach einer Weile mit einer Kanne und zwei Tassen wieder . Es wurde eine Teestunde mit einem mir fremden Menschen, die ich nie vergessen habe. Wir erzählten nichts über uns,

unser Thema war die Natur, das Werden und Vergehen. Ich hatte das Gefühl, neben mir sitzt ein einsamer Mensch. ich verabschiedete mich dann und bedankte mich. Sie sagte: "Vielleicht führt sie der Weg wieder einmal hier oben vorbei."

In meiner Familie erzählte ich dann von der Begegnung. "Ja das ist die Tochter vom alten Dr. Vehrigs. Oft fährt sie mit ihrem kleinen Karren hier vorbei, um im Dorf einzukaufen." Viel mehr wußte man nicht von ihr. Und dann bekam ich die Einladung vom Museum und sah das Bild von ihr. Ja, das war sie, so wie ich sie kenngelernt hatte. Alles stand vor mir, als wäre es erst gestern gewesen. Und erst jetzt weiß ich mehr von ihrem Leben und Schaffen.'

Man könnte sich fragen, wieso nicht der Gedanke an eine gänzliche Abkehr vom Schachtberg und einen Weggang in den Westen von Ursula Vehrigs ins Auge gefaßt und geäußert wurde. Wahrscheinlich spielte eine Reihe von Gründen eine Rolle. Drüben im Westen wäre eine finanzielle Abhängigkeit wahrscheinlich gewesen. Hier konnte sie sich existenziell, wenn auch schwer mit ihrer Art Eigenversorgung, den Pachteinnahmen und Paketen aus dem Westen sowie gelegentlichen Verkaufserlösen von Bildern über Wasser halten. Und da war auch noch der Wunsch nach dem Erhalt des Familieneigentums, dessen Zukunft bei einem Verlassen noch ungewisser geworden wäre. Ursula Vehrigs spricht das Thema in einem Brief des Jahres 1968 an. Resignation und Enttäuschung sprechen aus den Zeilen.

Liebste Margot, viel, viel Glück, Kraft Gesundheit und Spaß! u. nicht nur zum 6ten September, (Geburtstag ihrer Schwester) Überhaupt immer! und alles Gute und Liebe! Daß ich mal anders als in Gedanken zu Euren Geburtstagen bei Euch sein kann, klappt eben nicht so leicht, es

Ursula Vehrigs - Frauenbildnis, 60iger Jahre

sei denn, ich breche die Zelte hier ganz ab und komme für immer ganz rüber. Lockerer und leichter wird hier nie etwas werden. (Brief Ursula Vehrigs an ihre Schwester vom 3.9.1968)

Die DDR hatte in den 50er Jahren mit einer durchschnittlichen jährlichen Flüchtlingszahl von 230000 Menschen einen ständigen Substanzverlust hinnehmen müssen. Darunter befanden sich viele qualifizierte Arbeitskräfte, Wissenschaftler, Techniker, Ärzte und Ingenieure. Auch eine große Zahl von Künstlern und Intellektuellen hatte die DDR verlassen, weil sie in einem parteipolitisch strukturierten und kontrollierten Lebensumfeld nicht leben und arbeiten konnten und wollten. Aber viele Künstler blieben auch und betrieben ihre künstlerische Arbeit quasi als Privatangelegenheit, in einer Art inneren Emigration. Sie unterließen den Versuch für ihr Werk eine Öffentlichkeit oder Geltung zu erreichen. Unter Umständen suchten sie, wie Ursula Vehrigs, eher nach Kanälen im Westen, um Öffentlichkeit und Verkaufsmöglichkeiten zu erlangen.

Im Westen markierten die 60er Jahre die Phase, in der realistische Aspekte in der Malerei wieder anfingen an Bedeutung zu gewinnen. Zum Teil wurde in dieser Zeit auch vom Tod der Malerei gesprochen, da innerhalb der bildenden Kunst immer mehr außermalerische Überlegungen und Techniken an Bedeutung gewannen. Unabhängig davon gab es aber natürlich auch genügend Künstler, die unbeirrt an der Malerei und deren realistischen Elementen festgehalten hatten. Von den abstrakt expressionistischen Tendenzen, die die fünfziger Jahre beherrscht hatten, kamen dagegen keine neuen Impulse mehr.

Gleichwohl, nichts sagt deutlicheres über das Bewußtsein dieser Zeit bezüglich der nachexpressionistischen Generation aus, als ein im Spiegel

Ursula Vehrigs – "Hulda", Zeichnung, 60iger Jahre

um 1960 veröffentlichter Bericht über eine denkwürdige Begebenheit im Zusammenhang mit Ludwig Meidner. Bei einem Vortrag eines renommierten Kunstwissenschaftlers über die Zeit des 1. Weltkrieges wurde auch ausführlich das Werk Ludwig Meidners gewürdigt, allerdings als Werk eines scheinbar längst verstorbenen Künstlers. Dieser befand sich aber im Saal und dementierte sein Ableben und gab sich als ein sehr wohl lebendiger Künstler zu erkennen. Diese Begebenheit zeigt deutlich, in welche Nische die Künstler, die einem expressiv-gegenständlichen Stil verpflichtet waren, seit Kriegsende bis Mitte der 60er Jahre gedrängt worden waren, bedingt durch die Beherrschung des Kunstmarktes durch die abstrakten Tendenzen.

Ursula Vehrigs – Mutter-Kindergruppe
Ölstudie, 55 x 70 cm, um 1967

Jahrelang hatte Ursula Vehrigs Bilder in Form der reinen Leinwände mit nach München genommen, wohl in Erwartung von Verkäufen und möglichen Ausstellungen, deren Realisierung sich allerdings schwierig gestaltete. 1967 kam es dann zu einer Ausstellung bei der Fa. Siemens, die auch recht erfolgreich verlief, allerdings wohl im wesentlichen mit Aquarellen aus der Nachkriegszeit bestückt war. Gleichzeitig existierten immer noch die Bemühungen ihrer Schwester zu einer Ausstellung für sie auf Galerieebene zu gelangen. Ein Schriftwechsel mit der Münchener Galerie A.Schumacher, Theatinerstr., aus dem Jahre 1967 zeigt die Schwierigkeiten dieser Bemühungen, die dann auch zu einem Fehlschlag führten.

"Sehr geehrte Frau Hofmeier, in der Ausstellungssache von Frau Ursula Vehrigs wende ich mich an Sie als ihre Schwester. Ich habe mir die Angelegenheit nochmals gründlichst überlegt und bin zu der Überzeugung gekommen, daß eine Ausstellung doch notwendig wäre, wenn sie auf

Traufeier auf dem Schachtberg, Heidemarie und Erich Schob. Ursula Vehrigs rechts, um 1967

kommerzielle Erfolge hoffen. Und, wie ich in der langen Unterhaltung auch schon ausführte, kostet eine Ausstellung immerhin eine respektable Summe, (die Frau Vehrigs jetzt nicht hat) wenn man die Ausstellung groß aufziehen und den Namen der Künstlerin hervorstellen will.

Wie wäre es, verehrte gnädige Frau, wenn sie das Doppelgemälde von Ludwig Meidner nach Köln für 8000,- DM verkaufen würden. Dann wäre es Ihnen ja möglich, die Ausstellung ihrer Schwester zu finanzieren. Falls der vordere Eingangssaal unserer Galerie in diesem Jahr noch einmal frei bleiben sollte, würde ich ihn für Frau Vehrigs zur Verfügung stellen. Aber auch in diesem Fall wären ein Katalog (1000 Stück) und 100 Plakate erforderlich, welche zu Lasten der Künstlerin gingen. Ihr ergebener gez. Schumacher (Brief von Schumacher an Margot Vehrigs vom 25.1.1967)

Hier zeigen sich die Schwierigkeiten einer geteilten Existenz für eine Künstlerin wie Ursula Vehrigs. Der geringen Präsenz und künstlerischen Identität an ihrem Lebensmittelpunkt im Osten auch nur eine sehr punktuelle Aufmerksamkeit für ihre Arbeit im Westen gegenüber. Bei Ursula Vehrigs, die teilweise als DDR-Künstlerin apostrophiert wird, was sie dem eigentlichen Sinne nach nicht ist, wirkte sich die Teilung des Landes überaus negativ auf die Rezeption ihrer Arbeit aus. Es wäre ein entsprechendes Umfeld von Nöten gewesen, das sich dem Charakter und Ausgangspunkt dieser Kunst mit ihren zentralen Ursprüngen in den Zwanziger Jahren öffnet und durch sein Interesse eine entsprechende Rezeption ermöglicht hätte.

Aber die Kräfte für eine vorurteilslose Auseinandersetzung mit den Qualitäten einer im besten Sinne bürgerlichen Kunst waren im DDR-Kulturbetrieb sehr rar gesät. Die offiziellen kulturpolitischen Vorgaben

verunmöglichten dies praktisch. Eine Gesellschaft, die sich als Überwinder der bürgerlichen Gesellschaft ansah, war nicht in der Lage bürgerliche Kunst zu würdigen und in eine Geschichte der Kunst zu integrieren. Immer wieder sind Beispiele unsachgemäßen und unverantwortlichen

Ursula Vehrigs – Bildnis Frau Dr. Arndtz
Ölstudie, 55 x 45 cm, um 1968

Umganges in der DDR mit Nachlässen von Künstlern und Künstlerinnen aus der vorsozialistischen Zeit bekannt geworden. Natürlich gab es aber auch Kräfte und Personen, die an der Bewahrung und Verarbeitung von künstlerischen Lebensleistungen interessiert waren und sich entsprechend dafür einsetzten.

In Naumburg hatte sich 1968 Jochen Gericke, Leiter des Romanischen Hauses in Bad Kösen, zu einem Besuch auf dem Schachtberg angekündigt. Bad Kösen, das einige Kilometer entfernt von Naumburg an der Saale liegt, hatte und hat mit dem Romanischen Haus ein Heimatmuseum und eine lokale Ausstellungsmöglichkeit für Kunst der Gegenwart. Gericke, der publizistisch sehr rege die Kunst- und Lokalgeschichte der ganzen Region über lange Jahre begleitet hat, hatte über Freunde von Ursula Vehrigs den Hinweis auf die Künstlerin bekommen.

"Liebste Margot und Fritz, ...gleichzeitig mit Fritzchens Brief kam der beiliegende Brief von Gericke, welcher mich erst mal in Staunen und Schrecken versetzte, denn im Eßzimmer lag der Teppich noch aufgerollt, das Stroh vom vorigen Herbst und meine Bilder in die Ecke gepackt. dick mit Spinnweben überzogen. Zum Schluß habe ich dann die Vorbereitungen mit Hilfe von der Schmeißer dann doch noch geschafft. Aber die 14 Tage von der Anmeldung bis zur Ankunft habe ich sozusagen Tag und Nacht geschuftet und nur immer 3 Stunden in Eure schöne Decke gehüllt mich lang gelegt. Als die Schmeißer fortging, um zur Kirche zu gehen, stolzierte Gericke bereits in den Hof. Alles war so schön wie noch nie, die nachts fieberhaft geglätteten und gestopften Gardinen, so zauberhaft duftig wie nie, versteckt die schadhafte Wand und ein Blumenmeer haben wir am Schluß auch noch gezaubert.

Gericke entpuppte sich als toller Photograph und schleppte die Bilder,

Ursula Vehrigs 1969 mit einer Arbeit aus ihrer Pariser Zeit 1926 auf dem Schachtberg

die er sich für seine Frühjahreröffnungsausstellung... ausgesucht hatte in den Hof und fing an, jedesmal wenn die Sonne durch die Wolken brach, wie wild zu knipsen, und ich mußte mich neben die Bilder stellen. Frau Fuchs, die sich gerade im Hof zu schaffen machte, meinte ich müßte den schönen neunen Malkittel anziehen, damit die Leute auch merkten, daß ich die Malerin wäre ...

Wenn ich Abzüge bekommen sollte, schicke ich euch ein Bild des Malkittels, was doch der gütigen Spenderin sicher Freude machen wird. Übrigens dachte ich bei dem Malkittel, als du ihn schicktest, der hätte ruhig bei euch bleiben können, bis ich bei euch Großkopferte male. Hier tut es der gestreifte alte noch lange. Viel liebes Ursula" (Brief Ursula Vehrigs an die Schwester Sept. 68)

Ursula Vehrigs – Mit einer Freundin, 60iger Jahre

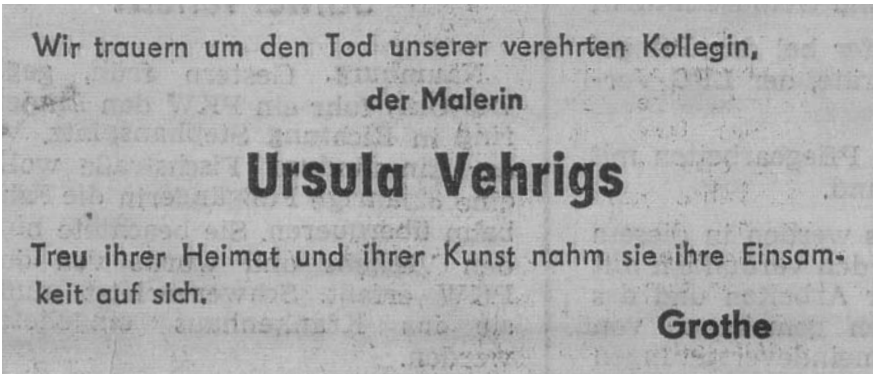
Der Besuch zeitigte also eine Ausstellungsbeteiligung im Romanischen Haus in Bad Kösen und einen Artikel in der LDZ, der Liberal Demokratischen Zeitung, einem lokalen Blatt für das Gebiet um Naumburg über Ursula Vehrigs. " Ein Stück europäischer Malerei rollte skizzenhaft an mir vorbei in diesem Gespräch mit einer fast vergessenen Künstlerin. Die lichtdurchfluteten Porträts und Blumenstücke in satten Farben deuten auf die aktive Einstellung der Künstlerin zum Leben" resümierte Gericke am Ende des Artikels vom 5.1.69.

Hatte 1968 die Niederschlagung des Prager Frühlings nochmals die scheinbare Unmöglichkeit der Demokratisierung des Realen Sozialismus offenbart, zeitigten die Entspannungs- und Ostpolitik der Regierung Brandt/ Scheel neue Hoffnungen auf verbesserte Beziehungen zum Westen und mögliche Verbesserungen im kulturellen Austausch. Diese Entwicklungen kamen aber für Ursula Vehrigs allesamt zu spät.

Ursula Vehrigs - Susanne Stumpf, 50 x 40 cm, 1969

Ursula Vehrigs hatte schon einige Krankenhausaufenthalte hinter sich, als sie im April 1972 nach einer Rückkehr aus München offenbar eine Herzattacke ereilte und sie

im Krankenhaus in Naumburg verstirbt. Die mit dem Ehepaar Hofmeier und Ursula Vehrigs bekannte Lotte Enderlein, Lebensgefährtin von Erich Kästner, schrieb den künstlerischen Nachruf im Westen in der Münchener Abendzeitung. "Ursula Vehrigs, impressionistische Malerin und Schülerin von Fernand Leger und George Mosson ist im Alter von 78 Jahren - nach ihrem alljährlichen Besuch bei ihrer Schwester in München - in Mertendorf bei Naumburg (DDR) gestorben. Ursula Vehrigs gehörte zu den Freunden der Gruppe "Blauer Reiter". Fritz Stahl nannte sie "die Malerin des Lichtes".


Wir trauern um den Tod unserer verehrten Kollegin,

der Malerin

Ursula Vehrigs

Treu ihrer Heimat und ihrer Kunst nahm sie ihre Einsamkeit auf sich.

Grothe

Ursula Vehrigs – Blumenstillleben
Öl auf Malpappe, 65 x 50 cm, 1971

Der Schachtberg nach dem Tode von Ursula Vehrigs oder was geschah mit dem Nachlass

Die Schwester aus dem Westen, deren hochbetagter Mann ans Haus gefesselt war, konnte nur kurzzeitig zum Begräbnis ihrer Schwester nach Naumburg kommen. In der Eile mußte ein Verwalter bestellt werden, wie das zu DDR-Zeiten üblich und notwendig war. Im guten Glauben wurde auf einen Verwandten aus Leipzig zurückgegriffen. Der gute Glaube wurde enttäuscht. Stück für Stück wurden das Inventar der Gebäude, Zeichnungen, Aquarelle, Unterlagen, Möbel usw. des Schachtber-

Margot Hofmeier, geb. Vehrigs, 1980 vor einem Bild ihrer Schwester bei den Vorbereitungen zu einer Ausstellung.

Zollverwaltung der DDR
Bezirksverwaltung Erfurt
Abteilung Zollrecht
501 Erfurt
(Kopfstempel)
Juri-Gagarin-Ring 110

Erfurt, den 16. 07. 79

Aktenzeichen:

~~Beschlagnahme~~-Einziehungs-Entscheid

B 073459

Frau H o f m e i e r , Margot, geb. Vehrigs Mertendorf 06.09.95
(Name, Vorname, Geburtsname) (Geburtsort und Datum)

8000 München 90, Zeppelinstraße 06, BRD
(Wohnort, Straße u. Nr., Kreis, Bezirk)

Hausfrau
(Tätigkeit, Arbeitsstelle)

wurden nachstehend aufgeführte Gegenstände

Lfd. Nr.	Genaue Bezeichnung der Gegenstände	Mengen-Einheit	Anzahl	Gewicht in kg	Bemerkungen
~~01~~	~~Damenbildnis~~	~~Stck~~	~~eins~~	~~unsigni~~	~~ert~~
~~02~~	~~Damenbildnis~~	~~Stck~~	~~eins~~	~~gez. U.~~	~~Vehrigs~~
03	Kinderbildnis	Stck	eins	unsigni	ert
04	Damenbildnis	Stck	eins	gez. Ur	sula Vehrigs
05	Herrenbildnis	Stck	eins	unsigni	ert
06	Heiligenbild	Stck	eins	gez. LR	H
~~07~~	~~Ölstudie, beidseitig bemalt~~	~~Stck~~	~~eins~~	~~unsigni~~	~~ert~~
08	Ölstudie	Stck	eins	unsigni	ert
09	Landschaft am Meer	Stck	eins	gez. Ur	sula Vehrigs
10	Marktstraße	Stck	eins	unsigni	ert
~~11~~	~~Männerbildnis~~	~~Stck~~	~~eins~~	~~unsigni~~	~~ert~~
	Fortsetzung auf Anhang .				

gemäß § 16 Zollgesetz in der Fassung des Anpassungsgesetzes vom 11. 6. 1968 (GBl. I Nr. 11, S. 242)

eingezogen.

Sie haben vorsätzlich die Ihnen obliegenden Rechtspflichten bei der Ausfuhr von Gegenständen verletzt und damit den Tatbestand des § 15 Abs. 1 Zollgesetz erfüllt.

Gegen diesen Entscheid steht Ihnen das Rechtsmittel der Beschwerde zu. Soweit von diesem Recht Gebrauch gemacht wird, ist die Beschwerde innerhalb von vier Wochen nach Zustellung unter Angabe der Nummer des Entscheides bei obengenannter Dienststelle einzulegen und zu begründen.

(Unterschrift/Dienstgrad)

Das Protokoll wurde mir ausgehändigt.

(Unterschrift)

Blatt 1 Zur Zustellung

ges nicht betreut, sondern veruntreut.
Diese Vorkommnisse fielen in eine Zeit, in der die DDR begann auf Grund von Devisenmangel das eigene Land auszuplündern, durch ein Zusammenspiel von Steuerfahndung, der 'Kunst und Antiquitäten Gmbh' (KuA) und des Staatlichen Kunsthandels. Das Ziel war, alles in staatliche Hände zu bekommmen, womit sich Devisenwerte 'erwirtschaften' ließen: Kunstwerke, Antiquitäten, Trödel, Klaviere, Feuerwehrspritzen, Dampflokomotiven, Pflastersteine usw. Ein Name war insbesondere mit diesen Machenschaften verbunden: Schalck-Golodkowski.

Das Vorgehen des DDR-Staates färbte natürlich auch auf seine Untertanen ab. Als Margot Hofmeier nach 3 bis 4 Jahren vor Ort nach dem Rechten schauen wollte, hatte der Verwalter offenbar das meiste des Vehrigschen Hausstandes schon verscherbelt und einen großen Teil des künstlerischen Nachlasses vernichtet. Den brauchbaren Teil der Weberschen Stilmöbel aus Berlin, genauso wie die Weberschen und Hofmeierschen Sammlungsstücke wie Teppiche und Waffen aus Asien und Südamerika hatte er in einem Geschäft mit einer Zweigstelle des Staatlichen Kunsthandel veräußert ohne Wissen der Eigentümerin und auf eigene Rechnung. Zu einem späteren Zeitpunkt konnten Zeugen ausfindig gemacht werden, die den Abtransport durch Lastwagen bezeugen konnten. Weiteres Inventar war durch schlechte Verwahrung unbrauchbar geworden.

Durch Recherchen von Margot Vehrigs und mir konnte der Geschäftspartner des Verwalters in Altenburg ausfindig gemacht werden. Leider mußten wir feststellen, daß dieser Leiter des Staatlichen Kunsthandels in Altenburg gemeint hatte Westgeschäfte an den staatlichen Kanälen vorbei auf eigene Rechnung machen zu können. Da dies schiefgegangen

Bezirksverwaltung Erfurt
Abteilung Zollrecht
Juri-Gagarin-Ring 140

Anhang zum Einziehungs-Entscheid B 073459 H o f m e i e r , Margot

12	Männerbildnis	Stck eins	unsigniert
13	Herr mit Bart, mit Rahmen	Stck eins	gez. Ursula Vehrigs
14	Offiziersporträt	Stck eins	gez. Hugo Vogel 1908
15	Dame mit Blumenvase	Stck eins	gez. Ursula Vehrigs
16	Tanne mit Schnee	Stck eins	gez. Ursula Vehrigs
17	Landschaft mit Teich	Stck eins	unsigniert
18	Landschaft mit Fluß u. Brücke	Stck eins	unsigniert
19	Bäume am Ufer	Stck eins	gez. M. Vehrigs 1901
20	Herrenbildnis	Stck eins	unsigniert
21	Ölstudie (Akt/Blumen), beidseitig bemalt	Stck eins	Blumen signiert mit Ursula Vehrigs
22	Ölstudie, Blumen	Stck eins	signiert mit U. Vehrigs
23	Landschaft mit Palme	Stck eins	unsigniert
24	Blumenfenster	Stck eins	gez. Ursula Vehrigs
25	Junges Mädchen	Stck eins	gez. U. Vehrigs
26	Wilderer mit Hund	Stck eins	unsigniert
27	Frau mit Kindern	Stck eins	gez. Ursula Vehrigs
28	Herrenbildnis vor Bücherregal	Stck eins	gez. Ursula Vehrigs
29	Dame - rechts im Bild sitzend	Stck eins	unsigniert
30	Blumenvase	Stck eins	gez. Ursula Vehrigs
31	Blumenstück	Stck eins	gez. U. Vehrigs

Ende der Eintragungen mit Position 31 (einunddreißig).

Bezirksverwaltung Erfurt

(Unterschrift/Dienstgrad)

war, saß der Mann, den man vielleicht hätte haftbar machen können, bereits im Gefängnis ein. Der Verwalter konnte zwar noch für die "Unregelmäßigkeiten" in einem bescheidenen Umfang zur Verantwortung gezogen werden, aber die gesamte Innenausstattung des Schachtberges mit vielen unwiederbringlichen Dokumenten war endgültig verloren.

Nur 30 Arbeiten, in Öl auf Leinwand und auf Keilrahmen aufgezogen, hatten dieses Desaster überlebt. Nachdem Margot Hofmeier mich kennengelernt hatte, bat sie mich, ihr bei der Ausfuhr der Arbeiten zu helfen. Die erforderlichen Genehmigungen für eine Ausfuhr erhielt Margot Vehrigs von den örtlichen Behörden. 1979 sollten die Bilder in den Westen nach München ausgeführt werden. Der DDR-Grenzzoll beschlagnahmte jedoch sämtliche Bilder.

Alle Versuche, die bis zum Staatsrat der DDR und zu Honecker selbst führten, um die Bilder wiederzuerlangen, verliefen im Sande. Die Bilder blieben verschwunden und sind mit hoher Wahrscheinlichkeit mit den Antiqitätencontainern des Herrn Schalck-Golodkowski in den Westen verkauft worden. Das Ergebnis all dieser Prozeße war ein von Familiengeschichte und Künstlerinnendasein leergefegter Schachtberg, auf dem nur noch einige verbliebene Mieter wohnten, die aber mit der Geschichte von Frau Vehrigs und der Geschichte des Grundstückes wenig zu tun haben wollten.

Die Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten ermöglichte eine Wiederbelebung des künstlerischen Andenkens an Ursula Vehrigs. Sie ermöglichte auch den Versuch einer Wiedergutmachung bezüglich der illegalen Beschlagnahmung der 31 Bilder von Ursula Vehrigs durch die DDR-Staatsgrenzorgane. Nach jahrelanger Verfahrensdauer ist dies

Wolfgang Weber

Am Hof 34
5000 KÖLN 1
Tel. 02 21 - 21 12 41

ANLAGE 1727

Herrn Erich Honecker
Vorsitzender des Staatsrates der DDR
Berlin, Marx-Engels-Platz

Sehr geehrter Herr Honecker !

Ich bin " Vertragsautor des Deutschen Fernsehens" und habe es als meine Lebensaufgabe gesetzt, als ' Brückenbauer' über die Probleme von Ländern unterschiedlicher Gesellschaftsordnung sachlich zu berichten und Vorurteile in der westlichen Welt auszuräumen.
So gelang es mir in 45'-Sendungen im WDR Regierungsform und Ideen von Fidel Castro und von Yassiv Arafat objektiv zu verdeutlichen.

Nun mein privates Anliegen.
Meine Cousine, Frau Margot Hofmeier, wohnhaft München 9o, Zeppelinstr. 6, hat im April 1972 die Erbschaft ihrer Schwester, der Malerin Ursula Vehrigs angetreten. Beide sind in Mertendorf bei Naumburg/Saale geboren.
Durch Unkenntnis der Ein-Jahres-Ausfuhrfrist für Erbgut und am Reisen verhindert durch die Krankheit ihres inzwischen verstorbenen Mannes und ihr eigenes hohes Alter von 8o Jahren, wurde eine rechtzeitige Überführung des Erbgutes in die BRD, wo Frau Hofmeier seit 1945 wohnt, versäumt.
Dieses Erbgut besteht im wesentlichen aus Bildern der Schwester und einigen anderen Familienporträts.
Durch eine offensichtliche Verkettung von Mißverständnissen zwischen Frau Hofmeier und den zuständigen Zollbehörden sind diese Bilder nun in Verwahrung genommen worden.
Da ich Frau Hofmeier seit nunmehr über 5o Jahren kenne, möchte ich persönlich ausschließen, daß sie versucht haben könnte die Behörden der DDR zu täuschen.
Ich sehe keinen anderen Weg als Sie, sehr geehrter Herr Staatsratsvorsitzender Honecker zu bitten, prüfen zu wollen, ob es nicht doch noch eine Möglichkeit gibt, die Bilder für Frau Hofmeier wiederzuerlangen - und wenn auch nur im Wege der Freigabe für den Verbleib in der DDR. In der DDR, in Mertendorf bei Naumburg, liegt das Geburtshaus der Malerin und ihrer Schwester.

Ich danke Ihnen für Ihr Verständnis.

Mit freundlichen Grüßen

Wolfgang Weber

auch gelungen. Im Jahre 1998 wurde anerkannt, daß die Einziehung der Bilder durch die DDR-Grenzbehörden grob rechtsstaatswidrig gewesen ist.

Der Einziehungsentscheid der Zollverwaltung der DDR, Bezirksverwaltung Erfurt, vom 16.7.79, mit dem 31 Bilder der zeitgenössischen Malerin Ursula Vehrigs entschädigungslos eingezogen worden waren, wurde gemäß $ 1 VwRehaG am 3.6.1998 vom Landesamt für Rehabilitierung und Wiedergutmachung aufgehoben. Die Bilder allerdings und sämtliche Unterlagen über die Beschlagnahmungsvorgänge blieben nach der Wende ebensowenig auffindbar, wie die Unterlagen über die Weiterverwendung derselben. Wobei hier die devisenbringende Veräußerung des Bilderkonvoluts in den Westen mehr als eine Vermutung darstellt.

Das Vorderhaus des Vehrigschen Schachtberges in den neuziger Jahren.

Nachwort

Die posthume Rezeption der Arbeit von Ursula Vehrigs gestaltete sich nach der langen Zeit der Untätigkeit in dieser Sache schwierig, wie dies ähnlich auch bei vielen anderen Künstlern derselben Generation der Fall war. Oft kamen diese Dinge erst in den siebziger Jahren in Bewegung. Offensichtlich brachte diese Zeit der gesellschaftlichen Öffnung in der Brandt-Ära auch das notwendige Interesse an dem Leben und Werk der besagten nachexpressionistischen Generation von Künstlern hervor.

Dies führte dann zu entsprechenden retrospektiven Ausstellungen, die gekoppelt waren mit entsprechenden Aufarbeitungen und Würdigungen. Als Beispiele wären hier Ausstellungen von Annot Jacobi in Berlin und München, von Else Hertzer in Berlin am Lützowplatz, von Jeanne Mammen zusammen mit Hans Thiemann in der Berlinischen Galerie und Charlotte Berend-Corinths Wiederentdeckung als Künstlerin zu erwähnen, um nur einige Beispiele aus der Zeit der zweiten Hälfte der siebziger Jahre zu benennen.

Neben dem Verlust eines nicht unerheblichen Teils des künstlerischen Nachlasses wog auch der Verlust des größten Teils des dokumentarischen Nachlasses von Ursula Vehrigs schwer. So mußten die wenigen dokumentarischen Anhaltspunkte ihrer persönlichen und künstlerischen Biographie zuerst gesammelt bzw. durch mühselige Kleinarbeit langsam vermehrt werden. Der Erinnerungsschatz und das Engagement der Schwester Margot Vehrigs waren dabei von wesentlicher Bedeutung.

Seit Beginn der 1980er Jahre konnten so dennoch verschiedene Ausstellungen organisiert werden. Zu der Ausstellung in der Galerie Rose Lörch in München 1981 schrieb ein Kritiker: "Die hier gezeigten Arbeiten sind deshalb bemerkenswert, als sie von einer Künstlerin stammen, die trotz schwierigster Lebenslagen unbeirrt durch die Wirren der Zeit ihren Weg gegangen ist, vom Impressionismus, Expressionismus und Kubismus hin zu ihrer letztlich persönlichen realistischen Ausdrucksweise, der sie treu geblieben ist..... Die vielen Porträts, etwa von Carl Severing, Fritz Stahl und Alfred Kerr sind so charakteristisch, daß sie als Zeugen der wichtigen Zwanziger Jahre beachtlich bleiben werden. Die Blumenstilleben sind stilistisch so eigenwillig, daß sie weit über das übliche dieser Art hinausgehen."

Und Ulrike Evers schrieb in ihrem 1983 erschienen Buch 'Deutsche Künstlerinnnen des 20. Jahrhunderts': "Kennzeichnend für Ursula Vehrigs Landschaften und Porträts bis in die 30er Jahre sind die wilden, ungestüm aufgebrochenen Farbflächen in vielen Brechungen und Stufungen. Die Gegensätze der einzelnen Farben verleihen den Bildern Dynamik und tief empfundene Gefühlwerte. Die Porträts sind psychologische Meisterleistungen durch den Gebrauch der Farbe als Gefühlsträger."

Von Bedeutung für den Bekanntheitsgrad von Ursula Vehrigs waren in den vergangenen Jahren neben den Einzelausstellungen insbesondere die Beteiligung an Gemeinschaftsausstellungen von Kunst von Frauen. Etwa bei der Ausstellung zum 125-jährigen Jubiläum des Berliner Künstlerinnenvereins 'Profession ohne Tradition' 1992 in Berlin. Hier in der unmittelbaren Nachbarschaft ihrer Weggefährtinnen deutete sich auch ein Platz für Ursula Vehrigs als Künstlerin an. Das Museumsjournal schrieb zu dieser Ausstellung: "Als Wegbereiterin des Expressionis-

mus eröffnet Paula Modersohn-Becker die vierte Abteilung der Ausstellung, in der deutlich wird, in welchem Maße Künstlerinnen an den avantgardistischen Strömungen in der ersten Jahrhunderthälfte beteiligt waren. Diese Positionen zeigen sich in den Werken von Gabriele Münter, Ursula Vehrigs, Hannah Höch und Lotte Laserstein."

"Die närrischen Weiber", Künstlerinnen in Deutschland von 1900 - 1935, war 1996 die Ausstellung des Münchener Galeristen Bernd Dürr betitelt, die Ursula Vehrigs neben Annot, Lis Bertram-Ehmsen, Käthe Kollwitz, Else Lasker-Schüler, Margarete Moll, Renne Sintenis u.v.a. zeigte. Im Begleittext zu dieser Ausstellung heißt es: "Trotz intensiver Forschungen in den letzten Jahren ist das weibliche Kunstschaffen, insbesondere des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, für das Bewußtsein der kunstinteressierten Öffentlichkeit weitgehend ein wenig beschriebenes Blatt geblieben.

Ziel der Ausstellung ist es ein Beitrag zur Überwindung der Geschichtslosigkeit der Künstlerinnen dieser Zeit zu leisten und bisher wenig beachtete Leistungen der Kunst von Frauen in ausgewählten Beispielen darzustellen. Neben den wenigen international bekannt gewordenen Künstlerinnen existieren hervorragende, im Bewußtsein der Öffentlichkeit weitgehend unbekannt gebliebene Künstlerinnen, deren Werk sich qualitativ dem der männlichen Kollegen als weitgehend ebenbürtig erweist. Bis heute sind viele hervorragende Künstlerinnen nicht in den Standardfachlexika erfaßt."

Trotz der verlustbedingten Defizite in der Rezeption der Arbeit von Ursula Vehrigs, aller Brüche und Verluste ihres Leben, ist eins erhalten geblieben: der Schachtberg, das heimatliche Familiengrundstück und Ort ihres Schaffens über viele Jahre. Mit seinem 7000 qm großen Gar-

ten und seiner einödhofmäßigen Lage ist er geradezu ideal geeignet für eine Nutzung im Sinne der Kunst und des kulturellen Austausches. Möge dieses Buch eine Brücke zu einer Gestaltung einer derartigen Zukunft darstellen.

Literatur - Auswahl Ursula Vehrigs

Austellungskatalog »Leger et L'Esprit Moderne«,
Musee d'Art Moderne de la ville de Paris,
Paris 1982

Ulrike Evers, »Deutsche Künstlerinnen des 20.Jahrhunderts«,
Ludwig Schultheiss-Verlag,
Hamburg 1983

Ausstellungskatalog »Klassische Moderne«,
Galerie Hagemeier,
Frankfurt/Main, 1989

Ausstellungskatalog »125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen«,
Kupfergraben-Verlag,
Berlin 1992

»Käthe, Paula und der ganze Rest«,
Kupfergraben-Verlag,
Berlin 1992

Rainer Zimmermann, »Expressiver Realismus«,
Hirmer-Verlag,
München 1994

Ausstellungskatalog »Die Novembergruppe«,
Galerie Bodo Niemann,
Berlin 1994

Faltblatt zur Ausstellung »Ursula Vehrigs»,
Ausstellung des Stadtmuseums Naumburg,
Naumburg 1997

Literatur und Quellen:

Lokalgeschichte

800 Jahre Mertendorf, Gemeindeschrift Mertendorf, Juni 1978

Mathias Köhler, Reinhard Schmitt, das Zisterzienzerkloster Schulpforte, Deutscher Kunstverlag München-Berlin, 1995

Jochen Gericke, Auf den Spuren J.G. Borlachs, Liberal-Demokratische-Zeitung, 1981

Kunst allgemein:

Hans Hofmann, Wunder des Rhythmus und Schönheit des Raumes, 1997, Gerd Hatje Verlag

Peter Paret, Die Berliner Secession, Ullstein Kunstbuch-Verlag, 1983

Fernand Leger, Katalog zur Ausstellung , München 1957

O Mensch!, Das Bildnis des Expressionismus, Jutta Hülsewig-Johnen, Kerber Verlag, Bielefeld, 1994

Die Novembergruppe, Galerie Bodo Niemann, Berlin 1993

Die Kunst der verschollenen Generation, Rainer Zimmermann, Econ-Verlag, Düsseldorf, 1980

Entartete Kunst, das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, 1992 Hirmer-Verlag, München

Zeitvergleich, Malerei und Grafik aus der DDR, Verlag Gruner und Jahr AG, 1983

Ernst Ludwig Kirchner, Von Jena nach Davos, E.A. Seemann Kunstverlagsgesellschaft mbh, 1993

Stefanie Barron, Expressionismus-Die zweite Generation, 1915-1925, Prestel München, 1989

'Verfemt . Vergessen . Wiederentdeckt', Kunst expressiver Gegenständlichkeit aus der Sammlung Gerhard Schneider, 1999 Wienand-Verlag, Köln

Geschichte der Frau

Hanna Vollmer-Heitmann, Frauenleben, 'Wir sind von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt', Emst Kabel Verlag Gmbh, Hamburg 1993

Heldinnen waren wir keine, Erich Kasberger, Ernst Kabel Verlag

Kunst von Frauen

Renate Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20.Jahrhundert, Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Du Mont Buchverlag, 1982

'Profession ohne Tradition', 125 Jahre Berliner Künstlerinnen-Verein, Kupfergraben-Verlag , Berlin 1993

Petra Wilhelmy-Dollinger, Die Berliner Salons und der Verein der Künstlerinnen zu Berlin, ' Profession ohne Tradition' , Kupfergrabenverlag, Berlin 1993

Darius Cierpialkowski, Carina Keil, Der Verein Berliner Künstlerinnen in der Zeit zwischen 1933 und 1945, 'Profession ohne Tradition', Kupfergrabenverlag, Berlin 1993

Carola Hartlieb, Bildende Künstlerinnen zu Beginn der Moderne - die Künstlerinnen der " Berliner Secession", ' Profession ohne Tradition', Kupfergrabenverlag, Berlin 1993

Künstlerinnen-International, 1877-1977, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1977

Ausstellungskatalog, ' Die Frau von heute ', Berlin 1929

Ausst.katalog, 'Das schönste deutsche Frauenporträt', Berlin 1929

' Frauen im Spiegel der Kunst ', Verlag für die Frau, Leipzig, 1972

Geschichte allgemein

Hermann Weber, Kleine Geschichte der DDR, Verlag Berend von Nottbeck, Köln 1988

Das gespaltene Land, Leben in Deutschland, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1993

Günter Blutke, Obskure Geschäfte mit Kunst und Antiquitäten, Christoph Links Verlag, 1994 Berlin

Biographisches

Alfred Kerr, Leben und Werk, Argon Verlag, Berlin 1987

Judith Kerr, Als Hitler das rosa Kaninchen stahl, Otto Maier Ravensburg, 1971

Wilhelm Hoegner, Flucht vor Hitler, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1977

Tilla Durieux, 'Meine ersten neunzig Jahre', Erinnerungen, München ,Herbig-Verlag, 1971

Hjalmar Schacht, 76 Jahre meines Lebens, Kindler und Schieringer Verlag,1953, Bad Wörreshofen

Nachlass

Fritz Hofmeier, Aufsatz über die "Politische Informationen über die Vorgänge, die 1933 dazu führten, daß Hitler durch Hindenburg in die Regierung eingesetzt wurde" , 1946

Wolfgang Weber, Brief vom 29.6.1949 an Margot Hofmeier

Gertrud Weber, Brief v. 29.6.1949 an Margot Hofmeier

Grete Tschaplowitz-Seifert, Brief v.29.1.64 an Ursula Vehrigs

Magda Krause, Brief v. 28.8.1981 an Margot Hofmeier

' Eine Teestunde auf dem Schachtberg', Mitteld. Zeitung, Juli 1997

Schumacher, Brief. v. 25.1.1967 an Margot Hofmeier

'Fernand Leger schätzte ihre Kunst', Liberal-Demokratische-Zeitung, Naumburg, 5.1.1969

Lotte Enderlein, 'Münchener Abendzeitung v. 23.5.1972

Text zu 'Die närrischen Weiber', Künstlerinnen in Deutschland 1900 - 1935, Galerie Bernd Dürr, München 1998