

Rudolf Jankuhn
Werkhefte 3

Die Malerin
Ursula Vehrigs
(1893 – 1972)

Die Zwanziger Jahre
bis 1933
Ihr künstlerisches Umfeld,
Personen und Orte

Titelbild unter Verwendung von einem
Foto: Paris - Leger 1926, Galerie d'Art Contemporain
mit Ursula Vehrigs, Franziska Clausen,
Annot Jacobi und Florence Henri und einem
Bild von Ursula Vehrigs (s. Seite 23)

Werkhefte 3

Rudolf Jankuhn
Die Malerin Ursula Vehrigs (1893 – 1972)
Die Zwanziger Jahre bis 1933
Ihr künstlerisches Umfeld,
Personen und Orte

Copyright: Edition Kultur/Berlin Rudolf Jankuhn 2014-12-26
Seiten Preis Farbseiten Din A zzl. Versandkosten
Bestellung: rudolf.jankuhn@vehrigs.de oder 030/924 01 864
Postweg: 13086 Berlin, Max-Steinke-Str.35

www.rudolfjankuhn.de



Ursula Vehrigs 1926 in Paris

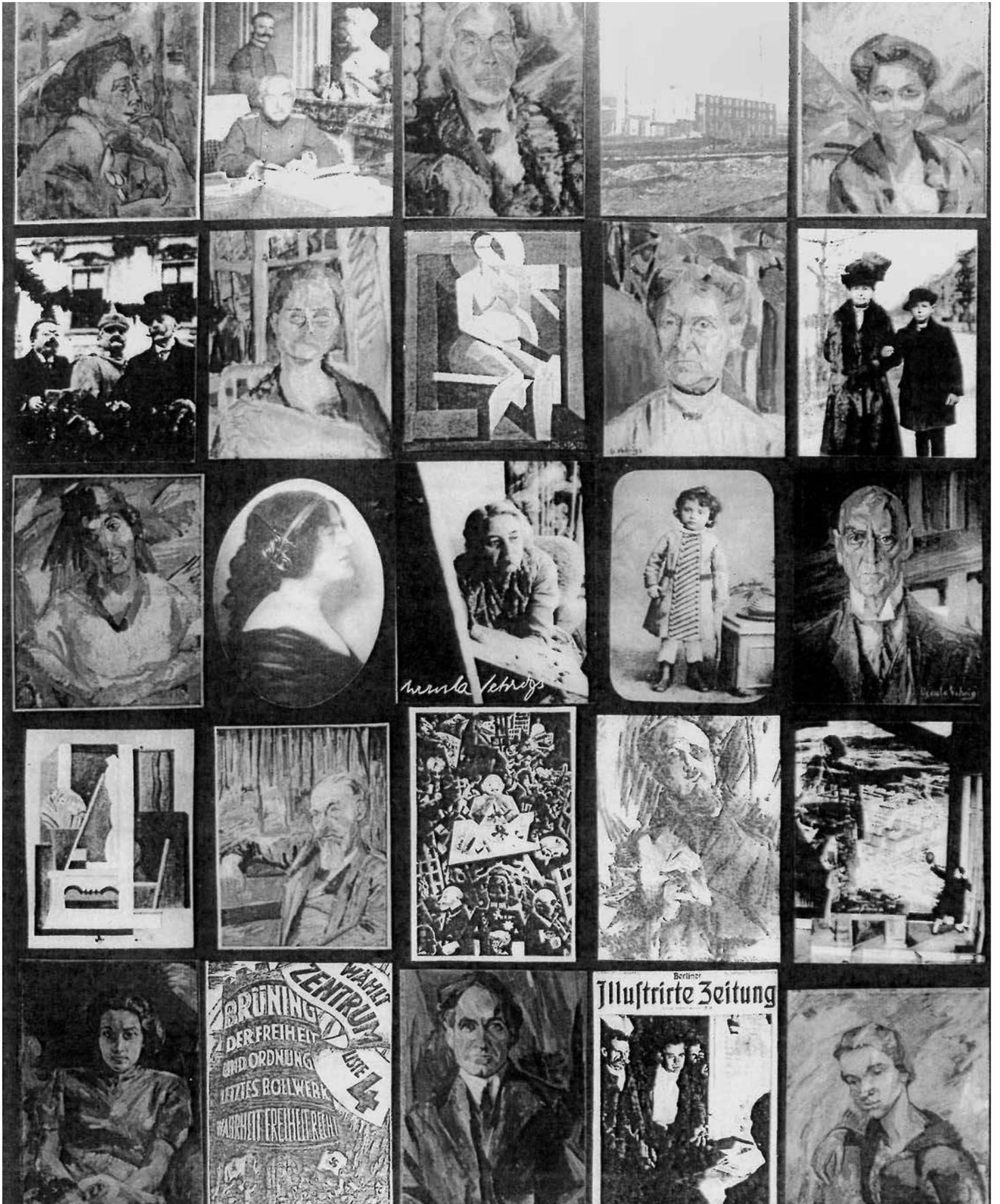
Ursula Vehrigs Zeittafel

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 Mädchen- pensionates, 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
1926	Ausstellung in der 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 Ausstellung Salztor, Naumburg
- 1967 Ausstellung Siemens AG, München
- 1968 Ausstellung 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 Beteiligung „Die Novembergruppe“, Galerie Bodo Niemann, Berlin
- 1996 Beteiligung „Münchener Kunst von 1890 – 1990“, Galerie Bernd Dürr, München
- 1997 Museumseck, Stadt Naumburg
- 1998 Beteiligung „Die närrischen Weiber“, Künstlerinnen in Deutschland 1900 – 1935, Galerie Bernd Dürr, München
- 1999 Beteiligung „Verfemt! Verboten! Vergessen?“, Emigranten und Künstler der ‚Inneren Emigration‘, Galerie Bernd Dürr, München
- 2006 Ausstellung im Kunstverein Naumburg
Ausstellung in der Galerie Kunstraum, Berlin Weißensee
- Mitglied im „Verein der Berliner Künstlerinnen“
Mitglied im „Deutschen Künstlerbund“
Mitglied in der „Gewerkschaft Kunst und Schrifttum“, FDGB



Inhalt

Einleitung	8
Die frühe Weimarer Republik	12
Lebensraum Kurfürstendamm	13
Alfred Kerr und der Tod Ernst Webers	30
Alfred Kerr	32
Julia Kerr	37
Ursula Vehrigs bei Fernand Leger in Paris	42
Rückkehr nach Berlin, 1926	46
Fritz Stahl	51
George Scheffauer	57
Ausstellungsleben und Goldene Zwanziger Jahre	67
Hans-Joachim Moser	74
Wolfgang Weber	78
Das Ende der Weimarer Republik	84
Fritz Hofmeier / Margot Vehrigs	85
Ernst Böhme	91
Walter v. Molo	100
Literaturliste	106
Rudolf Jankuhn	107
Werkblätter	108
Werkhefte	109
Projekt Kunsthof	110

Einleitung

Mit dieser Arbeit **Die Malerin Ursula Vehrighs – Die Zwanziger Jahre in Berlin bis 1933 – Ihr künstlerisches Umfeld, Personen und Orte** habe ich mir die Aufgabe gestellt, diejenigen Persönlichkeiten in den Fokus des Interesses zu rücken, die Ursula Vehrighs in ihren Berliner Jahren porträtiert hat und die als Freunde Teil ihres Lebens waren. Als da sind: Alfred Kerr / Theaterkritiker, Fritz Stahl / Kunst- und Architekturkritiker, Walter von Molo / Schriftsteller, George Scheffauer / Schriftsteller, Wolfgang Weber / Fotojournalist, Hans-Joachim Moser / Professor an der Musikhochschule, Ernst Weber / Physiologe, Ernst Böhme / Bürgermeister von Braunschweig. Zum weiblichen Teil ihrer Bekanntschaft zählen Julia Kerr / Frau von Alfred Kerr, Mary Schering / Frau des Strindbergübersetzers Emil Schering sowie Johanna Delbrück / Tochter des Historikers Hans Delbrück.

Die vielfältigen Verbindungen der genannten Personen im Berlin der Zwanziger Jahre, die allesamt im Einzugsbereich des Kurfürstendamms mit der Gedächtniskirche und des Romanischen Cafés wohnten, sind repräsentativ für das kulturelle Leben dieser Zeit. Auffällig sind die Parallelen in den Biographien der Genannten. Interessant ist es zu erfahren, wie sie auf die politischen Vorkommnisse reagierten. Wie war ihre Haltung bei Kriegsbeginn und während des Krieges? Wie standen sie zur sogenannten Dolchstoßlegende? Was für eine Position bezogen sie zur Kriegsschuldfrage und zur neuen Republik.

Die meisten der genannten Bekannten Ursula Vehrighs sind im 19. Jahrhundert geboren und entsprechend von der preußischen Tradition geprägt. Wie man ja überhaupt sagen kann, dass die Weimarer Republik noch die Atmosphäre des Kaiserreichs atmete. Nationalkonservative Werte dominierten in großen Teilen des Bürgertums. Nur wenige waren zu einer Unterstützung der Weimarer Republik bereit. Von den oben genannten Personen waren das lediglich Alfred Kerr und Walter v. Molo.

Die preußische Verwaltung, die Ministerien sowie die Justiz waren in der Weimarer Republik weitestgehend besetzt von kaisertreuen Beamten und Angestellten, ehemaligen Geheimen Räten und Ministerialdirigenten. Männer wie Staatssekretär Wilhelm Abegg und Albert Grzesinski, der Innenminister Preußens und Vorgänger von Carl Severing, versuchten, Preußens Verwaltung und Exekutive mit solchen Nachwuchspolitikern zu besetzen, die auf Seiten der Republik standen. Letztlich allerdings scheiterte dieses Vorhaben, und Weimar blieb eine

Republik mit nur wenigen bekennenden Demokraten.

Einige der Freunde und Bekannten Ursula Vehrighs verbindet die Tatsache, dass sie entweder als feste oder freie Mitarbeiter für Mosses ‚Berliner Tageblatt‘ schrieben. So der Theaterkritiker Alfred Kerr, dann der Kunst- und Architekturkritiker Fritz Stahl, mit über 40 Jahren Redaktionsarbeit beim ‚Berliner Tageblatt‘ ein Urgestein der Zeitung. Der deutsch-amerikanische Schriftsteller George Herman Scheffauer und Walter v. Molo, einer der auflagenstärksten deutschen Autoren in der Weimarer Republik, schrieben als freie Mitarbeiter zeitweise fürs ‚Berliner Tageblatt‘. Wolfgang Weber, einer der investigativen Fotojournalisten der ersten Stunde, brachte Reiseberichte und andere Features im ‚Berliner Tageblatt‘ unter, wie ja die ‚Berliner Illustrierte Zeitung‘ seine hauptsächliche Veröffentlichungsplattform wurde. An der redaktionellen Spitze des Berliner Tageblattes stand dessen legendärer Chefredakteur Theodor Wolff.

Ursula Vehrighs wurde 1893 im thüringischen Mertendorf bei Naumburg / Saale geboren. Sie kam aus bürgerlichen Verhältnissen, und ist als Malerin dem Expressiven Realismus zuzurechnen. Über 35 Jahre lang – von 1907 bis 1943 – lebte sie in Berlin; seit 1918 am Kurfürstendamm. 1943 kehrte sie auf Grund des Krieges nach Thüringen zurück. In den Zwanziger Jahren nahm sie aktiv am Ausstellungsleben in Berlin teil und dann wieder in der Nachkriegszeit in der damaligen sowjetisch besetzten Zone.

Ursula Vehrighs begann ihre Ausbildung 1910/11 an der Malschule des Berliner Künstlerinnenvereins. Nach einer naturalistischen Anfangsphase wandte sie sich als junge Künstlerin einer Spielart des deutschen Impressionismus zu. Vor dem Ersten Weltkrieg setzte sie sich mit den modernen Strömungen ihrer Zeit auseinander und zeigte sich im Stilistischen äußerst experimentierfreudig. Nachdem sie sich in München mit der Malerei des Blauen Reiters auseinandergesetzt hatte, integrierte sie Aspekte von dessen Stilmitteln (beispielsweise die schwarze Konturierung) in ihre Malerei. Gleichzeitig war der Sezessionsmaler George Mosson ein wichtiger Lehrer für sie. Er war Spezialist auf dem Gebiet der Blumenstilllebenmalerei. Sein Einfluss auf das Schaffen der Künstlerin ist unverkennbar.

Nach dem Ersten Weltkrieg besuchte Ursula Vehrighs die Malschule Hans Hofmanns in München. Danach zeigte ihre Arbeit fauvistische Einflüsse. 1925 ging sie für eineinhalb Jahre nach Paris und besuchte die Academie Moderne von Fernand Leger. Die konstruktivistischen Einflüsse Legers auf ihre Malerei waren allerdings nur von kurzer Dauer. In der zwei-

ten Hälfte der Zwanziger Jahre bildete sich dann in der Malerei Ursula Vehrigs eine Synthese aus den bis dahin erprobten Stilelementen heraus, wobei sie unter dem Einfluss der neorealistischen Tendenzen dieser Zeit stand. Die Künstlerin, so lässt sich mit einigem Recht sagen, war also die Schülerin von George Mosson und Hans Hofmann.

Ursula Vehrigs gehört zu den weithin vergessenen Künstlern und Künstlerinnen (geb. zwischen 1890 und 1900), die in mehrfacher Hinsicht durch die politischen Brüche des letzten Jahrhunderts aus dem Fokus des öffentlichen Interesses verdrängt wurden. Zunächst war es der Erste Weltkrieg, der ihrem schöpferischen Tatendrang unerbittlich Grenzen setzte. Dann, nach dem Neuanfang in den Zwanziger Jahren und sich langsam einstellenden Erfolgen, holte sie die politische Entwicklung mit Beginn des Dritten Reiches ein zweites Mal in einer entscheidenden Phase ihres Lebens ein. Durch die Teilung Deutschlands wurden dann noch mals den Arbeitsbedingungen dieser Künstler / innengeneration entscheidende Grenzen gezogen. Eine ernst zu nehmende Rezeption durch die Kunst- und Kulturkritik der Nachkriegszeit fand nicht mehr statt.

Bei einem Nachlass wie demjenigen Ursula Vehrigs, der, abgesehen von Briefen und Fotos, wenig über ihr Leben in den Zwanziger Jahren verrät, sagen vor allem die Porträts und Bildnisse etwas über das menschliche Umfeld und den geistigen Horizont der Künstlerin aus. Ich beziehe an dieser Stelle erstmals eigene digitale Bearbeitungen von Bildern bzw. mir vorliegenden Fotos in die Darstellung mit ein.

Rudolf Jankuhn

Berlin, Dezember 2014



Ursula Vehrigs 1926 in Paris, RJ, 2012; Foto digital bearbeitet

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 Sturm-galerie 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 Uhland- und Knesebeckstraße lag das neue Domizil der Familie Weber/Vehrigs, unweit von der Gedächtniskirche und dem Romanischen Café, 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.

Lebensraum Kurfürstendamm

Ursula Vehrigs lebte von 1918 bis 1943, als sie ausgebombt wurde, am Kurfürstendamm 35. Das Haus lag und liegt zwischen Uhland- und Knesebeckstraße. Die zwanziger Jahre waren von dem Bestreben erfüllt, überlebte Strukturen auf allen Gebieten durch neue zu ersetzen, d.h. jene über Dezennien angestauten Notwendigkeiten zu erfüllen, die zu einem gewaltsamen Bruch mit der Vergangenheit geführt hatten.

Es besteht kein Grund, die Zwanziger Jahre zu glorifizieren und ihren kulturellen, wissenschaftlich-geistigen, moralischen Aufbruch als ideales



1 Ursula Vehrigs, RJ, 2011; Fotokopie digital überarbeitet

Vorbild anzupreisen. Vorbildlich waren aber die Experimentierlust, die Begeisterung für das Aufbrechen verkrusteter Strukturen, überlebter Vorstellungswelten, die Bereitschaft zu radikaler Kritik am Alten, zur Zersetzung starrer, lebensfeindlicher Dogmen.



2 Künstlerinnen: Kollwitz, Vehrigs, Sintenis, Berend-Corinth, RJ, 2008; Fotokopien übermalt

Die Zwanziger Jahre waren aber keineswegs beherrscht von den progressiven Intellektuellen in Politik, Wirtschaft, Kultur, Architektur, Stadtplanung usw. Im Gegenteil: Sie mussten ankämpfen gegen ständig wachsende Anfeindungen durch Reaktionäre, deren Angst vor der Auflösung gewohnter Ordnungen in aggressiver Hetze gegen die ‚Zersetzer‘ mündete.

Der Kurfürstendamm hatte sich ja schon um die Jahrhundertwende als Experimentierfeld der Moderne etabliert. Diese Rolle konnte er nach dem Krieg weiterspielen. Er wurde ein Forum, auf dem die heterogensten Strömungen der damaligen Ge

genwart sich begegneten und einander befruchteten: Triviales und Ernstes, Teures und Billiges, Clownerie und Politik, Wirtschaft und Kunst, geistige Auseinandersetzung und Tanzvergnügen. Am Kurfürstendamm paarten sich auf eine wohl einzigartige Weise hochelitäre Lebenskultur und öffentliche Präsentation. Es war ein Terrain repräsentativer bürgerlicher Öffentlichkeit entstanden. Der Reichtum igelte sich hier nicht ein, versteckte sich nicht hinter Mauern, feierte nicht verschwegene Orgien, sondern stellte sich aus, zeigte sich her, lud alle ein, einwenig zu partizipieren. Es war wie ein Blick hinter die Kulissen, die sonst das Geld um sich herum aufbaute.

Der Kurfürstendamm also war vornehm, exquisit und populär zugleich. Dienstboten und ihre Herrschaften saßen hier nebeneinander im Kino oder in der Nelsonrevue. Der erfolgreiche Bestsellerautor saß neben dem namenlosen Studenten im Romanischen Café.

Die Kurfürstendamm-Gegend, das war schon im Kaiserreich ein Begriff, manchmal auch ‚Berlin W‘ genannt. Gemeint ist das Wohngebiet nördlich und südlich des Kurfürstendamms. Hier wohnte das liberale, Neuem gegenüber aufgeschlossene, nicht selten anglophile Bürgertum aus Finanz, Kultur und Handel; Rechtsanwälte, Ärzte, Schauspieler und Musiker. Der jüdische Anteil war hoch, wenn er auch von der zeitgenössischen Rechten meist verzerrt dargestellt wurde.

Immer wieder wurde von rechtsgerichteten Publizisten der Begriff ‚Kurfürstendamm‘ als quasi soziologischer Begriff gebraucht, der das dortige Bürgertum als Neureiche und arrogante Verschwender assoziierte und meist mit antisemitischen Untertönen versah. Für die rechten Kulturkritiker war der Kurfürstendamm schon lange der Inbegriff ‚undeutscher‘ Lebenskultur.

Besonders entrüstet wurde vermerkt, dass sogar Frauen begannen, einen Monokel zu tragen und in der Öffentlichkeit zu rauchen, um damit ihren Anspruch auf Gleichberechtigung zu demonstrieren.

ren. „Und da sitzt das ganze, gänzlich undeutsche Berlin W und die Damen holen bei Tisch ungeeignet Spiegelchen und Puderquaste und Lippenstift hervor und machen öffentlich Toilette.“

„Man wird am Kurfürstendamm kaum eine Dame zu sehen bekommen, die nicht wie ein Indianer auf dem Kriegspfade bemalt ist; man nennt dies Farbe im Stadtbild. Jedem natürlichen Menschen kommt der Ekel vor solch einer Frau. Der Kurfürstendammbesucher aber ist entzückt.“



3 Künstlerinnen, RJ, 2008; Fotokopien übermalt

Die in der Öffentlichkeit selbstbewusst und unbekümmert auftretenden Frauen sind den Ewiggetragenen ein besonderer Dorn im Auge. Sie lassen

keine Gelegenheit aus, die Frauen aus Berlin W zu diffamieren in Verbindung von Prüderie und reaktionärer Fortschrittsfeindlichkeit.

Das Romanische Café war der kulturelle Umschlagsplatz im Berlin der Weimarer Republik. Das Café befand sich in dem um die Jahrhundertwende von Schwechten erbauten Romanischen Haus östlich der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche zwischen Tauentzienstraße und Kurfürstendamm (heute Budapester Straße).

Hier wurde natürlich Starkult betrieben, wurden hohle Phrasen gedroschen, aber auch Projekte geschmiedet, Kontrakte unterschrieben und Genies entdeckt.

Hans Sahl hat in seinen Erinnerungen das Romanische Café beschrieben als Obdachlosenasyll für die Unbehausten im Geiste, die Maler, Dichter, Denker sowie ihre Nutznießer, die mit den Unbehausten ins Geschäft kommen wollten, die Händler, Makler, Filmverleiher, Buchhändler, Verleger, Impresarios.

Im allgemeinen legen die Einhergewehten Wert darauf, unter sich zu bleiben. Es gibt einen Malertisch, einen Bildhauertisch, einen Philosophentisch, einen ‚Börsen-Courier‘-Tisch, einen Tisch der Kritiker, der Dramatiker, der Essayisten, der Soziologen und der Psychoanalytiker. Mitunter geschieht es, dass man einem anderen Tisch einen Besuch abstattet, wozu es allerdings einer Aufnahmebewilligung bedarf, die nur zögernd und mit Zustimmung aller Mitglieder erteilt wird.

Neben der Cliquenwirtschaft kam es aber auch häufig zu produktiven, grenzüberschreitenden Kontakten, und dabei spielten nicht selten Frauen eine wichtige Rolle. Gerade bei der Herstellung von mäzenatischen Verbindungen waren sie unentbehrlich. Das hatte sich seit Beginn des Jahrhunderts nicht geändert. Abends zum Essen ging man in andere kleinere Lokale in der direkten Umgebung des Kurfürstendamm und der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Auf der Nord-

seite des Kurfürstendamm gab es von der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche bis zur Nummer 35, wo Ursula Vehrigs lebte und arbeitete, allein 20 Cafés oder Lokale. Im Haus Nr.35 befand sich das Café Reimann, das als ein ausgeprägt jüdisches Café galt; so hatte jedes Café sein spezifischen Stil und ein entsprechendes Stammpublikum.

Mit Sicherheit spielte sich ein Teil des Lebens von Ursula Vehrigs auf diesem Kurfürstendamm, mit seinen interessanten Etablissements, Kinos, Theatern und Cafés ab. 1924 wurde noch praktisch gegenüber von ihrem Wohnsitz das Reinhardtsche Theater, die Komödie, gegründet, auch das Gebäude der Berliner Sezession befand sich dort.



Rene Sintenis mit Freundin auf dem Kurfürstendamm

4 Renée Sintenis mit Freundin auf dem Kurfürstendamm, Foto

Die Cafés und andere Restaurants hatten die kommunikativen Funktionen der früheren Salons des 19. Jahrhunderts weitestgehend übernommen. Dennoch gab es einige Salons dieser Art, so in

Vehrigs/Weberschen Wohnung am Ku-damm 35 als wöchentlichen Jour fixe, die diese Tradition versuchten aufrechtzuerhalten.

Die Mutter, Frau Professor Weber, war Mittelpunkt, Initiatorin und Gestalterin dieses Salons. Und sie kamen, viele aus Kunst und Kultur, aber auch aus der Medizin und der alten Heimat Thüringen. Viele der ständigen Gäste, von denen auch Bildnisse Ursula Vehrigs existieren, schrieben allesamt für das Berliner Tageblatt, der damals mit bedeutendsten Tageszeitung Deutschlands, mit Theodor Wolff als Chefredakteur. So da waren Fritz Stahl, Alfred Kerr, Wolfgang Weber, George Scheffauer, Walter von Molo, um nur die wichtigsten zu nennen.

Zu den auffälligsten Künstlererscheinungen dieser Zeit zählte die Bildhauerin Renée Sintenis (1888 – 1965). Sie ist hier auf einem Photo in einem übergroß wehenden, pelzbesetzten Mantel mit einer Freundin auf dem Ku-damm flanierend abgebildet. Berühmt wurde sie durch Tierdarstellungen, z. Teil der sehr filigranen Art.

Das Leben in den Cafés des Ku-damms am authentischsten dargestellt und charakterisiert hat Jeanne Mammen (1890 – 1976). Das hier abgebildete Aquarell ist eines von einer Vielzahl von Arbeiten mit einem ähnlichen Sujet, die in den Zwanziger Jahren in verschiedenen Zeitschriften zum Abdruck kamen. Sie war sozusagen eine Nachbarin von Ursula Vehrigs. Wohnung und Atelier von ihr befanden sich im Ku-damm 29. Noch heute ist ihr Atelier als Gedenkstätte zugänglich.

Nicht zuletzt war es die Schriftstellerin Else Lasker-Schüler (1869 – 1945), die eine der signifikantesten Erscheinungen der Ku-dammcafészene gewesen ist, die diese Restaurationen zu ihrem Wohn- und Arbeitszimmer gemacht hat. Wenn es hart auf hart kam, musste eine Tasse Kaffee für die Verköstigung eines ganzen Tages ausreichen. Aber in aller Regel fand sich immer eine befreundete Seele, die für mehr gerade stand.



5 Improvisation über ein Bild von Jeanne Mammen, RJ, 2012; Aquarell digital bearbeitet



Waldschneise von Ursula Vehrigs, 1922; Öl auf Leinwand

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.





Bildnis Margarete Rüder von Ursula Vehrigs, um 1922; Öl auf Leinwand / rechts: RJ, 2012; digitale Bearbeitung

◀ Hofmann-Schule in München, 1926

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 Salonieren 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 Vehrings Anfang der 20er Jahre am Ku-damm

Bildnis Margarete Rüder von Ursula Vehrings, um 1923; Öl auf Leinwand ►



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 Persönlichkeitsmerkmale 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 Malerschule 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.



See mit gelben Bäumen von Ursula Vehrigs, um 1922; Öl auf Leinwand

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 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 gemeinplätzigsten 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 Ausgrenzung 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.



Porträt Frau Dr. Henninghausen von Ursula Vehrigs, 1911; Öl auf Leinwand

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, RJ, 2012; digitale Bearbeitung



Bildnis Mary Schering von Ursula Vehrigs, um 1923; Öl auf Leinwand

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.

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.



Alfred Kerr, 1867-1948

Alfred Kerr, RJ, 2012; Foto digital bearbeitet

Alfred Kerr

(1867 Breslau – 1948 Hamburg)

In den Zwanziger Jahren war Alfred Kerr, ursprünglich Alfred Kempner, jüdischer Abstammung, 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. 1917 erscheint bei S. Fischer, *Die Welt im Drama*. Er hatte die Theaterkritik in eine ganz eigene literarische Form gebracht, in mit lateinischen Zahlen überschriebene Abschnitte.



Bildnis Alfred Kerr, Theaterkritiker, 1923

1 Bildnis Alfred Kerr von Ursula Vehrigs, 1923

Kerr war Vertreter einer bürgerlichen, liberalen und ästhetischen Kunstkritik. Für ihn war die Kritik eine Nachdichtung des Theaterabends. Er liebte die Illusion, den schönen Schein, das Augen- und Gedankenfest. Die Kritik als Kunstform. Der Kritiker als Künstler. Kerr liebte und unterstützte Wedekind, Hauptmann und Thomas Mann. Kerr attackierte Sudermann und Brecht. Mit dieser seiner Haltung stand er in deutlichen Gegensatz zu seinem großen Kritikerantipoden Herbert Ihering, der seine Kritiken systematisch und objektiv als Manifeste, Traktate und Kampfansagen gestaltete.

Ursula Vehrigs stellte in ihrem Bildnis die grotesksatirische Seite an ihm heraus, die hochgezogenen Mundwinkel, die halbverdrehten Augen, das apercuähnliche Schnauzbärtchen, alles getaucht in hellgelbe Farbe, was der ganzen Persönlichkeit etwas durchaus Erleuchtetes gibt. Ähnlich pointiert und witzig wie sein Aussehen und seine Sprache muss auch der Umgang mit Alfred Kerr gewesen sein. Ein angeregtes Verhältnis zwischen Ursula Vehrigs und ihm lässt sich unschwer vorstellen, da Ursula Vehrigs in punkto spritziger Verbalität ähnliche Eigenschaften und Vorlieben nachgesagt wurden. Auch mit ihrer Schwester Margot Vehrigs hatte Kerr phasenweise häufigen Kontakt. Beide gingen gemeinsam ins Theater und diskutierten z. B. bei Schwannecke danach Kerrs Kritiken, bevor er sie in die Redaktion brachte. Vor dem 1. Weltkrieg hatten die beiden Schwestern gemeinsame Urlaubstage in den Alpen mit Kerr verbracht.

Kerr bezeichnete Ursula Vehrigs in einem Nachruf auf Ernst Weber als begabte Stieftochter und Malerin. Das wohlgemeinte Attribut Kerrs offenbart hier ungewollt ein Stück des damaligen Status von Ursula Vehrigs. Implizit kann man herauslesen, dass er sie für begabt hielt, aber den Stand der Realisierung ihres künstlerischen Vermögens und dessen Darstellung in der Außenwelt als unzureichend empfand. Diese Charakterisierung scheint ihrer damaligen Situation durchaus gerecht zu werden.



2 Julia Kerr mit den Kindern Judith und Michael; Bild von Ursula Vehrigs

Kurz nach seinem 50sten Lebensjahr 1918 hatte Alfred Kerr Julia Weissmann geheiratet. 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. In die Zeit danach muss die Gestaltung der vehrigschen Bildnisse fallen.

Fred Hildenbrandt, der Chefredakteur des Feuilletons des Berliner Tageblattes von 1922 – 1932, beschreibt Redaktion und Procedere in derselben. „Ich erinnere mich der Gestalten, die wie Kometen das Feuilleton umkreisten und ihm seinen hohen Rang gaben. Sie tauchten auf, lieferten ihre Manuskripte ab, warteten auf dem Korridor geduldig auf die Korrekturabzüge und verschwanden wieder so lautlos, wie sie gekommen waren. Es gab nur selten eine Diskussion.

Die Götter, die da kamen und gingen, kann man

mit einem einzigen Griff vorstellen: Alfred Kerr, Viktor Aubertin, Alfred Polgar, Dr. Schmidt, Fritz Stahl - und damit hat es sich schon. Kerr hatte eine unglaubliche Macht im Berliner Tageblatt durch seine Kritiken. Diese gebrauchte er manchmal, manchmal missbrauchte er sie, souverän, genial, meistens gerecht, manchmal ungerecht, ironisch, bössartig, gutherzig, lässig, mit stilistischen Feinheiten, mit neuen Wortbildungen, die einem Leser Schauer über den Rücken jagten, mit ungewöhnlichen Kenntnissen seines Faches.

Er blieb im Hause beinahe unsichtbar. Er arbeitete während der wenigen Stunden, die er in der Redaktion verbrachte, einen Stock höher in einem winzigen, schäbigen Zimmerchen, einer Kloster-



3. Alfred Kerr; 2012, Foto, digital bearbeit

zelle ähnlich. Dort las er seine Korrekturen. Er brachte sein Manuskript mit und wartete bis der Metteur ihm den Fahnenabzug mit der Korrektur überreichte. Kerr war ein Korrekturwahn-

sinniger. Korrektur war ihm nahezu so wichtig, wie das ganze Manuskript. In seinem Vertrag stand der Passus, dass in seinen Beiträgen kein Buchstabe geändert werden dürfe, außer von ihm selber.“



4 Alfred Kerr

Obwohl Kerr am Beginn des ersten Weltkrieges auch zu der unrühmlich großen Fraktion deutscher Intellektueller gehört hat, die das Lied der Kriegsbefürwortung sangen, gehörte er in den Zwanziger Jahren 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.

In der wachsenden Zahl von Hetzschriften von deutsch-nationaler Seite, in denen einzelne Persönlichkeiten angegriffen und bedroht wurden, war auch er selbst eine bevorzugte Zielscheibe dieser Propaganda und stand auf den schwarzen Listen der politischen Rechten.

„Überschuß an Bescheidenheitsmangel ist seine zweite Natur. Seine hemmungslose Eitelkeit, verbunden mit einer auf Originalität gedrillter

Verhöhnung der deutschen Sprache, ließen ihn langsam dem Gelächter aller gesund empfindenden Menschen anheimfallen. Er wird heute nur noch von seiner jüdischen Leserschaft ernst genommen, vor der er sich jahrelang als „geistreicher“ Vertreter eines an Schamlosigkeit grenzenden Defätismus 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.“ Zitiert aus einer rechtsradikalen Hetzschrift aus dem Jahre 1932



5 „Kritikerpapst“ Alfred Kerr, Holzschnitt Karl Rössing, 1932

Bei Karl Rössing musste Kerrs Konterfei für schärfste zeitkritische Satire erhalten. John Heartfield collagierte ihn, indem er auf seine literarische Form Bezug nahm.

Erstaunlich ist die Tatsache, dass das Interesse an Kerr bis ins 21. Jahrhundert unvermindert anhält. Unter den Diskutanten der heutigen Zeit gibt es Stimmen, die den jungen Kerr mit seinen Berliner Reportagen und seinen Korrespondenzen aus England, Italien und Frankreich literarisch höher schätzen als die Theaterkritiken der Zwanziger Jahre. Ob man dieser Einschätzung folgt oder nicht, so zeigt die Arbeit von Alfred Kerr, dass literarische Qualität nicht veraltet, auch wenn sie als Zeitungsartikel in die Welt gesetzt wurde. Der junge Kerr schrieb über Kaiser und Kunst, über Adel und Elend, über Klein- und Großkriminelle, über ritterliche Reitgesellschaften und hinterste Hinterhöfe. Er schrieb, was ihn interessierte: Gerichtsreportagen und Kritiken, Porträts und Analysen. Er besuchte Bismarck. Und er besuchte den Mafiaboss von Neukölln.



6 Alfred Kerr 1928 in der Funk-Stunde Berlin
Foto: Funk-Stunde

Und je tiefer er sich hineinfräß in alle Schichten dieses werdenden Berlin, desto urteilssicherer wurden seine Texte. Kerrs Väter waren Heine und Börne, deren Gräber er in Paris besuchte. Er schrieb so klug und unabhängig wie sie. Aber er schrieb noch frecher, noch unbestechlicher.

Kerr war berühmt für seine Polemiken und Fehden mit Herbert Ihering, Maximilian Harden und Karl Kraus. Kerr nannte Kraus einen „Zwanzigpfennigaufuß“ von Oscar Wilde, ein „Nietscherl“,

der an „doppelter Epigonorrhöe“ leide. Die Berliner vergötterten ihren Alfred Kerr und liebten seine Fehden.

Die Sammelbände des Theaterkritikers Kerr erreichten in den Zwanziger Jahren höhere Auflagen, als die zu dieser Zeit erscheinenden Romane. Viele Menschen lasen Theodor Wolffs Berliner Tageblatt überhaupt nur seinethalben.



7 Alfred Kerr; 2012, Foto, digital bearbeitet



Bildnis Julia Kerr von Ursula Vehrigs, um 1923; Öl auf Leinwand

Julia Kerr (1900 Berlin – ? Berlin)

Julia Kerr war eine geborene Weismann. Ihr Vater Robert Weismann war Staatssekretär in der Preußischen Regierung. Trotz seiner stark national-konservativen politischen Haltung geriet er ins Fadenkreuz der rechten Propaganda. In einem der rechten Hetzschriften wurde er wie folgt 1930 charakterisiert: *„Nach seinem Austritt aus dem Judentum wurde er Protestant, ging dann als Katholik zum Zentrum. Er war preußischer Staatssekretär und trat in dieser Eigenschaft besonders als Stützer der Dynastie Sklarz auf.“*

Bekannt ist sein Bestechungsversuch an dem Staatsanwalt Gutjahr, der die Anklageschrift gegen Heinrich Sklarz bearbeitete. Die Anzeige, die Gutjahr daraufhin beim Justizministerium machte, versackte, und auch die schärfsten Angriffe gegen Weismann, Beleidigungen aller Art, rührten den Herrn Staatssekretär nicht. Er erhält heute Pension. Welches Glaubensbekenntnis er gegenwärtig vertritt, war nicht festzustellen.“

Julia Weismann konnte unter anderem bei Wilhelm Klatte in Berlin Musik studieren. 1920 heiratete sie den Theaterkritiker Alfred Kerr. 1921 gebar sie ihr erstes Kind, den Sohn Michael, 1923 folgte ihre Tochter Judith. Ursula Vehrigs stellte Julia Kerr im Einzelbildnis und zusammen mit ihren Kindern dar. Der Verbleib dieses Bildes ist unbekannt.

Für Alfred Kerr war seine zweite Frau, Julia Weismann, die Erfüllung seiner Wünsche und Träume. *„Das neue Leben hieß: Jugend und Julia. Was bist du für mich? Das zu sagen, auf der mit Dir durchwanderten Höhe des Lebens, bleibt fast unnütz. Noch einmal blüht die Welt im Licht.“*

Mit seinem Schwiegervater Robert Weismann stand Alfred Kerr auf Kriegsfuß. Weismann war wohl zu Revolutionszeiten 1918 Staatskommissar für Ruhe und Ordnung. Seine zweifelhaften Handlungen in dieser Funktion führten zum Urteil des Schwiegersohnes Alfred Kerr: *„Das Maß dieser Verkommenheit duldet kein Vertuschen mehr.“*

Dies behinderte die Entwicklung einer erfreulichen Ehe der Kerrs nicht. Man genoss das Leben mit all den gegebenen Möglichkeiten, im Grunewald wohnend und den gesellschaftlichen Verbindungen, die Alfred Kerr hatte. 1933 zwangen die Nazis sie in die Emigration. Prag, Zürich, Paris und London waren die Stationen.

Noch vor der Emigration konnte Julia Kerr eine von ihr komponierte Oper ‚Chronoplan‘, zu der Alfred Kerr das Libretto geschrieben hatte, fast vollenden. In dieser Oper ging es um eine Zeitmaschine, die George Bernard Shaw zu einer Begegnung mit Lord Byron verhelfen sollte. 1947 wurden die Pläne wieder aufgenommen. Neben Opern komponierte Julia Kerr auch Lieder.



Julia Kerr auf der Hochzeitsreise in Italien 1920

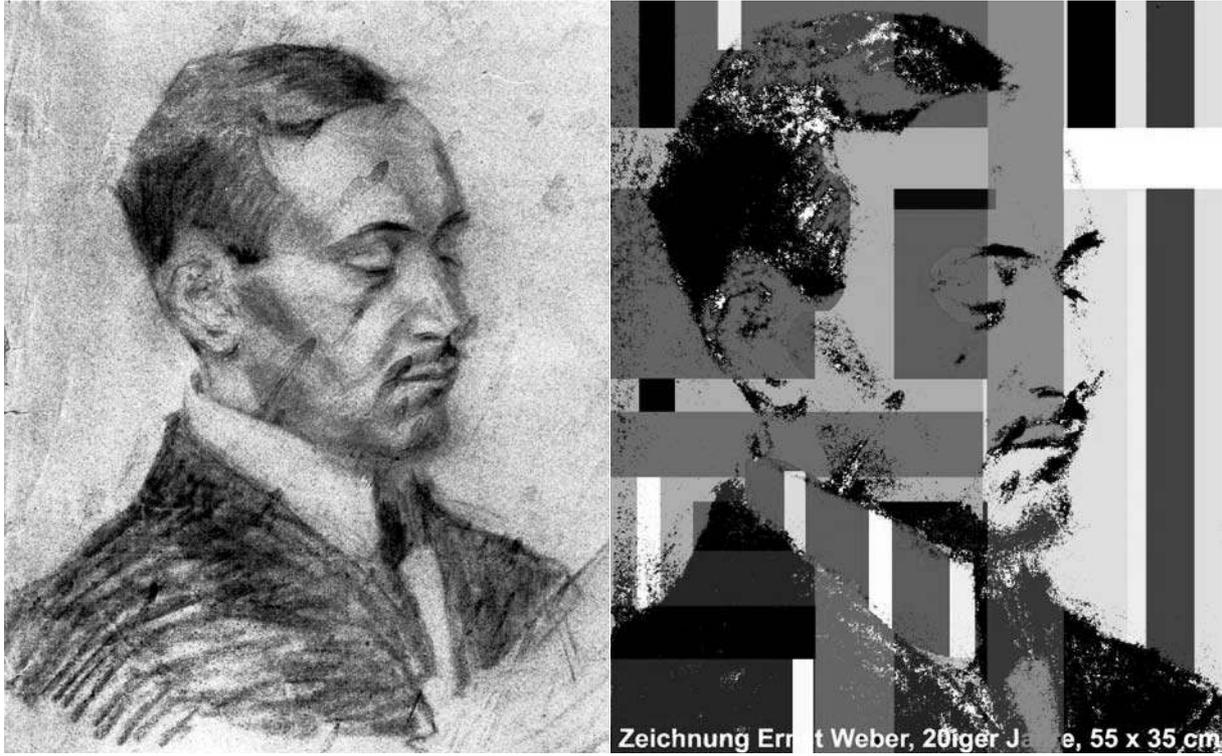
Kurz nach seinem 50sten Lebensjahr 1918 heiratete Alfred Kerr Julia Weismann. Er schrieb: „Das neue Leben hieß: Jugend und Julia. Noch einmal blüht die Welt im Licht.“ Bald kamen zwei Kinder zur Welt, Anna Judith und Michael. Ursula Vehrigs stellte Julia Kerr im Einzelbildnis und zusammen mit ihren Kindern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

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 Erfinders. Ein spüriges, in sich versenktes Hirn, auf der Suche nach besseren Wegen der Erkenntnis; des Auf-



Bildnis Ernst Weber von Ursula Vehrigs, 20er Jahre; Kohle auf Papier / rechts: RJ, 2012; digitale Bearbeitung



Der lesende Ernst Weber von Ursula Vehrigs 20er Jahre; Zeichnung / Aquarell

links: Hans Strohbach, Maler und Bühnenbildner, Dramaturg ►
Kurt Schubert, Pianist, Prof. an der Staatl. Akademie für Schul- und Kirchenmusik
von Ursula Vehrigs; Kohlezeichnungen

hellens; 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.



Ursula Vehrigs bei Fernand Leger in Paris

Ursula Vehrigs verschwand 1925 über Nacht aus Berlin, ohne jemand über ihr Ziel zu informieren. Die Mutter, der sitzen gelassene Bräutigam und die Freunde waren einige Zeit gänzlich im Unklaren über ihren neuen Aufenthaltsort. Schließlich erfuhren sie doch, dass sie sich in Paris aufhielt. Paul Block, der Paris-Korrespondent des Berliner Tageblatts, hatte sie im Café du Dome aufgestöbert.

Wieso diese Flucht? Ursula Vehrigs konnte und wollte sich offenbar nicht in dieser Weise binden. Vielleicht sah sie ihre Rolle als Ehefrau in Kon-



1 Ursula Vehrigs, RJ, 2012; digitale Bearbeitung

flikt 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 dieser Problematik aussetzen wollte.



2 Hommage an Fernand Leger, RJ, 2010; Collage

In Paris führten sie jedenfalls ihre Kontakte zu der Malschule von Fernand Leger, der mit Amédée Ozenfant zusammen seit 1924 die ‚Académie Moderne‘ in der Rue Notre-Dame-des Champs 86 betrieb. Leger war einer der frühen Kubisten, der das von Picasso und Braque entwickelte 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.

Das Objekt bekam bei Leger eine neue Eigenständigkeit und Wertigkeit zuerkannt und wurde aus den bisherigen Zusammenhängen herausgelöst und in neue Zusammenhänge gestellt. Abstrahierende, konstruktive, ja surreale Gestaltungselemente kennzeichnen seine Darstellungen.

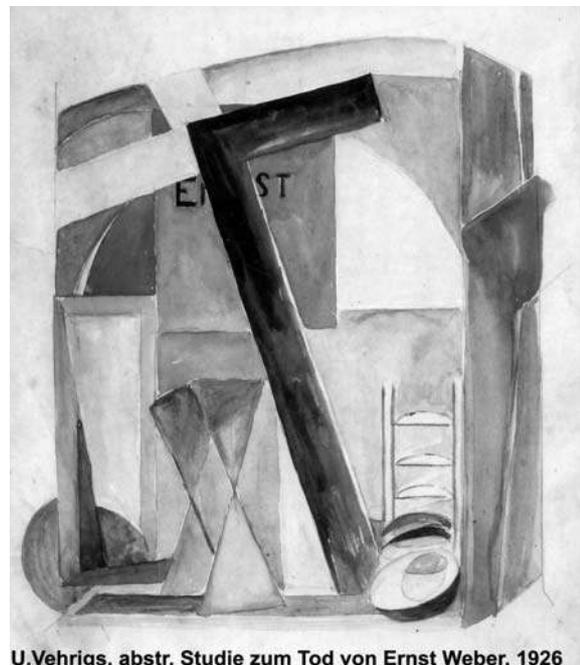


3 Sitzende, U. Vehrigs, 1926, Öl auf Leinwand

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.



4 Abstrakte Studie zum Tod von Ernst Weber, Ursula Vehrigs, 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.

Das Lebensgefühl in Paris, die anregende Kunst

szenen, 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 Foto 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.



5 ‚Galerie d’art Contemporain‘, 1926, 2.v.l. U. Vehrigs dann F. Clausen, vorn F. Henri, Annot,

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 Sezession aus und war ebenso wie Ursula Vehrigs im Verein Berliner Künstlerinnen aktiv.



6 Ausstellung in Paris, RJ, 2012; digitale Bearbeitung

Nach der Ausstellung in der Galerie d’Art Contemporain erreichte Ursula Vehrigs die Nachricht, dass ihre Mutter einen Sturz im Treppenhaus mit schwerwiegenden Folgen erlitten hatte. 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 verloren gegangener Zuwendung zurück.



links: Stillleben mit Staffelei von Ursula Vehrigs, 1926 / Komposition mit Skulptur von Ursula Vehrigs, 1926; Öl auf Leinwand

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 Piroshka, 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.

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 existenzhaltende Facette bzw. Sparte der eigenen künstlerischen Arbeit hat eine lange Tradition. Gerade für Künstlerinnen, 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.

Um sich über die Lebensbedingungen von Künstlerinnen in dieser Zeit konkretere Vorstellungen machen zu können, sei an dieser Stelle über die Situation von Kolleginnen berichtet. Gabriele Münter z. B., die sich nach der endgültigen Trennung von Kandinsky im Jahre 1916 in einer persönlichen wie auch künstlerischen Krise befand, hielt sich in den zwanziger Jahren häufig, auch für längere Zeiträume in Berlin auf, und zwar bei ihrer Schwester Emmy und dem Schwager Georg Schroeter.

Nach kurzzeitigen Erfolgen in direkter Nachkriegszeit, entwickelte sich ihre Situation äußerst schwierig. Eine Äußerung aus dem Jahre 1922 „Mit meiner Kunst geht es mir als alleinstehende Frau auch dreckig – eigentlich geschätzt, verstanden wird mein Talent ebenso wenig wie meine Person, und dass ich zu den Pionieren der Neuen Kunst gehört habe, ist längst vergessen. Die mit und hinter mir standen, sind jetzt lauter Berühmtheiten, ich bin aus allem heraus – eine von tausend malenden Frauen, die nirgends dazugehört und nirgends zur Ausstellung kommt.“ Dann berichtet sie von den Schwierigkeiten in verschiedene Ausstellungen aufgenommen zu werden, so in die Ausstellung der Neuen Münchener Sezession 1922, wo nur eine unbedeutende Arbeit von ihr angenommen wurde, die sie dann selber zurückzog. So über den vergeblichen Versuch in der Großen Berliner Kunstausstellung 1926 im Glaspalast am Lehrter Bahnhof angenommen zu werden.

Die Münter litt an ihrem unstillen Leben, dem Herumziehen in Pensionszimmern oder zu Besuch bei anderen, an ihrer stilistischen Verunsicherung und an den ausbleibenden Bildverkäufen. Eine Tagebucheintragung aus dem Jahre 1926: „...Jetzt habe ich alles versucht mit meiner Kollektion – hohnlächelnd überall abgewiesen!“ Arthur Segal (aus der Neuen Sezession ausgetreten wegen der schlechten Behandlung von Künstlerinnen) schrieb ihr als Trost zugeordnet, zur Lage aller Künstler: „Vor der leeren Krippe beißen sich die besten Pferde, und wir Künstler stehen alle vor leeren Krippen... Nicht genug, dass wir mit den Menschen, die von Kunst wenig wissen wollen, schwer zu kämpfen haben, bekämpfen wir uns gegen-

seitig... Aber bei den Männern werden die Frauen noch mehr in den Hintergrund gedrängt, weil sie eine zusätzliche Konkurrenz sind.“

Diese Einlassungen zeigen deutlich und viel von der Situation der bildenden Künstlerin in den zwanziger Jahren, zumal noch bedacht werden muss, dass es in dieser Zeit keine auch nur entfernt vergleichbaren staatlichen Unterstützungen wie heutzutage gegeben hat. Die Stimmungen, Enttäuschungen, die Schwierigkeiten ohne Mann an der Seite in dem Kunstbetrieb zu bestehen, mangelnde Verkaufserfolge, wie sie die Münster mitteilte, sind Dinge, die die Vehrings mit Sicherheit genauso durchlebt hat, wobei es ihr in gewissem Sinne vielleicht noch besser als der Münster ergangen ist, weil sie als diejenige, die die im Rollstuhl sitzende Mutter pflegte, ja auch eine entsprechende Versorgung ohne schlechtes Gewissen in Anspruch nehmen konnte.

Ein besonders eindringliches Bild, was die materielle Situation der letzten Jahre der Weimarer Zeit nicht besser charakterisieren könnte, ist ein Foto, das die Auslage des Berliner Künstlerinnenvereins zeigt, wo im Tausch Kunstwerke gegen Naturalien, sprich Kleidung und Lebensmittel angeboten werden.

Die Malerei von Ursula Vehrings 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 bekenntnerischen Zuge treu geblieben oder wieder treu geworden sind.‘



Bildnis Johanna Delbrück von Ursula Vehrigs, 1926; Öl auf Leinwand

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 gut-nachbarschaftlichen Verhältnissen der Kaiserzeit bildete das Umfeld, in dem man sich ursprünglich kennengelernt hatte. Natürlich blieben viele der Kontakte über diese Zeit hinaus bestehen.

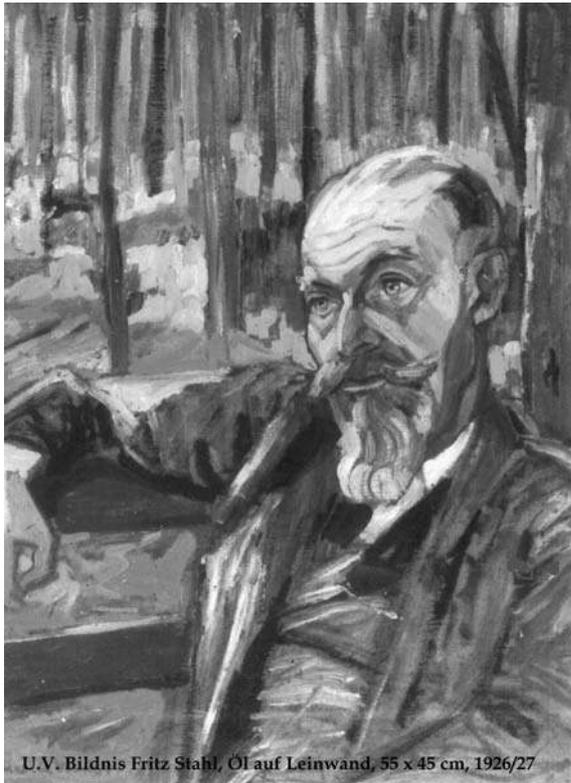
Mit dem Namen Delbrück verbinden sich zahlreiche bekannte Persönlichkeiten mit einem teilweise erheblichen gesellschaftlichen Einfluss. Zu nennen wären hier u.a. der berühmte Biochemiker Max Delbrück ebenso wie der in der Bankenbranche tätige Zweig der Delbrücks. Rudolf v. Delbrück war unter Wilhelm 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 zeigt den Kunstkritiker Fritz Stahl.

Fritz Stahl

(1864 Rosenthal/Westpreussen – 1928 Berlin)

Ursula Vehrigs Bildnis 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 gänzlich im warmen Bereich der Farbskala und arbeitet weniger mit diagonal angelegten Strukturen als andere Bilder von Ursula Vehrigs. Von daher erreicht das Bild auch nicht ganz dieselbe Spannkraft, aber es überzeugt durch die Ton-in-Ton Durchdringung des Bildes und die Herausstellung des charakteristischen Kopfes von Stahl in diesem Farbfeld.



1 Bildnis Fritz Stahl von Ursula Vehrigs, 1926 /27

Fritz Stahl wurde als Siegfried Lilienthal am 10. 12. 1864 im westpreußischen Rosenberg geboren und zog in seinem Pseudonym den Anfangsbuchstaben seines Vornamens mit der durch eine H-Verschiebung variierten Schlussilbe des Familiennamens zusammen: so dass aus S. Lilienthal Fritz S-tahl wurde.



2 Fritz Stahl, Foto um 1926

Es gibt keine autobiografischen Hinterlassenschaften von Fritz Stahl, wie von anderen, wie überhaupt ein Nachlass im eigentlichen Sinne fehlt. So ist man auf seine Buchpublikationen, seine Kritiken und wenigens andere angewiesen.

So z.B. auf einen Auszug aus dem Sterberegister des jüdischen Friedhofes in Berlin-Weissensee, wo Stahl am 12. August 1928 nach jüdischem Ritus beerdigt wurde, vier Tage nach seinem plötzlichen Tod durch Herzschlag im Romanischen Café. Er wohnte gerade gegenüber in der Rankestraße 36, im übrigen keine fünf Minuten entfernt vom Wohnsitz Ursula Vehrigs dem Kurfürstendamm 35.

Eine wichtige Quelle sind natürlich auch die Nachrufe, die im August 1928 im Berliner Tageblatt erschienen, jener linksliberalen, im Verlagshaus Mosse erscheinenden Zeitung, für die Stahl - folgt man der Totenrede des Chefredakteurs Fritz En

gel, mehr als vierzig Jahre geschrieben hat.

Als Zwanzigjähriger, so Engel, mithin also im Jahr 1884 ist Fritz Stahl, Sohn eines frühverstorbenen ostpreußischen Indigofärbers und Spross einer vielköpfigen Familie, nach Berlin gekommen, um hier an der Universität das Fach Archäologie zu studieren. Stahl scheint sich in Berlin zunächst einer liberalen Studentenverbindung angeschlossen zu haben, und sich in Wort und Schrift insbesondere gegen die „kulturlose Bewegung der achtziger Jahre“ gewandt zu haben, „die auch auf die Berliner Studentenschaft übergriff und den Frieden der Hochschule störte“, wie Engel offensichtlich den Berliner Antisemitismusstreit umschreibt.

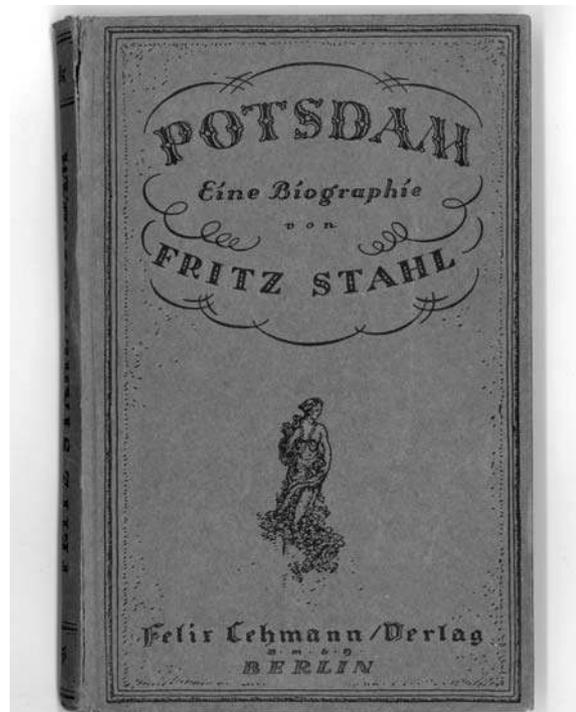


3 Fritz Stahl um 1926; 2012, Foto, digital bearbeitet

Maßgeblichen Einfluss auf seine frühen Jahre scheint nach Engels Worten auch das Elternhaus seiner späteren Ehefrau Elsa Stern in der Nähe der Berliner Petri-Kirche gehabt zu haben. Dass Stahl sein Studium förmlich abgeschlossen hätte, davon ist bei Engel nicht die Rede. Stahl scheint sich vielmehr aus dem Studium heraus dem journalistischen Schreiben zugewandt und dabei von Anfang an die Kunst seiner Gegenwart als sein eigentliches Feld angesehen zu haben.

Stahl blieb zeitlebens dem Berliner Impressionismus eines Max Liebermann und der später von

Lovis Corinth geprägten Sezessionskunst verbunden. Im Nachruf seines Kritikerkollegen Adolf Donath heißt es in diesem Zusammenhang unter anderem: er war unter jenen, die an der Seite Max Liebermanns gekämpft haben, „vom ersten Augenblick an bis in die letzten Tage.“ Insofern verwundert es auch nicht, wenn unter den Stimmen, die 1928 im Tageblatt abgedruckt wurden, vorab Max Liebermann zu nennen ist, von den Architekten mit überregionaler Bedeutung einzig Hans Poelzig mit einem Beileidstelegramm an die Redaktion zitiert wird.



4 ‚Potsdam‘ - Eine Biografie von Fritz Stahl, 1916
Felix Lehmann Verlag - Berlin

Alfred Messel, Hermann Muthesius, Otto March Gabriel von Seidl und manche andere große Namen der Architektur der ersten beiden Dezennien des zwanzigsten Jahrhunderts, mit deren Bauten auch die kritische Feder Fritz Stahls berühmt wurde, waren zum Zeitpunkt seines Todes schon selbst gestorben.

Fritz Stahl wurde hauptsächlich als Kunstschriftsteller und Publizist mit Büchern wie ‚Wege zur Kunst‘, 1927, ‚Rom‘, 1928, ‚Paris‘ 1928, ‚Honore Daumier‘, 1930 bekannt. Als Kritiker arbeitete er für das ‚Berliner Tageblatt‘ und die ‚Vossische Zeitung‘ und avancierte dabei zu einem der profiliertesten Kunstkommentatoren der Zwanziger Jahre.



5 ‚Rom - Das Gesicht der ewigen Stadt‘ von Fritz Stahl

1910 kam es in der deutschen Öffentlichkeit zu einer Auseinandersetzung, die als ‚Ein Protest deutscher Künstler, in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Das Manifest des deutschen Malers Carl Vinnen wollte auf eine Französisierung des deutschen Kunstlebens und den damit verbundenen Identitätsverlust der deutschen Kunst aufmerksam machen und schob dem deutschen und

internationalen Kunsthandel die Schuld dafür zu. Vinnen veröffentlichte das Manifest mit Kommentaren von 140 Persönlichkeiten, die diese Thesen angeblich unterstützten. Zu ihnen gehörte auch Fritz Stahl, der allerdings in seinem Beitrag die Sezessionen und die mit ihnen verbundenen Kunsthändler verteidigte und daraufhinwies, ‚dass weit mehr akademische als moderne Kunst aus dem Ausland eingeführt würde.‘ ‚Deutschland sei reich genug,‘ schloss er, ‚für alles Mittel zu haben, das Aufwand unseres Geldes verdient, für alle deutschen Werke, in denen sich irgendein guter Kunstwille ausspricht, und für die besten aller Zeiten und Völker.‘

In einer anderen wichtigen Auseinandersetzung nimmt Fritz Stahl allerdings eine antimodernistische Haltung ein. Im September 1913 präsentierte Herwarth Walden seinen ‚Ersten deutscher Herbstsalon‘. Die zeitgenössische Kunstkritik reagierte fast durchweg mit Hohn und Spott. Auch Fritz Stahl ist da keine Ausnahme: ‚Es ist hier all das Monströse und Grotteske, was sonst vereinzelt auftritt, zu einem scheußlichen und lächerlichen Klumpen zusammengeballt worden.‘ (20.9.1913 im Berliner Tageblatt)

Fortschrittlicher gebärdete er sich auf anderen Gebieten, so in der Wertung und Beurteilung der Kunst von Frauen, die in dieser Zeit einen wirklichen Aufschwung erlebte und freilich viele andere des Kunstkritikermilieus Schwierigkeiten hatten, mit der Frau als selbständiger Künstlerin umzugehen. Schon 1895 schreibt er als Redakteur der Zeitschrift ‚Kunsthalle‘: ‚Die moderne Bewegung ist nicht spurlos an den Malerinnen vorübergegangen, sie marschieren tapfer mit und stehen, wenn man so sagen darf, ihren Mann.‘

Am 21.3.1922 schreibt er 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. Mir ist es schon heute sicher, daß die Arbeit der Frauen an Ernst und Charakter fortwährend zunimmt, und daß die gemeinplätzigsten Vorurteile, auch die der Frauen selbst, schon jetzt ihre Geltung verloren haben.'

Teile dieses Beitrages sind einem Vortrag von Matthias Schirren, Berlin ‚Fritz Stahl und die Kunstliteratur der frühen Zwanziger Jahre‘, entnommen. Gehalten wurde der Vortrag auf dem Symposium ‚Architektur und Assimilation‘, die jüdischen Baumeister Berlins, das im September 2003 an der FU Berlin abgehalten wurde. Fritz Stahl ist auf einfachste Art und Weise auf dem jüdischen Friedhof in Weissensee begraben worden. Der Verbleib seines Nachlasses ist unbekannt.



6 Fritz Stahl; 2012, Bild von U. Vehrigs, digital bearbeitet

Zu seinem Ableben zitiere ich Fred Hildenbrandt, 10 Jahre Feuilletonchef des ‚Berliner Tageblatts‘:

„Unser Kunstkritiker war Fritz Stahl. Er war nahezu taub. Er genoß nicht gerade die Achtung und Zuneigung derer, die sich zur modernen Kunst rechneten. Das war nicht meine Sache. Ich liebte den alten, witzigen Herrn. Er erschien mir als eine der übriggebliebenen Persönlichkeiten aus Großmutterns Zeiten.

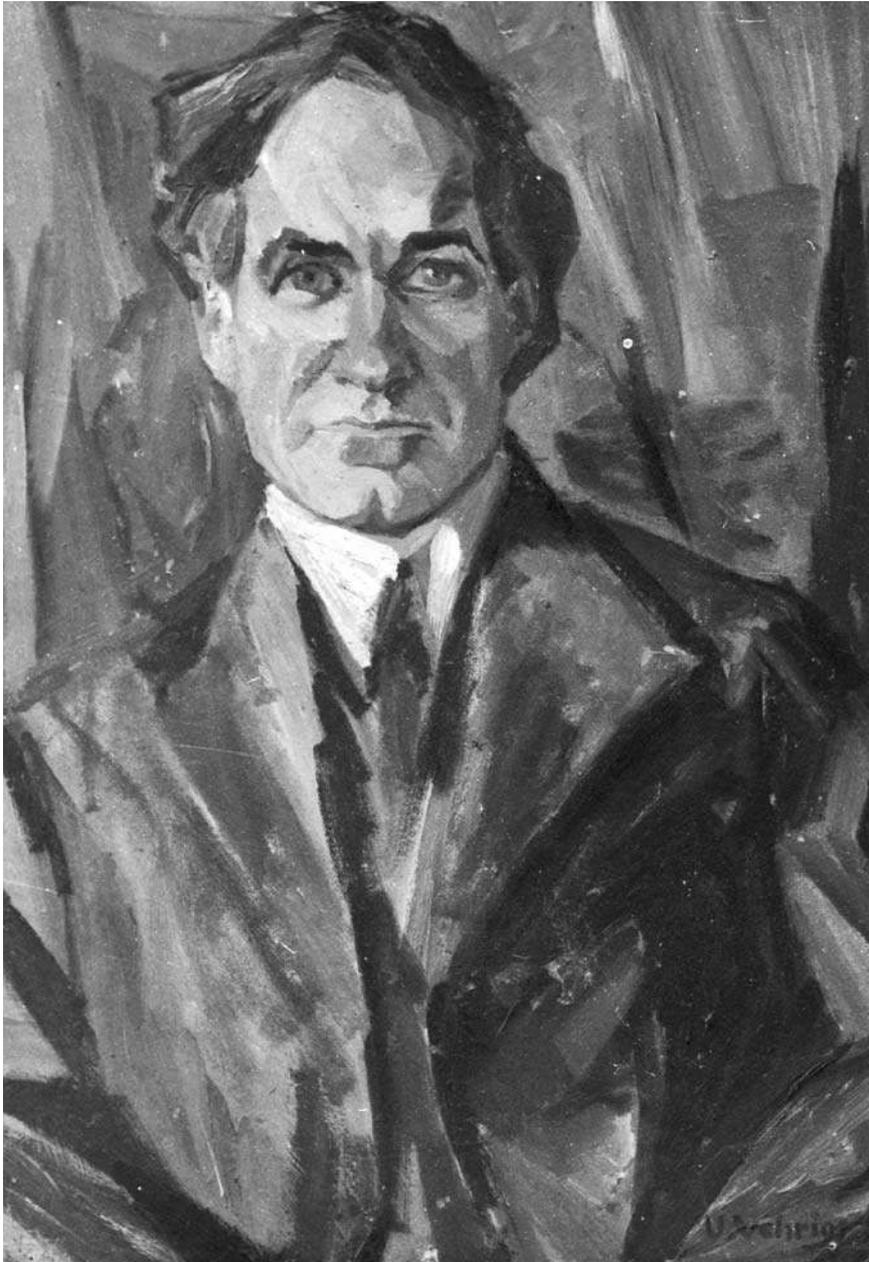
Und gerade bei ihm passierte mir eine tragische Geschichte, die ich bis zum heutigen Tage noch nicht überwunden habe. Sie geschah durch Nachlässigkeit und Unachtsamkeit. Als ich eines Abends mit Freunden und Freundinnen im Romanischen Café saß, der Heimat der Berliner Boheme, wo ich sehr selten hinging, holte mich der Kellner in einen Nebenraum. Der Mann war bleich. Im Nebenzimmer spielten stets ein paar alte vergnügte Knaben Skat; zur Runde gehörten zum Beispiel Slevogt, Orlik und Fritz Stahl. Fritz Stahl lag ausgestreckt mit wächsernem Gesicht auf dem Sofa. Er war tot, einem Herzschlag erlegen.

Ich unterrichtete die Rettungswache.... Die Männer der Rettungswache gaben mir den Rock, den Stahl nach der Gewohnheit alter Skatspieler über den Stuhl gehängt hatte, und ich nahm den Rock mit. Am nächsten Morgen schickte ich den Rock durch einen Boten den Angehörigen. Durch einen Boten. In einer Situation, in der es der einfachste Anstand erfordert hätte, selber der Familie den Rock des Toten zu bringen, schickte ich einen Boten. Von diesem Augenblick an war ich für die Familie ein erledigter Mann. Und mit Recht.“

Auszug aus Fred Hildenbrandt ‚Ich soll dich schön grüßen von Berlin, 1922-1932‘, 1966 by F. Ehrenwirth Verlag München

Fritz Stahl um 1926, RJ, 2012; Foto digital bearbeitet ►





Porträt George Scheffauer von Ursula Vehrigs, um 1927

George Herman Scheffauer

(1878 San Franzisko – 1927 Ammersee)

Zu den Freunden und Bekannten von Ursula Vehrigs gehörte auch der deutsch-amerikanische Schriftsteller George Scheffauer, der Autor und Mitarbeiter verschiedener deutscher, englischer und amerikanischer Zeitschriften war.

1878 in San Franzisko als Sohn eines amerikanischen Industriellen und der deutschstämmigen Mutter Maria Teresa Eisele geboren. Scheffauer studierte in San Franzisko Architektur und arbeitete 8 Jahre dort in diesem Beruf. 1904 unternahm er eine Reise durch Europa. In den folgenden Jahren lebte er hauptsächlich in London und befasste sich mit literarischen Arbeiten. Erste Veröffentlichungen fallen in diese Zeit. So wird 1908 „The sons of Baldur, a forest music drama“ veröffentlicht. 1912 heiratet er in London die Dichterin Ethel Widdowson Talbot.

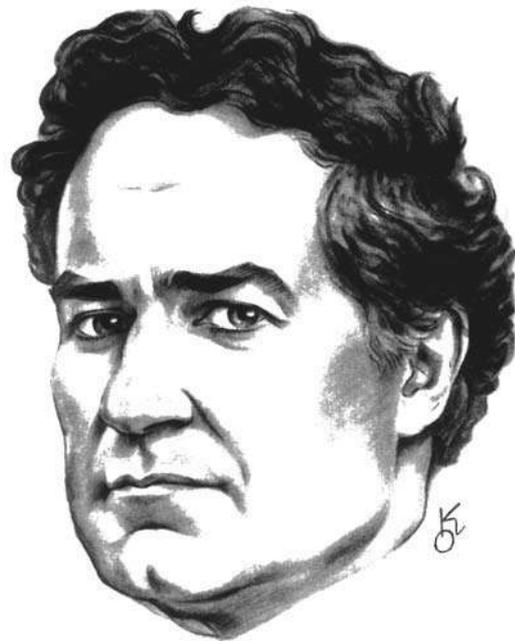
1915 geht er nach Deutschland und übernimmt dort die literarische Redaktion der Continental Times Berlin. In Deutschland erscheinen in den Zwanziger Jahren folgende Werke von ihm: „Das deutsche Gefängnis“, Leipzig 1920; „Das geistige Amerika heute“, Berlin 1925; „Das Land Gottes, das Gesicht des Neuen Amerikas“, Hannover 1923; „Wenn ich Deutscher wäre“, Leipzig 1925.

Er arbeitete und wirkte als Übersetzer in verschiedenster Weise. So übersetzte er Heines ‚Atta Troll‘, die Briefe Tolstois, „Peter der Zar“ von Klabund, und diverse Werke von Thomas Mann „Early Sorrow, Bashan and I“, „children a fools“ usw. Er lebte in Berlin in der Cunostraße 48.

1919 gründete er mit seinen Freunden Walter v. Molo und Karl Federn die deutsche Gruppe des „PEN-Clubs“. Er arbeitete als Publizist für das

Berliner Tageblatt. Bekannt wurde er aber insbesondere durch seine Übersetzungen von Thomas Mann, mit dem ihn ein gutes kollegiales Verhältnis verband.

In seinem Buche, „Wenn ich Deutscher wäre“ aus dem Jahre 1925, vertritt er problematische Thesen über die Unterwerfungsmoralität des deutschen Volkes unter den Versailler Friedensvertrag, die in ihrem zweischneidigen Charakter bei dem heutigen Leser Unwohlsein hinterlassen, wenn man berücksichtigt, was sich danach in der deutschen Geschichte ereignet hat.



George Herman Scheffauer

George Herman Scheffauer, R. Opitz; Zeichnung

„Die Entpersönlichung des Einzelmenschen wurde in der großen Schule des Heeres mit ebenso unzeitgemäßer wie unnützer Härte weitergeführt. Was den Mann schulte und den ersten Soldaten

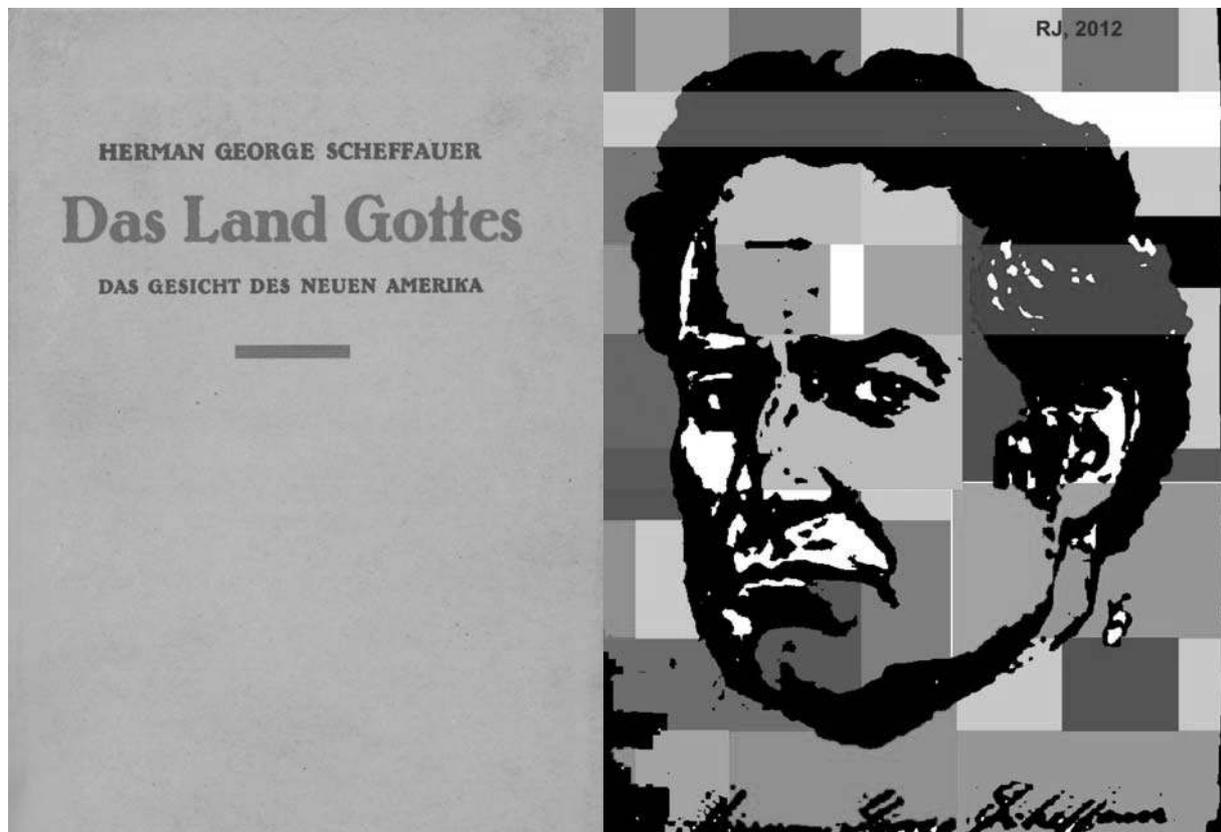
der Welt schuf, das zerbrach nur zu oft den Willen, ließ den Charakter ungeformt. Außen in die starre Rüstung des Drilles eingeschlossen, blieb die deutsche Seele weich, eine Beute sklavischer Triebe und Versuchungen.“S. 23 „Wenn ich Deutscher wäre“. In seinen Schriften findet sich eine eigenartige Mischung von bedenkenswerten Überlegungen und stark national-konservativ geprägten Vorstellungen.

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 tief liegenden Augen und die leicht zerzaust wirkende Haarpracht tun das übrige für den nachhaltigen Eindruck, den das Bild beim Betrachter hinterlässt. Es bewegt sich im graubeiigen und grünen Farbbereich und ist spannungsvoll mit dynamischen Pinselstrichen entworfen und durchgeführt worden.

1927 nahm sich Scheffauer unter nicht nachvollziehbaren Umständen das Leben. Walter v. Molo schreibt in seinen Erinnerungen, dass er dafür von der deutsch-nationalen Presse beispiellos beschimpft worden sei, wobei hier die Zusammenhänge und die Gründe für diese Beschimpfungen sich einem nicht erschließen.



Porträt George Scheffauer, RJ, 2012, Bild digital bearbeitet



links: Buchausgabe „Das Land Gottes - Das Gesicht des Neuen Amerika“, Hannover 1923 von Herman George Scheffauer
Herman George Scheffauer, RJ, 2012, Bild digital bearbeitet

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 altergebrachten Vorstellungen über die Frauenrolle zu bewahren.



Junge Schauspielerin Dolly Haas (?) von Ursula Vehrigs, 1928; Öl auf Leinwand

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 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 Konkurrenten. 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.‘



Architektenfrau von Ursula Vehrigs, um 1929; Öl auf Leinwand

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 verteuftetes 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.



Acht-Uhr-Abendblatt

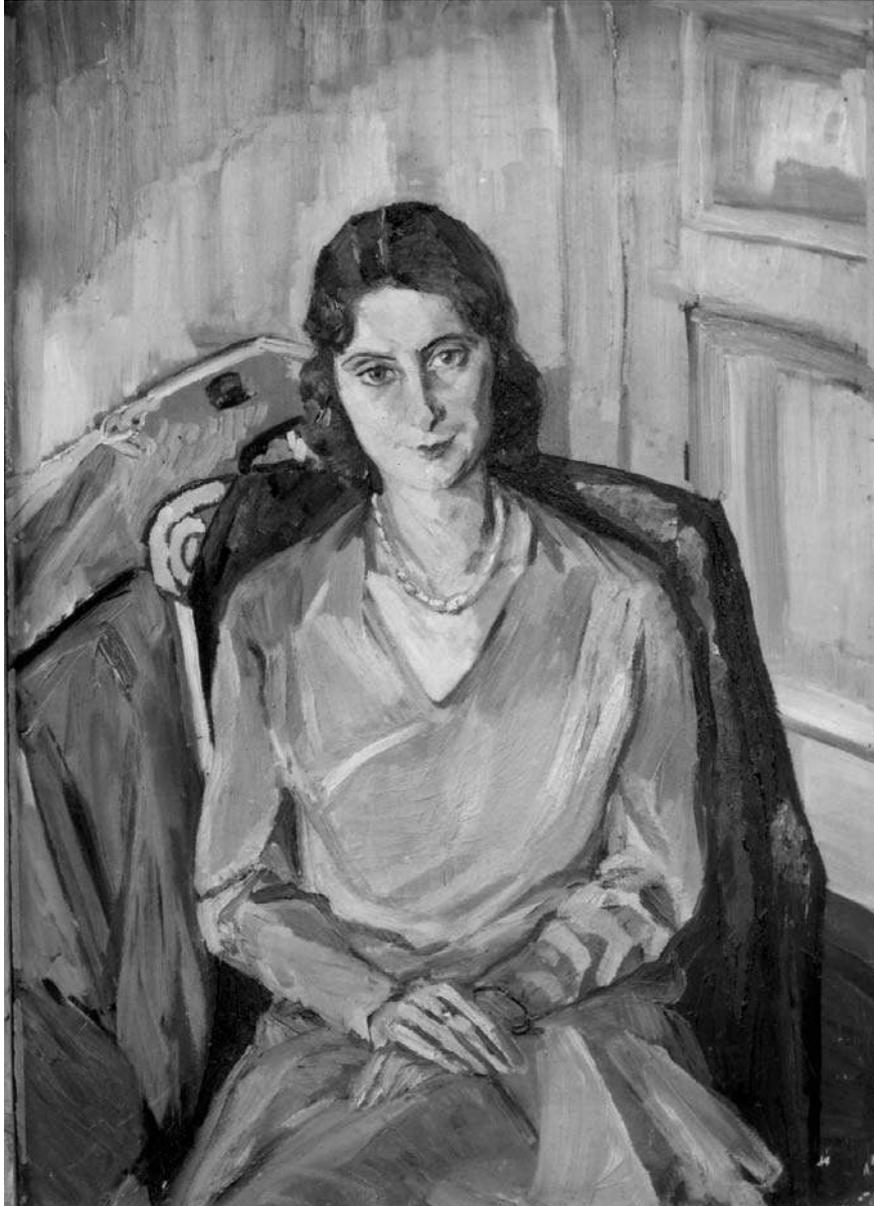
National-Zeitung

Herausgeber: Victor Nahn.
 82. Jahrg. Berlin, Sonntag, 11. November 1929. Nr. 264

Impressionen von der Ausstellung „Die Frau von heute“.

Mit einer geistreichen Ansprache eröffnete Katharina von Kardorff die Ausstellung des Vereines der Künstlerinnen zu Berlin, die sich das Thema „Die Frau von heute“ gestellt hat. Frau von Kardorff sagte unter anderem: „Ehre, wenn Ehre gebührt, aber auch Geld, wenn Geld gebührt; denn von dem Mann, von der Ehre, gleichberechtigt zu sein, können weder Künstler noch Künstlerinnen ihr Leben schön gestalten.“ Gossen wir, daß die Ausstellung dazu beiträgt, das Interesse an dem Frauenporträt wieder zu erwecken. Schade nur, daß das repräsentative Bildnis Frau von Kardorffs von Augusta von Zitzewitz, das im Mittelpunkt der Ausstellung steht, so wenig ähnlich ist. Es ist sehr dekorativ und vorwiegend malerischem Können, wird aber einer Frau von so starker geistiger Bedeutung, wie Frau von Kardorff, nicht ganz gerecht. Julie Wolthorsts Bildnis von Frau Dr. Helmer, malerisch in der Wirkung, zeichnet sich durch stolzen Pinselstrich und Erfassung des persönlichen Ausdruckes aus. Dasselbe gilt von dem ausgezeichneten Porträt Polly Ziebs, das Lotte Daserstein ausstellt. Lotte Daserstein verbindet individuelle Beobachtung mit dem Gefühl für Komposition und künstlerischer Kultur. Käthe Dänzer-Kleumanns Bilder fallen sympathisch auf; sie kann außerordentlich viel. Das beweist vor allem die gut ausgeglichene Komposition des Bildes der Dichterin Leonore Kallowska. Anna von Hansemann hat das Ernsthaft-Geistige des Kopfes von Julie Elias erfasst, während Adele von Fina in den Zügen Elsa Herzogs leider alles Persönliche verwischt, so daß nur ein schüchternes „Bildchen“ herauskam. Darüber darf man aber nicht die geglätteten Frauenbilder der bekannten Malerin vergessen. Gertrud Vanderschlag bringt ein mächtiges, lebendiges Bildnis Zella Sterns. — Bei Rene Schneider-Rainer zeigt sich die Gefahr, die Reize ihrer Illustrationen in das Monumentale vergrößern zu wollen. Darunter litt das große Bild der Landluis Ebinger. Mily Eleger beweist mit der Plastik des ausdrucksvollen und interessant ausgefallenen Kopfes von Karin von Nichtsowen ihr reises Können. Ilse Fehling-Wittling zeigt die sicher komponierte Plastik einer Japanerin.

links: Augusta v. Zitzewitz von Katharina von Kardorff, 1929; Öl auf Leinwand
 Acht Uhr Abendblatt, 11.11.1929, Jg. 82, Nr. 264



Frauenbildnis von Ursula Vehrigs, um 1929, Öl auf Leinwand

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. 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.



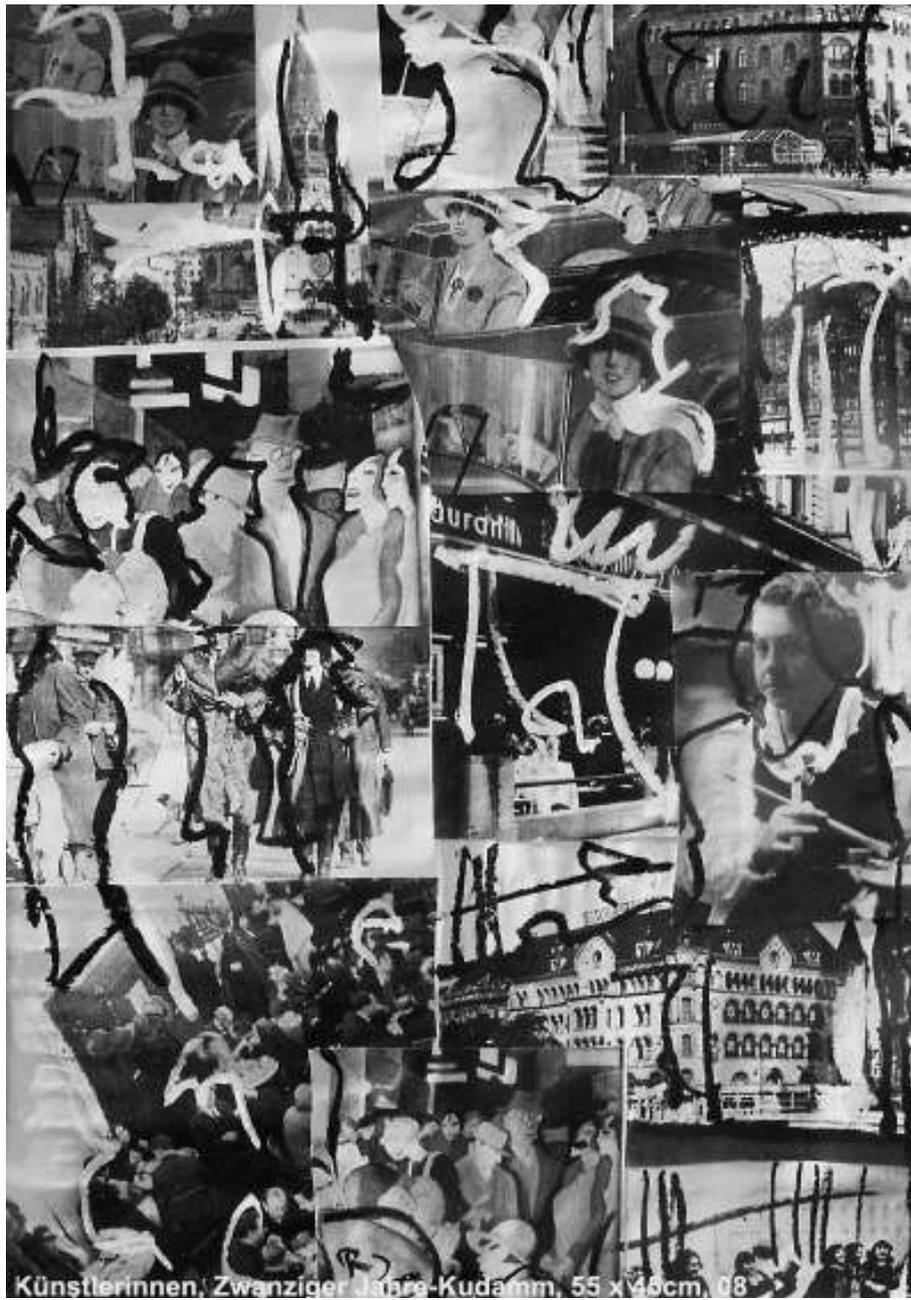
Blick in die Ausstellung „Die Frau von heute“, 1929 veranstaltet vom Verein der Künstlerinnen zu Berlin

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 Prozent, mit abnehmender Tendenz 1932, um dann ein Jahr später wieder auf 10 Prozent zu sinken.

Ursula Vehrigs beteiligte sich 1928 in der Abteilung der ‚Novembergruppe‘ an der Großen Berliner Kunstausstellung. Die Novembergruppe 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.

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 Ferruccio 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.



Künstlerinnen, Zwanziger Jahre-Kudamm, 55 x 46cm, 08

Künstlerinnen, 20er Jahre - Ku-damm, RJ 06/09; Fotomontage übermalt





Künstlerinnen: Vicki Baum, Ursula Vehrigs, Charlotte Berend-Corinth, Rene Sintenis,
RJ 07/09; Fotomontage übermalt

◀ Bildnis Johanna Delbrück, RJ, 2010; digitale Bildbearbeitung

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.



Hans Joachim Moser, 1989 - 1967

Hans-Joachim Moser, Musikwissenschaftler (1889 Berlin – 1967 Berlin)

Berlin erlangte in den zwanziger Jahren neben seiner Bedeutung als Zentrum der Bildenden Kunst auch eine große Bedeutung als Mittelpunkt des deutschen und europäischen Musiklebens. Zu dieser Zeit beherbergte die Stadt 3 Opernhäuser; in über zwanzig Musiksälen werden täglich Konzerte gegeben. Zahlreiche Kleinkunsthöhlen und Revuetheater sorgten für abendliche musikalische Unterhaltung.



1 Bildnis Prof. Hans-Joachim Moser von Ursula Vehrigs auf Leinwand; 20er Jahre

Es gab natürlich auch eine ganze Reihe von Ausbildungsinstitutionen. Neben der Hochschule für Musik spielte auch die staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik eine nicht unbedeutende Rolle im Musikleben Berlins. Leo Kestenberg hatte die Berliner Akademie für Kirchenmusik zu einer Akademie für Kirchen- und Schulmusik erweitert. Hier wurden Musiklehrer und zum ersten Mal auch Musiklehrerinnen ausgebildet. Hans-Joachim Moser war Direktor dieser Einrichtung. Bekannt wurde er insbesondere durch musikgeschichtliche Werke. So zeigt das Bildnis von Ursula Vehrigs ihn auch typischerweise vor seiner umfangreichen Bibliothek sitzend und denkend.

Der Vater von Moser war Andreas Moser, Professor an der königlichen Hochschule für Musik. Moser besuchte das humanistische Bismarckgymnasium in Berlin-Wilmersdorf. Er studierte Violine bei seinem Vater. Außerdem erhielt er Kompositionsunterricht bei Heinrich van Eyken, später Karl Rosner und Robert Kahn, sowie Unterricht in Sologesang, Klavier und Orgel. 1907 legte er sein Abitur ab.

Danach studierte er Musikgeschichte, Germanistik, Philosophie in Marburg, Berlin und Leipzig. Musikwissenschaft bei Gustav Jenner, Hugo Riemann und Johannes Wolf. Gesang bei Oskar Noe und Felix Schmidt. 1910 promovierte er an der Universität Rostock mit der Arbeit ‚Die Musikersozialverhältnisse im deutschen Mittelalter‘.

Studienreisen führten ihn nach Frankreich und Italien. Militärdienst leistete er als einjährig-freiwilliger Oboist in der Kapelle des Fußartillerieregimentes Nr. 17 in Danzig. Nebenbei war er als Sänger und Musikkritiker tätig. Später arbeitete er als freiberuflicher Musikschriftsteller und Gesangslehrer, recht erfolgreich waren seine Tourneen als Bariton.

1912 führte das Stadttheater Essen sein Vermärchen ‚Die Liebe der Rosemarie‘ auf. 1915 inszenierte die Königliche Hofoper Berlin sein Stück

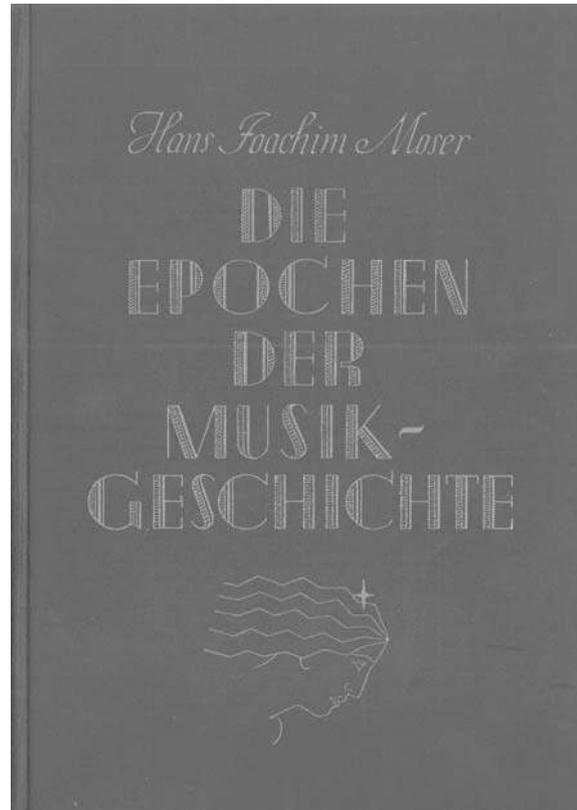


2 Hans-Joachim Moser, RJ, 2013; digital bearbeitet

„Die sieben Raben“ (zur Musik von Webers Euryanthe). Mosers erster Habilitationsversuch scheiterte 1914 an der Universität München, da er mit Kriegsbeginn eingezogen wurde. Er nahm als Unteroffizier in einem Stab, später als Leutnant und Führer eines Schallmesstrupps an der Westfront am Krieg teil. Bereits 1916 vorgeschlagen für ein Extraordinariat an der Universität Göttingen, wurde die Stelle jedoch anderweitig besetzt. Moser habilitierte sich daher 1919 an der Universität Halle mit einer Arbeit über das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter. Seine Antrittsvorlesung hielt er zum Thema ‚Ziele der Musikwissenschaft‘.

1923 wurde Moser zum nicht beamteten außerordentlichen Professor ernannt. 1925 erhielt er den Ruf auf ein etatmäßiges Extraordinariat an der Universität Heidelberg, von 1927 bis 1933 war er Direktor der Staatlichen Akademie für Kirchen-

und Schulmusik in Berlin, zugleich von 1927 bis 1934 Honorarprofessor an der Universität Berlin.



3 ‚Die Epochen der Musikgeschichte‘ von Hans-Joachim Moser; 1930, Cotta'sche Buchhandlung Berlin

In einer Vielzahl von musikgeschichtlichen und musikpädagogischen Schriften und auch Romanen trat er im Laufe der Zeit an die Öffentlichkeit.

„Die verborgene Symphonie“, Roman von Hans Joachim Moser, Staakmann Verlag, Leipzig. „Die ganze Epoche der romantischen Musik zwischen 1813 und 1870 wird hier lebendig. Moser bringt in abwechslungsreicher Darstellung seinen Helden mit den bedeutendsten Musikern der Zeit, mit Zelter, Beethoven und Schubert, Schumann, Liszt, Paganini, Brahms und Wagner in nahe

Beziehung. Dieser Roman ist im wahrsten Sinne Musikgeschichte, wie sie nur aus innerster Einfühlung und reichstem Wissen entsteht.“

„Ersungenes Traumland“. „Als ein wohlgelungenes Gegenstück zu seinem rasch berühmt gewordenen Roman ‚Die verborgene Symphonie‘ schildert Hans Joachim Moser in diesem neuen Buch das reich bewegte Leben einer bedeutenden Frau und Künstlerin; ihre Bühnenlaufbahn wird bestimmt durch die Befreiung der deutschen Opernmusik von welschem Geschmack und Stil und durch die Teilnahme an dem Schaffen der großen Meister Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven.“

Seine umfangreiche ‚Geschichte der deutschen Musik‘ in drei Bänden wurde seinerzeit wie folgt besprochen: *„Dank ungeheurer bewundernswerter Arbeitskraft, dank persönlicher Beziehung zu den Dingen und einer beneidenswerten Gabe, sie leicht zu gestalten und fesselnd darzustellen, haben wir ein Geschichtswerk von großer Werbekraft für die Musik vor uns liegen“* Zeitschrift für Ästhetik, Stuttgart.

„Ein Standardwerk musikwissenschaftlicher Forschung.... Ihr ungeheurer Vorzug liegt darin, daß das schier unübersehbare Material sich dem Verfasser zum allergrößten Teil in eigener Forschungsarbeit erschlossen hat, daß alles sozusagen aus erster Hand stammt und überdies durch das Temperament eines warm empfindenden Musikers gesehen ist.“ Allgemeine Musikzeitung Berlin

Neben seiner leitenden pädagogischen Arbeit an der Hochschule arbeitete Moser auch als Komponist, Orator und Konzertsänger. Er war Senatsmitglied der preußischen Akademie der Künste.

Laut ‚Music and the Holocaust‘ vertrat Moser in der Zeit der Weimarer Republik Ansichten, die als reaktionäre Ängste typisch für ihre Zeit und einen Großteil des Bürgertums waren. Er ritt Attacken gegen die wachsende Urbanisation der eigenen

Zivilisation, gegen die Vereinigten Staaten von Amerika und griff die Juden an, weil sie seiner Meinung nach die Musik zu eng an das Geld und das Kapital herangeführt haben. Außerdem war er besorgt über das Schicksal der Kirchenmusik in einer wachsenden säkularen Gesellschaft.

„Ein Nationalist, der stolz darauf war, dass Deutschland trotz der Inflation und der Zerstörungen durch den 1. Weltkrieg mehr musikalische Institutionen pro Kopf hatte als jedes andere Land in der Welt.“ Während der Weimarer Jahre trat er für eine Zentralisation der deutschen Musikszene in einer nationalen Musikkammer ein.



4 Bildnis Hans-Joachim Moser, RJ, 2013; digital bearbeitet



'Wolfgang Weber', 50iger Jahre,

Leiny.

Wolfgang Weber, RJ, 2012, Bild digital bearbeitet

Wolfgang Weber, Bildjournalist (1902 – 1985)

Wolfgang Weber gilt als einer der Pioniere des Bildjournalismus in den Zwanziger Jahren. Geb. 1902 in Leipzig. Sein Vater war der Ethnologe Friedrich Weber. Dessen Bruder war der Physiologe Ernst Weber, zweiter Ehemann von Margarete Vehrigs und damit Stiefvater von Ursula Vehrigs. Als Neffe Ernst Webers war Wolfgang Weber häufiger Gast am Kurfürstendamm 35 und blieb sein Leben lang mit Ursula und Margot Vehrigs verbunden.



1 Bildnis Wolfgang Weber, Ursula Vehrigs, 50er Jahre;
Öl auf Leinwand

Er studierte in München Ethnologie, Philosophie und Musikwissenschaft. Ab 1922 ließ er sich an der dortigen Akademie für Tonkunst zum Diri-

genten ausbilden. 1924 bewarb er sich bei Erich von Hornbostel, Professor am Phonetischen Institut der Uni Berlin, in dem die musikalischen Ausdrucksformen verschiedener Länder gesammelt wurden. Der Professor schickte Weber als seinen Assistenten mit einem Auftrag nach Ostafrika. 1924 – 25 war Weber auf musikethnografischer Forschungsreise bei dem am Kilimandscharo angesiedelten Stamm der Wadjaggas, deren Musik und Gesänge er aufnehmen sollte. Neben den aufwändigen mit Wachsrollen arbeitenden Tonaufnahmegeräten war eine Kamera, eine Contessa Deckrullo-Nettel, mit von der Partie, mit der er seine afrikanischen Eindrücke festhielt. Diese Aufnahmen konnte er 1925 in der Münchener Illustrierten Zeitung veröffentlichen. Damit begann seine journalistische Tätigkeit.

1926 – 27 war Weber mit der Produktion eines beeindruckenden Bildbandes über Barcelona beschäftigt. Das Buch erschien 1928 in der Reihe „Das Gesicht der Städte“, die Carl Otto Justh im Berliner Albertus-Verlag herausgab. Der Zeitpunkt der Veröffentlichung war gut gewählt, denn in Barcelona fand 1929 eine Weltausstellung statt. Von Wolfgang Weber stammte nicht nur der Großteil der 224 Abbildungen des Barcelona-Buchs, sondern auch der einleitende Text. Neben dem Glasnegativ als Ausgangsmaterial sticht Barcelona auch wegen seines Formats, etwas größer als DIN A4, und der inhaltlichen Form aus Webers Gesamtwerk hervor.

Aus seiner Einleitung: *“Barcelona ist nicht Großstadt. Es fehlt jede regelmäßige, bürgerliche Struktur. Barcelona ist Weltstadt, Weltstadt durch und durch. Keine abgeschlossen fertige, sicher erst eine werdende. Aber gerade dieses Werden legt Wesenszüge bloß, die sonst verdeckt blieben; zeigt die Unmittelbarkeit eines gigantischen Schaffensaktes, die Grausamkeit eines Fortschrittes, den wir schon deshalb nicht mit Amerika vergleichen können, weil Barcelona eine Tradition und eine traditionsverankerte Indolenz brechen muß...”*

Der Bildteil beginnt mit dem Foto eines neuen Symbols: den 4 überdimensionierten ionischen Säulen, die auf dem Weltausstellungsgelände errichtet worden waren, um an die vier roten Streifen auf dem gelben Grund der katalanischen Flagge zu erinnern. Die folgenden Bilder zeigen Orte der traditionellen Werte im Zentrum der Stadt.

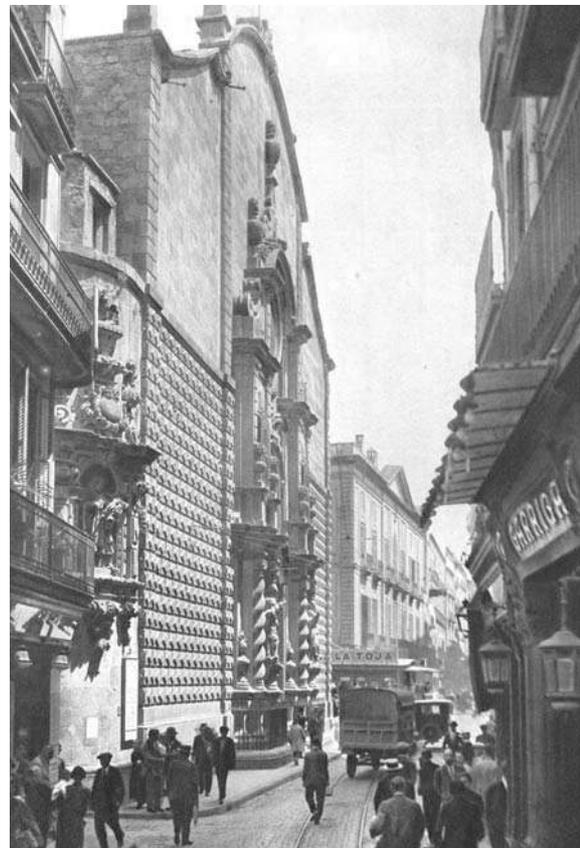


2 Barcelona 1928, Via Triunfal; Foto Wolfgang Weber

Im Anschluss an die Bilder aus der Altstadt und aus neuen Stadtvierteln finden sich Aufnahmen vom Hafen, von Industriestandorten, aus den Vorstädten und von Friedhöfen. Es folgen Beispiele der in Katalonien „Modernismo“ genannten Jugendstil-Architektur (Antonio Gaudi und anderen). Weber scheint sich einem enzyklopädischen Anspruch verpflichtet gefühlt zu haben: zugleich das Bedeutsame, das Charakteristische und auch das Typische zu zeigen.

Weber wollte nicht nur die alte Stadt zeigen, sondern auch die neuesten Entwicklungen, nicht nur die Viertel der wohlhabenden Schichten und die aufwendige Prachtarchitektur des Modernismo, sondern auch die engen Quartiere der einfachen Bevölkerung und sogar die Elendsviertel. Er nahm Bilder der Armenviertel an den Abhängen des Montjuich, in denen ganze Familien in Käfigen aus zusammengeflochtenen Holzteilen und Blechstücken hausen, in sein Buch auf.

Trotz seiner Blicke auf die Zonen der Industrie und die Hütten der Armen bleibt Webers Art der Annäherung weitgehend die eines Touristen, der seine Spaziergänge in der Altstadt beginnt und irgendwann in Viertel gerät, die ihm weniger gefallen. Ausgiebiger jedenfalls als die Stätten der Arbeit stellt Weber die Möglichkeiten für Vergnü-



3 Barcelona 1928, La iglesia de Belem; Foto W. Weber



Ein Wüstenwagen der „Auto-Circuits Nord Africain“ in schwieriger Lage: Der Dünenlamm gibt nach

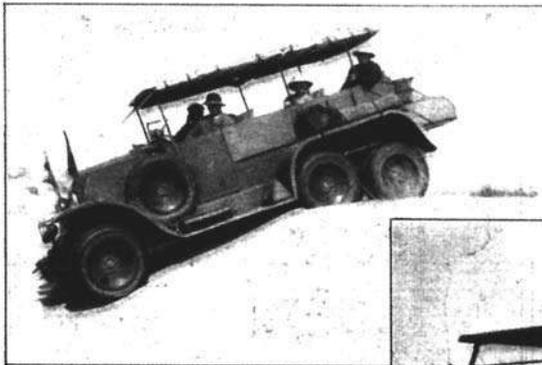
Wie reist man heute in Zentralafrika?

von Wolfgang Weber

auf die Ebenen und baumarmen Gebiete beschränkt, das Flugzeug darf sich nicht von den schmalen, gewundenen Flußläufen entfernen; und selbst diese schwache Notlandungsmöglichkeit kann einer der häufigen Bodenwackeln aufgeben -- der Mangel an Betriebssicherheit schaltet jede weite Verbreitung



Überwachsene Urwaldstraße im Kongo: Mit Foumessen muß dem Ford die nahezu völlig überwucherte Straße freigemacht werden



Das 6rädrige Wüstenauto quert eine Düne

Im Auto quer durch Afrika -- im Flugzeug vom Kap nach Kairo -- geben Sie nicht allzuviel auf solch schön klingende Hilfsmittel! Zugegeben, die letzten Jahre haben ungeheure Umwälzungen gebracht. Die Grenzen eines Afrika, durch das man sich zu Fuß und mit dem Reil in der Hand jeden Schritt erkämpfen muß, weichen weiter und weiter ins Innere zurück. Vor zwei Jahren war die Durchquerung der Sahara mit den Tankautos Citroens ein sportliches Ereignis; heute gehört der Fordwagen zum Bild der Steppe und die straßenlosen Wüsten des Nordens sind dem Postauto erschlossen...





Fotos aus der Reportage „Aichach - Bilder aus dem einzigen bayrischen Frauenzuchthaus“, 1931 von Wolfgang Weber

◀ Zeitungsartikel: „Wie reist man heute in Zentralafrika?“ von Wolfgang Weber; Münchener Illustrierte Presse, 1926

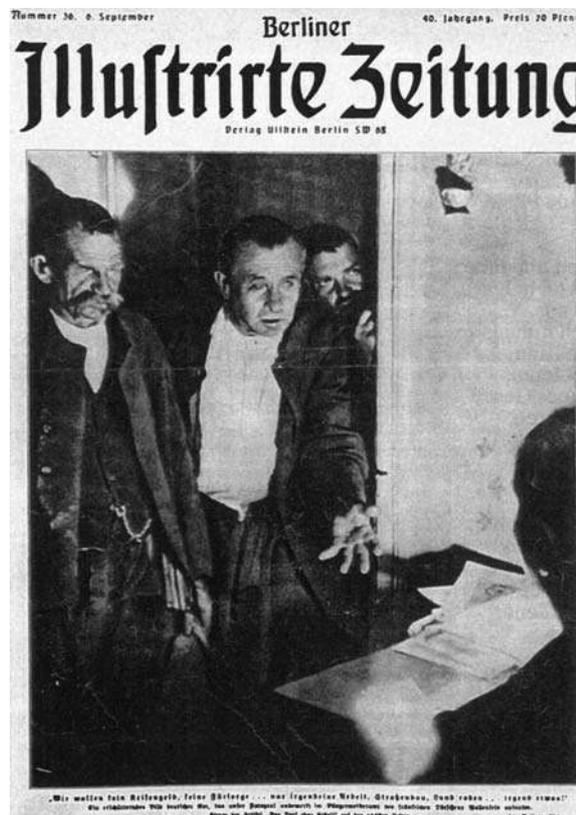
gungen vor: Da gibt es Bilder vom Karneval, von Prozessionen und Straßenfesten und Sportveranstaltungen. Man kann in Cafés sitzen, beim Sardana-Tanz oder beim Stierkampf zuschauen, das Theater oder die Oper besuchen. Bei den meisten Bildern, auch bei denen, die das tägliche Leben dokumentieren sollen, wahrt Weber immer eine gewisse Distanz. Manche Personen wirken wie aufgestellt oder arrangiert.

„Den Bewohnern der Armenviertel wird gar nicht der Gedanke kommen, unterdrückt zu sein und zum Klassenkampf aufrufen zu müssen. Sie fühlen sich als Caballeros, wenn sie den Stierkampf besuchen oder auf der Rambla promenieren, und sie werden als Caballeros behandelt. Niemand wird die Meinung eines einfachen Mannes geringer achten als die eines gesellschaftlich Höherstehenden, und niemand wird sich im geringsten genieren, einen ärmlich gekleideten in ein elegantes Lokal mitzunehmen.“
Aus Webers Einleitung

1928 fand dann sein erster Amerikabesuch statt. 1929 erschienen 40 Seiten mit seinen Reportagen in der MIP. Darin geht es um den amerikanischen Lebensstil, um zukunftsweisende Tendenzen und um das, was es in Europa nicht gibt. In der BIZ erscheint eine Reportage mit dem Titel „Fußgänger, Autos und kein Weiterkommen“.

Die Revolutionierung der Fotografie in Form von zwei Kameras, der Leica und der Ermanox bedeutete zum einen Rollfilm anstatt Platten u.v.a., was alles in allem zu einer sehr viel größeren Flexibilität und Arbeitsgeschwindigkeit der Fotografen führte. Viele der arrivierten Fotografen konnten den modernen technischen Entwicklungen nicht so schnell deren Vorzüge abgewinnen wie eine Anzahl von jungen intellektuellen Quereinsteigern, die sich der Faszination der neuen Möglichkeiten hingaben und bis dahin noch nie gemachte Fotos schossen und damit gleichzeitig durch Serien von Bildern, den sog. Fotoreportagen, den Bildjournalismus erfanden und damit die Entstehung der bebilderten Illustrierten mit hervorriefen. In Se-

rien von Bildern wurden die unterschiedlichsten Themen einem breiten Publikum nahegebracht.



4 Titelblatt Berliner Illustrierte Zeitung, „Das Dorf ohne Arbeit“; 1931

Zu diesen Bildreporterpionieren gehörten Erich Salomon, Walter Bosshard, Hans Felix Baumann, Georg Gidal, Alfred Eisenstaedt und eben Wolfgang Weber, dem in dem Genre der Sozialreportage wegweisende Fotografien gelangen. Die Aufnahmen dieser Pioniere haben bis heute nichts an ihrer Eindringlichkeit verloren. Neu war erstens das Bedürfnis nach ungestellten Bildern, nach dem lebendigen Augenblick, nach dem sowohl ‚echten‘ als auch formal spannungsreichen Bild als Dokument der Gegenwart. Zu Wolfgang Webers bekannten Reportagen aus dieser Zeit gehören z.B. „Das Nachtleben von London“ und „Ein bayrisches Dorf ohne Arbeit“, BIZ September

1931, „Aichach - Bilder aus dem einzigen bayrischen Frauenzuchthaus“ BIZ 1931, „Spiel und Spieler“, BIZ 1931.

1931 erreichte Wolfgang Weber Produktivität mit 35 Reportagen für die ‚Berliner Illustrierte Zeitung‘ ihren Höhepunkt.

Neu waren der Drang nun allmählich auch das ans Licht zu holen, was einem normalerweise verborgen blieb, was hinter den Kulissen, in den der Öffentlichkeit verschlossenen Bezirken vor sich ging. Diese neue Neugier bezog sich ebenso auf die Geschehnisse ferner Länder, auf die politische Sphäre und auch auf die Lebenssphären der berühmten und mächtigen Menschen. Diese Fotoreportergeneration scheute keine Mühe und List, die Großen dieser Welt etwas von ihrem Podest herunter zu holen und sie ein wenig kleiner zu machen.

Mit durchschnittlich 20 Reportagen pro Jahr gehörte Weber zu den besonders erfolgreichen Bildjournalisten in Deutschland. Seit Beginn der dreißiger Jahre wurde er gelegentlich als Autor im Titel genannt: ‚Von unserem Mitarbeiter Wolfgang Weber‘ oder ‚Sonderbericht von Wolfgang Weber‘ oder als Fotograf abgebildet - ein Ausweis seiner Bedeutung. Fotografen wie Wolfgang Weber traten aus der Anonymität heraus und erhielten einen Bekanntheitsgrad, mit dem die Zeitschriften Leser gewinnen wollten.

Die ‚Berliner Illustrierte Zeitung‘ BIZ, für die Weber seit 1930 immer regelmäßiger und hauptsächlich arbeitete, war die älteste und größte der Foto-Illustrierten mit einer Auflage von über anderthalb Millionen Exemplaren. Wenn man in den Jahrgängen 1929 bis 1932 in den Zeitschriften blättert, staunt man über die frühe Vollen- dung, die der Rausch des Neuen hervorgebracht hatte. Die Fotojournalisten waren auf einmal da und sie waren auf Anhieb Spitze. Noch heute ist man verblüfft über die Modernität des Layouts, der Art also, Bilder und Texte auf illustrierten Seiten zu arrangieren.

Streng, grafisch klar gegliedert, äußerst wirkungs- voll die ‚Sache‘ hervorkehrend, so präsentieren sich die textenden Fotojournalisten in den Zeit- schriften. Mit ‚Die wahre Objektivität ist die Subjektivität des Reporters‘, beschreibt Webers Kollege Tim Gidal seine journalistische Wahrheit und die seiner Kollegen.

Webers fotografisches Werk wurde 2005 im Mu- seum Folkwang, Essen mit einer Ausstellung und einem Katalog ‚Fliegen Sie sofort nach....‘ gewür- digt.



5 Wolfgang Weber, RJ, 2012; digital bearbeitet

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.

Fritz Hofmeier

(1885 Danzig – 1973 München)

Er wurde am 5.9.1885 in Danzig geboren, als Sohn des kaiserlichen Konteradmirals Paul Hofmeier. In den Jahren 1902 – 05 machte er eine Ausbildung zum Kaufmann in einer Hamburger Import- und Exportfirma. 1906 arbeitete er für eine englische Fernost Bank in London. Es folgten 3 Jahre in Shanghai, Tientsin und Peking, wo er für eine deutsche Firma tätig war. Es folgten 4 Jahre in den USA. 1913 kehrte er nach Berlin zurück.



Fritz Hofmeier

1914 trat er als Kriegsfreiwilliger in das Landwehr-Feldartillerieregiment Nr. 258 ein. Er kam in Belgien zum Einsatz, wurde zweimal verwundet. Er erhielt das EK1. Seit Ende des Jahres 1913 hatte er eine Tätigkeit bei der AEG als Leiter der Abteilung Südosteuropa begonnen. Sie dauerte bis zum 30.6.1927.



Fritz Hofmeier und Margot Vehrigs

Am 18.5.1923 heiratet er in zweiter Ehe Margot Vehrigs standesamtlich in Berlin-Schmargendorf. Die kirchliche Trauung fand in Mertendorf statt. Vom 1.7.1927 an wird er Leiter der Überseeabteilung der Bergmann Elektrizitätswerke, Berlin. Die Beschäftigung endet am 28.2.1930.

Ab 1931 ist er Industriesachverständiger im Honorarverhältnis bei der Dresdener Bank. Im Juni 1931 drohte im Zusammenhang mit der Weltwirtschaftskrise eine der größten deutschen Banken, der Darmstädter Nationalbank (Danat-Bank) der Bankrott. Fritz Hofmeier war an den Bemühungen, die Danat-Bank zu sanieren, federführend für die Dresdener Bank beteiligt.





Fritz Hofmeier ca. 1927, RJ, 2014, Foto digital bearbeitet

- ◀ von links: Margot Hofmeier, RJ, 2014, Foto digital bearbeitet / Fritz Hofmeier, RJ, 2014;
Bild digital bearbeitet / Margot Hofmeier; Foto ca.1927 / Bildnis Fritz Hofmeier von
Ursula Vehrings, 20er Jahre

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 beitrug.

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.

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 sympathisierte. Ein Bildnis Ernst Böhmes, dem damaligen sozialdemokratischen Bürgermeister von Braunschweig, das im Stadtmuseum Braunschweig hängt, 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.



Böhmes Verhaftung, RJ, 2012; Bildcollage



Bildnis Dr. Ernst Böhm von Ursula Vehrigs / rechts: RJ 2013; digitale Bildbearbeitung

Ernst Böhme, Rechtsanwalt, Kommunalpolitiker (1892 Magdeburg – 1968 Braunschweig)

Als Sohn eines sozialdemokratischen Gastwirts besuchte Böhme unter großen finanziellen Opfern das Gymnasium und schloss sich bereits als Abiturient 1912 der SPD an. In Göttingen, München, Berlin und Halle studierte er Volkswirtschaft, Rechts- und Staatswissenschaften. Als Kriegsfreiwilliger 1914 – 18 an der Front eingesetzt, wurde er gegen Kriegsende schwer verwundet. In Neustrelitz 1919/20 als Arbeitersekretär tätig, leitete er dort den Generalstreik gegen den Kapp-Putsch.

Nach bestandenen 2 Staatsexamen begann er 1923 in Magdeburg zunächst als Magistratsassistent, stieg zum Dezernenten für Finanzen, Bauwesen, Wohlfahrt, Fürsorge und Jugend auf und führte u.a. beim Arbeitsamt die produktive Erwerbslosenfürsorge ein. In zahlreichen kommunalen und regionalen Verbänden fungierte er als Geschäftsführer, Vorsitzender, Aufsichtsrats- oder Vorstandsmitglied. 1924 gehörte er zu den Gründern des Reichsbanners Schwarz Rot Gold und zu dessen Vorstand. 1929 wählte ihn die Stadt Braunschweig unter 161 Bewerbern zum Oberbürgermeister, dem damals jüngsten Stadtoberhaupt der Weimarer Republik. Dieses Amt bekleidete er bis zum April 1933, als er von den Nazis aus dem Amt gedrängt wurde. Von 1930 – 33 gehörte er dem Braunschweigischen Landtag an.

Seit 1924 hatte der Freistaat Braunschweig im Landtag Mitglieder der NSDAP sitzen. Bei den Landtagswahlen 1930 steigerte die NSDAP ihren Stimmenanteil von 3,7 Prozent drei Jahre zuvor auf 22,2 Prozent der Stimmen. Eine bürgerliche Einheitsliste, bestehend aus DNVP, DVP und Zentrum bildete gemeinsam mit der NSDAP die Re-

gierung mit Werner Kuchenthal als Ministerpräsidenten und dem Nationalsozialisten Anton Franzen als Staatsminister für Inneres und Volksbildung.

In der Folge begann ein Kampf der rechten Kräfte gegen die SPD und KPD. Lehrer wurden entlassen, Professoren in den Ruhestand versetzt usw. Am 15. September 1931 wurde der Nationalsozialist Dietrich Klagges Nachfolger von Innenminister Franzen. Unter Klagges Leitung wurden im Land Braunschweig Verwaltung, Polizei und Bildungswesen durch Auswechslung von Kreisdirektoren, Schulräten, Lehrern und Richtern im Sinne der NSDAP verändert.

1932 besaß Adolf Hitler noch nicht die deutsche Staatsangehörigkeit. Bei der Reichspräsidentenwahl 1932 konnte er aber gegen Hindenburg nur mit deutscher Staatsangehörigkeit antreten. So bekam der NSDAP-Staatsminister Dietrich Klagges von der Partei-Führung den Auftrag für eine ‚Einbürgerung des Führers‘ zu sorgen. Zunächst versuchte Klagges Hitler eine außerordentliche Professur zu verschaffen. Dieser Versuch scheiterte. Hitler erhielt schließlich eine Scheinstelle in der braunschweigischen Gesandtschaft beim Reichsrat in Berlin. Der NSDAP-Präsident des Braunschweigischen Landtags Ernst Zörner gab Hitler einen Scheinwohnsitz als Untermieter. Am 26. Februar 1932 wurde Hitler vereidigt und erhielt gleichzeitig die deutsche Staatsangehörigkeit.

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.

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.

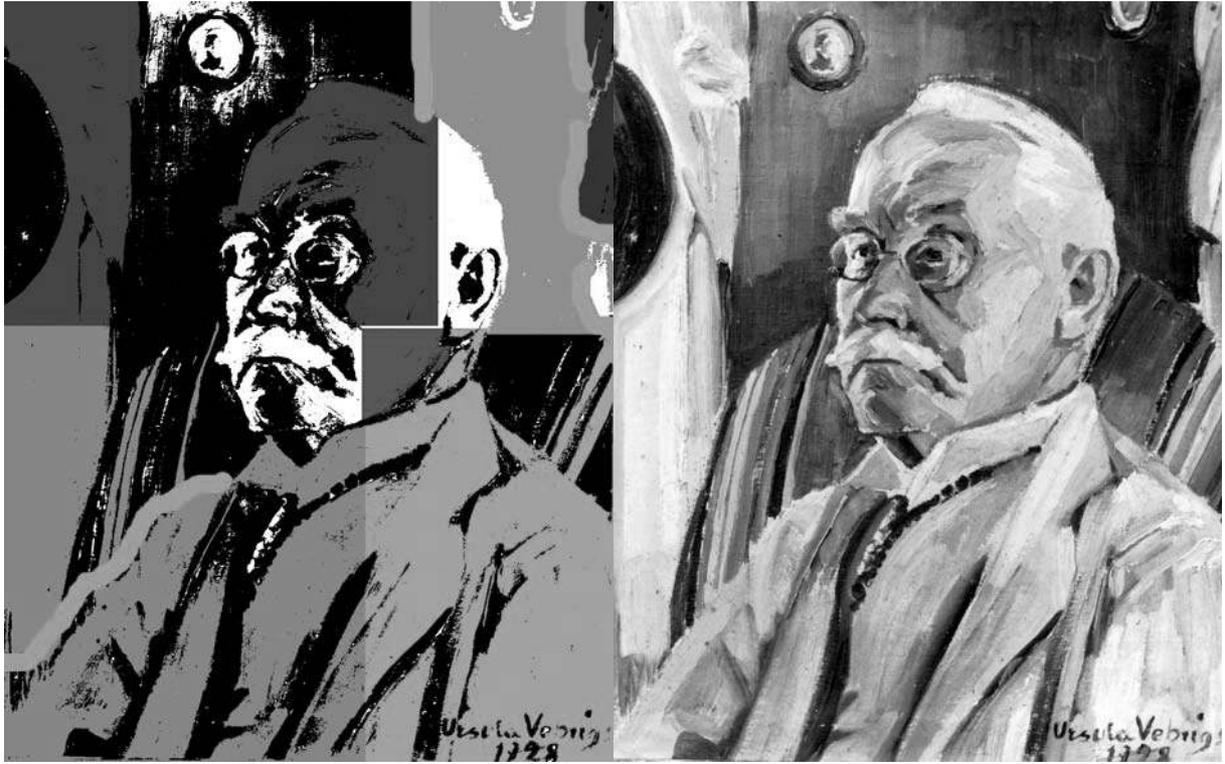
Die politische Debatte im Freundes- und Familienkreis gewann in dieser Zeit aufgrund der krisenhaften Situation immer mehr an Bedeutung. Sie wurde zusätzlich verstärkt durch die Tatsache, dass viele jüdische und auch nichtjüdische Freunde der Webers sich bereits im Vorfeld der Ereignisse von 1933 mit Auswanderungsgedanken trugen und diese auch teilweise realisierten.



Bildnis Prof. Wolff von Ursula Vehrigs, 1932; Öl auf Leinwand / rechts: RJ, 2012; digitale Bildbearbeitung

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.

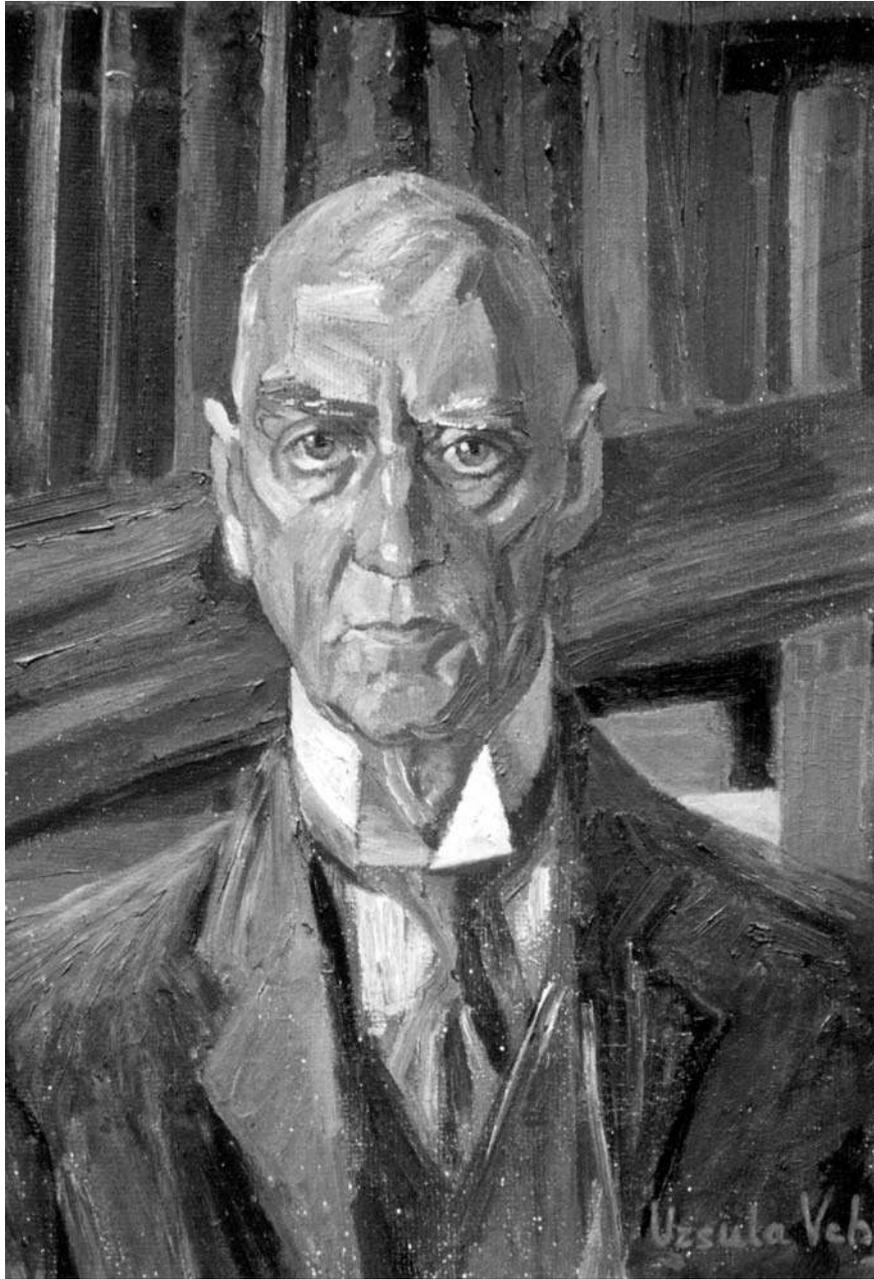
Fritz Hofmeier beschrieb in einem nach 1945 verfassten Manuskript die Vorgänge des Jahres 1932 in Zusammenhang mit persönlichen Erlebnissen: ‚Hitler sollte herangeholt werden, um den ‚Sozialismus‘ loszuwerden. Der Gedanke war, die Sozialdemokratie zu bekämpfen und den Lebensstandard des deutschen Arbeiters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



Bildnis Vater Hugo Vehrigs von Ursula Vehrigs, 1928; Öl auf Leinwand / links: RJ, 2013; digitale Bildbearbeitung



Bildnis einer deutsch-türkischen Ärztin von Ursula Vehrigs, um 1930; Öl auf Malpappe



Bildnis Ernst Krüger, Jurist von Ursula Vehrigs, um 1929; Öl auf Leinwand



v.l. Dolly Haas (?), Ursula Vehrings (?) Fritz Hofmeier auf der Hängematte,
Mertendorf um 1930

Kulinarische Runde auf dem Schachtberg um 1930, u.a. mit Hugo Vehrings, Prof. Wolff,
Ursula und Margot Vehrings und befreundetes Ehepaar



Bildnis der auf der Hängematte sitzenden Gustava Weiss von Ursula Vehrigs, um 1932 in Merten-
dorf; Öl auf Leinwand

Walter v. Molo und die ‚Dichterakademie‘

Walter von Molo, Reichsritter von wurde am 14.6.1880 in Sternberg / Mähren geboren und starb am 27.10. 1958 in Murnau. Er war tätig als Erzähler, Essayist, Dramatiker und Lyriker. Der aus altem dt. Reichsadel stammende Autor wuchs in Wien auf. Nach dem Besuch der TH arbeitete er als Ingenieur, ab 1913 als freier Schriftsteller in Wien. 1915 übersiedelte er nach Berlin. Molo war 1919 Gründungsmitglied des Deutschen PEN-Clubs. 1928 bis zu seinem freiwilligen Rücktritt 1930 war er Präsident der Sektion für Dichtkunst der Preußischen Akademie der Künste.



1 Bildnis Walter v. Molo von Ursula Vehrighs



2 Walter v. Molo; 2012, Bild von U. Vehrighs digital bearbeitet

Molo gehörte in den Zwanziger Jahren zu den auf-
lagenstärksten Autoren seiner Zeit. Als Autor mit
einer national-liberal-konservativen Weltanschau-
ung traf er z.B. mit seiner Trilogie ‚Fridericus‘ den
Geschmack eines großen Teils der Bevölkerung.
Dennoch ist er kein verknöchertes Konservativer
gewesen, sondern, und dies zeigt sich in seinen Er-
innerungen, war er ein überzeugter Republikaner
der Weimarer Republik, der sich in vielseitiger Art
und Weise für diese Republik engagierte und inter-
essant beschreibt, welches großartiges Netzwerk
an Intellektuellen, Künstlern und auch Politikern
diese Zeit ausgemacht hat. Auch sein Kampf und
der seiner Freunde, die da in großer Zahl vorhan-
den waren, gegen die aufkommenden nationalso-
zialistischen Tendenzen werden in seinen Erinne-
rungen plastisch dargestellt.

Als bekennender Republikaner, der allerdings
auch eine patriotische Facette im gesellschaftli

chen Bewusstsein und Fortschritt für unabdingbar hielt, verwarf er sich gegen jede Form der Vereinnahmung auch parteipolitischer Art. Er pflegte Kontakte zu DVP-Leuten wie Stresemann genauso wie zu Sozialdemokraten wie Ebert, Braun und Severing. Auszüge aus seinem Erinnerungswerk „So wunderbar ist das Leben“ zeigen wichtiges zu seiner Haltung und Einstellung während der Weimarer Republik: *„Berlin erlebte auf kulturellem und geistigen Gebiet einen ungeheuren Aufstieg. Wirtschaftler, Politiker und Vertreter des Geisteslebens trafen sich bei parlamentarischen Empfängen, bei Löbe, Ebert oder später bei Hindenburg, bei den verschiedensten Gelegenheiten, bei Aufführungen, Konzerten und Vorträgen.“*

Wir kamen uns näher, erkannten uns als Menschen mit Fehlern und Vorzügen. Wir wollten und konnten voneinander lernen. Keiner wurde böse, wenn er auf seine Schattenseiten aufmerksam gemacht wurde. Wir hatten alle das gleiche Schicksal mit Deutschland. Wir befanden uns wirklich auf dem Wege zu einer demokratischen Republik. Auf meinen Vorlesefahrten in allen Teilen Deutschlands fand ich überall sich ehrlich bemühende Kreise, die an die Zukunft unseres Volkes glaubten und diese Zukunft bereits darstellten.

Wir bemühten uns zu helfen, aufzuklären, Bildung zu verbreiten, Vertrauen zum eigenen Denken zu geben. Wir tauschten Meinungen aus und Bücher, wir waren eine Gemeinde. Wenn ich in meinen historischen Studien im Unklaren war, brauchte ich nur die Historiker Meinecke, Delbrück oder Marcks anzurufen oder ihnen zu schreiben, mit Freude stellten sie all ihr Wissen zur Verfügung. Ich gründete mit Prof. Dr. Osterrieth und meinen beiden Freunden Karl Federn, in der Emigration gestorben, und dem Deutschamerikaner Herman George Scheffauer, der durch Selbstmord endete, die deutsche Gruppe des „PEN-Clubs.“

Molo trennte sich ca. 1924 von seiner ersten Frau bzw. diese von ihm und heiratete erneut um 1930. Das vehrighsche Bildnis von Molo ist 1924 in den

von dem Verlag Albert Langen herausgegebenen Gesammelten Werken von Walter v. Molo abgebildet.

1925 starb der Stiefvater von Ursula Vehrighs, Ernst Weber, und die angebliche Liaison von Ursula Vehrighs mit Walter v. Molo sollte zu einer Heirat führen, der sich Ursula Vehrighs dann durch ihre Flucht nach Paris entzog.

Molo war als Autor auch für das Berliner Tageblatt tätig. Severing, Braun, Delbrück, Scheffauer und Kerr gehörten zum gemeinsamen Bekanntenkreis von U. Vehrighs und Walter v. Molo.

Bis 1926 war die Akademie der Künste die Vertreterin der bildenden Künste und der Musik gewesen. 1926 wurde dann eine neue Sektion für Dichtkunst hinzugenommen. Sie hieß bald im Volksmund: ‚Die Dichter-Akademie‘. Dieser gehörten von Anfang an: Hermann Bahr, Theodor Däubler, Alfred Döblin, Leonhard Frank, Ludwig Fulda, Max Halbe, Gerhart Hauptmann, Heinrich Mann, Thomas Mann, Walter v. Molo, Alfred Mombert, Julius Petersen, Josef Ponten, Wilhelm Schaefer, Rene Schickele, Wilhelm Schmidtbonn, Arthur Schnitzler, Karl Schönherr, Wilhelm von Scholz, Hermann Stehr, Emil Strauß, Eduard Stucken, Fritz v. Unruh, Jacob Wassermann u. Franz Werfel.



3 ‚Dichterkademie‘ 1929; 2009, Fotokopien übermalt

‚Die Akademie wirkte am gesellschaftlichen Leben der Republik mit. Sie gab Gutachten ab, wirkte an Gesetzgebungen mit, veranstaltete öffentliche Vorträge über allgemeine Themen, auch an der Berli-



4 Die ‚Dichterrakademie‘ 1930; 2012, Foto, digital bearbeitet

ner Universität. Sie entschied über Unterstützungen, sie veranlasste und beeinflusste die Verleihung vieler Preise und hatte ein Vorschlagsrecht für den Nobelpreis.

Ein wichtiges Anliegen der Akademie war es, die moderne Literatur in den Universitäten und Mittelschulen gesellschaftsfähig zu machen, bevor noch deren Vertreter starben. Bisher hatte der Unterricht in der Literatur mit den Klassikern geendet. Die Akademie veranlasste Schulausgaben deutscher Gegenwartsdichtungen und vieles mehr. Modernes nahm Einzug in die ehrwürdigen Räume des alten Schinkelbaues neben dem Brandenburger Tor, in dem die Akademie beheimatet war. Dieser wurde dann im 2. Weltkrieg zerstört.’

Auch schon vor der sogenannten Machtergreifung machten sich Erosionserscheinungen innerhalb der Dichterrakademie bemerkbar, danach brach sie gänzlich auseinander. Dieser Prozess wird in dem Buch von Inge Jens ‚Dichter zwischen rechts und links‘ dargestellt, analysiert und durch Dokumente belegt. Viele müssen oder wollen gehen, raus aus der Akademie, weiter ins Exil usw. Molo blieb als Mitglied in der Akademie, ohne sich an das Regime anzubiedern. In seinen Erinnerungen spricht er davon, dass er in der Zeit der Auflösung der Dichterrakademie 1933/34, eigentlich gestorben sei.

Ein Erlebnis aus der an Erschütterungen reichen Zeit: „Dies erlebte ich bei Ludwig Fulda. Gleich nach seinem Ausschluß aus der Akademie rief mich der alte Mann zu sich. Auf einem langen Tisch hatte er die Zeichen sämtlicher Ehrungen ausgebreitet, die ihm in seinem Leben zuteil geworden waren - und gegenüber auf einem anderen langen Tisch lagen die Blätter mit den Beschimpfungen und Verleumdungen, die jetzt über ihn in die Welt gesetzt wurden. Zwischen den beiden Tischen hin und her gehend, fragte er fortwährend: „Was ist davon richtig?“.... „Nur eines kann richtig sein!“ Dabei sah der sonst so heitere Mann entsetzlich aus.“



5 Die ‚Dichterrakademie‘ 1929; 2011, Foto, digital bearbeitet

Die Romane Molos mögen für den heutigen Leser nicht mehr von größerem Interesse sein, was ja auch der Grund für seine weitgehende Vergessenheit ist. Seine Persönlichkeit, seine Erinnerungen, ihre Schilderungen der Weimarer Zeit und des Dritten Reiches, haben aus meiner Sicht bis zum heutigen Tag ein Interesse verdient.



Walter v. Molo, RJ, 2013; Foto digital bearbeitet



Sitzung der Dichter-Akademie in Berlin 1928, v.l. (sitzend): Hermann Stehr, Alfred Mombert, Eduard Stucken, Wilhelm von Scholz, Oskar Loerke, Walter von Molo, Ludwig Fulda, Heinrich Mann; (stehend): Bernhard Kellermann, Alfred Döblin, Thomas Mann, Max Halbe

Walter v. Molo 1930 mit seiner zweiten Frau Anne

Walter und Anne v. Molo, RJ, 2012; Fotos digital bearbeitet ►



Anne u. Walter v. Molo

Literaturliste

„Fliegen Sie sofort nach...“, Wolfgang Weber - Reportagen, Fotografie und Film 1925 – 1977, Fotografische Sammlung - Museum Folkwang im Steidl Verlag 2004

Walter v. Molo: „So wunderbar ist das Leben“, Erinnerungen und Begegnungen, Verlag Deutsche Volksbücher, Stuttgart 1957

Fred Hildebrandt: „...ich soll dich schön grüßen von Berlin“, Franz Ehrenwirth Verlag München 1984

Fritz Stahl: „Paris. Eine Stadt als Kunstwerk“, 1929, Rudolf Mosse Buchverlag

Ernst Weber: „Vom Ganges zum Amazonasstrom“, Verlag Dietrich Reimer, Berlin 1903

George Herman Scheffauer: „Wenn ich Deutscher wär“, Max Koch Verlag Leipzig 1925

Alfred Kerr: „Mit Schleuder und Harfe“, herausgegeben von Hugo Fetting, Severin und Siedler, Berlin 1982

„Berlin Wilmersdorf in Stadtansichten“, Kunstamt Wilmersdorf, 1984

Hans Joachim Moser: „Die Epochen der Musikgeschichte“, Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1930



Stilleben von Ursula Vehrigs, 1928; Öl auf Leinwand

Rudolf Jankuhn

1949 – 1969 geboren und sozialisiert in West-Berlin

1969 – 1971 Studium an der LMU München, Mitglied des Asta

1971 – 1976 im Zuge der APO-Bewegung Betriebsarbeit in der Siemens AG in München, Vertrauensmann der IG-Metall

1978 Bekanntschaft mit der Schwester der Malerin Ursula Vehrigs (1893 – 1972), Übernahme der Nachlassbearbeitung

1981 – 1986 Berlin, Studium Kunstgeschichte, Beginn der eigenen Malerei, 1/4 jährige Aufenthalte in Frankreich

1987 – 1988 als praktizierender Maler in Köln

ab 1989 in Frankfurt, erste Ausstellungs-beteiligungen: Galerie Blum, 1993, Holzhausenschlößchen Frankfurt, 1998

1991 – 94 Broterwerb als Drucker und Layouter

1997 zusammen mit der Stadt Naumburg: Organisation und Durchführung einer retrospektiven Ausstellung ‚Ursula Vehrigs‘

Seit Mitte 2000 zurück in Berlin, nun aber im Ostteil der Stadt

2004 Fertigstellung und Herausgabe des Buches ‚Ursula Vehrigs – Ein Malerinnenleben, von der Kaiserzeit zur DDR‘

2008 – 2011 Fertigstellung und Herausgabe der Werkhefte 1 – 6 (siehe Vorwort)

Ausstellungen

1986 – 1989

Stattcafe, Berlin, 1986

Cafe Regenbogen, Frankfurt, 1989

h.a.l.m. electronic GmbH, Frankfurt, 1989

Galerie Schwind, Frankfurt, 1989

1990 – 1992

Cafe Relief, Frankfurt, 1990

Atelier Bergerstraße, Frankfurt, 1990

Forum Stadtparkasse, Frankfurt, 1990

Charivari, Frankfurt, 1992

1996 – 2000

Brotfabrik, Frankfurt, 1996

Frankfurter Werkgemeinschaft, 1996

Kanzlei Harting-Schuler, Frankfurt, 1998

Cafe Relativ, Frankfurt, 1999

2001 – 2003

Refugien, Berlin, 2001

Zimmergalerie Hardung, Berlin, 2002

Kultur-Cafe, Frankfurt, 2003

2004 – 2007

Galerie F92, Berlin, mit Michael Jastram, 2004

Kunstraum Parkstraße 1, Berlin, 2005

Kanzlei Harting-Schuler, Frankfurt, 2006

Kanzlei Michael Link, Bergen, 2007

2008 – 2011

SEB-Bank Berlin, 2008

Wolfdietrich-Schnurre-Bibliothek,

Berlin-Weißensee, 2009

Humanistischer Verband, Berlin, 2010

Galerie Emma T., Berlin, 2009 / 2011

2013

Zum Gedenken an Theodor Wolff

Wolfdietrich-Schnurre-Bibliothek,

Berlin-Weißensee

Werkblätter seit 2008

Werkblätter 1	Fabrikbilder
Werkblätter 2	Ernst-Ludwig Kirchner
Werkblätter 3	Max Beckmann
Werkblätter 4	Klassische Musik
Werkblätter 5	Maler 1
Werkblätter 6	Drittes Reich
Werkblätter 7	Hommage an Lovis Corinth
Werkblätter 8	Städtisches Leben
Werkblätter 9	Paula Modersohn-Becker
Werkblätter 10	Theodor Wolff, Journalist
Werkblätter 11	Wilhelm Furtwängler, Dirigent
Werkblätter 12	Walter v. Molo und die ‚Dichterakademie‘
Werkblätter 13	Alfred Kerr, Theaterkritiker
Werkblätter 14	Fritz Stahl, Kunst- und Architekturkritiker
Werkblätter 15	Otto Klemperer, Dirigent
Werkblätter 16	Lebensraum Kurfürstendamm
Werkblätter 17	Rudolf Mosse, Verleger
Werkblätter 18	Herbert v. Karajan, Dirigent
Werkblätter 19	Sergiu Celibidache, Dirigent
Werkblätter 20	4 Dirigenten des 20. Jahrhunderts, Einleitung
Werkblätter 21	Wolfgang Weber, Bildjournalist
Werkblätter 22	Hans-Joachim Moser, Musikwissenschaftler
Werkblätter 23	Ursula Vehrigs bei Fernand Leger in Paris
Werkblätter 24	Carl v. Ossietzky, Journalist

Werkhefte

- Werkheft 1 Zur Geschichte der Familie des Berliner Rechtsanwaltes
Alfred Jankuhn; ca. 100 Seiten / 12 Euro + Porto
- Werkheft 2 Rudolf Jankuhn - Malerei; 46 Seiten / 8 Euro + Porto
- Werkheft 3 Die Malerin Ursula Vehrigs (1893 – 1972) -
Die Zwanziger Jahre bis 1933. Ihr künstlerisches Umfeld,
Personen und Orte; 116 Seiten / 13,50 Euro + Porto
- Werkheft 4 4 Dirigenten - Herbert v. Karajan, Wilhelm Furtwängler,
Otto Klemperer, Sergiu Celibidache; 54 Seiten / 12,50 Euro + Porto
- Werkheft 5 Theodor Wolff - ein Leben in Leitartikeln. Journalist,
Chefredakteur des Berliner Tageblattes; ca. 50 Seiten / 10 Euro + Porto
- Buchausgabe Ursula Vehrigs (1893 – 1972) - Ein Malerinnenleben.
Von der Kaiserzeit zur Deutschen Demokratischen Republik;
180 Seiten / 12,80 Euro + Porto

Alle Ausgaben sind unter rudolf.jankuhn@vehrigs.de zu bestellen.

Projekt Kunsthof

Ursula Vehrigs

06618 Mertendorf
Am Schachtberg 8a

www.rudolfjankuhn.de
rudolf.jankuhn@vehrigs.de

Rudolf Jankuhn

Projekt Kunsthof Ursula Vehrigs Eine Gedenkstätte für die Malerin Ursula Vehrigs!

7 km von Naumburg entfernt, auf dem Schachtberg in Mertendorf, liegt das Grundstück der Familie Vehrigs. 1893 wurde dort die Malerin Ursula Vehrigs geboren und hat einen beträchtlichen Teil ihres Lebens dort auf dem elterlichen Grundstück am Schachtberg verbracht, gelebt und gearbeitet. Sie lebte als Kind dort bis zu ihrem dreizehnten Lebensjahr. Nach der Umsiedlung ihrer Mutter nach Berlin hielt sie sich jährlich besuchsweise dort im Sommer auf um dann 1943 wieder gänzlich dorthin zurückzukehren.

1997 richtete die Stadt Naumburg zusammen mit mir eine Ausstellung 'Ursula Vehrigs' in dem damaligen Museumseck aus. Ich betreue den Nachlaß von Frau Vehrigs seit 3 Jahrzehnten und arbeite selber ebenfalls künstlerisch (weitere Info: www.rudolfjankuhn.de).

Das einige tausend qm große Vehrigsche Grundstück in Mertendorf bei Naumburg/Saale mit seinen 5 alten Gebäudeeinheiten des ehemaligen Gehöftes, ergibt eine gute Möglichkeit, dieses Grundstück nach einer Instandsetzung der Gebäude für einen Kunsthof zu nutzen.

Ein Hauptaspekt dieses Ortes soll natürlich sein, Zugang zur Lebensgeschichte und dem Werk von Ursula Vehrigs zu gewähren, durch eine Dauerausstellung von Bildern, Fotografien und Dokumenten aber auch durch kleinere Ausstellungen, die bestimmte Facetten von Leben und Werk Ursula Vehrigs beleuchten. Ebenso soll die Ortsgeschichte Mertendorfs, mit der die Familie Vehrigs auf besondere Art, s. Kohlengrube und Tonröhrenfabrik, verbunden war, ein Thema an diesem Ort sein. Der ehemalige Eßraum mit einer Größe von 45 qm soll zuerst einer Wiederherstellung zugeführt werden und als Ausstellungsraum, als eine Art 'Gedenkstätte Ursula Vehrigs', gestaltet werden.

Rudolf Jankuhn

Berlin den 21.12.14



Das Vorderhaus des Vehrighschen Grundstücks in Mertendorf in den neunziger Jahren

Das Grundstück mit Revier und Kutscherhaus, 50er Jahre (?); Projektraum s. Pfeil

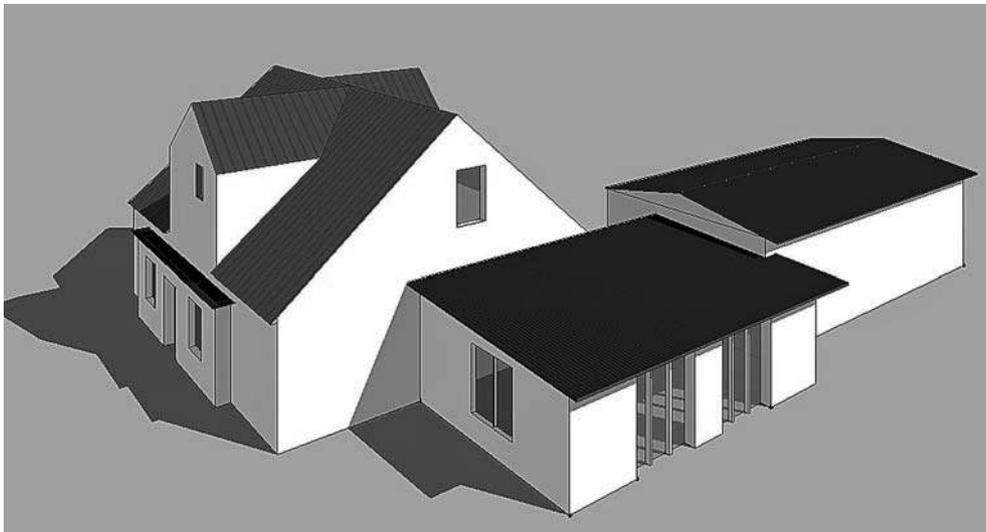
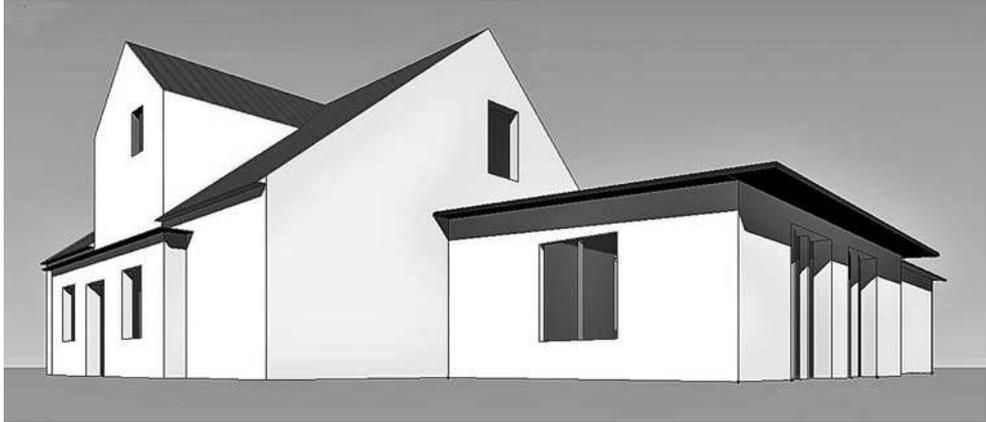


Mertendorf, Dorfstraße mit der alten Schule

Blick auf Mertendorf, oben rechts das Vehrigsche Grundstück, Am Schachtberg 8a



Auf dem Schachtberg von Ursula Vehrigs, 1917; Öl auf Leinwand



Modernistische Vision für die rekonstruierten Vehrigs-Gebäude

GEMEINDERAT

Platz erinnert künftig an Malerin Ursula Vehrigs

MERTENDORF/AG - Der Mertendorfer Gemeinderat hat die Gültigkeit des Ergebnisses der Wahl vom 25. Mai festgestellt. In seiner jüngsten Sitzung bestätigte er das Votum. Außerdem beschlossen die Räte die Geschäftsordnung, die Entschädigungsatzung und die Hauptsatzung. Zum Stellvertreter von Bürgermeister Klaus Maurer wurde Armin Kunze gewählt. Außerdem soll der Standort des neuen Feuerwehrdepots und des Bürgerbüros zur Erinnerung an die Mertendorfer Malerin Ursula Vehrigs-Platz benannt werden.

Mitteilungen aus den Gemeinden

Gemeinde Mertendorf

Gedenken an eine Künstlerin

Ursula Vehrigs (1893 - 1972)

Der Gemeinderat Mertendorf ehrte in seiner Aprilsitzung eine fast vergessene Künstlerin - Ursula Vehrigs, geboren 1893 in Mertendorf.

Eine Gruppe zur Erforschung der Heimatgeschichte, allen voran Hartmut Friedland und Artur Krumbholz, hatte sich dafür eingebracht und aus dem Leben und Wirken der Vehrigs recherchiert. Das Buch „Ein Malerinnenleben“ von Rudolf Jankuhn und persönliche Kontakte zum Autor waren dabei hilfreich.

Ursula Vehrigs entstammte einer bürgerlichen Familie. Ihre Mutter war Tochter eines Brauereibesitzers und ihr Vater Hugo Vehrigs betrieb auf dem hiesigen Schachtberg einen Braunkohlenabbau, dessen Betrieb 1907 eingestellt wurde. Danach gründete er ein Klinker- und Steinzeugwerk. Der Aufdruck MERTENDORF soll noch heute auf manchem Steingutrohr zu finden sein. Für viele Mertendorfer war eine Anstellung im Betrieb ein „Glückstreffer“, war es doch schwierig in der Zeit um die Jahrhundertwende, in Lohn und Brot zu gelangen.

Ihre Mutter Margarete war musisch sehr begabt und vererbte diese Gene an ihre Töchter Ursula und Margot, die 1895 geboren wurde.

Nach dem Schulbesuch der beiden Töchter in der Mertendorfer Dorfschule, wechselten Ursula und Margot auf ein Mädcheninternat nach Leipzig. Familiäre Turbulenzen - die Eltern trennten sich und die Mutter fand einen neuen Lebenspartner - hinderten Ursula nicht daran, ihren Traum Malerin zu werden, durchzusetzen. Reisen mit ihrer Mutter nach Italien und Paris förderten dies. In der Malschule von Hans Hofmann entstand 1919 ihr erstes Werk, der „Sommerkuss“. Ursula Vehrigs schaute auf Künstlerinnen der damaligen Zeit wie Dora Hitz, Maria Slavona, Sabine Lepsius u. a. und wollte dazu zugehören. Weltkrieg und Weltwirtschaftskrise und folgend die Hitlerdiktatur, förderten allerdings nur starke Naturen unter den Künstlern. Dazu gehörte Ursula Vehrigs nicht, sie „blieb in der Zeit ohne ausreichende künstlerische Antworten auf die sie umgebenden Geschehnisse“. (Ein Malerinnenleben .. von Rudolf Jankuhn, s.100) Sie konzentrierte sich in dieser Zeit auf Blumenstillleben und Bildnisse, wie die von Elfi Hartmann und Harry Herlaus, damals Chefredakteur der „Deutschen Verkehrszeitung“.



Der von Hitler ausgelöste Weltkrieg kam Anfang der vierziger Jahre nach Deutschland zurück und der Schachtberg in Mertendorf wurde Zufluchtsort, auch für Ursula Vehrigs.

Sie beteiligte sich Ende der 40er Jahre mit ihren Bildern an Kunstausstellungen, u. a. auch in der Moritzburg in Halle. In den fünfziger und sechziger Jahren erlebte sie den Wandel in der DDR, die auch auf den Vehrigschen Besitz zurückgriff.

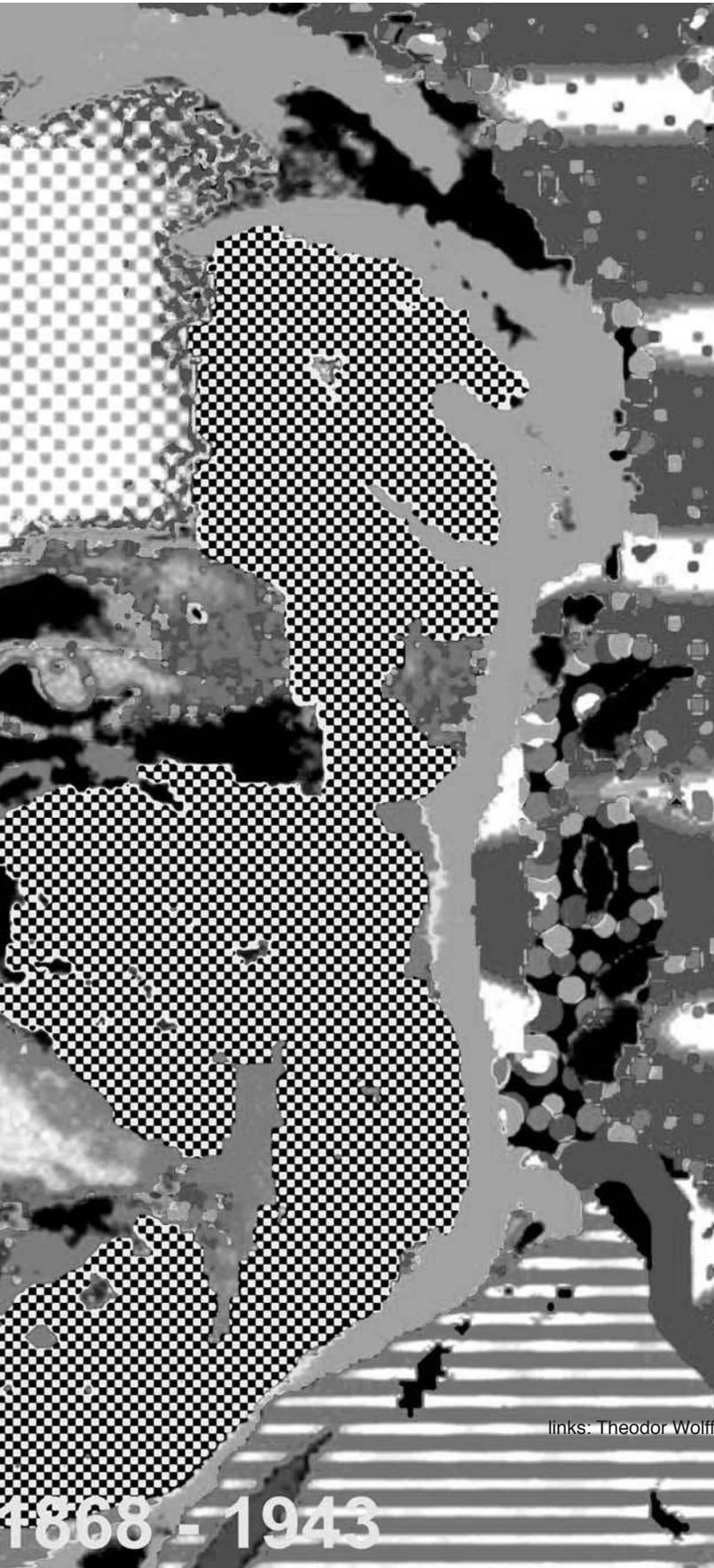
Persönliche Enttäuschung und Verbitterung, so der Korrespondenz an ihre Schwester im Westen zu entnehmen, prägen sie - aber auch ein Funken Hoffnung, als sich Jochen Gericke, Leiter des Romanischen Hauses in Bad Kösen 1968 auf dem Schachtberg ankündigte. Er vermittelte schließlich eine Ausstellungsbeitrag für ihre Bilder. Ursula Vehrigs hielt all die Jahre den Kontakt zum Dorf und zu deren Bewohnern, sie lud Kinder ein und bemalte mit ihnen um die Osterzeit die Ostereier. Aus dem Nachlass sind u. a. über 40 Bilder nachgewiesen, die z. T. zu DDR-Zeiten von staatlichen Organen konfisziert wurden und deren Verbleib nicht auffindbar ist.



Foto: W. B. Grundstück der Vehrigs auf dem Schachtberg heute, verwaltet von Rudolf Jankuhn.

Ursula Vehrigs starb nach einem Krankenhausaufenthalt in Naumburg, im April 1972 in Mertendorf. In einem Nachruf in der Münchener Abendzeitung würdigte man sie als „impressionistische Malerin und Schülerin von Fernand Leger und George Mosson“. Mit einem Gemeinderatsbeschluss gedenkt man nun der berühmten Bürgerin und würdigt sie, indem der Platz am zukünftigen Feuerwehrdepot und des Bürgerbüros an der ehemaligen Mertendorfer Schule, den Namen „Ursula-Vehrigs-Platz“ erhalten soll.

W. B.



1868 - 1943



links: Theodor Wolff / rechts: Bildnis Margarete Ruder / Gestaltung: Katrin Dobbrick