



## **Künstlerinnen der frühen Moderne**

**Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker, Jeanne Mammen, Ursula Vehrigs, Elfriede Lohse-Wächtler**

**In Texten und dig. Improvisationen v. Rudolf Jankuhn**

Rudolf Jankuhn Edition Kultur/Berlin

www. Rudolf jankuhn.de

[rudolf.jankuhn@vehrigs.de](mailto:rudolf.jankuhn@vehrigs.de)

13086 Berlin, Max-Steinkestr. 35, tel. 030/924 01 864

<b>Inhaltsverzeichnis</b>	<b>Seiten</b>
<b>Käthe Kollwitz</b>	<b>3</b>
<b>Susanne Valadon</b>	<b>11</b>
<b>Paula Modersohn-Becker</b>	<b>21</b>
<b>Charlotte Berend-Corinth</b>	<b>28</b>
<b>Jeanne Mammen</b>	<b>37</b>
<b>Ursula Vehrigs</b>	<b>41</b>
<b>Elfriede Lohse-Wächtler</b>	<b>59</b>



Künstlerinnen der Zwanziger Jahre, Collage v. RJ



Arbeiten von Käthe Kollwitz in dig. Impr. v. RJ



Collage 213

## Werkblätter 60 Rudolf Jankuhn

**Käthe Kollwitz (geb. Schmidt), geb.1867 in Königsberg, gest.1945 in Moritzburg bei Dresden**  
deutsche Grafikerin, Malerin u. Bildhauerin

Es war wohl im Sommer 1886, als eine Neunzehn-jährige zusammen mit ihrer Mutter und ihrer jüngeren Schwester zum ersten Mal in ihrem Leben Berliner Luft schnupperte. In ihr begann sich bereits das Aroma von verruchter Moderne im deutschen Kaiserreich zu verbreiten. Das bekamen auch unsere drei Touristen aus dem ostpreußischen Königsberg zu spüren, als sie auf ihrer Erholungsreise ins Schweizerische Engadin in Berlin Station machten, um die Stadt und ihre Kultureinrichtungen kennen zu lernen. Der Familienname der Königsberger Besucher lautete Schmidt. Das war nun kein besonders ungewöhnlicher Name, umso bemerkenswerter aber waren diese Menschen.

Die Neunzehnjährige selbst nahm später, nach ihrer Verheiratung, als Käthe Kollwitz ihren festen Platz als Malerin und Grafikerin im Kanon der Kunstgeschichte ein. Ihre jüngere Schwester Lisbeth, selbst künstlerisch begabt, aber ohne eigene Ambitionen, überließ es dann ihren 4 Töchtern, mit den ererbten musischen Talenten an die Öffentlichkeit zu treten. Die Mutter, Katharina Schmidt, war die älteste Tochter von Friedrich Julius Rupp, dem Begründer der Freireligiösen Gemeinde in Königsberg, deren Leitung der Vater von Käthe Kollwitz, Carl Schmidt, nach dem Tod seines Schwiegervaters übernahm. Zeitgenossen hielten Rupp am Urchristentum orientierten reformerischen Ideen für außerordentlich bedeutend.



Kollwitz Selbstbildnis, Radierung 1921 dig.bea. v. RJ



Kollwitz Die Freiwilligen 1920 Zeichnung Skizze dig.bea. v. RJ

1941 erinnert sich Käthe Kollwitz an ihre frühesten Berliner Erlebnisse: In Berlin machten wir Station und hatten dabei Gelegenheit, den jungen Gerhart Hauptmann kennen zu lernen. Er war noch unberühmt. Er lebte in Erkner in einem Hause, das in einem großen Garten lag. Mit ist erinnerlich, wie wir dort festlich zusammensaßen; er, seine Frau, der Maler Hugo Ernst Schmidt, der Schriftsteller Arno Holz und mein Bruder Konrad. Hauptmann las aus dem Julius Caesar vor. Wir waren wohl alle, jung wie wir waren, hingerissen. Es war ein wundervoller Auftakt zu dem Leben, das sich dann allmählich, aber unaufhaltsam mir eröffnete.

Dieses Leben begann wenig später, als die junge Käthe Schmidt im Winter 1886 ihren zweiten Berlin-Aufenthalt antrat. Diesmal blieb sie für ein halbes Jahr, lebte in einer Pension und besuchte die Mal- und Zeichenschule des Berliner Künstlerinnenvereins. Ihr Lehrer dort war der Schweizer Stauffer-Bern, der sie immer wieder auf die Zeichnung zurück verwies. Er wies sie auf seinen Kollegen Max Klinger hin, durch den Käthe Kollwitz das erste Mal auf die Radiertechnik aufmerksam wurde. Sie kommt mit der Farbe nicht recht weiter und nach der Lektüre von Max Klingers Schrift Malerei und Zeichnung artikulierte sie die Erkenntnis ich bin ja gar keine Malerin. Verlobung mit dem Medizinstudenten Karl Kollwitz. Experimente mit der Radierung.

Nach einem Umweg über München (studienhalber) und einer kurzen Rückkehr nach Königsberg, siedelt sie 1891 endgültig nach Berlin über und heiratet den jetzigen Arzt Karl Kollwitz. Das junge Ehepaar zog in den Stadtteil Prenzlauer Berg, in das Haus Weißsenburgerstr. 25, Eckhaus zur Wörtherstr. hin, gegenüber dem damaligen Wörther Platz, dem heutigen Kollwitz-Platz. Die Künstlerinnenwerkstatt wurde in den

Praxisräumen des Mannes, im selben Haus, eingerichtet 1892 Geburt des Sohnes Hans. 1893 beteiligt sich mit drei Radierungen an der Freien Berliner Kunstausstellung. Besucht eine der frühen Aufführungen des Dramas die Weber' von Gerhart Hauptmann. Beginnt eine eigene druckgrafische Folge zu dem Aufstand der Schlesischen Weber von 1844. 1896 Geburt des Sohnes Peter.

Zeigt 1898 den Zyklus 'Ein Weberaufstand' auf der Großen Berliner Kunstausstellung. Der Vorschlag der Jury, die junge Künstlerin mit einer goldenen Medaille auszuzeichnen, wird von Kaiser Wilhelm II abgelehnt. Nach eigenen Aussagen hatte sie das Motiv des Weberaufstandes nicht aus Gründen der sozialkritischen Parteinahme, sondern aus ihrem eigenen Schönheitsempfinden heraus, das sie selbst mit der gängigen naturalistischen Parole von der Schönheit des Hässlichen in Verbindung brachte, hervorgebracht. Ihren Äußerungen zufolge war es vor allem die Unmittelbarkeit des emotionalen Ausdrucks und die ungeschminkte körperliche Präsenz, die sie an den einfachen Leuten gereizt hat. Sie bekennt später, dass sie erst durch die Praxis ihres Mannes die Schwere und Tragik des proletarischen Lebens kennen gelernt hat. Sie lernte Frauen kennen, die beistandssuchend zu ihrem Mann, oder auch zu ihr kamen, mit ungelösten Problemen der Arbeitslosigkeit und der Prostitution.

1898 tritt sie der Berliner Sezession bei und betätigte sich als Lehrerin an der Damenakademie des Vereins der Berliner Künstlerinnen bis 1903. Schon bei ihren Arbeiten aus dem ersten Dezennium, die Armut und Elend der unteren Bevölkerungsschichten zeigen, überschreitet die Kollwitz die Grenze des gleichsam rein Dokumentarischen hin zu einer emotionalen Anteilnahme. Erst recht zeigen die Plakate, die



Kollwitz Zwei schwatzende Frauen mit zwei Kindern  
Lithographie 1930 dig.bea.v. RJ

sie im republikanischen Berlin schaffen sollte, wie sehr sie empfand, dass ihr aus dem tieferen Eindringen in das kümmerliche Dasein der einfachen Menschen die ethische Verpflichtung erwüchse, sich mit ihrer Kunst für die sozial Benachteiligten einzusetzen.

Im Jahr 1906 wurde sie mit dem Villa-Romana-Preis ausgezeichnet. 1910 begann sie mit der Bildhauerei. Bald befand sie sich auch im Vorstand der Sezession und hatte jetzt ihrerseits ihre liebe Not beim Ausjurieren eingereicherter Werke. Der 1. Weltkrieg rückte näher.

Sonnabend am 1. August kamen wir von Königsberg, von der Sommerfrische, in Berlin an. Wir hörten von der Ermordung Jean Jaures. Wir fuhren nach Haus. Dann kam Hans. Er war furchtbar aufgeregt. Es sei mobil gemacht. Wenigstens einer (sie meinte Peter) ist in Sicherheit! Peter befand sich auf einer Reise mit Freunden durch Norwegen. Sie empfand in jener Zeit auch ein Neu-Werden in ihr. Als ob nichts der alten Wertschätzungen noch standhielte, alles neu geprüft werden müsste.

Die größte Katastrophe im Leben der Käthe Kollwitz nahm ihren Lauf. Sohn Peter, erbat, vermittelt über das norwegische Konsulat, per Telegramm die Anweisung von 50 Mark, die ihm die Rückkehr in die Heimat ermöglichen sollten. Peter kam mit seinen Freunden am 8. August mit dem letzten Schiff, das noch Richtung Deutschland ablegte, zurück.



Kollwitz Gedenkblatt f. Karl Liebknecht Ausschnitt  
1919 dig. bea. v.RJ



Kollwitz Ausschnitt aus dem Weberaufstand  
1898 dig. bea. v. RJ

Am 10. August sah Peter bei einem Gang durch die Stadt eine Kompanie Freiwilliger' unter brausendem Volksgesang der Wacht am Rhein' ausrücken. Er lässt sich die Haare schneiden. An diesem Tag war es wohl auch, an dem Peter abends Karl bittet, ihn mit dem Aufgebot des Landsturms mitgehen zu lassen. Karl spricht mit allem dagegen was er kann. Ich habe das Gefühl des Dankes, dass er so um ihn kämpft. Karl: Das Vaterland braucht dich noch nicht, sonst hätte es dich schon gerufen. Peter leiser aber fest: Das Vaterland braucht meinen Jahrgang noch nicht, aber mich braucht es. Immer wendet er sich stumm mit flehenden Blicken zu mir, dass ich für ihn spreche. Endlich sagt er: Mutter, als du mich umarmtest, sagtest du: glaube nicht, dass ich feige bin, wir sind bereit. Ich stehe auf, Peter folgt mir, wir stehen an der Türe und umarmen uns und küssen uns und ich bitte den Karl für Peter. - Diese einzige Stunde. Dieses Opfer zu dem er mich hinriss und zu dem wir Karl hinrissen. So geschah es, Peter meldete sich freiwillig.

Am Freitag den 30 Oktober 1914 bekamen sie die Nachricht, dass ihr Sohn Peter in Flandern gefallen ist. Es ist bewegend in den Tagebüchern der Künstlerin nachzulesen, wie tief der Schmerz darüber war und die wie sehr sie in den ersten Jahren aus Treue zu ihrem Sohn gegen die immer unabweislicher aufsteigende Erkenntnis kämpfte, dass dieses Sterben im Krieg sinnlos ist. In der Folge richtete sich fast ihre ganze künstlerische Produktion auf den Versuch dieses katastrophale und traumatische Ereignis zu verarbeiten. So z.B. in dem Holzschnitt und den Studien zu Die Freiwilligen aus ihrem Zyklus Krieg'. Er zeigt eine Reihe, im Schulterschluss' untereinander und mit ihrem Anführer eng verbundener junger Männer als tranceartig Entrückte, deren Silhouetten eine wellenartige Form ergeben. Und indem an ihrer Spitze die Gestalt eines Trommel schlagenden Skeletts die Totentänzer vorwärtszieht, von denen einer den

anderen mit sich reißt, wird deutlich, dass die Künstlerin hier die latente Todessehnsucht in der kriegerischen Propaganda als das erkannt hat, was diese schlafwandlerischen Jünglinge zum Kampf geführt oder vielmehr verführt hat.

Eintrag ins Tagebuch vom 9.11. 1918: Heute ist es wahr. Mittags 1 Uhr kam ich durch den Tiergarten zum Brandenburger Tor, wo gerade die Flugblätter mit der Abdankung Kaiser Wilhelm II. verteilt wurden So ist es nun wirklich. Man erlebt es und fasst es gar nicht recht. Immer muss ich an den Peter denken. Ich glaube, wenn er lebte, würde er mittun. Auch er würde seine Kokarde abreißen. Aber er lebt nicht mehr und als ich ihn zuletzt sah und er am schönsten aussah, hatte er die Mütze mit der Kokarde auf und sein Gesicht leuchtete. Ich kann ihn mir nicht anders denken.

Tagebuch vom 12. Januar 1919: Große Freude unter bürgerlichem Publikum über die Erstürmung des Polizeipräsidiiums, die heute Nacht geglückt ist. Ich bin niedergeschlagen, sehr. Trotzdem ich einverstanden bin, dass Spartakus zurückgedrängt ist. Aber ich habe das beklommene Gefühl, dass die Truppen nicht umsonst gerufen sind, dass die Reaktion marschiert. Am 16.1.1919: Niederträchtiger empörender Mord an Liebknecht und Luxemburg. Die Kollwitz reagiert mit einem Gedenkblatt für Karl Liebknecht als Holzschnitt.



Kollwitz Foto um 1900 dig. bea. v. RJ



Käthe Kollwitz Gedenkblatt für Karl Liebknecht, Ausschnitt



Käthe Kollwitz in der Jurysitzung der Akademie der Künste 1927



Käthe Kollwitz 'Losbruch' 1902 aus dem Radierzyklus Bauernkriege

**Suzanne Valadon ( 1865 1938 )**  
**französische Malerin**

Suzanne Valadon wurde 1865 als Tochter einer Wäscherin, Vater unbekannt, in Bessines-sur-Gartempe in Frankreich geboren. 1870 zog die Mutter mit ihr nach Paris auf den Montmartre. Dort erlebte sie die Schrecken des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 und die Niederschlagung der Pariser Kommune. Mit 11 Jahren musste sie die Klosterschule verlassen und eine Ausbildung beginnen. Sie arbeitete bei einer Hutmacherin, dann in einer Fabrik für Grabkränze, als Gemüseverkäuferin in den Pariser Markthallen.

Mit 15 Jahren war ihr der Montmartre vertraut. Sie begann ihren Lebensunterhalt als Künstlermodell zu verdienen. Eine Unzahl von Künstlern bevölkerte zu dieser Zeit den Montmartre. So war der Bedarf an Akt-Modellen groß. Dass die meisten ihrer Auftraggeber auch ihre Liebhaber wurden, gehörte sozusagen zum Berufsbild **ob es ihren eigenen sexuellen Bedürfnissen entsprach, darf zumindest bezweifelt werden.**



Suzanne Valadon Selbstporträt dig. bea. v. RJ



Porträt von Suzanne Valadon von  
Theophile Steinlen dig. bea. v. RJ

Mit 17 wurde sie - wie konnte es anders sein schwanger und brachte knapp 18-jährig ihren Sohn Maurice zur Welt. Die Vaterschaft war umstritten. Letztlich erkannte der Kunstkritiker Miguel Utrillo, mit dem sie seinerzeit ein Verhältnis hatte, die Vaterschaft an. Der Sohn nahm diesen Namen nur widerwillig an und der spätere Maler signierte all seine Bilder mit Utrillo V', wobei für Valadon stand.

Als Maurice Utrillo noch klein war, wurde er von Suzannes Mutter erzogen. Suzanne ging weiter ihrer Modelltätigkeit nach und kümmerte sich wenig um ihren Sohn, der schon als Jugendlicher mit einem massiven Alkoholproblem zu kämpfen hatte, fehlende Vaterfigur?. Nach einer Entziehungskur ermunterte die Mutter ihn, sich der Malerei als Therapie zu widmen. Nach dem symbolistischen Maler Puvis de Chavannes schufen vor allem Auguste Renoir und Toulouse-Loutrec Porträts und Aktbilder von ihr. Was die Maler zunächst nicht wussten die junge Suzanne sah ihnen bei der Arbeit konzentriert über die Schulter auf ihre Finger, längst hatte sie begonnen, selbst zu zeichnen, in erster Linie realistische, ungeschönte Darstellungen von Menschen aus ihrer Nachbarschaft, Porträts ihrer früh gealterten Mutter, Aktstudien ihres Sohnes,

wiedergegeben mit einem klaren, kräftigen Strich, die Körper zumeist umfassen von einer einzigen dunklen Konturlinie, die später auch ihre Gemälde unverwechselbar machen sollte.

Toulouse Lautrec erkannte als Erster ihr großes Talent und vermittelte ihr den Kontakt zu Edgar Degas. Degas fand gefallen an Suzannes Zeichnungen. Die beiden wurden gute Freunde. Degas war es auch, der Zeichnungen von ihr kaufte und ihre Arbeiten bei Kunstsammlern und-händlern einführte.

Die Liebesaffäre mit Henri de Toulouse-Lautrec wurde für Suzanne Valadon eine ganz besondere, denn sie endete damit, dass Suzanne damit drohte sich umzubringen, falls Toulouse Loutrec sie nicht heirate. Er tat es nicht, und die Beziehung zerbrach.

1893 hatte Suzanne Valadon eine kurze Liebesaffäre mit dem Komponisten Erik Satie. Sie währte nur einige Monate. Suzanne liebte ihn sehr, und bis zu seinem Tode bedeutete er ihr viel, genau wie Henri de Toulouse-Lautrec.

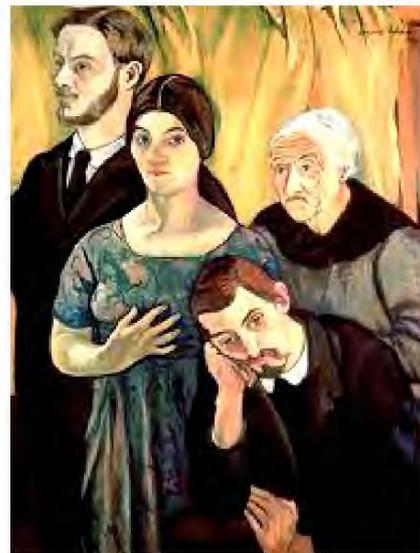
Künstlerisch wandte sie sich stärker der Farbe zu. Sie malte Selbstporträts, Motive mit Mutter und Kind und unkonventionelle Frauenakte. 1894 gestaltete Suzanne Valadon ihre erste Ausstellung



Suzanne Valadon Porträt des Maurice Utrillo dig. bea. v. RJ

im Salon de Nationale. 1896 heiratete sie den reichen Bankier Paul Mousis, der ihr ein gesichertes Leben bot ein Leben das sie langweilte. Sie entfernte sich relativ schnell von Mousis, und als sie 1909 in Paris den 24-jährigen Maler Andre Utter kennen lernte, der ihr Modell und ihr Liebhaber wurde, trennte sie sich von Mousis und nahm ihren Sohn mit. Bei der Trennung war Suzanne 42 Jahre alt. Lange weigerte sie sich, Andre Utter zu heiraten; sie hegte mittlerweile einen Groll gegen die Ehe an sich. Erst als ihr Geliebter in den Krieg zog, fasste sie den Entschluss, ihn einen Tag vor seiner Abreise zu heiraten.

In einer Zeit, in der Frauen zwar unverzichtbarer Bestandteil der Kunst waren, jedoch fast ausschließlich als Motiv und nicht als kreative Schöpferin, konnte die Autodidaktin einen neuartigen Lebensentwurf für eine Künstlerin entwerfen und leben, das weder in das proletarische noch in das bürgerliche Bild der Frau um 1900 passte. Mit sicherem Strich, nie aber beschönigend, porträtierte sie ihre Mutter, Modelle, Freunde, Lebensgefährten und immer wieder ihren Sohn Maurice, um zum Ende ihrer Karriere hin in den zwanziger und dreißiger Jahren zusehends auch mit



Suzanne Valadon Bildnis Andre Utter, Suzanne, die Mutter, Maurice



Susanne Valadon Porträt of Lily Walton 1923 dig. bea. v. RJ



Suzanne Valadon 'Dame in weißen Strümpfen' 1924 dig. bea. v. RJ



Susanne Valadon div. Bildnisse



Susanne Valadon in ihrem Atelier

Susanne Valadon in ihrem Atelier



Suzanne Valadon Selbstporträt Pastell dig. bea.

Suzanne Valadon Selbstporträt Pastell dig. bea. v. RJ



Suzanne Valadon Selbstporträt mit Familie 1910 dig. bea. v. RJ



Suzanne Valadon 'Nu ou canape Rouge'  
1920 dig. bea. v. RJ

schonungslosem Blick das eigene Altern auf Papier festzuhalten. Als Affront gegen das Ideal junger weiblicher Schönheit spiegelt ihr letztes Selbstbildnis von 1931 ihren alternden Körper im Halbakt— ein selbstbewusster Schritt, den nur wenige Künstlerinnen zuvor gewagt hatten.

Ja, sie ist wirklich eine von uns, schrieb Degas. Doch so sehr ihre Arbeiten die Konkurrenz mit ihren männlichen Kollegen mühelos aufnehmen können, so ist doch Valadons weiblicher Avantgardismus vor allem Teil eines größeren Lebenskonzeptes. Als Trinite Maudite, die verfluchte Dreieinigkeit, wie das Künstler-Trio im Montmartre genannt wurde. Die Valadon, ihr talentierter aber trunksüchtiger Sohn Maurice und ihr junger Geliebter Andre Utter bildeten ein ungewöhnliche Künstler-Familien-Gemeinschaft, die die Maßstäbe der neuen Künstlergeneration auf die reale Lebenspraxis übertrug. Statt wie Charlotte Behrend Corinth oder Minna Tube-Beckmann hinter ihre Künstler-Ehemänner zurückzutreten, unterstützten und inspirierten sich die Valadon und die beiden Künstler gegenseitig und setzten einen neuen Maßstab für ein ausgewogenes Kräfteverhältnis. Ihre Lebensgeschichte wird vielmehr zum Spiegel einer neuen Pariser Kunstszene, in der die Boheme es ihr ermöglichte, einen Platz für ihre unkonventionellen Schaffens- und Lebensentwürfe zu finden.

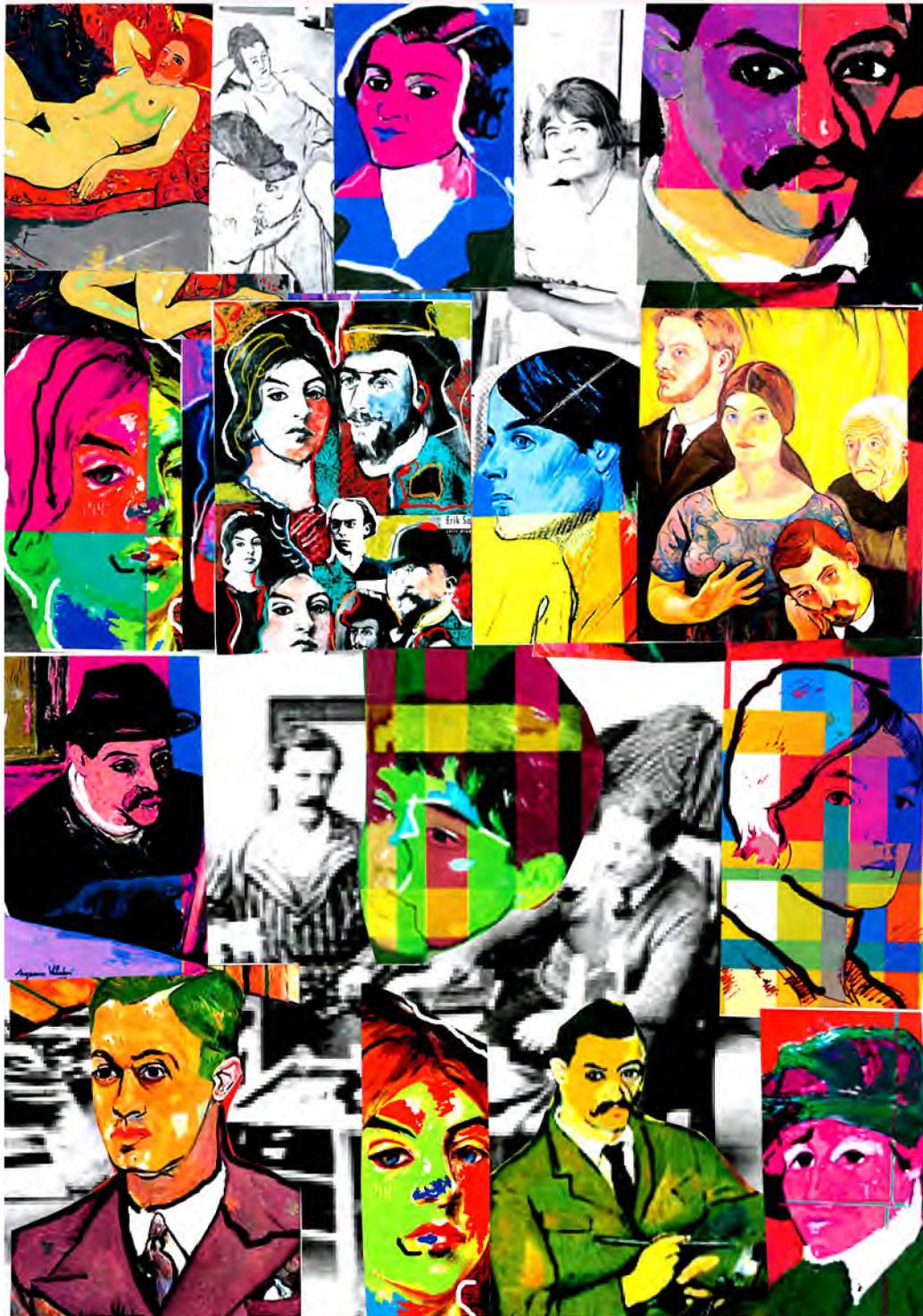
1931 trennten sich Utter und die Valadon. In den letzten Lebensjahren wurde es sehr viel ruhiger in dem Leben der Valadon.

Während sie an einem Gemälde arbeitete, erlitt sie einen Schlaganfall, dem sie, 73-jährig, am 7. April 1938 auf dem Transport ins Krankenhaus erlag. Ganz Montmartre trauerte um eine seiner bekanntesten Persönlichkeiten. Utter ging dem Trauerzug voran. Sohn Maurice konnte aufgrund eines psychischen Zusammenbruchs, den er bei der Nachricht vom Tode seiner Mutter erlitten hatte, nicht teilnehmen. Ihre letzte Ruhe fand Suzanne Valadon auf dem Friedhof Saint-Quen nördlich von Montmartre.

Schon zu Lebzeiten war Suzanne Valadon eine der bedeutendsten Malerinnen ihrer Zeit und über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt. Sie hinterließ ein Gesamtwerk mit fast 500 Gemälden sowie etwa 300 Zeichnungen und Drucken. Ein Teil ihrer Werke ist heute im Centre George Pompidou in Paris, im Musee de Grenoble und im Metropolitan Museum of Art in New York, aber auch im Museum Ludwig in Köln, zu sehen.



Suzanne Valadon Porträt Paul Petrides  
1934 dig. bea. von RJ



**Arbeiten von Suzanne Valadon in dig. Impr.  
von Rudolf Jankuhn**

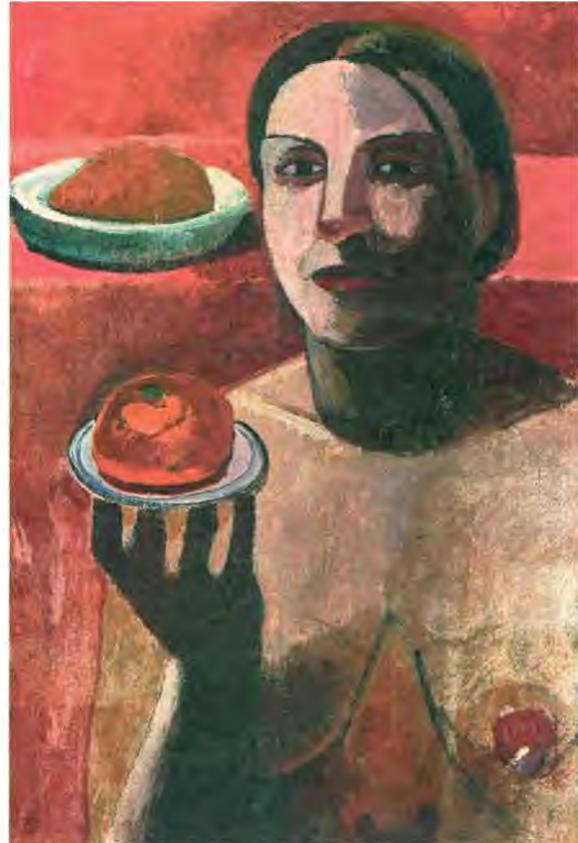
## Paula Modersohn-Becker

Mit der 1876 in Dresden geborenen Paula Modersohn-Becker betritt eine Frau die Bühne der Kunst, die trotz ihres frühen Todes 1907, nach der Geburt ihrer Tochter Mathilde, einen wichtigen Schritt in die Moderne in den kurzen Jahren ihres Schaffens getan hat. Verheiratet mit dem Maler Otto Modersohn, lebte sie ab 1901 in der Künstlerkolonie Worpswede. Sie entwickelte einen eigenen Stil, der beeinflusst war von Elementen der neueren französischen Malerei, mit der sie bei ihren alljährlichen Parisaufenthalten in



1 Hommage an Paula Modersohn-Becker, 70 x 50 cm, übermalte Fotomontage

Berührung kam. Ebenso bearbeitete sie eigene Themen, die sich von den Themen der anderen Worpsweder Künstler deutlich unterschieden. Es sind ihre eigene Existenz betreffende Themen, die sich mit ihrer Rolle als Frau, der Mutterschaft, aber auch mit dem Tod und Vergänglichkeit auseinandersetzen.



2 ‚Halbakt einer Italienerin‘, gemalt im Herbst 1906

‚In der Ferne glüht, leuchtet Paris‘ schrieb Modersohn-Becker 1898. Wild entschlossen, ein neues Leben anzufangen, stellt sie sich dort vor den Spiegel und malt sich nackt. Noch nie zuvor hat sich eine Frau selbst als Akt dargestellt. Sie tut es in ihrer charakteristischen Art und Weise. Schwer und derb, mit rauem Pinselstrich, auf die wesentlichen Formen beschränkt. Mit Rainer Maria Rilke, ihrem Freund und Seelenverwand-

ten, teilt sie die Liebe zu einer ursprünglichen Natürlichkeit und den Kult um Nietzsche - Zarathustras Einsamkeit und die Überwindung aller Gegenkräfte hin zum Großen. Sie stellt sich wie ein Kultbild der Naturvölker dar, die Hände kräftig, das Gesicht fächig wie der Körper und doch ungeheuer ausdrucksstark mit den selben starrenden Mandelaugen, wie sie schon Gauguin und Picasso unter dem Eindruck archaische Kulturen gemalt hatten. In einer ihrer Selbstakte zeigt sich Modersohn-Becker schwanger, obwohl sie es gar nicht war. Nach fünf Jahren Ehe mit dem ‚nervösen‘ Modersohn war sie sogar noch Jungfrau, was nicht unwesentlich zu ihrer Ehemüdigkeit beitrug. Als ‚gemalter Schrei des Weibes nach dem Kinde‘ wurde der gemalte Akt der Modersohn gewertet.



3 Paula Modersohn, Clara Westhoff, Rainer Maria Rilke, 2010, 55 x 70 cm, Mischtechnik

Rainer Maria Rilkes Bildnis, Bild 6, das im Jahre 1906 in Paris entstand, wurde mit seinem fahlen Gesichtsausdruck zum Diskussionsgegenstand, inwieweit es sich um ein unvollendetes Gemälde der Modersohn-Becker handelt oder um eine bewusste Darstellung von ihr, die in Rilkes blassen Gesichtszügen aus ihrer Sicht seinen Charakter formte und blutleer belassen hat. Jener eigentümlich sich in der Ferne verlierende Blick und der rezeptive, Worte zu formen gewohnte Mund erschienen ihr besonders charakteristisch. Bei dem ruhelosen Dichter, der von Knospe zu Knospe

pe, von Schloss zu Schloss eilte und sich Bindungen entzog, vermisste Modersohn-Becker eine gewisse Geradlinigkeit und Charakterfestigkeit. 1903 schrieb Paula mal an ihren Mann: „Du merkst wohl, dass ich auf Rainer Maria nicht sehr gut zu sprechen bin, obgleich wir sehr liebenswürdig zueinander sind... Aber ich mag ihn auf einmal nicht mehr leiden. Ich schätze ihn nicht mehr hoch ein. Er hält es mit jedem.“ Diese Profillosigkeit, die sie offensichtlich an ihm empfunden hat, kommt in dem Bildnis zum Ausdruck. Sie hat wohl Abgründe bei dem von der gesellschaftlichen Oberschicht gehätschelten Dichter gesehen. Vor allem seit seiner Eheschließung mit ihrer Freundin Clara Westhoff, die er in seine feierlich-elegische Zurückgezogenheit mit einbezogen hatte, regte sich in Paula eine zeitlang ein mächtiger Widerwille gegen den Dichter.

Man muss dabei in Betracht ziehen, dass die Malerin sich - auch wenn sie sich nicht weiter hierzu geäußert hat - wohl doch von der Tatsache getroffen fühlte, dass Rilke sie in seiner 1903 erschienenen Künstlermonographie über Worpewede nicht erwähnt hatte. In dieser Schrift, die Rilke auf Veranlassung Gustav Paulis mehr oder weniger aus Geldnot in nur wenigen Tagen niedergeschrieben hatte, wird ihr Name nicht an einer Stelle genannt. Rilke hatte zu diesem Zeitpunkt zwar bereits viel vom Kunstverstand der Freundin profitiert, doch ihre eigene künstlerische Größe hat er erst später erkannt. Nach dem Tode von Modersohn-Becker setzt sich Rilke, neben Vogeler und Hoetger, klug und geschickt für das richtige Verständnis der Kunst von Modersohn-Becker ein. Schon im Jahre 1908 hatte Rilke in seinem Requiem einfühlsame und bewundernde Worte für Paula gefunden.

Mit großer Einfühlsamkeit scheint sich Paula Modersohn-Becker mit dem Bildnis Clara Rilke-Westhoff beschäftigt zu haben. Dies wird sowohl in der menschlich vertieften wie auch in der formal sicheren Erfassung des Gesichtes offenkundig. Clara, mit deren Kunst sich die Malerin in

manchen Punkten berührte und an deren Charakter sie bis zur Verheiratung mit Rilke stets die Aufgeschlossenheit und Festigkeit bewunderte hatte, erschien ihr in der gesamten Lebensauffassung wohl nicht so verstellt wie der Dichter. Das klare Porträt entstand im Herbst 1905 in Worpsswede nach Jahren der verloren geglaubten Freundschaft, da beide Frauen - durch die eheliche Bindung in andere Bahnen gelenkt - ihren konfliktreichen Weg gegangen waren.



4 Paula Modersohn-Becker, Clara Westhoff, Rainer Maria Rilke, 2010, 50 x 70 cm, Mischtechnik

Bis heute gilt Modersohn-Becker mit ihren derben Nackten, den wuchernden Händen, knolligen Nasen und schwerblütigen Landschaften als Mystikerin, die einem Urmuttertum und der nordischen Scholle huldigte. Zugleich wurde sie als ‚Frauenmalerin‘ verehrt, wobei vor allem ihre Biografie eine Rolle spielt. Als erste deutsche Künstlerin sprengte sie ihr soziales Korsett - auch wenn sie am Ende wieder die wirtschaftliche Obhut ihres Gatten wählte. Zu Lebzeiten wirkte Modersohn-Becker weitgehend im Verborgenen, hatte nur 2 Ausstellungen und verkaufte 4 Bilder. Erst nach ihrem frühen Tod begann der Worpssweder Maler Heinrich Vogeler, die Trommel für sie zu rühren. Sie war eine Pionierin und eine in vielem unerreichte Überfigur der Avantgarde im Kaiserreich. Auch wenn die misogynen Kritik dies lange nicht wahrhaben wollte: Die Moderne in Deutschland begann mit dieser Frau. Schaut man mit kunsthistorischem Blick auf sie, dann

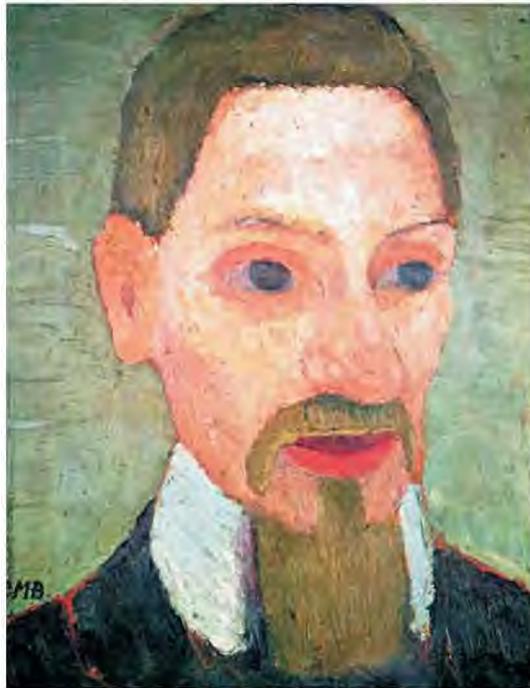
erscheint sie als visionäre Avantgardistin, die die malerischen Lehren von Gauguin und Cezanne auf die Fragen ihres Lebens und damit ihrer gesamten Frauengeneration anwandte. Nach der Versöhnung mit ihrem Gatten konnte die Malerin ihm dann noch eine Schwangerschaft abringen. Am 2.11.07 kam ihre Tochter Mathilde zur Welt. Zweieinhalb Wochen später starb Paula Modersohn-Becker an einer Embolie. Sie hinterließ 743 Gemälde und über 1000 Handzeichnungen. Ein gewaltiges Werk, das erst viele Jahrzehnte später in seiner ganzen Tragweite offenbar wurde.

Dem hochinteressanten Dreiecksverhältnis zwischen Paula Modersohn-Becker, ihrer Freundin, der Bildhauerin Clara Westhoff, und dem Dichter Rainer Maria Rilke widmen sich die letzten beiden hier abgebildeten Arbeiten von mir. Rainer Maria Rilke kam das erste Mal im Sommer 1900 nach Worpsswede, wo sich Paula Becker seit kurzem und Clara Westhoff seit längerem niedergelassen hatten. In seinem Worpssweder Tagebuch hat Rilke die festlich bewegten, mit Erlebnissen und zärtlich-schwärmerischer Geselligkeit überfüllten Wochen ausführlich geschildert: So die Hauskonzerte im weißen Musiksalon, die Lesestunden, in denen Rilke einer überaus empfänglichen Hörerschaft seine Gedichte vortragen durfte, die spontanen Besuche von Galerien und Ausstellungen, die durchschwärmten Nächte mit wilden, jagenden Streifzügen von

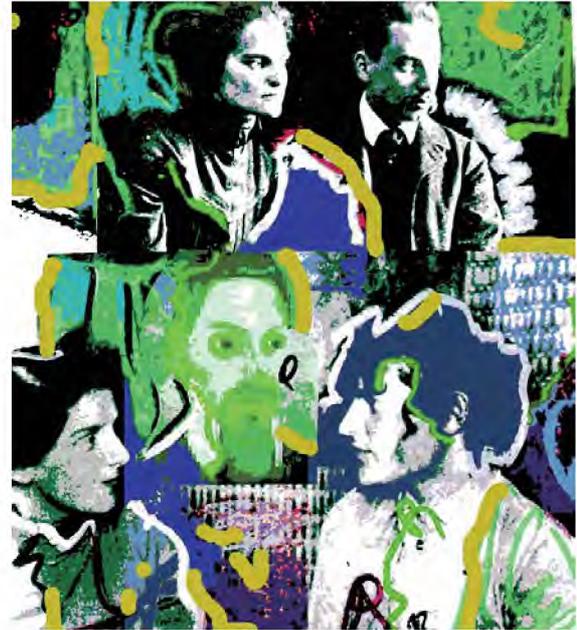


5 Hommage an Modersohn-Becker, 2009, 50 x 70 cm, Fotomontage 14/09 übermalt

Atelier zu Atelier, die unersättlichen Gespräche, in denen man sich aufs innigste verstand und frühe Erfahrungen über die Geheimnisse von Leben und Tod austauschte. Vieles spricht dafür, dass die eigentliche, mit einer Art von Leidenschaft erlebte Beziehung Rilkes damals die zu der ‚blonden Malerin‘ gewesen ist und nicht zu Clara Westhoff, seiner späteren Frau. In der Tat würde sich dann auch Rilkes schroffe Abreise am 5. Oktober erklären, nachdem er von der beabsichtigten Verlobung Paula Beckers mit dem Maler Otto Modersohn erfahren hatte.



6 Paula Modersohn-Becker; Bildnis Rainer Maria Rilke, 1906



Westhoff, Rilke, Modersohn-Becker, RJ 2014



Paula Modersohn-Becker, RJ 2013



Paula Modersohn-Becker 'Alte Armenh userin im Garten' dig.bea. v. RJ



Collage Rudolf Jankuhn Modersohn Becker, Clara Westhoff



Paul Modersohn Becker Stilleben mit Kürbis und Ingwertopf dig. bea. v. RJ

## Werkblätter 58 Rudolf Jankuhn

Charlotte Berend - Corinth

1880 – 1967 deutsche Malerin

Charlotte Berend-Corinth wurde 1880 in Berlin als 2. Tochter jüdischer Eltern in der Kochstraße geboren. Vater Ernst Berend stammte aus einer Kaufmannsfamilie und betätigte sich als Baumwollimporteur mit Geschäft am Alexanderplatz.

Ihr zeichnerisches Talent führt sie zu dem Wunsch Malerin zu werden. Sie besucht die Königliche Kunstschule zu Berlin in der Klosterstraße 75, danach die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums. Im Februar 1900 erschießt sich ihr Vater, da er bei Börsenspekulationen sowohl sein eigenes Vermögen verloren wie auch treuhänderische Gelder veruntreut hatte. Hedwig Berend zieht mit ihren beiden Töchtern in eine kleine Wohnung am Halensee, Charlotte muss ihr teures Studium beenden. Ab 1901 nahm Charlotte Berend als erste Schülerin Unterricht bei Lovis Corinth, der eine private ‚Malschule für Weiber‘ gegründet hatte.

1902 entstand das erste Bild Corinths mit Charlotte Berend im weißen Kleid als Sujet. Im gleichen Jahr begleitete sie ihn allein auf einer Studienreise nach Pommern, und man kam sich näher und sie wurden ein Liebespaar. Man heiratete 1904 und im gleichen Jahr kam Sohn Thomas zur Welt. 1909 folgte die Tochter Wilhelmine.



Charlotte Berend Foto 1930 dig. bea. v. RJ



Malschule f. Frauen v. L. Corinth 1902,  
vorne rechts L. Corinth, über seinem Kopf Charlotte Berend

Dem ersten Bild von 1902 folgten noch ca. 80 Bilder Corinths mit dem Sujet seiner Frau im Laufe seines Lebens. Er gab seiner Frau schnell den aus meiner Sicht etwas seltsam klingenden Kosenamen ‚Petermännchen‘. Charlotte Berend führte diesen Namen auf eine lustige Geschichte zurück. Corinth kannte natürlich die andere Bedeutung des Kosenamens. ‚Petermännchen‘ ist ein Fisch, der plötzlich Stacheln zeigen und verletzen kann.

Vielleicht korrespondiert dies mit der angeblichen Aussage Liebermanns über Charlotte Berend: „Die Frau, das ist ein Aas! Und die ist für Corinth großartig, aber'n Aas.“ Sie berichtet selbst, dass es ihr nur allzu leicht gelang, Lovis „um den Finger zu wickeln“. Doch ihr großer Einfluss wirkte sich auf den schwerblütigen und melancholischen Mann wohltuend lösend und entspannend aus.

Mir erschließt sich allerdings etwas anderes, wenn ich Photos von ihr von 1902 bis 1905 anschau. Eine um 22 Jahre jüngere Frau, die ein ihrem Alter entsprechenden jugendlichen um nicht zu sagen unbedarften Eindruck beim Betrachter hinterlässt. Auch die psychologische These, sie habe sich einen derart viel älteren Mann gesucht, weil auch die unbewusste Suche nach einem zumindest teilweisen Ersatz für den verlorenen Vater eine Rolle gespielt hat, ist nicht von der Hand zu weisen. Auf gemeinsamen Photos ist sie in einer bei Corinth schutzsuchenden - und findenden Pose zu sehen. Auch in Bildern wie Selbstbildnis mit Charlotte und Sektglas, stellt Corinth seine Frau wie eine Trophäe bzw. Besitz dar, ebenso in einem Stillleben von 1910, wo Charlotte Berend in mitten von erlegtem Wild und Vogelvieh sitzend im

Korsett dargestellt wird. Man fragt sich, warum dies Charlotte Berend mit macht. Die Erhaltung der Malfähigkeit ihres Mannes ging ihr über alles, also auch in jeder Pose und in mitten jeden Sujets, wenn es nur für die männliche Inspiration gut war.

Nichtsdestotrotz muss sie ja in relativ kurzer Zeit von 1902-1906 große malerische Fortschritte gemacht haben, sonst hätte sie ja nicht schon 1906 zum ersten Mal in der Berliner Sezession ausstellen können. Das Gemälde „Mütterlichkeit“ war ein eindrucksvolles großformatiges und figurenreiches Gemälde. Es zeigt sechs Frauen mit Kindern unterschiedlichen Alters in fürsorglicher Aufmerksamkeit einander zugewendet. Umgeben von einer im Schatten stehenden Figurengruppe thront eine hell hervorgehobene Stillende madonnenhaft im Zentrum des Bildes. Ähnlich wie Fritz von Uhde schafft Charlotte Berend hier die Verlagerung der religiösen Bildwelt in die Gegenwart und greift gleichzeitig das Motiv der innigen Mutter-Kind-Beziehung auf, das Käthe Kollwitz schon populär gemacht hatte. Das Bild gilt heute als verschollen und ist nur als Abbildung nachweisbar. Ebenso wie das Gemälde „Liebesszene“, das sie im folgenden Jahr 1907 zeigen konnte. Für die 15. Ausstellung der Sezession im Frühjahr 1908 reichte sie ein großformatiges Gemälde (120cm x 150cm) ein. Eine gebärende Frau, Titel: ‚Die schwere Stunde‘, gilt heute ebenso als verschollen. Ein mehr als gewagtes Sujet für diese Zeit. Also viel Mut im Spiel von Seiten der Charlotte Berend.



Selbstbildnis v. L. Corinth mit Sektglas und Charlotte Berend 1903

Die Reaktionen waren unterschiedlichster Art. Von Begeisterung (Besprechung der Else Lasker-Schüler) bis gnadenlose Ablehnung war alles im Angebot.

„Einen Sensationserfolg scheint Charlotte Berend mit ihrem Bild „Schwere Stunde“ zu erzielen. Man möchte ihn bei dieser ehrlichen Arbeit gern in einen wirklichen verwandeln. Komposition, Malerei und Ausdruck sind gleich kraftvoll und gut. Mag der Entwurf genügend Entrüstung verursachen: es muss dem Künstler erlaubt sein, auch von dem zu reden, was ihn tief bewegt. Der Frau muss erlaubt sein, auch ihr Leben und ihre Leiden zu schildern. Dieses Bild scheint fast einen Ausblick auf eine wahre Frauenkunst zu eröffnen. Durchaus dezent, eine Symphonie des Schmerzes. Und schließlich schadet es weder dem Backfisch noch dem kleinen Leutnant, der dort lange stand, wenn sie sehen, dass nicht alles im Leben so einfach ist --- wie man denkt.“ „Hermann Abeking“ in ‚Die Gegenwart‘

„Widerspruch, und sogar sehr heftigen, erfährt auch das ebenso gut gemalte wie schlecht erdachte naturalistische Kraftstück von Charlotte Berend: ‚Schwere Stunde‘ Hier scheint das Dogma von der Gleichgültigkeit des Inhalts in der Malerei ad absurdum geführt, denn selbst der genialste Künstler würde mit der Behandlung dieses Entwurfs gegen Gesetze verstoßen, die auch in der Kunst maßgebend sind, nämlich die des Taktes“. Walter Cohen in ‚Die Kunstkritik‘

„Einige Sensationsbilder wie eine in Geburtswehen sich windende Frau, das klinische Bild in allen Einzelheiten durchgeführt, oder eine Vergewaltigungsszene, mögen nach der abschreckenden Wirkung, die sie auf alle Parteien ausübten, mindestens das eine Gute gehabt haben, dass



Lovis Corinth: Charlotte Berend im Korsett 1910



Charlotte Berend 'Die Schwere Stunde' 1908

man sich sagte: so geht das nicht weiter. Diese Ausstellung war nach Form und Inhalt ein Äußerstes, nach dem die Besinnung sich wieder einstellen muss, wenn es überhaupt noch eine Sezession in Berlin geben soll.“ Willy Pastor in ‚Jahrbuch der bildenden Kunst‘ 1908/09

Die Ehe der ‚Corinther‘ blieb nicht konfliktfrei; sie beklagte sich in Briefen und Aufzeichnungen über ihre Einsamkeit. „Da ist doch wohl der Unterschied unserer Jahre zu spüren. Ich bin erst gerade 26 Jahre alt und habe eben mehr heiße Lebenswünsche. Aber es hat wohl keinen Sinn, dir das zu schreiben.“, bemerkte sie ernüchtert und provozierte eine wütende Antwort. Seine Aufmerksamkeit zu verlangen, bewertete er als Egoismus. Es gab auch Streit mit ihrer Schwester Alice, die wohl damit zusammenhängen, dass sie ihre Unterstützung bei der Betreuung ihres Sohnes einforderte, um endlich wieder malen zu können. Es kam zum Eklat mit ihrer Schwester Alice, die mittlerweile eine recht bekannte Autorin geworden war. Alice verließ Berlin in Richtung Italien.

Auf den Sezessionsausstellungen 09/10/11 ist sie mit Gemälden vertreten, die die Titel „Die Geschwister“, „Bildnis des kl. Bruno H.“, und „Bildnis eines Malers“ führen. Gerade mit der letztgenannten Arbeit erntete sie sehr bemerkenswerte Besprechungen. „Was zum Lob dieser Arbeit gesagt werden muss, ist die Tatsache, dass sie vom Einfluss Lovis Corinths viel mehr frei geblieben ist, als man es für möglich halten sollte. Dieses Malerbildnis ist das Beste, was man von Charlotte Berend kennt; es erhebt sich über manche Männerarbeit der Sezession.“ Leider ist auch in diesem Fall der Verlust des Gemäldes zu beklagen.

1911 erlitt dann ihr Mann Lovis Corinth einen Schlaganfall, der für Charlotte Berend erhöhte Aufmerksamkeit ihrem Ehemann gegenüber bedeutete, alle Kraft wurde in die Pflege und Regeneration ihres über alles geliebten Lovis gesteckt.

Dennoch blieb ihre eigene künstlerische Tätigkeit nicht ganz auf der Strecke. Nach 1916 produzierte sie fünf lithografische Mappenwerke (u.a. Theater I-III) und zahlreiche graphische Einzelblätter, in denen sie sich prominenten Schauspielern und Schauspielerinnen, Sängern und Sängerinnen sowie den beiden umstrittensten Tänzerinnen dieser Jahre widmete. Max Pallenberg hielt sie in allen seinen wichtigen Rollen fest. Erhalten geblieben ist ein Ölgemälde Berends von Pallenberg, er in der Rolle des Figaro, von 1917. Seiner Ehefrau Fritzi Massary widmete Berend diverse Blätter. Die Massary war der unumstrittene Star der Berliner Operettenbühne. Anita Berber hielt als Nackttänzerin die Öffentlichkeit in Atem. Entsprechend erotisch stilisiert die Blätter der Berend. Die dargestellte Valeska Gert brillierte mit satirischen „Tanzkarikaturen“. Charlotte Berend hatte mit ihren Mappenwerken künstlerisch und kommerziell Erfolg.

Dies führte bei ihr zu mehr Selbstständigkeit und Selbstbewusstsein. Das erste Mal, seit sie mit Corinth verheiratet war, ging sie eigene Wege. Und es war ihr egal, was ihr Mann darüber dachte.

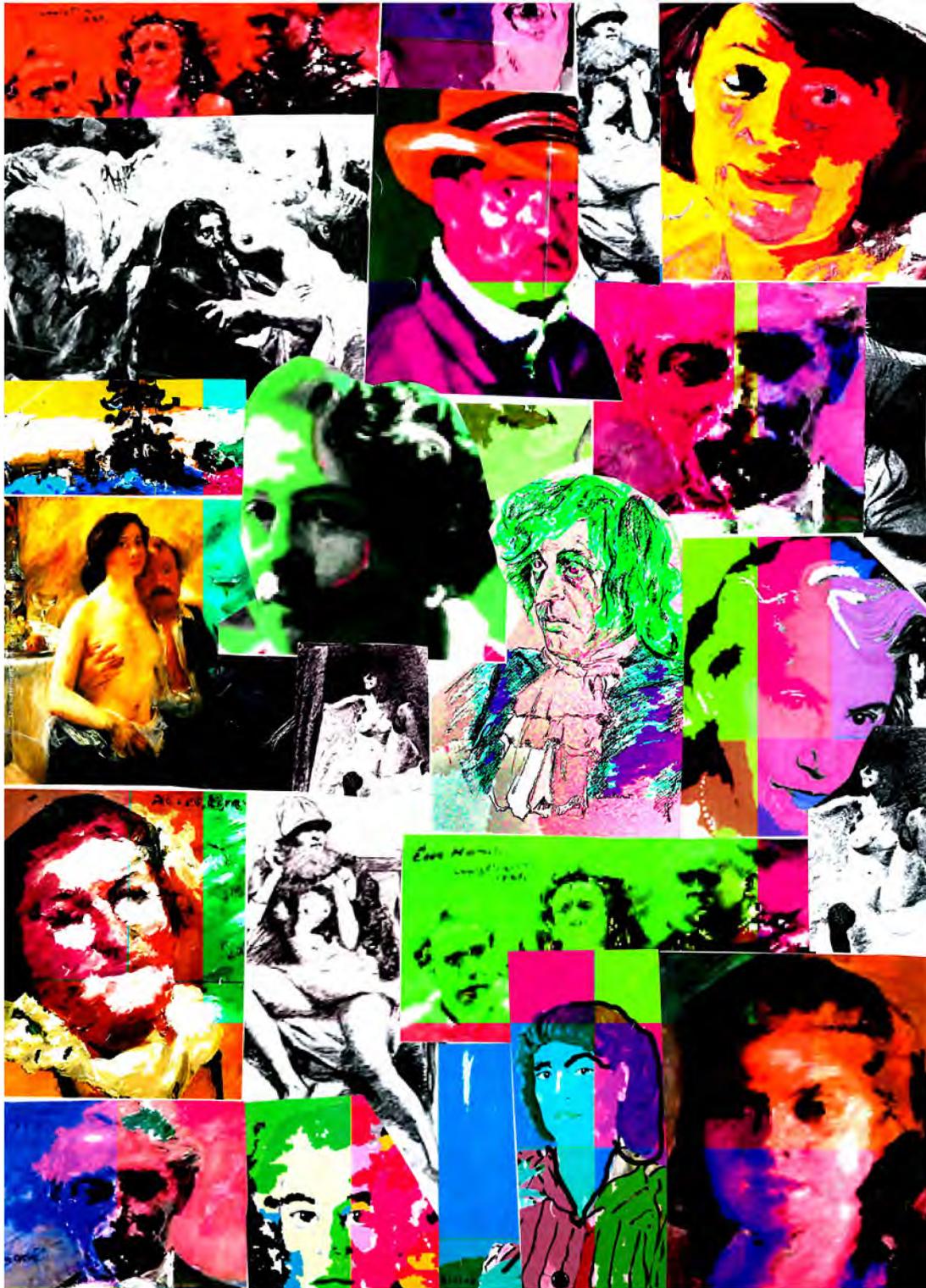
Am Ende des 1. Weltkrieges begann mit dem Bau eines Feriendomizils am Walchensee ein neues Kapitel für das Künstlerpaar.



Charlotte Berend: Lith.  
Max Pallenberg 1920  
dig. bea. v. RJ



Charlotte Berend:  
Lith. Anita Berber 1917



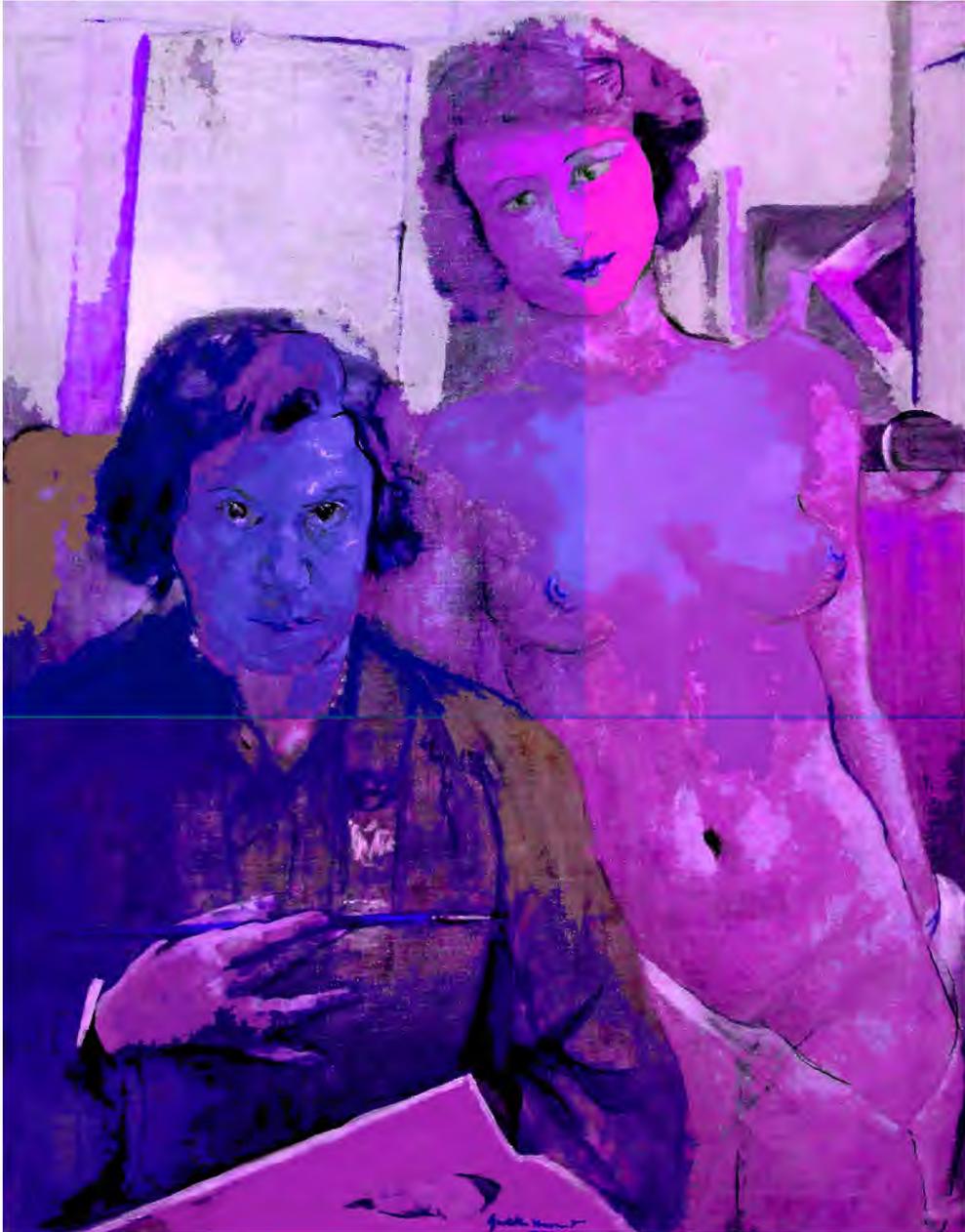
**Arbeiten v. Charlotte Berend-Corinth in dig. Impr. v. RJ**



Charlotte Berend- Corinth vor ihrem Bild von Adolf Grimme 1932

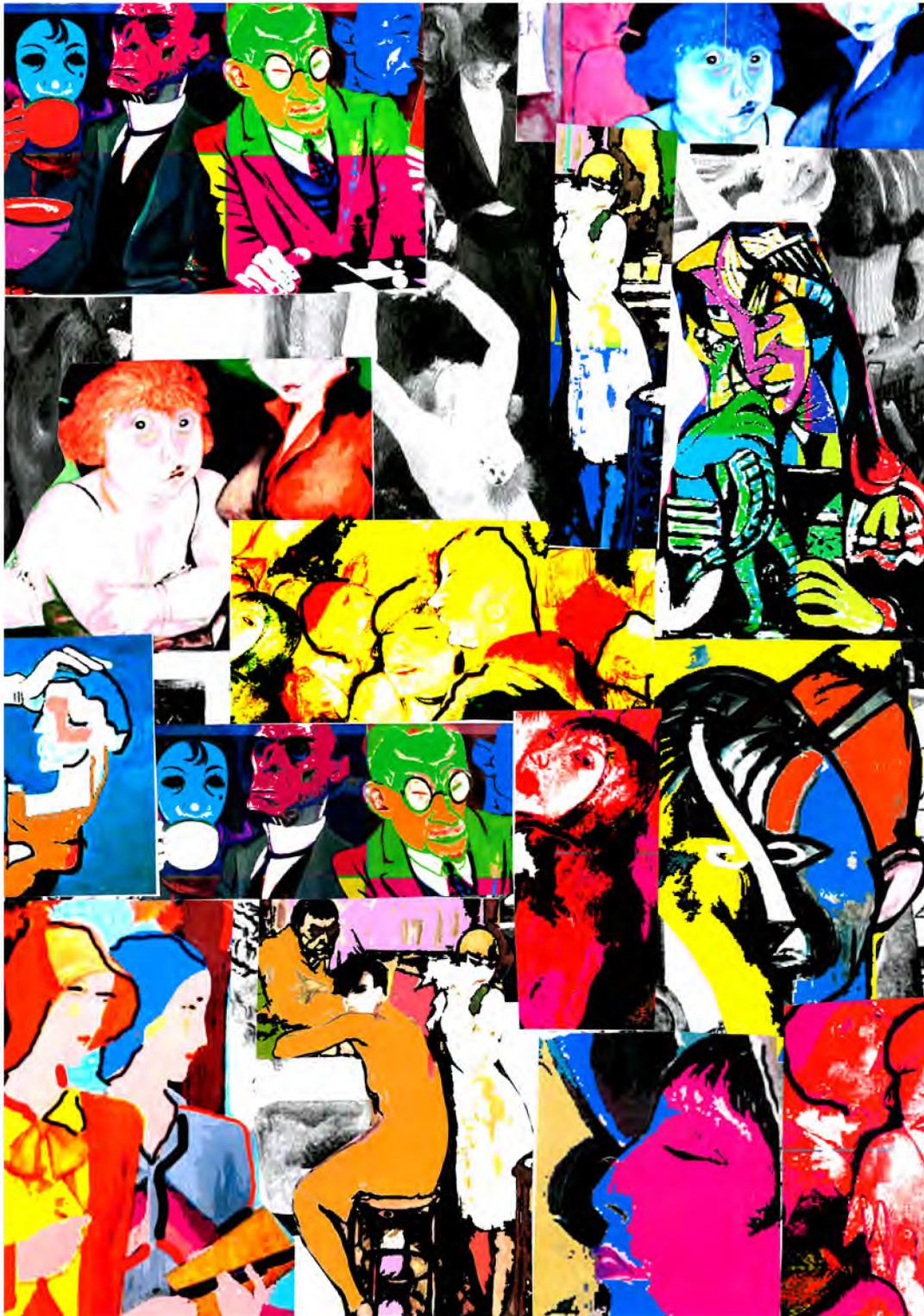


Bildnis der Charlotte Berend um 1960 dig. bea. v. RJ



Charlotte Berend Corinth Selbstbildnis mit Modell 1930 dig. be. v. RJ





Arbeiten von Jeanne Mammen in dig. Impr. v. RJ

**Werkblätter 65 Rudolf Jankuhn**  
**Jeanne Mammen geb.1890 in Berlin + 1976 in Berlin**

Deutsche Malerin und Zeichnerin

Jeanne Mammen, die eigentlich Gertrud Johanna Louise Mammen hieß, wurde 1890 in eine gut situierte bürgerliche Familie in Berlin geboren. Ihr Werk vollzog sich im Zusammenhang mit dem Symbolismus, dem Verismus und der Neusachlichkeit. Der Vater besaß eine Schriftgießerei, die er 1901 verkaufte, um nach Paris zu gehen, wo er Teilhaber einer florierenden Glasbläserei wurde. Jeanne und ihre Lieblingsschwester Mimi besuchten ein Gymnasium, in dem sie eine umfassende musische und naturwissenschaftliche Bildung erhielten.

Kunst spielte in dieser kosmopolitischen Familie eine große Rolle, und so lag es auf der Hand, dass die beiden Schwestern an der Pariser Academie Julian eine zweijährige Kunstausbildung genossen. Ein weiteres Studium in Brüssel schloss sich an. Die beiden Schwestern setzten dann ihre Studien in Rom fort, um dann ab 1912 in Paris und Brüssel frei zu arbeiten. Es sind vor allem symbolistische Illustrationen, die Jeanne Mammen anfertigt, in die sich aber schon auch Sozialkritik einschleicht.

Der erste Weltkrieg machte alle weiteren Pläne zu- nichte. Jeanne Mammen und ihre Familie galten als feindliche Ausländer, das Vermögen des Vaters wurde beschlagnahmt. Über Brüssel flohen sie in die Niederlande und dann nach Berlin. Jeanne folgte 1915 den Eltern in dieses ihr fremd



Jeanne Mammen Die Schachspieler 1929



Jeanne Mammen '2 Frauen' um 1930 dig. bea. v. R.J

gewordene Land: "Ich kannte keinen Menschen, ich hab' geheult wie ein Schosshund, so scheußlich fand ich es in Deutschland. Ich sprach doch nur französisch und hatte Schwierigkeiten, mich auszudrücken", erinnert sie sich später an diese harten Jahre während des Krieges. Der französischen Kultur und Literatur blieb sie zeit ihres Lebens treu, sie waren so etwas wie ein Rettungsanker in auch später schwierigen Zeiten.

1920 bezog sie mit Mimi ein Wohnatelier am Kurfürstendamm 29 im 4. Obergeschoss des Gartenhauses, dass ihr Lebensmittelpunkt bis zum Ende ihres Lebens bleiben sollte.

Alle Welt flanierte über den Kudamm und mittendrin Jeanne Mammen mit scharfem Blick und Zeichenblock. Sie skizzierte die Berliner Großstadtfiguren auf dem berühmten Boulevard, in den Lokalen und Cafe-Häusern wie dem legendären Cafe Reimann.

Die scharfsinnige Beobachterin Jeanne Mammen porträtierte glamouröse Zeitgenossen, das frivole Nachtleben oder Figuren am Rande der Gesellschaft, oder erkundete die Orte schwul-lesbischer Subkultur rund um den Nollendorfplatz oder die Arbeiterkneipen im Wedding. Im Atelier erstanden dann nach den Skizzen jene Aquarelle, die sie in satirischen Zeitschriften veröffentlichte, und für die sie noch heute berühmt ist.

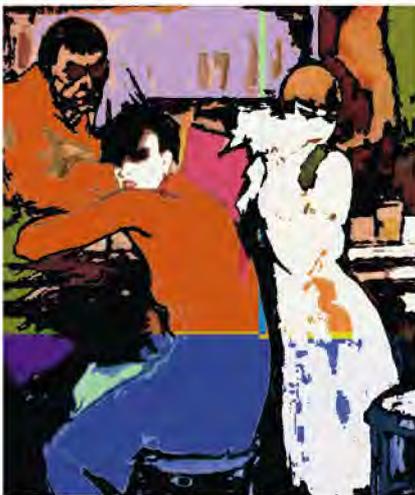
Anmutig und herb: So charakterisierte Kurt Tucholsky 1929 die Figuren Jeanne Mammens. Diven, Vamps und kesse Gören tummeln sich in jenen Großstadtszenen, mit denen die

Künstlerin in Modemagazinen und Satireblättern so dem ‚Simplizissimus‘, dem ‚Ulk‘, als auch in der Kunst- und Literaturzeitschrift ‚Jugend‘ Furore machte. Kurt Tucholsky sprach ihr Lob aus: „In dem Delikatessenladen, den uns ihre Brotherren wöchentlich oder monatlich aufsperrten, sind sie so ziemlich die einzige Delikatesse.“

Die erste Einzelausstellung in der Galerie Gurlitt 1930 erntete Beifall in der Berliner Kunstszene. Mit dem Ingenieur und späteren Bildhauer Hans Uhlmann, der ein treuer Freund wurde, reiste sie 1932 nach Moskau und sympathisierte mit dem Sozialismus.

Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten verlor sie ihre Lebensgrundlage. Die Zeitschriften, die ihre Arbeiten druckten, wurden entweder eingestellt oder gleichgeschaltet. Ihr wird arischer Ungeist vorgeworfen. Ihr Freund Uhlmann wird verhaftet und bis 1935 in Tegel eingesperrt. Sie versorgt ihn dort mit französischer Literatur. Sie zieht mit einem Handkarren durch die Ku-Damm-Seitenstraßen und bietet antiquarische Bücher an sowie Grafiken, die ihr die Galeristen Gurlitt und Nierendorf stifteten.

Zur Tarnung lässt sich die Nazigegnerin in der Reichskammer der bildenden Künste registrieren: „Eine Frau als Gebrauchsgrafikerin macht Blümchen“, schreibt sie. Heimlich beschäftigt sie sich jetzt mit Kubismus und Futurismus, also mit all dem, was nun als ‚entartet‘ gilt. Sie schlägt sich als Schaufensterdekorateurin durch. In ihrem Atelier wehrt sie sich mit immer abstrakteren Bildern, die nur ihre Freunde zu sehen bekommen, gegen den Ungeist der Zeit.



Jeanne Mammen 'Barszene' 1929 dig. bea. v. RJ

Der bewusste Verzicht jedoch, den diese Wandlung nach sich zieht – er ist unabdingbar und muss eine totale Isolation bewirken – zeugt von einer Konsequenz, die weit über alles hinausgeht, was sich später als „innere Emigration“ gebärdet. „Zwischen Widerstand und Anpassung“ hieß die Bestandsaufnahme der deutschen Kunst der dreißiger Jahre. Von Anpassung kann bei Jeanne Mammen keine Rede sein, eher schon von Widerstand. Dass dieser heimlich bleiben muss, liegt auf der Hand. Das Ende des Krieges erlebt sie als Feuerwehrfrau im zivilen Luftschutz.

Die ersten Nachkriegsarbeiten entstehen aus Abfallprodukten, aus Dingen, die die sowjetischen Soldaten weggeworfen haben, hauptsächlich Draht. Aus ihm biegt sie zierlich-elegante Profile und Gegenstände, die einen deutlichen Einfluss der Drahtfiguren und Köpfe Hans Uhlmanns zeigen. Uhlmann, der ebenfalls im Dritten Reich heimlich weitergearbeitet hatte, richtete ihr 1947 in der Galerie Rosen die erste Nachkriegsausstellung ein. Ähnlich wie Hannah Höch schon früh aus Paketschnüren von Hans Arp höchst poetische Materialcollagen verfertigt hatte, verwendete Jeanne Mammen nun auch die Strippen der Care-Pakete, die von alten Freunden aus den USA eintrafen, hauptsächlich von Max Delbrück aus dem kalifornischen Pasadena. Freundschaften spielen überhaupt im Leben der Jeanne Mammen eine große Rolle. Zu ihren Freunden gehören neben Delbrück und Uhlmann Erich Kuby und nach dem Zusammenbruch Werner Heldt, Alexander Camaro, Hans Laabs, Karl Hartung, nicht zu vergessen die Poeten Johannes Hübner und Lothar Klünner. Als 1949 das Künstler-Kabarett „Die Badewanne“ in der Nürnberger Straße



Jeanne Mammen im Atelier um 1950



Jeanne Mammen Selbstbildnis dig. bea. v. RJ

gegründet wird, findet sich dort ein neues Feld für die Verwirklichung ihrer poetischen Intentionen. Sie entwirft, wie zeitweise auch Hans Thiemann, ein weiterer enger Freund, Kostüme und Bühnenbilder, die sie auch selbst näht, malt, auf-und abbaut.

Jeanne Mammen wird zu einer Art von Spät-Dadaistin mit ihren still-poetischen Collagen. Ihre lyrischen Abstraktionen sind, obwohl meist großformatige Bilder, stille, introvertierte Arbeiten mit einer Tendenz zum Kristallinen. Die Künstlerin klebte auch Stanniolpapier in Ölbilder, ihre Zeichensetzung, die mitunter ein wenig an Paul Klee erinnern, verknüpft sich bis auf Spuren, die sich tatsächlich im „Numinosen“ verlieren. Eberhard Roters: „Sie wusste einfach, dass es Geister gibt, und als sie alt genug geworden war, manifestierten sich diese ihr gegenüber zuweilen transversal im Medium ihrer Kunst und erschienen vor ihr auf der Bildfläche, wo sie ihre rätselhaften Abdrücke hinterließen.“

Ein weiter Weg, nicht immer geradlinig, aber doch sehr konsequent gegangen. Ihr letztes Bild malt sie am 6. Oktober 1975; es trägt den Titel „Verheißung eines Winters“. Am 22. April 1976 ist Jeanne Mammen gestorben. Ihre Genieperiode waren zweifellos die Zwanziger Jahre. Wir sollten uns jedoch angewöhnen, Kunst nicht als etwas Statisches zu betrachten, sondern als etwas, das lebt, sich wandelt und verändert. Das Symbolistische ihrer Anfangszeit gehört ebenso zu Jeanne Mammen wie das Numinose und Poetische ihrer letzten Arbeiten. Beides schwingt auch in den realistischen Zeichnungen mit, für die sie berühmt war und wohl auch in der Hauptsache bleiben wird. Es sind eben diese Möglichkeiten, es ist das Wandelbare, das ihnen jenen Charme verleiht, der zur Liebeserklärung eines Tucholsky

führte. Nicht das Vollendete war die Sache der Jeanne Mammen, sondern das niemals Abreißende und nie zu Vollendende, der stete Fluss des Lebendigen.

Es existiert ein langjähriger Briefwechsel zwischen Jeanne Mammen und ihrem Malerfreund Hans Thiemann: daraus späte Stellen von J.M am 3.12.75 zu ihrem Geburtstag am 21.11.75, also den 85igsten: „Da ich nicht mehr saufen, noch rauchen kann, war der so genannte Geburtstag höchst poplig, ich hatte mir alle Blumen streng verboten, diese sterbenden Ungeheuer sind mir peinlich geworden, und die Pflege mit Wasserwechseln, Stiele abschneiden, welke Blätter entfernen, jeden Abend, viel zu anstrengend. Am liebsten schlafe ich ausgiebig mit Gier. Leider komme ich nicht dazu, so viel wie ich möchte, denn auf einmal kümmert sich alle Welt um mich, als wenn ich ein Genie wäre, (einer ihrer früheren Lehrer hatte gesagt: wenn sie auch kein Genie sind, die Geduld des Genies haben sie!) will Bilder in diverse Museen bugsieren, Lebensläufe, Bücher, Fotos vom Atelier und sonst was für späteren Unsinn machen. An Arbeit ist nicht zu denken, gottlob hatte ich mein letztes „Großes“ vor dem Krankenhaus fertig. Ich weiß nur nicht, wie ich mit diesem so stupid gewordenen Leben fertig werde, hoffentlich wird es bald mit mir fertig.“ Hans Thiemann antwortet: „Wer etwas geleistet hat und so alt wird wie du, der erfährt noch im leibhaftigen Zustand sein geistiges Fortleben nach dem Tode. Nun kommen alle angekrochen, um Loblieder zu singen und mit deiner Arbeit Geschäfte zu machen. Vor ein paar Jahren zuckten sie höchstens die Schulter, wenn von die die Rede war.“ „Jeanne Mammen-Hans Thiemann eine Künstlerfreundschaft herausgegeben von der Jeanne-Mammen-Gesellschaft“



Jeanne Mammen 'Lesender Knabe' 1943-45 dig. bea. v. RJ



Jeanne Mammen 'Cafe-Interieur' dig. bea. v. RJ

## Werkblätter 62 Rudolf Jankuhn

**Ursula Vehrigs** geb.1893 in Mertendorf + 1972 in Mertendorf Deutsche Malerin

Ursula Vehrigs wurde 1893 im thüringischen Mertendorf (ca. 1000 Einwohner) 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, zerstörtes Atelier, 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 Vehrigs 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 in München der Malerei des Blauen Reiters begegnet war, 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.



Ursula Vehrigs Paris Foto 1926 dig bea. v. RJ



Ursula Vehrigs Margot in den Dünen Sylt 1911

Nach dem Ersten Weltkrieg besuchte Ursula Vehrigs die Malschule Hans Hofmanns in München. Danach zeigt ihre Arbeit fauvistische Einflüsse. 1925 ging sie für 11/2 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 zweiten Hälfte der Zwanziger Jahre bildete sich dann in der Malerei von Ursula Vehrigs eine Synthese aus den bis dahin erprobten Stilelementen heraus, wobei sie unter 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 denjenigen Künstlern (geb. zwischen 1890 und 1905 geboren), 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 einem 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 nochmals die Arbeitsbedingungen dieser Künstler/innengeneration entscheidende Grenzen gesetzt.

Die entscheidende und wichtigste Phase der künstlerischen Laufbahn von Ursula Vehrigs vollzog sich zweifellos in den Zwanziger Jahren in Berlin. In dieser Zeit gehörten eine Reihe von bedeutenden Persönlichkeiten des Berliner Kulturlebens zu ihrem Freundes- oder Bekanntenkreis und auch als Modell vor der Leinwand zu ihrem Leben. Als da waren: Alfred Kerr/

Theaterkritiker, Fritz Stahl/ Kunst-und Architekturkritiker, Walter von Molo/ Schriftsteller, George Scheffauer/ Schriftsteller, Wolfgang Weber/Fotojournalist, Hans Joachim Moser/ Musikhistoriker, Ernst Weber/ Physiologe, Ernst Böhme/ Sozialdemokrat und Bürgermeister v. Braunschweig. Zum weiblichen Teil ihrer Bekanntschaft zählten Julia Kerr/ Komponistin und Frau von Alfred Kerr, Mary Schering/Frau des Strindbergübersetzers Emil Schering sowie Johanna Delbrück/ Tochter des Historikers Hans Delbrück.

Die meisten der genannten Personen wohnten entweder in der Kolonie Grunewald, hinter dem Beginn des Kurfürstendamms in Halensee gelegen, oder im Einzugsbereich des Kurfürstendamms rund um die Gedächtniskirche mit dem Treffpunkt des Romanischen Cafes. Man traf sich zum wöchentlichen Jour fixe' im Hause Weber/Vehrigs. Die meisten der Genannten stammten sozusagen aus der Tiefe des 19.Jahrhunderts und waren entsprechend geprägt von der preußischen Tradition. Man muss ja überhaupt sagen, dass in der Weimarer Republik auch ein Stück weit der Geist des Kaiserreiches wehte und wirkte. Nationalkonservative Werte dominierten in großen Teilen des Bürgertums. Selbst in Teilen der Kultureliten herrschten konservative Vorstellungen vor. Von den oben genannten Personen waren lediglich Alfred Kerr und Walter v. Molo eindeutige Befürworter der Weimarer Republik.

Die meisten der Genannten hatten eines gemeinsam: Sie arbeiteten als feste oder freie Mitarbeiter für das Berliner Tageblatt unter dem legendären Chefredakteur Theodor Wolff.



Ursula Vehrigs Auf dem Schachtberg ca. 1916

Nun zu einzelnen Porträtierten: Walter von Molo, geb. 1880 in Sternberg/Mähren gest.1958 in Murnau/Bayern. Er war tätig als Erzähler, Essayist, Dramatiker und Lyriker. Der aus altem Reichsadel stammende Autor wuchs in Wien auf. Nach dem Besuch der TH arbeitete er als Ingenieur, ab 1913 als freier Schriftsteller. 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. Molo gehörte in den Zwanziger Jahren zu den auflagenstärksten Autoren seiner Zeit. Trotz seiner national-liberal-konservativen Grundhaltung war er kein Rückwärtsgewandter, sondern, dies zeigt sich in seinen Erinnerungen, ein überzeugter Republikaner der Weimarer Republik, der sich in vielseitiger Art und Weise für diese Republik engagierte und interessant 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 vorhanden waren, gegen die aufkommenden nationalsozialistischen Tendenzen werden in seinen Erinnerungen plastisch dargestellt. Möglicherweise, nach Aussage ihrer Schwester, war Molo Mitte der Zwanziger Jahre ein Heiratskandidat für Ursula Vehrigs.

Des weiteren Hans-Joachim Moser geb 1889 gest. 1967 jew. in Berlin, Musikwissenschaftler. Moser, im übrigen der Vater der berühmten Sopranistin Edda Moser, hatte Musikgeschichte, Germanistik und Philosophie an verschiedenen Universitäten in Deutschland studiert, bevor er



Ursula Vehrigs Porträt W. v. Molo 1923 dig. bea. v. RJ



Ursula Vehrigs Porträt Hans Joachim Moser 1927  
dig. bea. v. RJ

sich 1919 an der Uni Halle habilitierte und in der Folgezeit verschiedene Professuren an deutschen Universitäten inne hatte. Von 1927 bis 1933 war er Direktor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin.

Des Weiteren trat er als freiberuflicher Musikschriftsteller mit einer Vielzahl von musikgeschichtlichen und musikpädagogischen Schriften hervor. Ein Roman 'Die verborgene Symphonie' beleuchtet die ganze Epoche der romantischen Musik zwischen 1813 und 1870. Seine umfangreiche Geschichte der deutschen Musik' in drei Bänden wurde seinerseits wie folgt besprochen. Dank ungeheurer bewundernswerter Arbeitskraft, einer beneidenswerter Gabe, die Dinge leicht zu gestalten, haben wir ein Geschichtswerk von großer Werbekraft für die Musik vor uns liegen.

Moser vertrat in der Zeit der Weimarer Republik Ansichten, die mit ihren reaktionären Ängsten typisch für ihre Zeit und einen Großteil des Bürgertums waren. Er ritt Attacken gegen die wachsende Urbanisation der eigenen Zivilisation, griff teilweise die Juden an, weil er der Meinung war, dass sie 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.

Zuletzt der 1864 geb. Fritz Stahl, Kunstkritiker, Kunstschriftsteller und Architekturkritiker, der 1928 durch einen Herzschlag im Romanischen Cafe verstarb, und nach

jüdischen Ritus auf dem jüdischen Friedhof in Berlin-Weissensee beerdigt wurde. Er hatte in der Rankestr. 36 gewohnt, keine 5 Minuten entfernt vom Wohnsitz der Ursula Vehrigs dem Kurfürstendamm 35. 1884 ist Stahl nach Berlin gekommen zum Studium der Archäologie. Aber schnell wandte er sich dem journalistischen Schreiben zu, mit dem hauptsächlich Thema der Kunst und Architektur der Gegenwart. Stahl blieb zeitlebens dem Berliner Impressionismus eines Max Liebermann und der später von Lovis Corinth geprägten Sezessionskunst verbunden.

Fritz Stahl wurde hauptsächlich als Kunstschriftsteller und Publizist mit Büchern wie 'Potsdam- eine Biografie' von 1916, '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 Jahren.

Am 21.3. 1922 schreibt er im Berliner Tageblatt über 2 Malerinnenausstellungen: 'Beide Ausstellungen 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 aus gewählten 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.'



Ursula Vehrigs Bildnis Fritz Stahl 1926 dig. bea. v. RJ



Ursula Vehrigs in den Zwanzigern Jahre Collage v. RJ



Zelchnung Ernst Weber, 20iger J e, 55 x 35 cm



Walter ... dig. Impr., RJ, 2012



... Schiffermann



Improvisati über das Bild 'M... der Fabrik' B...



Bildnis Hans-Joachim ...



U. Vehrings, B... Hofmeister, Zwanziger Jahr...



... 66

U.Vehrings Bilder der Zwanziger Jahre dig. bea. v. RJ



Ursula Vehrigs Bildnis Georg Scheffauer dig. bea. v. RJ

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.“

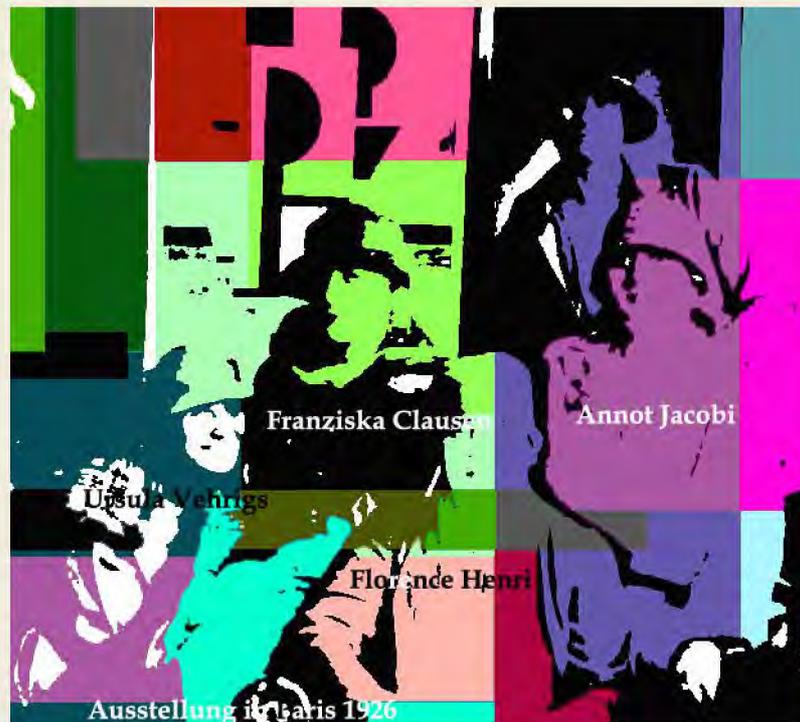
Die Kunsthistorikerin Lenore Kühn spricht vom Bann der Autoritäten, der damals noch auf den Künstlerinnen lastete, und macht die Ausgrenzung der Frau aus Kultur und Geschichte für das brüchige Selbstwertgefühl der Künstlerinnen verantwortlich. „Denn künstlerische Eigenart wird sich erst in der Berührung 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.

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.



## 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 unsteten 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 Münter mitteilte, sind Dinge, die die Vehrigs mit Sicherheit genauso durchlebt hat, wobei es ihr in gewissem Sinne vielleicht noch besser als der Münter 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 Vehrigs nach 1926 stand unter dem Einfluss der allenthalben in dieser Zeit wiederaufkommenden realistischen Tendenzen in der Kunst der zwanziger Jahre. Diese Tendenzen sind nach den Umwälzungen des Kriegsendes als Reaktion auf die neuen gesellschaftlichen Realitäten der Weimarer Republik zu verstehen. C.F. Hartlaub hatte 1925 durch seine Ausstellung ‚Neue Sachlichkeit‘ in der Mannheimer Kunsthalle versucht diese Entwicklung aufzuzeigen. Er schrieb: ‚Diejenigen Künstler möchte ich zeigen, die der positiven greifbaren Wirklichkeit mit einem bekenntnerischen Zuge treu geblieben oder wieder treu geworden sind.‘

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 alt-hergebrachten Vorstellungen über die Frauenrolle zu bewahren.

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

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

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.

# 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.



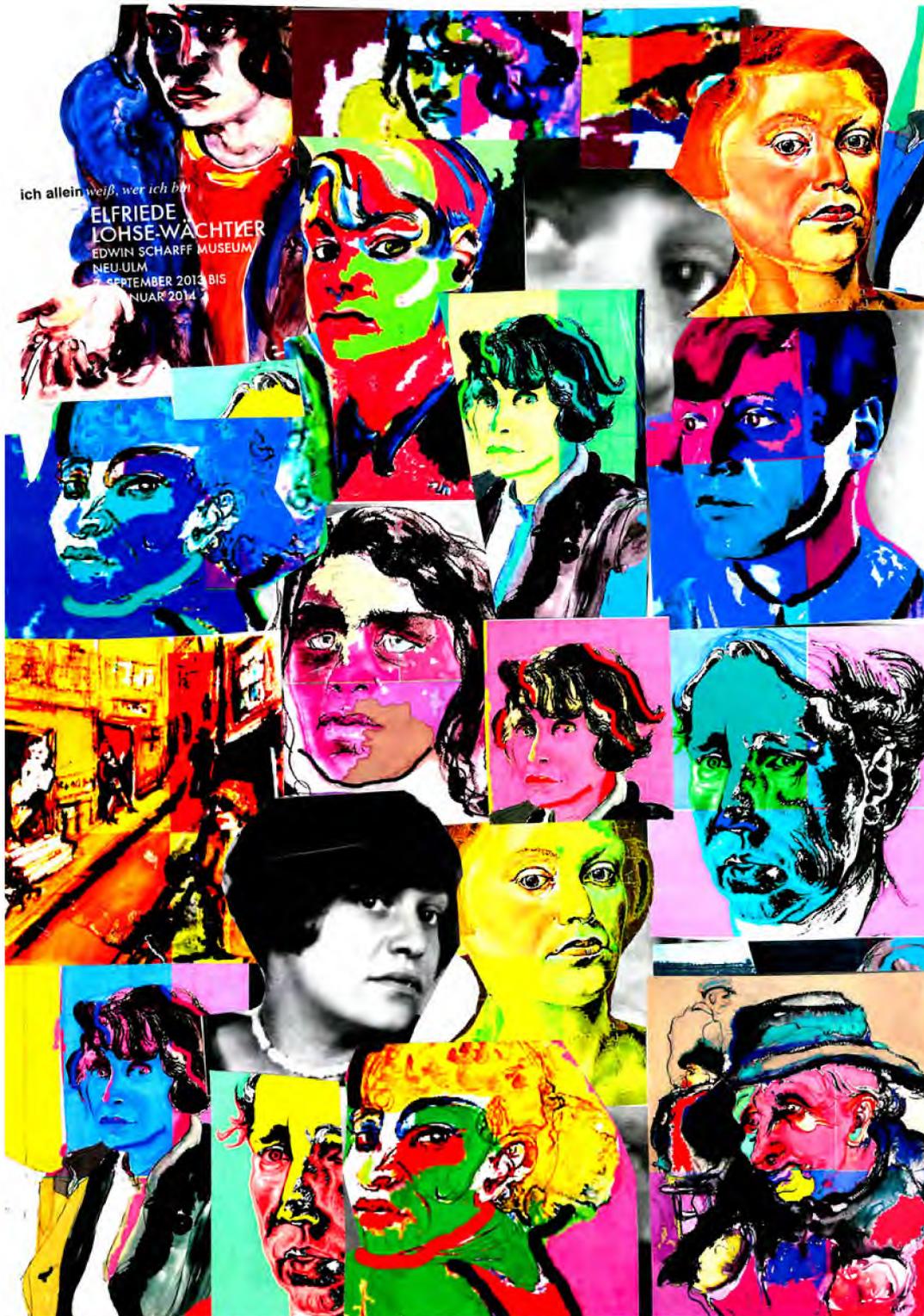
Blick in die Ausstellung „Die Frau von heute“, 1929 veranstaltet vom Verein der Künstlerinnen zu Berlin

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.



ich allein weiß, wer ich bin  
**ELFRIEDE LOHSE-WÄCHTLER**  
EDWIN SCHARFF MUSEUM  
NEU-ULM  
1. SEPTEMBER 2013 BIS  
31. JANUAR 2014

**Arbeiten von Elfriede Lohse-Wächtler in dig. Impr. v. RJ**

## Werkblätter 56 Rudolf Jankuhn

Elfriede Lohse-Wächtler 1899-1940

Deutsche Malerin

Elfriede Lohse-Wächtlers Bildnisse sind leidenschaftliche Studien, in denen menschliche Abgründe deutlich werden. Sie vermitteln auf eindringliche Weise Emotionen und Seelenzustände der Porträtierten und sind Spiegel einer tragischen Künstlerbiografie.

In Löbtau 1899 als Elfriede Wächtler geboren. Frauen und kurzes Haar passten 1918 noch nicht zusammen. Elfriede Wächtler löst genau zu dieser Zeit ein Familienstreit aus, als sie sich die langen blonden Zöpfe abschneidet. Ein Befreiungsschlag für eine junge Frau, der von dem konventionell Bürgerlichen die Luft genommen wurde.

Elfriede verließ mit 16 das Elternhaus und beginnt ein Studium an der Dresdener Königlichen Kunstgewerbeschule und bezieht ein Zimmer in der Dresdener Innenstadt. Ihre Mitbewohnerin ist Londa Frein von Berg, die ein paar Jahre später den Maler Felixmüller heiratet.



Foto von Elfriede Lohse Wächtler 1928

Elfriede bewegt sich daraufhin in künstlerischen Kreisen und genießt ihr bohemehaftes Leben. Sie trägt Männerhüte, raucht Pfeife und will sich der Malerei widmen, was erneut väterliche Wutausbrüche und Handgreiflichkeiten provoziert.

Die junge Elfriede zeichnet expressionistische Bilder und schafft Holzschnitte im Stil der Dresdener Sezession. Zu ihren Freunden zählen Otto Dix, Peter August Böckstiegel und Otto Griebel. Ihren Lebensunterhalt verdient sie sich mit Batikarbeiten und bemalten Weihnachts- und Grußkarten.

Freunde können nicht nachvollziehen, warum Elfriede 1921 den Maler und Sänger Kurt Lohse heiratet. Die beiden sind charakterlich so verschieden, dass es 1923 zu einer ersten Trennung kommt. Dennoch folgt Elfriede Lohse-Wächtler ihrem Ehemann 1925 nach Hamburg. Der singt dort als zweiter Bass am Staatstheater. Seine Tuberkulose verlangt nach der Pflege seiner Ex-Frau und beendet die Sängerkarriere. Von nun an konzentriert er sich aufs Malen. Elfriedes Kunst nimmt er nicht für voll. Er betrügt sie und zeugt 3 Kinder, während Elfriede selbst mehrere Abtreibungen vornehmen lässt. Die emotionale Belastung der zerstörerischen Beziehung und schwere Existenzängste treiben Elfriede in den Verfolgungswahn. Ihr Bruder spricht davon, dass sie ein nervöses auffälliges



Elfriede Lohse Wächtler Selbstporträt dig. bea. v. RJ

Verhalten zeigt, nicht mehr vernünftig sprechen kann. Am 4. Februar 1929 schließt sich zum ersten Mal die Tür einer psychiatrischen Anstalt hinter Elfriede Lohse-Wächtler.

Während des zweimonatigen Aufenthalts in der Staats-Krankenanstalt Friedrichsberg zeichnet Elfriede fast ununterbrochen. Sie porträtiert Mitpatientinnen und sich selbst, dokumentiert das Anstaltsleben und auch ihre eigene Heilung. In der Werkreihe Friedrichsberger Köpfe entstehen etwa 60 Zeichnungen und Pastelle wie Schmerzhaft Ruhende u.a.. Leere Blicke ausgemergelter, teils vergreister Gesichter starren am Betrachter vorbei, Hände und Gestiken der Kranken beim Essen, Plaudern und Schlafen lassen in ihr Seeleninneres blicken, vereinzelte Landschaften vermitteln die düstere Stimmung im Anstaltsalltag. Die Serie wird ausgestellt und bekommt ausgezeichnete Kritiken. Harry Reuss Löwenstein erkennt die Künstlerin als eine wahrhafte Entdeckung. Sie ist jetzt bekannt. Arm ist sie trotzdem noch.



Selbstporträt von Elfriede Lohse Wächtler 1931 dig. bea. v. RJ

Vorher erlebt Elfriede Lohse-Wächtler ihre intensivste Schaffensphase. Die Hamburger Jahre zwischen ihren Klinikaufenthalten bringen zahlreiche großformatige Pastelle hervor. Es sind Bilder, die Personen am Rande der Gesellschaft zeigen: soziale Außenseiter, Geächtete und Minderheiten. Auf anderen Werken sind Szenen der Großstadt zu sehen. Etwa Passanten am Hamburger Hafen oder Feiernde und Prostituierte im Vergnügungsviertel St. Pauli. Die energische Strichführung und kraftvolle Wirkung ihrer Bilder zeigen, wie Elfriede das Malen als Medium für das Offenbarmachen emotionaler Zustände nutzt. Besonders stark wird dies in ihren Selbstporträts deutlich, die über die Jahre auch ihre geistige Gesundheit dokumentieren. Sie steht als Veristin in ihrem künstlerischen Vokabular Dix, Grosz und Jeanne Mammen nahe.

So künstlerisch fruchtbar die Zeit in Hamburg, so materiell katastrophal ist sie auch. Elfriede Lohse-Wächtler lebt in Armut, vereinsamt und schläft zeitweise in Bahnhofshallen. Sie wird selbst zu einer ihrer Figuren. Gedemütigt und emotional ausgelaut macht Elfriede sich



Elfriede Lohse Wächtler die Blumenalte 1931 dig. bea. v. RJ



Elfriede Lohse Wächtler Selbstporträt 1931 dig. bea. v. RJ

1932 auf den Weg zurück nach Dresden. Ihr Vater lässt sie umgehend in die Heil- und Pflegeanstalt Arnsdorf einweisen. Im selben Jahr findet im Hamburger Kunstsalon Maria Kunde die letzte Ausstellung zu Lebzeiten der Künstlerin statt.

Im ländlichen Arnsdorf entstehen Landschafts- und Arbeitermotive wie die Kartoffelbuddler oder Gespann am Abend. In Kritiken heißt es: Es ist nicht gerade die heitere Seite des Lebens, der sie in einer rücksichtslosen Wahrheitsliebe, die sich auch bis zum Brutalen steigern kann, nachgeht. Typen aus Kneipen und Kaschemmen, Dirnen von Dixschem Kaliber werden mit ungestümer Eile auf das Papier geworfen. Das gibt eine wuchtige Handschrift, in der jeder Nerv des Erlebnisses nachzittert.

Als die Nationalsozialisten 1933 die Macht ergreifen, wird Elfriedes Kunst als entartet eingestuft. Die angebliche Schizophrenie macht sie vom Gesetz zur Verhütung erbkrankten Nachwuchses betroffen. 1935 folgen Entmündigung und Zwangssterilisation. Elfriede ist tief verletzt und von dem unmenschlichen Eingriff schwer traumatisiert. Als Reaktion entsteht 1936 die Zeichnung Leben, die eine gebärende Frau zeigt. Unter dem Vorwand der Umsiedelung einiger Patienten wird auch Elfriede am 31. Juni 1940 in die Heil- und Pflegeanstalt Sonnenstein in Pirna gebracht. Noch am selben Tag vergast man sie in den Räumen des Kellergeschosses. Der Verbleib der sterblichen Überreste ist unbekannt. Die

offizielle Todesursache auf dem Papier lautet: Lungenentzündung.

Erst viele Jahre nach ihrem Tod wird die Künstlerin Elfriede Lohse-Wächtler einem breiteren Publikum bekannt. Bei zahlreichen Ausstellungen entdeckt die Kunstwelt das vergessene Werk neu.

Im November 2008 wurde im Zeppelin Museum Friedrichshafen eine Ausstellung mit ca. 100 Werken Elfriede Lohse-Wächtler aus allen Schaffensphasen eröffnet, die die Entwicklung des Lebenswerkes nachzeichnet, das ganz im Zeichen der Darstellung des Menschen und des Menschlichen stand. Diesen äußerst eindrücklichen Pastellen, Aquarellen und Zeichnungen wird die unfassbare Biografie gegenüber gestellt. Gerade in diesem Kontrast wird das große künstlerische Potential Elfriede Lohse-Wächtlers deutlich. Sie war eine der großen Menschenbildnerinnen.

Der Katalog zur Ausstellung ist im Wasmuth-Verlag erschienen.



Elfriede Lohse Wächtler Selbstbildnis (Friedrichsberger Köpfe) dig. bea. v. RJ



Arbeiten von Elfriede Lohse Wächtler in dig. Impr. v. RJ



Elfriede Lohse Wächtler Porträt Wolpers dig. bea. v. RJ



Elfriede Lohse Wächtler Selbstporträt 1927 dig. bea. v. RJ



Elfriede Lohse Wächtler Selbstporträt IV 1929 dig. bea. v. RJ

## 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, 1/4jährige 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“

## Ausstellungen

### 1986 bis 1989

Stattcafe, Berlin, 1986  
Cafe Regenbogen, Frankfurt, 1989  
h.a.l.m. electronic GmbH, Frankfurt, 1989  
Galerie Schwind, Frankfurt, 1989

### 1990 bis 1992

Cafe Relief, Frankfurt, 1990  
Atelier Bergerstraße, Frankfurt, 1990  
Forum Stadtparkasse, Frankfurt, 1990  
Charivari, Frankfurt, 1992

### 1996 bis 2000

Brotfabrik, Frankfurt, 1996  
Frankfurter Werkgemeinschaft, 1996  
Kanzlei Harting-Schuler, Frankfurt, 1998  
Cafe Relativ, Frankfurt, 1999

### 2001 bis 2003

Refugien, Berlin, 2001  
Zimmergalerie Hardung, Berlin, 2002  
Kultur-Cafe, Frankfurt, 2003

### 2004 bis 2007

Galerie F92, Berlin, mit Michael Jastram, 2004  
Kunstraum Parkstraße 1, Berlin, 2005  
Kanzlei Harting-Schuler, Frankfurt, 2006  
Kanzlei Michael Link, Bergen, 2007

# **Werkhefte von Rudolf Jankuhn:**

**Werkheft 1 Ursula Vehrigs (1893-1972) – Ein Malerinnenleben,**

**Von der Kaiserzeit zur Deutschen Demokratischen Republik**

**180 Seiten, 12 Euro 80 + porto**

**Werkheft 2 Rudolf Jankuhn, Malerei, Entwicklung der Bildgestaltung**

**und Textarbeit zwischen 1995 – 2015, 110 Seiten, viele**

**Farbabbildungen 15 Euro + porto**

**Werkheft 3 Die Malerin Ursula Vehrigs (1893 -1972 ) –Die Zwanziger Jahre**

**bis 1933. Ihr künstlerisches Umfeld, Personen und Orte, viele**

**Farbabbildungen, 116 Seiten, 15 Euro + porto**

**Werkheft 4 ‚6 Dirigenten des Zwanzigsten Jahrhunderts‘, ca. 90 Seiten,**

**viele Farbabbildungen, 13 Euro 50 cent + porto**

**Werkheft 5 Theodor Wolff – ein Leben in Leitartikeln, Journalist und Chef-**

**redakteur des Berliner Tageblattes, 50 Seiten, 10 Euro + porto**

**Werkheft 6 Ernst- Ludwig Kirchner- Ein Fest der Farben, 55 Seiten, viele**

**Farbabbildungen 12 Euro 50 cent + porto**

**Werkheft 7 6 Komponisten: von Berlioz bis Satie, 50 Seiten, viele**

**Farbabbildungen, 12 Euro + porto**

**Werkheft 8 ‚Glanz und Elend des Malers Vincent van Gogh‘**

**50 Seiten, viele Farbabbildungen, 12 Euro + porto**

**Werkheft 9 ‚Künstlerinnen der frühen Moderne‘**

**70 Seiten, viele Farbabbildungen, 15 Euro**

**Kontakt, Information und Bestellung**

**www. Rudolf Jankuhn.de, [rudolf.jankuhn@vehrigs.de](mailto:rudolf.jankuhn@vehrigs.de), tel. 030/924 01 864**





