Cornelia Gurlitt - Paul Fechter - Anton Kolig

Gärten des Lebens

Cornelia Gurlitt: o. T., o. J. [1919], 19,3 x 8,4 cm. Graphit. Privatbesitz

Schon früh, 1894, vier Jahre jung, wird Cornelia als "Genussmensch"[1] bezeichnet und ihr "Wurstigkeit" nachgesagt. Anlässlich ihres Examens 1909 schreibt Vater Cornelius, dass "die dicke Eitel [Eitl, Kosenamen von Cornelia] noch in Gröden ist, denn dick ist Eitel geblieben, trotzdem sie das Examen gemacht hat"[2].
"1911 und 1912, auch da quält und zergrübelt sie sich sehr"[3], gewahrt Mutter Marie im November 1919 beim Lesen alter Briefe. In Dezember 1921 spricht sie ihrem Sohn Wilibald gegenüber aus: "Eitel war krank in Berlin"[4]. Cornelia wurde wohl schon Anfang Mai 1919 deswegen in einem Berliner Krankenhaus behandelt.[5]
Die oben dargestellte Zeichnung befand sich in einem Konvolut von fünf Arbeiten. Sie stammen wahrscheinlich aus dem Besitz von Mutter Marie, da zwei Lithographien, die Cornelia 1918 in Wilna schuf, die handschriftliche Widmung: Für Marie tragen. Warum diese Arbeiten nicht in die Hand von Hildebrand gelangten, bleibt unklar. War er es doch, der nach dem Tod der Mutter "aus Dresden den gesamten Hausrat [darunter] auch eine große Bilderkiste"[6] zu sich bringen lässt. Es sind übrigens die Einzigen mit Widmung an die Mutter, die bislang bekannt sind.

Cornelias Tod

Am 5. August 1919 „früh ½ 4 Uhr“[7] stirbt Cornelia Gurlitt „allein, ganz allein im fremden Krankenhaus [...] und keine Liebe konnte sie wecken.“[8] Drei Tage zuvor bezog sie eine neue Wohnung mit Atelier[9], welche ihr wahrscheinlich die Eltern beschafft hatten. Cornelia hat zuletzt "an einem Bild gemalt und geschrieben"[10] und zwar einen Brief an Frau Loeschcke[11]. "Briefe waren nicht da, außer einem älteren an mich. Aber meine Mutter sagte, es hätte ein kleiner Papierstreif dagelegen mit ihrem Namen aber ohne Adresse"[12], schreibt andererseits Hildebrand an Paul Fechter kurz nach Cornelias Tod. "Unsere Eitel sah auch so bleich, so mager, so zerrüttet aus seit zwei Jahren, und früher erschien sie doch [als] ein Bild der Stärke und Willenskraft."[13] „Aufgezehrt und aufgebraucht. Du kannst Dir nicht denken wie elend und wie schön sie aussah.“[14] "Sie war ja eigentlich nur Geist, und sie wollte den Körper nur als Hülle für den Geist gelten lassen, ihn nicht pflegen."[15]
Was war geschehen?

Aus der Sicht der Familie

Im Familienkreis wird kolportiert, Cornelia habe sich wegen der gescheiterten Beziehung zu Paul Fechter in einem Café in Berlin vergiftet. Es heißt, Paul Fechter habe sie geschwängert.
Über das wirkliche Verhältnis haben die beiden nichts nach außen dringen lassen. Abgesehen von einer Anmerkung von Cornelia in einem Brief an Wilibald vom 7.5.1917 schweigt sie sich aus. Sie berichtet, nachdem Paul Fechter und Herbert Eulenburg sie vom 3. bis. 6. Mai mehrfach im Lazarett Antokol besucht hatten, aus Wilna:
„Ich selbst lebe hier ein sehr viel schöneres Leben als früher, habe einen Raum für mich der sehr schön ist und habe auch Menschen, die mir freundlich gesonnen sind und gegen die es sich ohne Rückhalt sprechen lässt – ein lang entbehrter Genuss. Darunter ist ein Journalist, ein Mann [Paul Fechter], der auch Philosophie studiert hat also ebenso gelehrt ist wie ihr, und der ohne weiteres versteht, was ich denke, was ich meine, wenn ich von Kunst spreche. Vielleicht wird dieser liebe Mann später einmal vermittelnd seinen [Mund] für mich auftun und in eurer weisen Redeart sagen, was ich so viel einfacher und kindlicher ihm sage.“[16] Nicht einmal den Namen Paul Fechter hält sie auf irgendeinem Briefpapier fest.
In Wilna lebt Cornelia ein freies Leben, autonom, aufrichtig und ungehemmt. Weit entfernt vom familiären Konfliktpotential, dem Einfluss der Eltern, gegen die sie sich nicht offen zur Wehr setzen kann, verläuft ihr Leben harmonisch. Was noch zu stillen bleibt, ist ihr Hunger nach Liebe und künstlerischer Anerkennung. Diesbezüglich lebt die Hoffnung, dass der Experte Paul Fechter – 1914 erschien sein Werk *Der Expressionismus;* sich für sie und ihre Kunst einsetzen werde.

Es sollte anders kommen. Als Malerin erfährt sie nie das ersehnte Glück und wird zeitlebens marginalisiert. Die Ab- und Ausgrenzung ging gleichermaßen von ihr aus. „Ein einziges Mal ließ Cornelia die Verwandtschaft an ihren Malereien teilnehmen. Das war zur Silberhochzeit [ihrer Eltern im Juni] 1913. Weil alle Verwandten immer etwas über Kunstgeschichte und Malerei hören wollten, und – wie Cornelia behauptete – merkwürdige Fragen stellten, wollten wir ihnen eine Einführung in die Kunstgeschichte bieten [...] Cornelia hatte ihre eigene Meinung [...] auch Einrichtungen und Gewohnheiten gegenüber“[17], erinnert Helene Franz.
Erstaunlich unsichtbar bleibt Paul Fechter in den hinterlassenen schriftlichen Dokumenten. Was bleibt? Es bleiben, es wirken Cornelias Bilder.
Als Zeugnis verzweifelter Liebe gilt der Papierstreif, den Cornelia angeblich bei ihrem Suizid in ihrer Hand hielt. Aber selbst er bleibt rätselhaft. Und es bleibt fraglich, ob es ihn überhaupt gab.
An welchem Bild sie zuletzt gemalt hat, wissen wir nicht. Was sie als Letztes geschrieben hat, bleibt unerwähnt, gleichwohl Mutter Marie den Brief bei ihren Sachen findet. Die Dokumentenlage ist sicher der Tatsache geschuldet, dass Mutter und Vater in Anbetracht dessen, was der Krieg ihnen abverlangt und wohin die doppelte Niederlage – des Krieges und der Verlust der Tochter, sie geführt hatte, verständlicherweise bemüht waren, die Familie zu stabilisieren, zu schützen und weniger die Ursachen zu ergründen. Die gesellschaftliche Stellung der Gurlitts tat ihr Übriges.
Liebesbriefe von Cornelia existieren nicht. Wie überhaupt Liebe, Begehren, Sexualität, Körperlichkeit, Eros, ja selbst der erotische Blick, bei ihr in Bild, Wort und Schrift keinen Raum finden. Selbst eine "flüchtige Bemerkung [...] ein Satz, der das Lebensglück"[18] von Ihr und Hanns [Niedecken-Gebhard] betrifft, von Bruder Wilibald unbedacht geäußert auf "offener Postkarte, allen Dienstboten zugänglich"[19], erlebt sie sehr verletzend. Sie fühlt ihre Intimsphäre, die sie als unantastbaren Raum schützt und ihre Souveränität beeinträchtigt. Ihre Ansprüche an andere Menschen sind hoch. Zwei brauchbare Menschen hat der Krieg ihr genommen und sie ist Mitte 1916 wieder allein unter unendlichen ihr bekannten.[20]
Ihre Begehren und ihre Sehnsüchte hält sie in Wort und Schrift zurück. Sie vermittelt hingegen "Sicherheit und Selbständigkeit", die "sie zum Beichtvater aller jämmerlichen Seelenleiden der übrig Schwestern und jungen kriegsfreiwilligen Pfleger macht."[21] Ein Rückhalt- und Beistandschenken, das die eigene innere Unsicherheit maskiert.
Ihre Arbeiten zeugen nicht von Glück und Freude. Wir entdecken keine Freude am Körperlichen und dem Körper. Im Gegenteil. Ihre Bilder sprechen von Sehnsüchten, Klagen, Verlangen, Wünschen und Bitten. Ihre Frauen, das sind Mütter, notleidende, bittende, den Himmel anrufende und sie, die hilflose Krankenschwester, die abgewiesene Liebende.
So bleibt als Spur des Anderen [Paul Fechter] zunächst der Schriftzug auf dem Zettel.
Im Nov. 1919 folgt ein Nachschub. Mutter Marie schreibt an Wilibald, den älteren Bruder von Cornelia: „Hier schicke ich Dir mit wehem Herzen den ernsten, tiefen Brief zurück, ich habe ihn für dich abgeschrieben, er [Ernst Wallenberg, Redakteur der Wilnaer Zeitung.[22]] kennt unsere Eitel oder vielmehr: er hat in ihrem Innern gelesen. An derselben Vossischen Zeitung arbeitet auch der Dr. Fechtner [Fechter], der damals mit Eitel in Wilna war und Eitel eben wohl im Tiefsten getroffen hat, glücklich, sehr glücklich und sehr unglücklich gemacht hat. Ich kenne ihn nicht und habe nie mit ihm geschrieben, er ist verheiratet, hat ein Kind.“[23] Weder Original noch Abschrift des Briefes sind erhalten. Warum eigentlich?

Hildebrand Gurlitt - Paul Fechter

Cornelias Bruder Hildebrand, auch er steht seit seiner Zeit in Wilna und Kowno mit Paul Fechter in Kontakt, tauscht sich mehrfach mit Fechter aus. Er übermittelt die Umstände des Todes und lässt Paul Fechter wissen: "Meine Mutter sagt: "Über eins bin ich froh, eine Zeit in Wilna muß Eitl wirklich glücklich gewesen sein. Und auch ich empfinde so [...] Wollen sie etwas haben aus ihrem Besitz, was sie lieb hatte? Dann schreiben sie es mir bitte."[24]
Hildebrand will unbedingt ihr Werk veröffentlichen und schlägt 1922 Paul Fechter[25] ein Treffen in Berlin vor. Fechter geht nicht darauf ein. Sechzehn Jahre später am 1. April 1938 kaum eine Woche nach dem Tod von Vater Cornelius bietet Hildebrand Paul Fechter „ein wirklich sehr gutes Porträt [Paul Fechter] von der Hand [s]einer Schwester an und [bedankt sich] für den schönen Aufsatz über [s]einen alten Herrn“[26].
Das Bild hängt seinerzeit im Elternhaus in Dresden, Kaitzerstr. 26. Ob Paul Fechter das Angebot annimmt, bleibt ungeklärt. Fechter ist mit dem Roman *Die Gärten des Lebens*, der 1939 erscheint, beschäftigt. In dem Werk finden seine Beziehungen zu Frauen Ausdruck. "Seine weiblichen Bekanntschaften [...] stehen immer in einer gefühlsmäßigen Verbindung mit den Regionen, denen sie entstammen. Ihre Bekanntschaft ist für Ludwig [alias Paul Fechter] ebenso formgebend wie die heimatliche Landschaft, beide bilden die ‚Gärten des Lebens' für den Mann"[27], stellt Wolfgang Schütte fest. Mit Cornelia war Paul Fechter einer Frau begegnet, die in seiner poetischen Konstruktion des Selbst einen wesentlichen Platz einnimmt.
Wir kommen darauf zurück.
Hildebrands Ansage in 1920: "Sie [Eitl] ist und bleibt meine mir blutsverwandte Schwester, der Mensch, der mir damals am nächsten stand, und ein Teil von dem, was sie nicht zu Ende brachte, ist nun meine Aufgabe"[28], war ihm längst entfallen. „Aber wer sollte ein Denkmal für sie setzten, das ihr gemäß gewesen wäre?“[29], hatte er seinerzeit noch gefragt. Die in 1922 angekündigte Auseinandersetzung mit Cornelia bringt er nicht ins Reine, obgleich er sich absolut sicher ist, über sie zu schreiben. Doch er schweigt sich aus über das, was "Ihr Leben als eins der strengsten und folgerichtigsten, unbedingt wesentlich“[30] machte. Ein Suizid aus innerer Notwendigkeit?
Eine Antwort steht weiter aus.
Cornelias Geschichte war damit längst nicht zu Ende gedacht, auch wenn diese mit ihrem Suizid das schlimmstmögliche oder im Sinne Hildebrands das konsequente Ende genommen hatte.

Wolfgang Gurliit - Paul Fechter

Mit dem Kunsthändler, Galeristen und Verleger Wolfgang Gurlitt, Cornelias Cousin, der in Berlin die Galerie Fritz Gurlitt führte, hatte Paul Fechter in 1919 zu tun.[31] Fechter war mit der Publikation *Das graphische Werk Max Pechsteins* beschäftigt, davon zeugt unter anderem das Bildnis Dr. Paul Fechter, R 113, 1919 von Max Pechstein. Fechters Werk erscheint 1921 in Wolfgang Gurlitts Verlag.
Dass Cornelia bei den Treffen ein Thema war, erscheint unwahrscheinlich.

Aus dem Erzählmuster von Paul Fechter
Ein Kampf der Wirklichkeiten

Es sollte 30 Jahre dauern, bis Paul Fechter 1949 – Cornelia und er hatten sich 1916 in Wilna kennengelernt; in seinem Buch *An der Wende der Zeit* ihr eine Hommage widmet und erinnert:
„Cornelia Gurlitt, groß, blond, eine Erscheinung, bei der die graue Schwesterntracht fast wie eine Verkleidung wirkte. Sie hatte ein großes, volles Gesicht, das eine unverkennbare Ähnlichkeit mit den Zügen des Vaters überstrahlte; wenn sie mit weit ausladenden Schritten daherkam, spürte man schon am Gang, an der erfüllten Wucht der Bewegungen, daß hier ein sehr besonderer Mensch auftauchte, und Gespräch und Unterhaltung bestätigten bald diesen Eindruck und verstärkten ihn von Begegnung zu Begegnung.
Cornelia Gurlitt war Malerin, sie war darüber hinaus ein leidenschaftlich impulsiver Mensch voller innerer Gegensätze, die zu einer Einheit zusammenleben eine ungeheure Aufgabe war. Sie war hart, schroff, von unerbittlicher, unverbindlicher Aufrichtigkeit, auch wo diese gar nicht erforderlich war: sie war zugleich weich, für alles Leben offen und erfüllt von tiefer Sehnsucht nach eben diesem Leben. Sie war rasch mit den Worten, ohne auf ihre Wirkung zu achten, und zugleich sehr empfindlich. Sie war sprunghaft bis zur Unverständlichkeit, von einer blitzschnell wechselnden Reaktion bald auf dies, bald auf das, so daß dem Partner des Gesprächs eigentlich nichts übrigblieb, als sich jeweils zum passiven Empfänger dieser bald hier, bald da, bald dort aufleuchtenden Fragmente des inneren Lebens zu machen, die knisternden Funken der Einfälle, Abweisungen, Wünsche, Ausbrüche, Klagen, überheblichen Negationen in sich aufzufangen und zu versuchen, aus ihnen so etwas wie ein Ganzes werden zu lassen.
Diese Frau war von einer Kraft der inneren Spannungen, die etwas Erdrückendes hatte."[32]

Von Paul Fechter selbst existieren keinerlei direkte Angaben, die über sein Verhältnis zu Cornelia Aufschluss geben. Von Liebe kein Wort. Sein Fazit über die Malerin Cornelia lautet 1949: *"Wir sind nicht so reich an weiblichen Begabungen und noch weniger reich an wirklichen Werten der letzten Jahrzehnte, daß man dies Frau und ihr Werk der Vergessenheit überlassen dürfte."* Das ist eine Liebeserklärung, aus der Anerkennung und Zuneigung sprechen. Sie kam für Cornelia zu spät.

Um der Beziehung näher zu kommen, gilt es Umwege zu gehen. "Jeder begegnet nur dem, der ihm entspricht"[33], behauptet Fechter. Seinem Roman *Die Gärten des Lebens, 1939,* stellt Fechter voran: "Mit jeder, die ich verließ, starb ein Stück meiner Seele." Eine Einladung in *Die Gärten des Lebens* zu treten.
Wolfgang Schütte schreibt in seiner Studie zum journalistischen und erzählerischen Werk von Paul Fechter: "Die Liebe des Mannes wird als eine Grenzerfahrung dargestellt, unter der die Landschaft und die Frau zu einer Einheit verschmelzen. Diese romantische Fiktion wird von Fechter zu einer mystischen Vereinigung von Mann und Natur überhöht."[34]
Der Roman *Die Gärten des Lebens* knüpft an den vorausgehenden *Das wartende Land* an und schildert mit autobiographischen Bezügen Ludwig Drews [alias Paul Fechter] Bekanntschaften und Beziehungen zu Frauen ab 1914. Vizefeldwebel Bruns, Doktor der Philosophie, [alias Dr. phil. Hildebrand] stellt Ludwig die Frage: "Ich habe manchmal darüber nachgedacht, was die Frauen eigentlich zu Ihnen zog. [...] Das Männliche? – Eher vielleicht das Kindliche, das Sie haben, die noch fehlende späte Reife Ihrer östlichen Landsleute. Sie sind zu den Frauen gekommen wie ein Kind, gar nicht wie ein Mann." Auf

die Frage: Was das eigentlich ist – Liebe? antwortet Ludwig: "Zwischen Ihrer Schwester [Cornelia] und mir, da war weiß Gott Übereinstimmung des Gefühls und der Betrachtung. Heute weiß ich nicht, ob es nicht doch grundfalsch war, diese Übereinstimmung mit einem anderen Namen zu benennen."[35]
Der Roman endet mit einer Begegnung von Ludwig und Helenes Bruder in Danzig zur Zeit des Ersten Weltkriegs. Ludwig geht" mit einem wunderlich schweren Gefühl des Abschieds, als ob mit dem Bruder Helenes dort seine Jugend [...] im schweren Schatten des Krieges entschwunden war"[36].

Paul Fechter: zur Person – Kunst- und Kulturverständnis

Paul Fechter, 1880 in Elbing in "großbürgerlich geprägter Schicht"[37] geboren, heiratet 1906 in Dresden seine Frau Emma Fechter-[Vockeradt]. 1905 nach dem Abschluss seiner Dissertation arbeitet er als Journalist für die *Dresdner Neuesten Nachrichten* über Dresdner Kunstausstellung und siedelt 1910 als Mitarbeiter der Zeitung für die Bereiche Kunst und Theater nach Berlin über. 1922 wechselt er an die *Vossische Zeitung*. "Sein Interesse für die frühen Expressionisten findet in der Redaktion keine Resonanz mehr."[38] Im August 1915 wird er zum Kriegsdienst nach Lille beordert und kurz darauf nach Serbien versetzt. 1916 landet er in der Presseabteilung Ober-Ost, die von Ernst Wallenberg geleitet wird, den er vom Hause Ullstein kennt. Die Brüder Ullstein hatten 1914 die *Vossische Zeitung* übernommen.
Fechter setzt in Ersten Weltkrieg seine berufliche Karriere in Wilna ungebrochen fort. Er ist Mitglied des Intellektuellen Zirkel. Hier treffen sich die Maler Hermann Struck, Magnus Zeller, Schmidt-Rottluff, Schriftsteller wie Herbert Eulenberg, Arnold Zweig und Richard Dehmel als auch Hildebrand Gurlitt, der jüngere Bruder von Cornelia. Im August 1917 tritt Max Pechstein an Paul Fechter mit der Bitte um die Erstellung eines Verzeichnisses seiner Graphik.[39] 1918 wirkt Fechter in Berlin am Montagstisch jungkonservativer Kräfte mit.
Bei Fechter macht Schütte das "Bestreben, die Werte und Normen der Aristokratie zu kopieren"[40] aus, während Religion wenig bedeutsam ist. Fechter "zeichnet das Bild einer noch als heidnisch geprägten östlichen Welt, deren Naturschönheiten auf die Menschen mystifizierend einwirken"[41], "verweist allerdings auch auf die dunklen Kehrseiten, [nämlich] der typischen östlichen Neigung, der Realität zu entfliehen."[42] Den östlichen Menschen sieht Fechter in einem "unverfälschten Dasein voll wirklich ungebrochener Kultur [...] Der östliche Mensch ist ungeheuer stark, weil er in seinem Innersten noch ungebrochen ist"[43].
Paul Fechter spricht in *Die Künstler und die Bildung*[44], ganz einer Welt der Dichotomie verhaftet, von einer "Mystik des Herzens" (Empfindungstatsachen, d. h. eigenerfahrene Realität) und einer "Mystik des Kopfes" (Tatsachenmaterial, d. h. Expertenwissen). Letztere ist unpersönlich, stellt "einen Wall zwischen Individuum und Umwelt" und hemmt den Künstler. "Jahre sind erforderlich, um diese Widerständen unschädlich zu machen, [...] und an das Wesentliche von Erscheinungen heranzukommen – wenn es überhaupt noch möglich ist." Fechter behauptet: "Der Mensch künstlerischen Instinkts, der mit offenen Sinnen und offener Seele den Dingen naht, [...] erfaßt die Welt nicht nur quantitativ intensiver [...] sondern es bleibt auch etwas qualitativ von dem Erlebnis

anderer völlig verschiedenes. [...] Das Erlebte wird aus der Sphäre des Subjektiven herausgelöst."
Im Expressionismus drückt sich für Fechter "die Sehnsucht der Menschheit, den Sinn des Lebens im Inneren wieder zu finden, der ihr über den beständigen Tätigkeit am Äußeren verloren gegangen ist" aus. Wesentlich ist "einem Welt- und Lebensgefühl stärksten unvermittelten Ausdruck zu verschaffen." Das ist für Fechter ein deutsch national geprägter Ausdruck.
Sein Mythos in *Vom Kunstwollen der Gegenwart*[45] lautet: "Die Herrschaft der Natur wird abgelöst von der des Psychischen, das Göttliche [..] direkt durch den betonten Ausdruck des empfindenden Ichs." Die Natur wird zur treibenden Kraft, d. h. einem Trieb, der das Subjekt, die Künstlerseele, zur Gestaltung zwingt. Die Künstlerseele, eine Psyche besonderer Art, verschmelzt Natur und Geist, wie Fechter in *Der Kampf der Wirklichkeiten*[46] ausführt in eine "überwirkliche, geistige und damit nicht mehr dem Wandel unterworfene, bleibende Wirklichkeit". Die Wirklichkeit, d. h. die sichtbare Natur, sieht Fechter als unfertig an. Der Künstler bringt "nicht gereinigte äußere Wirklichkeit" in Form, vollendet diese zu "reiner Wirklichkeit".
Im Beitrag *Der Bildersturm*[47] teilt Fechter die Künstler, in solche, denen "das Leben [...] wichtiger [ist] als die Kunst; sie wollen den Geist nicht darstellen, sondern realisieren" und denen , "deren psychische Konstitution zur Entfaltung im Werk zwingt, die ohne diese Selbstobjektivierung nicht leben können".
Fechter favorisiert den sensuellen Expressionismus, d. h. die Einheit von Malen und Fühlen, die geistig gegen die Macht der materialistischen Welt aufbegehrt. Er beklagt einen Verlust der geistigen Substanz, eine Verweiblichung der Kultur und glaubt an die Sehnsucht der Menschheit, den Sinn des Lebens im Inneren zu finden, da sie der Realität müde sei.
Der Psychoanalyse und der experimentellen Psychologie steht er ablehnend gegenüber. "Was wird denn nun aus dem Unglücklichen, wenn er seine bestimmende Veränderung losgeworden ist. Er verschwindet als bisheriges Wesen und wird dafür grauenhaft normal"[48], legt er Dr. Bruns in *Die Gärten des Lebens* in den Mund. Fechter sieht Psychoanalyse, Psychologie u. a. Wissenschaften materialistisch infiziert. Der Intellekt habe sich dem unmittelbaren Leben unterzuordnen, meint er. Er plädiert für eine Befreiung von der Unterdrückung durch den Intellekt. Reiner Intellektualismus schließt Irrationalität und Mystik aus und verhindert somit den Zugang zum Ursprünglichen, dem Ewigen und Göttlichen.

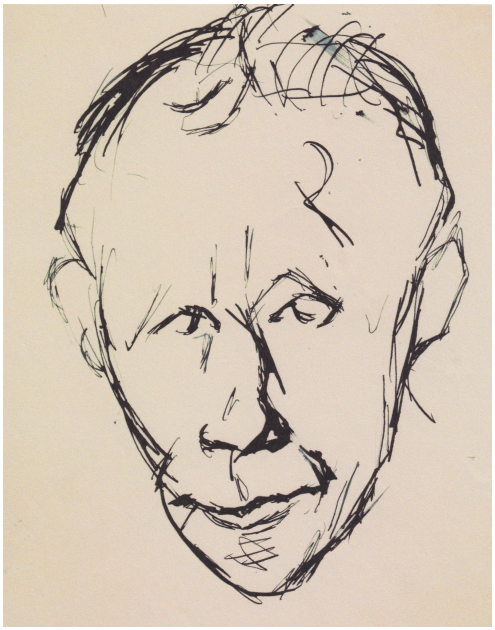
Am Ende seines Roman *Die Gärten des Lebens*, 1939, schreibt Paul Fechter: "Ludwig [alias Paul Fechter] starrte hinaus in das Dunkel [..] Wenn nur nicht immer die Sehnsucht bliebe und der Glaube, daß diese Sehnsucht einmal wenigstens am Ziel ankommen müßte." Im Dialog mit Bruns wird klar, was Ludwig [alias Fechter] sucht: "Die Heimat" [...] den Garten des jungen Lebens, das wartende Land [sein]er Kindheit".
Der Doktor Bruns schüttelte den Kopf. "Falsch, mein Lieber. Heimat – das ist nicht Vergangenheit, sondern Zukunft. Garten des Lebens ist, was wir uns erst anlegen – und zwar nicht allein [...] Leben will gelernt sein, aber Sterben auch, und wenn uns die Frauen dabei helfen, wollen wir ihnen dankbar sein. Gute Nacht und auf Wiedersehn in einer besseren Welt."
Wir schreiben das Jahr 1939. Fechter gelang, es immer wieder sich den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen anzupassen, wie Wolfgang Schütte konstatiert. Und wie wir wissen Hildebrand Gurlitt ebenfalls. Cornelia, die Unangepasste, hatte sich 20 Jahre zuvor das Leben genommen. Ihr Sterben, "Ihr Leben als eins der strengsten und folgerichtigsten" wirkt "unbedingt wesentlich“ weiter.

Ausgewählte Arbeiten

Cornelia Gurlitt: o. T., o. J.
Legat Cornelius Gurlitt 2014
© Kunstmuseum Bern, Obj. – Id. 87891

Cornelia Gurlitt: o. T., o. J.
Legat Cornelius Gurlitt 2014
© Kunstmuseum Bern, Obj. – Id. 87944

Max Pechstein: Paul Fechter, 1919
Tusche, Aquarell
© 2021 Pechstein Hamburg/Tökendorf



Cornelia Gurlitt: Paul Fechter, 1917?, Tusche
© Kunstmuseum Bern, Obj.-Id. 87920

Cornelia Gurlitt. o. T., o. J., Legat Cornelius Gurlitt 2014,
© Kunstmuseum Bern, Obj.- Id. 87552

Schwester Cornelia am Krankenbett[49] ihrer großen Liebe. Ein Mann [Paul Fechter] sitzt mit gesenktem Kopf im Krankenbett. Er streckt ihr den rechten Arm entgegen. Sie hält seine Hand. Cornelia ertastet den Puls der Beziehung. Ein Schleier liegt vor ihrem Gesicht. Mit dem linken Arm stützt sie ihren Kopf und verdeckt hinter der Hand ihr Angesicht. Ein jeder ist in sich versunken und mit sich beschäftigt.

"Mir ist im Ganzen so sonderlich und neu zu Mute, so viele unsagbare Erlebnisse liegen hinter mir, dass ich auch zu Dir mal wieder ganz neu, ganz fremd und darum fern von jeglicher Uneinigkeit zu Dir komme. Aus den wenigen Andeutungen unsers Seins und unsers Fühlens kann ja ein jeder den Anderen nur gerade leise ahnen, wir alle wissen nichts mehr voneinander. Diese Erkenntnis macht viel Herzweh und mit einem ungewissen Lächeln stellt man sich vor, wie es sein wird, wenn das warme Blut wieder in diese leeren Gefäße stürzen und sie füllen und heiß machen wird"[50], vertraut sie Wilibald im November 1917 an. Sie ist auf Urlaub in Dresden. Dort ist es "still, unendlich still und irgendwie verschämt"[51], erzählt sie. Sie "muss sich gegen die Tränen wehren. Es ist so erschütternd. Alle beide. Sie [die Eltern] leben in sich und schwingen nur noch leise nach außen [...] und alles Böse wird verschluckt [...] und alles ist sehr begrenzt und sehr still und irgendwie furchtbar [...] Ich schäme mich auf Schritt und Tritt und ich glaube, das geschieht auch deshalb, weil auch sie sich schämen, Mutter zumal. So viel Güte zu fühlen, hat in der Süße irgendeine Bitterkeit [...] Es ist unglaublich still." Güte, die offene Auflehnung frißt, ihr die Scham vor den eigenen Wut, das vermeintlich Böse, ins Gesicht treibt. Offene Konflikte bleiben Tabu.
Und sie fährt fort: "Eine Frau ohne Mann und Kind und mit einer großen, großen Menge von tot geschossenen lieben Freunden, ist wie ein Krüppel – was soll man davon reden? [...] Der Sommer war sehr schwer, mit malen wollen und immer wieder nicht können und aus einem Grunde war der Sommer auch sehr, sehr herrlich – doch später vielleicht sag` ich Dir viel, vielleicht aber hast Du auch so ein Gesicht bekommen, dass ich Dir gar nichts sagen kann." Das war 1917, der Sommer, in dem Fechter sie "glücklich, sehr glücklich und sehr unglücklich gemacht hat". August 1917 ist die Lithographie (S.11) datiert, die Cornelia Emma Fechter-Vockeradt, der Ehefrau von Paul Fechter, widmet.

Eine blutrote und eine blutleere Hand berühren einander.

Tandaradei – Seht wie rot mir steht der Mund. Es küsst mich kein Mund. Der Blick in die Zukunft ist ihr verstellt.

Cornelia Gurlitt: o. T., Lithographie. August 1917
u. l. Widmung: Für Emma Fechter-Vockeradt
© Vilna Gaon State Jewish Museum

Ausschnitt

Das Skizzenblatt: ***Am Abend im Garten bei einem Pan***

Cornelia Gurlitt: o. T., o. J., Legat Cornelius Gurlitt 2014
© Kunstmuseum Bern, Obj.- Id. 87841

Erotische Spannung am Abend in Arkadien. Pan in Liebelei mit einer Ziegenfrau. In der unteren Bildhälfte, mittig im Bild, steht ein lüsterner Pan. Mit der linken Hand grapscht der Lüsterne am Rock der Nymphe.

Ein kahler Baum ohne Äpfel. Sie, die ihm den Arm entgegenstreckt, hat ihm keinen Apfel zu bieten. Er ist dabei, sich aus dem Staub zu machen.

Bei all ihren Sehnsüchten, da gibt es nichts zu greifen, nichts, was sie in der Hand halten kann.

Cornelia Gurlitt: Ohne Titel, o. J., Lithographie, Privatbesitz

Zurück zum Roman von Paul Fechter *Die Gärten des Lebens* veröffentlicht in 1939. Am 1. April 1938 wendet Hildebrand sich wie erwähnt an Fechter und bietet ihm ein Portrait aus der Hand von Cornelia an und äußert, ihn bei seinem nächsten Besuch in Berlin besuchen zu wollen, "um einmal eine Stunde friedlich sitzen und reden zu können." Ob es zu dem Treffen kam, wissen wir nicht.

Paul Fechter: *Die Gärten des Lebens*

Im Roman begegnet Ludwig [Fechter], während er mit dem Militär liebäugelt, seinem früheren Studienfreund Doktor Bruns [Dr. phil. Hildebrand. Hildebrands Ehefrau hieß Helene.] und dessen Schwester Helene [Cornelia]. Nehmen wir Fechter beim Wort, der für sich beansprucht, dass "das Entscheidende in aller Kunst zuletzt doch die Kraft der Beziehung zum gelebten Leben [...] das wahrhaft Bestimmende die gesamte Wirklichkeit ...] des malenden oder dichtenden Menschen ist"[52], darf man von einen nach seinem Leben gezeichneten Werk ausgehen. Hier dominiert Cornelia, die Frau, von der er zehn Jahre später sagen wird, sie war ein besonderer Mensch mit einer Kraft der inneren Spannungen, die etwas Erdrückendes hatte. An ihr arbeitet er sich und seine geistige Haltung samt seinen kunst- und kulturtheoretischen Ansätzen ab. Der Mann sollte nicht der "Erbsünde der Romantik" verfallen, sonst wird "aus der Geliebten die Herrin [...] und am Ende sogar die Mutter", lässt der Autor Paul Fechter, der angeblich Cornelia schwängerte und ihr seine Liebe verweigerte, seinen Protagonisten Dr. Bruns sagen.

Helene Bruns, Medizinstudentin im achten Semester, hält ihr Studium eigentlich für unsinnig, glaubt jedoch man könne "das Gelernte für Kinder und Frauen nutzbringend verwerten". Fechter stellt sie als Bohemian dar, rauchend, trinkend, jedoch einer Gleichstellung von Mann und Frau belehnend. Sie schaut lieber zu Männern hinauf, vorausgesetzt, es sind die richtigen. Fechter bringt ein Thema der Zeit, die Verweiblichung der Kultur ins Spiel. "Man lebe in einer weiblichen Zeit", meint sie. Selbst "die Männer haben heute alle schon einen femininen Zug." Für sie ist Ratio [geistiges menschliches Denken] die Grundlage des Lebens. "Das richtige Leben ist viel wichtiger", das Klare und Einfache. Nicht das "sogenannte Verstehen"(Intellekt) sei bedeutsam, sondern eine gemeinsame Basis der inneren geistigen Haltung.
Ludwig ist glücklich innerhalb der gefährlichen, verwirrten Welt einem Menschen zu begegnen, dessen Welt er teilt und der ihm Sicherheit gibt. Für Helene ist das "Sicherheitgebenkönnen so sehr als Bestätigung ihrer eigenen, im Innersten nicht allzu großen Sicherheit", daß sie sich Ludwig gegenüber öffnet und er sich auf ihre Welt einlässt. Sie "empfand sich als Garten eines besonderen Lebens" und ist interessiert sich für die "Landschaft der kleine Leute [...] die noch wissen, was natürlich ist."
Sie bekennt sich zu dem Natürlich-Männlichen. Ludwig weiß die "Sicherheit, um das Gefühl des andern zu wissen", das Miteinander zu schätzen. In dem Sommer {1917} mit ihr erlebte Ludwig "etwas von der Ungetrübtheit seine Jugend". Die beiden "sahen sich, wenn die Arbeit es erlaubte, jeden Tag". Helene vertraut in der "Führung des Lebens gläubig ihrem Partner, der wiederum seinerseits sich dem Leben überließ und wartete". Ludwig versucht Helene von einen Treffen mit dem Psychoanalytiker Rasch, ein Intellektueller, abzuhalten und warnt: "Denk an dein Herz". "Das überlasse ich lieber dir", antwortet sie und fühlt sich gewappnet. Doktor Rasch und dessen Freud Dr. Hooge, ein obskurer holländischer Psychiater, entdecken an Helene eine "unwillkürliche Bewe-

gung". Für Dr. Rasch ist das ein Symbolausdruck für "das unbewußte, natürliche Wollen des Menschen [...] den man nur richtig deuten müßte, um Aufschlüsse über sein ihm selbst unbekanntes eigentliches Leben zu bekommen." Helene lässt sich auf die Analyse ein. Dr. Rasch "schildert die Welt als das absolute Reich des Eros, in anderen Worten "einen künstlichen Garten des entfesselten Lebens". Seine Meinung ist: "Alle Verwirrungen zwischen den Menschen und in den Menschen beruhten nur auf Störungen und Verge- waltigungen des Triebes". "Das Wichtigste seien die Träume, das Zweitgewichtigste bietet die Analyse", deckt diese doch "vom Leben verhüllte und umgedichtete Erinnerungen an entscheidende, aber ins Unbewußte verdrängte Erlebnisse der Kindheit" auf. "Wenn man lerne, seine Träume richtig, das heißt vom Erotischen aus zu sehen und zu erklären, komme man [...] zu den [...] für sein Schicksal entscheidenden Veränderungen". Im Verlauf einer psychoanalytischen Sitzung, die Dr. Rasch leitet, kommt Helene unter den Einfluß des Psychiaters Dr. Hooge und dekompensiert.
Ihr Hausarzt empfiehlt strengste Ruhe und Vermeidung jedweder Aufregung. Ludwig überkommt die Angst und macht sich Vorwürfe. Helene ist nun überzeugt: "Ich hatte mir ein Leben zurechtgemacht, in dem ich ohne zu ahnen, das Wichtigste vergessen hatte. [...] Ich mußte wohl so leben, weil ich zu schwach war für das andere". Und sie fährt fort: "Laß – wenn einer kurz vor Toresschluß gerade noch an den Anfang gekommen ist, will er wenigstens ein bißchen Klarheit haben. [...] Wenn du bei mir warst, ging mein Leben freundlich und friedlich weiter, und ich war froh; aber war das das Leben? [...] Ich habe dich lieb wie immer und bin diesselbe für dich. Aber ich weiß jetzt, daß es etwas dahinter gibt. Das ist wüst und schrecklich, und man rührt ans Sterben; aber ohne das bleibt alles tot. Was ist das richtige?"
Sie versinkt in Melancholie, steht selten auf, ist "kraftlos und schwach, daß sie kaum ein Wort zu sprechen vermochte. Sie verlangt mehr über den obskuren Dr. Hooge zu erfahren, während Dr. Rasch doziert: "In den höchsten Augenblicken der Liebe ist ein Mensch dem Tod ebenso nah wie dem Leben. [...] Man kann seine Länder nicht nach Belieben bereisen: nur wo man bleibt und sein ganzes Leben einsetzt, empfängt man Ganzes. Meine alten Welten von früher sind tot; den Irrtum der letzten habe ich büßen müssen; nun

Cornelia Gurlitt: o. T., o. J., Lithographie, Legat Cornelius Gurlitt, 2014
© Kunstmuseum Bern, Obj.-Id. 87873

muß ich zusehen, was an Seele und Geist noch unverbraucht geblieben ist, und irgendwo ein neues Zuhause aufbauen". Helene hört mit, bleibt reglos, stumm, streng und blaß und ließ sich nicht mehr wecken.
Es folgt ein ausführliches Zwiegespräch von Dr. Bruns, Helenes Bruder, und Ludwig über Leben, Liebe und Tod. Ludwig resümiert: "Einmal denkt man, im Grunde ist alles einfach: ein Gefühl spricht zum anderen, und sie gehen zusammen, und alles kommt von selbst und ist richtig. Bis man einsehen muß, daß das ein Traum und eine Illusion ist. Alles ist anders, und alles ist kompliziert und schwierig, und jeder nennt etwas anderes Liebe als der andere. Zwischen ihrer Schwester und mir, da war weiß Gott Übereinstimmung des Gefühls und der Betrachtung. Heute weiß ich nicht, ob es nicht doch grundfalsch war, diese Übereinstimmung mit einem andern Namen [Liebe] zu benennen." Ludwig verabschiedet sich von Helenes Bruder mit den Worten: "Die Heimat [...] den Garten des jungen Lebens, das wartende Land unserer Kindheit."[53] Eine Sehnsucht, die Cornelia bediente. "Der Mann schlüpft in die Rolle des empfindsamen Träumers. [...] Sie versetzt ihn, ebenso wie die Natur, in einen ekstatischen Zustand"[54], resümiert Schütte. Das gilt auch für Cornelia im Sommer 1917 mit Fechter in Wilna.

Dr. Bruns [Hildebrand], legt Fechter 1938/39 in den Mund: "Unsere bisherige Welt versinkt, eine neue steht auf: man muß sich Rechenschaft geben über das Gewesene, aus dem wir lebten. Das wird jetzt Geschichte, wird abgelöst von völlig anderem. Wir, die wir seine Träger waren, sind verpflichtet, wenigstens den Versuch seiner Deutung zu unternehmen – am Bilde oder direkt. [...] Die Gärten unseres Lebens haben verworrene Wege. Niemand kann mehr etwas sagen. Nicht einmal, wie es ausgehen wird." Und es bleibt, selbst wenn Beziehungen scheitern, eine Verbundenheit.
Längst hat er, Hildebrand, sich auf Geschäfte mit den Nationalsozialisten eingelassen. "Es mag eine bloße Koinzidenz sein, dass Hildebrand Gurlitt [...] in dem Moment, in dem sein Vater stirbt [25.3.1938] und dessen Autorität wegfällt, ins Schwanken gerät und seine moralische Integrität aufgibt."[55] Eine Woche nach dem Tod sucht er den Kontakt zu Paul Fechter, bedankt sich für den "schönen Aufsatz über [s]einen alten Herrn", versucht die unterbrochene Verbindung seiner Schwester Cornelia zu Paul Fechter neu zu beleben, um "einmal eine Stunde friedlich sitzen und reden zu können". Worüber? Sicher nicht über das Leben und Werk seiner Schwester, der Vierteljüdin. Sein Angebot, das Porträt von der Hand seiner Schwester, war nur Mittel zum Zweck. Ihre Kunst gilt inzwischen als ‚entartet'. Hildebrand verwertet beschlagnahmte, entartete Kunst' und steigt auf zum Haupteinkäufer in Frankreich.
Paul Fechter knüpft zehn Jahre später an die unterbrochene Verbindund zu Cornelia an. In seiner Hommage für Cornelia aus dem Jahre 1949 schlagen sich Welt- und Lebensgefühl des Lebensraumes, der seine Sozialisation und Identität bestimmte, erneut nieder. Cornelia, schreibt er, "füllte so den Raum in sich und um sich völlig mit sich und ihrem Wesen aus: ihre große stattliche Erscheinung war Sinnbild auch der inneren Bean- spruchung des Lebensraumes, der von ihren ungezähmten Kräften ausging. [...] In der Hingabe an die Arbeit wachte ein anderer Mensch auf – und der war zuletzt der entscheidende Teil ihres Wesens. [...] In den Blättern von Cornelia Gurlitt lebt viel mehr von der leidenden Realität des Ostens: das Traumhafte ist unerbittliche Wirklichkeit geworden, nicht vom Einzelnen aus, sondern durch die Kraft und Härte der verwirklichenden Form. In ihren zeichnenden Händen war keine Weichheit. [...] Sobald sie statt des Stiftes den Pinsel zur Hand nahm, ging ihr Gefühl mit ein in das, was sie schuf: ihre ganze Liebe zu der reichen, lebendigen und noch völlig richtigen, durch keine Gradlinigkeit der Natur entzogenen Landschaft Litauens kam in diesen Bildern zum Ausdruck."[56]

Aus der Perspektive von Anton Kolig

Der Name von Anton Kolig taucht im Gurlitt Nachlass der TU Dresden nicht auf. Es sind dort keine Briefe von Cornelia aus ihrer Pariser Zeit zu finden. Lediglich in einem Brief aus dem Sommer/Herbst 1917 an Wilibald erklärt sie: "Von meinen besten Freunden aus der Pariser Zeit lebt fast keiner mehr, und einige haben die Hand losgelassen von dem, was uns doch das Nächste war"[57].
Bruder Hildebrand, der über sie und ihr Leben am besten informiert ist, erwähnt den Namen Kolig zu keiner Zeit. In Hildebrands Sammlung befindet sich kein Werk von Anton Kolig, auch nicht das Gemälde *Erstes Selbstbildnis*, WVZ 75, aufgeführt im WVZ-Welz 1948, Provenienz Besitz Cornelia Gurlitt, Dresden[58]. Es ist "verschollen und fotografisch nicht dokumentiert."[59] Die Werke, Koligs Transformation der Beziehung, fordern geradezu ein autobiographische Lesart heraus. Im Zentrum steht der Mensch und Maler Kolig. Alles dreht sich um ihn.
1914/15 kurz nach seiner Rückkehr aus Paris in Nötsch "errafft sich [Kolig] aus der Gemütslähmung und malt das Bildnis seiner Frau (Carl Moll, Wien) [...] ferner das erste Selbstbildnis (Cornelia Gurlitt, Dresden)"[60], schreibt Schaukal. Ob, wann und wie das *Erste Selbstbildnis* in die Hände von Cornelia gelangt, ist bislang ungeklärt.
Nach Cornelias Suizid in 1919 folgen mit *Die Klage,* 1920, und *Frau mit Fächer*, 1920, zwei Werke, in denen Koligs sein Verhältnis zu Cornelia thematisiert und die Bedeutung der Beziehung ins Licht rückt.
Ob 1947 beim Treffen von Anton Kolig und Wolfgang Gurlitt[61], ein Cousin von Cornelia, Mitte 1947 in Villach eventuell die Sprache auf Cornelia kam, wissen wir nicht. Am 31. Mai 1947 eröffnete in Linz die Neue Galerie der Stadt dessen Leitung Wolfgang Gurlitt innehatte mit einer Ausstellung von Alfred Kubins Werk, einem hochgeschätzten Künstlerkollegen.

Eine weitere Quelle, die Aufschluss über das Verhältnis von Anton Kolig und Cornelia geben könnte, blieb bislang nicht auffindbar. Anlässlich des Todes von Lotte Wahle, einer engen Freundin von Cornelia, schreibt Rose Scheumann, ebenfalls Malfreundin und enge Vertraute, an die Familie Gurlitt. In diesem Brief, datiert 12.04.1953, heißt es: "Die Nachricht von Lotte Wahle hat mich sehr betrübt - Auch mir verbindet sich mit Lotte, Cornelia & Ihrem Hause ein sehr schöner Teil meiner Jugend - Die ganze Malermädchenzeit ist ohne die beiden nicht zu denken. Von Cornelia habe ich aus dieser Zeit & aus Paris noch alle Briefe & die vielen graphischen Blätter, die sie mir gegeben hat."[62] Rose Scheumann verstarb 1974. In ihrem Nachlass, den Frau Gerda Sieber, geb. Lohse, Tochter des Künstlers Carl Lohse, verwaltete, waren in 2009 weder die Briefe noch die Grafiken zu finden.

1923, drei Jahre nach Cornelias Suizid,

schreibt Anton Kolig an seine Frau: "Ich lebe sosehr in verfluchten Träumen, daß mir die Wirklichkeit immer erst zu spät – fast wirklich 'zu spät' bewußt wird. Aber - und das ist das Merkwürdige, daß es für mich niemals ein 'zu spät' gibt [...] ich habe es [...] verwunden [...] Ich weiß nicht, wie Du Liebste damals mein Verhältnis zu Cornelia genommen hast – jedenfalls bin ich zu spät gekommen, um zu verhindern, daß sie sich Leid angetan

hat – Ich habe es schwer verwunden ... aber konnte ich denn ins Schicksal eingreifen? und die ständigen Siegel des Schicksals auf mein Leben, Liebste, sind mir bewußt geworden, als daß ich dran glauben könnt, es korrigieren zu können. 'corriges la fortune' Ich glaube Dir, daß es verflucht schwer ist, wenn einen die Zweite [gemeint ist Cornelia] insgeheim liebt."[63] Das Wesentliche, das für Kolig mitschwingt, ist geliebt worden sein. Das Ende der Liebesbeziehung ist es nicht.

Zurück in die Jahre 1919/20

Auf raffinierte, sublime Weise legt im entfernten Nötsch im Gailtal/Österreich Anton Kolig seine Spur.
Was wir wissen, ist:
Vermutlich in 1913 lernen Cornelia Gurlitt und Anton Kolig sich kennen. Ob in Dresden oder Paris bleibt offen. Wilhelm Baum[64] vermutet, dass Kolig 1913 auf seiner Reise mit Franz Wiegele von Paris nach Berlin dort Cornelia aufsucht. Näherliegend erscheint ein Zusammentreffen in Dresden, übermittelt doch Kolig am 4. Juni 1913 aus Berlin: "Meine Adresse für die nächsten 14 Tage ist Dresden Toni Kolig Postamt 1, Marienstr. postlagernd"[65]. Just am 13. Juni feiern Cornelias Eltern ihre Silberne Hochzeit, an der auch sie anwesend ist.[66]
Zwischen Anton Kolig und Cornelia entwickelt sich eine besondere Freundschaft. Die beiden stehen über den Ersten Weltkrieg hinweg in engem Kontakt. Sie pflegen die künstlerische Auseinandersetzung, tauschen Arbeiten aus. Cornelia verkauft Zeichnungen von Kolig, wahrscheinlich um ihn finanziell zu unterstützen. Mit Literatur hilft man einander aus und gibt Bände von Balzac, Gustave Flaubert, Romain Rolland und anderen weiter. 1916 sendet Cornelia aus Wilna neben Balzacs *Die Chouans* Illustrationen nach Munch und bittet Kolig um zwei Arbeiten, die sie für ihn verkaufen will.[67] Kolig schickt ihr Arbeiten aus seinem Skizzenbuch Liebespaar.[68]
Mit Cornelia teilt er in Paris das Paradies, eine geistige Künstler-Gemeinschaft, finanziell abgesichert mit der Freiheit drauflosmalen zu können. Die beiden pflegen ihre Verbindung. Cornelia beweist sich als gebildete, engagierte Mitstreiterin, ebenbürtige Partnein, die in geistig-seelischer Verbundenheit seine Kunst schätzt, ihn unterstützt und ihm aus der Ferne beisteht, während sie als Krankenschwester im Lazarett in Vilnius dient. Cornelia ist ein in Fechterschen Worten ein Garten seines Lebens. Sie schenkt ihm Aufmerksamkeit und Anerkennung. Er fühlt sich verstanden. Er kennt ihr Leid und ihren Schmerz. Er bewundert und beneidet Cornelia, die Malerin, die sich an der Front aus Liebe zum Mitmenschen, das heißt der Liebe Gottes in Gestalt von Treue und Barmherzigkeit, verzehrt.
Die beiden teilen das Unbehagen gegen die Vernunft und eine Neigung zur Spiritualität. In Koligs Welt regiert Göttlich-geistiges. Hier ist "das Geniale schöpferisch genitale Gott Vaters der heil. Geist"[69]. Beide laden ihre Bilder mit Bedeutung auf und suchen einen Weg zur Erkundung und Tröstung der Seele. Sie pflegen einen transzendentalen Garten.

Diese private, insgeheime Liebe, die Kolig nie ausformuliert, sondern nur einmalt, ist "ein Ringen jenseits des Fleisches"[70]. "Malarbeit", so schreibt Koligs Schülerin Rose Sommer-Leypold, war für ihn "Gottesdienst, Streben nach Gott, Wegräumen alles, was die Einheit mit Gott stört und hindert, und vor allem fromm und ergeben machen eines sehr starken Willens, damit die Liebe alles verwandeln und hinauftragen kann."[71]
"Weißt Du was Liebe ist?", fragt Kolig 1948 und gibt die Antwort: "Werkzeug sein und in Demut und Reinheit und die Bemühung – Erkenntnisse und Erfahrungen heißen Dich`s wachen [?] solange es gebraucht und verbraucht ist – leiden und Haare lassen wie der Pinsel wie beim Malen."[72]
Kunst ist seine Liebe. Ungeliebtes, "seine ganze Weltverachtung"[73] überdeckt er mit Schönheit. Schönheit nicht im Sinne des ästhetisch Schönen, sondern "Schönheit als Weisheit der Sinne weltabgewandt und doch von der Liebe (als Weisheit des Herzens) dirigiert, so daß alle Leidenschaft wie Ehrgeiz, Lust und Eitelkeit eliminiert erscheinen, von der träume ich, wenn ich male."[74]
Kolig spricht der bloßen Schönheit die Macht zu, das Gute in sich zu tragen und das Böse zu eliminieren. Zugleich ist Kolig ein Gärtner[75], "der Blumen und Pflanzen durch Anlächeln und Geständnis [s]einer Zuneigung - nicht durch Düngen - zu besonderer Entfaltung ihrer Kräfte (Schönheit und Kult) aneifert"[76] Er ist überzeugt, selbst Pflanzen mit seiner Leidenschaft positiv bewegen zu können. Das Gedeihen seiner Blumen ist ihm schon um 1920 ein Gradmesser für Liebe und Leidenschaft anderer ihm gegenüber. Er offenbart damit sein Liebäugeln mit der Theorie Otto Weiningers, dass die Frau erst zu etwas wird, wenn die Leidenschaft des Mannes zündet. Seine Vorstellung ist ihm verbindliche Wahrheit.
"Ich bin sehr gespannt darauf, wie Du auf meine Leidenschaften reagierst – ob meine Blumen Wurzeln gefaßt haben oder nicht – denn das ist ein Kriterium, wie sehr Du auf mich ein-gehst"[77], schreibt er an seine Ehefrau Katharina. Er attestiert sich eine gefühlsmäßige Beziehung selbst zu Blumen und Pflanzen, will heißen der Natur. Der Maler, der 1949 in Nötsch klagt: "Die Menschen hier sind mir ein Greuel nur tierisch animalisch u. ohne Geist keine Modelle."[78]
Im Werk *Die Klage,* 1920, malt er sich ein. Gottgleich als Jesus schwebt der schöne Körper im Bild und das Erdenkind klagt gen Himmel. Später heißt es bei ihm: "Als Sklave Deines Kadavers (süßen Fleisches) pflegst du ihn und als Augenmensch betrachtest Du ihn. Ja, der Künstler ist [...] sein eigener Richter und Ankläger."[79] Welche Bedeutung dem Sehen zukommt, darauf macht Kolig schon in seinem Deckengemälde in der Patronatskirche in Kunewald, 1911, aufmerksam. Hoch oben über den Engeln thront alle und alles sehend das Auge Gottes.
Von einer "sinnlichen, daseinsbejahenden Einstellung zum eigenen Körper"[80] wie Wilfried Skreiner meint, kann keine Rede sein, im Gegenteil. Die Liebe (Weisheit des Herzens) und das Geistige, das Göttliche, sind dauern gefordert vor den Gefahren, nämlich der Leidenschaft und den Trieben des minderwertigen Körpers, will heißen des begehrenden Fleisches zu bewahren. Herz/Seele und Geist sind die Herren, der Körper lediglich sterblicher Rest. Anton Kolig stellt noch 1948 eine natürliche Triebhaftigkeit in Frage: "Sind wir wirklich liebeshungrig oder sind es nur die Sinneswerkzeuge, welche kaltgestellt veröden u. überflüssig werden?"[81] Kolig, so ist zu vermuten, ist und bleibt ein Liebäugler der Theorien von Otto Weininger. Der reine Mann ist ein Ebenbild Gottes. Katharsis verstanden als Reinigung von Sexualität beziehungsweise Verneinung der Sexualität sind ihm Heilmittel.

Schon um 1911 mit dem Deckengemälde in der Patronatskirche in Kunewald beginnt Kolig sich in christliche Szenarien einzumalen. Kurz darauf greift er den Hl. Sebastian auf und bringt andere religiöse Themen ein. In seinem Glauben geht es ganz körperlich um das Ertragen von Leid und Unterdrückung menschlicher Regungen. Sein Glaube verheißt ihm kein weltliches Glück und Wohlergehen, sondern Gnade. Liebe zu einem höheren Gut, nämlich die Erlösung im Jenseits. Die Gegensätze bestehen nur in der Welt, in Gott sind sie eins. Er findet darin eine regulierende Kraft, die ihn trägt. Seine Medizin gegen das Leben im triebhaften Fleisch entsteht im tiefen Pessimismus an die Realität. Er reklamiert: "Denn in unserer Brust kämpft Gott um seine Existenz - Anerkennung"[82] und beteuert "seine Malerei [sei] sakral ausgerichtet. "[83] Auf Gottes Wort hört er. In Gottes Namen malt er, im Glauben dass sich im nackten männlichen Körper der Schöpfer offenbart.
In *Die Klage*, 1920, liegt Schönheit inkorporiert in Form eines nackten männlichen Körpers im Schwebezustand zwischen Himmel und Erde. Er wünscht, dass ein geschlechtsloser Engel des Herrn herabsteigen möge, dessen Stimme sagt: Steh´ auf und geh.
In *Frau mit Fächer*, *1920*, führt Kolig den unterbrochenen geistigen Austausch mit der treuen Freundin Cornelia fort. Nimmt man ernst, was seine Schülerin Rose Sommer-Leypold schreibt: "Seine Bilder waren nie fertig, am liebsten hätte er nie eines weggegeben, so wuchsen sie von 'Zustand' zu 'Zustand' mit seinem Leben mit, sie waren Teile seines Selbst"[84], so stellt sich die Frage: Wie sah das Bild 1920 aus?
Zur Position des Malers gegenüber seinen Modellen konstatiert Rohsmann: "[Kolig] verhält sich gegenüber seinem Modell, als distanzierter Beobachter. Weit entfernt von äußeren und inneren Regungen charakterisiert er die Dargestellte in ihrer schlichten, natürlichen Eleganz wie um ein objektives Bild ihrer Erscheinung zu geben, und rückt sie zugleich in eine Sphäre der Unnahbarkeit und Überzeitlichkeit"[85]. Koligs Schülerin Sommer-Leypold erklärt: "Er stellt sein Modell in die Stellung, in den Hintergrund, in die Kleidung, die er seelisch-geistig empfand als die zu ihm gehörenden Farben und Farbspannungen. Das war aber ganz und gar nicht eine ästhetische Angelegenheit, die mit Kunstverstand zu bewältigen war, sondern eine aus Herz und Wille aufsteigende."[86]
Der bekennende Augenmensch und Maler spricht einerseits von "einer Theologie der Farben"[87] und ergänzt: "das Kunstwerk in Farbe [ist] nur ein Fenster aus unserem Kerker des irdischen Daseins auf ein erlösendes Paradies."[88] "Modell, Maler und die Pinsel waren eines, 'es malte', nicht von der Natur ab, sondern wie aus Einssein mit dem Geiste heraus, und Geistiges fand seinen Ausdruck. Er hat diesen Zustand der Gnade als Zeugung empfunden"[89], schreibt Sommer-Leypold.
Kolig erkennt nicht an, dass er es ist, der Hand und Pinsel führt und die Verbindung zwischen Körper und Leinwand herstellt, die Beziehung gestaltet, arrangiert und kontrolliert. Nein, er ist das schöpferische Subjekt, Mittler, der ein Stück Wirklichkeit in eine überwirkliche, geistige Wirklichkeit bringt. Kolig geht von steter Veränderung aus, erlebt diese als anarchisch und ängstigend. Er strebt ein konstantes einheitliches Sein an. Freiheit und Selbstbestimmung nimmt Kolig für sich nicht in Anspruch. Gefangen in sich, öffnet er mit Gott die Seele in die Welt nach außen. Er löst damit zwar nicht die inneren Konflikte, aber Gott wird zu Quelle seiner Resilienz. "Die Malerei wird dir Trost bringen, wenn die Schatten überwunden werden und die dramatische Synthese des Menschen klar und gesetzmäßig gestaltet ist, Du Dich persönlich ganz vergessen kannst. Bei einem Kunstwerk der Malerei muß die verwendete opt. Erscheinung das gehorsamste Kind sein, daß Eigentliche muß einer höheren Eingebung vorbehalten bleiben, so daß Phantasie und Vernunft eine Synthese wird"[90], schreibt er 1949.

Tradierte, materielle versus moderne, geistige Nährseele

Man darf Cornelia als Pendant zu seiner treuherzig dienenden Frau aus bäuerlichem Milieu sehen. Kathi, die ihm den Rücken freihält, ihn und die Kinder versorgt, ist die materielle Versorgerin, aber keine ebenbürtige geistige. Sie ist seine "Gefährtin, eine ganz zurückhaltende keusche Frau, die ihre Erfüllung fand in einer für 'moderne Frau' unbegreiflichen Art des Dienens für ihren Mann und ihre Kinder. Er hätte nie ertragen, wenn seine Frau sich in seine Art zu arbeiten irgendwie auch nur mit einem Wort eingemischt hätte. Im allergrößten Vertrauen zu ihm, das auch nie enttäuscht wurde, besorgte sie in großer Bescheidenheit seinen Haushalt, in dem er König war und seine fünf Kinder. Sie ging in dieser aufreibenden Tätigkeit nimmermüde auf, gestärkt durch Liebe, Vertrauen und eine starke religiöse Bindung an die göttliche Welt. Sie ist eine sehr fromme Frau gewesen."[91] Was seine Kunst angeht, hatte sie zu schweigen.
1948 offenbart er: "Ich kenne keine glückliche Ehe eines genialen Menschen – immer ist er allein im Kampf um sich bzw. seine Nachfolge, weil er selbst dauernd in Verwandlung ist und diese schmerzt"[92] Kolig ist sich der Brüchigkeit und Flüchtigkeit seines Menschseins und seines Hin- und Hergerissenseins bewusst. Kraft der Spiritualität und Phantasie versucht er die Widersprüche zusammenzuführen.
In Cornelia begegnet ihm eine gebildete, humanistisch gesinnte Frau aus einflussreichem Hause, die seine geistige Haltung teilt. Darüber hinaus ist "der Name Gurlitt [...] im Kulturbetrieb und in den Salons der Wiener Jahrhundertwende bekannt [...] der renommierte Landschaftsmaler Louis Gurlitt (1812-1897) [Cornelias Großvater]" hatte eine zeitlang in Wien gelebt."[93] Ihr Onkel Wilhelm als Archäologe in Graz hat sich bis zu seinem Tod 1905 sich für die Moderne Kunst in der Steiermark engagiert.
Der *Frau mit Fächer* legt er den Himmel in die Hände, während er im bodenständigen Nötsch die kulturelle Hölle erlebt und seine schweren Seelenkämpfe mit Gesprächen mit den göttlichen Wesenheiten und Malarbeit und alles was die Einheit mit Gott stört und hindert wegzuräumt.[94]
Kolig setzt Cornelia als kultivierte Dame der Gesellschaft, die an seiner Welt und Kunst geistig Anteil nimmt, ins Bild. Wie zwei Arme schlingen sich die Enden des weißen Tuches um die Unterarme der Dame. Das kann man als reines seelisch-geistiges Halten lesen. "Sie [Cornelia] war ja eigentlich nur Geist, und sie wollte den Körper nur als Hülle für den Geist gelten lassen, ihn nicht pflegen"[95], resümiert Mutter Marie 1920.
Hannes Schwarz gegenüber bekundet Kolig 1949: "Ich habe heute Nachts ein eigenartiges Wesen – meinen Engel, meine Vittoria Collona [sic] erträumt, so lebhaft, daß ich mir nach meinem Erwachen alle jemals erlebten Bekanntschaften, Namen und Erscheinungen durchsuchte – Vielleicht geht diese Vision auf eine Kindheitserinnerung zurück – denn diese Liebe war fern jedes Fleisches - der geschlechtslose Engel also, eine Erfinung, wie sie höchstens die Vorrenaissance erahnte; nur Liebe und Glück, rein geistige Schau."[96]
Mehr als dreißig Jahre zuvor war ihm in Gestalt von Cornelia ein ebensolcher Engel begegnet.

Rainer Maria Rilke

NÄCHTENS will ich mit dem Engel reden,
ob er meine Augen anerkennt.
Wenn er plötzlich fragte: Schaust du Eden?
Und ich müßte sagen: Eden brennt

Meinen Mund will ich zu ihm erheben,
hart wie einer, welcher nicht begehrt.
Und der Engel spräche: Ahnst du Leben?
Und ich müßte sagen: Leben zehrt

Wenn er jene Freude in mir fände,
die in seinem Geiste ewig wird, –
und er hübe sie mir in seine Hände,
und ich müßte sagen: Freude irrt

Ein heikles Thema

In den 1980er Jahren wird noch innerhalb des Koligschen Familienkreises gemunkelt, die Beziehung zu Cornelia Gurlitt sei "ein heikles Thema"[97]. Intim? Äußerst unwahrscheinlich. Kompliziert? Ja.
"Die Briefe Koligs an seine Gattin und die Erzählungen seiner Kinder berichten, daß Cornelia Gurlitt, die vom Künstler und seiner Familie wegen ihres aufopferungsvollen Einsatzes im Krieg verehrt wurde, den Freitod wählte, nachdem ihr Verlobter im Krieg gefallen war, und daß Kolig sich mitverantwortlich fühlte, weil er es versäumt hatte, ihr in dieser Lage tröstend beizustehen"[98], resümiert Brunhilde Rohsmann. Diese Erklärung ist wenig überzeugend. Kolig war nicht über Cornelias Beziehung zu Paul Fechter im Bilde war. Die Erklärung entfernt sich von der Realität und den Möglichkeiten Koligs. Sie verweist vielmehr auf Koligs Glauben an seine geistigen, telepathischen Kräfte, seine Selbstbezogenheit und verklärt.
Brunhilde Rohsmann stellt fest, dass die Lebensumstände und das Selbstverständnis des Künstlers Anton Kolig sich in seinem Werk widerspiegeln.[99] Sie bringt es auf den Punkt: "Meist wird er als Arrangeur, der seine Bildgestalten einem von seiner Lebensanschauung geprägten Ausdruckswollen unterwirft, und dabei die subjektiven Lebensäußerungen seiner Modelle - bewusst oder unbewusst - seinem eigenen religiösen und weltanschaulichen Seinsbegriff unterordnet"[100] und seinen jeweiligen Lebens- und Seelenzuständen.
Kolig wird durch Cornelias Suizid im tiefsten Inneren getroffen und ist gezwungen sein Gleichgewicht wieder herzustellen. Er steht 1920 vor der derselben Frage, die er sich 1945 anlässlich seiner existenziellen Krise während des Zweiten Welt- kriegs stellt: "Das Schlimmste ist, daß ich nicht weiß für wen ich arbeite – so nur zu meiner Lust, als Monolog und Rechtfertigung meiner selbst, erscheint sie [die Kunst] mir doch als ein strafwürdiger Egoismus – eine Sünde wider den hl. Geist oder Hochmut. Noch immer glaube ich, daß echte Kunst zur Heilung der Menschen helfen kann"[101].
Am Lebensende 1949 offenbart er: "Meine Bilder sind vielleicht nur selbstgewebte Kleider, welche die Blößen und die Notdurft meiner Seele verdecken sollen – sie sind leider nicht Träume der Vernunft."[102].

Paris – Illusion und Wirklichkeit

Die Befunde aus der Pariser Zeit geben wenig her. Einige Werke aus der Pariser Zeit kann Kolig mitnehmen. Abgesehen von vereinzelten Briefen existieren keinerlei Aufzeichnungen. Was wir wissen ist:
Anton Kolig heiratet 1911 Katharina Wiegele, die Schwester seines Künstlerfreundes Franz Wiegele. Katharina "füllte in gewisser Hinsicht eher die Rolle einer Mutter als die einer Geliebten aus [...] kümmerte sich um Haushalt und Finanzen des Malers und erzog die Kinder weitgehend allein"[103]. "Du sollst die Rolle meiner Mutter übernehmen. Dazu die Mutter meiner Kinder sein, dazu Frau eines Künstlers und Gärtners, der Engel meiner Seele"[104], äußert Kolig um 1917.
Von Anfang November 1912 bis Ende 1913 befindet sich Kolig mit seiner Familie in Paris.[105] "Am Tage der Ankunft gebar Koligs Frau völlig sich selbst überlassen im Hotel das zweite Kind, Antoinette, während Kolig sich traumwandelnd im Louvre verlor, wohin er gleich nach dem Eintreffen geeilt war, und man ihn dort versehens eingeschlossen hatte."[106] Katharina ist eine "kluge, tätige Frau, in harter bäuerlicher Welt aufgewachsen, die dem im praktischen Leben Ratlosen in unverzagter Anhänglichkeit und energischer Wirtschaftlichkeit Schutzgeist und Stütze"[107] ist. "Die Kati ist sehr glücklich"[108] und an den Kindern hat man "eine närrische Freude"[109], berichtet Franz Wiegele aus Paris.

Cornelia zieht es irgendwann um 1913 nach Paris. Der Beginn des Ersten Weltkriegs zwingt sie Anfang August 1914 zurück nach Dresden. Einige wenige Arbeiten aus ihrer Pariser Zeit befinden sich in der Sammlung von Cornelius Gurlitt, Legat Kunstmuseum Bern 2014. Ein Portrait von Bruder Hildebrand, o. J., Öl auf Karton, trägt auf dem Rücken die Kennzeichnung Galerie Maison R. Charbo, Boulevard de Montparnasse. Der Boulevard ist circa 500 entfernt von Koligs Wohnung in der Rue Vandamme 45 gelegen. Zufall?
Ein gewisser "Kulenkampff [Julius W. O. Kulenkampff][110], nach Wilhelm Baums Vermutung ein "Verlobter von Cornelia"[111], macht zusammen mit Anton Kolig und Franz Wiegele am 14.2.1914 einen gemeinsamen Ausflug nach Senlis, 50 km nordwestlich von Paris gelegen. Am 4.11.1915 schickt Anton Kolig von Nötsch aus Feldpostgrüße an Cornelia Gurlitt und ihren vermeintlichen "Bräutigam Leutnant Kuhlenkampf"[112]. Die Grüße kommen nicht an.
Am 19.6.1916 schreibt Anton Kolig an seine Gemahlin Katharina: "Was sagst Du zu Kuhlenkampfs Tod? Ich bin erschüttert - ja und wegen Gurlitt [...] ich vermute, daß sich die beiden geliebt haben. Ihr karger, versteckt trostloser Brief - sie spricht mit zugeschnürter Kehle"[113].
Der Name Kulenkampff erscheint weder im Gurlitt Nachlass der TU Dresden noch in sonstigen verfügbaren Dokumenten. Über Rolf Donandt, ein früher, enger Vertrauter Cornelias – 1911 spricht sie Rolf mit "Geliebter Rallo"[114] an, ihr Vater Cornelius Gurlitt bezeichnet ihn als Freund von Cornelia, führt die Spur zu Julius W. O. Kulenkampff. Julius W. O. Kulenkampff, Kunstmaler aus Bremen, zieht Ende 1911 nach Paris und fällt im April 1917 in Monchy/Frankreich. Rolf Donandt, Architekt, ist von Februar bis April 1913 auf Studienreise in Paris und Umgebung. Höchstwahrscheinlich treffen Anfang 1913 Rolf Donandt, Cornelia Gurlitt, Julius W. O. Kulenkampff, Anton Kolig und Franz Wiegele in Paris persönlich zum ersten Mal einander. "Es gab ein inniges Zusammenleben mit Wiegele - mit Hofer [Karl], Haller [Hermann], Lehmbruck, Mayer-Gräfe [Julius Meier-Graefe], Klotowsky [gemeint ist Erich Klossowski], jungen Deutschen und Russen waren wir viel beisammen"[115], heißt es bei Kolig. Namentlich ist abgesehen von Kulen-

kampff von den jungen Deutschen niemand erwähnt, auch Cornelia nicht. Der genannte Bildhauer Hermann Haller ist seinerzeit mit dem Bildhauer Kurt Edzard befreundet. Edzard weilt von 1912 bis 1914 in Paris und reicht zusammen mit Rolf Donandt 1913 einen Entwurf für ein Denkmal zu Ehren des Afrikaforschers Gerhard Rohlfs ein.[116]
Was die gemeinsame Pariser Zeit betrifft, bleibt die Beziehung von Cornelia Gurlitt und Anton Kolig im Dunkeln.

August 1914 zurück in Nötsch
Leiden öffnet die Tore zum Himmel

Anton Kolig befindet sich zu Kriegsbeginn mit Familie in Frankreich und erreicht Ende August Nötsch. Cornelia ist inzwischen in Dresden und lässt sich zur Krankenschwester ausbilden. Freiwillig wechselt sie im Frühjahr 1915 an die Ostfront. Derweil versucht Kolig in Nötsch Fuß zu fassen. Kann "mit dem Krieg nichts anfangen als für mein Vaterland beten. Zum Malen ist der Stoff gegen mich. Ich träume einen anderen Kampf"[117], schreibt er Anfang 1915 an Richard von Schaukal.
Cornelia erreicht im September 1915 Wilna. Sie arbeitet dort bis Mitte 1918 im Lazarett Wilna Antokol als Krankenschwester und ist künstlerisch tätig. Sie lernt Paul Fechter kennen und verliebt sich.
Kolig dient von April 1916 im Notreservehospital in Klagenfurt. Im Mai 1917 wird er als wachdiensttauglich eingestuft und in das Ersatzbataillon des Schützenregiments 31 nach Teschen beordert.[118] Richard von Schaukals Einsatz verhilft ihm im Herbst 1917 zum Einsatz als Maler der Kunstgruppe im Kriegspressequartier.[119] In den Werken Koligs, der von einem anderen Kampf träumt, rücken Selbstbespiegelung und Selbstinszenierung in den Vordergrund. Schöne Jünglingskörper und männliche Akte geben den Ton an. "Rund 3000 Männeraktzeichnungen sind wohl der erste derart manisch in Kunst sublimierte Ausdruck unterdrückter Homosexualität in der Kunstgeschichte. Das ist eine wahre Wucht."[120] Diese sind als Selbstvergewisserung des Mannes zu lesen, der seine die mystische Vereinigung im Unendlichen platziert, wo der reine Geist, von allen körperlichen, weltlichen Gegensätze erlöst, regiert. Seine Männerakte sind auch nur ein Modell der Verschränkung von Realität und Theorie, sprich Glauben. Ein Versuch, Angst und Unsicherheit zu bannen.
Nackt sind bei Kolig nur die Männer. Die Frage der Homosexualität bleibt bei Kolig zeitlebens ausgeblendet[121], wie Natter konstatiert. Kolig schuf nur wenige Frauenakte und nur einzelne Selbstbildnisse. Übrigens sein erstes Selbstbildnis schenkt er Cornelia.
Kolig vergleicht sein Malen und den Akt des Gemaltwerdens mit einem "geistigen Coitus"[122]. Die Kultivierung des männlichen Aktes ist "als Ausdrucks- und Bedeutungsträger, als allegorische, symbolische Verbildlichung existentieller, emotionaler und nicht selten autobiographisch determinierter Inhalte"[123] zu lesen. Selbst wenn er am Boden ist und es scheint, alles wäre verloren, der Mann tief verwurzelt im katholischen Glauben beweist Stärke. Sein tiefer Pessimismus hindert ihn nicht, zu verkünden: "An meinem

Optimismus müßten sie alle, die Schwermütigen, eine Freude haben."[124] Er beharrt darauf, dass Gott "mit seiner Schöpfung nicht fertig ist und uns Malerlein als Gesellen noch braucht"[125]. Neben dem Erschaffenen ist die Kunst, das Geschaffene, ein Wert, der das Unvollendete ergänzt.
Er, der Maler und Künstler, sieht sich um 1911 gleich zweifach und "unabhängig vonein ander [gewürdigt als] Rembrandt unserer Zeit"[126]. Er, der Künstler, verdient sich den Himmel durch das Ertragen von Leid. Ertragenes Leid gilt ihm als "Rechtfertigung für das Leben vor Gottes Thron"[127] und für sein "Werk [...] vor den Nachfahren"[128]. "Weiß Du, daß das Geniale schöpferisch genitale Gott Vaters der heil. Geist war - und sein Sohn sein Gemächt nie bestätigt hat – schwer gelitten hat und gekreuzigt wurde, um das Tierische zu erlösen"[129], wird er sich 1948 gegenüber Hannes Schwarz äußern. Will heißen, keusch bleiben, auch wenn "wieder der Konflikt der himmlischen mit der irdischen Muse wie immer beim schöpferischen Gemüt"[130] kommt.
Des Künstlers Geist schafft und schöpft, "es malt", den keuschen "geistigen Coitus"[131], während der Pinsel in seiner Hand alles Menschliche "ins Gebet der Seele, die immerhin verbrennt"[132], wandelt. "Werkzeug sein in Demut und Reinheit [...] solange es gebraucht und verbraucht ist - leiden und Haare lassen wie der Pinsel beim Malen."[133] Er strebt nicht an, sich selbst zu gehören. Er strebt nach der Überwindung des Körpers in Gott. Erlösung von sich durch die Kunst.

Nötsch alles andere als ein Garten Eden
Aus der Hölle ein Paradies machen

Zurück in Nötsch wird ihm schmerzlich bewusst, wie angewiesen er auf Freunde und Bekannte, Galeristen, Ausstellungen, Betrachter und die geistige Auseinandersetzung ist. Er leidet unter dem mangelnden Widerhall seiner Werke und deren Verkauf. Selbstbestätigung und Bewunderung bleiben aus und ebenso die Einnahmen, um die Existenz seiner Familie zu sichern und auf eigenen Füssen zu stehen.
In der Heimat seiner Frau, versagten ihm, der diese Welt nicht kannte, seine Umgebung und seine Kirche, die Balance zu finden. So bleibt seine "Malerei als Erlösung und fast krankhafte Sucht, aus dieser Hölle ein Gegenbild zu machen", an dessen Ende die Erkenntnis steht "nützt nichts, wenigstens mir nicht"[134].
Der Künstler kämpft "um das Magische und Religiöse in der Malerei [hat] Vorstellungen von einer Kunst, die als geistige Macht neben der Natur bestehen kann und die menschliche Kreatur in die Knie zwingt und fromm macht"[135]. Er glaubt, "daß echte Kunst zur Heilung der Menschen helfen kann."[136] Die Inszenierung des nackten männlichen Körpers auf der Leinwand steht bei ihm hoch im Kurs. Scheinbar ohne Hemmungen präsentiert er Intimität im öffentlichen Raum. Er drängt in den sakralen und bedient seine eigene Schaulust. Niedergeschlagen, unterwürfig in *Die Klage*, wie er sagt: "Als Sklave Deines Kadavers (süßen Fleisches) pflegst du ihn – und als Augenmensch betrachtest Du ihn, ja der Künstler ist, wie Du richtig sagst, sein eigner Richter und Ankläger und auch der der Zeitgenossen"[137], heroisch, heldenhaft dann als *Hl. Sebastian*.
Er kleidet "die Nackten in Farbe, hoffend, daß die Schönheit sie keusch zudeckt und wärmt und schützt vor den Lastern des Fleisches, der Welt"[138]. Er spricht von tugend-

hafter Enthaltung, Keuschheit, "in der Hinbewegung zum absolut Reinen und Guten"[139], was ins Paradies im Jenseits führt. "Sünden wider den Geist werden nicht verziehen."[140] Ein wenig selbstkritisch redet er von "Verzicht auf Vorteil und Lust also restlose Hingabe und Inkaufnahme des Leids – also eine Narretei. Darum wissen, daß das Fenster der Seele nur ein Fenster in unserem Kerker des irdischen Daseins auf ein erlösendes Paradies ist."[141]
Von Nötsch angeödet, steigt er aus dem engen Fenster seiner Seele hinaus ins Blaue den Garten Eden suchend.
Er sagt "es malt", spürt, dass sich etwas aufdrängt "Körper von allen Seiten zu betasten – und da mir nicht die fertige Zeichnung der Endzweck ist, sondern nur das Mittel zu Betastung, so geh ich lieber zum neuen Blatt."[142] Er "kleidet die Nackten in Farben, hoffend, daß die Schönheit sie keusch zudeckt und wärmt und schützt vor den Lastern des Fleisches, der Welt."[143] Es geht ihm um "rein geistige Schau, Verklärung ohne Verdauung, wunschloses Glück [...] absolute Nackheit d. i. Wahrheit ohne Sinn und Zweck – Seligkeit also."[144]
Aber was bleibt, wenn man die Farbe abstreift? Hat er dann die Seele nackt und rein vor Augen? Er hängt dem Bösen einen Schleier um und kaschiert die Wirklichkeit.
Er lässt nicht ab: "Kunst ist der Sinnlichkeit entkleidete Schönheit"[145].

Frontengel

Zurück in Dresden lässt Cornelia sich zur Krankenschwester ausbilden und zieht im Frühjahr 1915 an die Front im Osten. Im September 1915 landet sie in Wilna und ist dort bis Mai 1918 im Lazarett Antokol tätig.
Cornelia aufgewachsen in einem Protestantismus, der Genügsamkeit und Gehorsamkeit hochhält, richtet ihren Blick und ihr Wirken auf die Sorge um Schwache und Kranke. Selbstlosigkeit, Nächstenliebe und Mitgefühl für andere stehen obenan. Sie versorgt andere mit Vitalität. In ihren Arbeiten hält sie das physische und seelische Leid der anderen und das ihrige fest, schafft eindrucksvolle Dokumente über Armut, Not und Elend. Eros, ja selbst dem erotischen Blick sowie dem schönen Körper gewährt sie in ihren Arbeiten und ihren Briefen keinen Platz. Penibel ist sie darauf bedacht, ihre Intimsphäre zu schützen. Der schöne Körper ist Nebensache. Der Körper ist vernachlässigbar und nur von Bedeutung, als dass er Opfer und Leid ausdrückt. Vereinzelt begegnen wir Inszenierungen sexueller Inhalte. Sie rückt Frauen in den Mittelpunkt. Kunst ist Angelegenheit des Herzens, Ästhetik hat keinen Platz. Eros, Liebe und Sexualität verharren im geschützten Raum und scheinen nicht einmal Teil ihres Lebens zu sein.
Im realen Leben hinterlässt sie mit seiner großen, stattlichen Erscheinung, mit ihren ausladenden Schritten und der Wucht der Bewegung, Eindruck und es kommen wie die Beschreibung Fechters zeigt, die Ambivlanzen zum Ausdruck. "Ein leidenschaftlich impulsiver Mensch voller innerer Gegensätze, die in einer Einheit zusammenzuleben eine ungeheure Aufgabe war. Sie war [...] von unerbittlicher, unverbindlicher Aufrichtigkeit [...] für alles Leben offen und erfüllt von tiefer Sehnsucht [...] Diese Frau war von einer Kraft der inneren Spannungen, die etwas Erdrückendes hatte. [...] Sie füllte so den Raum in sich und um sich völlig mit sich und ihrem Wesen aus: ihre große staatliche Erscheinung war Sinnbild auch der inneren Beanspruchung des Lebensraumes, der von ihren unbezähmbaren Kräften ausging. [...] In den Blättern von Cornelia Gurlitt lebt viel mehr

von der leidenden Realität des Ostens: das Traumhafte ist unerbittliche Realität geworden [...] durch die Kraft und die Härte der verwirklichenden Form. [...] Sie hat einmal in Wilna das Porträt eines Soldaten gemalt [...] es war so von innerlich Wirklichstem aus gestaltet, daß es stärker war als die gewohnt gewesene äußere Wirklichkeit."[146]
Cornelia selbst äußert sich nicht zu ihrer Kunst. Es ist eine ganz im Fechterschen Sinne, in der "die Herrschaft der Natur von der des Psychischen abgelöst wird [...] Ausdruck des Empfindenen Ichs"[147] wird. Vielfach begegnen wir einer mystischen Verschränkung von Mensch und Natur. Für sie gilt: "Über die Mystik des Herzens geht es ebenso zu Gott wie über die des Kopfes"[148], ist doch der Mensch "nicht nur ein natürliches, sondern auch ein geistiges Wesen"[149], wie der Mann, Fechter, es sagt, "der ebenso gelehrt ist wie ihr, der ohne weiteres versteht, was ich denke, was ich meine, wenn ich von Kunst spreche. Vielleicht wird dieser liebe Mann später einmal vermittelnd seine Mund für mich auftun und in eurer weisen Redeart sagen, was ich so viel einfacher und kindlicher ihm sage."[150] Dreissig Jahre sollten vergehen, bis der Mann es tut.
Der erste bekannte religiöse Bezug drängt sich bei Cornelia Weihnachten 1915 in Wilna mit Christus dem Gekreuzigten ins Bild.[151] "Vor allem viele Juden [gehen bei mir ein und aus], deren Religion mich ungeheuer interessiert – bei deren Kennenlernen mich aber oft eine plötzliche Erkenntnis der liebenswerten Schönheit des neuen Testaments überfällt"[152], berichtet sie Ihrem Bruder Wilibald 1917 aus Wilna kurz nachdem sie sich mit Paul Fechter und Herbert Eulenberg getroffen hatte. 1918 ist sie mit zwei nicht näher bezeichneten Lithographien in der Ausstellung *Religiöse Kunst* in Galerie Arnold in Dresden vertreten.[153]

August 1919:
"Am Ziel – du lieber Gott! Was ist eine Sehnsucht, die am Ziel ankommt? Tod. Versinken. Sehnsucht und Suchen und Liebe ohne Erfüllung – das ist Leben. Erfüllung ist Ende, Untergang, Tod."[154]

Für Kolig, streng religiös, katholisch, geprägt – er ist lebenslang mit Selbst-Schau und Selbst-Vervollkommnung beschäftigt, stellt der Cornelias Suizid ein irritierendes Ereignis dar. Ein Trauma. Ist doch der Suizid mit seiner Religion unver- einbar. Der Suizid läuft seinem christlichen Versprechen zuwider. Er, der Faszination
für das Martyrium hegt, wird mit einer Haltung und deren Konsequenz, dem selbstbestimmten Ende des Lebens, konfrontiert, die seinem siegesgewissen Glauben widersprechen. Ist doch Leiden im Sinne Christi ein elementarer Baustein seiner Selbstbehauptungsstrategie. Mitten im eigenen Überlebenskampf trifft ihn, der um eines höheren Gutes und der Heilung willen leidet im personifizierten Anderen, die Wucht der Todessehnsucht.
Es ist die Zeit, in der Kolig sich mit dem Soldaten- und Märtyrertod auseinandersetzt und sich der Darstellung des Heiligen Sebastian zuwendet. Versteht man den Heiligen Sebastian als Allegorie für jemand, der sich "sozusagen körperlich *auf die Probe gestellt* in einem hinausgezögerten Martyrium"[155] befindet, anders gesagt als "Ausdruck unerlösten Wartens"[156], liegt das Dilemma auf der Hand. Rychlik meint, dass sich hinter Koligs Sebastian eine "verborgene homoerotische Bedeutungsebene"[157] verrät. Jedoch

steckt in Sebastian nicht zuletzt der Kämpfer Kolig, der Soldat Gottes, der pflichtbewusst Stärke zeigt, der im ihn bedrängenden Kärnten auszuharren gedenkt. Einer, der sich für sein Martyrium, himmlische Erlösung und Auferstehung verspricht. Er sieht sich als Geselle Gottes, drängt ihn in sakrale Räume[158] und in religiöse Themen, werden diese doch seinem überzeitlichem und universellem Anspruch gerecht. Er sehnt sich nach einer Gemeinde, Apostel und Jünger.[159] Malen entwickelt sich zur "Gewissenserforschung"[160], zum "Gebet der Seele". In seinen Jünglingen sucht er "Gott in seinem Ebenbilde"[161] und sie werden zu seiner Bibel, so "daß ich in ihnen blättere, um meine Gedanken zu erhärten und zu klären"[162].Kolig verschränkt das Begehren der Augen, in anderen Worten Eros, mit der Suche nach Erkenntnis. Das führt ihn zum "sogenannten geistigen Coitus (Malen und gemaltwerden)"[163].
Kolig verfolgt die Idee eines "*in der Art* gotischer Flügelaltäre gedachten Werk[s]"[164]. Sebastian, der Heilige, Soldat, Märtyrer, nackte, jugendliche Schönheit in einer Person drängt auf. Der Körper, das Gottmenschliche und Gott, das Licht, materialisiert in der Farbe und mit den Augen körperlich-sinnlich betastbar, entfalten ihren besonderen Reiz. 1945 spricht er über seine Malerei "von einem "Kampf um das Licht – mit dem Engel – also eine religiöse Angelegenheit"[165].
Seinerzeit, 1915, ist sein "sehnlichster Wunsch, sein begonnenes Altarwerk zu vollenden"[166]. Er glaubt, "daß echte Kunst der Heilung der Menschen helfen kann."[167] Heilung steht dabei nicht im Kontext der Kriegsereignisse, denn "in keinem der Briefe jener Zeit zeigt sich ein Betroffensein von den Greueln des Krieges"[168]. Dafür war kein Platz. Er ist lmit inneren Kämpfen beschäftigt, der Heilung von Sehnsucht und Begehren.

Unbeheimatete, unglückliche Kinder einer unglücklichen Zeit

Kolig stellt sich im April 1919 als "unglückliches Kind einer unglücklichen Zeit"[169] dar. Dabei denkt er zuvörderst "an die geistige Not"[170]. Er sieht sich "wieder ganz am Anfang [...] möchte in ein glücklicheres Land - wo mehr Sonne [...] d.h. mehr Ursache zur Freude ist. [...] kann es nun nicht mehr tun, weil [er] Frau und Kinder habe"[171].
Im Februar 1919 "hockt Eitl [Cornelia] in Berlin und weint einer glücklichen Zeit in Wilna [...] nach, in der für sie alles vollendet gewesen sein und deren Schönheit alle Hoffnung auf Kommendes vernichtet. Da diese Zeit nie wieder kommen kann, ist ihr alles sonst einerlei, aber auch alles: Malerei und alles andere [...] was kann man einem Menschen helfen, der behauptet, er sei im Himmel gewesen."[172] Berlin ist die Hölle. Ihr fehlt die Liebe, der Garten des Lebens, den sie mit Paul Fechter in Wilna teilte.
Am 2. Juni 1919 erinnert Kolig Josef Hoffmann an den schönen Fächer, den er für ein Portrait einer Freundin und Geschenk als Andenken und Dank an sie benötigt.[173] Wer anders als Cornelia kann diese Freundin sein, ist sie doch diejenige, die seinerzeit sein Stück Eden ist. Anfang August 1919 beendet Cornelia ihr Leben durch Suizid.
Kolig sitzt indessen schon eine Zeitlang unglücklich in Nötsch und verfasst seine Briefe auf Trauerpapier[174], auch den Brief an Hoffmann. Er "wurzele in einem Patriarchismus, wäre also ein Aristokrat, ein im reinsten und letzten Sinn ethisch ausgerichtetes Individuum (als musischer Mensch – Maler) welcher gerne Bilder malen will, welche [...] die Zeit überdauern"[175], sinniert er.

Brunhilde Rohsmann erwähnt einen undatierten Brief von Kolig an Grimschitz, verfasst um 1920, in dem Kolig klagt: "Ich muß schmerzlich hinausschreien, daß ich diese Unbefangenheit [gemeint ist das freie ungezwungene Drauflosmalen] nicht habe, weil ich Bilder herstellen muß um nicht nur zu leben, nein auch zu arbeiten, d.h. einmal arbeiten zu können – unbefangen unbekümmert – nachgehend liebend mich versenkend [...] Du hast keine Ahnung wie sehr ich leide [...] Die Freud mit Kind und Kegel, die feste Basis eines Familienlebens fordert unerlöste Opfer – nämlich, daß man darauf verzichten muß, sich selbst hinwegzuschaffen wenn – der holde Wahn ausläßt – wenn man seiner Schwäche und seiner Überflüssigkeit bewußt wird."[176]

Für die Zeit von Ende Mai 1917 ab, Kolig weist seinerzeit aus Neutischein seine Ehefrau Katharina an: "An Gurlitt zu senden – Die Schule der Empfindlichkeit [Empfindsamkeit] von Flaubert – die beiden kleinen gelben Büschel – ich glaube, das ist alles. Andererseits könntest Du ihr den ersten Band von Johan Christoff leihen, wenn Du ihn nicht selber liest"[177], konnten bis zum Brief von Kolig an Katharina in 1923 bislang keinerlei Dokumente ausfindig gemacht werden, ausgenommen der Hinweis von Kolig im Schreiben an Hoffmann vom 2. Juni 1919, dass sich die Ankunft der Freundin verzögere.[178]
Unklar bleibt, ob und wie der Kontakt sich weiterentwickelt, inwieweit Kolig über die Lebensumstände von Cornelia informiert ist, wie, wann und von wem er von Cornelias Suizid erfährt.

"Wir wurden jäh aus unseren Träumen gerissen"[179], klagt er im Juli 1914. Cornelia ist ihm eine ihm zugewandte, verständnisvolle, treue Freundin. Sie ist ihm eine Befruchtung, nachdem sein Schicksal in zurück in die geistig leere Welt von Nötsch führt. Brunhilde Rohsmann erwähnt einen undatierten Brief aus der Zeit um 1922/23 an Grimschitz, in dem Kolig darüber klagt "zersplittert" zu sein und erklärt "zu anderen Zeiten wären das alles selbstverständliche Dinge - Segnungen."[180]
1923, also mehr als drei Jahre nach Cornelias Suizid, schreibt er an seine Frau: "Ich lebe sosehr in verfluchten Träumen, daß mir die Wirklichkeit immer erst zu spät – fast wirklich 'zu spät' bewußt wird. Aber - und das ist das Merkwürdige, daß es für mich niemals ein 'zu spät' gibt [...] ich habe es [...] verwunden [...] Ich weiß nicht, wie Du Liebste damals mein Verhältnis zu Cornelia genommen hast – jedenfalls bin ich zu spät gekommen, um zu verhindern, daß sie sich Leid angetan hat – Ich habe es schwer verwunden ... aber konnte ich denn ins Schicksal eingreifen? und die ständigen Siegel des Schicksals auf mein Leben, Liebste, sind mir bewußt geworden, als daß ich dran glauben könnt, es korrigieren zu können. 'corriges la fortune' Ich glaube Dir, daß es verflucht schwer ist, wenn einen die Zweite insgeheim liebt.“[181]
Der Mann, der selbst Pflanzen mit seiner Liebe und Leidenschaft zu neuem Leben erwecken kann, ist zu spät gekommen. Der Mann ringt mit sich. Zunächst steht der Mann hilflos da, muss er sich doch eingestehen, nicht in ihr Schicksal eingreifen zu können. Doch dem Mann bleiben die Aneignung und der Kampf mit dem Pinsel auf der Leinwand, um die Hoffnung keimen zu lassen, das etwas Erlösendes sich einstellen könnte. Er, der sagt, dass er Malerei, d. h. Traum, von der Wirklichkeit nicht trennen kann."[182], macht sich an die Arbeit.
Ende 1918 klagt er: Ich verzweifle schier [...] ich wundere mich nur - daß ich diese Jahre tiefster Erniedrigung und Schmach durchhalten konnte. Wird es bald besser? Lang halte ich es nicht mehr aus."[183] Drei Monate später wird er noch deutlicher: "Ich verliere langsam aber sicher den Mut und die Freude am und zum Leben [...] So freudlos ist mein Leben – die Last so schwer, – daß nur der Druck der Pflichten meine Gegenwirkung auslöst."[184] Er sieht sich als der, "der den Feiler seines Hauses irgendwie stützt, versagend

würde diese schwache Stütze den Zusammensturz des Hauses zur Folge haben , den Mann unter Trümmer begrabend – und in den Räumlichkeiten ringsherum seine Frau und Kinder."[185]
Ein Monat später im April 1919 lässt Grimschitz wissen: "Wir sind starke Menschen, weil wir glauben"[186]. Es ist ein "Einsingen in glücklichere Träume"[187], träumen von "Moskau, Indien oder Paris – keinesfalls Kärnten"[188]**.** Paris[189] lockt, er sucht "Neuorientierung seiner Arbeit"[190] und konstatiert: "Wie merkwürdig oft der Wechsel an einem Tage, das Umschlagen der Stimmung - heute Morgen und vor- mittag Verzweiflung, als Gefühl gänzlicher Hilflosigkeit der Lawine gegenüber [...] die über die Menschheit von heute hinwegdonnert – Nachmittag Selbstbesinnung auf das eigene Ich in der Arbeit - ein Obenaufsein - Glücksgefühl"[191]. Dieses Hin- und Herge- rissensein macht sich auch in seinen Briefen breit, dergestalt, dass die Briefe an seine Frau unrealistischen Optimismus verbreiten, während aus der Korrespondenz mit Freunden überwiegend Pessimismus und Verzweiflung spricht.[192]

Im Vorgarten des Paradieses · *Die Klage*

Es ist bislang ungeklärt, wie, wann und von wem Kolig von Cornelias Suizid erfährt und wann er die Arbeit am Werk *Die Klage, 1920,* aufnimmt.
Was trieb ihn, der sagt Kunst ist Bekenntnis? Wo finden wir Koligs eigenes Ich in *Die Klage*, die sich doch kaum als eine verzweifelte Klage um die Verstorbene darstellt.
Die Klage ist ein Mysterium von vordergründiger Sichtbarkeit und hintergründiger Wirklichkeit "mit Einflüssen der Barockmalerei"[193]. Ein Werk, das den Eindruck erweckt, als habe Kolig Michelangelos Erschaffung des Adams aus der Sixtinischen Kapelle im Hinterkopf.
Sein Statement in 1923 gegenüber seiner Ehefrau Katharina, Cornelia habe ihn insgeheim geliebt, ist eine Ausflucht, sein Begehren vor der Ehefrau zu verstecken. Vielleicht will er ihr vorenthalten, dass diese Freundschaft ihm wichtiger war und ist als die Liebesbeziehung zu ihr. Cornelia ist Anker und Identifikationsfigur. Sie ist eine Märtyrerin, gleichwohl sie selbst sich so nie sah. Sie ist jemand, der vom Kampf erlöst ist. Sie ist zudem jemand, der im Gegensatz zu ihm nicht unter der Pflicht stand wie er, leben zu müssen, will heißen dem Schicksal "Bejahung zu Sein, zu Leben, gelebt zu werden"[194].
Im Gefühl gänzlicher Hilflosigkeit dem Schicksal unterworfen erhebt der Künstler, der behauptet: "Meine Bilder sind Wunschfenster einer unfrohen-einsamen Seele, welche sich nach Gott sehnt oder nach dem Freunde als dessen Ebenbild"[195], Klage.
Otmar Rychlik konstatiert: "Die Durchdringung von Leben und Tod oder vielmehr die Überwindung des Todes durch die Auferstehung am jüngsten Tag gibt Kolig in einer mit dieser Konsequenz bisher noch nie vorgeführten – und auch in seinem Werk einzigartig gebliebenen – Virulenz der malerischen Handschrift wieder, die alle Teile des Bildes gleichermaßen erfasst"[196].
Kolig ist auf der Suche nach einer Form der Sinngebung für das eigene Ich. Er sucht eine überindividuelle symbolische Form zu finden. Er setzt bewusst oder unbewusst auf eine vieldeutige Komposition. So bleibt der "allegorische Inhalt unklar und disparat"[197], in der Schwebe, gleichwohl "spürt [man] die Einsamkeit und die Ausgeliefertheit an den Kosmos"[198]. "Als Sklave deines Kadavers (süßen Fleisches) pflegst Du ihn – und als

Augenmensch betrachtest Du ihn. Ja, der Künstler ist, wie Du sagst, sein eigener Richter und Ankläger"[199], schreibt er 1948 an Hannes Schwarz.
Schaukal spricht 1925 von "einem mächtigen Jünglingsakt in leidenschaftlicher Gebärde"[200]. Er sieht die Wirkung beeinträchtigt durch die Ausgestaltung des Vordergrundes und "noch mehr des mit skizzenhaften Figuren überladenen Hintergrundes"[201] Letztere deutet Otmar Rychlik als „heftige Verführungsszene“[202], geht doch nackte Körperlichkeit oft einher mit sexuellem Begehren. Dabei lässt Rychlik offen, wer wen verführen will.
Natter vertritt die Auffassung, Kolig deutet "den Jüngling um zum überindividuellen Adam, transformiert den Mann zum göttlichen Ebenbild und flüchtet in schwärmerische Tagträume"[203]. Natter geht dabei von der Annahme aus: "Grundsätzlich ist das Liegen ja eher eine Aufforderung zum Berühren. Es ist Hingabe"[204].
Aber ist es körperliche Hingabe, ein Beharren auf das haptisch Greifbare?
Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass sich hinter Koligs Jüngling homosexuelle Neigungen verstecken. Vordergründig scheint ein anderes Verlangen. Ganz im Sinne "Und das Wort ist Fleisch geworden" (Joh.1, 14) liegt der Menschensohn, der schöne irdisch-hinfällige-vergängliche Körper, hilflos da. Er ringt mit dem Engel, um seine Todessehnsucht zu besänftigten, besser gesagt abzuwehren. Das ist kein körperliches Raufen. Das ist ein geistiges, emotionales Ringen.
Der Name Cornelia ruht auf einem weißen Band. Das liegt auf dunkelschwarzer Erde. Ist es ein weißer Trauerflor, der den Namen des Menschenkindes aufbewahrt? Ein Vorname, verallgemeinerbar, der die Individualität und Lebensumstände nicht preisgibt. Nur für ihn und eingeweihte Betrachter, bleibt codierbar, um welche Cornelia es sich handelt. Nicht vom Beschauer sondern vom Jüngling, dem Menschensohn, aus ist der Name buchstabiert. Buchstaben, die er eingeschrieben hat.
Wie darf man die dem Namen Cornelia vorgestellten Buchstaben träumen? CUP[IDO] = Begierde?
Kolig sieht und malt die Welt vom Ich aus. Er, der klagende Narziss, lehnt sich nicht auf. Er ist dem Leiden zugeneigt, sein Schicksal hinnehmend. Duldsam ersehnt sich der schöne jugendliche Held in seinem Martyrium, das kein körperliches ist, ein Zeichen vom Himmel. Das ist geistige, spirituelle Auseinandersetzung. "Schönheit als Weisheit der Sinne weltabgewandt und doch von der Liebe (als Weisheit des Herzens) dirigiert - so daß alle Leidenschaft wie Ehrgeiz, Lust und Eitelkeit eliminiert werden, von der träume ich, wenn ich male"[205], resümiert er in einem Brief an Hannes Schwarz 1948.
Auf weibliche Schönheit und Sexappeal ist dieser Mann, der das Animalische, das Tier in sich verbrennt[206], nicht angewiesen. Auch wenn das vieldeutige Ringen im Hintergrund als sexuelles Begehren gelesen werden kann, es ist ein Ringen im "Kampf um das Licht – mit dem Engel – also eine religiöse Angelegenheit"[207]. Ein Licht vom Himmel. Diese treue Freundschaft hat Kraft, ist ein Licht, das seine dunkle Gedankenwelt aufhellen kann und ihm hilft, sich nicht wehrlos seiner suizidalen Begierde hinzugeben, vielmehr standhaft zu bleiben wie der Hl. Sebastian, sind da doch Frau und Kinder. "Bewußtwerden der Schwermut sei Selbstmord weil Dienstverweigerung"[208], daran hält er auch 1948 noch fest. Selbst seine "ganze Weltverachtung (Tarnung und Panzer) taugt nichts, solange Weib und Nachkommen) Verantwortung fordern und Freunde mich brauchen."[209]

Anton Kolig: *Die Klage*. 1920. © Belvedere, Wien

Ausschnitt, Drehung um 180°

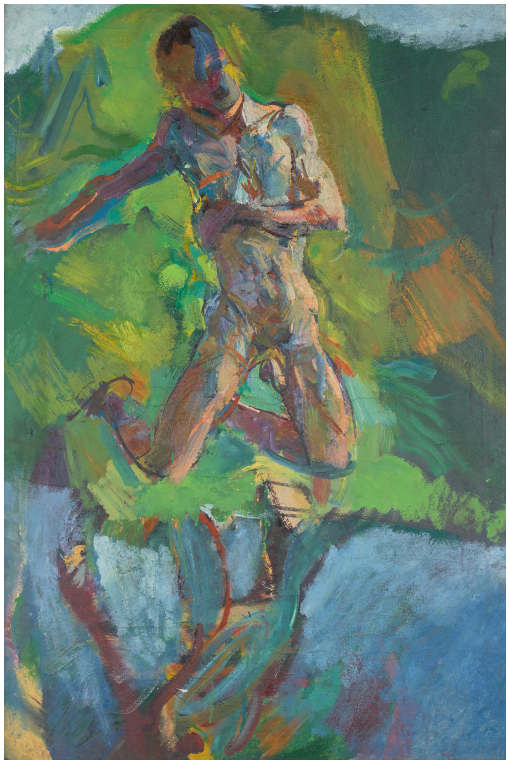
Wie darf man die vorgestellten Buchstaben träumen? CUP[IDO] = Begierde?

"Alleingespräch während des Malens"

Wo ist der Engel, der mit mächt`ger Hand
die Saiten rührend, mein Gebet begleiten könnte,
wenn Aug`in Aug` mit meinem Schöpfer ich
um das Gelingen meiner Werke ringe?
Wo ist der schöne Körper mit dem Hauche
der reinen, unverbrauchten Göttlichkeit,
der jedes Tier in sich verbrennend, mir
Gebete singen hülfe himmelan?
Wo ist der Mensch, der meine Bogenstriche
so wohllautvoll verstärkend widerhallte,
daß ich aus allen Heimwehs Traurigkeit
mich froh ins Strahlenhaus des Werkes wenden
und alles Leid in Licht verwandeln könnte.
Und wo, wo ist Gott, der mich begreift
in meiner Not, die sprachlos macht,
und der mir eine neue Sprache gibt,
ihn hoch bis an mein Ende hin zu loben?
Verwirrung, die mir jedes Wort benimmt, mich lähmt,
hat mich erfaßt. Weh mir! Sank alles hin?
Liegt alle Lust in dunkler Nächte Sarg?
Starb mir die Liebeskraft in böser Zeit
faßt mich der Taumel an der Höllenfahrt,
die ich zur Selbsterkenntnis schaudernd nehme?
Mag sein, daß mir dies Maß gemessen wurde,
zu führen den erschütternden Beweis,
daß Gnade mir des Schöpfertums nur dann
zum Werke wird, wenn ich in Scham und Qual,
trotz Ekel, Stolz und Trotz, in Demut tief
mich standhaft halte, um der Welt zu künden:
Wo kein Bedürfnis nach dem Schönen lebt,
tritt nichts hervor, was, da es tief ergreift,
der Schönheit hohen Schein in uns entzündet!

Im Juli 1947, Nötsch im Gailtale, Kärnten. Anton Kolig

Dem Werk *Kleiner Kniender*, 1920 (1925 im Ausstellungsverzeichnis der Galerie Würthle mit "Studie zur Sehnsucht" bezeichnet bzw. in Rohsmann, Kolig 1982 als "kniender Narziß" ausgewiesen.) geht *Die Klage*, 1920, voraus.



Anton Kolig: Kleiner Kniender. 1920. © Belvedere, Wien, Foto: Johannes Stoll

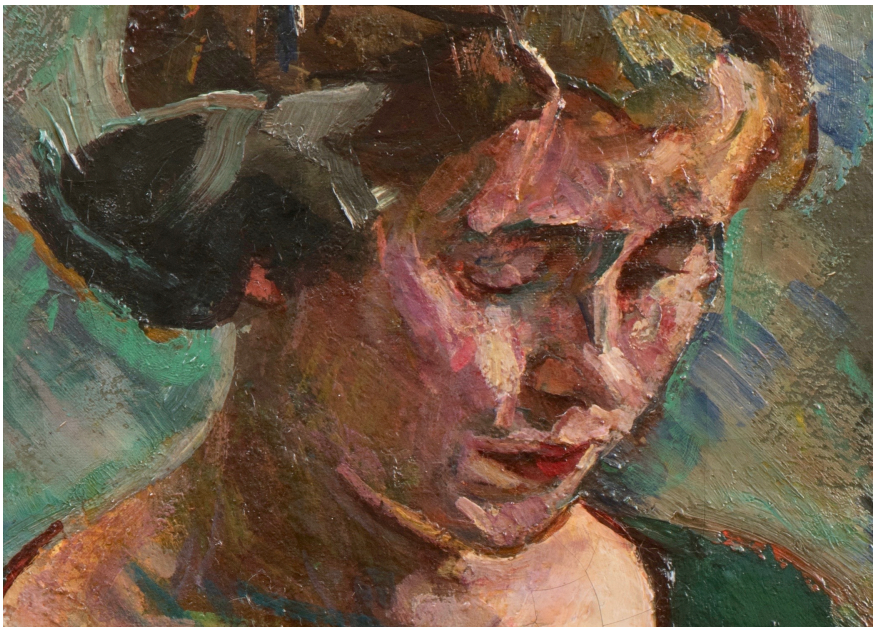
Rendezvous mit Cornelia · *Frau mit Fächer*

Dem Werk *Die Klage* folgt in 1920 *Frau mit Fächer,* wobei die Idee zu der Arbeit in das Jahr 1919 zurückreicht. Am 2. Juni 1919, zwei Monate vor Cornelias Suizid, schreibt Anton Kolig an Josef Hoffmann: "Anlässlich meines letzten Besuchs in Wien bat ich Sie um einen guten schönen Fächer für eine Dame, die ich malen will [...] Es ist nun eine Verzögerung im Beginne der Arbeit eingetreten. Jetzt kommt die Dame, und will ich in der zweiten Hälfte Juni antreten. Es ist keine Bestellung. Sie sitzt mir aus Freundschaft – der Fächer soll sowohl im Bilde seine Rolle spielen – letzten Endes aber will ich ihn ihr als Andenken und Dank zum Geschenke machen. Beide Motive erklären es, warum ich mich an Sie verehrter Meister mache. Farbiges denke ich mir schwarz weiß (silber) oder schwarz weiß rosa oder kaltes Zitronengelb als grün mit Pfirsichblütenrot und eine Spur warmes helles grün. Ich bitte Sie nochmals, mir diese große Gefälligkeit zu erweisen. Ich hoffe auch meinerseits Ihnen eine Freude bereiten zu können - sei es durch irgendeine gute Zeichnung oder Malerei. [...] Schreiben Sie mir bitte, ob Sie noch dazu bereit sind und wie hoch der Fächer zu stehen kommen wird. Ich lebe wie in Sibirien so weltverlassen und einsam."[210]
Es existieren keine Hinweise, dass Cornelia den Weg nach Nötsch suchte. Alles spricht dafür, dass sich bei Kolig die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traum verwischen.

Kolig beendet das Werk in 1920, folglich nach Cornelias Tod. Sein Vorhaben ihr den Fächer als Andenken und Dank zum Geschenk zu machen, konnte er nicht realisieren. Der Fächers im Werk lässt annehmen, dass er den gewünschten Fächer nicht erhielt.

Frau mit Fächer ist eine Liebeserklärung ohne den Hauch von Pfirsichblütenrot und hellem Grün. Kolig holt sich die Freundin - ein Foto aus früheren Jahren hat er zur Hand; nach Nötsch zu sich. Sie sitzt ihm aus Freundschaft und der Fächer spielt bei diesem Rendezvous eine ganz eigene Rolle. Er knüpft an sein "seelisches und sinnliches Verhältnis"[211] zur Freundin. Das ist für ihn die wesentliche Voraussetzung für das Portraitmalen. "Der Portraitist [ist derjenige, der] wie ein Wasserspiegel in jede Seele hineinschauen darf"[212]. Und er tut es. Und er malt die Frau in seinen Rahmen. Nein, "es malte", wie Sommer-Leypold schreibt "aus Einssein mit dem Geiste heraus und Geistiges findet seinen Ausdruck. Er hat diesen Zustand der Gnade als Zeugung empfunden."[213] Kolig, so schreibt sie weiter "konnte nur Menschen malen, die ihm nahestanden [...] Er stellte sein Modelle in die Stellung, in den Hintergrund, in die Kleidung, die er seelisch-geistig empfand als die zu ihm gehörenden Farben und Farbspannungen [...] eine "Angelegenheit aus Herz und Wille".
"Das Portrait der namentlich, unbekannten Dame"[214] ist entgegen der Annahme von Brunhilde Rohsmann keine Auftragsarbeit. Das Werk erscheint erstmals ihrer Werkaufstellung im Jahre 1982. "Die Bildaussage zeigt eine gänzlich andere Facette des Frau-Seins als jene, die im Bildnis der Gattin repräsentiert ist"[215], schreibt Rohsmann. Im Gegensatz zur treuherzigen Mutter und Frau Katharina, die sich um die Kinder, den Haushalt und die Finanzen kümmert, stellt die Frau mit Fächer [Cornelia] den Gegenpart dar. Sie präsentiert die junge, gebildete Frau, die engelhaft, will heißen geistig glänzt. Eine Frau, die "Anteil nimmt und ihm das Rückgrat stützt"[216], die Seelenharmonie herstellt. Er ist der Angesprochene. In ihren Händen liegt die Botschaft. Einerseits Erinnerung an den Garten des Lebens Paris, andererseits an ein Paradies im Jeneits.
Die Frau trägt Cornelias Kleid und selbst das weiße Band aus *Die Klage* ist zu finden. Er schlägt Cornelia in eine weiße Stola, die auch als Symbol für ein Totenhemd gelesen werden kann. Nicht körperliche Schönheit zündet, sondern hier lebt ein anderes Begehren. Der Künstler meidet den direkten Blick. Der Fächer dient der Kontaktaufnahme. Er zeigt nicht ihr Gesicht. Was zählt ist das Blau, der Himmel.
Wie übersetzt man nun den Himmel?
Brunhilde Rohsmann glaubt: "Der Künstler verhält sich gegenüber seinem Modell als distanzierter Beobachter. Weit entfernt von äußeren und inneren Regungen charakterisiert er die Dargestellte in ihrer schlichten, natürlichen Eleganz wie um ein objektives Bild ihrer Erscheinung zu geben, und rückt sie zugleich in eine Sphäre der Unnahbarkeit und Überzeitlichkeit. Die Zeitgebundenheit des Augenblicks, auf die das Halten des Fächers weist, scheint aufgelöst, wenn die Frau die Umwelt vergessend, als lese sie in einem Buch, vertieft in sein Blau, das keine Andeutung auf Figuratives aufweist, sondern allein einen farblichen Zustand aufweist, sodaß ihr Schauen den Charakter der Meditativen Versenkung erfährt."[217]
Die Frau hält ihre Augen geschlossen. Sie ist geistig entrückt, ganz bei sich, hat weder einen Blick für ihn, noch für uns. Kolig hat ihr den Fächer mit dem Himmel, seinen Sehnsuchtsort, in die Hände gelegt. Am oberen Außenrand des Fächers schimmert das Gelb einfallender Sonnenstrahlen. Sie lassen den Maler träumen, dass die Tore auch für ihn offen stehen. Die schamhaft anmutende Zurückhaltung"[218], die Kolig einmalt, wie Rohsmann deutet, ist ein Teil von ihm. Auf der rechten Wange, so scheint es, klebt eine Träne.

Anton Kolig: Frau mit Fächer. 1920
Kunstsammlung des Landes Kärnten / MMKK
Foto Ferdinand Neumüller, Klagenfurt



Ausschnitt

Cornelia Gurlitt, fotografiert von Hugo Erfurt Dresden, Privatbesitz

Die Macht des Blaus

Kolig, der an die Macht des Blaus glaubt, malt sich die Angst weg. Himmel = Paradies. Es gibt nur diese Botschaft, die er jetzt braucht um im öden Nötsch die Balance zu wahren. Sie, der Engel, tröstet ihn mit dem Himmel.
Kolig, die unfrohe, einsame Seele, für den Malen geistiger Coitus[219] ist, sehnt sich nach dem Paradies, dort wo die Seelenverwandte angekommen ist.
"Das Wesen liegt hier im Sein, Geistiges teilt sich mit durch Körperliches"[220], konstatiert Anna Maria Koppenwallner für das Schaffen von Kolig. Auf Papier und Leinwand beherrscht er, der sagt "es malt", den Körper und kann die Fesseln der Realität abstreifen. Es hat sozusagen Geist, Gefühle und Sehnsüchte im Griff, malt sein Begehren ein.
Blau ist ebenso die Farbe des Wassers, dem Ursprung des Lebens. Wasser, das im Werk von Anton Kolig eine große Rolle spielt. Gerne sieht er sich darin widergespiegelt. Blau steht für das geistige Prinzip der Gruppe *Der Blaue Reiter*. Blau ist die Farbe der Treue. Und wer anders als Cornelia bewies ihm diese in der Hölle Nötsch.
Blau, das ist die Farbe, von der er 1948 sagt: "Ich habe halt eine gewisse Schwäche für Blau"[221]. "Es wird nicht leicht sein meine Farbtöne zu deuten [...] Vielfach sind es eben Angstträume, die das Letzte wünschen als Erfüllung, bzw. Aureole dieses Märtyrerdaseins."[222]
Blau ist die Farbe der Kornblume. Bluette[223], der Name stammt aus dem Französischen und ist eine Verkleinerungsform von *le bluet*, die Kornblume. Bluette hat er sich für die Tochter [Traut, geb. 17.7.1916] ausgedacht. Cornelia ist als Patin vorgesehen.[224]
Sein *Erstes Selbstbildnis, 1915,* hat er, der "anhängliche Kolig"[225], Cornelia, "der lieben[n] treue[n] Freundin"[226], geschenkt. 1915 schreibt er an den Wiener Dichter Richard von Schaukal: „Sehen sie, wenn Sie das Interesse finden, den zweiten beigelegten Brief ein. Freundin Cornelia Gurlitt grüßt da mit einem Frauen eigenen Gefühl, darin ich [...] meine Gegend gefunden hatte. Wir wurden jäh aus unseren Träumen gerissen."[227]
"Cornelia schreibt sehr lieb und reizend"[228]. Er schickt ihr Zeichnungen, "eine von den Auserwählten vom verflossenen Jahre"[229] Er wartet auf ihre Antwort. "Gurlitt schrieb bisher nicht - vielleicht sind die Zeichnungen gar nicht gut"[230], klagt er, bleibt doch die dankbare Bewunderung und Anerkennung aus. "Einsam bin ich, wie ich noch nie gewesen - mich hungert nach der Galerie, nach dem Wettstreit - dem Austausch von Gedanken - der Mitteilungsmöglichkeit als Maler - mir fehlt`s tägliche Brot."[231]
1923 spricht aus den Briefen an seine Frau ein "euphorisches Selbstgefühl"[232] hervorgerufen durch "die sich häufenden Aufträge und der gesellschaftlichen Anerkennung in Wien"[233]. Aus 1923 stammt der Brief, in welchem er die vermeintlich insgeheime Liebe von Cornelia thematisiert und Katharina gesteht: "Ich lebe sosehr in verfluchten Träumen, daß mir die Wirklichkeit immer erst zu spät – fast wirklich 'zu spät' bewußt wird. Aber - und das ist das Merkwürdige, daß es für mich niemals ein 'zu spät' gibt [...] ich habe es [...] verwunden."[234] Er vermittelt ihr, die Liebe sei nun ein abgeschlossenes Ereignis ohne Fortsetzung. Sie könne nun vergessen und beruhigt zur Tagesordnung übergehen. Er malt sein zweites Selbstbildnis. Heiligabend 1923 schenkt er es zusammen mit einem Aktbild von ihr, seiner Frau.[235] Was für eine Bescherung! Ein Ritual zur Festigung der Beziehung? Voll Gnade. Die Wahrheit behielt er für sich. Die Verbindung zu Cornelia lebt insgeheim weiter.
Lebenslang bleibt sein Malen ein Kampf, seine Träume mit der Natur zu versöhnen. Trotz aller Aussichtlosigkeit kann er nicht ablassen, will sich behaupten, bestätigen. Er glaubt es sei der Kampf mit dem Engel, der den Menschen aus dem Paradies vertrieben hat – vielleicht ist`s überhaupt nur die Suche nach dem Engel?[236]

Kurz und bündig

1920, Monate nach dem Suizid von Cornelia, stellt Anton Kolig in *Die Klage* und *Frau mit Fächer* einen magischen Kontakt mit seiner Verbündeten her. Mit *Erstes Selbstbildnis, 1915,* hat er sich bereits bei ihr eingeschrieben, ohne dass wir wissen wann, wie und wo er ihr das Bild zusteckt.
Er, der wie Brunhilde Rohsmann annimmt, gegenüber seiner Frau "Optimismus auszudrücken versucht"[237], während die Briefe an Grimschitz "von Not und Verzweiflung sprechen"[238], versucht seiner Frau Glauben und Zuversicht zu machen, dass sie die Erste ist, Cornelia die Zweite. Er, der Mann, der nicht an die glückliche erotische Liebe mit einer Frau glaubt, der sich seine Ehefrau in der Rolle seiner Mutter wünscht, der die Vereinigung von Mann und Frau ganz unter die Zeugung von Nachkommen stellt und seiner Frau in Sachen Kunst zum Schweigen zwingt, blendet seine Liebe zu Cornelia aus. Er macht seiner Ehefrau weis, insgeheim geliebt worden zu sein. Er spricht wie in seinen Bildern eine Sprache, die seine Gedanken und Gefühle maskieren. Er präsentiert eine Liebesbeziehung, die seine Würde und die seiner Ehefrau wahrt und ihn unangreifbar macht.
Jetzt 1923, da er "es schwer verwunden", will heißen die Krise seelisch verarbeitet hat, sich eine Erlösung aus der existenziellen und finanziellen Krise einstellt, gewinnt seine Gefährtin Bedeutung und er beschenkt sie, die Erste, mit dem zweiten Selbstbildnis und einem Akt zu Heiligabend. "Corriges la fortune, Ich glaube dir, daß es verflucht schwer ist, wenn einen die Zweite insgeheim liebt", hatte er, der sich nach der zweiten Hälfte seiner Seele sehnt, ihr vermittelt. Im demütigen selbstverliebten Blick nach oben und dem gleichzeitigen Blick der hungrigen Augen auf das greifbare im Bild, sei es Leinwand oder Papier, hangelt er sich ichbezogen und selbstzweifelnd durchs Leben.
"Seine Bilde waren nie fertig, am liebsten hätte er nie eines weggegeben [...] , sie waren Teile seines Selbst"[239], sagt seine Schülerin Rose Sommer-Leybold. Die Kraft der Freundschaft und ihre Zuneigung bewahrt er wohlbehütet in *Frau mit Fächer* ganz für sich. Ob dieses Werk "von 'Zustand' zu 'Zustand' mit seinem Leben [mitwuchs]"[240] er den *Garten des Lebens* weiter pflegte, bleibt sein Geheimnis.
Im November 1947 erklärt Anton Kolig: "Meine Welt ist mit der Umgebung und Wirklichkeit nicht in Gleichklang zu zwingen"[241] Dämonen quälen sein Herz, fesseln ihn und machen ihn unfrei. "Ich kann für meinen Stolz und meine Unbescheidenheit nichts. Aber ich bin kein Lump"[242] Das war er wirklich nicht.
Er lebt seine Kunst, sie soll "den Menschen [zunächst ihm selbst] eine Offenbarung sein, auf daß sie wieder edler werden."[243] Es ist so, dass er in seinem Glauben seine innere Rechtfertigung und eine regulierende Kraft findet, die sein Leben eng hält und ihn trägt. Gefangen in sich, gelingt es ihm mit Gott, seine Seele und die Welt nach außen zu öffnen. Die Heilung seiner inneren Konflikte stellt sich nicht ein, aber Gott wird zu Quelle seiner Resilienz. Er findet einen Ausgang ins Leben, der ihn und seine Kunst gegen alle Widrigkeiten am Leben hält und seine Ernte[244] sichern. Er erkennt seine Fehleinschätzung, glaubt, dass sein Stolz und seine Unbescheidenheit sein Schicksal sind. "Unsere Malerei ist aber handwerklich von unserem Klima, von der Chemie und unseren Gesichten u. Paarungen abhängig. [...] Ich beginne mich damit abzufinden, das [sic] wir allein – also die Schaffenden, Kunst brauchen; gebrauchen tun sie manch Andere als Gabe, mancher als Geschäft – Händler, Zwischenhändler. Wir selbst sind ja nur die Gesellen"[245], sagt demütig der Maler der lebenslang Genialität beanspruchte.

Aus der Sicht von Cornelia

1919 lebt Anton Kolig in Nötsch "wie in Sibirien so weltverlassen und einsam"[246] und beschäftigt sich mit *St. Sebastian*, später betitelt *Allegorie/Das bedrängte Kärnten*[247]. Kunst ist seine Medizin. Sie ist ihm "Verdauung des Lebens und die Kultur die geistige Beherrschung desselben - letzte befreiende Einsamkeit"[248]. Cornelia sitzt im Februar 1919, ein halbes Jahr vor ihrem Suizid, in Berlin und setzt sich mit Arbeiten zu Flauberts Saint Julian auseinander. Sie gibt ihrem Vater aus Berlin zu verstehen:
„Wir alle haben Zeiten, in denen wir göttlich sind – und was man da erkennt, kann man nie mehr vergessen und merkt es – wieder Mensch geworden – sein ganzes Leben lang und wird alle Schrecken auf sich nehmen, um es zu merken – und wohl nie finden. Hochmütig bin ich nicht. Es ist mir nicht um Nützen zu tun. Ich tat es vier Jahre lang, und in mir lebt nun die Erinnerung an Schuld, und die schreckt mich auch einzig von neuer Pflegearbeit zurück. [...] Ich will mein Leben und meine Gedanken, die subjektiven und zarten, und nicht solche die von Geschehnissen belastet sind. [...] Ich sehne mich nach der Wilnaer Lebensform und weiß hier keine zu finden, alles stört mich, und so offen ich doch für alles war, so sehr verschließe ich mich in diesem Chaos hier“[249]. "Blass und mager bin ich noch, aber es geht mir gut. Sorgt euch ja nicht. Die Zeit fließt hin. Immer Eitl", endet dieser Ruf aus der Wüste Berlin.
Zwanzig Jahre später greift Paul Fechter, ihr Geliebter aus den göttlichen Wilnaer Zeiten, in *Die Gärten des Lebens* diese Gegebenheit auf, lässt einen Psychoanalytiker sprechen, während Helene [Cornelia] zuhört: "Man kann seine Länder nicht nach Belieben bereisen, nur wo man bleibt und sein ganzes Leben einsetzt, empfängt man Ganzes. Meine alten Welten von früher sind tot; den Irrtum der letzten habe ich büßen müssen; nun muß ich zusehen, was an Seele und Geist noch unverbrannt geblieben ist, und irgendwo ein neues Zuhause aufbauen". Helene [Cornelia] erklärt darauf: "Ich hatte mir ein Leben zurechtgemacht, in dem ich, ohne es zu ahnen, das Wichtigste vergessen hatte. [...] Ich habe dich lieb wie immer und bin dieselbe für dich. Aber ich weiß jetzt, daß es etwas dahinter gibt. Das ist wüst und schrecklich, und man rührt ans Sterben, aber ohne das bleibt alles tot. Was ist das Richtige?"
Zurück in den Februar 1919. Paul Fechter wohnt mit Frau und Kind in Berlin. Ob sie sich in Berlin einander die Begegnung suchten, wissen wir nicht.
Cornelias Schrei bleibt unerhört.
Liebe konnte Paul Fechter, der angeblich nur Überseinstimmung empfand und sich schon in Wilna von ihr losgesagt hatte, nicht geben. Ihr Leben konnten die Eltern ihr nicht wieder geben. Sie konnten aber wohl auch nicht von ihrer Einflussnahme ablassen. Sie weiß, dass ihr Anspruch zurück in das Leben vor den Geschehnissen, die sie nicht benennt, ausgeschlossen ist. Zwei Monate später spricht Bruder Hildebrand von „einer glücklichen Zeit in Wilna [Das war der Sommer 1917 mit Paul Fechter in Wilna.], in der für sie alles vollendet gewesen sei und deren Schönheit alle Hoffnung auf Kommendes vernichtet"[250] habe.
Optimismus auf eine gemeinsame Zukunft lässt sich nicht aus der folgenden Arbeit von Cornelia aus ihrer Wilnaer Zeit lesen.
Frontal dem Betrachter zugewandt hockt die nackte Frau in der Landschaft. Sie sitzt im Garten des Lebens. Sie streckt ihren rechten Arm dem Himmel entgegen, während sie mit dem linken Arm schamhaft die Knie umschließt. Nichts spricht dafür, dass diese Eva die Last der Liebe im Rücken noch ihr Glück auf Erden finden kann. Hinter der Last grünt zwar noch ein kleiner Berg Hoffnung auf Zweisamkeit, doch ihr Griff nach mehr endet auf halber Strecke in der Kälte unerhört.

„Die rein künstlerische Formel,
das Geheimnis,
das in den Werken still verborgen blüht,
verschließt sich immer vor hastig wühlenden Händen.“

Brief 125/020 Cornelia an Wilibald 7.5.1917, Gurlitt Nachlass TU Dresden

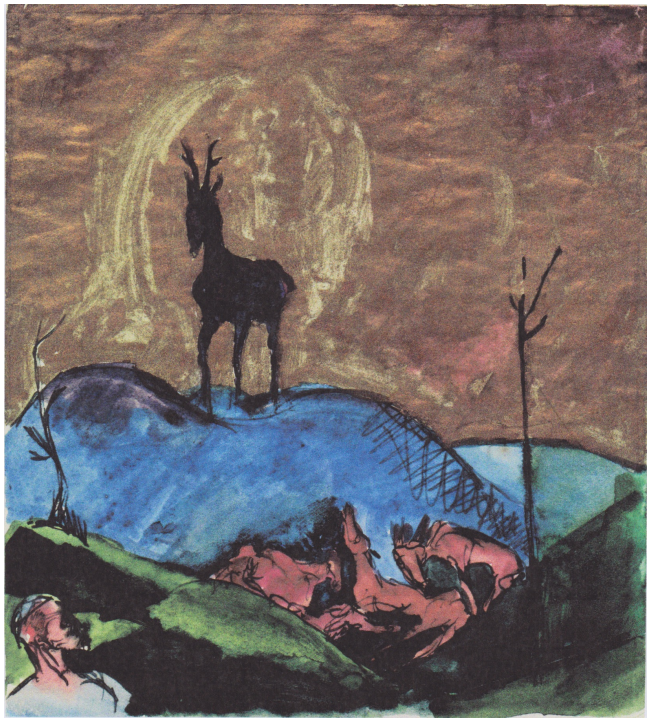
Cornelia Gurlitt: o. T., o. J., Legat Cornelius Gurlitt 2014, © Kunstmuseum Bern, Obj. – Id. 87808

Cornelia Gurlitt: o. T., o. J.,Lithographie, Legat Cornelius Gurlitt 2014
©Kunstmuseum Bern, Obj. – Id. 87884

Wohl noch in Wilna, im Frühsommer 1918, hat Cornelia das Blatt (Abb. S. 42) geschaffen. Hinten links oben auf dem Berg Gediminas thront der Burgturm. Im oberen rechten Eck sehen wir die Kathedrale St. Peter und Paul in Wilna-Antokol nahe ihrer Arbeitsstätte, dem Lazarett, gelegen.
Mutter und Vater [ihre Eltern] sitzen zu Gericht bei Tisch. Die Liebe der am Tisch sitzenden Eltern zu Gott und Gesetz scheinen größer als die zu ihrer Tochter Cornelia zu sein, die sich uns im Vordergrund auf dem Tisch präsentiert. Demonstrativ wendet sie sich von den Eltern ab und blickt uns frontal mit großen leeren Augen hilfesuchend an. Die Mutter ruft, fest auf ihren Glauben gestützt wie die ausdrucksvoll auf dem Tisch aufgesetzten Ellenbogen betonen, mit beiden Armen den Himmel an.
Der Vater zeigt mit der rechten offenen Hand seine Opferbereitschaft an, während er mit der linken ihren Rock streichelnd versucht, sie zum Einlenken zu bewegen. In der linken unteren Ecke, vor dem Mann, steht auf einem Untersetzer eine Phiole. Sollen wir uns den Zauber- oder Liebestrank darin denken?
In der linken unteren Bildhälfte entdecken wir ein Paar. Mit offenen Armen bewegt ein Mann sich auf eine Frau zu. Sie hält ihren rechten Arm abwehrend, wie es scheint, ihm entgegen.
Ziel der Frau sollte sein, Glück in das Haus zu bringen und Kinder zu gebären. Das sieht die junge Frau wohl anders. Wer schützt sie davor, in Hände zu gelangen, die sie nicht will?

Ein Jahr später Ende Mai 1919 sind alle Familienmitglieder Cornelias Feinde und verbündet.[251] „Helfen kann niemand, denn was kann man einem Menschen helfen, der behauptet, er sei im Himmel gewesen, wenn Du ihm auch die besten [...] Seiten des Lebens zeigen könntest“[252], hält Hildebrand resigniert fest.
In den schier unerträglichen Fesseln der Realität, nämlich ohne festen Boden unter den Füßen, äußerlich verschlafen und innerlich gejagt[253], erlebt sie die Familienmitglieder als existenzielle Feinde, die sich gegen sie zusammentun. Die grauenhafte Unruhe, die sie verspürt, resultiert ihrer Einschätzung nach nicht aus dem Krieg.[254] Wo diese herrührt, behält sie für sich oder malt sie verrätselt in ihre Bilder ein. In Berlin, wo sie hinging, um sich "einzuleben, Geld zu verdienen", um auf eigenen Beinen zu stehen, "überkommt [sie] ein namenloses Grauen vor den Weibern [...], die keine Frauen, sondern Mannweiber werden in der Arbeit. [...] Ich weiß einen Vergleich [...] das Puffspiel. Da wird ein einzelner Stein immer heraus geworfen, wenn aber zwei sind, steh`n sie fest und andere können sich dabei niederlassen"[255]. Ihren Worten nach waren Autonomie und finanzielle Unabhängigkeit die treibenden Kräfte, die sie nach Berlin führten. Aber wohl nicht minder die Sehnsucht nach ihrer Liebe, nach Paul Fechter.
Die Malerei bietet ihr nur noch bedingt Trost. Sie sieht keine Chance, Wunsch und Wirklichkeit in eine Balance zu bringen bleibt. Die Strategie Koligs, die Realität auszublenden und zu träumen: "Die Malerei wird Dir Trost bringen, wenn die Schatten überwunden und die dramatische Synthese des Menschen klar und gesetzmäßig gestaltet ist, Du Dich persönlich ganz vergessen kannst", war nicht die ihrige. Das konnte sie nicht. Sie konnte sich nur noch alles, was ihrem Selbstgefühl zuwiderlief, vernichten. In ihr lebt die Sehnsucht nach dem, was einmal war und nicht mehr herstellbar ist, der Garten des Lebens in Wilna, wo sie sich frei und unabhängig von elterlichen Einflüssen bewegen und leben konnte. Und sie ihre Welt mit Paul Fechter teilte.

Göttliche Liebe anders



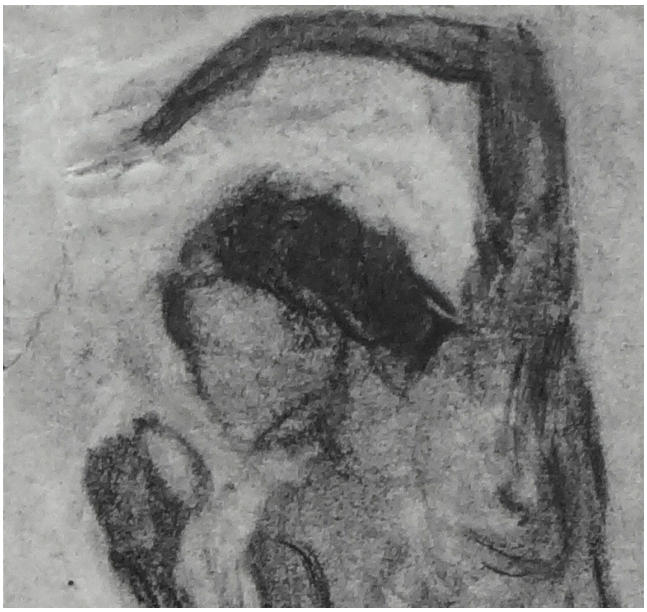
Cornelia Gurlitt: o. T., o. J., Legat Cornelius Gurlitt 2014, © Kunstmuseum Bern, Obj. – Id. 87818

Cornelia, die Gejagte, wird zum Jäger und sie entlädt ihre Aggressionen. Sie sitzt in Berlin und beschäftigt sich mit Flauberts Saint Julian, einer Legende, die an die Ödipus-Erzählung erinnert. Die Geschichte von Saint Julian läuft auf einen Todesakt, eine Entkörperung, hin. Ein Hirsch kündigt an, dass Julian seine eigenen Eltern ermorden wird."Der Hirsch, schwarz und vollgewaltiger Größe, hat sechzehn Enden und einen weißen Bart"[256], schreibt Flaubert. Cornelia legt ihrem kapitalen Hirsch, der auf dem blauen Berg thront, einen Heiligenschein um, während er bei Flaubert "feierlich wie ein Patriarch und wie ein Gerichtsherr"[257], dargestellt ist. "Verflucht, verflucht, verflucht! Eines Tages wirst du blutrünstiges Herz, deinen Vater und deine Mutter morden!"[258] hört sie ihr Innerstes rufen.
"Nein ! nein! nein ich will sie nicht töten! und er [Julian] hatte Angst, der Teufel könnte ihm diesen Wunsch eingeben. [...] Drei Monate betete die Mutter voller Bangen an seinem Bett, und der Vater lief und lief stöhnend durch die Gänge. Er ließ Heilkundige rufen, die verordneten unzählige Arzneien [nebst einer Psychoananalyse!]. Die Ursache von Julian Leiden, meinten sie sei ein verderblicher Wind oder das Verlangen nach Liebe. Der junge Mann aber schüttelte auf alle Fragen den Kopf."[259]
Die folgende Lithographie (Abb. S. 45) ist eine aus ihrer Serie, vermutlich ihr Schluss der Legende. Cornelia verlegt die Legende in die Landschaft um Wilna. Ein abgemagerter Aussätziger steht rechts im Bild. Julian kneift mit den Fingern seiner rechten Hand in die Oberschenkel des Aussätzigen. Mager! hört man ihn sagen. "Das totenhemdgleiche Gewand, das ihn bedeckte, war herabgefallen [...] seine mageren Beine [...] gleich einem Skelett"[260] heißt es bei Flaubert. Julian steigt „wie am Tag seiner Geburt, wieder ins Bett“[261], das ist bei Cornelia ein offenes, ovales Gebilde, teils in der Erde versenkt. Es ist

als habe Julian seine Kleider schon abgestreift. Er hockt nackt da und wie es scheint, hat er den Boden unter den Füßen verloren. Cornelias Julian steigt nicht "empor in die blauen Räume, von Angesicht zu Angesicht mit Unserem Herrn Jesus Christus, der ihn hinforttrug in den Himmel“[262], wie es bei Flaubert der Fall ist.
Ihr Julian steigt in die Erde hinab. Christliche Himmelfahrt und Hoffnung sehen anders aus. Ihr Saint Julian, so lässt sich vermuten, hegt die Hoffnung, sich im Akt der körperlichen Entäußerung ein Nachleben sichern zu können. In anderen Worten: Der Akt der Selbst-Aufopferung/-Zerstörung führt zurück und ermöglicht eine Neuschöpfung.
Mit Barbara Vinken lässt sich sagen:
„Dies Sich-zu-dem Aussätzigen-Legen und Alle-eigene-Wärme-, bis zu der Herzwärme der Liebesnächte, mit-ihm-Teilen: Dies muss irgendwann im Dasein eines Künstlers gewesen sein, als Überwindung zu einer neuen Seligkeit. [...] Nicht im Schlachten, sondern im Lieben als absolutem Teilen tritt der Künstler bei Rilke die *imitatio Christi* an“[263], stellt diese doch eine Erlösung in Aussicht.
Und vielleicht führt sie zur göttlichen Liebe, die "soll nicht das verlorene weltliche Liebesobjekt ersetzen, sondern zu einer anderen, höheren, unvergänglichen Liebe führen"[264],wie Sabine Weber formuliert. Einer Liebe, die keiner Körper bedarf.

Cornelia Gurlitt: o. T. [1919], Lithographie, Legat Cornelius Gurlitt 2014, © Kunstmuseum Bern

Wir haben den freien Blick auf eine entblößte, hagere, dunkelhaarige Frau. Sie hat ihre Hülle abgestreift. Ihr Körper scheint zu schrumpfen, sich zu verzehren. In ihrer rechten Hand hält sie einen kleinen Taschenspiegel. Ihr linker Arm liegt bogenförmig über dem Kopf, womöglich um das einfallende Licht der Sonne abzuwehren, anders gesagt der Kraft des Lebens Ade zu sagen. Eine Maske bedeckt ihr Gesicht, verhüllt Augen, Nase, Mund. Ein Mund, der alles für sich behält. Augen, die sich den Blick ins eigene Gesicht nicht zumuten. Ihr graut vor ihrem eigenen Ich.



Der eigene freie Blick auf sich und die Begegnung mit ihrem Spiegelbild sind ihr verwehrt. Auf dem Grunde des Spiegels kann sie, was immer die maskierte Entblößte auch hinein tut, nichts finden. Sie ist nur für uns gegenwärtig. Ihr graut. Der Teufel bemächtigt sich ihrer. Ihr Körper verzehrt sich vor dem Zugriff der Anderen und nimmt die totale Bemächtigung durch die Anderen vorweg.
"Gesehen werden, ohne selbst zu sehen, [wer einen sieht,] läßt sich als eine Form der Blindheit begreifen, welcher die Erfahrung des Nicht-Sehens beständig 'im Nacken sitzt'"[265].
Sie sagt, sie trage den Satan[266] in sich, schäme sich auf Schritt und Tritt. "Eine Frau ohne Mann und Kind und mit einer großen, großen Menge von tot geschossenen lieben Freunden, ist wie ein Krüppel – was soll man davon reden?"[267] Und sie hat "so ein Gesicht bekommen, dass [sie Wilibald und allen anderen] gar nichts sagen kann."[268] Mitte Mai 1919 berichtet Hildebrand an Wilibald: "Über Eitl schrieb ich euch, ich glaube nicht, dass ihr sehr viel für sie tun könnt, wie ja niemand [...] weil sie sich zu sehr schämt."[269] Schuld und Scham haben ihr ein Feigenblatt vor dem Mund gelegt. Ihr Geist boykottiert ihren Körper.
Malen kann sie sich nur noch ohne sich selbst zu sehen und ihr Gesicht zu zeigen.
Anton Kolig schreibt 1927: "Der Künstler läuft sowieso zeitlebens mit Maske herum – ist nur echt, wenn er malen kann, wie ihm der Schnabel gewachsen ist."[270] Am 1. Mai 1948 fasst er zusammen: "Es ekelt mir, auch Mensch sein zu müssen. Hoffentlich bleibt die Scham nicht die letzte Weisheit meiner Gesichte. Aus dieser Hölle möcht` ich mich freimachen und überpersönlich werden."[271] Kolig steht bis zuletzt "wie ein Kampfhahn vor seinen Spiegelbilde"[272], malt selbstgewebte Kleider, sprich Bilder und frönt einer Himmelfahrt entgegen. Das war sein Weg, Heilung zu finden.
"Ich will mein Leben"[273], ruft Cornelia im Februar 1919 ihrem Vater zu, wohl wissend, dass es kein Zurück mehr gab. Aufrichtige Reue konnte wohl diese Schuld nicht heilen. Was sich ihr als Schuld darstellt, auf welche reale Verletzung diese gründet, bleibt ihr Geheimnis.

Ohne Titel, o.J., Legat Cornelius Gurlitt 2014, © Kunstmuseum Bern Obj. – Id. 87810

Schwer scheinen die allzu geordneten, geregelten Verhältnisse im elterlichen Hause zu wiegen, wo das große Schweigen herrscht und man im Frieden lebt. Auseinandersetzungen werden vermieden.
"Still, unendlich still und irgendwie verschämt"[274], ist es als sie 1917 zuhause in Dresden weilt.. Sie "muss sich gegen die Tränen wehren. Es ist so erschütternd. Alle beide. Sie [die Eltern] leben in sich und schwingen nur noch leise nach außen [...] und alles Böse wird verschluckt [...] und alles ist sehr begrenzt und sehr still und irgendwie furchtbar [...] Ich schäme mich auf Schritt und Tritt und ich glaube, das geschieht auch deshalb, weil auch sie sich schämen, Mutter zumal. So viel Güte zu fühlen, hat in der Süße irgendeine Bitterkeit [...] Es ist unglaublich still." Und sie fährt fort: "Eine Frau ohne Mann und Kind und mit einer großen, großen Menge von tot geschossenen lieben Freunden, ist wie ein Krüppel – was soll man davon reden?"
Ende 1919, Monate nach Cornelias Suizid, resümiert Mutter Marie: Trotz "all´ unsre[r] Liebe und Vaters Nachsicht (unendlichen Nachsicht von jeher) allem Gehenlassen, wie sich wünschte und uns von allen geraten wurde, sie nicht gesund machen konnten. So könnt ihr mir nicht verdenken, wenn ich nun oft denke: lieber eingreifen und nicht zum zweiten Male es zum Feuer kommen lassen. Ich habe euch in eurem Glücke so oft und so viel vorgebarmt durch meine Sorge, [meinem] Schmerz und [meinem] Wunsche, Eitel unter gesunde Menschen in gesunde Umgebung zu schaffen, ihr werdet mir oft böse gewesen sein und nicht begriffen haben, warum es nicht dazu kommt, aber sie war weder mit Zureden noch Vernunft noch Liebe von uns, von guten Freunden, von euren Briefen, von Ottos [Gerlach[275]] Einladung, Gräfin Kalkreuths Bitten, nicht dazu zu bringen das vergiftete Berlin zu verlassen."[276]

Der Liebe zu viel? Die letzte gutgemeinte Liebestat – die Eltern versorgen Cornelia mit einer neuen Wohnung samt Atelier; hat sie wohl als bevormundenden Eingriff in ihre Ich Autonomie erlebt. Nochmals wird ihr vor Augen geführt, wie hilflos und abhängig sie ist. 1919 kann die Unbeugsame nichts mehr sagen, nur noch Hand an sich legen. Inwieweit ihr Tun frei und selbstbestimmt war, bleibt ihr Geheimnis.
Was verloren gegangen war, war nicht mehr zurückzuholen. In ihrer Realität gefangen, begehrte sie nur noch, sich des gefesselten Körper, der sterblichen Hülle, zu entledigen. Befreit von ihrem Körper stellte sich dem reinen Geist nicht die Frage: Wem gehört mein Leben? Ihre gefesselte Seele sehnte sich nach Freisein und Frieden im unendlichen Seelengarten.

Gerlach, Otto (Hrsg.) - Humor. Scherzhafte Dichtungen in Vers und Prosa aus dem Reiche der Liebe. Breslau, Schimmel, 1914, Deckelillustration von Cornelia Gurlitt, Privatbesitz

Hubert Portz
Hauptstr. 141
76879 Hochstadt

hubert-portz@t-online.de
www.kunsthaus-desiree.de