

Der folgende Aufsatz von Stefan Soltek erschien in gekürzter Version im Katalog Otto Gutfreund. Prag Paris Prag der Galerie Michael Blaszczyk, Bad Homburg 2010

Natur der Zeichnung. Natur des Ichs. Otto Gutfreund

„Ich möchte das, was in mir ist, durch die Form ausdrücken“

Den Reiz, der von den hier vorgestellten Handzeichnungen ausgeht, macht ihre Ambivalenz aus: bald mehr, bald weniger detailliert ausgeführt, auf wenige Striche beschränkt, auf Papieren, kaum mehr als Zetteln, nehmen sie unwillkürlich den Blick gefangen, so offensichtlich besticht ihre Gekontheit und Ausstrahlung. Einerseits befremdlich, ja in sich gekehrt, haben sie in ihrer Unergründlichkeit doch etwas Vertrautes an sich, eine Bildsprache, die in das Innere äußerer Formen eindringt. Der Name des Künstlers, Otto Gutfreund, ist nach wie vor kein jedermann geläufiger Topos, seine Arbeit am ehesten im Genre der Skulptur bekannt.¹ Seine Zeichnungen indes stehen für das immer noch neu zu Entdeckende am Rand eines epochalen Begriffes, der erschöpfend abgehandelt zu sein scheint: Kubismus. Gutfreund hat ihn kraft seiner Artikulationsfähigkeit in bemerkenswerter Weise mit geformt und bereichert, gedanklich wie emotional². „Die Welt ist eine Täuschung...ein Abbild meines Ichs, ich begreife und bewerte sie so, wie die Sinne, die körperlichen Organe meines Inneren, sie mir hervorgezaubert haben.“³

¹ Im Januar/Februar 2009 zeigte das Auswärtige Amt in Berlin die Ausstellung „Tschechische Kunst – gestern und heute“, aus Anlass der tschechischen EU-Ratspräsidentschaft. Das Museum Bochum präsentierte aus seiner bedeutenden Gutfreund-Sammlung zehn Plastiken und ein Relief. www.auswaertiges-amt.de : Ausstellungen im Auswärtigen Amt; - vgl. ferner: Annette Reich: *Avantgardistische Strömungen in der tschechischen Bildhauerei und Plastik von der Jahrhundertwende bis zum Ende der Ersten Tschechoslowakischen Republik*: ...die Anfänge der tschechischen Avantgarde lagen im 19. Jahrhundert. Der Aufbruch in die Moderne präsentierte sich radikal und vielgestaltig und spiegelte sich in der drängenden Suche nach Erneuerung wider, wobei die tschechischen Künstler von Anfang an ein ausgeprägtes Interesse an den internationalen Veränderungen zeigten. Gleichwohl ist festzustellen, dass die tschechische avantgardistische Bildhauerei und Plastik außerhalb des eigenen Landes bislang kaum Gegenstand der Untersuchung war, obwohl sie einen wichtigen Beitrag zum Kunstschaffen des 20. Jahrhunderts leistete. Die Gründe dafür sind vornehmlich in der politischen, sozialen und kulturellen Situation zu suchen. Nach dem Zweiten Weltkrieg verhinderte das sozialistische System eine Rezeption der tschechischen Avantgardekunst sowohl im In- als auch im Ausland. Die Grundlagen für die avantgardistischen Strömungen der tschechischen Zwischenkriegsbildhauerei und -plastik legten Jan Štursa und Otto Gutfreund mit ihrem reich differenzierten Œuvre. Otto Gutfreund entwickelte seinen persönlichen Lösungsweg, der ihn als Wegbereiter der avantgardistischen Bildhauerei und nach Picasso zweifellos als den bedeutendsten Bildhauer des Kubismus auszeichnet. Zitiert nach: <http://www.uni-heidelberg.de/presse/news/9912rup2.html>

² Heinke Fabritius, Ludger Hagedorn, *Frühling in Prag oder Wege des Kubismus*, Deutsche Verlagsanstalt München 2005) zitiert aus Gutfreunds „Fläche und Raum“ (1913) (im Folgenden: Gutfreund, Fläche). Die kritische Rezension von Felix Philip Ingold, *Wege ins Niemandsland*, 7.1.2006 in der NZZ geht an seinen Erörterungen zu der Funktion der Fläche und ihrer Sichtbarmachung in seiner plastischen und zeichnerischen Arbeit vorbei und übersieht das in dem Text dokumentierte Zusammenspiel von emotionaler und analytischer Motivation zu Gutfreunds Wirken (www.nzz.ch/2006/01/07/li/articleDG55W.html).

³ Gutfreund, Fläche, S. 155

Es sei die besondere Fähigkeit, etwas grundlegend Neues zu schaffen, dass dem Attribut des Genies entspräche. So beginnt Karl Ruhrberg seinen Abschnitt über den „Auftakt zur Klassischen Moderne“ und zitiert Thomas Mann: „Genie erweist sich dort, wo etwas ungeahntes erscheint, etwas wirklich gemacht wird, wovon man vorher keine Vorstellung hatte; es bekundet sich in der Ermöglichung von etwas in seiner Art Neuem, das so nur durch Kraft und Reiz der Persönlichkeit haltbar, ja siegreich zu machen war. Das Geniale in der Kunst wäre dann das Überraschende und erstaunlicherweise Entzückende, das gewagte und durch Verwirklichung erst als möglich zu Erkennende“. „In diesem Sinne“, so Ruhrberg weiter, „ist der Kubismus neben dem wenige Jahre früher einsetzenden Fauvismus der grandiose Auftakt zur Klassischen Moderne. Die überragenden Persönlichkeiten, Matisse und Picasso – ihn hob namentlich sein höchst sachverständiger Freund Pierre Reverdy als „Genie“ hervor⁴ –, sind die bis heute Maßstäbe setzenden Leitfiguren geblieben, die Kühnheit der Idee und die Qualität der Ausführung sind über Jahrzehnte hinweg nicht übertroffen worden.“⁵ Auf seine Weise würdigte Ambroise Vollard, in viel einfacheren Worten, den Hergang der Genese des Kubismus: In seinen Memoiren spricht er von ersten Begegnungen mit dem jungen Picasso und betont dessen Bedeutung für den Kubismus; er habe ihn zu einem Zeitpunkt entwickelt, als weder Laien, noch Sammler, Kritiker oder selbst Maler anerkennen wollten, dass man in der Natur eine Anhäufung geometrischer Formen sehen kann. Der Kubismus, so Vollard weiter, der einmal einen so bedeutenden Einfluss auf die dekorative Kunst und eine ganze Gruppe junger Maler ausüben sollte, erobert zuerst Deutschland..., Skandinavien, Amerika, bevor er sich in Paris durchsetzen konnte.“⁶ Und er erzählt die Geschichte eines jungen Amerikaners, der vergeblich über Montmartre schweift, um Picassos Atelier zu finden, nur das eine ihm vertraute französische Wort auf den Lippen: Cubisme? Cubisme? –

Es ist offensichtlich: die überragende Bedeutung Picassos – seine *Demoiselles d'Avignon* von 1907 bilden einen Meilenstein⁷ - dominiert die Einschätzungen, zudem spielt natürlich George Braque eine entscheidende Rolle; der unabhängig von Picassos Weg über die Kunst der Masken an Cezanne anknüpft und dessen Ansichten von Landschaft in Einblicke in ein Kunstschaffen wandelt, dem er das Landschaftliche zum Gegenstand macht. Nicht zuletzt waren es „Häuser in L'Estaque“ (1908) und ähnliche Bilder, in der Galerie von Daniel Henry

⁴ Daniel-Henry Kahnweiler, Reverdy et l'art plastique, in: *Mercure de France*, 1181, Januar 1962, S.176

⁵ Karl Ruhrberg, *Kunst im 20. Jahrhundert. Das Museum Ludwig in Köln*, Köln 1986, S. 95ff

⁶ Ambroise Vollard, *Erinnerungen eines Kunsthändlers*, Zürich 1980, S. 232,237

⁷ eine kompakte Darstellung zur Entstehung des Bildes: *Katalogbuch Pablo Picasso. Retrospektive im Museum of Modern Art New York, München 1980*, S.88f; zudem: Siegfried Gohr, *Figur und Stilleben in der kubistischen Malerei von Picasso und Braque*, in: *Katalog Kubismus, Künstler, Themen, Werke 1907-1920*Köln 1982 (im Folgenden: *Katalog Köln 1982*), S.105

Kahnweiler ausgestellt, die zur Namensgebung „Kubismus“ führten⁸. „Wer Cezanne versteht, ist dicht am Kubismus“ hatten die ersten Autoren, Albert Gleizes und Jean Metzinger über die neue Kunstrichtung geschrieben (*Du Cubisme*, 1912), doch nicht nur das große Vorbild des Malers war Picasso und Braque Anregung, auch Erkenntnisse der sogenannten „neuen Psychologie“ aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert gaben ihnen wichtige Impulse für ein strukturiertes Ansehen der Natur und die analytische Umsetzung in geometrische Körper.⁹ Doch es sind eben nicht die beiden Protagonisten allein, die den Kubismus ausmachen. In den zitierten Rezensionen schwingt vielmehr die Vorstellung mit, dass dieser Kubismus als Leitmotiv auftritt, getragen von mehreren, die seine Ausprägung bestimmen. Mit Egon Friedell ließe sich sagen: „Ein Gedanke..., der nicht in eine Epoche fällt, sondern Epoche macht, ist nur in beschränktem Sinne Eigentum dessen, dem seine Urhebererschaft zuteil wird. Er gehört der ganzen Zeit; er ist im Denken aller unbewusst wirksam“.¹⁰

Die Auswirkung, über die Grenzen Frankreichs hinaus, die Vollard skizziert, ist ein eigenes Kapitel der Kubismusgeschichte, und Tschechien eines der Gebiete, die dabei eine höchst gewichtige Rolle spielen.¹¹ Gleichzeitig, also um 1912, stößt der in Paris lebende Tscheche Frantisek Kupka direkt vom Neoimpressionismus zu Bildern vor, die ohne gegenständliche Bezüge rein aus der Farbe aufgebaut sind. Die tschechische Kunst, die in Prag ihr Zentrum hatte, sucht die Verbindung zu Frankreich, weil Frankreich für die Künstler das Sinnbild einer Gegnerschaft zur österreichisch-ungarischen Monarchie bedeutet. 1907 und 1908 zeigt in Prag die Gruppe *Acht*, zu der als die wichtigsten Maler der tschechischen Avantgarde Emil Filla, Bohumil Kubista und Antonin Procházka gehören, Ausstellungen mit Arbeiten, welche die fauvistischen und expressionistischen Ideen bereits aufgenommen haben. Die Prager Künstler pflegen enge Kontakte, sie sind Teil der europäischen Situation: ab 1911 stellten sie bei allen wichtigen Veranstaltungen in Deutschland aus und veranstalten ihrerseits Ausstellungen, an denen die ganze französische Avantgarde und die *Brücke*-Maler beteiligt sind.

In Prag bilden sich durch Spaltungen bald verschiedene Gruppierungen, die von sehr

⁸ Siehe Katalogbuch Georges Braque. Lyrik der Geometrie. Eine Retrospektive, Bank Austria Kunstforum Wien 2009, darin der Aufsatz von Christopher Green: Eine " entnationalisierte " Landschaft? Braques frühe kubistische Landschaften und die " nationalistische " Geografie - Eine instruktive Übersicht zur Entwicklung des Kubismus: <http://www.michael-reuter.de/viti/lx/Braque.rtf>

⁹ hierzu ausführlich: Marianne L. Teuber, in Katalog Köln 1982, S.9-57. „Optique Physiologique“ und „L’Optique et la Peinture“ von Hermann von Helmholtz weist Teuber als benutzte Quellen, schon durch Paul Cézanne nach (S.23). Picasso griff zudem auf „Principles of Psychology“ von William James zurück, speziell auf Raumkörperdarstellungen im Kapitel „The perception of space“.

¹⁰ Egon Friedell, Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd. 1 (1927), München 2005, S. 47

¹¹ In Prag, in der Celetna ulice (Zeltnergasse), wurde 2003 ein neues Museum für den tschechischen Kubismus eingerichtet: „U Cerne Matky bozi“ (Zur Schwarzen Madonna). Siehe Artikel von Lucie Drahanovska „Schräge Linien, spitze Winkel...“ (www.radio.cz/de/rubrik/tagesecho)

ähnlichen Ansätzen ausgehen, die sich aber wegen der Probleme der theoretischen Interpretation und der schöpferischen Weiterentwicklung des Kubismus heftig befehden. Dabei kommt es zu einer Überlagerung der rein kubistischen Ausdrucksweise durch expressive Entladungen, gespeist aus der heimischen barocken Tradition, die eine starke Vorliebe für allegorische und visionäre Figurenszenen besaß; es entsteht der insofern eigene Weg unter den tschechischen Künstlern, der als kubo-expressionistischer Stil bezeichnet wird.¹² Lange Zeit wenig berücksichtigt,¹³ wird mittlerweile Otto Gutfreund als ein hochinteressanter Protagonist für die Entfaltung der Stilrichtung, mit ihrem Eindringen in die innere Struktur und Verfasstheit des Figürlichen, anerkannt.

1927 bricht das immens dynamische Schaffen des Künstlers ab, er ertrinkt in der Moldau. 38 Jahre zuvor, 1889, wird Otto Gutfreund in Dvur Kralové (ehem. Königshof) an der Elbe geboren, wo er bis 1903 zur Schule geht. Ab 1906 studiert er in Prag an der Fachschule für Keramik, zudem an der Kunstgewerbeschule. 1909 wird Gutfreund dank einer Ausstellung in Prag mit dem Werk des Bildhauers Antoine Bourdelle bekannt, Anregung und Herausforderung genug, um nach Paris zu gehen und bei dem Bildhauer zu lernen und die eigene Arbeit zu befruchten. Gutfreund nimmt vieles auf, in den Galerien und Kunstsammlungen der Metropole, aber auch auf Reisen durch das Land, die er speziell der Kathedralgotik widmet. In ihr macht er „die Ersetzung des Volumens durch die Fläche aus..., (die) Überführung von Tiefenrelationen auf solche in der Fläche, zur Entmaterialisierung des Volumen durch seine Transformation...ins Relief“¹⁴. Nach Abschluss seiner Zeit bei Bourdelle unternimmt er mit A. Matějček eine Studienfahrt, die ihn nach England, Belgien und Holland und über Deutschland zurück nach Prag führt.¹⁵ Mehr und mehr versucht er die Einflüsse des Lehrers Bourdelle abzuschütteln: „Es hat mich schwere Mühe gekostet, das dort gelernte wieder zu vergessen“ – so Karel Wander in seinem ausführlichen Aufsatz über den Freund.¹⁶ Zurück in Prag, setzt Gutfreund erste Zeichen mit seinen Skulpturen für die Hlavka-Brücke. 1911 folgen „Die Ziegelerbeiter“, eine Relieffarbe, die bemerkenswert ist hinsichtlich ihrer Integration von Landschaft in die figürliche Darstellung.

¹² vgl.: Lionel Richard, Lexikon des Expressionismus, Somogy Paris, http://www.g26.ch/kunst_glossar_31.html#13; Vojtech Lahoda, Kuboexpressionismus und Rondokubismus, in: Deutsche und Tschechen: Geschichte, Kultur, Politik von Walter Koschmal, Marek Nekula, Joachim Rogall, München (Beck) 2001, S.253-57

¹³ fehlt z.B. in: Kat. Sculpture du Xxe siècle 1900-1945, Fondation Maeght 1981; Kat. Skulptur. Die Entwicklung der abstrakten Skulptur im 20. Jahrhundert..., Westfälisches Landesmuseum Münster, 1977; Jack Burnham, Beyond Modern Sculpture, New York 1975 (1968); Alfred H. Barr, Cubism and Abstract Art, Museum of Modern Art 1974 (1936)

¹⁴ Gutfreund, Fläche, S.159

¹⁵ Katalog Otto Gutfreund, aus der Sammlung Jan und Meda Mladek (Zwei Wegbereiter der Moderne II), Albertina Wien, Haus der Kunst München, 1997 (Originalausgabe Prag 1996), S. 6; Katalog Otto Gutfreund, Národní galerie v Praze, 1995, S.348f

¹⁶ Karel Wander, Otto Gutfreund, in: Das Zelt, 1924

Im selben Jahr kommt es zur Gründung der Gruppierung „Ulecky Mescnik“, Gutfreund findet sich als einziger Plastiker unter Malern und Architekten. Er schreibt für Zeitschriften und unterhält Verbindungen zu Emil Filla, zu Pavel Janak und Antonin Procházka. Seine Plastiken beginnen kubistische Merkmale aufzuweisen. Eine dafür typische Arbeit trägt den Titel „Bei der Toilette“, feinsinnig in der Herleitung der Figur aus einer felsartigen Formation. Von unten herauf wächst die Figur nach oben, wie aus amorphen Formstücken, die in ungleiche Winkel zueinander gesetzt sind, aufgeschichtet und verkeilt. Dabei entwickelt sich eine kräftige Torsion, die leise von unten her ansetzt, um, in der Taille verdichtet, in Oberkörper und Armen zur Vollendung zu kommen. Zugleich schält sich aus der Stufung der Blockstücke mehr und mehr der Stoff der Kleidung und schließlich der ganz greifbar detaillierte Kopf. Diese Tektonik des Gewandes und die Streckung der Figur in die Höhe – ähnlich in den Arbeiten „Angst“ (1911-12) und „Job“ (1911-12)¹⁷ – verkörpern Gutfreunds Beschäftigung mit der Gotik und greifen die immer schon latente Tendenz auf, in der Raum und Präsenz greifenden Darstellung einer Stofffigur „für das Detail im Wirklichen eine Anwendung kleiner und kleinster stereometrisch regelmäßiger Grundkörper für die plastische Gestaltung“ zu verwenden.¹⁸ Was der Bildhauer hier an Verwandlungskraft und Bewegung in die Figur einzubringen versteht, getragen auch von der Betrachtung von Wasser und Wellen sowie des Tanzes¹⁹, bedeutet eine markante Stufe für die weitere Entwicklung. In der Arbeit „Cellospieler“ speist sich dieses metamorphotische Verfahren aus dem Wesen der Musik, des Crescendos und Decrescendos. Karel Wander spricht von der „selbstischen Kraft“, eine Formulierung, die dem Kunstwerk eine besondere Art der Autonomie zumessen möchte. Eine regelrechte Zäsur sieht Wander für Gutfreund an diesem Punkt seines Schaffens gegeben: „1914 übersiedelt Gutfreund wieder nach Paris. Eine Steigerung seiner kubistischen Erfahrungen war nach der Dynamik des „Concerts“, nach der Kraftballung des „Cellospielers“ kaum mehr möglich. Was an formalen Gewinnen, was an Erlebnis aus dem Kubismus zu schöpfen war, hatte Gutfreund ausgebeutet. Mit verhältnismäßig wenigen Arbeiten hatte er die Grundbegriffe dieser Kunstrichtung absorbiert“.

Der Kriegsausbruch 1914 veranlasst Gutfreund, der Fremdenlegion beizutreten. Er erlebt die Kämpfe vor Reims und Arras und wird willkürlich in ein Konzentrationslager interniert. Bis zum letzten Jahr der Kriegs, 1918, bleibt Gutfreund gefangen und kehrt erst 1919 nach Paris zurück. Er verdient seinen Unterhalt als Übersetzer bei der tschechoslowakischen Friedensdelegation, als Fremdenführer und als Zeichner für Parfumerieprodukte.

¹⁷ Katalog Otto Gutfreund (Anm.13), S. 37,38

¹⁸ Kurt Badt, Raumphantasien und Raumillusionen, Köln 1963, S. 148

¹⁹ Gutfreund, Fläche, S. 156: „Ich würde den Vergleich von Bildhauer und Tänzer wagen“, S. 160f: „Die Skulptur ist...ein unaufhörliches Wogen von Flächen...ein Wogen, dessen Strömung die Ufer des begrenzenden Raumes durchbricht...ein Wogen, dessen Strömungen Bruchstücke des Wirklichen spiegeln, ohne das Fließen zu unterbrechen.“

Im Jahr darauf, 1920, kehrt er nach Prag zurück. 1921 erzielt Gutfreund mit seinem Entwurf für das Denkmal der tschechischen Dichterin Bodena Némcová den ersten Preis des Wettbewerbs und überzeugt mit einer souveränen Einbettung der Figur der Dichterin in eine Landschaft. Bildhauerisch kommt es in dieser Zeit zu ersten Arbeiten, in denen Farbakzente gesetzt sind. Die monochrome Oberfläche der Tonerde genügt Gutfreund offenbar nicht, er sinnt auf Verlebendigung durch Farbe. Das Mittel kommt in den folgenden Jahren selbst Portraitbüsten zugute, reichert die plastische Ausdrucksvielfalt der Figur an.

Sieht man die Abfolge der Plastiken, die Gutfreund in den gut 15 Jahren seines Schaffens realisieren kann, macht sich eine klare Intention bemerkbar. Zunehmend denkt sich der Bildhauer in die innere Disposition der Figur, als wolle er sie aus ihrem Wesen her erfassen, faltet er sie nach außen auf. Ein Herauswachsen aus der geistigen Charakteristik, aus dem Kern dessen, das zur Aussage kommen soll, blüht förmlich auf in ihrer bildnerischen Essenz. Kubistische Formgebung begreift Gutfreund dabei nicht als Mittel dekonstruktiver Skelettierung, sondern als Vorgabe, psychologische und sinnliche Qualität, um die es ihm geht, greifbarer anschaulich zu machen.

Ohne Vergleich in der kubistischen Plastik ist jene anatomisch detaillierte, bisweilen geradezu veristische Anmutung, die Gutfreund seinen Plastiken mitgibt. Sie beherrscht seine Arbeit bis 1912 und spätestens wieder ab 1920, als seine Darstellungen eine neue realistisch kompakte Figürlichkeit erzielen. Hier ist eine Wiedergabe angestrebt, die nicht von der Differenzierung des Naturalistischen ablassen will; die ganz in der Tradition von Auguste Rodin und Antoine Bourdelle das Erlebnis des Erlebten, des emotionalen Vorgangs, zur Geltung zu bringen anstrebt²⁰. Gerade die Auslotung von Tiefe und Vordergrund, das starke Aushöhlen und Vorwölben, die bewegte Rundum-Ansicht lassen an Aspekte Rodins denken.²¹ Die energische Raumanimation, die sich im Umgehen der „Bürger von Calais“ zeigt, hat Jack Burnham als einflussreich für das kubistische Gestaltungsprinzip herausgestellt.²² Gutfreund gelingt es dabei, sich die vorwärts treibenden Aspekte des Kubistischen zunutze zu machen. Schon in Bourdelles Arbeit hat er dahin führende Momente gesehen, erkennt in seinen Reliefs die Tendenz zur Betonung einer alles beherrschenden Fläche und vermerkt: Bourdelle „dynamisiert und zerschlägt die Fläche in kleine, berstende aufeinanderfolgende Flächen, erweckt einen sehr bewegten Eindruck...“.²³ Die Hinterfragung

²⁰ V. Lahoda zitiert die von Freunden bemerkte Traurigkeit, die Gutfreunds Züge umspielte, in Katalog Otto Gutfreund, Národní galerie v Praze, 1995 (im Folgenden: Lahoda 1995), S.334

²¹ hierzu: Tomáš Vlček, Die Skulpturenauffassung von Otto Gutfreund, in: Katalog 1909-1925 Kubismus in Prag, Stuttgart 1991, S.180

²² J. Burnham, Beyond Modern Sculpture, New York 1978, S. 25f.

²³ T. Vlček, S. 182; Gutfreund selbst urteilte über Rodin nur teilweise positiv, anerkennt *Das eherne Zeitalter, Die Bürger von Calais, die Maske mit der gebrochenen Nase* und den *Balzac*, alle anderen scheinen ihm „nur eine Vorbereitung, bloße Studien zur Hervorbringung dieser wenigen großen Gesten...Rodins Naturalismus ist nur ein Mittel, nicht das Ziel, ein Mittel, das der ganzen Generation gemeinsam ist“ (Gutfreund, Fläche, S.158).

der anatomischen Wirklichkeit führt Gutfreund zusehends tiefer zum Kern dessen, was ihm plastisches Formen in der Auseinandersetzung mit dem oberflächlich Anschaulichen bedeutet. „Ich möchte das, was in mir ist, durch die Form ausdrücken...Um das Wechselverhältnis von Form und Erscheinung zu erkennen, müssen wir vor allem diese beiden Arten der Wahrnehmung genau unterscheiden“²⁴. Diese Auffassung lässt sich zurückverfolgen bis zu der Auseinandersetzung Adolf von Hildebrands mit dem bildhauerischen Werk Auguste Rodins. Hatte Rodin im Anblick von Michelangelos Figuren auf die größtmögliche Veranschaulichung der Muskelanatomie gesetzt, um dadurch Anspannung und Vitalität im Moment auszudrücken, verlangte von Hildebrand darüber hinaus die Umwandlung der tatsächlichen Erscheinung eines wirklich lebendigen Lebens in eine künstlerische, erwirkt aus dem Ganzen zum Einzelnen hin, für die ihm das Relief als Flächenbild besonders geeignet erschien.²⁵ In diesem Sinne wird das Schaffen Gutfreunds lesbar: als Bemühung, aus einer Gesamtheit des Ausdrucks, die dem kubistischen Abstraktum innewohnt, nur eben jenen Schlussstein zu setzen, der das entscheidende einzelne Moment der zu treffenden Aussage pointiert konkretisiert.

So aufgezeigt, und dem Aufsatz von Karel Wander folgend, stellt sich die Frage nach dem eigentlichen kubistischen Werk Gutfreunds. Bei Wander bleibt es nahezu ausgeblendet. Dabei reicht die kubistische Büste aus dem Jahr 1912 in der Londoner Tate²⁶, um deutlich zu machen, dass in dieser Zeit mit einem gänzlich anders operierenden Gutfreund zu rechnen ist. Die breit wurzelnde, aufragende, zur Halspartie sich verjüngende, dann den bekrönenden Kopf ausbildende Plastik ist insofern ähnlich der, die die Toilette zum Thema hat, doch eindeutig ist ein grundsätzlich anderer Habitus am Werk, der allerdings dem Prinzip der kubistischen nämlich synchronen Addition und Koordination einzelner Facetten zu einer Gesamtform entspricht.

Noch einmal: Was ist, und wie kam es zum Kubismus? Wie konnte ein Otto Gutfreund dazu kommen? In seinem Aufsatz der kubistische Krieg²⁷ setzt Stephen Kern an den Anfang eine Betrachtung von Gertrude Stein an Hand des 1906 gemalten berühmten Porträts von Picasso. Noch sei das Gesicht nicht mit verschiedenen, en face das eine, ins Profil das andere Auge gestellt, sondern sie blicke nur ein wenig schräg vor sich hin. „Tatsächlich

²⁴ zitiert nach T. Vlček, Die Skulpturenauffassung, S.182

²⁵ Zitiert nach: Sigrid Braunfels-Esche, Reliefs und Reliefauffassung von Adolf von Hildebrand, in: Kat. Reliefs. Formprobleme in Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert, Münster 1980, S.28; vgl. M. Brunner, in Katalog Köln 1982, S. 139ff

²⁶ Abb. In Du Mont's Bildlexikon der Kunst, Köln 1976, S.272

²⁷ in: Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung, Reclam, Stuttgart 1989, S. 319 – zum Thema vgl.: Peter Lodermeier, Transformationen des Stillebens in der nachkubistischen Malerei Pablo Picassos, Münster 1999, S. 65 zur Objektivität des kubistischen Arbeitens, unter Zitierung von Apollinaire, Les peintres cubistes, 1913

betrachtete sie die Welt wie durch die Augen dieses Porträts – andauernd veränderte sie die Ordnung der Dinge, um ihre sich ständig verschiebenden Sichtweisen wiedergeben zu können...Stein meinte, dass der Geist einer Epoche alle Dinge formte, angefangen bei der Art und Weise, wie die Straßen benutzt werden', bis zu Malerei und Krieg.“ Es gab demnach in den Jahren nach der Jahrhundertwende einen Geist, der eine veränderte Anschauung der Dinge mit sich brachte, der künstlerische Vorentwicklungen insbesondere Paul Cezannes aufgriff, und Picasso und Braque, dann Juan Gris und andere waren offenkundig Protagonisten, ihn ins Bild zu setzen. Wenn Otto Gutfreund 1909 nach Paris kam, um bei Bourdelle zu studieren, ist davon auszugehen, dass er auf der einen Seite einen bestenfalls ganz entfernt von diesem Geist berührten Meister erlebte, ihn aber genau in der nach vorne weisenden Sicht des Kubismus analysierte, und andererseits diesen Geist als Jüngerer mitformte. Gutfreund brachte seine Erfahrungen zur Arbeit mit dem Dinglichen, dem Formen und Brennen von Tonerde mit, und baute es, von den Anregungen Bourdelles gefördert, zu seiner Wesensart bildhauerischer Arbeit aus. Seine wichtigsten Überlegungen zu seiner Auffassung vom Wesen des Bildhauerischen sammelte er in seiner Schrift „Fläche und Raum“, 1913. Beherrschend sind seine Erwägungen von der Fläche, deren Bewegung die Vorstellung vom Räumlichen eröffnet. Von daher ergab sich die Bedeutung des Reliefs. „An der neuen Bildhauerei kritisiert man, dass ihre Reliefhaftigkeit einen Mangel an dreidimensionalem Begreifen verrate. In der tat ist es so, dass die neue Bildhauerei diesen Reliefcharakter hat, doch ist dies ein Resultat ihrer Tendenzen, von einem Punkt aus den gesamten Reichtum zu umfassen, eine einzelne Ansicht um Andeutungen aller übrigen zu bereichern und in jede einzelne dieser Ansichten den ganzen Reichtum zu konzentrieren.“²⁸ Die hier vorliegenden Zeichnungen sind von eben dieser Bemühung um die Synchronisierung mehrer Ansichten in einem Punkt und die Einebnung in die Fläche gekennzeichnet. Vielfach und vielgestaltig ringen sie sichtbar um die Methodik und die Ausdeutung des Reliefprinzips, um die Konzentration von Aussage im engsten Versatz ihrer Facetten zum eigentlichen Gehalt der Darstellung. Die Zeichnungen sind so bemerkenswert, weil sie die verschiedensten Gesichtspunkte berühren, die Otto Gutfreund wesentlich wurden, um seiner Erörterung des Darstellens und Aufbauens von Bildinhalten auf dem Papier zu verifizieren.²⁹ Es ist eine alles andere als fest geschlossene Ausdrucksweise, die sich hier anzeigt, vielmehr erleben wir den Künstler nach Sujet, Formgebung und technischen Mitteln komplex. Der menschliche Kopf, überwiegend männlich, bildet inhaltlich die eine, die ganze Figur die nächste Gruppe. Die Figurengruppe kommt vereinzelt vor. Schließlich entspricht Gutfreund dem gängigen Sujetkanon des Kubismus mit der

²⁸ Gutfreund, Fläche, S.162

²⁹ zum Verständnis der Begriffe Darstellung und Aufbau im Kubismus: M. Brunner, in: Katalog Köln 1982, S. 140f

darstellerischen Untersuchung diverser Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs, vorwiegend aus dem Bereich der Tischkultur.

So weit das Spektrum inhaltlich, vor allem aber der Formdetaillierung und -akzentuierung nach ist, es spiegelt eben jene multiple Konstellation, die Gutfreund den Elementen im Raum zukommen lässt, beleuchtet die „Wechselbeziehung zwischen dem Gegenständlichen und Abstrakten, die sich in einer Synthese von Blickvarianten und dem Bewegungsausdruck verwirklicht.“³⁰

Folgt man den Vorgaben der Literatur und setzt die Zeichnungen in einen Zeitkorridor zwischen 1912 und 1914 an, dann wird aus der Vielfalt der Darstellungsweisen deutlich, wie in dieser Zeit Gutfreund mit seinen Mitteln und Zuschnitten der Darstellung, der Bildkomposition arbeitet. Innerhalb der gedrängten Entstehungszeit von nur rund 2-3 Jahren finden sich Akzentsetzungen der Zeichnungen, die in den knappen Hinweisen auf einzelne Blätter gegeben werden. Eingeteilt in die Rubriken Köpfe, Figuren, Stilleben, sollen ausgewählte Zeichnungen des Konvoluts näher betrachtet werden.

Eine frühe Arbeit zeigt einen Männerkopf mit Mütze.



Die Darstellung der Büste mit Kopfbedeckung geschieht nahezu ohne jede Rundung (wie sie die Reliefs aus dem Jahr 1911 bestimmen), streng aus geraden Linien und Winkeln entwickelt. Auf einem flüchtig angerissenen pyramidalen Kubus sitzt der hoch gestreckte trichterförmig sich weitende Kopf, dessen aus Dreiecken gezeichnete Mütze den Sockel aufnimmt und gegen lagert. Dazwischen erschließen kürzere, stärkere Striche das Gesicht, das alternativ als Einheit oder als das Nebeneinander einer Profil- und einer enface-Hälfte gesehen werden kann. Ein offenes Rechteck bezeichnet Stirnfalte, Schläfen und Kinn und fokussiert das Zentrum der Nase, Augen und des Mundes, die aus Dreiecken oder Rhomben bestehen, und so schraffiert, dass der prägnante Ausdruck des Kopfes seine Wirkung erhöht. Zwei schwach erhaltene unterliegende Skizzen erläutern das konstruierende Vorgehen, das Gutfreund beschäftigt und unterstreichen, wie der Künstler in der ausgeführten Partie diesen geometrisierenden Prozess in eine sublimen Ausdrucksstudie zu wandeln versteht. Die Herleitung der Zeichenweise aus dem analytischen Kubismus führt zu

³⁰ T. Vlček, Skulpturenauffassung, S. 183

Picassos Porträts seiner Frau Fernande Olivier, besonders zum Bild des Frankfurter Städels.³¹ „Picasso zerlegt die Oberfläche des Objekts und zerstört seinen tatsächlichen Organismus, er tötet dessen Leben, um aus einem System von kleinen Teilen einen neuen Organismus zu schaffen“³². Die markant emotionale Darstellung, die Gutfreund formuliert, kommt auch in seiner Kopf-Zeichnung zum Ausdruck; ihre straffen, steilen Züge lassen dieselbe Erregung erkennen, wie seine Skulptur, die nicht umsonst „Angst“ (1912) betitelt ist.³³ Deutlich klingt jene melancholische Empfindung an, die tief im Wesen seiner Person wurzelt. „Der Bildhauer lebt sich ein in eine Figur, die eine Idee verkörpert oder eine große Leidenschaft trägt,...auf dass unter Schmerzen das Werk geboren werde.“³⁴ Diese Qualität des Empfindens ist merkbar anders gelagert als die von französischen Kubisten erörterte „neue Psychologie“, der es um Wahrnehmungsvorgänge und ihre malerische Umsetzung ging; Paul Klee sprach von den „Formphilosophen“.³⁵ Gutfreund, der sich in den seinen Arbeiten in der Entwicklung des Übergangs vom analytischen zum synthetischen Kubismus wahrlich um Theorie zur Figur zwischen Fläche und Raum engagiert, bleibt indes geprägt von seiner Art des seelischen Spürens, das die „Psychologie der Form, die das Essentielle in der wirklichen Welt darstellt“ (Picasso)³⁶ mit der Verfasstheit der eigenen Existenz verknüpft. . Darin trifft sich der Künstler mit den Malern des Kubo-Expressionismus, Bohumil Kubista, Emil Filla und Antonin Prochazka, die ihrerseits anstrebten, „Bilder zu malen, die erfüllt sind von der gesteigerten inneren Spannung des menschlichen Seelenlebens“.³⁷ Ausführlich weist V. Lahoda nach, wie Gutfreund sein Dasein von Zögerlichkeit und Besorgnis erfüllt sah; wie er das Gefühl der Abgesondertheit der tschechischen Juden verspürte, wie er kontaktscheu, zumal gegenüber Frauen, ist, wie er aus seinen Briefen jene dezidierte Flucht in das Detail des Alltäglichen sprechen lässt, die Franz Kafka in seinen Parabeln erlebbar macht. Von „metaphysischer Angst“ betroffen sieht Lahoda den Künstler und versteht in diesem Sinne, wenn er äußert: „ Wenn wir uns in einem Raum bemerken, in dem wir die Chance verlieren, unsere Umgebung auszumachen und zu ermessen, verlieren wir unsere Wahrnehmung und werden benommen.“³⁸

³¹ 1909; Öl auf Leinwand; 65x55 cm; Inv. Nr. 2110 (Eigentum Städtischer Museums-Verein e.V.)

³² zitiert nach T. Vlček, Skulpturenauffassung, S.183

³³ Katalog Otto Gutfreund, National Galerie Prag 1995, Abbildung auf S. 37

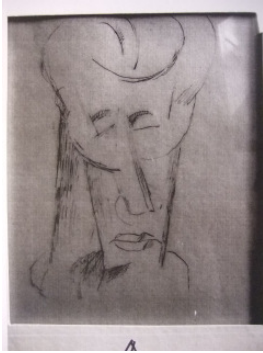
³⁴ Gutfreund, Fläche, S.157

³⁵ Teuber, in Katalog Köln 1982, S. 13

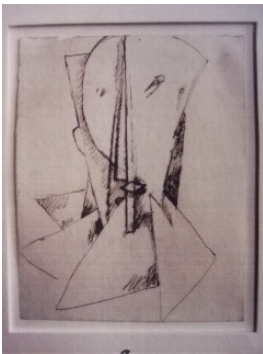
³⁶ zitiert nach Teuber, in: Katalog Köln 1982, S. 52

³⁷ so der tschechische Kunstkritiker Miroslav Larnac, zitiert nach Horst Richter, Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1977, S. 61.

³⁸ Lahoda 1995, S. 336



Doch gilt diese Form der emotionalen Prägung im vorliegenden Konvolut nur für den genannten, bestenfalls noch für den stillen Kopf mit Maske (oder eines Schlafenden?) mit seinem Wechselspiel von runden und geraden Linienzügen und eine Spur findet sich in den Zügen der Frauenbüste, deren Auge und schwarzer kleiner Mund etwas distanziert Schroffes vermitteln. Ansonsten setzt sich Gutfreunds Bemühen um analytische Erkundung konstruktiver Mittel durch, zählt „Messbarkeit kraft Intellekts.“³⁹ Für Kopf Nr. 3 formen drei große und ein kleines angeschnittenes Dreieck eine Art Kragen, der, aufgebrochen und zerklüftet, die Schädelkonstruktion trägt.



Der Plastizität des Unterbaus antwortet sie mit einem markanten enface zweier Gesichtshälften, deren Dreiviertelkreis, den sie formen, die gratige, strahlenförmige Nase auf voller Höhe, von unten her keilförmig durchstößt. Ein hinterlegtes Trapez links grau, rechts schwarz fasst den Kopf ein und schafft zusätzlichen Halt im Sockel des Kragens. Die so wenigen wie bestimmt angelegten Schraffuren geben den Lichteinfall und eben so viel Umraum an, wie der Lebendigkeit des Kopfes über das Planerische der linearen Anordnung hinaus zu Gute kommt.

³⁹ Lahoda 1995, S. 341. Die englische Übersetzung dieser Passage seines Textes lautet: “If we observe Gutfreund’s drawings as of 1913, culminating during the war, where figures, heads or dancers are made up of increasingly abstract designs, one cannot help getting the impression of the figure in its most general laws, in some most pure essence of its being., in a form ‘measurable by the intellect’ ”.



Mit dem 4. Blatt tut sich ein nächster Schritt der grafischen Bauweise Gutfreunds auf. Das eindeutig als Skizze anzusprechende Blatt verzichtet auf jeden Hinweis zum Raum außerhalb der beiden Kopfstudien, und nur im oberen geht die Ausführung so weit, durch gezielte knappste Schraffuren jene Binnenstruktur zu verstärken, die das Liniengefüge entfaltet. In dieser Zeichnung gelingt Gutfreund eine Kristallisation des Kopfes, deren komplexer Aufbau von einer Hintergründigkeit außen zur vordersten Nähe Innen, der Nasenpartie, umso mehr beeindruckt als die Zeichnung im Stärker und Schwächerwerden des Federstrichs Zügigkeit und unaufgeregte Brisanz gewinnt. Die markante Formung der Nase als hoch gestrecktes Trapez das durch eine kleine Rundung oben und eine weiche Kurvung an der Seite abgefangen in die Tiefe des Gesichts sich einbettet, sowie der Übergang von der steilen Doppelgeraden in die Rundung des Kinns sind nur die deutlichsten der vielen subtil aufeinander abgestimmten Elemente und Verbindungen, die dem Kopf seine ganz eigene Kühnheit und ein erstaunliches Temperament verleihen. Das winzige einzelne Auge übernimmt dabei eine Signalkraft, die dem Konstruktiven der Zeichnung keinerlei Starre oder Kälte zulässt.



Viel atmosphärischer, bedingt schon durch den Tuschpinsel, eine Landschaft andeutend, fällt die Darstellung einer Büste aus, deren Kopf sich in zwei ungleichgroße, jeweils nach außen gerichtete Profilhälften teilt. Wieder erscheint eine rahmende Korrespondenz zwischen Unten und Oben, wo Rundungen vorkommen, die die Rechteckstruktur des ganzen umso augenfälliger machen. Die Weite der leeren Flächen hält der breite, warme Strich des Pinsels zusammen, und gibt Raum für das eigenartige Wechselspiel zwischen den fast vollflächig schwarzen Rechteckfeldern und den mandelförmigen Augen. Die Komposition ist mit dem Begriff Kubismus kaum mehr zu fassen. Sie deutet auf Merkmale hin, wie sie im Konstruktivismus und der neuen Sachlichkeit

anzutreffen sind. Alles scheint sich auf ein und derselben Ebene zu verorten, und umso deutlicher unterscheidet sich die Zeichnung auf Blatt Nr. 6.



Sie konfrontiert uns mit einer von den Blatträndern angeschnittenen Komposition, deren balkenartige Senkrechte eine Zackenform zur Seite hinaus entlässt. Rund konturierte Elemente begleiten die Konstruktion und verschaffen ihr eine Vertiefung in den Raum. Wie aus Kanthölzern eines Möbelbauers erscheint das Gebilde konstruiert, das durch die Aussparungen im Material einerseits ein Auge, andererseits an einen Mund denken lässt und also als stark stilisiertes Antlitz gelesen werden könnte.

Das Architektonische als ein Segment seines Ausdrucks findet sich auch in der detailreichsten Zeichnung des Konvoluts, die der Grundform eines menschlichen Körpers eine Konstruktion einbeschreibt, in deren vertikaler, nach oben schräg gerichteter Achse Querstücke eingesetzt sind, die wie Fenster Einblicke in eine zweite Ebene öffnen.



Auch hier greift die kubistische Denkweise voraus auf Elemente des Konstruktivismus, ja es möchte scheinen, als diskutiere Gutfreund die Anlage eines Simultanbildes von einer Figur in zwei Aggregatzuständen. Was vordem in der Verfügbung von Gesichtshälften und –teilen vorkam, findet nun eine weiterreichende Trennung, bei der das Schaffen von Zweierlei in jeweils sich ergänzenden Kompartimenten die Vorgehensweise ist.⁴⁰

Konsequent ist weitergeführt, was eine zeitlich wahrscheinlich vorausgehende Zeichnung erarbeitet, bei der eine Gruppe aus Frau, Mann – nur als Kopf mit Hut angegeben – und

⁴⁰ zu vergleichen ist Picassos Vorgehen, wenn er in den Jahren 1911/12 zwischen kubistischer Grafik und Objektbilderei die Beziehung zwischen Fläche und Dreidimensionalität auslotet. Eine Studie (study for a Construction, Paris 1912 im Museum of modern Art New York ist der hier anstehenden Zeichnung Gutfreunds gut zur Seite zu stellen; als Auseinandersetzung mit der Situation, da „cubist painting itself was growing more two dimensional“ (Alfred Barr, Picasso. Fifty Years of his Art, New York (1946) 1980, S. 86

Kind ungewöhnlich naturalistisch gezeichnet in eine vertikale Staffelung von geometrischen Flächen eingewoben ist.



Der zarte Bleistiftstrich verhilft der Darstellung zu eigentümlicher Weichheit und Empfindsamkeit. Kompakt gebaut sind zwei weitere Figuren (Bl 10,11)



Während die eine wie eine Art Kopfläufer erscheint, ist die andere als Dreiviertelfigur angelegt, deren zunächst natürlicher Aufbau jäh verfremdet wird von einer schildartigen ovalen Leerfläche.



In der Kopfläuferfigur übernimmt diesen Part der Mund, geformt zu einem großen leeren Kreis. Hier im Detail, in den vorgeannten Figuren(gruppe) im Ganzen wird Gutfreunds Arbeit an der Methodik des Eindringens in das Figürliche überhaupt exemplarisch sichtbar. Deutlich operiert er in jenem Spannungsfeld zwischen dem Räumlichen im Allgemeinen und jener Anberaumung im Konkreten, wie sie das gestaffelte Positionieren von Körpern bewirkt – ein Gegensatz, an dem Pierre Reverdy die Eigentlichkeit des kubistischen Gestaltens fest machte.⁴¹ Ob sein Vorgehen dabei mehr dem Konstruktivismus oder dem synthetischen Kubismus zuzuschreiben ist, ändert nichts an der Evidenz seiner persönlichen, eigenständigen Art des Durchdenkens und Durchbildens von Form als solcher, welcher der Körper der Figur offenbar nur mehr als Widerlager der Auseinandersetzung, ja Konfrontation

⁴¹ siehe Kahnweiler, Anm. 1, S. S.173 »Certes, il y a création d'espace, mais elle n'est que le résultat de la juxtaposition des objets «

dient. Wie überraschend erscheinen da die zwei Blätter mit einmal zwei, einmal vier, hier sitzenden, Figuren.



Ganz und gar an die Fläche gehalten, gewinnt sie der Zeichner mit sparsamsten Federstrichen aus reinen Konturen. Ist es zu gewagt, angesichts der Schirmmützen und der angedeuteten Umhänge an Soldaten zu denken? Gutfreund erlebte ja den Krieg als Soldat bei der Fremdenlegion. Derart eigen in Strich und Zeichenweise ist man geneigt, die beiden Blätter Grafiken von Paul Klee zur Seite zu halten. Unübersehbar sind die stilistischen Unterschiede auch in den fünf Stilleben, die das Konvolut enthält.



Stark expressionistisch geprägt, von jähem Winkelformen dynamisch bewegt, gibt die tiefschwarze Pinselzeichnung erst bei näherem Betrachten die Formation von Stuhl und Tisch und darauf einer Schale mit vier runden Früchten zu erkennen. Sehr verschieden in der Auffassung von Körperlichkeit und Umraum angelegt ist das Stilleben aus Flasche, Henkelbecher und Gemüse.



Die Kohle sorgt für eine gewisse Weichheit der Linien, die ruhige Darstellung und die Andeutung von Plastizität durch Schattengebung greifen die Stille in den

Interieures der Malergruppe der Nabis auf⁴². Die Formbehandlung wirkt vorsichtig tastend, verhalten.

Ganz anders, mit entschlossener Geste über das Ganze des Blattes hinweg, entwirft Gutfreund seine Sicht auf einen Kandelaber.



Der klassische Aufbau seiner Form ist gut erkennbar. Vom geschwungenen Fuß über den glatten, gedrechselten Schaft bis hinauf zur Tülle faltet der Zeichner die einzelnen Partien zur Seite hin auf, verschmilzt Seiten- und Frontansicht, setzt eine stilisierte schräg nach oben über den Blattrand ragende Kerze auf, verbreitert gleichsam den Fuß um Ecken eines denkbaren Tisches, auf dem der Leuchter steht, und schafft auf diese Weise eine so grazile wie verwegene Figur. Ihre kontrastreiche und kraftvolle Form lebt von der Vehemenz der Tuschfeder und dem ihr eigenen Auf- und Abswellen des Lineaments, das am bewegten Ausloten von Raumschichten, die die Form durchmisst, teilhat. .

Dagegen in sich fester geschlossen erscheint die Formation einer Tasse mit Löffel, der vor- und angelegte Flächen zusätzlich Fassung und Perspektive angeben. Nahe verwandt zu einigen der Köpfe und Figuren diskutiert die Inszenierung das Thema der leeren, Bewegung erzeugenden Fläche. Als geradezu positiv geladenen Aktivkörper wirkt sie als Membran zu einer Sphäre, in der die Vision an die Stelle des Sichtbaren tritt.



Welche Spielräume sich Gutfreund zu verschaffen weiß, zeigt das letzte Blatt mit einem ganz ähnlichen Motiv, einer Schale mit Früchten (compottier) auf hohem Stil, über einem breit ausladenden Tellerfuß.

⁴² 1888 von Paul Sérusier in Paris gegründet. Mitglieder unter anderen Pierre Bonnard, Edouard Vuillard., Felix Vallotton



Stärker könnte der Gegensatz nicht ausfallen, zwischen der ganz nach innen weisenden Henkeltasse und der in größter Leichtigkeit hingeworfenen Schale. In ihrem Tellerfuß atmen Kreise nach Manier des Orphismus, aber insgesamt meldet sich die Sprache des Konstruktivismus an, indes von einer geradezu ephemeren Zartheit. Deutlich erkennbar wird die „Befreiung des plastischen Ausdrucks von der unmittelbaren Bindung an die gegenständliche Welt und ihre physikalischen Gesetze, ,wird dem Subjekt die Loslösung vom Irdischen, die Aufhebung der in der Welt existierenden Werte ermöglicht...Anstatt dieser physischen Gesetze treten höhere, geistige Gesetze in Kraft, als Grundlage für die Herausbildung neuer Werte, die der ganzen Menschheit gemein sind’ “. ⁴³

Es ist das Potential seiner Ausdrucksvielfalt, die unbedingte Erkennbarkeit seiner Entdeckungsfreude, die uns Otto Gutfreund in seiner zeichnerischen Arbeit hinterlassen hat. Dabei ist es das Zeichnen an sich, aber doch auch das Wesen seiner selbst, die aufscheinen. In dieser zweifachen Hinsicht sei es erlaubt, von einer Auseinandersetzung mit der „Natur“ zu sprechen und insofern die Strichkompositionen auf dem Papier als Untersuchungen im Hinblick auf das Zeichnen und den Zeichner zu eruieren. Gerade die Entgrenzung des Naturalistischen, seine Durchdringung von innen her, findet in diesen Blättern Otto Gutfreunds so beredt statt, dass eine Erinnerung an Martin Heidegger und seine Erörterung des berühmten Wort Albrecht Dürers (aus seiner Proportionslehre, 1528) vom Reißen nach der Natur richtig erscheint. Heidegger zitiert Dürer mit der Aussage: „Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie“. Heidegger greift dies auf: „Reißen heißt hier Herausholen des Risses und den Riß reißen mit der Reißfeder auf dem Reißbrett. Aber sogleich bringen wir die Gegenfrage: wie soll der Riß herausgerissen werden, wenn er nicht als Riß und das heißt, wenn er nicht als Streit von Maß und Unmaß durch den schaffenden Entwurf ins Offene gebracht wird? Gewiß steckt in der Natur ein Riß, Maß und Grenze und ein daran gebundenes Hervorbringen-Können, die Kunst. Aber ebenso gewiss ist, daß diese Kunst in der Natur erst durch das Werk offenbar wird, weil sie ursprünglich im Werk steckt.“⁴⁴ Man darf annehmen, dass Martin Heidegger Mitte der Dreißiger Jahre, als er den Text verfasste, Erfahrung mit den verschiedenen Wegen zur Abstraktion in der Bildenden Kunst hatte sammeln können. Zahlreiche Aspekte

⁴³ Gutfreund, zitiert nach T. Viček, Skulpturenauffassung, S. 183

⁴⁴ Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, Reclam Stuttgart 2008, S. 72

waren in der Tat aufgearbeitet worden, die das Authentische des Entwurfs im Gegenüber zur Natur als den eigentlichen Akt der Hervorbringung verdeutlicht hatten. „Nein“, hatte Reverdy in Anbetracht des Werks von Braque, aber mit weitergehendem Anspruch für die Autonomie der Kunst, zugespitzt, „die Natur ist nicht die Begleiterin des Menschen – sondern vielmehr seine Kontrahentin“⁴⁵. An diesen Vorgang in unserem Zusammenhang zu erinnern, hat seinen Grund in der Art und Weise Otto Gutfreunds, sein Streiten mit der Natur offen zu legen; einerseits mit der eigenen Person, andererseits mit der Dinge, die er darstellerisch erfasste, in der Überzeugung seinen Weg einer konstruktiven zeichnerischen und bildhauerischen Bewältigung zu finden. Was er auf dem Papier anriss, wie er die Bewegung von Flächen auf der Fläche inszenierte, war evident von einem intensiven Bemühen um Identität und innere Substanz geprägt; scharf kalkulierend zum Wesen der Zeichnung und Bilderei, emotional bestimmt zur Verfasstheit des eigenen Ich.

⁴⁵ Kahnweiler, a.a.O., S.176 : „Non, la nature n'est pas la compagne de l'homme – elle est plutôt son ennemie...”