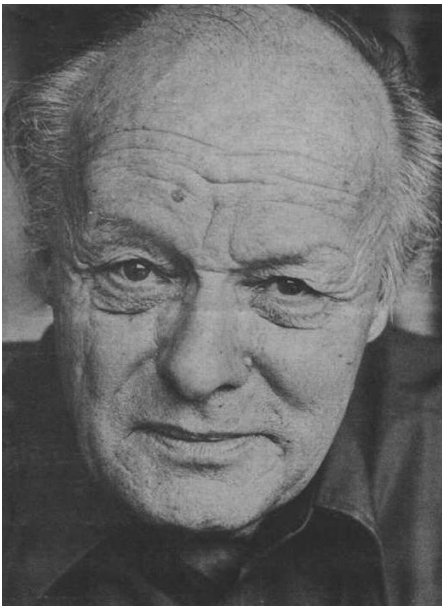


Schwarz-Weiß & Gegen den Strom *gerd arntz* (1900 - 1988)

Richard Albrecht

Dieser Essay führt, als kulturhistorische Erinnerung und künstlerbiographisches Porträt, ins Feld politischer Ästhetik. Was bei einem engagierten Künstler unseres 20. Jahrhunderts wie Gerd Arntz gar nicht anders sein kann. Dabei verfolge ich als Autor zwei Hauptanliegen: Erstens geht es mir - umtrubelt von »anything-goes«-Beliebigkeiten, oder weniger freundlich gesagt: wurschtiger Stümperei im Post (-modernen, -histoire oder wie auch immer) -Bereich inmitten eines neuen Endzeitgefühls - immer noch und schon wieder ums Gespür für etwas, das es, wenigstens als ästhetisch-politische Minderheitsströmung, gab, das unwiderruflich vergangen ist und das uns doch an etwas erinnern kann, was der ehemalige spanische Kulturminister Jorge Semprún an zentraler Stelle seines catalanischen Federico-Sanchez-Romans »una memoria historica, testimonial« genannt hat. Es geht, auch mir, um ein übergreifend-allgemeines *Gedächtnis historischer, nicht-ideologischer Zeitzeugenschaft*.¹



(Quelle weblogs.vpro.nl/radioarchief/2008/04/10/strijd/)

Zweitens möchte ich das Werk des Künstlers Gerd Arntz wenigstens als progressive Nebenlinie in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen anerkannt und formästhetisch gewürdigt wissen. Denn was heute epigonisch als alltägliche Globus-Intergrafik-Zeitungsinfo graphisch vernutzt daherkommt - gründet auch auf den Künstlerschultern Gerd Arntz'. So gesehen müßte wohl auch, wer diesen Künstler als (zunächst Holz-, dann Linol-) Schnitzer, Bildstatistiker und Graphiker ver- oder zumindest miß-achtet, seine

Werke doch wenigstens als richtungsweisende Vorarbeiten aller moderner Orientierungsgraphik, Symbol- und Drucktypographie anerkennen. Auch wenn's schwerfallen mag.

In diesem – präzisen - Doppelsinn - es gibt am Schluß noch eine offengelegte Nebenabsicht - geht's mir ums Spannungsfeld von Kunst & Politik und Politik & Kunst, um einen individuellen Künstler in seiner ein halbes produktives Jahrhundert währenden Zeit - und um unser kulturgeschichtliches Gedächtnis, als Nachgeborene.

Erste, zugegeben: Recht subjektive Annäherung an einen Jahrhundert-Künstler...

Seit gut zwanzig Jahren, nämlich der ersten großen Ausstellung des Kölnischen Kunstvereins im Frühjahr 1975 über die revolutionären 20er Jahre, fasziniert mich Gerd Arntz (11. 12. 1900 bis 4. 12. 1988). Um diesen, wie ich hoffe zeigen zu können, weltästhetisch bedeutsamen Kreativen ist es seit der letzten großen Kölner Galerie- und Werk-Ausstellung Ende 1988, die fast auf den Tag mit seinem Tod zusammenfällt, merkbar still geworden. Und als Gerd Arntz (der sich nicht zufällig lieber *gerd arntz* schreiben ließ, insofern auch bei dieser unscheinbar-oberflächlichen ikonographischen Einzelheit »seinen« Zwanzigern verhaftet) Anfang Dezember 1988, kurz vor seinem 88. Geburtstag als politischer Flüchtling oder Asylant im niederländischen Exil in Den Haag gestorben war, wurde er so rasch vergessen, als lebten wir in sakralen Zeiten und als glaubten tonangebende Feuilletonisten / Kunstpublizisten wirklich an einen erweislichen Schmarrn wie Identität von Leben & Werk eines Künstlers... grad so, als wäre der Künstler sein personifiziertes Werk und als hätte man noch nie etwas von der im Zeitalter der »technischen Reproduzierbarkeit« von Kunstwerken (Walter Benjamin) möglichen Vervielfältigung von Kunstwerken gehört. Folglich muß jenen Herren des Kunstmarkts durch des Künstlers Tod dessen Werk wenn nicht als wertlos so doch als ent-wertet gelten ... Konsequenter kapital(istisch)er Unsinn, nichtsdestotrotz effektiv wirksam.

Im Zusammenhang mit Vorbereitung und Zusammenstellung des Sammelbands »*Exil-Forschung*«² und der nochmaligen Durchsicht seiner zwölf politik-, medien- und literaturgeschichtlichen Beiträge zum deutschsprachigen Exil nach 1933 und der zeitgleich möglichen Planung und Vorbereitung eines Seminars zu »*Exil-Publizistik*« konnte ich im Frühsommer 1988 den Künstler noch selbst befragen. Es ging dabei um dreierlei: Erstens Arntz' Einverständnis, seinen 1934 entstandenen und zuerst 1935 publizierten Holzschnitt »Das Dritte Reich« *mit* dem gelegentlich bei Reproduktionen wegetouschierten Zusatzwort: »Profit« als Titelgrafik meines Buches zu veröffentlichen. Gerd Arntz stimmte nicht nur zu, sondern gab auch noch einen technischen Repro-Hinweis - und erhielt, wie abgesprochen, Danksagung (»gerd arntz, Den Haag, herzlichen Dank für die Erlaubnis, seinen 1934 entstandenen Holzschnitt »Das Dritte Reich« als Titelgrafik für diesen Band verwenden zu dürfen«) und noch im Herbst 1988 das vereinbarte Belegexemplar.

Zweitens lud ich den Künstler zum persönlichen Gespräch/Forschungsinterview nach Bad Münstereifel ein -um ihn, drittens, dann selbst zu einem Gastvortrag in »meinem« Forschungsseminar Mitte Februar 1989 zu bitten.

Gerd Arntz starb vorher. Aber zuvor ließ mich der Künstler, der sich auch noch als 87jähriger wie ein junger Autor aufs Erscheinen seines neuen Buchs freuen konnte, wissen: »Zur diesjährigen Frankfurter Buchmesse wird ein Buch von mir erscheinen: »Zeit unterm Messer«, Holz-und Linolschnitte 1920-1970, Verlag »Informationspresse e. w. Leske, Köln«. Es freut mich sehr, daß ich das offensichtlich noch erleben werde. Ich war in der letzten Zeit etwas angeschlagen durch drei Monate mit einem Bein in Gips, nach Krankenhaus muß ich nun wieder laufen lernen. «



(Abbildung 1) *Straße*, Holzschnitt, 1926, in: Gerd Arntz (1982), *unpag.*, No. 13, auch in: *Zeit unterm Messer*, p. 75.

Wichtig an diesen brieflichen Hinweisen - dem Brief lag ein Arbeitsbeispiel (Abbildung 1) bei - erscheint mir, außer dem gedämpft-aktivistischen Optimismus, der schon bewußt das nahende Lebensende sieht, die werkhistorisch wichtige Formulierung: »ein Buch von mir« ... Ich deute diese Aussage so, daß der Künstler »Zeit unterm Messer« (1988) bewußt als »sein Ding« wertete und dort auch *seine* wichtigen Arbeiten und Werke aus fünfzig Produktionsjahren angemessen aufgenommen, dokumentiert und publiziert sah. So gesehen, würden Philologen diesem Buch (»Zeit unterm Messer«) von Gerd Arntz den editorischen Status einer »Ausgabe letzter Hand« zuschreiben; wofür darüber hinaus, hermeneutisch gesehen, nicht nur das aktuelle, Februar 1988 datierte, Geleitwort, sondern auch vor allem die programmatische »autobiographische Skizze« unter dem Titel »*Erinnern durch Abbilden*« spricht, ist diese doch, wie jeder Textvergleich zeigt, die geringfügig überarbeitete / erweiterte Fassung des unter gleichem Titel bereits 1982 in einer Gedenkbroschüre der (Geburts-)Stadt Remscheid publizierten Textes (»Zeit unterm Messer«, -pp. 13-44; Gerd Arntz, 1982, unpaginiert).

Der im Pressematerial des Kölner c. w. leske Verlags als »kritischer politischer Künstler« angekündigte Gerd Arntz identifizierte sich auch noch als junggebliebener Alter mit seinen Arbeiten, so daß er sein persönliches Erscheinen zur Eröffnungsvernissage am 2. Dezember 1988 der Kölner Glöckner-Galerie zusagte. Claudia & Bruno Glöckner schrieben auf der Einladung zu dieser letzten großen Gesamt- und Verkaufsausstellung lapidar »Gerd Arntz ist anwesend.«⁴

Als Schlußmoment dieser bewußt subjektiven Aneignung möchte ich verbal (mit Worten) Visuelles (Sichtbares) kommentieren: Abbildung 1 zeigt den auf Künstlerpostkarte reproduzierten schwarz-weiß-Holzschnitt ohne Titel, datiert Dezember 1927 und im Original handsigniert, der Arntz' Brief vom 14. Juli 1988 als Anlage beilag. Sichtbar sind teils statische teils dynamische Menschen beiderlei Geschlechts und verschiedenen Alters, vor niedriger Gebäudemauer, dahinter drei stilisierte Fabrikschornsteine, freilich nicht in Betrieb. Die Figuren alle offengesichtslos, aber nur seitwärts gruppiert, nicht aber hierarchisch oder triadisch / dreigliedrig konfiguriert (etwa im Vergleich zur ebenfalls 1927 entstandenen Serie »Zwölf Häuser«, in: »Zeit unterm Messer«, pp. 83-88). Es gibt keine weitere Information über diese mir vorher unbekanntere Figureschnitzerei und folglich nur die Mutmaßung, daß es sich bei dieser titellosen Künstlerpostkarte von Ende 1927 um eine Vorstudie handeln könnte, für später Nichtausgeführtes, Geplantes, Liegegebliebenes, Verlorengegangenes.



(Abbildung 2) Straße, Holzschnitt, 1926, in: Gerd Arntz (1982), unpag., No. 13, auch in: Zeit unterm Messer, p. 75.

Hier, in Abbildung 2, ist die sogenannte Zentralperspektive bewußt zur flüchtig-räumlichen Figurenstrukturierung der mittzwanziger Düsseldorfer Kö-Promenade angewandt (»Zeit unterm Messer«, p. 75). Und auch dafür steht diese »Straße« (1926). Daß alles Erproben ästhetischer Möglichkeiten und Formen handwerkliche Fertigkeiten und Erfahrungen voraussetzen. Vor abstraktem Malen steht das konkrete Zeichnen, gerade weil & wenn *Kunst sichtbar* machen soll (wie Paul Klee einforderte) und wir die Welt mit unseren Augen »begreifen« lernen sollen (wie Oskar Kokoschka betonte).

Biographisches oder das Leben ist meist bunt und die Dialektik geht auch oft krumme Wege

Gerhard Arntz wurde als zweiter Sohn des evangelischen Werkzeugfabrikanten C. F. A. Arntz (1871-1951) und dessen Ehefrau Amalie (n. Cleff) in Remscheid, damals Rheinprovinz / Regierungsbezirk Düsseldorf, am 11. Dezember 1900 geboren. Er heiratete 1923 Agnes Thubeauville (1901-1973). Beider Sohn, Peter Arntz, später Dipl.-Ing. (chem.), wird 1924 in Düsseldorf geboren. Er lebte 1988 in Rijswijk/NL.

Nach Realschule und (Not-)Abitur wird Arntz noch im Sommer 1918 bei der Artillerie in der Nähe des niederrheinischen Wesel ausgebildet. Er kommt nicht mehr »an die Front«. Nach kurzer Tätigkeit in der väterlichen Fabrik zieht Arntz nach Düsseldorf und studiert an der Kunstschule von Lothar v. Kunowski. Arntz ist 1920 gegen den rechten Kapp-Lüttwitz-Putschversuch. Er kommt in Kontakt zur ästhetischen Avantgarde der frühen Weimarer Republik, diese gruppiert sich um Zeitschriften wie »Die Aktion« (hrsg. v. Franz Pfemfert, Berlin) und ist vor allem gegen Militär und Krieg. -Arntz bricht das Studium ab. Er fängt an, angeregt durch Franz W. Seiwert, Anton Räderscheid, Angelika &

Heinrich Hoerle von der Künstlergruppe in Köln, sich für die Technik des Holzschnitts zu interessieren. Nach einer Zwischenstation im badisch-beamtischen Karlsruhe zieht Arntz im Winter 1921/22 zu Jankel Adler nach Barmen-Elberfeld und im März 1922 nach Hagen. Dort beginnt er eine Ausbildung in der Buchhandlung Walter Severin. Nach zwei Jahren, Heirat und Geburt des Sohnes, kehrt Arntz nach Düsseldorf zurück und schließt sich an die Kölner Künstlergruppe Junges Rheinland an. Im Kölner »Neuen Buchladen« hat Arntz seine erste (Allein-) Ausstellung, 1925. Den Katalog besorgt Franz W Seiwert, der Arntz fördert.

Als Freier Künstler beteiligt sich Arntz an verschiedenen Gruppenausstellungen in Köln, Moskau und Düsseldorf (1926). Arntz experimentiert auch mit bemalten Holzstöcken und Farbdrucken.

Im Frühjahr 1926 während der Düsseldorfer Gesundheitsausstellung (»Gesolei«) wird der Wiener Sozialwissenschaftler und Leiter des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums (GeWiMu), Otto Neurath, auf Arntz aufmerksam. Zunächst probeweise, ab 1929 dann als dauerhaft festangestellter Mitarbeiter geht Arntz nach Wien, um am Aufbau des ambitionierten bildstatistischen Programms des Museums mitzuarbeiten. Dazu zieht Arntz bald auch zwei seiner Künstlerkollegen aus rheinischprogressiven Zeiten -den Böhmen August Tschinkel (aus Prag) und den Niederländer Peter Alma (aus Den Haag) heran. Mit beiden verbindet Arntz über die Arbeit hinaus persönliche Freundschaft.

1927 schafft Arntz die erste große Holzschnitt-Serie: »Zwölf Häuser«. 1928 arbeitet er, gemeinsam mit Franz W Seiwert, am deutschen Pavillon der großen Kölner »Pressa«-Ausstellung, die vor allem durch den unter der Leitung von El Lissitzky gestalteten sowjetischen Pavillon weltbekannt und auch heute noch kunsthistorisch einmalig wurde. 1930 entsteht Arntz' aus vier großformatigen farbigen Bildern bestehende Serie »Schifferstreik« (im Haager Gemeindemuseum). 1930 erfährt Arntz in Köln eine weitere Ausstellung und nimmt an der internationalen Ausstellung »Sozialistische Kunst heute« in Amsterdam teil.

1931/34 ist Arntz vier Mal in der damaligen Revolutionsmetropole Moskau, 1932 vier Monate lang. Er ist dort als Graphiker in Arbeitsprojekten engagiert. Dort wird auch die vorher flüchtige Bekanntschaft zum prominenten El Lissitzky⁵ kollegial vertieft. Im Sommer 1933 verbringt die kleine Familie Arntz ihren Urlaub im Kaukasus.

Nach Staatsstreich, proletarischem Abwehrkampf und Niederlage der österreichischen Sozialistischen Partei (SPÖ) wird das Wiener GeWiMu 1934 geschlossen. Arntz und Neurath sind nun politische Flüchtlinge in den Niederlanden.

Über die Jahre des Exils von Arntz heißt es in einer werkbiographischen Notiz damaliger

DDR-Forscher, die bei allem Unverständnis für progressive Kunst mit eigenständigem ästhetischen Anspruch doch Arntz selbständigen Beitrag zur antifaschistischen Kunst im Exil anerkennen:

»Zu jenen emigrierten Künstlern, die (...) mit ihrer Arbeit bewußt eine politische Aussage verbanden, gehört auch Gerd Arntz (...) Arntz arbeitete in den Niederlanden unter den Decknamen A. Dubois und A. van 't Hout und war von 1934 bis 1940 am »Mundaneum Instituut« in Den Haag tätig. Danach war er Leiter der graphischen Abteilung der »Stichting voor Statistiek«. Während der ersten Jahre des Exils führten seine Arbeiten sowohl in ihrer politischen Tendenz als auch in ihrer Formsprache den Stil früherer Jahre fort. Ein herausragendes Beispiel ist (...) »Das Dritte Reich« aus dem Jahre 1934. (...) Dieses Blatt wurde für die 1936 in Amsterdam veranstaltete Ausstellung »De Olympiade Onder Diktatuur« (DOOD) ausgewählt, jedoch aufgrund einer Intervention (...) der deutschen Regierung entfernt. Durch derartige (...) Machenschaften mit seiner politisch-künstlerischen Arbeit aus der Öffentlichkeit verdrängt, erreichte Arntz mit seiner Kunst nur noch einen kleinen Kreis (...) Arntz zog sich mit seinem Schaffen mehr und mehr auf Motive zurück, in denen er eine politische Aktualität zwar nicht mehr anstrebte, auf (...) Gesellschaftskritik aber dennoch nicht verzichtete. (...) Die vorsichtig auf Neutralität bedachte Politik der niederländischen Regierung hatte für politische Kunst, wie sie Arntz vertrat, zur Folge, daß sein Werk weder beachtenswerten Widerhall fand, der für eine zielgerichtete politische Kunst nun einmal Lebensnotwendigkeit ist, noch daß Anregungen von ihm ausgingen und ausgehen konnten, die im niederländischen Kunstleben Ansporn und Vorbild hätten sein können.«⁶

1938/39 - noch vor Beginn des Zweiten Weltkriegs - arbeitet Arntz an seiner letzten großen Holzschnitt-Serie, seinen »Lehrdrucken«, und bereitet gemeinsam mit Neurath, dem Leiter des Haager Mundaneum, die graphisch-bildstatistischen Illustrationen zu dessen Lehrbuch »Modern Man in the Making« (1939/40) vor. Unter deutscher Besatzung ab 1940 bleibt Familie Arntz in Den Haag. Zunächst hat Arntz Angst vor Festnahme. Er bleibt unbehelligt und arbeitet, aus allen öffentlichen Angelegenheiten zurückgezogen, weiter als Angestellter der Stiftung für Statistik und dort als das, was wir heute Gebrauchsgraphiker nennen würden. Noch 1943 zur deutschen Wehrmacht eingezogen, kommt er im Sommer 1944 noch an die »Westfront« -kann aber als Gefangener der französischen resistance-Bewegung die Befreiung Frankreichs in Paris erleben, wird der USArmy als Kriegsgefangener übergeben, dann Ende 1946 entlassen ... und beginnt seine berufliche Tätigkeit dort, wo er Jahre vorher aufhörte: Bei der niederländischen Stiftung für Statistik in Den Haag.

Die ersten Jahre ist Arntz zurückgezogen. Später engagiert er sich mit schwarz-weiß-Linolschnitten gegen Kriegsgefahr und Atomkrieg. Im Zuge der Studentenbewegung im (damaligen West-) Deutschland und das durch sie vermittelten Interesses an Kunst & Künstlern, Politik & Ästhetik der Weimarer Zeit erfährt Arntz erst wieder 1968 öffentli-

che Aufmerksamkeit. Die Kölner Galerie Gmurzynska stellt ihn 1968 aus. Und auch wenn Arntz 1970/71 -nun endgültig -seine letzten Linolschnitte und Drucke macht, er beteiligt sich als Künstler weiter an verschiedenen Einzel-Gruppen-Ausstellungen, etwa (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) Einzelausstellungen in Den Haag 1976, Köln 1977, Berlin und Remscheid 1979, Hamburg, Remscheid und Den Haag 1980, Oberhausen und Rösrath 1981, Wien und Remscheid 1982 -und Gruppenausstellungen in Recklinghausen, Paris, Salzgitter, Neubrandenburg/DDR 1978, Wien, Köln und Bochum 1984 ... Gerd Arntz' letzte Ausstellung, in Köln, Ende 1988, fällt dann, wie erwähnt, mit dem Tod des Künstlers zusammen.

Das Brot der ersten Jahre oder auch Holzschnitzen will gelernt sein: Progressive am Rhein

Gerd Arntz wird im Gruppenporträt »Die Progressiven« (in: »Dadamax«, pp. 77 -130) natürlich mehrfach erwähnt; und auch als individueller Künstler porträtiert (pp. 123 -130) als einer der Jüngeren um Franz Wilhelm Seiwert, den »seelisch-geistigen Mittelpunkt« der historischen »Gruppe progressiver Künstler«, Köln.

Er gehörte zum »unbestrittenen Kern« der Gruppe -wie die Maler & Bildhauer Heinrich Hoerle, Otto Freundlich, Hans Schmitz, Stanislaw Kubicki sowie Augustinus Tschinkel und Peter Alma, schließlich auch der Fotograf August Sander. In einem Bericht zur ersten selbständigen Ausstellung von Arntz im Februar/März 1925 in den Räumen des Kölner »Neuen Buchladen« schrieb Franz W Seiwert als Anreger, Förderer und Mentor des damals 24jährigen:

»Er hat eine sichere Hand. Wenn er seine Holzschnitte macht, so zieht das Messer die geraden Linien durch, haarscharf bis ans Ende. Die schwarzen Flächen sind herausgemeißelt und stehen hart und fest da. Die Holzschnittplatte ist gearbeitet wie ein gutes Relief (...). Gerd Arntz schneidet in seine Platte Bilder der Arbeit und Bilder der Arbeitenden: Streckenarbeiter, Schleppkähne, Eisenbahnen, Hinterhäuser, Vorstadtzäune, Arbeiterkolonien, dazwischen das Vorstadttheater und »An Amerika«. Er schneidet das alles mit einem in Deutschland ungewohnten Mangel an Sentimentalität. Einfach Tatsache, so ist es. Dabei in der Form vereinfacht bis zum Symbol.« (nach »Dadamax«, p. 123).

Gerd Arntz selbst hat in seiner letzten autobiographischen Erzählung unter dem Stichwort »Erinnern durch Abbilden« (1988) zu vergegenwärtigen versucht, wie er fünf Jahre lang, 1924 bis 1929, als junger Künstler »frei« im Rheinland arbeitete und was er ab Frühjahr

1924 aus seinem Leben als Künstler zu machen versuchte:

»Im Frühjahr 1924 konnte ich meine Laufbahn als Buchhändler abschließen. Wir zogen um nach dem von den Franzosen besetzten Düsseldorf und fanden ein kleines Atelier in der Nähe des Hofgartens. Ein neues, nun sehr produktives Leben begann. Alles, was sich in mir aufgestaut hatte, konnte ich jetzt in Form umsetzen, in Holzschnitte, die nicht mehr reliefartig ausgeführt, sondern wirklich zum Abdrucken bestimmt waren. Diese Grafik war nicht mehr so abstrakt-konstruktivistisch, sondern wurde nun figürlich-konstruktivistisch. -Es ist in diesen Grafiken (...) Einfluß festzustellen von der Kunst meiner Kölner Freunde Hoerle und Seiwert. Letztere hatten ihre gesellschaftlichen Darstellungen bereits weiterentwickelt, allerdings mehr in der Malerei. Ich war auch wie sie stark beeinflusst von marxistischer und anarchistischer Literatur und fand nun im Kontakt und Gedankenaustausch mit ihnen meine persönliche Kunstform : eine Darstellung des sozialen Milieus oder, um genauer zu sein, eine Darstellung der Menschen, aufgeteilt nach Rang und Stand in der Gesellschaft unserer Zeit und ihrer städtischen und technischen Umgebung. Auch Jankel Adler, der sich von der Kunst Chagalls gelöst hatte, zeigte damals im strengen Aufbau seiner Bilder eine deutliche Verwandtschaft mit den Kölnern. Wir im Rheinland waren übrigens keine reinen Konstruktivisten, dazu waren wir zu sinnlich. In unserer Bildform konnten wir auf die runden, weiblichen Formen nicht verzichten, im Gegensatz zu den niederländischen und russischen Konstruktivisten. -Ich beschränkte mich vorerst auf die Schwarz-Weiß-Grafik (...).

Sofern meine Arbeiten nicht um der Form willen - ich möchte fast sagen aus Freude an allem Handwerklichen - entstanden, wurden ihre Themen und Inhalte angeregt durch Fabriken, Rheinschiffe, Straßen, Menschen in ihrer eigenen Umgebung -und durch Erinnerungen. Erinnerungen an die Ereignisse in der Industrieumgebung meiner Jugend, an den Klassenkampf in den Nachkriegsjahren, die noch beherrscht waren von dem Wissen über den ersten Weltkrieg und der Drohung eines zweiten. Hier lagen die Bildmotive zum Greifen nahe, und dies galt auch für die Holzschnitte, die ich eigens für die Zeitungen der linken Arbeiter-Opposition machte, der ich mich mit meiner Auffassung verbunden fühlte.« (nach «Zeit unterm Messer«, pp. 19/20).

Tatsächlich werden im künstlerischen Feld neben den traditionellen und den avantgardistischen Beeinflussungen Einflüsse von (gelegentlicher Farben-,) Formen-und Bildersprache anderer rheinischer Progressiver deutlich: Etwa von Augustinus Tschinkel auf Gerd Arntz als Maler und von Gerd Arntz auf Augustinus Tschinkel als Graphiker (vide: Tschinkels Ohne-Titel-Graphik, ca. 1924, in »Dadamax«, p. 81). Oder von Seiwert, etwa von »Feierabend« 1925 auf Arntz' farbige Ölbildmontage »Schifferstreik II« (1930) (vide: »Dadamax« p. 83; »Zeit unterm Messer« p. 36). Oder auch auf ein weiteres großformatiges Ölbild dieser ArntzSerie (»Dadamax« p. 124) ... aber auch -umgekehrt -von Arntz auf Seiwerts farbige Ölmontage »Bauernkrieg« von 1932 (»Dadamax« p. 79).

Die authentischen Werke des Gerd Arntz aus diesen frühen Jahren der sich wirtschaftlich

nach der schlimmen Vermögensinflation in den folgenden Jahren stabilisierenden Weimarer Republik und ihrer progressiven Kultur⁷ kennzeichnen jedoch nicht großflächige Farbölbilder auf Leinwand -sondern Arntz' schwarz-weiß-Holzschnitte mit ihrer triadisch-hierarchischen Durchgliederung, die den herkömmlichen Tryptichonfluß (von links nach rechts erzählt) gleichsam konstruktivistisch um 90 Grad verschoben in eine *soziale Momentaufnahme in straffen Schnittlinien* mit klarem oben -unten (und dem Dritten dazwischen) transformiert und über diese Verfremdungen kenntlich macht.

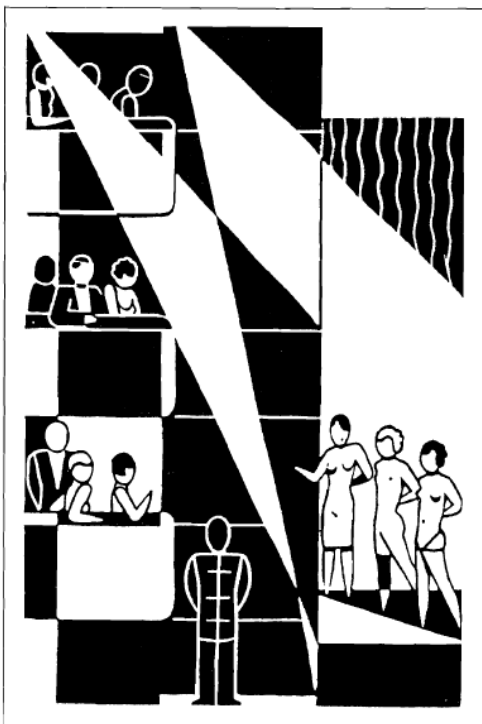
Die damit mögliche soziale und politische Zustandsbeschreibung ist, soweit ich sehe, erstmals in zwei Holzschnitten mit ausdrücklicher politischer Aussage 1926 -»Die 'Ordnung« und »Ruhe und Ordnung« (vide: »Zeit unterm Messer« p. 69 und 70) ausgeführt und schon rasch danach (1927) in der Zwölf-Häuser-Serie zu einer stilisierten bildersprachlichen Symbolik verdichtet worden (ebenda, pp. 83 -88).



(Abbildung 3) *Straßenarbeiter*, Holzschnitt, 1927, in: *Zeit unterm Messer* (1988), p. 73. [Auch Titelgraphik der Erstveröffentlichung in „liberal“ November 1986]

Diese Phase ästhetischer Produktion im künstlerischen Schaffen von Gerd Arntz mögen zwei schwarz-weiß-Holzschnitte visuell veranschaulichen: Einmal Abbildung 3, »Straßenarbeiter« (1926), dessen Komposition etwas Mehrfaches ausdrückt und insofern auch auf den »frühen« Arntz verweist: Einmal die soziale Konfiguration mit ihrem doppelten Konfliktpotential -Im Vordergrund (»frontstage«) eine in sich schon im Verhältnis zwei zu einem unterscheidbare Arbeitergruppe mit *einem* knieenden Handarbeitenden und *zwei* stehend Posierenden. Zum anderen finden wir im Hintergrund (»backstage«) die doppelt so große Passantengruppe, gleichsam als Sechserpack, wiederum in sich numerisch strukturiert in zwei linkerhand Zuschauende: Mann, durch Hut als Bürger stilisiert, und Frau, beide nach vorn verschoben, statisch wirkend, wie bewegungslos und vier rechterhand gruppierte Fußgänger/innen, von denen drei, ein wiederum behuteter Mann und zwei mo-

den stilisierte Frauen, dynamisch bewegt vorbeieilen, während die dritte Frau sich in so gar keiner Weise ums Baustellengeschehen kümmert, sich stattdessen, desinteressiert und abgedreht, schaufensterbummelnd imaginäre Warenauslagen anschaut ... was, ästhetisch, bedeuten kann: Der Künstler versucht hier, wenngleich noch ohne erst durch Zentralperspektive mögliche Tiefenschärfe, Hell-Dunkel-Spiegel-Licht-Effekte als Schaufensterhintergrund zu stilisieren (ähnlich später »Schaufenster 11«, 1926, vide: »Zeit unterm Messer« p. 77). Formelemente, die im Ansatz schon Gegenständlichkeit wenn nicht völlig auflösen, so doch schon mehrdimensional-figurell gruppieren, werden in Gerd Arntz' Holzschnitt »Theater« (1927), dem letzten aus der Zwölf-Häuser-Serie, deutlich (Abbildung 4).



(Abbildung 4) Theater, Holzschnitt, 1927, in: *Zeit unterm Messer*,

p. 87 auch in *Gerd Arntz* (1982) No.2

Erkennbar zunächst im Vordergrund ein Impresario oder Moderator als stage manager, rechts drei wenig bekleidete Animateusen, links, dreifach hierarchisch aufgegliedert, drei voyeuristisch gespannte Dreiergruppen, die was für ihr Eintrittsgeld sehen wollen. Der gesamte schwarz-weiß-Holzschnitt, hartlinig konturiert, zusätzlich gnadenlos aufgerissen durch zwei von oben links das Gesamtgefüge zerschneidende gleissend-weiße Bühnenstrahlen, die dem Künstler kompositionell so wichtig erscheinen, daß er (oben links), um dieses harschen Schnittes willen, sogar die mittlere Figur der oberen Gruppe verstecken muß, also eine gestalterische Schwäche zeigt. Damit sind auch Grenzen, die zugleich solche der historischen futuristischen und/ oder konstruktivistischen Avantgarde etwa aus

dem damaligen Rußland der frühen zwanziger Jahre zueigen sind, sichtbar geworden. Oder, anders gesagt: Die begrenzten Möglichkeiten jeder plastisch-agitatorischen Bilder- und Symbolsprache werden auch in Gerd Arntz' schwarz-weiß-Holzschnitten der zwanziger Jahre erkennbar ... ohne daß sich wie später im stalinistischen »sozialistischen Realismus« die Ästhetik der Politik prostituieren muß.

Wiener Bildstatistik als neue »Kunst der statistischen Darstellung oder Graphik und/ im Klassenkampf

»Das Problem in allen Human- und Sozialwissenschaften ist es« - meinte die Wiener Sozialpsychologin Marie Jahoda 1986 - »Unsichtbares sichtbar zu machen.«⁸ Dieses Motto könnte als Leitfaden über der fünfjährigen Tätigkeit Gerd Arntz' als (heute Gebrauchsgraphiker zu nennender) »Bildstatistiker« im austromarxistisch bestimmten Wiener GeWiMu (Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum) stehen. Dabei handelte es sich, wissenschaftsgeschichtlich gesehen, um den Versuch, soziale Strukturen und Interessen mittels Visualisierung, Stilisierung und Symbolisierung auf statistischer Grundlage *sichtbar und* vom Anspruch her auch *durchschaubar* zu machen.

Der langjährige Leiter des GeWiMu, der Wiener Sozialwissenschaftler Otto Neurath (1882-1945), hat die von seiner späteren Frau, Marie Reidemeister (1898-1986, Heirat 1941), begründete »Kunst der statistischen Darstellung« im Zusammenhang mit der erstmaligen öffentlichen Selbstdarstellung auf internationalem Parkett auf der Düsseldorfer Gesundheitsausstellung (»Gesolei«) im Frühjahr 1926 im zeitgemäßen Sprachduktus so dargestellt (nach »Kulturwille« 1927, p. 188):

»Das Kommen der neuen Weltanschauung bereitet sich (...) auf viel breiterer Basis vor, als man im ersten Augenblick vermuten sollte. Statistisches Denken durchdringt immer mehr die Naturwissenschaften (...). Es gibt bereits Stimmen, welche von einem Sieg der statistischen Betrachtung über die Kausalbetrachtung reden. Ohne diese Erscheinungen zu überschätzen, kann man sie immerhin als ein Zeichen dafür anführen, daß statistisches Denken sich heute schon durchsetzt und zu einem wesentlichen Bestandteil der Erkenntnis wird. Statistik ist nicht eine Spezialangelegenheit von Fachleuten, sondern gehört der Gesamtheit. -Ideologisch ist das Proletariat für statistisches Denken durch den Marxismus gut vorbereitet (...). Es bedeutet Förderung sozialistischen Denkens, wenn in allen Arten von Arbeiterschulen Statistik und die Methoden statistischer Veranschaulichung eingehend behandelt wird. Das Bildungsprivileg auf diesem Gebiete muß besonders rasch gebrochen werden. *Keine Arbeiterschule, keine Arbeiterzeitung, kein Arbeiterkino ohne Sta-*

tistik und statistische Veranschaulichungen drastischer Art, die jedem verständlich sind. Statistik ist Werkzeug des proletarischen Kampfes, Statistik ist wesentlicher Bestandteil der sozialistischen Ordnung, Statistik ist Freude für das mit den herrschenden Klassen hart ringende internationale Proletariat.«

Gerd Arntz hat sich später an den Düsseldorfer Atelierbesuch von Otto Neurath aus Wien im Frühjahr 1926 erinnert, ohne dessen austro-sozialistisches Wunschdenken (»wishful thinking«) anzusprechen: »Neurath zeigte besonderes Interesse für die Art meiner Arbeiten, in denen gleiche Figuren in horizontalen Schichten und vertikalen Reihungen dargestellt sind, so beispielsweise bei *Ruhe* und *Ordnung*. Dies interessierte Neurath im Zusammenhang mit seiner neuen Methode der Bildstatistik, womit er 1925 begonnen hatte.« (nach »Zeit unterm Messer«, p. 21).

Und in der Tat suchte Otto Neurath neue Methoden für seine »Anschaulichkeitsstatistik« und neue Mitarbeiter, die diese entwickeln sollten. Damit wurde, so Gerd Arntz in der Rückschau, aus »Bildstatistik mein Broterwerb«:

»Die Vereinigung von angewandter und freier Kunst wurde für mich bestimmend und ermöglichte es, ohne Kompromisse das darzustellen, was ich für wichtig hielt. Ich war nicht auf den Kunstmarkt angewiesen.« (»Zeit unterm Messer«, pp. 21/22).

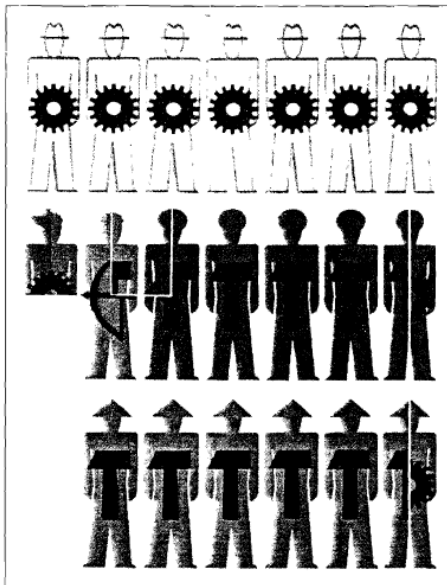
Gerd Arntz, auch »eingenommen von der einzigartigen Persönlichkeit« Otto Neuraths, erhält dann ab 1929 eine Festanstellung im Wiener GeWiMu. Damit ist sein finanzielles Auskommen gesichert:

»Das Wien, das ich nun kennenlernte, erschien ganz anders als die vielgerühmte Stadt des Walzers. Die von den Sozialisten regierte Gemeinde mit ihrer auffallenden sozialen Bautätigkeit drückte dem öffentlichen Leben' sichtbar ihren Stempel auf. Wien war viel mehr eine Stadt der Arbeiter, als ich gedacht hatte. (...) In Wien war der sozialistische Elan größer als in Deutschland (...). Da die Museumsleitung und ich einander zusagten, zog ich mit meiner Familie im Januar 1929 von Düsseldorf nach Wien, wo wir in einem Gemeindebau -der Rabenhofsiedlung im Dritten Bezirk -eine Atelierwohnung bekamen. -Es begannen nun Jahre mit einer ganz anderen Tätigkeit als bisher. Die Trennung von meinen Freunden, vom »freien« Künstlerleben und von der rheinischen Fröhlichkeit bei den Künstlerfesten - den Lumpenbällen in Köln - fiel mir schwer; ich mußte mich mit den

Problemen der Bildstatistik vertraut machen und in festen Bürozeiten mit anderen Menschen zusammenarbeiten. Die Verbindung mit Köln hielt ich aufrecht. (...)«

Zur »Bildstatistik« führt Arntz an gleicher Stelle aus:

»Was war die »Bildstatistik«? Für die Küchenmagd, die nach einem Wort Lenins einmal imstande sein würde, den Staat zu regieren, könnte die Bildstatistik nach der »Wiener Methode« Otto Neuraths von großem Nutzen sein, und nicht allein für sie. (...) Das 1925 in Wien errichtete GeWiMu hat in den zwanziger Jahren eine Darstellungsform statistischer Fakten entwickelt, die in der Folge weit über Österreich hinaus Verbreitung fand - Kern der Arbeit (...) war das Abbilden statistischer Fakten auf wirtschaftlichem und gesellschaftlichem Gebiet. Um abstrakte Grafiken mit Kurven und Balken zu vermeiden und um deren Inhalt einer Grafik dem Betrachter direkt und anschaulich nahezubringen, kam Neurath auf die Idee, eine figürliche Wiedergabe einzuführen; nicht durch Abbildungen, worin die verschiedenen Mengen von Menschen, Tieren, Maschinen und ihrer Produkte durch verschiedene Größenverhältnisse dargestellt wurden, sondern durch die entsprechende Anzahl der Figuren. - So entstanden Statistiken, gebildet aus Reihen von Symbolen und Zeichen, die nach Menge und Zusammenstellung abzählbar waren. Sie machten dem Betrachter deutlich, worum es ging und wie die zahlenmäßigen Verhältnisse lagen. Jedes Symbol und jede Figur steht in einer Bildstatistik stets für eine begrenzte Zahl in der Wirklichkeit, zu, Beispiel 10 000 oder 100 000. Für die Arbeit mit Reihen verschiedener Symbole - wir gebrauchten dafür die Bezeichnung »Signaturen« - wurden am Wiener in verschiedenen Kombinationen anwenden ließen (...). Auch die Begleittexte wurden gedruckt, so daß sie zum Schluß zusammen mit den Symbolen nach den Grundsätzen jener neuen Typographie montiert werden konnten, wie sie vor allem von Jan Tschichold in den zwanziger Jahren propagiert wurde (...). Später hat man wohl gesprochen vom »Stil der Kölner Progressiven in der Wiener Bildstatistik«. Das hatte seinen Grund zum Teil darin, daß ich (...) im Sommer 1929 Verstärkung in meiner Art des Zeichnens erhielt durch die Anstellung zweier Maler, die befähigt schienen, an den Aufträgen des Wiener Museums im selben Stil mitzuwirken. Es waren dies der niederländische Maler Peter Alma und der Prager Maler Augustinus Tschinkel, die auf meine Empfehlung hinzugezogen wurden (...). Mit beiden befreundete ich mich schnell; vor allem auch deshalb, weil ich mich ihnen durch meine politischen Anschauungen enger verbunden fühlte als den anderen Wiener Mitarbeitern und der Direktion des Museums selbst.« (»Zeit unterm Messer«, pp. 22-27).



(Abbildung 5) *Wirtschaftsformen der Erde*, 1930, in: *Zeit unterm Messer*, p. 25, dort Vierfarbdruck. Einfarbig auch in: *Dadamax*, p.125.)

Als ein von Arntz selbst noch 1988 als erstes von zwei Anwendungsbeispielen der Wiener Bildstatistik präsentierte Muster mag das 1930 entstandene Blatt: *Wirtschaftsformen der Erde* (Abbildung 5) stehen -eine Buchseite, in Original triadisch gegliedert, stilisiert diese Bildstatistik multidimensional und farblich mit dem Zahnrad als Symbol moderner Industrie (*rot*), Hammer für Altkulturwirtschaft mit Handwerk und Ackerbau (*blau*), Pfeil und Bogen für einfaches Jagen und Sammeln (*grün*) und durch Körperhaltungen, Kopfbedeckungen bzw. unbedecktes Buschhaar und schließlich weitere Farblichkeit der stilisierten statistischen Figuren (der asiatisch wirkende Reisbauer der untersten Reihe ist *gelb*) einen globalen Wirtschaftszusammenhang, der schon 1930 hochkomplex war und der auch deshalb nur sehr schwierig »bildstatistisch« zu veranschaulichen sein konnte. Dies könnte denn auch die entscheidende Ursache dafür sein, daß möglicherweise diese Graphik schon bei Zeitgenoss(inn)en eher Ratlosigkeit als die beanspruchte Aufklärung über weltwirtschaftliche Grundzusammenhänge befördert haben könnte.⁹

»Das Dritte Reich« als politische Ästhetik des antifaschistischen Exils oder über die unmittelbare Wirkungslosigkeit von Kunst

»Im August 1934 emigrierten wir nach Den Haag. Unterwegs besuchten wir in Basel noch den Graphiker und Schriftentwerfer Jan Tschichold, der nach dem Berliner Reichstagsbrand 1933 in München inhaftiert gewesen war und sich, wohlweislich, in die Schweiz abgesetzt hatte. Auch wir mieden Deutschland. – Mit der Aufnahme unserer Tätigkeit am *Mundaneum-Museum* in Den Haag – es war alles, was vom GeWiMu übriggeblieben war – begann für uns in den Niederlanden ein beengtes und mühsames Emigrantenleben. (...) In den Niederlanden hatte man keine Schwierigkeiten mit meinem Stil,

Menschen und Sachen vereinfacht in ihrem gesellschaftlichen Kontext wiederzugeben. Das aber war inzwischen sehr wohl der Fall in Moskau: (...) Warum unsere Figuren keine Gesichter hätten, wurde gefragt. »Gesichtslosigkeit« war eine bei der Partei unerwünschte Einstellung. Auch die »westliche« konstruktivistische, »dekadente« Formgebung lag nicht mehr auf der Linie des jetzt vorgeschriebenen »sozialistischen Realismus« (...). In Moskau hatte ich den Holzschnitt *Rußland 1934* gemacht, der den Vorgang der Kollektivierung nach dem Diktat der Partei darstellte. Doch zuletzt habe ich ihn nicht nach dort mitgenommen, um niemanden zu gefährden. Hinzu kam, daß die in Moskau lebenden Ausländer zu ängstlich waren, um sich überhaupt noch kritisch über die russische Politik auszulassen (...). Seit der Ermordung von Stalins Rivalen Kirov hatte jeder Angst.« (»Zeit unterm Messer«, p. 35-37. -Der erwähnte Holzschnitt »Rußland 1934« dort p. 99)

Ähnlich offen *politisch* wie im gegen die Stalin-Politik angelegten Werk »Rußland 1934« arbeitet Gerd Arntz in diesen Jahren als Holzschnitzer an »Wien 1934« (1934), »Marchierende Arbeiter« (1934), dem Erinnerungsblatt »Krieg« (1935), der politischen Warnung »Deutschland und Rußland« (1935), schließlich noch an seiner Solidaritätsadresse für britische Busfahrer »Streik« (1936) ... und an zwei thematisch und konfigurrell ähnlich angelegten, wenn auch verschieden ausgeführten schwarz-weiß-Holzschnitten: »Profit« (1934) und dem weltbekannten Druck »Das Dritte Reich« (1934), in dem wohl noch das Wort *Profit* erscheint, der Vorrang der profitablen Fabrikökonomie nun jedoch dem Primat der faschistischen Führerpolitik Platz gemacht hat (alle erwähnten Holzschnitte in: »Zeit unterm Messer«, pp. 95-101).



(Abbildung 6) *Das Dritte Reich*, Holzschnitt, 1934, in: *Zeit unterm Messer* (1988), p. 98. - Sowie zahlreiche Nachdrucke, u. a. in: *Kunst & Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945*, Bd. 6 (1981), Faksimile 14; Gerd Arntz (1982), No. 42; Richard Albrecht, *Exilforschung* (1988), erste Umschlagseite; *Pressematerial Verlag c. w. leske (Köln)*, unpag. p. 3; als erheblich

verkleinerter Arbeidersraad-Reprint (1936) in: Zeit unterm Messer (1988), p. 38.

Auch in der Retrospektive hielt Arntz seinen Holzschnitt »Das Dritte Reich« für einen seiner »ganz wesentlichen Drucke, gezeichnet und geschnitten 1934, abgedruckt 1935« und in den Niederlanden im April 1936 auf der Titelseite der kleinen politischen Zeitschrift »De Arbeidersraad. Orgaan van de Kommunistiese Arbeiders Groepen Nederland« als »*Het Derde Rijk*« erstmalig veröffentlicht. Es war dies - so Arntz 1988 - Teil einer Serie von Drucken für die Amsterdamer Rätekommunisten.

Gerd Arntz hat mit seinem Holzschnitt & Druck »Das Dritte Reich« eines der wesentlichen antifaschistischen Exilwerke der »kleinen Form« geschaffen (Abbildung 6) -auch wenn man, bei genauem Hinschauen, an der nach rechts abgekippten »schiefen« Gesamtanlage sehen kann, daß der Künstler einer doppelten Illusion aufsäß. Denn einmal glaubte Arntz »damals noch, daß das Dritte Reich nicht so lange dauern und Hitler beseitigt werden würde« (»Zeit unterm Messer«, p. 98). Zum anderen wollte er speziell mit diesem Druck und vom niederländischen Exil aus als *Künstler unmittelbar politisch wirken*, zum Beispiel gegen die »braune« Berliner Olympiade. Doch wurde dieses Werk auf der Amsterdamer Ausstellung »*De Olympiade onder Dictatuur*« (1936) nach Intervention von deutscher Seite entfernt. Auch dies mag zu Gerd Arntz' richtiger Auffassung, »daß Kunst auf die Gesellschaft bezogen sein [muß], ohne allerdings auf die Alltagspolitik einzugehen«, beigetragen haben (zitiert nach »Zeit unterm Messer«, p. 39).

Runde Formen und Warnungen vor der Bombe oder Leben in den Niederlanden

Nach Einberufung zur deutschen Wehrmacht, Normandiefrent ohne »Frontbewährung«, französischer Gefangennahme und US-amerikanischer Kriegsgefangenschaft kommt Gerd Arntz, Ende April 1946, zurück nach Den Haag. Er kann im niederländischen Zentralbüro für Statistik seine Arbeit wieder aufnehmen: Das materielle *Überleben* ist gesichert.

Erstaunlich, daß der Künstler zunächst, als wäre nichts geschehen, bei seinen klassischen literarhistorischen Linolschnittsujets bleibt. Was als individueller psychologischer Schutzmechanismus gedeutet werden könnte, wird jedoch, 1950, mit dem Beginn des Koreakrieges, aufgebrochen: Arntz fürchtet einen erneuten und dritten Weltkrieg, diesmal mit dem Einsatz atomarer Vernichtungswaffen. Es entstehen vier als Warnung »vor der Bombe« angelegte apokalyptisch bewegte schwarz-weiß-Schnitte, gleichsam die gefällig-runden Allerweltsthemen oder nach klassischen Motiven gefertigten Arbeiten hinterfragend (»Zeit unterm Messer«, pp. 120-127).

In der Rückschau wertet Gerd Arntz seine Werke durchaus als politische und gesell-

schaftliche Kritik -etwa »Aristophanes -Lysistrata« (1953) -, weiß aber auch, daß er nicht bruchlos an »die vereinfachten Darstellungen von früher« anschließen kann, was, so Arntz, auch damit zusammenhängt, »daß in den zwanziger und dreißiger Jahren die Welt viel übersichtlicher schien als später. Die Fronten im Klassenkampf waren damals gewiß deutlicher als heute.« (»Zeit unterm Messer«, p. 41).

Arntz fürchtet einen erneuten und dritten Weltkrieg, diesmal mit dem Einsatz atomarer Vernichtungswaffen. Es entstehen vier als Warnung »vor der Bombe« angelegte apokalyptisch bewegte schwarz-weiß-Schnitte, gleichsam die gefällig-runden Allerweltsthemen oder nach klassischen Motiven gefertigten Arbeiten hinterfragend (»Zeit unterm Messer«, pp. 120-127).

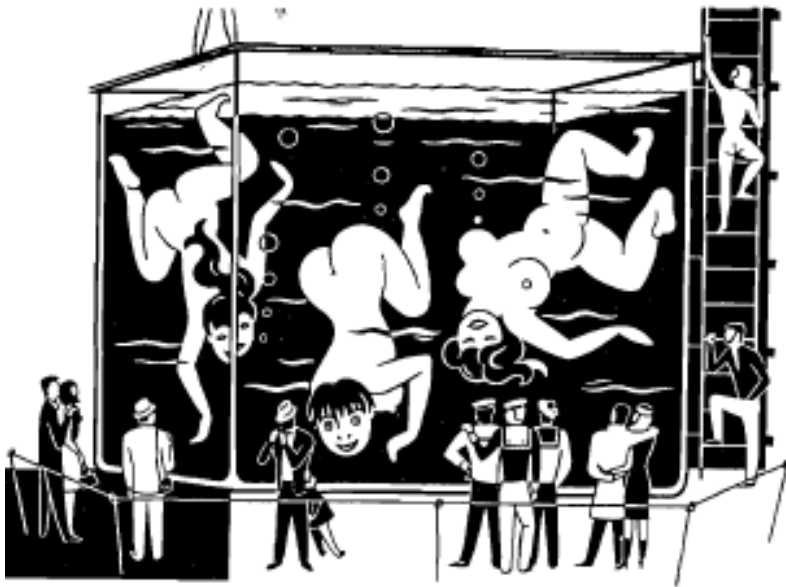
Neben seiner beruflichen Tätigkeit arbeitet Arntz als Holz- und zunehmend auch: linolschnittzentriert wie früher. Es ist, als ob Arntz nun, älter werdend, die *Grenzen* seiner früher auf unmittelbare Wirksamkeit angelegten politischen Ästhetik erkennt. Zugleich engagierte sich Arntz berufspolitisch und wird *als Deutscher nach dem Krieg in den Niederlanden* von 1954 bis 1963 Finanzreferent des Verbands »De Grafische«.

Gleichwohl erfährt Gerd Arntz in seiner letzten Lebensphase als Künstler gesellschaftliche Entfremdung und persönliche Isolation. Im Rückblick (»Erinnern durch Abbilden«) schreibt er:

»Obwohl ich verschiedenen Künstlervereinigungen angehörte, stand ich mit meiner Art zu arbeiten ganz allein. In den Niederlanden hatte sich Peter Almas Kunst so stark verändert, daß keine Rede mehr davon sein konnte, sie setze die Kunst der »Kölner Progressiven« fort. Dasselbe galt für Augustinus Tschinkel, der nach dem Kriege, vor allem in seiner Malerei, Surrealist geworden war. Mit Malen hatte ich schon längst aufgehört, obwohl die ältere und die jüngere Generation mit ihr in der »Wohlstandsgesellschaft« großen Erfolg hatte; meine Schnitte waren noch immer »erzählend« und »erklärend«. Das damalige sogenannte »action painting« war dagegen nicht erzählend, bedurfte aber sehr vieler Erklärungen. (»Zeit unterm Messer«, p. 42).

Wer immer die Seiten 128 bis 193 von Arntz »Zeit unterm Messer« durchsieht und die Kommentare des Künstlers zur Kenntnis, aber nicht für »bare Münze« nimmt und die kleinformatischen schwarz-weiß-Reproduktionen sich in einer Künstlermappe, Arbeiten aus zwei Jahrzehnten präsentierend, vorstellt -wird den Widerspruch von handwerklich gediegen gearbeiteter Graphik mit ihren gefälligen weiblichen Rundformen einerseits und gelegentlichen politischen Arbeiten und Aussagen finden: Etwa im optischen Kommentar Arntz' zur sowjetrussischen Militärintervention in Ungarn (vide: »Petöfi-Klub« 1957 in: »Zeit unterm Messer«, p. 128, mit seinem runden Sozialpanorama, das infolge Panzerbedrohung von außen erheblich nach rechts abkippt) oder in den zahlreichen Warnungen vor drohender atomarer Vernichtung der Menschheit in einem neuen Atomkrieg. Zugleich präsentiert Arntz auch viele eingängige und letztlich nichtssagende Zeitmotive, da-

zwischen immer wieder sinnlich-runde Frauenkörper. Und gelegentlich eine diese verfremdende ironisch-visuelle Kommentierung der neuesten Kunstmode im Markt: »Hippo-art« (1966) – dort drei attraktive Frauen, schlank und wohlproportioniert mit entsprechenden Rundungen oben und unten, abstrakte Bilder einer Ausstellung betrachtend. Nur daß die drei halt Pferdeköpfe oben und Roßschwänze unten tragen ... (vide: »Zeit unterm Messer«, p. 174).



(Abbildung 7) Bassin 1965, in: Zeit

unterm Messer, p. 164.

Gerd Arntz beendet seine künstlerische Produktion mit dem 70. Geburtstag und dem diszipliniert und handwerklich souverän in Linol geschnittenen Serienwerk der zwölf Jahresmonate (1970) und ihrer typischen, jahreszeitlich beeinflussten, bürgerlichen Alltagsvollzüge (»Zeit unterm Messer«, pp. 181-193).

Beide hier reproduzierten schwarz-weiß-Drucke sollen die Breite dieser letzten Arbeitsphase des Künstlers Gerd Arntz ausdrücken: Abbildung 7 zeigt das Verlangen nach durch runde Formen verkörperter Weiblichkeit, so im imaginären »Bassin« 1965 ausgedrückt; und Abbildung 8 erinnert an frühe Werke des Künstlers, der hier unter dem Titel »Top-end« 1968 vor dem ihn immer wieder subjektiv ängstigenden atomaren Holocaust warnen will. Dabei nimmt Arntz frühere visuelle Differenzierungen (oben -mitte -unten) nur noch formal auf und konzentriert sich auf »die oben«, die Profiteure der neuen atomaren Sintflut, die die Katastrophe überleben ... die sich sogar durch bewaffnete »body guards« sichern lassen: Im Vordergrund zum Beispiel wird einer der beiden Wächter handgreiflich gegen einen unerbetenen Eindringling, dessen Begleiterin schwimmend heranzukommen versucht, trotzdem keine Panik: der zweite Wächter sitzt bewaffnend-drohend auf den Stufen der untersten Treppe und muß nicht eingreifen. - Zugleich zitiert Arntz hier seinen niederländischen Kollegen und Freund C.M. Escher und dessen bekannte, dreifach verschobene Treppe (Lithographie »Relativität«, 1953).¹⁰



(Abbildung 8) *Top-end* 1968, in: *Zeit unterm*

Messer, p. 175.

1 Jorge Semprun, *Autobiographia de Federico Sanchez. Novela. Barcelona: Ed. Planeta, 1977, pp.240/241: »Selectiva es la memoria de los communistas (...) non es una memoria historica, testimonial, es una memorza ideologica«* (»Das Gedächtnis der Kommunisten ist selektiv ... es ist kein Gedächtnis historischer Zeitzzeugenschaft, es ist ein ideologisches Gedächtnis«).

2 Richard Albrecht, *Exil-Forschung. Studien zur deutschsprachigen Emigration nach 1933. Ffm. etc.: Peter Lang, 1988, 376 p. (= Europäische Hochschulschriften/Reihe I: Deutsche Sprache & Literatur, Bd. 1092).*

3 Brief von Gerd Arntz an Richard Albrecht, 14.7.1988, handschriftlich, eine Seite, mit einer Anlage: Künstlerpostkarte, Holzschnitt o. T., datiert Dez. 1927, im Archiv des Autors.

4 galerie glöckner, Köln, etwa 2. Novemberhälfte 1988, Einladung, vier Seiten, mit einer Anlage: Preisliste, vier Seiten (7 bemalte Holzstücke; 126 Graphiken und vier Künstler-Mappen), im Archiv Autors.

5 Vgl. Wilma-Ruth Albrecht, *Das Künstlerportrait: El -wie Lissitzky. In: liberal 35 (1993) 4, pp. 50-60 .- Sowie Monika Wagner (Hrsg.in), Moderne Kunst. Reinbek: Rowohlt, 1991, Bd. 11, pp. 372 und folgende Seiten, hier pp. 373-386, speziell zur Kölner »Pressa« (1928).*

6 Hugo Fetting & Klaus Hermsdorf, *Exil in den Niederlanden. In: Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933-1945 in sieben Bänden, hrsg. v. Werner Mittenzwei. Lpzg: Reclam, 1981, Bd. 6, hier zitiert pp. 82/83.*

7 Vgl. Peter Gay, *Weimar Culture: The Outsider as Insider. In: Bernard Bailyn & Donald Fleming (eds.), The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960. Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1969, pp. 11-93. -Ders., Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933. Ffm.: S. Fischer, 1970, 256 p. - Jost Hermand & Frank Trommler, Die Kultur der Weimarer Republik. Ffm.: S. Fischer, 2. Auflage 1988,448p. (= FT4397). Hier auch p. 32 und p. 53 zwei ganzseitige sw-Holzschnitte von Arntz abgebildet: »Fabrik« (1927) und »Wahldrehscheibe« (1932), beide auch in: »Zeit unterm Messen« p. 92 und 84, »Fabrik« auch in: Gerd Arntz (1982), unpag., No. 20.*

8 *The Social Psychology of the Invisible: An Interview with Marie Jahoda. In: New Ideas in Psychologie, 4 (1986) 1, pp. 107-118.*

9 Im Arntz-Abschnitt des ersten Köln'ischen Ausstellungskatalogs (1975) sind drei weitere bildstatistische Arbeiten reproduziert (vgl. »Dadamax« pp. 126/127). - Ausführlicher speziell zur historischen Bildstatistik der Katalog zur zweiten Kölnischen Ausstellung (1977).

10 Vgl. Bruno Ernst, *Der Zauberspiegel des C.M. Escher. Köln. Benedikt Taschen, 2. Auflage 1994, hier u. a. p. 47. - Sowie vom gleichen Verlag: C.M. Escher, 6 posters, 31 x 44 cm.*

Literatur Kulturwille. Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft. Leipzig am 1. 9. 1927, 4. Jg. Nr. 9 (»Statistik und Klassenkampf«) – gerd arntz, politieke prenten tussen twee oorlogen. Inleidingen door uli bohnen & kees vollemans. Nijmegen: Uitgave SUN, 1973, unpag. – Wulf Herzogenrath (Hrsg.), Vom Dadamax zum Grüngürtel. Köln in den zwanziger Jahren. Katalog zur Ausstellung 15. 3. 1975. Köln: Kölnischer Kunstverein, 1975, 251 p. – gerd arntz, kritische grafiek en beeldstatistiek / kritische grafik und bildstatistik. Köln: Kölnischer Kunstverein, 1977, 96 p. – Friedrich Stadler (Hrsg.), Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit: Otto Neurath - Gerd Arntz. Begleitband zur Ausstellung des Österreichischen Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums. Wien: LV Löcker Verlag, 1982, 463 p. – Gerd Arntz. (Red. Rüdiger Nenzel). Remscheid: Stadt Remscheid, 1982, unpaginiert (= Monographien Remscheider Künstler Bd. 2) – Gerd Arntz, Zeit unterm Messer. Holz- und Linolschnitte 1920-1970. Köln: informationspresse c. w. leske verlag, 1988, 204 p. [aus dem Niederländischen von Maximilian Reineking]

Erstdruck -> *liberal*, 38 (1996) 4: 75-86 © Autor (2012, renewed). – Inzwischen, im Frühjahr 2012, gibt es nicht nur ein **gerd arntz**-Archiv im Amsterdamer Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IASG -> <http://www.iisg.nl/archives/nl/files/a/ARCH00242full.php>) und über die meistgenutzte Suchmaschine leicht zugänglich zahlreiche Abbildungen von **gerd arntz**-Werken im Netz -> http://www.google.de/search?q=gerd+arntz&num=100&hl=de&safe=off&client=opera&hs=dSa&rls=de&channel=suggest&prmd=imvnsoa&source=lnms&tbm=isch&ei=z0BXT5PNK8nasgbMnu2wDA&sa=X&oi=mode_link&ct=mode&cd=2&ved=0CBwQ_AUoAQ&biw=767&bih=498, sondern auch in der bekanntesten Netzenzyklopädie mehrere **gerd arntz**-Einträge, vgl. anstatt weiterer -> http://nl.wikipedia.org/wiki/Gerd_Arntz -> http://de.wikipedia.org/wiki/Gerd_Arntz -> http://en.wikipedia.org/wiki/Gerd_Arntz -> http://es.wikipedia.org/wiki/Gerd_Arntz -> http://fr.wikipedia.org/wiki/Gerd_Arntz [ra]



Richard Albrecht (PhD.; Dr.rer.pol.habil.) ist unabhängiger Sozialwissenschaftler & freier Autor in Bad Münstereifel, vertritt in der empirischen Kultur- und Sozialforschung den „Utopian Paradigm“-Ansatz (-> Communications, 16 [1991] 3: 283-318 -> <http://www.grin.com/en/e-book/109171/tertium-ernst-bloch-s-foundation-of-the-utopian-paradigm-as-a-key-concept>), veröffentlichte als Sozialwissenschaftsjournalist in den letzten Jahren regelmäßig unregelmäßig in *soziologie heute*, *Aufklärung und Kritik*, der *Zeitschrift für Weltgeschichte* und in den Netzmagazinen <http://filmundbuch.files.wordpress.com> <http://filmundbuch.files.wordpress.com>, <http://www.mops-block.de/home.html> und <http://poetenladen.de> sowie die Bücher *SUCH LINGE* (2008), *FLASCHEN POST* (Editor, 2011) und den Erzählband *HELDENTOD. Kurze Texte aus langen Jahren* (2011). Netzarchiv des Autors -> <http://eingreifendes-denken.net> Bio-Bibliographischer Link -> <http://wissenschaftsakademie.net> e-Postadresse -> eingreifendes.denken@gmx.net