gerd arntz

kritische grafiek en beeldstatistiek

kritische grafik und bildstatistik



haags gemeentemuseum | sun

gerd arntz

kritische grafiek
en beeldstatistiek

kritische grafik
und bildstatistik

Haags Gemeentemuseum 1976

SUN Socialistiese Uitgeverij Nijmegen Sunschrift 113

Kolofon
Impressum

Samenstelling katalogus/Zusammenstellung Katalog
Flip Bool
Kees Broos

Vertalingen/Übersetzungen
Marie-Louise Flammersfeld
Kees Broos
Flip Bool

Vormgeving/Gestaltung
Adelbert Foppe

Litho's en druk/Lithografien und Druck
Delta b.v., Den Haag

Fotos
Hans van Dokkum
Bol Frequin
Grünberg
IISG
Pfitzner
Wilhelm Preim
Rheinisches Bildarchiv
Winne Rietema
August Sander

Tot stand gekomen in samenwerking met de Nederlandse Ambassade te Bonn en het Ministerie van CRM.

Zustandegekommen in Zusammenarbeit mit der Kgl. Niederländischen Botschaft in Bonn und mit freundlicher Unterstützung des Niederländischen Ministeriums für Kultur, Freizeitgestaltung und Sozialordnung.

ISBN 90 6168 113 8

Inhoud
Inhalt

7 Jeugd, opleiding en vroege grafiek 1900 - 1924
Jugend Ausbildung und frühe Grafik 1900 - 1924
(Kees Broos)

13 Een bijdrage uit het Rijnland tot de Europese avantgarde in de moderne kunst: 'De Progressieven'
Ein rheinischer Beitrag zur europäischen Avantgarde der modernen Kunst: 'Die Progressiven'
(Uli Bohnen)

29 Naar een figuratief-konstruktieve beeldvorm 1924 - 1931
Auf dem Wege zur figurativ-konstruktiven Bildform 1924 - 1931
(Flip Bool)

45 Beeldstatistiek: Wenen - Moskou - Den Haag 1928 - 1965
Bildstatistik: Wien - Moskau - Den Haag 1928 - 1965
(Kees Broos)

62 Kritische grafiek 1931 - 1971
Kritische Grafik 1931 - 1971
(Flip Bool)

77 Oeuvrekatalogus van de grafiek, schilderijen, tekeningen en reliëfs
Oeuvrekatalog der Grafik, Gemälde, Zeichnungen und Reliefs

90 Tentoonstellingen
Ausstellungen

91 Bibliografie

95 Biografie

Jeugd, opleiding en vroege grafiek 1900-1924

Toen Gerd Arntz in 1900 in Remscheid werd geboren, lag die stad in de 'Rheinprovinz' van het Duitse Keizerrijk. Het 'Bergisch Land', met Remscheid en Solingen, was een gebied van kleine ijzerindustrie, dat dankzij de aanwezigheid van waterkracht, erts en steenkool al vroeg geïndustrialiseerd was.
De grootvader van Gerd Arntz bezat enkele door waterkracht gedreven smederijen en de ijzerfabriek Arntz, die vijlen en cirkelzagen fabriceerde.
Voor zijn oudste zoon, Carl Ferdinand Adolf, kocht hij de aanpalende ijzerfabriek Greb & Co — voor vijlen en machinemessen — terwijl de jongere zoons in de firma Arntz kwamen. De opvolging in het bedrijf was traditioneel vastgelegd.
Remscheid, Solingen en Wuppertal vormden protestantse enklaves in het katholieke Rijnland. Adolf trouwde een meisje van zijn eigen geloofsrichting uit Remscheid, Amalie Hedwig Cleff. Haar familie zat in de ijzer- en textielindustrie van Wuppertal.
Hun tweede kind was een zoon, Gerhard (Gerd), die geboren werd op 11 december 1900 en die voorbestemd was om het bedrijf Greb & Co voort te zetten.
Hij groeide op tussen fabrieken, arbeiderswoningen en de statige 'altbergische' herenhuizen van fabrikanten als zijn grootvaders.
De tegenstellingen tussen de werelden van arbeiders en fabrikanten leerde hij uit de eerste hand kennen. Er bestond zowel in de ijzer- als in de textielindustrie toen nog huisarbeid en het was letterlijk te zien hoe deze thuiswerkers het produkt van hun arbeid naar de fabrikant kwamen brengen, die er dan weer aan verdiende. De termen 'werkgever' en 'werknemer' bevreemdden Gerd Arntz al vroeg.

Jugend, Ausbildung und frühe Grafik 1900-1924

Als Gerd Arntz im Jahre 1900 in Remscheid geboren wurde, lag die Stadt in der Rheinprovinz des deutschen Kaiserreiches.
Das Bergische Land, mit den Städten Remscheid und Solingen, war ein kleines Eisenindustriegebiet, das dank Wasserkraft, Erz und Steinkohle schon früh industrialisiert war.
Gerd Arntz' Grossvater besass einige mit Wasserkraft betriebene Schmieden und die Eisenfabrik Arntz, die Feilen und Kreissägen herstellte.
Für seinen ältesten Sohn, Carl Ferdinand Adolf, kaufte er die angrenzende Eisenfabrik Greb & Co, Feilen und Maschinenmesser, während die jüngeren Söhne die väterliche Firma übernahmen. Die Nachfolge war in dem Betrieb traditionell festgelegt.
Remscheid, Solingen und Wuppertal bildeten damals protestantische Enklaven im vorwiegend katholischen Rheinland. Adolf heiratete ein Mädchen seiner eigenen Religionszugehörigkeit aus Remscheid: Amalie Hedwig Cleff. Sie entstammte einer Wuppertaler Eisen- und Textilindustriellenfamilie.
Das zweite Kind dieser Ehe war ein Sohn, Gerhard (Gerd), der am 11. Dezember 1900 geboren wurde und später die Firma Greb & Co weiterführen sollte.
Er wuchs auf zwischen Fabriken, Arbeiterwohnungen und den vornehmen altbergischen Herrenhäusern, die Fabrikanten wie z.B. seine Grossväter besassen.
Die Gegensätze zwischen der Welt der Arbeiter und Fabrikanten lernte er aus unmittelbarer Nähe kennen. Heimarbeit war damals noch sowohl in der Textil- als auch in der Eisenindustrie üblich, und es war deutlich zu sehen, wie die Heimarbeiter die Produkte ihrer Arbeit zu den Fabrikanten brachten, die wieder



Gerhard Arntz met zijn vader en grootvader op dertienjarige leeftijd
Gerhard Arntz als dreizehn jährige mit seinem Vater und Grossvater



Greb & Co. in 1976



4 *Portrait Richard Becker 1920*

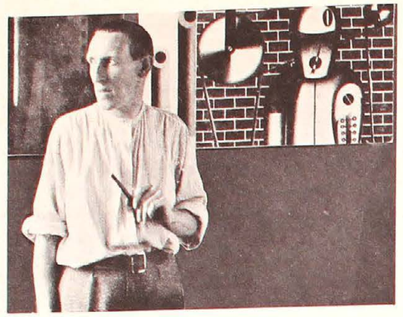
Hij speelde en zat op school met arbeiderskinderen en had een scherp oog voor details: „Ik herinner me, dat ik eens bij een regenbui mijn pet opzette, terwijl het zoontje van een arbeider hem juist afzette, om hem niet nat te laten worden."
De klassentegenstellingen namen vaak scherpe vormen aan: al voor de eerste wereldoorlog maakte Gerd Arntz stakingen mee. Die bij de firma's Arntz en Greb & Co waren vaak zeer langdurig, omdat de meeste arbeiders een groentetuintje en konijnen hadden. Stakingsbrekers werden gerekruteerd van het platteland — ze bivakkeerden in golfplaten barakken, die gedeeltelijk op het terrein van Gerds geboortehuis stonden.
Zulke jeugdherinneringen zullen later in Arntz' grafiek opduiken, evenals het motief van 'paard en wagen', waarvan hij als negenjarige tekeningen maakte.
In 1910 ging hij naar de Oberrealschule en vervolgens naar het Realgymnasium. Zijn tekenleraar Richard Becker was daar een inspirerende figuur — in 1920 zou Arntz een expressionistisch portret van Becker in hout snijden. Toen hij op het gymnasium zat, brak de wereldoorlog uit en vlak na de overgang naar de laatste klasse werd Arntz in de zomer van 1918 voor militaire dienst opgeroepen. Ver achter het front, lag hij bij de bereden veldartillerie in Wesel, om eventueel officier te worden bij het 7e Regiment.
Zover kwam het niet. Het Rijk stortte inelkaar, matrozen en soldaten sloegen aan het muiten in Kiel en München. Op 9 november bereikte de revolutie Berlijn, waar de abdikatie van de keizer werd geëist en Scheidemann — gevolgd door Liebknecht — de republiek uitriep. Arntz liep weg met twee anderen, versierd met stukken van een rode zwembroek.
Terwijl de revolutie verzandde, werd de opvolging in de fabriek voorbereid. In 1919 ging hij als leerjongen werken bij Greb & Co, want de zoon van de fabrikant diende alle onderdelen van het bedrijf grondig te leren kennen. Maar de loopbaan van fabrikant trok hem niet, hij brak een vinger, kreeg ziekteverlof. En in de zomervakantie was hij in Hildesheim, waar hij in zijn schetsboek een grote reeks topografische tekeningen maakte.
Maar kunstenaar worden was taboe, er moest voor een duidelijk beroep gekozen worden. Zo verhuisde Gerd Arntz in de herfst naar Düsseldorf om de opleiding tot tekenleraar te volgen aan de kunstschool van Lothar von Kunowski. Leerlingen als Arntz en zijn vriendin Agnes Thubeauville, die voor het strenge toelatingsexamen van dit 'Staatliches Zeichenlehrerseminar' zakten, konden bij mevrouw Gertrud von Kunowski een voorbereidingskursus lopen.
Intussen werden voor het eerst tekeningen van Gerd Arntz geëxposeerd in Remscheid, in de etalage van het hoedenmagazijn Gotthelf.
Düsseldorf was een stad van grote artistieke bedrijvigheid geworden. In februari 1919 was er de groep 'Das Junge Rheinland' opgericht, die kunstenaars van zeer verschillende pluimage tot gemeenschappelijke aktiviteiten aanzette.[1]
De eerste grote tentoonstelling vond in 1919 in daran verdienten. Die Begriffe 'Arbeitgeber' und 'Arbeitnehmer' befremdeten Arntz schon sehr früh.
Beim Spielen und in der Schule hatte er Umgang mit den Arbeiterkindern und bekam ein scharfes Auge für Einzelheiten: „Ich erinnere mich, dass ich einmal bei einem plötzlichen Regenschauer meine Mütze aufsetzte, während ein Arbeiterjunge sie gerade absetzte, damit sie nicht nass wurde."
Die Klassengegensätze nahmen oft krasse Formen an: schon vor dem ersten Weltkrieg erlebte Gerd Arntz Streiks mit, die bei den Firmen Arntz und Greb & Co oft sehr lange dauerten, weil sich die meisten Arbeiter mit ihren Gemüsegärten und Kaninchen über Wasser halten konnten. Streikbrecher wurden daher vom Lande geholt und in Wellblechbaracken untergebracht, die teilweise auf dem Grundstück von Gerds Geburtshaus standen.
Solche Jugendherinnerungen sollten später in Arntz' Grafiken wieder auftauchen, ebenso das Motiv 'Pferd und Wagen', das er schon als Neunjähriger zeichnete. 1910 kam er auf die Oberrealschule und danach auf das Realgymnasium, wo ihm sein Zeichenlehrer Richard Becker wichtige Anregungen gab; 1920 hat er ihn dann in einem expressionistischen Holzschnitt porträtiert. Während seiner Gymnasiumszeit brach der Weltkrieg aus, und kurz nachdem Arntz die letzte Klasse erreicht hatte, wurde er im Sommer 1918 zum Militärdienst einberufen. Weit entfernt von der Front war er bei der berittenen Feldartillerie in Wesel stationiert, um eventuell beim 7. Regiment Offizier zu werden.
Es kam nicht soweit. Das Reich brach zusammen. In Kiel und München meuterten Matrosen und Soldaten. Am 9. November erreichte die Revolution Berlin. Der Kaiser musste abdanken, und Scheidemann, gefolgt von Liebknecht, rief die Republik aus. Zusammen mit zwei anderen flüchtete Arntz, geschmückt mit den Fetzen einer roten Badehose.
Als die Revolution ihrem Ende zuging, sollte Arntz' Nachfolge in der Fabrik vorbereitet werden. 1919 begann er als Lehrling bei Greb & Co, denn der Sohn des Fabrikanten hatte alle Abteilungen des Betriebes gründlich kennenzulernen. Jedoch reizte ihn die Fabrikantenlaufbahn nicht, er brach sich einen Finger und wurde beurlaubt. In den Sommerferien in Hildesheim machte er in seinem Skizzenbuch eine grosse Anzahl topographischer Zeichnungen.
Es war jedoch ein Tabu, Künstler zu werden, er musste einen 'richtigen' Beruf ergreifen. So zog Gerd Arntz nach Düsseldorf, um sich an der Kunstschule Lothar von Kunowskis zum Zeichenlehrer ausbilden zu lassen.
Wer wie Arntz und seine Freundin Agnes Thubeauville bei der strengen Aufnahmeprüfung dieses 'staatlichen Zeichenlehrerseminars' durchfiel, konnte an einem Vorbereitungskursus bei Frau Gertrud von Kunowski teilnehmen.
In dieser Zeit stellte Gerd Arntz zum ersten Male seine Zeichnungen aus (im Schaufenster des Hutladens Gotthelf in Remscheid).
Düsseldorf hatte sich zu einer Stadt mit regem künstlerischen Leben entwickelt. Im Februar

de Kunsthalle plaats, een eigen tijdschrift verscheen vanaf 1921. Zonder overigens lid van de groep te zijn, deed Gerd Arntz met enkele van de groepstentoonstellingen mee.
Een centrale Düsseldorfse figuur was 'Mutter' Johanna Ey, die haar broodjeszaak tot een kunstsalon zag uitgroeien, waar talrijke artistieke bijeenkomsten en 'protestavonden' van 'Das junge Rheinland' plaatsvonden. Het lokaal hing vol met het werk van de voormannen Max Ernst, Otto Dix en Gert Wollheim en ook een beschilderd houtblok van Gerd Arntz kwam in de verzameling van 'Mutter' Ey terecht.[2]
In de winter 1919/1920 bezocht hij de diskussieavonden van de eveneens in 1919 opgerichte 'Aktivistenbund'. Op het zelfde moment, dat het gezaghebbende kunsttijdschrift 'Der Cicerone' schreef: 'Het Rijnland, en vóór alles Düsseldorf, is nooit een gunstige bodem voor artistiek radikalisme geweest . . .'[3], formuleerde de 'Aktivistenbund' als een van zijn stellingen: '. . . Zijn leden verkeren in een daadwerkelijke vijandschap met de tot zielloos formalisme verstarde burgerlijke traditie, die — ondanks de revolutie — kunst en de beoordeling ervan bijna uitsluitend beheerst in de pers en daarbuiten.'[4]
Men trof elkaar bij de sekretaris van de bond, de fotograaf Dr. Erwin Quedenfeldt, die in Düsseldorf tot 1924 een 'Rheinische Lehr- und Versuchsanstalt für Fotografie' leidde, '. . . waar toen alles wat 'links' was samenkwam: schrijvers, journalisten, toneelspelers, schilders en overige intelligentsia, niet te vergeten de juristen van de linkse partijen.'[5]
Gerd Arntz sloot er een hechte vriendschap met de uit het Poolse Lodz afkomstige schilder Jankel Adler. Hij leerde de expressionistische literatuur kennen, het tijdschrift 'Der Sturm' van Herwarth Walden, en las politieke-literaire tijdschriften zoals 'Die Aktion' van Franz Pfemfert en 'Der Ziegelbrenner' van Marut/Traven.
In maart 1920 pleegden ultrarechtse elementen van Freikorps en Reichswehr de Kapp-Putsch. Hoewel de Putsch na vier dagen bedwongen was door algemene stakingen, braken er in het Roergebied grote gevechten uit tussen Reichswehr en gewapende arbeiders. Ook Remscheid was het toneel van strijd tussen het Freikorps-Lützow en arbeiders, die met buitgemaakte artillerie vanuit Wuppertal waren opgetrokken.
In Düsseldorf werd Gerd Arntz met wapens op een wagen gesignaleerd en in Remscheid, dat korte tijd door arbeiders was bezet geweest, vond men hem deswege niet langer geschikt als toekomstig werkgever.
De prent *Fabrieksbezetting 125* uit 1931 grijpt terug op deze revolutionaire gebeurtenissen in zijn geboorteplaats.
De eerste houtsneden die Gerd Arntz in 1920 maakte, laten niets vermoeden van de politieke en sociale konflikten in zijn direkte omgeving. De vormgeving sluit aan bij de expressionistische traditie, de onderwerpen zijn van persoonlijke aard. Deze eerste serie van acht prenten beschouwt hij achteraf als de eerste produkten van een autodidakt. Hij maakte ze naast zijn lesuren op de kunstschool van Kü-

1919 wurde die Gruppe 'Das Junge Reinland' gegründet, eine Gruppe, die Künstler sehr unterschiedlicher Richtungen zu gemeinsamen Aktivitäten ermutigte.[1] Ihre erste grosse Ausstellung fand 1919 in der Kunsthalle statt. Eine eigene Zeitschrift erschien dann ab 1921. Ohne Mitglied zu sein, nahm Arntz an einigen der Gruppenausstellungen teil.
Eine zentrale Düsseldorfer Persönlichkeit war 'Mutter' Johanna Ey, deren Kaffeestube sich allmählich zu einem Kunstsalon umgestaltete, in dem viele künstlerische Veranstaltungen und Protestabende des 'Jungen Rheinland' stattfanden. An den Wänden des Lokals hingen viele Bilder von Max Ernst, Otto Dix und Gert Wollheim, und auch ein bemalter Holzstock von Gerd Arntz wurde in die Sammlung Mutter Eys aufgenommen.[2]
Im Winter 1919/20 besuchte er die Diskussionsabende des ebenfalls 1919 gegründeten 'Aktivistenbundes'. Während die massgebende Kunstzeitschrift 'Der Cicerone' schrieb: „Das Rheinland, und vor allem Düsseldorf, ist nie ein günstiger Boden für künstlerischen Radikalismus gewesen. . . .''[3] formulierten Mitglieder des Aktivistenbundes im gleichen Heft: "Seine Mitglieder stehen in tätiger Feindschaft gegen die zu seelenlosem Formalismus erstarrte bürgerliche Tradition, die trotz der Revolution Kunst und Kunsturteil im einzelnen und in der Presse fast ausschliesslich beherrscht."[4]
Man traf sich bei dem Sekretär des Bundes, dem Fotografen Dr. Erwin Quedenfeldt, der in Düsseldorf bis 1924 eine 'Rheinische Lehr- und Versuchsantalt für Fotografie' leitete, „wo damals alles was 'links' war zusammenkam: Schriftsteller, Journalisten, Schauspieler, Maler und übrige Intelligenz, nicht zu vergessen die Rechtsanwälte der linken Parteien."[5]
Dort schloss Gerd Arntz eine enge Freundschaft mit dem polnischen Maler Jankel Adler aus Lodz. Zur gleichen Zeit lernte er die expressionistische Literatur kennen, die Zeitschrift 'Der Sturm' von Herwarth Walden, und las politisch-literarische Zeischriften wie 'Die Aktion', von Franz Pfemfert und 'Der Ziegelbrenner' von Marut/Traven.
Im März 1920 unternahmen ultrarechte Gruppierungen aus Freikorps und Reichswehr den Kapp-Putsch. Obwohl der Putsch nach vier Tagen durch allgemeine Streiks zerschlagen war, brachen im Ruhrgebiet zwischen der Reichswehr und bewaffneten Arbeitern heftige Kämpfe aus. Auch in Remscheid kämpfte der Freikorps Lützow gegen Arbeiter, die mit erbeuteter Artillerie von Wuppertal aus aufgebrochen waren.
In Düsseldorf erkannte man Gerd Arntz bewaffnet auf einem Wagen; und in Remscheid, das für kurze Zeit von Arbeitern besetzt gewesen war, hielt man ihn als zukünftigen Arbeitgeber nicht mehr für geeignet. Der Holzschnitt *Fabriksbesetzung 125* von 1931 greift auf diese revolutionären Ereignisse in seinem Geburtsort zurück.
Die ersten Holzschnitte, die Gerd Arntz 1920 machte, lassen noch nichts von den politischen und sozialen Konflikten in seiner direkten Umgebung vermuten. Die Formgebung steht noch in der expressionistischen Tradition, und die

6 *Agnes 2 1920*





Franz Wilhelm Seiwert
Foto: Sander Kollage: Arntz



Heinrich Hoerle
Foto: Sander Kollage: Arntz

nowski.
Intussen ontmoette hij bij Jankel Adler voor het eerst een groep jonge kunstenaars uit Keulen, die later zo'n belangrijke rol in zijn artistieke en politieke ontwikkeling zouden spelen: Heinrich en Angelika Hoerle, Franz Wilhelm Seiwert en Anton Räderscheidt met Marta Hegemann. Arntz herinnert zich: „Ze waren gekomen om Jankel Adler te zien, die echter even te voren afgereisd was. Hoerle briljant in de konversatie, Räderscheidt sarkastisch, Seiwert stil totdat er een thema kwam dat hem de gelegenheid gaf tot goed geformuleerde, kritische uitlatingen. Ze hadden toen een tentoonstelling in het Graphische Kabinett, die ik jammer genoeg alleen van buiten gezien heb."[6]
Keulen was in het Rijnland het andere brandpunt van artistieke aktiviteit, maar heviger, extroverter dan Düsseldorf. Voor Keulen waren 1919 en 1920 de opwindende Dada-jaren. Max Ernst, Johannes T. Baargeld en Hans Arp publiceerden 'Bulletin D', 'Der Ventilator', 'Schammade'; regelmatig werden die blaadjes door de Engelse bezettingsautoriteit in beslag genomen. Tumult verwekte de Dada-expositie in Brauhaus Winter.
Seiwert en zijn vrienden deden aanvankelijk mee, maar scheidden zich tenslotte af van wat zij als een burgerlijk kunstbedrijf waren gaan beschouwen.
Als groep 'Stupid' stelden zij hun werk tentoon in het atelier van Räderscheidt en stelden zich daarbij duidelijk sociaal-kritisch en politiek op.
In 1919 hadden zij onder de titel *Lebendige* een map grafiek uitgegeven, die gewijd was aan de vermoorde socialisten Liebknecht, Luxemburg, Landauer, Leviné, Jaurès en Eisner. In hetzelfde jaar had Hoerle zijn aangrijpende *Krüppelmappe* gepubliceerd. Seiwert tekende *Sieben Antlitze der Zeit* voor 'Der Ziegelbrenner' en beiden sneden politiek-satyrische houtsneden voor het blad 'Die Aktion'.
Een aantal maanden lang produceerde Arntz niets en hoewel hij voor Kunowski's toelatingsexamen slaagde, hield hij na een paar bezoeken aan de school met de opleiding op. De vrije kunst trok hem aan en de politieke stelThemen sind persönlicher Art. Seine erste Serie von acht Drucken machte er unabhängig von seinen Unterrichtsstunden an der Kunstschule von Kunowskis. Er betrachtet sie nachträglich als die ersten Produkte eines Autodidakten. In der Zwischenzeit traf er bei Jankel Adler zum ersten Male eine Gruppe junger Künstler aus Köln, die später bei seiner künstlerischen und politischen Entwicklung eine wichtige Rolle spielen sollten: Heinrich und Angelika Hoerle, Franz Wilhelm Seiwert, Anton Räderscheidt und Marta Hegemann. Arntz erinnert sich: „Sie waren gekommen, um Jankel Adler zu sehen, der aber gerade verreist war. Hoerle brillant in der Unterhaltung, Räderscheidt sarkastisch, Seiwert still bis ein Thema kam, das ihm Gelegenheit gab zu gut formulierten, kritischen Äusserungen. Sie hatten damals eine Ausstellung im Graphischen Kabinett, die ich leider nur von aussen gesehen habe."[6]
Die Stadt Köln bildete den anderen Brennpunkt künstlerischer Aktivitäten im Rheinland, hier jedoch äusserte man sich stürmischer, extrovertierter als in Düsseldorf. In Köln gab es 1919 und 1920 die aufregenden Dada-Jahre. Max Ernst, Johannes T. Baargeld und Hans Arp publizierten die Blätter 'Bulletin D', 'Der Ventilator' und 'Schammade', die regelmässig von den englischen Besatzungsmächten beschlagnahmt wurden. Besonderer Tumult entstand um die Dada-Ausstellung im Brauhaus Winter. Seiwert und seine Freunde machten hier zunächst mit, sonderten sich aber bald ab von dem, was ihnen mit der Zeit zu sehr dem bürgerlichen Kunstbetrieb ähnelte. Als Gruppe mit dem Namen 'Stupid' stellten sie ihre Arbeiten in Räderscheidts Atelier aus und brachten dabei ihre sozialkritische und politische Haltung deutlich zum Ausdruck.
Unter dem Titel *Lebendige* brachten sie 1919 eine Grafikmappe heraus, die den ermordeten Sozialisten Liebknecht, Luxemburg, Landauer, Leviné, Jaurès und Eisner gewidmet war. Im gleichen Jahr publizierte Hoerle seine erschütternde *Krüppelmappe*, Seiwert zeichnete für den 'Ziegelbrenner' die *Sieben Antlitze der Zeit* und beide schnitten politisch-satirische Darstellungen für das Blatt 'Die Aktion'.

9 Familie 1 1921







Anton Räderscheidt
Foto: Sander Kollage: Arntz

Jankel Adler
Foto: Sander Kollage: Arntz

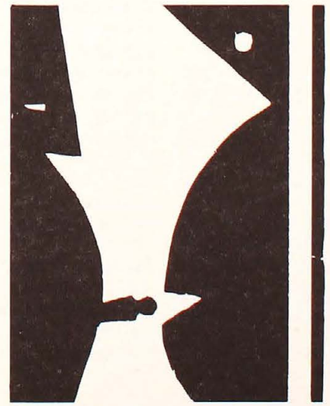
lingname van de Keulenaren. Hij bezocht het atelier dat Adler in Wuppertal geleend had van de schilder Gustav Wiethüchter; elders speelden zich lange diskussies met Seiwert af.
Toen Gerd Arntz in 1921 een half jaar doorbracht in Karlsruhe, ontstonden er weer houtsneden; de expressionistische vormentaal was verlaten. Buiten in de vrije natuur, sneed hij snel en trefzeker vlakke, gestileerde vormen in blokken van zacht hout. Het werd een serie van 34 prenten, afgedrukt op een drukpers.
Men bespeurt de invloed van Arp, van negerkunst, van middeleuropese volkskunst. Een deel van de thema's is autobiografisch: *Familie 9, 10, Vrouw 16, Machine 26.* Een ander deel toont merkwaardige seriële vormen *(Vijf 35, Militaire Film 41)* die als het ware naar latere ontwikkelingen wijzen, maar ook ironische details die kontrasteren met grote, vlakke vormen *(Het mannetje 34).*
Tezamen met Adler, Hoerle en Seiwert stelde hij zijn werk tentoon in Elberfeld.
De winter van 1921/1922 bracht hij door met Einige Monate lang produzierte Arntz nichts, und obwohl er die Aufnahmeprüfung bei von Kunowski bestand, brach er nach ein paar Schulbesuchen die Ausbildung ab. Ihn reizte die freie Kunst und die politische Einstellung der Kölner. Oft besuchte er in Wuppertal das Atelier, das der Maler Gustav Wiethüchter Adler zeitweise überlassen hatte. Er diskutierte viel mit Seiwert.
Bei einem halbjährigen Aufenthalt in Karlsruhe (1921) entstanden wieder Holzschnitte; die expressionistische Formensprache hatte er jedoch überwunden. Draussen in der freien Natur schnitt er schnell und sicher flache, stilisierte Formen in weiche Holzplatten. Es entstand eine Serie von 34 Drucken, die auf einer Druckerpresse abgedruckt wurden. Man spürt den Einfluss Arps, der afrikanischen Kunst und der mitteleuropäischen Volkskunst. Die Themen sind teilweise autobiographisch: *Familie 9, 10, Frau 16, Maschine 26.* Einige zeigen merkwürdige serienmässig vorkommende Formen *(Fünf 35, Militärischer Film 41),* die schon auf

32 Im Raum
In de ruimte 1921





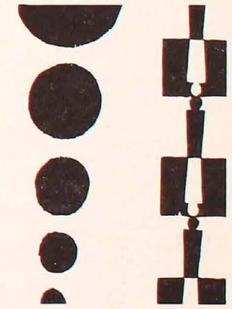
26 Maschine 1921



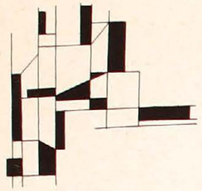
34 Das Männchen
Het mannetje 1921



35 Fünf
Vijf 1921

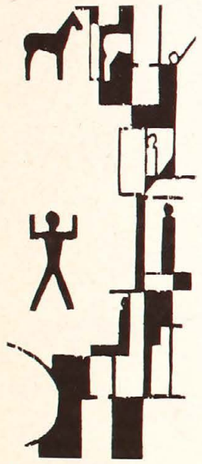


41 Militärischer Film
Militaire film 1921



341 *Zeichnung 11*
Tekening 11 1922

Jankel Adler en bezocht hij de lessen van Wiethüchter aan de kunstnijverheidsschool van Barmen. Intensief keek hij rond in de musea en begon aan het illustreren van het Gilgamesj-epos. Deze tekeningen zijn verloren gegaan, maar sluiten qua sfeer aan bij de houtsneden die hij in 1922 maakte. Andere tekeningen uit deze tijd waren abstrakt-konstruktivistisch.
Maar de familie wilde een bewijs dat Gerd Arntz zelfstandig in zijn levensonderhoud kon voorzien en in het voorjaar van 1922 begon hij als volontair in de boekhandel Walter Severin in Hagen. De boekhandel speelde een belangrijke kulturele rol in en rond Hagen.
Johan Thorn Prikker was een goede vriend van Severin en een vaste klant van de winkel, evenals de schilder Christian Rohlfs, die in het door Henri van de Velde verbouwde Folkwang-Museum een atelier had, waar Arntz hem vaak bezocht. Severin woonde trouwens zelf in een huis van Van de Velde.
De boekhandel gaf de gelegenheid om veel te lezen: politiek, literatuur, kunstboeken. Recente boeken over grafiek werden bestudeerd: Paul Westheims 'Holzschnittbuch' en 'Holzschnittechnik' van R. Blau. In de boekhandel voerde hij urenlange diskussies over het marxisme met zijn kollega Buchheister.
Ook de artistieke horizon werd verbreed. Indruk maakte de '1. Internationale Kunstausstellung', die door 'Das Junge Rheinland' in het warenhuis Tietz in Düsseldorf werd georganiseerd. De franse kubisten waren in een ruime keus te zien, met name het werk van Léger trof Arntz sterk.
De heldere vorm en de strakke organisatie van de beeldmiddelen der kubisten misten hun uitwerking niet. In de houtsneden die Arntz in de periode 1922/1923 maakte, overheersen horizontale, vertikale en diagonale lijnen, die de figuratieve beeldelementen als door een netwerk verbinden of daarmee in een dynamische spanning komen. De vormgeving blijft nog gekompliceerd, grotere helderheid wordt stap voor stap nagestreefd.
Tegelijkertijd verbreedde zich ook de kennissenkring, de wereld werd groter dan het Rijnland. Arntz bezocht Jankel Adler, die intussen naar Berlijn was verhuisd en leerde daar de kunstenaar Stanislav Kubicki kennen, die er in 1922 een 'internationale tentoonstelling van revolutionaire kunstenaars' organiseerde.
In augustus 1923 trouwde hij met Agnes Thubeauville. Ook verder kon de familie gerust zijn: als boekhandelaar had hij het bewijs geleverd maatschappelijk te kunnen funktioneren.
In het voorjaar van 1924 vertrok Gerd Arntz als vrij kunstenaar naar Düsseldorf.



46 *Strasse*
Straat 1922



49 *Männer und Pferde*
Mannen en paarden
1923

seine spätere Entwicklung hinweisen; andere fallen auf durch ironische Details, die mit grossen, flachen Formen kontrastieren *(Das Männchen 34)*. In einer Gruppenausstellung zusammen mit Adler, Hoerle und Seiwert in Eiberfeld stellte er seine Arbeiten aus.
Den Winter 1921/1922 verbrachte er mit Jankel Adler und nahm teil an Wiethüchters Unterricht an der Barmer Kunstgewerbeschule. Er besuchte die Museen und begann mit der Illustration des Gilgamesch-Epos. Diese Zeichnungen sind verloren gegangen, ähneln aber in ihrer Atmosphäre den Holzschnitten des Jahres 1922. Andere Zeichnungen dieser Periode sind abstrakt-konstruktivistisch.
Die Familie jedoch forderte einen Beweis, dass Gerd Arntz selbst seinen Lebensunterhalt bestreiten konnte, und so begann er im Frühjahr 1922 in Hagen als Volontär bei der Buchhandlung Walter Severin, die damals in und um Hagen eine wichtige kulturelle Rolle spielte. Johan Thorn Prikker war ein guter Freund Severins und ein fester Kunde des Buchladens, ebenso der Maler Christian Rohlfs, der ein Atelier in dem von Henri van de Velde umgebauten Folkwang-Museum hatte, wo ihn Arntz oft besuchte. Severin selbst wohnte übrigens in einem Haus Van de Veldes.
In der Buchhandlung gab es viel Gelegenheit zum Lesen: Politik, Literatur, Kunst. Die neusten Bücher über Grafik wurden studiert: Paul Westheims 'Holzschnittbuch' und R. Blaus 'Holzschnittechnik'. Ausserdem diskutierte er stundenlang mit seinem Kollegen Buchheister über den Marxismus.
Der künstlerische Horizont erweiterte sich immer mehr. Grossen Eindruck machte die '1. Internationale Kunstausstellung', die 'Das Junge Rheinland' im Düsseldorfer Warenhaus Tietz organisiert hatte. Es gab dort viele der französischen Kubisten zu sehen, vor allem von Léger war Arntz sehr beeindruckt. Die klaren Formen und der straffe Bildaufbau der Kubisten beeinflussten Arntz. In seinen Holzschnitten aus den Jahren 1922/1923 überwiegen horizontale, vertikale und diagonale Linien, die die figurativen Bildelemente wie mit einem Netzwerk untereinander verbinden oder mit ihnen in einem dynamischen Spannungsverhältnis stehen. Noch bleibt die Formgebung kompliziert, die erstrebte Klarheit muss sich Schritt für Schritt entwickeln.
Allmählich vergrösserte sich Arntz' Bekanntenkreis, die Welt war bald grösser als das Rheinland. Er besuchte Jankel Adler, der inzwischen nach Berlin gezogen war, und lernte dort den Künstler Stanislav Kubicki kennen, der 1922 eine 'internationale Ausstellung revolutionärer Künstler' organisierte.
Im August 1923 heiratete er Agnes Thubeauville. Auch sonst konnte die Familie nun zufrieden sein: als Buchhändler hatte er zwei Jahre den Beweis erbracht, gesellschaftlich 'normal funktionieren' zu können. So zog er im Frühjahr 1924 als freier Künstler nach Düsseldorf.

1 **Avantgarde Gestern, Das junge Rheinland und seine Freunde 1919-1929,** Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 1973
2 Anna Klapheck, **Mutter Ey, Eine Düsseldorfer Künstlerlegende,** Düsseldorf 1958
3 H. W. H., 'Das junge Rheinland', **Der Cicerone,** XI (1919), 495
4 'Aus den Vereinen und Gesellschaften', Düsseldorf, **Der Cicerone,** XI (1919), 501
5 Manuskript, 14.6.1972
6 Manuskript, 14.6.1972

Een bijdrage uit het Rijnland tot de Europese avantgarde in de moderne kunst: De Progressieven

Gerd Arntz maakte deel uit van de groep Progressieven om Heinrich Hoerle (1895-1936) en Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933), die door haar werk — dat weliswaar vooral betrekking had op het Rijnland — beslist een bijdrage van belang heeft geleverd aan de Europese kunst tussen de twee wereldoorlogen. Op het feit, dat hun betekenis pas in de laatste vijf jaar algemener wordt beseft, zal apart ingegaan worden. Eerst dient een korte historische rekonstruktie en toelichting van de bijzondere betekenis van de 'groep progressieve kunstenaars' te volgen.
Al tijdens de 1e wereldoorlog behoorden Seiwert en Hoerle via hun vriend, de in 1876 te Stolp/Pommern geboren schilder en kultuurfilosofische essayist Otto Freundlich, tot de medewerkerskring van het politiek-literaire tijdschrift 'Die Aktion', naast 'Der Sturm' van Herwarth Walden een van de toonaangevende organen van het Expressionisme.[1]. Vanaf 1916/1917 publiceerden Seiwert en Hoerle, die zelf nog in een expressief vormgevoel verstrikt zaten, prenten in dit steeds weer met de censuur gekonfronteerde blad, dat toen als hét verzamelpunt gold van de tegen de oorlog gerichte intelligentia in Duitsland. Er bestond een zeer nauwe relatie tussen Franz Pfemfert, de uitgever van het blad, en de 'Spartakusbund', mede gestimuleerd door het feit dat ze Berlijn als belangrijkste werkterrein gemeen hadden.
Hoewel de Progressieven Seiwert, Hoerle, Arntz en de grafikus/beeldhouwer Hans Schmitz (geb. 1896) het voor hun kunstzinnige en sociaal-revolutionaire aktiviteiten als geenszins toevallig beschouwden dat ze deel uitmaakten van het Rijnlandse kultuurgebied, bestond er een hechte en duurzame band met Pfemfert's 'Aktion' en enige Berlijnse vrienden — onder anderen de als Dadaist bekend geworden Raoul Hausmann en het kunstenaarsechtpaar Stanislaw (1889-1943) en Margarete Kubicki (geb. 1891). Ook Freundlich



Hans Schmitz:
Arbeitergang 1922,
Linolschnitt
Naar het werk,
linoleumsnede

Ein rheinischer Beitrag zur europäischen Avantgarde der modernen Kunst: Die Progressiven

Gerd Arntz gehörte zum Kreis der Progressiven um Heinrich Hoerle (1895-1936) und Franz Wilhelm Seiwert (1894-1933), die — in ihrer Arbeit zwar schwerpunktmässig auf das Rheinland bezogen — durchaus einen nennenswerten Anteil zur europäischen Kunst zwischen den beiden Weltkriegen beigetragen haben. Auf die Tatsache, dass ihre Leistung erst im letzten Jahrfünft intensiver ins öffentliche Bewusstsein gedrungen ist, wird gesondert einzugehen sein. Zunächtst soll eine kurze historische Rekonstruktion und Beleuchtung der Besonderheit 'der Gruppe progressiver Künstler' erfolgen. Bereits während des 1. Weltkriegs gehörten Seiwert und Hoerle durch Vermittlung ihres Freundes, des 1876 in Stolp/Pommern geborenen Malers und kulturphilosophischen Essayisten Otto Freundlich zum Mitarbeiterkreis der politisch-literarischen Zeitschrift 'Die Aktion', die neben Herwarth Waldens 'Der Sturm' eines der massgeblichen Organe des Expressionismus war.[1] Selber noch im expressiven Formverständis befangen, veröffentlichten Hoerle und Seiwert ab 1916/17 Grafiken in in diesem ständig mit der Zensur konfrontierten Blatt, das als damaliger Sammelpunkt der kriegsgegnerischen Intelligenz in Deutschland galt.
Die Verbindung seines Herausgebers Franz Pfemfert zum 'Spartakusbund' war sehr eng, begünstigt durch ihren gemeinsamen hauptsächlichen Wirkungsort: Berlin.
Und obwohl die Progressiven mit Seiwert, Hoerle, Gerd Arntz und dem Grafiker und Bildhauer Hans Schmitz (geb. 1896) ihre Zugehörigkeit zum rheinischen Kulturkreis als keineswegs zufällig für ihre künstlerischen und sozialrevolutionären Aktivitäten ansahen, bestand eine enge und dauerhafte Affinität zu Pfemferts 'Aktion' und einigen Berliner Freunden — darunter der als Dadaist bekanntgewordene Raoul Hausmann und das Künstlerpaar Stanislaw und Margarete Kubicki. Auch Freundlich hatte — unterbrochen von Reisen durch Euro-



Hans Schmitz:
Arbeiter 1927 Bronze/
brons



Stanislaw Kubicki:
ohne Titel 1919,
Holzschnitt
zonder titel, houtsnede

Otto Freundlich:
Komposition 1922,
Zeichnung
Kompositie, tekening



had — onderbroken door reizen door Europa en langere verblijven in Florence, Chartres en Parijs — enkele jaren in Berlijn gewoond, voor hij vanaf 1914 bijna tien jaar voornamelijk in Keulen vertoefde. Aan hem werd, als een van de baanbrekers van de non-figuratieve kunst in Duitsland, in 1918 een speciaal nummer van 'Die Aktion' gewijd. In hetzelfde jaar nam hij deel aan de oprichtingsmanifestatie van de Berlijnse 'Novembergruppe', die — zoals het 'Junge Rheinland', de 'Dresdner Sezession' en talrijke andere revolutionair ingestelde kunstenaarsgroepen — met een fundamentele vernieuwing van de kultuur een streep onder het door de oorlog uitgeholde Europa wilde zetten.[2] Nog tijdens de hopeloze en onafzienbare oorlogstoestand kwam het bericht van de Russische revolutie. De aktualiteit ervan voor de sociale en kulturele situatie in Duitsland werd door de stakingen en opstanden in het jaar 1918 plotseling duidelijk. Voor de revolutionaire kunstenaars luidde de centrale vraag, juist in verband met de verwachtingen die men gezien de ontwikkeling in Rusland had: wat zijn de voorwaarden, inhouden en vormen van socialistische kultuur? Konkreet echter ook: met welke verschillen moet men bij de beantwoording van deze vraag rekening houden bijvoorbeeld bij vergelijking van het nog overheersend agrarische Rusland met het toch hoog geïndustraliseerde Duitsland en de rest van Europa?

Met belangstelling las men de artikelen van de Russische kommissaris voor volksvoorlichting Anatoli Lunatscharsky en van de Proletkult-theoretikus Alexander Bogdanov, die vanaf begin 1918 in 'Die Aktion' gepubliceerd werden; verbaasd bekeek men de eerste dokumenten die een beeld gaven van het werk van Malewitsch, Rosanowa, Rodchenko, Majakowski, Tatlin en El Lissitzky[3]. De opvallende verwantschap van de Russische revolutiekunst met de vormen van de Nederlandse 'Stijl'-groep, die hun formele karakteristiek toch aan heel andere voorwaarden te danken hadden, werd onderwerp van diskussie; internationale kunstenaarskongressen werden gehouden, zoals het Konstruktivisten-kongres in Weimar, en tentoonstellingen, waarbij kunstenaars uit verschillende landen samenkwamen om deze problemen te helpen oplossen.

Seiwert ontmoette El Lissitzky in 1922 voor het eerst in Düsseldorf, toen ook Moholy-Nagy, Van Doesburg, Van Eesteren, Schwitters, Hannah Höch en Hausmann daar waren in verband met een internationale tentoonstelling.[4] In hetzelfde jaar vond in Berlijn een 'Internationale tentoonstelling van revolutionaire kunstenaars' plaats. Naast Seiwert waren uit de direkte omgeving van de Progressieven Freundlich, Hausmann en Jankel Adler (1895-1949) vertegenwoordigd. De Belgische kunstenaarsgroep 'Lumière' met Henri van Straaten en Joris Minne stelde er tentoon, evenals leden van de Poolse groep 'Bunt' (ned.: Revolte), die mede was opgericht door Stanislaw Kubicki.[5] In 1924 en nogmaals in 1926 zonden de Progressieven werk in voor tentoonstellingen van revolutionaire kunst in Moskou.

De deelname van de Keulse groep aan al deze pa und längeren Aufenthalten in Florenz, Chartres und Paris — einige Jahre in Berlin gewohnt, bevor er 1914 für fast ein Jahrzehnt vornehmlich in Köln weilte. Ihm, der zu den Wegbereitern der gegenstandslosen Kunst in Deutschland gehörte, war 1918 ein Sonderheft der 'Aktion' gewidmet und im gleichen Jahr nahm er an der Gründungsveranstaltung der Berliner 'Novembergruppe' teil die — ähnlich dem 'Jungen Rheinland', der 'Dresdner Sezession' und zahlreichen anderen revolutionär eingestellten Künstlergruppen — mit einer grundlegenden Erneuerung der Kultur einen Schlusstrich unter das vom Krieg ausgehölte Europa ziehen wollten.[2]

Noch in die Hoffnungslosigkeit und Unabsehbarkeit des Krieges war die Nachricht von der russischen Revolution getragen worden, deren Aktualität für die sozialen und kulturellen Gegebenheiten in Deutschland durch die Streiks und den Aufstand des Jahres 1918 schlagartig deutlich wurde. Für die revolutionären Künstler lautete die zentrale Frage nun erst recht angesichts der Erwartuingen, die man an die Entwicklung in Russland knüpfte: Was sind die Voraussetzungen, Bedingungen, Inhalte und Formen sozialistischer Kultur? Konkret aber auch: Welche Unterschiede sind — wenn man etwa das noch weitgehend agrarische Russland mit dem bereits hoch-industrialisierten Deutschland und übrigen Westeuropa verglich — beim Versuch der Beantwortung dieser Frage zu berücksichtigen? Mit Interesse las man die Berichte des russischen Komissars für Volksaufklärung, Anatoli Lunatscharskij, und des Proletkult — Theoretikers Alexander Bogdanovs, die seit Beginn des Jahres 1918 in der 'Aktion' veröffentlicht wurden, bestaunte die ersten Bilddokumente, die von der Arbeit Malewitschs, der Rosanowa, Rodschenkos, Majakowskijs, Tatlins und El Lissitzkijs kündeten.[3] Die auffälligen Ähnlichkeiten der russischen Revolutionskunst mit den Gestaltungen der holländischen 'Stijl'-Gruppe, die doch ihre formale Typik gänzlich anderen Bedingungen verdankten, wurden thematisiert, und internationale Künstlerkongresse wie der Konstruktivisten-Kongress in Weimar und Ausstellungen, anlässlich derer die Künstler aus verschiedenen Ländern zusammentrafen, fanden statt, um diese Probleme klären zu helfen.

Seiwert traf 1922 in Düsseldorf erstmals mit El Lissitzkij zusammen, als parallel zu einer internationalen Kunstausstellung auch Moholy-Nagy, Van Doesburg, Van Eesteren, Schwitters, Hannah Höch und Hausmann dort auftraten.[4]

Im gleichen Jahr fand in Berlin eine 'Internationale Ausstellung revolutionärer Künstler' statt, an der neben Seiwert auch Freundlich, Hausmann und Jankel Adler (1895-1949) aus dem näheren Umkreis der Progressiven beteiligt waren. Die belgische Künstlergruppe 'Lumière' mit Henri van Straaten und Joris Minne sowie Mitglieder der polnischen Gruppe 'Bunt' (zu deutsch etwa: Revolte), zu deren Gründern Stanislaw Kubicki gehörte, stellten gleichfalls dort aus.[5] 1924 und noch 1926 beschickten die Progressiven Ausstellungen revolutionärer Kunst in Moskau.

aktiviteiten vond niet onvoorbereid plaats. Al in 1912 had de Sonderbund-tentoonstelling in Keulen hun de gelegenheid geboden een omvattend beeld van de moderne kunst na het Impressionisme te krijgen. Eveneens in 1912 betrok Hoerle, op zeventienjarige leeftijd, zijn eerste atelier en nam deel aan manifestaties van de 'Gereons-club', een groepering, die de Keulse afscheiding van het officiële kunstbedrijf vormde. Het artistieke werk van Seiwert valt vanaf 1916 te volgen, toen hij zijn eerste begunstiger en biograaf Carl O. Jatho en diens vrouw Käthe leerde kennen bij gelegenheid van een door hun georganiseerde serie voordrachten over moderne kunst. Daaraan vooraf ging de samenwerking met de in 1917 gesneuvelde kerkschilder Hubert Nöthen. Door hem raakte hij blijvend vertrouwd met de aan volkskunst verwante beelden uit de Rijnlandse Romaanse kunst en met de schilderkunst tot aan de late Gotiek van een Stefan Lochner.

De aktieve deelname aan de oorlog bleef Seiwert slechts bespaard, omdat hij op zevenjarige leeftijd een zware röntgenverbranding had opgelopen waaraan hij uiteindelijk ook stierf. Zijn vroege werken — in gebakken klei uitgevoerde kleinplastieken, hout- en linoleumsnedes en ontwerpen voor glasramen — dragen het stempel van zijn kwaal. Wat hun algemener thematiek betreft, staan ze in het teken van een innig Katholicisme, dat — in de oorspronkelijke zin van het woord als 'algemeen' opgevat — blijvende invloed op Seiwert had; ook al werd hij een tegenstander van de kerk doordat de oorlog zijn kijk op sociale feiten verscherpte.

In deze jaren valt Seiwert's verstrekte ontvankelijkheid voor sociaal-kritische literatuur beschrijvingen van de Boerenoorlogen, geschriften van Marx, Bakunin en Kropotkin tot de analyses van Rosa Luxemburg. Nog voor Seiwert, Hoerle, Arntz en Schmitz elkaar leerden kennen, hadden zij het regelmatig lezen van 'Die Aktion' gemeen en de bekendheid met het tussen theosofie en anarchisme staande tijdschrift 'Der Ziegelbrenner'. Omstreeks 1919 had Seiwert de verkoop van 'Der Ziegelbrenner' op zich genomen; de uitgever ervan, Ret Marut (= B. Traven), verbreidde het blad ondanks de censuur sinds 1917 vanuit München. Nadat hij wegens zijn deelname aan de Münchense Radenrepubliek had moeten vluchten, bleef hij nog tot 1921 in Duitsland. Het laatste nummer van 'Der Ziegelbrenner', getiteld *Sieben Antlitze der Zeit* (Zeven gezichten van deze tijd), werd door Seiwert geïllustreerd en verkocht, nadat hij de later vanuit Mexico opererende auteur van het 'Totenschiff' bij Aken over de grens had geholpen.[6]

De sociaal-revolutionaire ideeën van Seiwert en de relatie daarvan met de kunst, kwamen in 1920 voor het eerst stilistisch tot uitdrukking. In dat jaar ontstond het eerste olieverfschilderij met het tot 1932 nog vaak herhaalde thema van de *Arbeitsmann* (Werkman). Een vlakke figuratieve kompositie, die, samen met de eerste figuratief-konstruktieve in streng zwart-wit kontrast uitgevoerde tekeningen van Hoerle, een zekere kunsthistorische mijlpaal in het scheppen van deze beide Keulse Pro-

Die Teilnahme der Kölner Gruppe an all diesen Aktivitäten erfolgte nicht unvorbereitet. Schon 1912 hatte die Sonderbund-Ausstellung in Köln ihnen Gelegenheit geboten, einen umfassenden sinnlichen Eindruck von der modernen Kunst nach dem Impressionismus zu bekommen. 1912 auch, im Alter von 17 Jahren, bezog Hoerle sein erstes Atelier und nahm an den Veranstaltungen des 'Gereonsclubs' teil, einer Gruppierung, die zur Kölner Sezession vom offiziellen Kunstbetrieb zählte.

Die künstlerische Arbeit Seiwerts lässt sich ab 1916 belegen, als er seinen ersten Förderer und Biografen Carl O. Jatho und dessen Frau Käthe anlässlich einer von diesen veranstalteten Vortragsreihe über moderne Kunst kennenlernte. Vorausgegangen war die Zusammenarbeit mit dem 1917 gefallenen Kirchenmaler Hubert Nöthen, durch den er mit den volkskunsthaften Bildwerken der rheinischen Romanik und mit der Malerei bis hin zur Spätgotik eines Stefan Lochner nachhaltig vertraut wurde.

Die aktive Teilnahme am Krieg blieb Seiwert nur erspart, weil ihm im Alter von 7 Jahren eine schwere Röntgenverbrennung beigebracht worden war, an deren Folgen er letztlich auch starb. Seine frühen Arbeiten: in Ton gebrannte Kleinplastiken, Holz- und Linoleumschnitte sowie Entwürfe zu Glasfenstern sind geprägt von seinem Leiden und stehen, Ihrer allgemeineren Thematik nach, im Zeichen eines tiefen Katholizismus, der — im ursprünglichen Sinne des Wortes als 'Gemeinschaftlichkeit' verstanden — bleibenden Einfluss auf Seiwert hatte, wenn er auch mit der kriegsbedingten Schärfung seines Blicks auf soziale Gegebenheiten zum Gegner der Kirche wurde.

In diese Jahre fällt Seiwerts verstärkte Rezeption sozialkritischer Literatur: Darstellungen der Bauernkriege, Schriften von Marx, Bakunin und Kropotkin bis hin zu den Analysen Rosa Luxemburgs. Noch bevor Seiwert, Hoerle, Arntz und Schmitz einander kennenlernten, war ihnen die regelmässige lektüre der 'Aktion' und die Kenntnis der zwischen Theosophie und Anarchismus angesiedelten Zeitschrift 'Der Ziegelbrenner' gemeinsam. 1919 etwa hatte Seiwert den Vertrieb des 'Ziegelbrenners' übernommen; sein Herausgeber Ret Marut (= B. Traven) verbreitete das Blatt, der Zensur zum Trotz, seit 1917 von München aus. Nachdem er wegen seiner Beteiligung an der Münchner Räterepublik hatte fliehen müssen, hielt er sich noch bis 1921 in Deutschland auf. Das letzte Heft der 'Ziegelbrenner'-Serie, betitelt *Sieben Antlitze der Zeit,* wurde von Seiwert illustriert und vertrieben, nachdem er den später aus Mexico wirkenden Autor des 'Totenschiffs' bei Aachen über die Grenze gebracht hatte.[6]

Die sozial revolutionären Vorstellungen Seiwerts und auch seine Reflexionen auf Zusammenhänge mit der Kunst fanden 1920 erstmals ihren stilistischen Ausdrück: In diesem Jahr entstand das erste Ölbild mit dem — noch häufig, zuletzt 1932 — aufgegriffenen Thema des *Arbeitsmannes,* — eine flächige figurale Komposition, die zusammen mit den ersten gegenständlich-konstruktiven, in strengem



Franz Wilhelm Seiwert: Arbeitsmann 1920, Öl Werkman, olieverf Koll. Kunstgewerbemuseum Köln (Samml. Casimir Hagen)

gressieven vormt en als eerste verwijzing kan worden beschouwd naar het vormen-vokabulaire, dat zo karakteristiek zou worden voor de Rijnlandse kunstenaarsgroep die vanaf circa 1922 samenwerkte. De map *Lebendige* (Leven-den) — een in 1919 door de Keulse kunste-naars Peter Abelen, Angelika Hoerle[7], Räder-scheidt en Seiwert gemaakte serie houtsneden met afbeeldingen van de vermoorde revolu-tionairen Liebknecht, Luxemburg, Landauer, Leviné, Eisner en Jaurès — had nog geheel in het teken van het Expressionisme gestaan. Zelfs Seiwert's in 1920 door het Ziegelbrenner-Verlag gepubliceerde *Rufe* (Roep) — hymnen-achtige teksten en houtsneden op de revolu-tie — doen nog niets vermoeden van de kon-struktieve helderheid van de *Arbeitsmann* en zijn latere schilderijen.

Terwijl echter de overgang van Seiwert naar de figuratief-konstruktieve beeldvorm — afge-zien van enkele abstrakte komposities (en het grootste deel van zijn plastische werken) — stilistisch bindend zou worden, treffen we bij Hoerle's uitingen een rijke experimentele veel-heid aan: zulke tegengestelde werken als zijn *Krüppelmappe* (map verminkten), een serie van twaalf grote lithos, die Jugendstil-elemen-ten[8], reminiscenties aan tekeningen van George Grosz en ook surreële vervreemding bevat, en de al genoemde gekonstrueerde werken stammen, net als zijn aktiviteiten in de Keulse Dada-beweging rond Ernst en Baar-geld, uit het jaar 1920. Samen met hem nam hij deel aan de turbulente tentoonstellingen en de uitgave van dadaïstische tijdschriften, voordat hij Dada de rug toekeerde met als motivering dat het daarbij ging om 'burgerlijk kunstbedrijf'.[9]

Hoe allesomvattend de problematiek van de nieuw te scheppen kultuur in de groep Pro-gressieven werd opgevat en hoe gedifferen-tieerd zij zich bezighield met de oplossing van de daaruit voortvloeiende vragen betreffende vorm en inhoud, wordt niet alleen door de artistieke resultaten van hun werk zichtbaar, maar ook door de talrijke artikelen over kunst en revolutietheorieën, die vooral Seiwert van-af 1919/1920 publiceerde. Daaruit komt hij naar voren als radikaal analytikus van de sterke en zwakke kanten van de Russische Proletkult en bovendien als een van de vroege libertaire critici van het bolsjewisme.

Lenin's suksesvolle poging, de autonomie-aan-spraken van de Proletkult-beweging onderge-schikt te maken aan het centralistisch geor-ganiseerde partij-apparaat, deed Seiwert par-tij kiezen voor de van zijn macht beroofde Lunatscharsky en de disciplinair gestrafte Bog-danov. Maar tegenover hun opvatting over de 'burgerlijke erfenis' liet hij er toch geen twijfel over bestaan, dat hij de Russische woorden-wisselingen (zoals ook de echo ervan in Duits-land) voor een 'familietwist' hield. In soms bijna letterlijk overgenomen citaten van Bakunin, de grote tegenspeler van Marx, hangt Seiwert de stelling aan van de noodzaak om een groot deel te vernietigen van datgene, wat de Russi-sche revolutionairen als 'kulturele erfenis' de moeite van het overnemen waard achtten. Door deze omvangrijke vernietiging had volgens Schwarz-Weiss-Kontrast stehenden Zeichnun-gen Hoerles eine gewissermassen kunsthis-torische Nahtstelle im Schaffen dieser beiden Kölner Progressiven markiert und als erster Hinweis auf das Formen-Vokabular angesehen werden mag, dessen Anwendung für die rhei-nische Künstlergruppe, die seit etwa 1922 zu-sammenarbeitete, charakteristisch werden sollte. Noch die Mappe *Lebendige*, eine 1919 in Zusammenarbeit der Kölner Künstler Peter Abelen, Angelika Hoerle[7], Räderscheidt und Seiwert entstandene Holzschnittfolge mit Dar-stellungen der ermordeten Revolutionäre Lieb-knecht, Luxemburg, Landauer, Leviné, Eisner und Jaurés hatte ganz im Zeichen des Expres-sionismus gestanden; sogar Seiwerts 1920 im Ziegelbrenner-Verlag publizierte *Rufe* — Hym-nenartige Texte und Holzschnitte zur Revolu-tion — lassen noch nichts von der struktiven Klarheit des *Arbeitsmannes* und späterer Bil-der Seiwerts ahnen.

Während aber der Übergang Seiwerts zur ge-genständlich-konstruktiven Bildform — von wenigen abstrakten Kompositionen (und dem grössten Teil seiner plastischen Arbeiten) ab-gesehen — stilistisch verbindlich werden sollte, treffen wir bei Hoerles Gestaltungen eine reiche experimentelle Vielfalt an: so gegensätzliche Arbeiten wie seine *Krüppel-mappe*, eine Folge von 12 grossformatigen Lithografien, in denen Jugendstil-Elemente[8], Rückgriffe auf Zeichnungen von George Grosz und auch surreal Verfremdetes enthalten sind, und die schon erwähnten Konstrukte fallen ebenso ins Jahr 1920 wie seine Aktivitäten in der Kölner Dada-Bewegung um Ernst und Baargeld. Mit ihnen zusammen beteiligte er sich an den turbulenten Ausstellungen und der Herausgabe dadaistischer Zeitungen, bevor er Dada mit der Begründung den Rücken kehrte, es handele sich dabei um 'bürgerlichen Kunst-betrieb'[9]

Wie allumfassend die Problematik der neu zu schaffenden Kultur in der Gruppe der Pro-gressiven angesehen wurde und wie differen-ziert sie sich um die Klärung der anstehenden Form- und Inhaltsfragen bemühte, wird nicht nur an den Künstlerischen Resultaten ihrer Arbeit sichtbar, sondern auch an den zahlreichen kunst- und revolutionstheoretischen Artikeln, die vor allem Seiwert seit 1919/20 veröffent-lichte. In ihnen erweist er sich als radikaler Analytiker der Stärken und Schwachen des russischen Proletkult und darüber hinaus als einer der frühen libertären Kritiker des Bol-schewismus.

Mochte auch Lenins erfolgreiche Anstrengung, die Autonomie-Ansprüche der Proletkult-Be-wegung dem zentralistisch organisierten Par-teiapparat zu unterstellen, Seiwert für den entmachteten Lunatscharskij und den gemass-regelten Bogdanov einnehmen, so liess er doch gegenüber deren Einstellung zum 'bürger-lichen Erbe' keinen Zweifel daran, dass er die russischen Auseinandersetzungen (wie auch deren Echo in Deutschland) für einen 'Streit in der Familie' hielt: in zuweilen fast wörtlicher Wiedergabe von Zitaten Bakunins, des grossen Gegenspielers zu Marx, vertritt Seiwert die These von der Notwendigkeit der Zerstörung

Seiwert de — als schijn-individualistisch op-gevatte — burgerlijke kunst getroffen moeten worden. Voor hoogst problematisch hield hij bovendien de bereidwillig en nauwelijks om-streden overname van het moderne technisch-industriële instrumentarium, waarvan de ge-schiedenis immers onafscheidelijk met die van de burgerlijke maatschappij versmolten is. Voor hem bestond er geen wezenlijk onder-scheid tussen Bogdanov's euforische begroe-ting van quasi Tayloristisch georganiseerde arbeidsmethodes in Rusland, Lunatscharsky's naïeve geloof in het voortbestaan van revolu-tionair klassebewustzijn bij de tot funktionaris-sen bevorderde arbeiders en de gewelddadige inspanningen van de bolsjewieken, om de overgenomen staatsmacht in de handen van de tot revolutionaire avantgarde verklaarde partij te koncentreren.

Had niet juist de hoogontwikkelde techniek een beslissend aandeel gehad in het onverwacht grote vernietigingspotentieel van de oorlog? En had niet de centralisatie van de macht se-dert eeuwen haar vernietigende karakter te-genover iedere vorm van autonomie bewe-zen?[10]

De afschaffing van het eigendom en de ver-nietiging van de staat — om 't even, of deze zich voor burgerlijk of proletarisch uitgaf — en haar kleine, maar haar toch bevestigende evenbeelden in gezin, opvoeding en maat-schappelijke arbeidsverdeling, schenen Sei-wert toe als noodzakelijke taak van auto-noom handelende revolutionaire kollektieven, die alleen daarmee de voorwaarden voor duur-zame vrijheid en autonomie zouden hebben kunnen scheppen.[11]

Na het gedeeltelijk opgaan van de 'Spartakus-bund' in de KPD traden de anarcho-syndika-listen van de 'Freie Arbeiter-Union Deutsch-lands' (FAUD) om Rudolf Rocker en Fritz Kater op de linker vleugel van de arbeidersbewe-ging sterker op de voorgrond (Hans Schmitz sloot zich destijds bij hun aan)[12]; maar ook de in 1920 van de KPD afgesplitste 'Kommu-nistische Arbeiter Partei Deutschlands' (KAPD), waartoe de Nederlandse radenkommunisten Gorter en Pannekoek als woordvoerders be-hoorden, pleitte voor een vrijheidslievender opvatting van de revolutie dan de KPD had, in overeenstemming met de Russische KP. Als aanvulling en ekonomische korrektie op de po-litieke oriëntering van de partij moesten de Bedrijfsorganisaties (BO) de KAPD terzijde staan. Maar al in 1921 splitste de AAU (Ein-heitsorganisation) zich af.

Seiwert sloot zich er kort na de oprichting bij aan. Als federalist beschouwde hij natuur-lijke regionale verschillen tussen kulturele en ekonomisch-historische karakteristieken niet zoals de KPD, als een versplintering, die over-wonnen moest worden, maar juist als sociaal model-geval en mogelijk afweermiddel tegen de met vernieuwde machtsakkumulatie geasso-cieerde centralizering.[13] In tegenstelling tot de anarcho-syndikalisten, die eveneens federa-listen waren, maar de revolutionaire strijd uit-sluitend op het ekonomische vlak voerden, wilde de AAU (E) de scheiding tussen de po-litieke en/of ekonomische strijdorganisaties eines grossen Teils dessen, was den russi-schen Revolutionären als 'kulturelles Erbe' übernehmenswert schien; von dieser umfas-senden Zerstörung hätte Seiwert zufolge nicht allein die — als schein-indivualistisch be-griffene — bürgerliche Kunst betroffen sein müssen; — auch die bereitwillige und kaum umstrittene Übernahme des neuzeitlichen tech-nisch-industriellen Instrumentariums, dessen Geschichte ja schliesslich untrennbar mit der-jenigen der bürgerlichen Gesellschaft verquickt ist, hielt er für höchst fragwürdig.

So konnte er keinen wesensmässigen Unterschied sehen zwischen Bogdanovs euphorischer Begrüssung quasi tayloristisch-organisierter Arbeitsmethoden in Russland, Lunatscharkijs naiven Glauben an die Weiter-Existenz revolutionär-proletarischen Klassen-bewusstseins bei den zu Funktionären avan-cierten Arbeitern und den gewaltsamen Anstrengungen der Bolschewiki, die übernom-mene Staatsmacht in den Händen der zur revolutionären Avangarde deklarierten Partei zu konzentrieren.

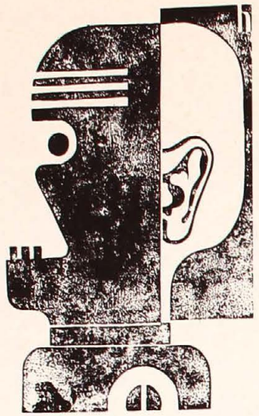
Hatte nicht gerade die hochentwickelte Tech-nik entscheidenden Anteil an dem zuvor nie erwarteten Zerstörungspotential des Kriegs gehabt?

Und hatte nicht die Machtzentralisation seit Jahrhunderten ihren vernichtenden Charakter gegenüber jeglicher Form von Autonomie bewiesen?[10]

Die Abschaffung des Eigentums und die Zer-störung des Staats — egal, ob dieser sich als bürgerlich oder proletarisch ausgab — und seiner kleinen, ihnen gleichwohl garantieren-den Abbilder in Familie, Erziehung und gesell-schaftlicher Arbeitsteilung erschienen Seiwert als notwendiges Werk autonom handelnder revolutionärer Kollektive, die einzig damit die Bedingungen für dauerhafte Freiheit und Auto-nomie hätten schaffen können.[11] Nach der partiellen Integration des 'Spartakusbundes' in die KPD traten die Anarcho-Syndikalisten der 'Freien Arbeiter-Union Deutschlands' (FAUD) um Rudolf Rocker und Fritz Kater am linken Flügel der Arbeiter-Bewegung stärker hervor (Hans Schmitz schloss sich ihnen da-mals an[12]); aber auch die 1920 von der KPD abgespaltene 'Kommunistische Arbeiter-Partei Deutschlands' (KAPD), zu deren Wortführern die holländischen Rätekommunisten Gorter und Pannekoek zählten, plädierte für ein frei-heitlicheres Verständnis von der Revolution, als es die KPD in Übereinstemmung mit der russischen KP hatte. Als Ergänzung und öko-nomisches Korrektiv zur politischen Ausrich-tung der Partei sollten der KAPD die Betriebs-Organisationen (BO) zur Seite stehen. Aber schon 1921 spaltete sich die AAU (Einheits-organisation) ab.

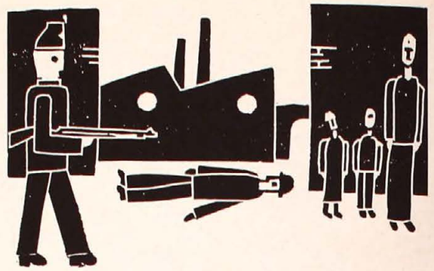
Seiwert schloss sich ihr kurz nach deren Gründung an. Als Föderalist erschienen ihm naturwüchsige regionale Unterschiede zwi-schen kulturellen und wirtschaftsgeschicht-lichen Eigenheiten nicht — wie etwa der KPD — als zu überwindende Zersplitterung, sondern geradezu als sozialer Modellfall und mögliches Mittel gegen die mit erneuter Macht-akkumulation assoziierte Zentralisierung.[13] Im





Heinrich Hoerle: Der Europäer 1923, Linolschnitt
De Europeaan, linoleumsnede

Heinrich Hoerle: Prothesenkopf ca. 1922/ 1923, Linolschnitt
Prothesenkop, linoleumsnede
Koll. Gerd Arntz



Franz Wilhelm Seiwert: Die Opfer des Klassenkampfes ca. 1924, Linolschnitt (1. Karte der Hilfe der Künstler fur die I.A.H., Ortskommitee Köln)

De offers van de klassestrijd, linoleumsnede (1e kaart van de hulp der kunstenaars voor de I.A.H., plaatselijk komité Keulen)

(partijen en bedrijfsorganisaties) overwinnen door de gedecentraliseerde koppeling der politieke en ekonomische strijd in de eenheidsorganisatie. (vgl. de prent *Pol. Ekon. Eenheidsorganisatie 115* van Arntz, die direkt op deze thematiek betrekking heeft). Vooral in de jaren, die men de 'strijdfase van de Republiek van Weimar' pleegt te noemen (dat wil zeggen tussen 1919 en 1923), ontstonden er in de kring der Progressieven talrijke prenten en sporadisch ook olieverfschilderijen, die direkt betrekking hadden op het sociale gebeuren. De figuratief-konstruktieve beeldvorm waar zij zich van bedienden, vond echter bij lange na niet de weerklank die bijvoorbeeld de werken van Grosz, Masereel, Georg Scholz, Käthe Kollwitz en anderen ten deel viel. Deze omstandigheid is niet alleen te verklaren door het feit dat bovengenoemden als leden of sympathisanten van de KPD over een veel groter en gedisciplineerder verspreidingsapparaat beschikten en zich — voorzover ze in Berlijn of Dresden werkten — dichter bij het revolutionaire gebeuren bevonden dan de Rijnlandse Progressieven. Het was veeleer de voorstellingsvorm, die — ondanks de band met het toen toch nog sterke linksradikale milieu[14] — voor het onbegrip, ja, de afwijzing verantwoordelijk was die de Progressieven juist van die kanten ondervonden, waarvoor zij zichzelf als propadandisten beschouwden. Zelfs van een man als Erich Mühsam wordt gezegd, dat hij Arntz eens met de woorden begroette: „Jij bent degene, die de mensen met lege gezichten heeft uitgevonden."[15]

Zo benadrukte Seiwert bij de verschillen met andere sociaal-kritische kunstenaars in Duitsland dan ook vooral de kwestie van de vorm. Al in zijn kritieken op Bogdanov en Lunatcharsky als toetssteen van de inhoud verklaard in die zin, dat zonder de verandering ervan ook de radikalisering van de inhoud ongeloofwaardig was; en tegenover Lunatscharsky's stelling, dat de revolutionaire inhoud aan de passende vorm voorafgaat had Seiwert de stelling van de vernietiging geponeerd, die beide processen — verandering van de inhoud en verandering van de vorm — gelijktijdig en gelijksoortig zou hebben gemaakt. In de werken van de bekritiseerde kunstenaars Unterschied allerdings zu den Anarcho- Syndikalisten, die ebenfalls Föderalisten waren, die jedoch den revolutionären Kampf ausschliesslich auf der ökonomischen Ebene führten, wollte die AAU(E) die Trennung in politische und/oder wirtschaftliche Kampforganisationen (Parteien und Betriebsorganisationen) durch die dezentralisierte Verbindung von politischem und wirtschaftlichem Kampf in den Einheitsorganisation überwinden. (vgl. die sich direkt auf diese Thematik beziehende Grafik von Arntz: *Pol. Wirt. Einheitsorganisation 115*).

Vor allem in den Jahren, die man als die 'Kampfphase der Weimarer Republik' zu bezeichnen pflegt, also zwischen 1919 und 1923, entstanden im Kreis der Progressiven zahlreiche Grafiken, vereinzelt auch Ölbilder, die in direkter Weise Bezug aufs soziale Geschehen nahmen. Die gegenständlich-konstruktive Bildform, derer sie sich dabei bedienten, fand allerdings trotz der in ihr angelegten Vereinfachung des Verständnisses bei weitem nicht die Resonanz, die etwa den Arbeiten von Grosz, Masereel, Georg Scholz oder Käthe Kollwitz — um nur einige zu nennen — zuteil wirde. Und dieser Umstand lässt sich nicht allein daraus erklären, dass die Genannten als Mitglieder oder Sympathisanten der KPD über einen wesentlich grösseren und disziplinierter strukturierten Verbreitungs-Apparat verfügten und — soweit sie in Berlin oder Dresden arbeiteten — sich näher am revolutionären Geschehen bewegten, als die rheinischen Progressiven. Es war vielmehr die Darstellungsform, die — trotz der Eingebundenheit ins damals durchaus noch starke linksradikale Milieu[14] — für das Unverständnis, ja, die Ablehnung, verantwortlich war, die man den Progressiven gerade von seiten derer entgegenbrachte, als deren Propagandisten sie sich begriffen; und selbst von einem Mann wie Erich Mühsam wird kolportiert, er habe Gerd Arntz einmal mit den Worten begrüsst: 'Du bist derjenige der die Menschen mit leeren Gesichtern erfunden hat.'[15]

So hat Seiwert den auch die Differenzen mit anderen sozialkritischen Künstlern in Deutschland primär auf die Frage der Form hin artikuliert; schon in seinen Kritiken an Bogdanov und Lunatscharskij hatte er die Form in dem



Augustin Tschinkel: BO 1928, Linolschnitt/ linoleumsnede



Franz Wilhelm Seiwert: BO 1922, Holzschnitt/ houtsnede



99 Spartakusbund 1926

Grosz, Kollwitz, Masereel en Scholz zagen de Progressieven juist deze vernietiging opzij gezet ten gunste van een duidelijke propagandistische werking en het teruggrijpen naar sentimentele en individualistische vormen.[16]

Het individu met zijn zelfstandigheid was voor Seiwert en zijn vrienden niet afhankelijk van de mate van herkenbaarheid op afbeeldingen, maar het kon zijn individualiteit — in veel wijdere betekenis — pas krijgen vanuit een vrije kollektiviteit waartoe hij behoorde. In zoverre is de vernietiging van de burgerlijke individualiteit, die zij proklameerden, dan ook niet in strijd met de manier waarop zij hun beelden konstruktief opvatten en met hun principe, dingen en mensen als typen te symboliseren. Wel zagen zij af van elke vorm van sentimentaliteit, wat overigens niet noodzakelijk hetzelfde is als een gebrek aan emotionaliteit.

Dit wordt duidelijk, wanneer we werk van gelijkluidende thematiek beschouwen, zoals dat gemaakt werd door verschillende kunstenaars uit de kring rond Seiwert en Hoerle. Zo bijvoorbeeld het 'BO'-thema: Seiwert verwerkte het in 1923 als linoleumsnede[17]; in twee houtsneden van Gerd Arntz uit 1926 en 1927, *Spartakusbund 99* en *Dag van de vrijheid 116* is de letterkombinatie 'BO' te vinden en van Augustin Tschinkel bestaat zowel een linoleumsnede uit 1925 als een schilderij uit 1932 met de titel *BO*. Er bestaan verregaande overeenkomsten tussen deze vijf werken, vooral wat betreft de toepassing van die symbolen (muurfragmenten, schuine fabrieksdaken, drijfriemen, tralievensters), die de verbinding tussen Bedrijfsorganisatie en fabriek vertegenwoordigen en die daarenboven — net als de prothesen bij de verminkten — de sfeer van industriële produktie in het algemeen symboliseren.

Maar de arbeiders, die in Seiwert's grafiek in de drijfriemen gekneld blijven, brengen met hun smal getekende ogen of licht gebogen hoofden vooral een indruk over van de ellendige toestand en van de onderdrukking waarin zij gevangen zitten. Ze vormen nog lang niet het bevrijde of het zichzelf bevrijdende kollektief, dat we in de prent *Spartakusbund* van Arntz aantreffen, met de wapens de vrijheid tegemoet. Hier vervallen ook de laatste aanduidingen van gezichten en de weergegeven Sinne zum Prüfstein des Inhalts erklärt, dass ohne deren Umbildung auch die Revolutionierung des Inhalts unglaubwürdig sei; und Lunatscharskijs These, dass der revolutionäre Inhalt der angemessenen Form vorausgehe, hatte Seiwert die These von der Zerstörung entgegengesetzt, die beide Prozesse — Umbildung des Inhalts und Umbildung der Form — zu gleichzeitigen und gleichartigen gemacht hätte. In den Arbeiten der kritisierten Künstler Grosz und Kollwitz, Masereel und Scholz sahen die Progressiven eben diese Zerstörung zugunsten eingängiger propagandistischer Wirkung und zugunsten des Rückgriffs auf sentimentalisierende und individualisierende Formen als zurückgestellt an.[16]

Das Individuum und seine Eigenständigkeit war für Seiwert und seine Freunde nicht von seiner Identifizierbarkeit auf Bildern abhängig, sondern hätte seine — in viel umfassenderem Sinne verstandene Individualität erst aus der Existenz eines ihm zugehörigen freien Kollektivs beziehen sollen. Die proklamierte Destruktion der bürgerlichen Individualität steht für die Progressiven insofern garnicht in Widerspruch zu ihrem konstruktiven Bildverständnis und ihrer Eigenart, Dinge und Menschen als Typen zu symbolisieren. Verzichtet wird dagegen auf jede Form der Sentimentalität, was jedoch nicht notwendig mit dem Fehlen von Emotionalität gleichgesetzt werden kann. Dies zeigt sich bei eingehender Betrachtung von Arbeiten gleicher Thematik, die von verschiedenen Künstlern aus dem Kreis um Seiwert und Hoerle angefertigt wurden, — so beispielweise an der 'BO'-Thematik: Seiwert verarbeitete das Thema 1923 als Linolschnitt[17]; in zwei Holzschnitten von Gerd Arntz aus den Jahren 1926 und 1927 (*Spartakusbund 99* und *Tag der Freiheit 116*) ist die Buchstabenkombination 'BO' anzutreffen, und von Augustin Tschinkel existiert ein Linolschnitt von 1928 sowie ein Ölbild aus dem Jahr 1932 mit dem Titel BO. Weitgehende übereinstimmungen zwischen diesen fünf Arbeiten bestehen vor allem in der Verwendung der Symbole (Mauerstücke, schräge Fabrikdächer, Transmissionsriemen, vergitterte Fenster), die für die Zugehörigkeit der Betriebs-Organisationen zur Fabrik stehen, darüber hinaus — ähnlich wie Prothesen den

aktie spreekt voorzichzelf. Of ook: de grafiek van Arntz verklaart datgene, wat de Seiwert-grafiek zintuigelijk waarneembaar — zij het niet in een tekst te vertalen — tot uitdrukking brengt: de noodzaak zich in de Bedrijfsorganisatie aaneen te sluiten.

Meer met de grafiek van Arntz dan met die van Seiwert verwant is de 'BO'-linoleumsnede van Tschinkel. Verder geabstraheerd, zijn de ronde hoofden nu dermate aan het raderwerk gelijk, dat het pas via enig nadenken begrijpelijk wordt, dat de 'BO' hier het middel is tegen een machine-apparaat, dat de mensen naar zijn eigen beeld vormt. Wat de onopgeloste uitgangssituatie betreft, staat Tschinkel's prent dichter bij die van Seiwert, maar wat ze fundamenteel gemeenschappelijk heeft met het werk van Gerd Arntz ligt in de intellektuele eisen die ze stelt en in de volledige vermijding van elke emotionaliteit. Dat betekent een meer voorlichtende houding en tegelijk een grotere distantie.

Ter verklaring van de grotere inhoudelijke verwantschap tussen Tschinkel's en Arntz' grafiek in verhouding met die van Seiwert, is het voldoende om te wijzen op de politiek-maatschappelijke veranderingen tussen 1923 en 1927/1928; tevens is het goed om te bedenken, dat Seiwert en Hoerle — Hoerle's verwonding kwam vaak in bitterheid en sarkasme tot uitdrukking — wegens hun leeftijd een diepere indruk van de verschrikkingen van de oorlog hadden meegekregen dan de in 1900 geboren Arntz en de nog vijf jaar jongere Tschinkel.

Daarom is het niet alleen vanuit de kontemporaine geschiedenis, maar ook biografisch te verklaren, dat de eerste, zo imponerend heldere grafische kommentaren van Gerd Arntz op de gebeurtenissen van zijn tijd, in een periode vallen dat de revolutie in een voorlopig uitzichtloos defensief was gedrongen en Seiwert en Hoerle zich meer en meer op het olieverfschilderij gingen toeleggen.

Het mislukken van de Oktoberopstand van de KPD in 1923, de invoering van de rentemark in hetzelfde jaar, de leningen volgens het Dawes-plan in 1924 en de verkiezing tenslotte van Hindenburg tot rijkskanselier in 1925, markeren de fases van de 'relatieve stabilisatie' van de Republiek van Weimar. Aan de mogelijkheid van direkte revolutionaire interventie viel nu niet langer te denken. In de jaren, waarop de diktatuur van Hitler zou volgen, deden de Progressieven des te meer hun best, om de artistieke posities die zij bereikt hadden, uit te breiden en te verdedigen.

Ongetwijfeld was het revolutionaire klimaat, waarin hun ideeën waren gegroeid en waartoe ze zelf bijgedragen hadden, tot dan toe de belangrijkste voorwaarde voor hun publiek optreden geweest; nu hadden veel van de kleine krantjes hun verschijnen gestaakt en ook 'Die Aktion' waarin Seiwert nog tot 1927 verscheidene artikelen publiceerde, kon zich maar met moeite staande houden. De eertijds revolutionaire kunstenaarsgroepen waren veelal zelf weer tot gevestigde instellingen geworden. Kortom, de jaren tot 1929, toen de Progressieven met een eigen tijdschrift begonnen, waren voor hen niet bepaald rijk geweest aan mogelijkheden om in de openbaarheid te treden. Freundlich verhuisde in 1924 naar Parijs; Arntz, die ondanks zijn nauwe (en blijvende) band met de Progressieven in Düsseldorf woonde, ging in 1929 naar Wenen. De uit Lodz afkomstige, eveneens in Düsseldorf woonachtige, Adler hoorde met zijn strenge, in de Poolsjoodse traditie wortelende schilderkunst in de eerste helft van de jaren twintig tot de vriendenkring van de Progressieven. Volgens Seiwert onderwierp hij zich echter vanaf 1925 dermate aan de publieke smaak, dat Seiwert later schreef dat hij „met de Jankel Adler van tegenwoordig niets meer te maken had."

Räderscheidt en zijn vrouw, de schilder Martha Hegemann, met wie de Progressieven veel politieke en artistieke aktiviteiten hadden gedeeld in de beginjaren in Keulen, werd steeds meer representant van de Nieuwe Zakelijkheid — in 1925 voor het eerst als 'stijlrichting' betiteld, door Seiwert later tot 'Nieuwe Zoetelijkheid' uitgeroepen. Ook Hoerle heeft enkele schilderijen gemaakt, die — hoewel eerder van het etiket 'Magisch Realisme' te voorzien — meer teren op de eigen werking van het voorgestelde ding, dan van de interne wetmatigheden. Zijn surreële schilderijen vallen in de jaren 1926-1929. Hun effekt hebben ze nooit aan willekeur te danken, maar altijd aan berekening, een soort berekende verrassing, zoals bij de spirituele kombinatie van twee- en driedimensionale indrukken.

Vat men deze gegevens over de Progressieven uit de jaren 1924-1929 samen, dan wordt het duidelijk dat de toenmalige groepssolidariteit en de stilistische eenheid die er tot 1924 bereikt werd, bepaald niet vrij bleven van desintegratieverschijnselen. Dat betrof degenen, die zich tot 1922/1923 nog vlak bij het begin van een nieuwe kultuur en een nieuwe maatschappij voelden staan. Zo is elke stabilisatie van de reaktie synoniem met krisis van de revolutie. Toen echter in oktober 1929 — tegelijk met het begin van de ekonomische wereldkrisis — het eerste nummer uitkwam van 'a bis z', het blad van de Progressieven, schreef Seiwert onder de titel 'allerdagen avond is nog niet gekomen': „elke stabilisatie is zwendel." Tot Krüppel — allgemein die Sphäre der industriellen Produktion versinnbildlichen.

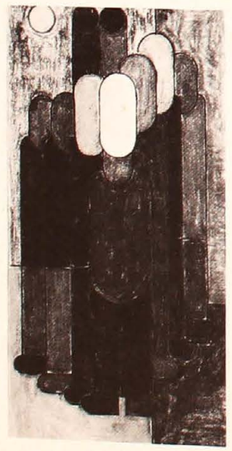
Aber die Arbeiter, die auf Seiwerts Grafik, eingespannt in den Transmissionsriemen, verharren, vermitteln mit ihren schmal gezeichneten Augen oder leicht geneigten Köpfen einen stärkeren Eindruck vom Zustand des Leidens und der Unterdrücktheit, in dem sie befangen sind. Sie sind noch keineswegs das befreite oder auch nur das sich befreiende Kollektiv, das uns, bewaffnet ins Freie tretend, in der *Spartakusbund*-Grafik von Arntz begegnet. Hier fallen dann auch die letzten Andeutungen von Gesichtern weg, und die dargestellte Aktion spricht für sich. Oder auch: Die Grafik von Arntz sagt etwas aus, was die Seiwert-Grafik sinnlich wahrnehmbar, aber nicht in einem Text übersetzbar, zum Ausdruck bringt: Die Notwendigkeit, sich in der Betriebs-Organisation zusammenzuschliessen. Der Grafik von Arntz verwandter als der von Seiwert ist der 'BO'-Linolschnitt von Tschinkel. In weitergehender Abstraktion sind die nunmehr runden Köpfe so sehr dem Räderwerk angeglichen, dass die 'BO' erst über den Weg der Reflexion als Mittel gegen einen maschinellen Apparat begreifbar wird, der sich den Menschen nach seinem Bild formt. In der Unaufgelöstheit der Ausgangssituation steht Tschinkels Grafik zwar derjenigen Seiwerts näher, aber in der intellektuellen Anforderung und der völligen Vermeidung jeglicher Emotionalität — und das heisst: in der stärker aufklärerischen Haltung und zugleich der grösseren Distanz, liegt die grundlegendere Gemeinsamkeit mit der Arbeit von Gerd Arntz.

Zur Erklärung der Konzeptionellen Verwandtschaft von Tschinkels und Arntz' Grafik im Vergleich zu derjenigen Seiwerts könnte der Hinweis auf die Veränderung der gesellschaftlich-politischen Verhältnisse zwischen 1923 und 1927/28 genügen; aber zu bedenken bleibt auch, dass Seiwert — und Hoerle, dessen Verletztheit sich vielfach in Bitterkeit und Sarkasmus ausdrückte — aufgrund ihres Alters einen tieferen Eindruck von den Schrecken des Krieges empfangen hatten als der im Jahr 1900 geborene Arntz und der noch fünf Jahre jüngere Tschinkel.

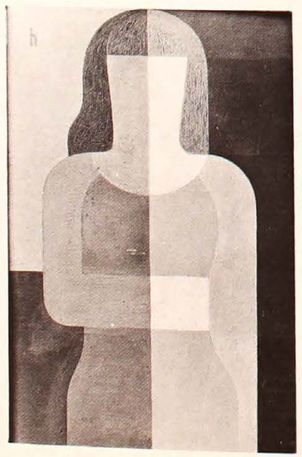
So ist es nicht nur zeitgeschichtlich, sondern auch biographisch einsichtig, dass die ersten, in ihrer Klarheit bestechenden, graphischen Kommentierungen, die Arntz dem Zeitgeschehen widmete, in eine Zeit fallen, als sich Seiwert und Hoerle verstärkt der Ölmalerei zuwandten und die Revolution in eine vorerst aussichtlose Defensive gedrängt worden war. Das Scheitern des Oktober-Aufstands der KPD von 1923, die Einführung der Rentenmark noch im gleichen Jahr, die 1924 erfolgten Anleihen nach dem Dawes-Plan und letztlich die Wahl Hindenburgs zum Reichskanzler im Jahr 1925 markieren die Stationen der 'relativen Stabilisierung' der Weimarer Republik. An eine Möglichkeit der direkten revolutionären Intervention war nun nicht mehr zu denken. Umso mehr bemühten sich die Progressiven in jenen Jahren, denen die Hitler-Diktatur folgen sollte, um den Ausbau und die Verteidigung der erreichten künstlerischen Positionen. Das revolutionäre Klima allerdings, dem sie ihre Anregungen verdankt und zu dem sie beigetragen hatten, war bis dahin wichtigste Bedingung ihrer öffentlichkeit gewesen; nun hatten viele der kleinen Zeitungen ihr Erscheinen eingestellt, und auch die 'Aktion' in der Seiwert noch bis 1927 mehrere Artikel veröffentlichte, hatte es schwer, ihre Existenz zu behaupten. Die ehemals revolutionären Künstlergruppen waren vielfach selber wieder zu etablierten Institutionen geworden. Kurz: die Jahre bis 1929, waren für die Progressiven nicht reich an Möglichkeiten, öffentlich zu wirken.

Freundlich siedelte 1924 nach Paris über; Arntz, der trotz seines engen (und bleibenden) Kontakts zu den Progressiven in Dusseldorf lebte, siedelte in 1927 um nach Wien.

Der aus Lodz stammende, ebenfalls in Düsseldorf ansässige Adler, der mit seiner strengen und schweren, in polnisch-jüdischer Tradition stehenden Malerei aus der ersten Hälfte der 20er Jahre zum Freundeskreis der Progressiven gehört hatte, schwenkte — Seiwert zufolge — ab etwa Mitte der 20er Jahre so sehr auf den Publikumsgeschmack ein, dass Seiwert später schrieb, er habe 'mit dem heutigen Jankel Adler nichts mehr zu tun.' Räderscheidt, mit dem und dessen Frau, der Malerin Martha Hegemann, die Progressiven viele politische und künstlerische Aktivitäten der frühen Jahre in Köln geteilt hatten, wurde mehr und mehr zum Repräsentanten der um 1925 erstmals als 'Stilrichtung' zusammengefassten 'Neuen Sachlichkeit', die Seiwert später als 'Neue Süsslichkeit' bezeichnete. Auch Hoerle hat einige Bilder gemalt, die — dann allerdings eher mit dem Begriff 'Magischer Realismus' aprostrophierbar — stärker von der Eigenwirkung des dargestellten Gegenstands zehren, als von der Gesetzmässigkeit, in der er steht. In die Jahre 1926-1929 fallen seine surreale Gemälde, die gleichwohl ihren Effekt nie der Willkür, sondern immer der Kalkulation, und sei es einer kalkulierten Überraschung, etwa der geistvollen Kombination von zweidimensionalen und dreidimensionalen Eindrücken, verdanken.



Franz Wilhelm Seiwert:
Masse 1931, Zeichnung
Massa, tekening
Koll. Gerd Arntz



Heinrich Hoerle:
Frau 1931, Öl
Vrouw, olieverf
Koll. Hans Schmitt-Rost, Köln



Heinrich Hoerle:
Die Internationalen gehen auf den nationalistischen Strich 1923, Linolschnitt
De Internationalen tippelen nationalistisch, linoleumsnede



Jankel Adler:
Am Tisch ca. 1925, Radierung
Aan tafel, ets
Koll. Gerd Arntz

februari 1933 verschenen 30 nummers in de serie en wanneer men die doorbladert, dan kan men vaststellen, dat de Progressieven in die vijf jaren allerminst in apathie verzonken. Vele polemieken waarvoor tot dan toe het openbare forum ontbroken had, werden nu ingehaald, zoals die tegen de Nieuwe Zakelijkheid. In de afgelopen jaren was hun werkterrein verbreed: glasschilderkunst, medewerking aan architektuur, fotografie en typografie behoren nu tot het aktieterrein van de Progressieven. Met de internationale vertegenwoordigers van verschillende kunstdisciplines bestonden intussen levendige kontakten: zo verschenen er artikelen over Brancusi en Herbin, die Seiwert tijdens twee bezoeken aan Parijs had leren kennen. Uittreksels uit Malewitch' boek 'Die Gegenstandslose Welt' werden afgedrukt; uit Parijs schreef Freundlich talrijke artikelen, onder meer over Modigliani en Severini; Arntz en Tschinkel brachten in theoretische bijdragen verslag uit van hun beeldstatistisch werk in Wenen; Hausmann zond besprekingen in van films van Dowsjenko en Viking Eggeling en publiceerde bespiegelingen over de samenhang tussen zintuigelijke waarneming en kunstvormen. Voorts komen wij op de hoogte van het nauwe kontakt tussen de Progressieven en kunstenaars van het Bauhaus; Moholy-Nagy en Albers schreven opstellen voor 'a bis z'.

Maar ook de kring, die de progressieven nu in Keulen vormden, wordt herkenbaar: Hans Schmitt-Rost, de biograaf van Hoerle en de uitgever van de reprint van 'a bis z', schreef onder de naam Hans Faber over 'kunstvorm en doelmatige vorm'; C. O. Jatho, een schrijver die al vanaf 1916 met de Progressieven be-



V.l.n.r. Agnes Arntz, Heinrich Hoerle, Gerd Arntz; Hexensabbatt, Zoo Köln 1926 Foto: August Sander

Fasst man diese in die Jahre 1924-1929 gehörigen Informationen über die Progressiven zusammen, so wird klar, dass der Gruppenzusammenhalt in dieser Zeit und ihre bis 1924 erreichte stilistische Homogenität durchaus nicht verschont blieben von den Desintegrationserscheinungen, welche Jenen betrafen, die sich dem Beginn einer neuen Kultur und einer neuen Gesellschaft noch bis 1922/1923 sehr nahe gefühlt hatten: Jede Stabilisierung der Reaktion ist gleichbedeutend mit einer Krise der Revolution.

Als jedoch — zeitlich zusammenfallend mit dem Beginn der Weltwirtschaftskrise — im oktober 1929 das erste Heft der von den Progressiven herausgegebenen Zeischrift 'a bis z' erschien, schrieb Seiwert unter dem Titel 'es ist noch nicht aller tage abend': „alle stabilisierung ist schwindel." Und blättert man die Folge, die es bis zum Februar 1933 auf 30 Nummern brachte, durch, dann stellt man fest, dass die Progressiven während des vorhergegangenen Jahrfünfts keineswegs in Apathie verharrten. Viele der Polemiken, so beispielsweise gegen die 'Neue Sachlichkeit', zu deren Veröffentlichung bisher das Forum gefehlt hatte, werden nun nachgeholt. Die in den vergangenen Jahren erfolgte Verbreiterung ihrer Arbeitsgebiete: Glasmalerei, Mitarbeit an architektonischen Aufgaben, Fotografie und Typografie gehören nun in den Tätigkeitsbereich der Progressiven. Zu internationalen Representanten der verschiedenen künstlerischen Dizziplinen bestanden mittlerweise rege Kontakte: so erschienen Berichte über Brancusi und Herbin, die Seiwert während zweier Paris-Aufenthalte kennen gelernt hatte. Auszüge aus Malewitschs Buch 'Gegenstandslose Welt' wurden abgedruckt; aus Paris schrieb Freundlich zahlreiche Artikel, so unter anderen über Modigliani und Severini; Arntz und Tschinkel berichteten in theoretischen Beiträgen über ihre bildstatistische Arbeit in Wien; Hausmann sandte Besprechungen zu Filmen von Dowschenko und Viking Eggeling und veröffentlichte Reflexionen über den Zusammenhang von sinnlicher Wahrnehmung und künstlerischer Form. Ferner erfahren wir von dem engen Kontakt der Progressiven zu Künstlern des Bauhauses, die — wie Moholy-Nagy und Josef Albers — Aufsätze in 'a bis z' veröffentlichten. Aber auch der Kreis, den die Progressiven nun in Köln bildeten, wird identifizierbar: Hans Schmitt-Rost, der Biograf Hoerles und Herausgeber des Reprints von 'a bis z', schrieb unter dem Namen Hans Faber über 'Kunstform und Zweckform'; C.O. Jatho, der seit 1916 mit den Progressiven befreundete Schriftsteller, besprach Arbeiten von Baumeister, Freundlich, Seiwert und von dem früh verstorbenen Hubert Nöthen. Von dem Fotografen August Sander, der die formalen und sozialen Kriterien bei der Zusammenstellung seiner Porträt-Folgen nicht zuletzt der Zusammenarbeit mit den Progressiven — vor allem Seiwert — verdankte, sind Abbildungen und eine Besprechung seines Buches 'Antlitz der Zeit' enthalten (vgl. Seiwerts *Sieben Antlitze der Zeit*). Daneben wird die enge Beziehung der Progressiven zur Typografie deutlich: Seiwert,

vriend was, besprak het werk van Baumeister, Freundlich, Seiwert en de vroeggestorven Hubert Nöthen; van de fotograaf August Sander bevat het blad afbeeldingen en een bespreking van zijn boek 'Antlitz der Zeit'; de formele en sociale kriteria die Sander hanteerde bij het samenstellen van zijn portretseries zijn niet in de laatste plaats te danken aan de samenwerking met de Progressieven, vooral Seiwert (vgl. diens *Sieben Antlitze der Zeit*). Verder wordt de nauwe relatie van de Progressieven tot de typografie duidelijk: Seiwert, die 'a bis z' vorm gaf en zijn stempel drukte op het uiterlijk van talrijke katalogi, nam in 1932 deel aan een tentoonstelling van moderne typografie in Warschau, met Moholy-Nagy, Domela, Schwitters en Jan Tschichold.

Van de talrijke tentoonstellingen, waarop werk van de Progressieven werd gepresenteerd, mogen hier enkele plaatsen genoemd worden: Frankfurt, Saarbrücken, Stettin, Berlijn, Wenen, Amsterdam, Parijs en Chicago. Voorts dient vermeld te worden, dat Seiwert meewerkte aan de heropstelling van de kollekties van het Keulse Kunstnijverheidsmuseum, waartoe de toenmalige direkteur van dat instituut, Karl With, hem rond 1931/1932 aantrok. Voor dat museum kreëerde Seiwert een van zijn hoofdwerken, een glasmozaïek van 165 bij 254 cm, dat de nazis in 1935 in beslag namen en dat vermoedelijk vernietigd is; een ontwerp in aquarel bleef gelukkig behouden.

'a bis z' laat de Progressieven zien op het hoogtepunt van hun artistieke betekenis; uit talrijke artikelen komt echter duidelijk naar voren, dat ook hun radikale wereldbeschouwing allerminst verdwenen was. Eind 1932 nog verscheen een opstel over 'staat en radensysteem' uit de 'Rote Kämpfer-Korrespondenz', waaraan Seiwert een schematische voorstelling toevoegde.

Het is zonneklaar, dat de Progressieven na de machtsovername door de Duitse fascisten geen mogelijkheid meer hadden nog in het openbaar iets tot stand te brengen. Voorzover zij niet, zoals Seiwert en Hoerle, stierven voordat de naziterreur totaal onverdragelijk werd, werden zij tot emigratie gedwongen, waar zij overigens niet noodzakelijk van vervolging gevrijwaard waren.

Freundlich werd vermoedelijk in het koncentratiekamp Maidanek vermoord, nadat hij op zijn vlucht al tot de Pyreneeën was geraakt. Stanislaw Kubicki, die zich bij het Poolse verzet had aangesloten, werd in 1943 door de Gestapo vermoord. Arntz emigreerde vanuit Wenen naar Nederland, waar hij zich bij een antifascistische groep aansloot. De overgeblevenen waren tot zwijgen veroordeeld en de stilte die over de Progressieven neerdaalde, duurde ongeveer 35 jaar.

Eerst waren het de tussen 1933 en 1945 vogelvrij verklaarde abstrakte kunstenaars en zij, die tot de traditie van het Expressionisme behoorden, die door tentoonstellingen, aankopen en publikaties hun — vaak posthume — erkenning kregen. Pas veel later begon men zich in de kunstinstellingen ook voor het werk van de Progressieven te interesseren, hoewel er der 'a bis z' gestaltete und das Erscheinungsbild zahlreicher Kataloge prägte, war 1932 neben Moholy-Nagy, Domela, Schwitters, Jan Tschichold un anderen an einer Ausstellung moderner Typografie in Warschau beteiligt.

Von den zahlreichen Ausstellungen, auf denen Arbeiten der Progressiven präsentiert wurden, seien hier nur enige Orte genannt: Frankfurt, Saarbrücken, Stettin, Berlin, Wien, Amsterdam, Paris und Chicago. Ferner zu erwähnen bleibt Seiwerts Mitarbeit an der Neuordnung der Sammlungen des Kunstgewerbe-Museums in Köln, zu der ihn der damaligen Direktor des Instituts, Karl With, um 1931/1932 hinzuzog. Für das Kunstgewerbe-Museum schuf Seiwert eines seiner Hauptwerke, ein 165 x 245 cm. grosses Glasmosaik, das die Nazis 1935 beschlagnahmten und das vermutlich zerstört ist; ein Aquarellentwurf blieb glücklicherweise erhalten.

'a bis z' zeigt die Progressiven auf dem Höhepunkt ihrer künstlerischen Bedeutung: an zahlreichen Artikeln wird aber auch deutlich, dass ihre weltanschauliche Radikalität keineswegs geschwunden war. Noch Ende 1932 erschien ein Aufsatz über 'staat und rätesystem' aus der 'Roten Kämpfer-Korrespondenz' zu dem Seiwert ein Bildschema beitrug. Es versteht sich von selbst, dass die Progressiven nach Jahrhunderts vertreten wird und von der gerade Seiwert sagte, dass es eines ihrer Charakteristika sei, die Erkenntnis des Marxismus 'nach rückwärts zu beweisen', statt sie 'nach vorwärts fordernd' als revolutionäre Waffe zu handhaben.[18]

Zu ergänzen bleibt also der Hinweis darauf, dass 1969 — also etwa zugleich mit dem Höhepunkt der Studentenbewegung — in Deutschland erstmals seit dem Krieg die Sozialdemokratie die Regierungsgewalt übernahm.

Betrachtet man nun das besondere Interesse, das die grafische und bildstatistische Arbeit der Progressiven findet, unter diesem Gesichtspunkt, so bekommt man den Eindruck, dass eigentlich nur von einer partikularen 'Renaissance' die Rede sein kann und dass die in ihrem Symbolgehalt vielleicht wesentlich 'subversiveren', nämlich auch emotional gehaltvollen Ölgemälde (vor allem Seiwerts) nur beiläufig, wo nicht gar nur als farbige 'Anreicherung' mitpräsentiert werden.

Freilich haben sich die Progressiven — und auch das lässt sich sogar an den Arbeiten Seiwerts zeigen — selber nicht widerspruchslos zu dem verhalten, was sie als 'Sozialdemokratismus' brandmarkten. Mit der Niederschlagung der revolutionären Kräfte in Deutschland, der eine Zeit relativer gesellschaftlicher Ruhe folgte, sahen sich die Progressiven auf Methoden der Agitation verwiesen, die vielfach über edukatorische Ansprüche auch nicht hinausgingen. Vor allem die — im sozialdemokratisch regierten Wien entwickelte — Bildstatistik, und erst recht deren Geschichte, legt davon beredtes Zeugnis ab. Das — unter solchen Aspekten zweifelhafte — Verdienst, die pädagogische Verwertbarkeit der Progressiven zuerst erkannt zu haben, kommt den Kunstinstitutionen in der Bundesrepublik und Westberlin zu; in Ost-

steeds opnieuw pogingen waren gedaan om hun betekenis in het juiste daglicht te stellen. Dat gebeurde al in 1952, toen de Keulse Kunstverein een Seiwert/Hoerle tentoonstelling organiseerde, die met een instruktieve publikatie werd begeleid. Deze en andere pogingen faalden, de weerklank bleef uit.

En in 1970 was — bepaald terecht — in de katalogus van de eerste enigszins omvangrijke tentoonstelling van de Progressieven te lezen, dat 'het isolement, waarin (...) deze Keulse kunststroming zich bevond (...) slechts ten dele een kunsthistorische nalatigheid' zou zijn geweest en eerder opgevat moest worden als een 'historisch-sociologisch verschijnsel'. Inderdaad, de aandacht voor de Progressieven, die rond 1968/1970 begint, staat in direkt historisch verband met de schok die de studentenbeweging toebracht aan een welvaartsmaatschappij, die zichzelf als stabiel beschouwde.

De studentenbeweging is voorbij, maar de aandacht voor de Progressieven is alleen maar groter geworden. Daarbij valt de bijzondere belangstelling op, die er nu voor de grafiek en juist ook voor de beeldstatistiek ontstaat. Publikaties en tentoonstellingen munten uit door rijk edukatief kommentaar. Vaak wordt de poging ondernomen om de prenten van de Progressieven min of meer in taalkundige formuleringen te 'vertalen' en daarmee pedagogisch bruikbaar te maken. Zulke pogingen lijken niet ver af te staan van de ideologie van volksopvoeding die door de sociaal-demokraten sedert het einde van de 19e eeuw wordt vertegenwoordigd en waarvan nu juist Seiwert zei, dat het een van haar kenmerkende eigenschappen was, dat ze de inzichten van het Marxisme 'in achterwaartse richting wilde bewijzen' inplaats van ze 'naar voren toe' als revolutionair wapen te gebruiken.[18]

Het is goed om er ter aanvulling op te wijzen, dat in 1969 — dus ongeveer tegelijk met het hoogtepunt van de studentenbeweging — in Duitsland voor het eerst sinds de oorlog de sociaal-demokratie aan de regering kwam.

Wie nu vanuit dit gezichtspunt de nieuw ontstane belangstelling bekijkt, voor het grafisch werk van de Progressieven en de beeldstatistiek, die krijgt de indruk, dat er hoogstens van een beperkte 'renaissance' gesproken kan worden en dat de olieverfschilderijen (vooral van Seiwert) slechts terloops, als kleurrijke aanvulling, vertegenwoordigd zijn, hoewel die nu juist in hun symbolische inhoud veel 'subversiever' zijn en vol emotionele geladenheid. Inderdaad hebben de progressieven — zelfs Seiwert — niet altijd hun houding even duidelijk gemaakt te opzichte van wat zij zelf als sociaal-demokratisch brandmerkten. Met het neerslaan van de revolutionaire krachten in Duitsland, waarop een periode van betrekkelijke sociale rust volgde, moesten de Progressieven agitatiemiddelen gaan gebruiken, die vaak niet méér dan edukatieve pretenties hadden. Vooral de in het sociaal-demokratische Wenen ontstane beeldstatistiek — en de geschiedenis daarvan — legt daar welsprekend getuigenis van af.

Aan de kunstinstellingen in West-Duitsland berlin dagegen, wo 1974 erstmals eine grössere Anzahl von Arbeiten der Progressiven gezeigt wurde (wie auch in den Zeitschriften, die der Kulturpolitik der DDR verpflichtet sind), sieht man sich noch immer zu dem unbeholfenen und zugleich arroganten Hinweis veranlasst, dass die Progressiven als Linksradikale zwar unters berechtigte Verdikt gefallen seien, das Lenin über die 'revolutionäre Ungeduld' gesprochen hat[19], dass es aber ein Akt der historischen Gerechtigkeit sei, auch solchen Künstlern, die nachträgliche Anerkennung nicht zu versagen.[20]

Das wahre Potential an Aktualität, das die Gruppe progressiver Künstler ihren Bildern eingearbeitet hat, wird sich möglicherweise erst dann erweisen, wenn es aus dem Rahmen des Museums oder der Galerie abberufen wird, um wieder in dem revolutionären Klima aufzugehen, unter dem es angehäuft wurde.

der Machtübernahme durch die deutschen Faschisten keine Möglichkeit mehr hatten, öffentlich zu wirken. Soweit sie nicht, wie Seiwert und Hoerle, starben, bevor der Nazi-Terror vollendes unerträglich wurde, wurden sie ins Exil gezwungen, wo sie noch nicht notwendig vor Verfolgung sicher waren: Freundlich wurde vermutlich im KZ Maidanek umgebracht, nachdem ihm die Flucht noch bis in die Pyrenäen gelungen war. Stanislaw Kubicki, der sich der polnischen Widerstandsbewegung angeschlossen hatte, wurde 1943 von der Gestapo ermordet. Arntz emigrierte von Wien nach Holland, wo er sich einer antifaschistischen Gruppe anschloss. Die Übriggebliebenen waren zum Schweigen verurteilt, und die Stille, die sich über die Progressiven ausbreitete, währte etwa 35 Jahre.

Erst lange, nachdem die zwischen 1933 und 1945 verfemten Abstrakten und die in der Tradition des Expressionismus stehender Künstler durch Ausstellungen, Ankäufe und Veröffentlichungen ihre — vielfach posthume — Anerkennung zugesprochen bekommen hatten, begann man in den Kunstinstitutionen, sich auch für die Arbeit der Progressiven zu interessieren, obwohl immer wieder Versuche unternommen worden waren, ihre Bedeutung ins rechte Licht zu rücken, — so bereits 1952, als der Kölnische Kunstverein eine Seiwert/Hoerle-Ausstellung veranstaltete, die von einer instruktiven Buchveröffentlichung begleitet wurde. Dieser und auch andere Versuche schlugen fehl, die Resonanz blieb aus. Und 1970 stand — sicher zu Recht — im Katalog der ersten umfassenden Ausstellung der Progressiven zu lesen, dass die 'Isolation, in der (...) diese Kölner Kunstströmung sich befand, (....) nur zum Teil eine kunsthistorische Nachlässigkeit' gewesen sei und vielmehr als ein 'historisch-soziologisches Phänomen' angesehen werden muss. In der Tat, die ab etwa 1968/1970 einsetzende Beachtung der Progressiven steht in direktem historischem Zusammenhang mit der Erschütterung einer sich stabil wähnenden Wohlstandsgesellschaft durch die Studentenbewegung.

Die Studentenbewegung ist vorbei, aber die Beachtung der Progressiven dauert nicht nur an, sondern ist stärker geworden. Allerdings

komt de — zo gezien — twijfelachtige verdienste toe, de pedagogische bruikbaarheid van de Progressieven het meest te hebben herkend.

In Oost-Berlijn daarentegen, waar in 1974 voor het eerst een vrij groot aantal werken van de Progressieven tentoongesteld werd, meent men er nog altijd op onbeholpen en arrogante manier op te moeten wijzen (en hetzelfde geldt voor de tijdschriften die in dienst staan van de Oostduitse kultuurpolitiek) dat de Progressieven als linksradikalen weliswaar terecht onder Lenin's term van het 'revolutionaire ongeduld' vallen[19], maar dat het natuurlijk een daad van historische rechtvaardigheid is, ook dergelijke kunstenaars de waardering achteraf niet te onthouden.[20] Het werkelijke potentieel aan aktualiteit, dat de Progressieven in hun beeldende kunst hebben ingebouwd, zal misschien pas blijken, wanneer het werk uit het kader van musea en galeries teruggehaald wordt en weer in het revolutionaire klimaat wordt gebracht, waarin het ontstaan is.

fällt die besondere Aufmerksamkeit ins Auge, die dabei der Grafik und — erst recht — der Bildstatistik zuteil wird. Buchveröffentlichungen und auch Ausstellungen zeichnen sich vielfach durch die reiche edukatorische Kommentierung aus. Häufig wird der Versuch unternommen, die Grafiken der Progressiven gewissermassen in sprachliche Formulierungen zu 'übersetzen' und damit pädagogisch verwertbar zu machen — ein Verfahren, das nicht weit von der Volksbildungs-Ideologie entfernt zu sein scheint, die von der Sozialdemokratie seit Ausgang des 19.

1 Uit het feit dat Hoerle "Picasso, de primitieven" bestempelde als wegbereiders voor de komende, op het beeldvlak betrokken kunst, blijkt dat hij in ieder geval al ijverde voor een verdere ontwikkeling.
Dass Hoerle sich allerdings schon um eine Weiterentwicklung bemühte, geht daraus hervor, dass er "Picasso, den Primitiven" als Wegbereiter der kommenden, auf der Bild-Fläche bezogenen Kunst bezeichnete.
In: **Die Aktion,** VII (1917) 3/4, 48.

2 Helga Kliemann, **Die Novembergruppe,** Berlin 1969.

3 Zoals bijvoorbeeld in het tijdschrift 'MA', het orgaan van de gelijknamige Hongaarse kunstenaarsgroep, waarvan o.a. Moholy-Nagy, Lajos Kassak en Alfred Kemeny (die later onder het pseudoniem A. Durus voor de 'Rote Fahne' werkte als redakteur voor de kultuur) deel uitmaakten.
So etwa in der Zeitschrift 'MA', dem Organ der gleichnamigen ungarischen Künstlergruppe, der u.a. Moholy-Nagy, Lagos Kassak und Alfred Kemeny (der später unter dem Pseudonym A. Durus als Kulturredakteur der 'Roten Fahne' arbeitete) angehörten.

4 In 1928 zou Seiwert weer met El Lissitzky samenwerken in verband met de internationale perstentoonstelling (Pressa) in Keulen.
1928, anlässlich der Internationalen Presse-Austellung (Pressa) in Köln, sollte Seiwert wieder mit El Lissitzkij zusammenarbeiten. Sophie Lissitzkij-Küppers, **El Lissitzkij,** Dresden 1967, 81/82, afb./Abb p./S. 30.

5 Eerder had Pfemfert al een tentoonstelling van de groep 'Bunt' in de ruimtes van zijn uitgeverij georganiseerd (1918) en als begeleiding een speciaal nummer van 'Die Aktion' uitgegeven
Zuvor hatte bereits Pfemfert eine Ausstellung der Gruppe 'Bunt' in seinen Verlagsräumen veranstaltet (1918) und ein begleitendes Sonderheft der 'Aktion' herausgebracht.

6 Heinz Recknagel, **B. Traven,** Leipzig 1971.

7 Angelika Hoerle, de eerste vrouw van Heinrich Hoerle, nam nog aan de Dada-beweging in Keulen deel, voor ze in 1923 op 24-jarige leeftijd stierf.
Angelika Hoerle, die erste Frau Heinrich Hoerles, beteiligte sich noch an der Dada-Bewegung in Köln, bevor sie 1923, im Alter von 24 Jahren starb.

8 Van Hoerle is de uitspraak overleverd, dat de Jugendstil nog lang niet dood was, en zijn beste vruchten nog af moest werpen.
Von Hoerle ist der Ausspruch überliefert, der Jugendstil sei noch lange nicht tot, sondern habe noch sein Bestes auszusagen.
Hans Schmitt-Rost, **Heinrich Hoerle,** Recklinghausen 1965.

9 Freundlich en Seiwert namen weliswaar ook korte tijd aan de Dada-aktiviteiten deel, maar hun medewerking had primair betrekking op het sterk satirische weekblad 'Der Ventilator'.
Zwar nahmen auch Freundlich und Seiwert kurz an den Dada-Aktivitäten teil, doch bezog sich ihre Mitarbeit primär auf die scharf-satirische Wochenschrift 'Der Ventilator'.
Walter Vitt, **Heinrich Hoerle/Franz W. Seiwert,** Köln 1975.

10 En de likwidatie van de Oekrainische autonomiebeweging om Nestor Machno door de Bolsjewieken leek de kontinuiteit van dit gevaar alleen maar te bevestigen. Und die Liquidation der ukrainischen Autonomie-Bewegung um Nestor Machno durch die Bolschewiki schien die Kontinuität dieser Gefahr nur zu bestätigen.

11 F. W. Seiwert, 'Aufbau der proletarischen Kultur', **Die Aktion'** X (1920) 51/52, 719.

12 Hans Schmitz nam als gedelegeerde van de syndikalisten uit het Rijnland in 1922 deel aan het FAUD-kongres in Berlijn.
Als Delegierter der rheinischen Syndikalisten nahm Hans Schmitz 1922 am FAUD-Kongress in Berlin teil.

13 Zo hield Seiwert in 1920 voor de linksradikale jeugd een lezing met de titel: 'Het federalisme als basis voor de kommunistische gemeenschap op aarde'.
So hielt Seiwert 1920 vor der linksradikalen Jugend einen Vortrag mit dem Titel: 'Der Föderalismus als Grundlage der kommunistischen Erdgemeinschaft'.

14 H. M. Bock, **Syndikalismus und Linksradikalismus von 1918-1923,** Meisenheim/Glan 1969, 140.

15 A. W. Mytze (Hrsg.), **Erich Mühsam zum 40. Todestag,** Berlin 1974. Erich Mühsam (1878-1934) was anarchist en schrijver. Hij speelde een vooraanstaande rol in de Münchense Radenrepubliek van 1919 en onderhield vanaf 1932 persoonlijke kontakten met Arntz.
Erich Mühsam (1878-1934) war Anarchist und Schriftsteller. Er war massgeblich an der Münchener Räterepublik von 1919 beteiligt und hatte seit 1932 persönliche Kontakte mit Arntz.

16 F. W. Seiwert, 'Unser Maibild', **Sozialistische Republik, Organ der KPD, Bezirk Mittelrhein,** Mai 1925.

17 Eerst verschenen als titelblad van **Die Aktion,** XIII (1923) 10; opnieuw door Arntz en Tschinkel gebruikt voor de omslag van hun publikatie **f.w. seiwert - gemälde - grafik - schriften,** Prag 1934.
Erstmals erschienen als Titelblatt der Aktion, XIII (1923) 10; wiederverwendet als Titelblatt der von Arntz und Tschinkel herausgegebenen Veröffentlichung **f.w. seiwert - gemälde - grafik - schriften,** Prag 1934.

18 F. W. Seiwert, 'Offener Brief an den Genossen Bogdanov'; in: W. Fähnders und M. Rector (Hrsg.), **Literatur im Klassenkampf,** München 1971, 115.

19 W. I. Lenin, **Der Linksradikalismus, die Kinderkrankheit im Kommunismus** (1920).

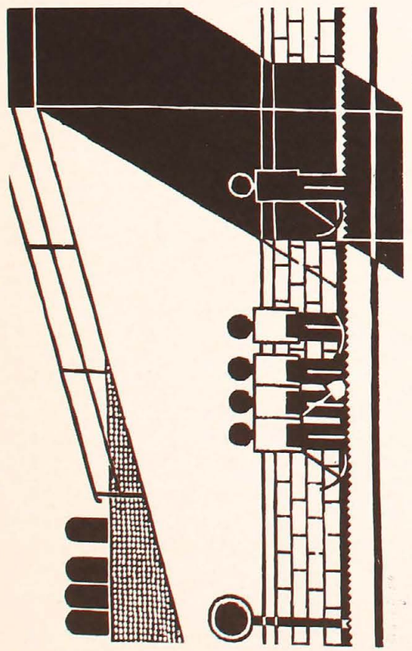
20 Ursula Horn, 'Der Konstruktivismus und die "Gruppe progressiver Künstler, Köln"', **Kat. Berlin 1974,** 41; Jens Hagen, 'Die Kölner "Progressiven"', **Tendenzen,** XVI (1975) 102, 42.

AUSSTELLUNG Arntz HOLZSCHNITTE

IM NEUEN BUCHLADEN

VOM 20. FEBRUAR - 20. MÄRZ 1925

KÖLN | PASSAGE 53



GERD ARNTZ

VON FRANZ W. SEIWERT

I. Gerd Arntz 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. In seinem Blut pulst das Blut alter Handwerkerfamilien, die exakt arbeitende Werkzeuge bauten. Im Mittelalter hätte er in Brabant gesessen und große Tafeln geschnitzt in Chorstühlen und Altären. Man muß seine Holzplatten in die Hand nehmen, sie fühlen sich an wie gutes altes Handwerk. Es überträgt sich durch sie eine Spannung auf unseren Körper, eine wohltuende Wärme, die uns den Arbeitsprozeß bei der Entstehung des Werkes nachfühlen läßt. Dabei ist das, was er arbeitet, nicht entgegenkommend, es ist genau so hart wie das Holz. Es verlangt zunächst mehr von dem Betrachter, als es einfach gibt. Und erst wenn der Betrachter den Willen zeigt, einzudringen und mitzuarbeiten am Werk, zeigt sich ihm die Schönheit und Ausgeglichenheit seiner inneren Struktur.

II. Gerd Arntz schneidet in seine Platten Bilder der Arbeit und Bilder der Arbeitenden: Streckenarbeiter, Schleppkähne, Eisenbahnen, Hinterhäuser, Vorstadtzäune, Arbeiterkolonie, 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.

III. Die Form, der sich Gerd Arntz bedient, steht jenseits des Expressionismus. Aber ebenso auch jenseits eines bloß formalen Konstruktivismus. Er benutzt die klare, fast mathematische Form des Konstruktivismus zur Darstellung einer von ihm bis zur Type vereinfachten Welt. Er zeigt, daß diese Form, die das Persönliche des Oberflächenreizes zum Zweck einer kollektiven Verständigung über die formalen Elemente des Bildes zurückdrängt, trotzdem persönlichstes Bekenntnis dessen wird, der sie gebrauchen kann.

KATALOG DER AUSSTELLUNG

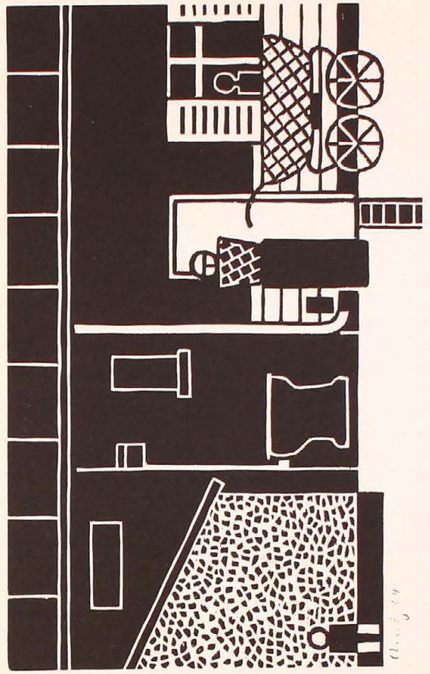
1921
- MÄDCHEN
- IM FREIEN
- MILITÄRISCHER FILM
- TOTENHAND
- OBEN UND UNTEN
- FRAU MIT KLEINEM KIND
- MANN MIT MÄDCHEN
- FRAU
- MASCHINE
- SCHWARZ UND WEISS
- KOMMT VON OBEN
- IN DER SONNE
- ALTE
- FÜNF
- FAMILIE I
- FAMILIE II
- SPITZE
- BEI MONDSCHEIN
- BROCKEN
- ANGEKLEBT
- AUFGESCHNÜRT
- DAS MÄNNCHEN
- EINER NACH DEM ANDERN

1922
- STRASSE

1923
- SPRINGENDES PFERD
- MÄNNER UND PFERDE
- HOLZSCHNITT MIT PFERDEN

HOLZSCHNITTE

NICHT L'ART POUR L'ART: WEDER DAS KUNSTWERK NOCH DAS KÜNSTLERISCHE SCHAFFEN IST SELBSTZWECK; DIE KUNST IST GESELLSCHAFTLICHE ERSCHEINUNG NICHT NUR IN IHRER ENTSTEHUNG, IHREN BESTIMMGRÜNDEN UND BEDINGUNGEN, SONDERN AUCH IN IHREN ZWECKEN UND AUFGABEN. KARL LIEBKNECHT



KATALOG DER AUSSTELLUNG

1924

- PFERDESTALL EINE HOLZPLATTE
- a-a
- EIS
- ZAUN
- FLUSSUFER
- STRASSE
- VORNEHME STRASSE
- ARBEITER I
- ARBEITER II
- AMERIKANISCHES
- ARBEITERKOLONIE
- SCHLEPPKAHN
- VIEHWAGEN
- SCHLEPPDAMPFER
- théatre
- kleiner SCHLEPPDAMPFER
- MIETHAUS
- TÄNZER
- ermordete PROBIERPUPPE
- AM TISCH
- STRECKENARBEITER
- KINDER UND HUNDE

PLAKATBILDER
- ROTER SOLDAT
- STREIK
- KINDERSPEISUNG
- GEFÄNGNIS

HOLZSCHNITTE

ES IST DIE TENDENZ, JA NOTWENDIGKEIT DER KUNST, DEN ROHSTOFF UNTER AUSSONDERUNG DES ZUFÄLLIGEN ZU STILISIEREN, ZU VERALLGEMEINERN, VOM INDIVIDUELLEN AUF DAS TYPISCHE ZU REDUZIEREN UND ZUGLEICH ZU ERHEBEN, AUF WENIGE GROSSE LINIEN ZU VEREINFACHEN UND GEGEBENENFALLS NACH DEN EIGENEN REGELN DAS SO GEWONNENE NEU AUSZUSCHMOCKEN UND ALL DIES NACH DEN GESETZEN UND BEDÜRFNISSEN DER LEBENDIGEN GEGENWART DES SCHÖPFERS

KARL LIEBKNECHT

ÜBER DAS GESINDEL

VON WLADIMIR MAJAKOWSKIJ

HEIL, HEIL DEN HELDEN! DEN HELDEN HEIL!

Uebrigens —
wir haben sie genug gefeiert.
Heute nun
wollen
das Gesindel uns ein wenig näher wir betrachten!

Es glätten sich die Wellenberge der Revolution
Die Sowjetunruhe hat sich ausgeglichen.
Und hervor kroch
hinter dem Rücken der RSFSR
das kleinbürgerliche Gesindel.

(Bitte nagelt mich nicht fest an diesem Wort:
dem Kleinbürger alle Ehr', den Kleinbürger
aller Klassen und Ständ'
achte ich sehr.)

Aus allen Winkeln Rußlands —
Die Sowjetwehen waren ja glücklich überstanden —
schwirrten sie an,
sie häuteten sich, wechselten das Gefieder,
setzten in den Sowjetbehörden sich fest.

Fünf Jahre schon sitzen sie so
Die Gesäße sind schwielig geworden, —
Speckstein.
Sie leben aber auch heute noch immer
still, dumm und gefräßig.
Allerlei haben sie da sich zusammengerafft,
gemütliche Wohnstuben,
Schlafzimmer sich eingerichtet.

Und abends hockte dieses Gezücht,
wohlig sich rekelnd,
herum um den Samovar,
schnurrte wohlgefällig —
die Frau übte gerade Klavier.

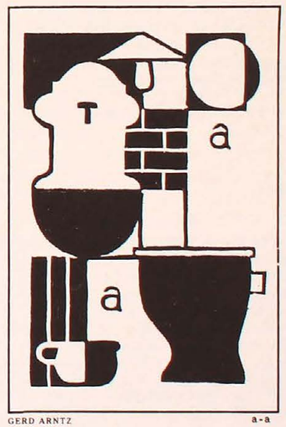
„Genossin Nadja!
Zum Feiertag gibt's Zulage —
Doppeltes Gehalt!
Tarif!
He — he!
Ureeches aus englischem Tuch
Hemden aus feinstem Pikee
schaff' ich mir an . . ."

Frau Nadja:
„Aber Männe, ick meene, och ick brauch' ne Toilette,
gemustert mit Sichel und Hammer,
totschick!
Das allermodernste!
Zum Ball im Revolutionären Kriegsrat. —
Wie kann ich sonst dorthin, —
ich habe ja nichts anzuziehen!"

In seinem roten Rähmchen
hängt Karl Marx an der Wand.
Unser Kätzchen
hat sein Nest sich gebaut auf der „Iswestija",
und unser Kanarienvogel in seinem goldenen Käfig
am Fenster
zwitschert und piepst ja
wie toll . . . !

Herab von seiner Wand
betrachtet sich Karl Marx das Idyll . . .
Und plötzlich
reißt er den Mund auf,
brüllt:
„Verdammtes Spießerpack,
Ihr versaut die Revolution!
Gefährlicher seid Ihr als Wrangel.
Dreht doch dem Brieat von einem Kanarienvogel
endlich den Hals um!
Oder der Kommunismus
versinkt noch in einem Meer von Gezwitscher . . .
Aber schnell —
Sonst wird's mir zu dumm.

Deutsch von Johannes R. Becher.
Aus Arbeiter-Literatur 5/6 1924.



GERD ARNTZ a-a

NACHT

Die Zeit wo es nun Nacht ist
Die Sternchen kommen raus
Alle Engleln kommen geflogen
Und fliegen über eine Maus.
Alles leise — leise — leise — —
Alles schläft, bloß das Kätzchen miau
Bloß das Hündchen wau wau
Leise, leise die Sternchen gehn weg
Das Hündchen schläft ein
Das Kätzchen schläft ein,
Leise, leise.

Mimi Oehring — Kuh (6 Jahre)

GERD ARNTZ schreibt über sich:

Um etwas zu meinen Arbeiten zu schreiben: Seit 1920 zerreiße ich alles was nicht auf Holz gezeichnet ist und nicht geschnitten werden kann. Das Material liegt mir sehr, weil, abgesehen davon, daß das Schneiden sehr schön ist, mir das Holz die Möglichkeit bietet, durch ausgehobene höhere und tiefere Flächen und Linien mein plastisches Gefühl zu befriedigen. Das Drucken kommt bei mir als zweites. Da ich überhaupt fast nur Graphiker bin und mich in der Zeichnung ganz auf Schwarz-Weiß mit wenigen Abstufungen beschränke, mußte ich zum Holzschnitt gelangen, wie er auch der heutigen Form entgegenkommt. Doch faßte ich ihn nicht als reines Reproduktionsmittel an und lange arbeitete ich nur die Stöcke, ohne Abzüge machen zu wollen. Der Wunsch, fest und dauerhalt zu arbeiten, brachte mich dahin, womit ich nicht die Haltbarkeit durch Jahrhunderte meine, denn ich bin froh, daß Holz schneller kaputt geht als Eisen und Stein. Es existiert schon so viel was schneller verschwinden sollte; vielleicht helfen diese Drucke neben anderem dazu mit.

HERAUSGEBER: ORTSGRUPPE KÖLN DER KÜNSTLERHILFE. DRUCK: PEUVAG, KÖLN, AQUINOSTR. 11

Gerd Arntz door Franz W. Seiwert

I.
Gerd Arntz heeft een zekere hand. Wanneer hij zijn houtsneden maakt, dan trekt het mes de rechte lijnen door, haarscherp, tot het einde. De zwarte vlakken zijn uitgebeiteld en blijven hard en stevig staan. Het houten blok is bewerkt als een goed reliëf. In zijn bloed klopt het bloed van oude families van ambachtslieden, die exakt funktionerende werktuigen bouwden. In de Middeleeuwen zou hij in Brabant hebben gewoond en grote taferelen in koorbanken en altaren hebben gesneden. Men moet zijn houten blokken in de hand nemen, ze voelen aan als goed oud handwerk. Er wordt een spanning door overgedragen op ons lichaam, een weldoende warmte, die ons het arbeidsproces bij het ontstaan van het werk laat navoelen. Daarbij is dat, wat hij uitbeeldt, niet aangenaam, het is precies zo hard als het hout. Het eist in eerste instantie meer van de beschouwer, dan het direkt geeft. En pas wanneer de beschouwer de wil toont, binnen te dringen in het werk en er aan mee te werken, vertoont zich voor hem de schoonheid van zijn innerlijke struktuur.

II.
Gerd Arntz snijdt in zijn blokken beelden van de arbeid en beelden van de arbeidenden: spoorwegarbeiders, sleepboten, spoorwegen, achterhuizen, schuttingen in voorsteden, arbeiderswijk, daar tussen door het wijktheater en 'aan Amerika'. Hij snijdt dat alles met een in Duitsland ongewone afwezigheid van sentimentaliteit. Eenvoudig, feit, zo is het. Daarbij in de vorm vereenvoudigd tot symbool.

III.
De vorm, waarvan Arntz zich bedient, staat los van het Expressionisme. Maar evenzeer los van een louter formeel Konstruktivisme. Hij gebruikt de heldere, bijna mathematische vorm van het Konstruktivisme om een door hem tot type vereenvoudigde wereld weer te geven. Hij laat zien, dat deze vorm de persoonlijkste uitspraak wordt van diegene die haar kan gebruiken, ondanks het feit dat zij de uiterlijke bekoring terugdringt ten gunste van een kollektief begrip van de formele elementen van het beeld.

Gerd Arntz schrijft over zichzelf:

Om iets bij mijn werken te schrijven: sedert 1920 verscheur ik alles wat niet op hout getekend is en niet gesneden kan worden. Het materiaal ligt mij zeer, want, afgezien van het feit, dat het snijden iets heel moois is, geeft het hout me de mogelijkheid mijn plastisch gevoel te bevredigen door hoger en lieper liggende vlakken en lijnen.
Het drukken komt bij mij op de tweede plaats. Aangezien ik toch bijna uitsluitend grafikus ben en mij in de tekening geheel tot zwart-wit met weinig gradaties beperk, moest ik wel tot de houtsnede komen, die ook aan de hedendaagse vorm tegemoet komt. Toch greep ik haar niet als zuiver reproduktiemiddel aan en lange tijd bewerkte ik alleen de blokken, zonder afdrukken te willen maken. De wens, stevig en duurzaam te werken, bracht me er toe, waarmee ik niet de houdbaarheid door de eeuwen heen bedoel, want ik ben blij dat hout sneller kapot gaat dan ijzer en steen. Er bestaat al zoveel dat sneller zou moeten verdwijnen; misschien dragen deze drukken onder meer daartoe bij.

Naar een figuratief-konstruktieve beeldvorm 1924-1931

In maart 1924 beëindigde Arntz zijn baan bij boekhandel Walter Severin in Hagen. Als blijk van zijn inzet kreeg hij een fraai getuigschrift. Maar belangrijker was dat zijn vader hem twee volle jaren maatschappelijk 'normaal' had zien funktioneren. Dit leverde een toelage op die hem in staat stelde zich met zijn vrouw als vrij kunstenaar weer in Düsseldorf te vestigen.
Zijn vaste betrekking had hem in Hagen zo in beslag genomen dat zijn grafische produktie daar beperkt was gebleven tot in totaal zes prenten. In het jaar van zijn verhuizing naar Düsseldorf liep dit aantal direkt op tot twintig. Tegelijkertijd maakte zijn werk thematisch en stilistisch een versnelde ontwikkeling door.
De geringe afstand tussen Düsseldorf en Keulen maakte het mogelijk dat de al sinds 1920 bestaande kontakten van Arntz met Seiwert, Hoerle en hun vriendenkring, uitgroeiden tot een hechte vriendschap. 'Het kwam tot een rijke uitwisseling van ideeën en grafiek' schrijft Arntz. 'De beide Keulenaren maakten naast hun schilderijen veel grafiek. Beiden werkten nog voor Die Aktion, waren politiek geëngageerd en maten de grafiek een rol toe in de verbinding van hun visie op de maatschappij en de noodzakelijkheid van haar verandering. Onze meningen kwamen sterk overeen en hun invloed had bij mij een groter gerichtheid op de weergave van de werkelijkheid ten gevolge. Zij waren in de toepassing van konstruktivistische vormen minder abstrakt dan ik in de jaren 1921/1923. Onze 'inhouden' werden nu meer dezelfde.'[1] De eenvoudige geometrische vormen die bepalend waren voor veel van Arntz' werk uit 1921-1923, bleven ook daarna een belangrijke rol spelen. Maar na zijn verhuizing naar Düsseldorf werden ze gebruikt om een zo exakt mogelijk beeld van de maatschappelijke situatie te kunnen geven. Voor Arntz geldt vanaf 1924 in grote trekken hetgeen Seiwert in 1929 over zijn eigen werk schreef: 'ik probeer.... een werkelijkheid uit te beelden die van iedere sentimentaliteit en toevalligheid is ontdaan, haar funkties, wetten, relaties en spanningen binnen het beeldkader en zijn wetmatigheid zichtbaar te maken.'[2]
Seiwert zelf voelde ook al snel sterke verwantschap met Arntz' werk. Hij gaf er een vergelijkbare karakteristiek van in de katalogus van de februari/maart 1925 in 'Der neue Buchladen' te Keulen gehouden Arntz-tentoonstelling:
'Gerd Arntz snijdt in zijn blokken beelden van de arbeid en beelden van de arbeidenden.... Hij snijdt dat alles met een in Duitsland ongewone afwezigheid van sentimentaliteit. Een-

Auf dem Wege zur figurativ-konstruktiven Bildform 1924-1931

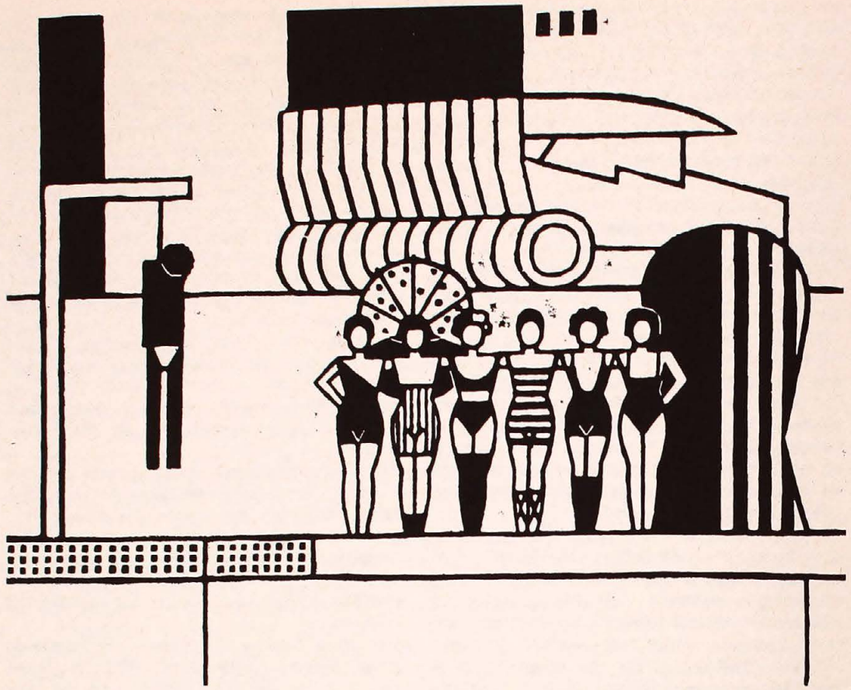
Im März 1924 kündigte Arntz seine Stelle bei der Buchhandlung Walter Severin in Hagen, wo man ihm als Bestätigung für seinen Einsatz ein gutes Zeugnis ausstellte. Wichtiger war jedoch, dass sein Vater ihn zwei volle Jahre lang gesellschaftlich 'normal' hatte 'funktionieren' sehen. Er gewährte ihm daraufhin eine Beihilfe, die es Arntz ermöglichte, sich als freier Künstler mit seiner Frau in Düsseldorf niederzulassen.
In Hagen hatte ihn seine feste Stellung so in Anspruch genommen, dass seine graphische Produktion dort auf nur sechs Drucke beschränkt geblieben war. In seinem ersten Jahr in Düsseldorf erhöhte sich diese Anzahl gleich auf zwanzig; gleichzeitig zeugen seine Arbeiten von einer thematisch und stilistisch schnell fortschreitenden Entwicklung.
Der geringe Abstand zwischen Düsseldorf und Köln machte es möglich, dass der schon seit 1920 bestehende Kontakt Arntz' mit Seiwert, Hoerle und dessen Freundeskreis zu einer engen Freundschaft wurde. 'Es kam zu einem reichen Ideen- und auch Graphikaustausch' schreibt Arntz. 'Die beiden Kölner machten neben ihrer Malerei viel Druckgraphik. Beide arbeiteten noch für 'Die Aktion', waren politisch engagiert und massen der Graphik eine Rolle zu in der Verbreitung ihrer Anschauungen über die Gesellschaft und die Notwendigkeit ihrer Veränderung. Unsere Meinungen trafen sich in grossem Masse und ihr Einfluss auf mich brachte bei mir eine stärkere Hinwendung auf die Darstellung der Umwelt hervor. Sie waren in der Anwendung konstruktivistischer Formen weniger abstrakt als ich in den Jahren 1921/1923. Unsere 'Inhalte' wurden nun mehr dieselben.'[1]
Die einfachen geometrischen Formen, die in vielen der Arbeiten Arntz' der Jahre 1921-1923 bestimmend waren, spielen auch weiterhin eine wichtige Rolle. Nach seinem Umzug nach Düsseldorf werden sie jedoch so eingesetzt, dass sie ein möglichst exaktes Bild der gesellschaftlichen Situation wiedergeben.
Im grossen und ganzen gilt für Arntz ab 1924, was Seiwert 1929 über seine eigenen Arbeiten schrieb: 'ich versuche.... eine allem sentimentalem und allem zufälligen entkleidete wirklichkeit darzustellen, ihre funktionen, ihre gesetzlichkeit, ihre beziehungen und spannungen innerhalb des bildrahmens und seiner gesetzmässigkeit sichtbar werden zu lassen.'[2]
Auch Seiwert selbst empfand schon bald die grosse Verwandschaft ihrer Arbeiten. Im Katalog der Arntz-Ausstellung vom Februar/März 1925 in 'Der neue Buchladen' in Köln gibt er



V.l.n.r. Else Schuler, Tristan Rémy, Franz W. Seiwert, Gerd Arntz 1928 Foto: August Sander

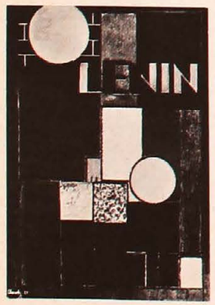
voudig, feit, zo is het. Daarbij in de vorm vereenvoudigd tot symbool.'
Deze door Seiwert zo genoemde 'figuratief-konstruktieve' beeldvorm stelde Arntz en zijn vrienden in staat de maatschappelijke verhoudingen te analyseren zonder zich in details te verliezen en vormde tegelijk de uitdrukking van een nieuwe kollektief georganiseerde maatschappij.[3] Centraal in hun werk en denken stond de vernietiging van de individualistische burgerlijke kultuur en de daarmee samenhangende kapitalistische produktieverhoudingen. Grosz, Dix en de kunstenaars van de ASSO (Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands) stelden zich ook op dit standpunt. Maar Seiwert bracht met de volgende uitspraak impliciet als bezwaar tegen hun werk in:
'de instelling, dat er sprake is van proletarische kunst wanneer in een burgerlijke kunstvorm inhoudelijk iets over het proletariaat wordt gezegd, is volgens mij volstrekt sociaaldemocratisch, waarbij het begrip sociaal-demokratisch ook de partijkommunisten omvat.'[4]
Deze uitspraak moet echter niet al te letterlijk genomen worden. De Keulse Progressieven waren aanhangers van de radengedachte en van de 'Allgemeine Arbeiter-Union (Einheitsorganisation)' die tegen alle politieke partijen en vakbonden was gericht. Ook Arntz was vanaf 1924 geabonneerd op 'Die Aktion', het belangrijkste publikatie-medium van de in 1921 opgerichte AAU(E) waaraan vooral Seiwert regelmatig met prenten en publikaties meewerkte. Maar wanneer het om praktische solidariteit ging, werkten ze wel degelijk met de kommunistische partijen samen: Seiwert leverde regelmatig bijdragen aan het KPD-blad 'Sozialistische Republik'; enkelen van hen maakten prentbriefkaarten ten bate van de door Willi Münzenberg georganiseerde 'Internationale Arbeiter Hilfe' (IAH); en de met deze organisatie gelieerde Ortsgruppe Köln der Künstlerhilfe gaf in 1925 de katalogus van Arntz' tentoonstelling in 'Der neue Buchladen' uit.
Ook was er duidelijk sprake van praktische solidariteit met de impliciet door Seiwert bekritiseerde kunstenaars.
Zo nam in 1924 een aantal Keulse Progressieven in 'Das Kunstblatt' stelling tegen de kunsthistorikus Meier-Graefe, die in de 'Deutsche Allgemeine Zeitung' van 2 juli 1924 ernstige bezwaren had gemaakt tegen de aankoop van Dix' schilderij *Schützengraben* (Loopgraven) door het Wallraf-Richartz-Museum in Keulen en de expositie ervan in Berlijn.[5]
Naast Seiwert, Hoerle, Räderscheidt en Abelen uit Keulen waren Gerd Arntz en zijn vrienden Arthur Kaufmann en Jankel Adler de enige kunstenaars uit Düsseldorf die het voor hun stadgenoot Dix opnamen en het protest tegen Meier-Graefe mede ondertekenden. Deze geringe steun uit Düsseldorf zelf is typerend voor het Düsseldorfse kunstklimaat dat door Hans Schmitt-Rost als volgt gekaraktiseerd wordt: 'Zo is er in Düsseldorf veel schilderkunst geweest en is er nog. Zij neemt daar echter hoogstens het karakter van scholen eine vergleichbare Charakteristik: 'Gerd Arntz schneidet in seine Platten Bilder der Arbeit und Bilder der Arbeitenden.... Er schneidet das alles mit einem in Deutschland ungewohnten Mangel an Sentimentalität. Einfach, Tatsache, so ist es. Dabei in der Form vereinfacht zum Symbol.'
Diese von Seiwert als 'figurativ-konstruktivistisch' bezeichnete bildnerische Form ermöglichte es Arntz und seinen Freunden, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu analysieren, ohne sich in Details zu verlieren, und gab gleichzeitig einer neuen kollektivistisch-organisierten Gesellschaft Ausdruck.[3] Im Mittelpunkt ihrer Arbeiten und ihres Denkens stand die Vernichtung der individualistischen bürgerlichen Kultur und der damit verbundenen kapitalistischen Produktionsverhältnisse. Obwohl Grosz, Dix und die Künstler der ASSO (Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands) die gleichen Ziele verfolgten, wird aus folgendem Zitat Seiwerts Skepsis gebenüber ihrer Kunst deutlich:
'die einstellung, dass proletarische kunst sei, wenn bürgerliche kunstform inhaltlich über proletarisches aussagt, scheint mir ganz sozialdemokratisch zu sein, wobei der begriff sozialdemokratisch die parteikommunisten einschliesst.'[4]
Diese Bemerkung muss jedoch nicht allzu wörtlich genommen werden. Die Kölner Progressiven waren überzeugte Anhänger des Rätesystems und der 'Allgemeinen Arbeiter Union (Einheitsorganisation)' die sich gegen alle politischen Parteien und Gewerkschaften richtete. Auch Arntz abonnierte ab 1924 'Die Aktion', das wichtigste öffentliche Organ der 1921 gegründeten AAU(E), bei der vor allem Seiwert mit Drucken und anderen Veröffentlichungen mitarbeitete. Wenn es aber um praktische Solidarität ging, arbeiteten sie eng mit den kommunistischen Parteien zusammen: Seiwert lieferte regelmässig Beiträge für das KPD-Organ 'Sozialistische Republik', einige von ihnen entwarfen Druckpostkarten, deren Erlös der von Willi Münzenberg organisierten 'Internationalen Arbeiterhilfe' (IAH) zugute kam; und die mit dieser Organisation liierte 'Ortsgruppe Köln der Kunstlerhilfe' gab 1925 den Katalog von Arntz' Ausstellung in 'Der neue Buchladen' heraus.
Ebenfalls praktische Solidarität mit den von Seiwert implizit kritisierten Künstler zeigte sich, als 1924 ein Teil der Kölner Progressiven im 'Kunstblatt' Stellung gegen den Kunsthistoriker Meier-Graefe nahm, nachdem dieser in der 'Deutschen Allgemeinen Zeitung' vom 2. Juli 1924 den Ankauf des Dix-Gemäldes *Schützengraben* durch das Wallraf-Richartz-Museum in Köln und dessen Ausstellung in Berlin kritisiert hatte.[5]
Neben Seiwert, Hoerle, Räderscheidt und Abelen aus Köln waren Gerd Arntz und seine Freunde Arthur Kaufmann und Jankel Adler die einzigen Düsseldorfer Künstler, die für ihren Mitbürger Dix eintraten und das Protestschreiben gegen Meier-Graefe mit unterzeichneten. Diese geringe Unterstützung aus Düsseldorf selbst war typisch für das damalige Kunstklima, das Hans Schmitt-Rost mit folgen-

aan, maar niet van een geestelijke stroming, van een avantgardistische beweging. Daarnaast is er een koncentratie van allerlei individuele schilders. (....) Düsseldorf is de stad van de industriewelstand, een goed burgerlijke stad. Daarom is de schilderkunst in deze 'kunststad' nooit schokkend of revolutionair of ook bijzonder geestelijk geweest. Zelfs dat, wat zich zo voordeed, liet zich uiteindelijk toch in de legitimiteit trekken. Interessante, maar verteerbare varianten waren dan het uiteindelijke resultaat.'[6] Dix vertrok in 1925 uit Düsseldorf en hoewel Arntz — die zijn atelier/woonhuis overnam — er tot eind 1928 bleef wonen, oriënteerde hij zich direkt na zijn terugkeer sterk op Keulen.
Eigenlijk had Arntz uiterlijk weinig gemeen met de kunstenaars die in de eerste helft van de jaren twintig geleidelijk aan de groep Keulse Progressieven gingen vormen. Hij woonde in een andere stad, was afkomstig uit een welgesteld fabrikantenmilieu, van huis uit protestants en bovendien een aantal jaren jonger dan de meeste anderen.
De eerste aanzetten van Seiwert en Hoerle tot een figuratief-konstruktieve beeldvorm lagen al rond 1920/1921, een tijd waarin de niet uitgedragen revolutie van 1918 de hoop op een totale maatschappelijke omwenteling nog rechtvaardigde. Arntz' werk bevond zich toen in een ontwikkelingsfase die vergelijkbaar is met het werk van Seiwert en Hoerle uit de eerste wereldoorlog. Het ontbrak hem nog aan een adequaat uitdrukkingsmiddel voor zijn politieke ideeën. Toen hier in 1924 door zijn kontakten met Keulen verandering in kwam, had de maatschappelijke situatie zich intussen ingrijpend gewijzigd.
In 1923/1924 begon de zogenaamde 'relatieve stabiliseringsfase' van de Weimar Republiek. De dollarstroom die los kwam door het in werking treden van het Dawesplan bracht orde in de door herstelbetalingen en inflatie geruïneerde Duitse ekonomie, maar verlamde tegelijkertijd de revolutionaire strijdbaarheid van de proletarische massa. Toen Arntz' werk zich ging politiseren was er geen sprake meer van een werkelijk revolutionaire situatie. In veel van zijn politieke prenten greep hij dan ook terug naar de periode 1918-1923 toen de klassetegenstellingen zich nog ontlaadden in een openlijke strijd en de invloed van de radenkommunisten relatief groot was. Door zijn afkerigheid van de partijstrijd speelden aktuele politieke gebeurtenissen aanvankelijk een beperkte rol in zijn werk. Het ging Arntz en zijn vrienden ook niet om het uitbeelden van de toevallige werkelijkheid, maar om de strukturele maatschappelijke verhoudingen. Nadat de tegenstellingen zich door het ineenstorten van de Amerikaanse beurs in 1929 en de opkomst van het fascisme weer hadden verscherpt, kwam hier bij Arntz in de jaren dertig verandering in. Het fascisme en de bestrijding ervan werden hét centrale thema in zijn werk. Maar ook dan grijpt hij voor de uitbeelding van de strijd tegen het fascisme nog vaak terug naar herinneringen en gebeurtenissen uit de direkte na-oorlogse periode.
De prent *Amerikaans 57* uit 1924 werpt een den Worten charakterisierte: 'So hat es in Düsseldorf viel Malerei gegeben und gibt es noch. Sie nimmt aber dort allenfalls den Charakter von Schulen an, nicht aber von einer geistigen Strömung, einer avangardistischen Bewegung. Daneben sammeln sich mancherlei Individualitäten von Malern. (....) Düsseldorf ist die Stadt des Industriewohlstandes, eine gut bürgerliche Stadt. Darum ist die Malerei dieser 'Kunststadt' nie erschütternd oder umstürzlerisch oder auch besonders geistig gewesen. Selbst das was sich so gebärdete, liess sich am Ende doch in die Legitimität einbiegen. Es endete dann als interessante, aber verdauliche Variante.'[6]
Im Jahre 1925 verliess Dix Düsseldorf, und obwohl Arntz — der dessen Atelier bzw. Wohnung übernahm — noch bis Ende 1928 dort wohnen blieb, orientierte er sich gleich nach seiner Rückkehr vorwiegend an der Kölner Szene.
Eigentlich hatte Arntz wenig gemein mit den Künstlern, die in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre allmählich die Gruppe der Kölner Progressiven bildeten. Er wohnte in einer anderen Stadt, kam aus einem wohlhabenden Fabrikantenmilieu, war von Hause aus Protestant und überdies einige Jahre jünger als die meisten anderen.
Die ersten Ansätze von Seiwert und Hoerle zu einer figurativ-konstruktiven Bildform lagen schon in der Zeit um 1920/1921, als der Verlauf der Revolution von 1918 noch offen und die Hoffnung auf eine totale gesellschaftliche Umwälzung noch gerechtfertigt war. Arntz' Arbeiten befanden sich damals in einer Entwicklungsstufe, die mit Arbeiten von Seiwert und Hoerle aus dem ersten Weltkrieg vergleichbar ist. Es fehlte ihm noch das adäquate Ausdruckmittel für seine politischen Ideen. Als sich dies 1924 durch seine Verbindungen mit Köln änderte, hatte sich inzwischen auch die gesellschaftliche Situation grundlegend geändert. In den Jahren 1923/1924 begann die sogenannte 'relative Stabilisierungsphase' der Weimarer Republik. Der sich durch die Durchführung des Dawesplans lösende Dollarstrom brachte Ordnung in die von Wiederaufbaukosten und Inflation ruinierte deutsche Wirtschaft, lähmte aber gleichzeitig die revolutionäre Streitbarkeit der proletarischen Masse. Nachdem sich Arntz' Arbeiten politisiert hatten, konnte von einer wirklich revolutionären Phase schon keine Rede mehr sein. In vielen seiner politischen Darstellungen griff er deshalb auf die Periode 1918-1923 zurück, in der die Klassengegensätze noch in einem öffentlichen Kampf sichtbar waren und der Einfluss der Rätekommunisten noch relativ gross war. Wegen seiner Abneigung gegen den Parteienstreit spielten aktuelle politische Ereignisse in seinen Arbeiten anfänglich nur eine untergeordnete Rolle. Es ging Arntz und seinen Freunden ja nicht um die Abbildung der zufälligen Wirklichkeit, sondern um die Struktur der gesellschaftlichen Verhältnisse. Als sich die Gegensätze durch den Zusammenbruch der amerikanischen Börse (1929) und das Aufkommen des Fachismus jedoch wieder verschärft hatten, lassen sich auch in Arntz' Arbeiten aus



57 *Amerikanisches*
Amerikaans 1924

bijzonder licht op de 'relatieve stabilisering' van Duitsland in de periode 1924-1929 en is een van Arntz' zeldzame prenten uit de twintiger jaren die verwijst naar een aktuele maatschappelijke ontwikkeling. In november 1923 verscheen de Duitse vertaling van Henry Ford's boek 'My work and life', dat direkt een bestseller werd en hét geschrift van de stabiliseringsfase. Ford gold voor velen als bewijs dat de klassekonflikten door een vrije ontplooiing van de in het kapitalisme sluimerende krachten vanzelf opgelost zouden worden en de harmonie van alle belangen gewaarborgd. Arntz stelde deze kapitalistische utopie — die door de uitvoering van het Dawesplan ook in Duitsland verwezenlijkt leek te kunnen worden — ondubbelzinnig aan de kaak door een opgehangen neger te stellen tegenover een rij Fords en volgens de laatste Amerikaanse mode gekleide baadsters. Elke emotionele betrokkenheid bij het uitgebeelde ontbreekt in de vormentaal, zodat de nadruk komt te liggen op de spanning tussen verschillende beeldelementen en daarmee op de spanning in de maatschappelijke realiteit. De organisatie van het beeldvlak toont door het gebruik van lijnen en eenvoudige geometrische vormen duidelijk verwantschap met de abstrakt-geometrische kunst. Seiwert merkte in 1925 op: 'De vorm, waarvan Arntz zich bedient, staat los van het Expressionisme. Maar evenzeer los van een louter formeel Konstruktivisme. Hij gebruikt de heldere, bijna mathematische vorm van het Konstruktivisme om een door hem tot type vereenvoudigde wereld weer te geven.'[7]

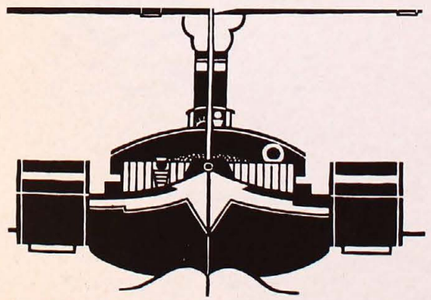


351 *Lenin 1924*

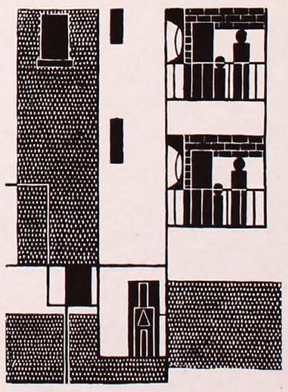
In 1924 gold dit nog niet voor al zijn werk, zoals het reliëf *Lenin 351* bewijst, dat hij nog

den dreissiger Jahren deutliche Veränderungen feststellen. Der Faschismus und dessen Bekämpfung wurden zu dem zentralen Thema seiner Arbeiten. Aber auch dann noch benutzte er für die Darstellung des Kampfes gegegen den Faschismus oft Erinnerungen und Ereignisse aus der direkten Nachkriegszeit.
Der Holzschnitt *Amerikanisches 57* von 1924 lässt die relative Stabilisierung Deutschlands in der Zeit von 1924-1929 in einem besonderen Licht erscheinen und ist einer der wenigen Drucke Arntz' aus den zwanziger Jahren, der auf eine aktuelle gesellschaftliche Entwicklung Bezug nimmt. Im November 1923 erschien die deutsche Übersetzung von Henry Ford's 'My work and Life', das sofort zum Bestseller und zu dem Buch der Stabilisierungsphase wurde. Ford lieferte für viele den trügerischen Beweis, dass die Klassenkonflikte durch eine freie Entfaltung der im Kapitalismus schlummernden Kräfte von selbst beigelegt werden, und somit die Harmonie aller Interessen gewährleistet ist. Diese kapitalistische Utopie — die durch den Dawesplan auch in Deutschland verwirklicht zu sein schien — wird von Arntz eindeutig blossgestellt, indem er einen gehenkten Schwarzen einer Reihe Fords und nach der letzten amerikanischen Mode gekleideten Badeschönheiten gegenüberstellt. Die Formensprache entzieht sich hier jeglicher emotionalen Stellungnahme, sodass der Nachdruck auf die Spannung zwischen den verschiedenen Bildelementen, d.h. die Spannung in der gesellschaftlichen Realität gelegt wird. Der Aufbau der Bildfläche zeigt durch den Gebrauch der Linien und der einfachen geometrischen Formen grosse Nähe zur abstrakten Kunst.

na zijn verhuizing naar Düsseldorf maakte. Hoewel ontstaan in hetzelfde jaar als *Amerikaans,* is het geheel opgebouwd uit abstrakt-geometrische elementen; op zichzelf zou er geen enkele reden zijn om het direkt met Lenin's dood op 21 januari 1924 in verband te brengen, als diens naam er niet op had gestaan.
Ook *Dansers 50* is overheersend abstrakt van karakter. Bij het maken van deze prent was Arntz duidelijk vooral nog geboeid door de toepassing van puur konstruktivistische vormen en speelde de inhoud een sekundaire rol. In mindere mate is dit ook het geval bij *a - a 51.* Thema's als schepen *59, 61, 63* een kermistent *62* en veewagon *60* werden duidelijk door Arntz vooral gekozen om de grenzen en mogelijkheden van de net door hem ontdekte figuratief-konstruktieve beeldvorm af te tasten.
Het aantal werkelijk tendentieuze politieke houtsneden bleef binnen het oeuvre van Arntz uit de twintiger jaren überhaupt veruit in de minderheid. Vroege voorbeelden hiervan zijn naast *Amerikaans* de prenten *Zomaar beschoten 69* en *Alsmaar bescheten 70* ontstaan rond de jaarwisseling 1924/1925. Elk van beide als pendanten gemaakte prenten heeft de maatschappelijke tegenstellingen en de macht van het geld als onderwerp. De cijfers zijn funktioneel gebruikt om deze betekenis nog te versterken.
De vier getekende affiches, die Arntz in 1925 exposeerde, lijken door hun titels *Rode Soldaat, Staking, Voedseluitdeling aan kinderen* en *Gevangenis 343-346* qua politieke inhoud bij deze twee prenten aan te sluiten. Hierover is echter geen uitsluitsel te geven omdat ze verloren zijn gegaan. Naar Arntz zich herinnert vormden ze in ieder geval met *Zomaar beschoten, Alsmaar bescheten, Spiegel 71* en *Loket 72* een tamelijk opmerkelijke groep in zijn werk uit die periode door de grote figuren met ronde hoofden die de gehele hoogte van het beeldvlak vullen. Deze afwijkende vormen Seiwert bemerkte dazu (1925): 'Die Form, der sich Arntz bedient, steht jenseits des Expressionismus. Aber ebenso auch jenseits eines bloss formalen Konstruktivismus. Er benutzt die klare, fast mathematische Form des Konstruktivismus zur Darstellung einer von ihm bis zur Type vereinfachten Welt.'[7]
1924 galt dies noch nicht für alle seine Arbeiten, wie das Relief *Lenin 351* beweist, das er noch nach seinem Umzug nach Düsseldorf gemacht hatte. Obwohl es im gleichen Jahr wie *Amerikanisches* enstanden war, ist es völlig aus abstrakt-geometrischen Elementen aufgebaut; stünde nicht der Name Lenins darauf, gäbe es keinen Grund, es direkt mit dessen Tod am 21. Januar 1924 in Verbindung zu bringen.
Auch der Holzschnitt *Tänzer 50* ist vor allem eine abstrakte Darstellung. Arntz' Hauptinteresse galt hier noch dem Gebrauch rein konstruktivistischer Formen, und der Inhalt spielte eine sekundäre Rolle. Bei dem Holzschnitt *a - a 51* trifft das schon weniger zu. Die Themen *Schiffe 59, 61, 63, théatre 62* und *Viehwagen 60* wählte Arntz in erster Linie, um die Grenzen und Möglichkeiten der gerade von ihm entdeckten figurativ-konstruktiven Bildform abzutasten. Eine ausgesprochen politische Tendenz zeigen überhaupt nur wenige Holzschnitte Arntz' aus den zwanziger Jahren. Zu den frühen Beispielen gehören neben *Amerikanisches* auch die Drucke *Erschossen um nichts 69* und *Beschissen um alles 70,* die um die Jahreswende 1924/1925 entstanden sind. Themen dieser beiden als Pendants zueinandergehörenden Drucke sind die gesellschaftlichen Gegensätze und die Macht des Geldes. Die Zahlen sind hier funktional eingesezt, um die Aussage zu verstärken.
Was den politischen Gehalt betrifft, scheinen die vier signierten Plakatbilder, die Arntz 1925 ausstellte, sich diesen beiden Holzschnitten anzuschliessen, wie aus Ihren *Titeln Roter Soldat, Streik, Kinderspeisung* und *Gefängnis 343-346* abzuleseen ist. Weil sie aber verloren



63 *Schlepper*
Sleepbootje 1924



64 *Hinterhaus*
Achterhuis 1924



69 *Erschossen um nichts*
Zomaar beschoten
1924



70 *Beschissen um alles*
Alsmaar bescheten
1924



76 *Schaufenster I*
Etalage I 1925



77 *Schaufenster II*
Etalage II 1925

maken duidelijk dat Arntz' ontwikkeling vanaf 1924 niet zo rechtlijning verliep als op het eerste gezicht waarschijnlijk lijkt. Het schabloon-achtig gebruik van vormen, zoals de muren op *Zomaar beschoten* en *Alsmaar bescheten* en attributen als een houweel ter aanduiding van het beroep van een uitgebeelde figuur en zijn positie op de maatschappelijke ladder, keren wel steeds opnieuw terug. Wat dit betreft sluit zijn werk vooral aan bij dat van Hoerle, die als stelregel had: 'Alles ontpersoonlijken, schablonen gebruiken, konstrukteur zijn'.[8]

Bij de vier affiches gebruikte Arntz zelfs feitelijk schablonen omdat hij ze gedeeltelijk in spuittechniek uitvoerde. Ook herhaling van identieke beeldelementen op één prent is een door Arntz veel gebruikte werkwijze. Op *Achterhuis 64* is het balkon met een moeder en kind zonder enige wijziging herhaald; en op *Schutting 53* is het groepje kinderen dat bij een industrieterrein zoekt naar kolen, sintels of paardevijgen voor het volkstuintje — zoals in de inflatietijd veel gebeurde — in positief en negatief geplaatst voor een schutting met zich repeterende planken.

Deze thema's en de uitwerking ervan zijn karakteristiek voor veel van Arntz' politieke prenten uit het midden der twintiger jaren. Vaak zijn het haarscherpe uitbeeldingen van het proletarische milieu of van 'de arbeid en.... arbeidenden', zoals Seiwert het uitdrukt. De klassetegenstellingen komen aanvankelijk op de prenten afzonderlijk niet vaak zo expliciet tot uitdrukking als op *Amerikaans, Zomaar beschoten, Alsmaar bescheten* en vooral ook *Mitropa 79.* Daarom maakte Arntz soms twee prenten die naast elkaar bekeken en geëxposeerd moeten worden, zoals *Straat* en *Deftige straat* uit 1924 *55, 66* en *'s Avonds na het werk* en *Week-end* uit 1931/1932 *129, 130.*

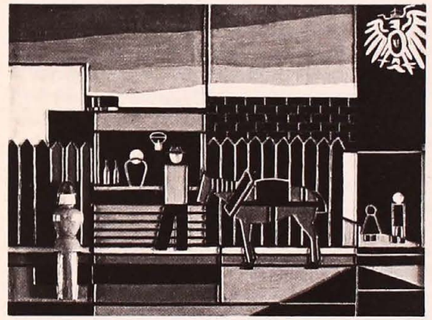
Etalage I en *Etalage II 76, 77* uit 1925 zijn meer variaties op eenzelfde thema, dat op verschillende manieren steeds weer in zijn werk opduikt: winkelende burgers die op straat flaneren of in fraaie automobielen rondrijden en zich spiegelend in smetteloze etalageruiten te goed doen aan konsumptiegoederen die voor de grote massa — gepersonifieerd in enkele glazenwassers of bouwvakkers — onbereikbaar bleven. Ook op *Mitropa* komt dit thema voor; maar dan als onderdeel van een grotere voorstelling, die door het alternerend overheersen van zwarte en witte vlakken in vier gedeeltes uiteenvalt. De bovenste helft toont twee wagons van een trein. Links overheersend in zwart de volle 4e en destijds goedkoopste klasse, rechts overheersend in wit de duurdere 2e klasse en restauratie. Links aan de voet van de spoordijk overheersend in wit het bekende beeld van de burgerij op straat en rechts daarvan onder een viadukt in het donker de grote massa. De hele klassestruktuur van de kapitalistische maatschappij is op *Mitropa* van boven naar onder, links naar rechts en omgekeerd af te lezen, waarbij de gegoede burgerij steeds licht en ruimte heeft, maar de massa opeengepakt in het donker zit. De slotwoorden van Brecht's latere 'Dreigroschenoper' dringen zich onwillekeurig op: 'Denn die gegangen sind, lässt sich hierüber nichts Definitives sagen. In Arntz' Erinnerung bilden sie auf jeden Fall mit *Erschossen um nichts, Beschissen um alles, Spiegel 71* und *Loket 72* in dieser Periode eine ziemlich auffällige Gruppe, vor allem wegen der grossen Figuren mit runden Köpfen, die die ganze Höhe der Bildfläche ausfüllen. An diesen voneinander abweichenden Formen wird deutlich, dass Arntz' Entwicklung ab 1924 nicht so geradlinig verlief, wie es auf den ersten Blick erscheint. Allerdings kehren die schablonenhaften Formen, wie die Mauern bei *Erschossen um nichts* und *Beschissen um alles* und Attribute wie die Spitzhacke, die den Beruf der dargestellten Person und deren Position in der Gesellschaft andeutet, immer wieder zurück. In dieser Beziehung gleichen seine Arbeiten besonders denen Hoerles und entsprechen dessen Grundsatz: 'Alles entpersönlichen, Schablonen benutzen, Konstrukteur sein.'[8] Bei den vier Plakaten benutzte Arntz dann auch tatsächlich Schablonen, weil er sie teilweise in Spritztechnik ausführte. Auch die Wiederholung gleicher Bildelemente in ein- und derselben Darstellung kommt bei Arntz häufig vor: bei *Hinterhaus 64* werden einzelne Bildelemente wie die Mutter und das Kind auf einem Balkon genau wiederholt, und bei *Zaun 53* erscheint die gleiche Gruppe der Kinder, die vor einem gleichförmigen Lattenzaun auf einem Industriegelände nach Kohlen und Schlacken sucht (wie es in der Inflationszeit häufig vorkam) einmal als Positiv- und einmal als Negativform.

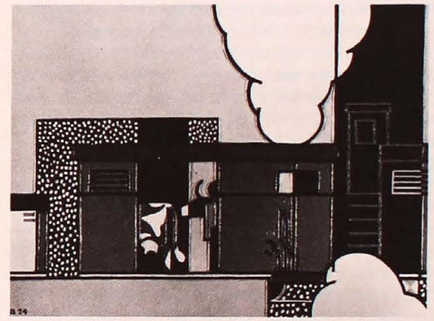
Solche Themen und deren Weiterentwicklung sind für viele der politischen Drucke Arntz' aus der Mitte der zwanziger Jahre sehr charakteristisch. Oft sind es haarscharfe Darstellungen des proletarischen Milieus oder 'der Arbeit und ....Arbeitenden', wie Seiwert es ausdrückte. Anfänglich kommen auf einem einzelnen Bild die Klassengegensätze nicht so deutlich zum Ausdruck wie auf *Amerikanisches, Erschossen um nichts, Beschissen um alles* und vor allem auch *Mitropa 70.* Stattdessen schnitt Arntz manchmal zwei zusammengehörende Bilder, die nebeneinander gesehen und ausgestellt werden mussten: z.B. die *Strasse 55* und *Vornehme Strasse 56* von 1924 und *Feierabend 129* und *Week-end 130* von 1931/1932. *Schaufenster I 76* und *Schaufenster II 77* von 1925 sind eher Variationen eines einzigen Themas, das immer wieder anders in seinen Darstellungen auftaucht: reiche Bürger, die einkaufen oder flanieren oder in schönen Wagen herumfahren, die sich in makellosen Schaufenstern spiegeln und sich an Konsumgütern berauschen, die für die grosse Masse (personifiziert als Fensterputzer oder Bauarbeiter) unerreichbar bleiben. Auch in *Mitropa* ist dieses Thema enthalten; dann aber als Bestandteil einer grösseren Darstellung, in der sich vorwiegend schwarze oder weisse Flächen so voneinander absetzen, dass sie in vier Teile auseinanderfällt. Die oberste Hälfte zeigt zwei Zugwaggons: links (vorherrschend schwarz) die vierte und damals billigste Klasse, rechts (vorherrschend weiss) die teurere zweite Klasse und der Speisewagen. Links am Fusse des Bahndammes vorwiegend in weiss

einen sind im Dunkeln, und die andern sind im Licht'.

Hoewel het uiterst komplexe zwart-wit gebruik op *Mitropa* anders zou doen veronderstellen, maakte Arntz voor geen van zijn houtsneden voorstudies op papier. Met een enorme treffzekerheid tekende hij de uit te snijden voorstelling met Oostindische inkt direkt op het houten blok. Toch dacht Arntz niet uitsluitend in zwart-wit. Een aantal prenten kleurde hij in en vanaf 1924 beschilderde hij vele blokken, waaronder achteraf ook blokken die al eerder ontstonden. De grote betekenis die hij rond 1925 aan de blokken zelf hechtte blijkt uit de tekst die hij bij zijn tentoonstelling in 'Der neue Buchladen' schreef:

'Sedert 1920 verscheur ik alles wat niet op hout getekend is en niet gesneden kan worden. Het materiaal ligt mij zeer, want, afgezien van het feit dat het snijden iets heel moois is, geeft het hout me de mogelijkheid mijn plastisch gevoel te bevredigen door hoger en dieper liggende vlakken en lijnen. Het drukken komt bij mij op de tweede plaats.' De uiterst zorgvuldige manier waarop Arntz zijn blokken bewerkte met het oog op een zelfstandige



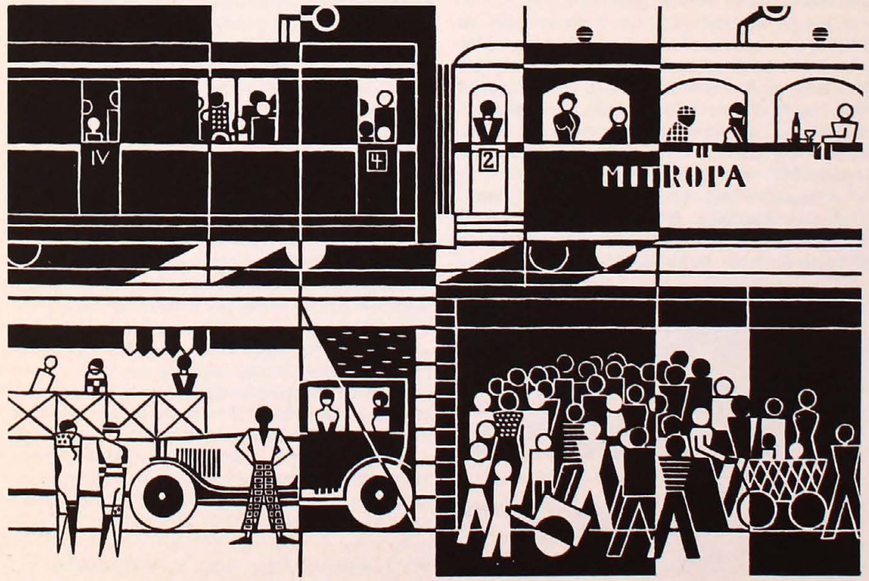


75 *Vorstadt*
Voorstad 1925

60 *Viehwagen*
Veewagon 1924

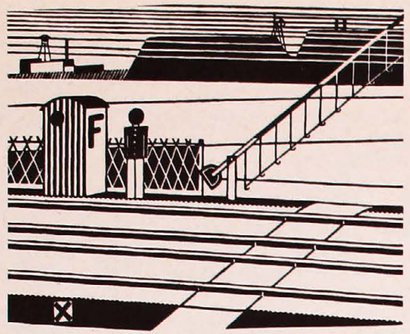
das bekannte Bild von den reichen Bürgern auf der Strasse und rechts davon im Dunkeln unter einer Brücke die grosse Masse der Unterdrückten. Die Klassenstruktur der kapitalistischen Gesellschaft ist bei *Mitropa* von oben nach unten, von links nach rechts und im umgekehrter Reihenfolge abzulesen, wobei das wohlhabende Bürgertum immer von Licht und Raum umgeben, das Volk jedoch im Dunkeln zusammengedrängt ist. Unwillkürlich drängen sich dabei die Schlussworte aus Brechts Dreigroschenoper auf: 'Denn die einem sind im Dunkeln, und die andern sind im Licht'.

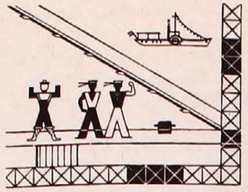
Arntz zeichnete für keinen seiner Holzschnitte Vorstudien auf Papier, obwohl der komplexe Schwarz-Weiss-Aufbau z.B. bei *Mitropa* es vermuten liesse. Mit grosser Handfertigkeit zeichnete er die zu schneidende Darstellung mit indischer Tusche direkt auf das Brett. Arntz dachte jedoch nicht nur in Schwarz-Weiss: viele Abzüge kolorierte er, und ab 1924 bemalte er zahlreiche Stöcke, auch solche, die schon früher entstanden waren. Dass er ab ca. 1925 die Stöcke selbst sehr wichtig zu nehmen begann, geht aus dem Text hervor, den er zu seiner Ausstellung in dem 'Neuen Buchladen'



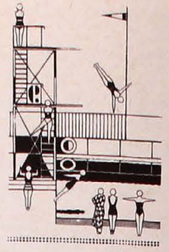
79 *Mitropa 1925*

82 *Bahnübergang*
Spoorwegovergang
1925

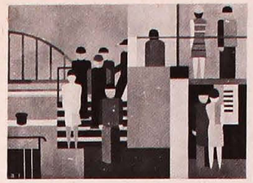




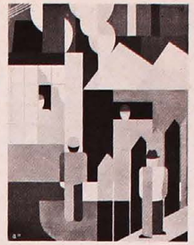
81 *Matrosen 1925*



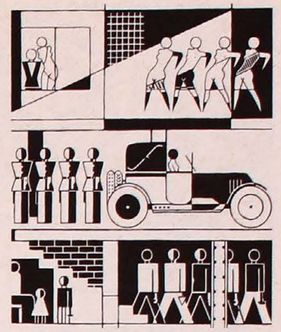
83 *Strandbad 1925*



321 *Rheinufer*
Rijnoever 1926



322 *Kleine Fabrik*
Kleine fabriek 1926



91 *Die Ordnung*
De maatschappelijke orde 1926

funktie als beschilderd reliëf deed Seiwert in dezelfde katalogus schrijven, dat Arntz reliëfs in koorstoelen en altaren zou hebben gesneden, wanneer hij in de Middeleeuwen in Brabant had gewoond. Hierij sprak duidelijk Seiwert's eigen katholieke achtergrond een woordje mee. In Arntz' ontwikkeling en denken speelde, anders dan bij Seiwert, de kerk geen enkele rol van betekenis en zeker niet de Katholieke. Voor het bewerken en beschilderen van zijn blokken was de middeleuropese volkskunst vermoedelijk veel belangrijker, die al in 1921 maar ook nog veel later een direkte inspiratiebron voor hem was.

Daarnaast kunnen Japanse houtsneden een faktor van betekenis hebben gevormd. De parasol die een van de baadsters op *Amerikaans* vasthoudt wijst er al op dat Arntz kennis heeft genomen van de Japanse kunst; en prenten als *Matrozen, Spoorwegovergang, Strandbad, Les Baigneuses* en *Schuitjes 81, 82, 83, 85, 86* uit 1925/1926 zijn in meer of mindere mate beinvloed door de Japanse prentkunst. Arntz drukte ook bijna al zijn prenten op Japans papier en gebruikte hiervoor Japanaqua, tot Hoerle hem in 1927 op het idee bracht om op gewone drukinkt over te gaan.

Verder waren voor zijn vormentaal ook de Franse Puristen en Léger van belang, wier werk hij in 1922 op de '1. Internationale Kunstausstellung' in warenhuis Tietz te Düsseldorf had leren kennen. Hiervan getuigt vooral de schildering op een Japanse mat uit 1924/1925, waarvan alleen het ontwerp bewaard is gebleven *347*. Maar ook in 1926/1927 zijn nog reminiscenties aan het werk van Léger terug te vinden in details, zoals de behandeling van de rook op *Binnenplaats van een fabriek* en *Middageten voor de fabriek 94, 102.*

347 *Entwurf Wandbehang*
Ontwerp wandbespanning 1924/1925



94 *Fabrikshof*
Binnenplaats van een fabriek 1926



schrieb: 'Seit 1920 zerreisse ich alles, was nicht auf Holz gezeichnet ist und nicht geschnitten werden kann. Das Material liegt mir sehr, weil, abgesehen davon, dass das Schneiden sehr schön ist, mir das Holz die Möglichkeit bietet, durch ausgehobene höhere und tiefere Flächen und Linien mein plastisches Gefühl zu befriedigen. Das Drucken kommt bei mir als zweites.'

Die äusserste Sorgfalt, mit der Arntz seine Stöcke bearbeitete und dabei schon darauf achtete, dass sie einen eigenständigen Wert als bemaltes Relief erhalten sollten, veranlassten Seiwert in dem gleichen Katalog zu der Bemerkung, dass Arntz Reliefs in Chorstühle und Altäre geschnitten hätte, wäre er ein im Mittelalter lebender Brabander gewesen. Seiwerts eigener katholischer Hintergrund hatte hier wohl ein Wörtchen mitzureden. In Arntz' Entwicklung und Denkweise spielte jedoch die Kirche — anders als bei Seiwert — überhaupt keine Rolle und schon gar nicht die katholische. Stattdessen war ab 1921 und noch viel später die europäische Volkskunst vermutlich eine der wichtigste Inspirationsquellen für das Schnitzen und Bemalen seiner Stöcke.

Darüberhinaus könnten japanische Holzschnitte von Bedeutung gewesen sein. Auf *Amerikanisches* weist der Sonnenschirm einer der Badeschönheiten schon darauf hin, dass Arntz die japanische Kunst kannte, und bei *Matrosen, Bahnübergang, Strandbad, Les Baigneuses* und *Schiffschaukel 81, 82, 83, 85, 86,* lässt sich mehr oder weiniger stark der Einfluss der japanischen Druckkunst erkennen. Auch zog Arntz fast alle seiner Drucke auf Japanpapier ab und benutzte Japanaqua, bis ihn Hoerle 1927 auf die Idee brachte, auf gewöhnliche Druckfarbe überzugehen.

Wichtig für die Entwicklung seiner Formensprache waren ferner auch die französischen Puristen und Léger, dessen Arbeiten er 1922 auf der 'Ersten Internationalen Kunstausstellung' im Düsseldorfer Warenhaus Tietz kennengelernt hatte. Die Bemalung einer japanischen Matte (1924/1925) zeigt entsprechende Einflüsse, allerdings ist nur der Entwurf bewahrt geblieben *347*. Auch noch in den Jahren 1926/1927 erinnern Einzelheiten wie die Behandlung des Rauches auf *Fabrikshof 94* oder *Mittag von der Fabrik 102* an Stilelemente Légers.

Mit Farben arbeitete Arntz vorläufig wenig: er

Het werken met kleur bleef tot 1926 beperkt tot het inkleuren van enkele prenten, het beschilderen van blokken en een enkele tekening Maar in 1926 zette Anton Räderscheidt Arntz er toe aan om ook met olieverf op doek te gaan werken. Tussen 1926 en 1934 maakte hij in totaal zestien schilderijen, waarvan hij er twee overschilderde, en één in 1940 zelf vernietigde; twee zijn hoogstwaarschijnlijk verloren gegaan en drie zonder bekende verblijfplaats. In thematiek, vormentaal en kleurgebruik sluiten deze schilderijen in sterke mate aan bij zijn prenten en beschilderde blokken. In 1926 maakte Arntz twee schilderijen *321, 322,* maar tegelijkertijd ging hij meer dan enig ander van de groep Keulse Progressieven door met het maken van prenten. Hierbij introduceerde hij op de prent *De Maatschappelijke orde 91* voor het eerst een horizontale driedeling van het beeldvlak, die hij in tegenstelling tot de komplexe beeldopbouw van *Mitropa 79* steeds weer opnieuw toepaste om de boven- en onderlaag van de kapitalistische maatschappij tegenover elkaar te stellen. Onder zit in een donkere kelderwoning een moeder met twee kinderen. Het jongetje heeft een hamer als hand om aan te duiden dat hij voorbestemd is handarbeider te worden zoals de mannen in de kelder ernaast. Boven vermaakt de heersende klasse zich met half ontklede dames in het huis, dat op straatniveau bewaakt wordt door niet minder dan vier agenten. Een variant van deze prent is *Rust en orde 92,* eveneens uit 1926.

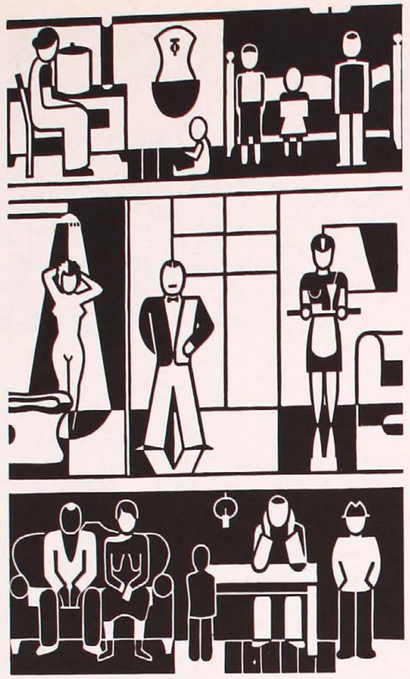
In 1927 gebruikte Arntz dezelfde driedelige beeldopbouw voor zijn eerste grote thematisch samenhangende serie prenten: *Twaalf huizen van deze tijd 103-114.* Alleen al door deze hechte beeldopbouw onderscheidt de serie zich van Seiwert's Sieben Antlitze der Zeit, tekeningen die deze in 1921 voor Der Ziegelbrenner had gemaakt en die zijn eerste aanzetten vormden voor een figuratief-konstruktieve beeldvorm. Hoewel de series ook thematisch verschillen, kunnen deze tekeningen Arntz wel op het idee hebben gebracht om zijn *Twaalf huizen* te maken. Dit wordt des te aannemelijker gemaakt door het feit dat hij de reprodukties uit 'Der Ziegelbrenner' knipte en tot nu toe heeft bewaard.

Arntz sneed zijn eigen serie naar analogie van de twaalf astrologische 'huizen', hemelzones die via de stand van de zon, maan en planeten kolorierte einige Drucke, bemalte Druckstöcke und machte eine Zeichnung, doch dann — 1926 — ermutigte ihn Anton Räderscheidt, mit Ölfarbe auf Leinwand anzufangen. Zwischen 1926 und 1934 entstanden insgesamt sechzehn Gemälde, zwei davon übermalte er wieder und eins wurde eigenhändig vernichtet; zwei weitere sind höchstwahrscheinlich verloren gegangen und von dreien ist der Verbleib unbekannt. In ihrer Thematik, Formsprache und Farbgebrauch haben sie grosse Ähnlichkeiten mit seinen Drucken und bemalten Stöcken.

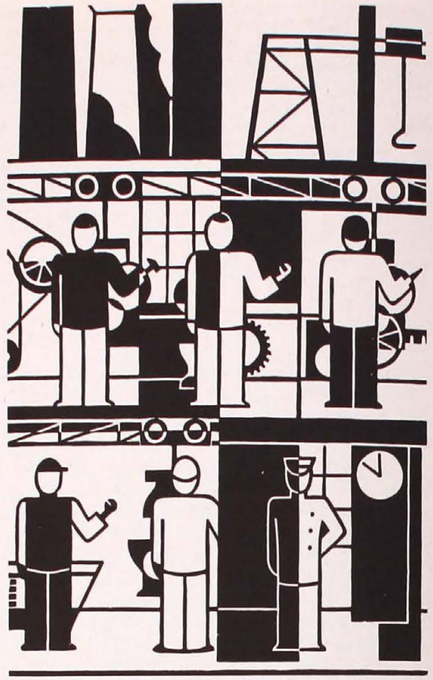
1926 waren zwei der Gemälde entstanden *321, 322,* doch gleichzeitig setzte er — wie kein anderer der Kölner Progressiven — das Drucken fort. Bei dem Holzschnitt *Die Ordnung 91* führte er eine horizontale Dreiteilung der Bildfläche ein, die er im Gegensatz zu dem komplexen Bildaufbau bei *Mitropa 79* immer wieder neu für die Gegenüberstellung der Ober- und Unterschicht der kapitalistischen Gesellschaft anwendete. Im unteren Drittel sitzt eine Mutter mit ihren zwei Kindern in einer dunklen Kellerwohnung, anstelle einer Hand sieht man bei dem Jungen einen Hammer, ein Zeichen, dass er — nicht anders als die Männer in dem daneben dargestellten Keller — dazu verurteilt ist, Arbeiter zu werden. Im oberen Drittel vergnügt sich die herrschende Klasse, spärlich bekleidete Damen und draussen bewachen vier Polizisten das Haus. Der Holzschnitt *Ruhe und Ordnung 92,* ebenfalls von 1926, zeigt eine andere Variation dieses Temas.

Den gleichen dreiteiligen Bildaufbau verwandte Arntz 1927 für seine erste grosse, thematisch zusammenhängende Serie: *Zwölf Häuser der Zeit 103-114.* Schon durch diesen straffen Aufbau der Flächen unterscheidet sich die Serie von Seiwerts *Sieben Antlitze der Zeit,* die seinen ersten Ansatz einer figurativ-konstruktiven Bildform bedeuteten und die er 1921 im 'Ziegelbrenner' veröffentlichte. Obwohl die beiden Serien auch thematisch voneinander abweichen, ist es gut möglich, dass Arntz sich hier von Seiwert anregen liess; noch wahrscheinlicher wird es, wenn man weiss, dass er die Reproduktionen aus dem 'Ziegelbrenner' ausschnitt und bis heute bewahrte.

Arntz bezog seine Serie auf die zwölf astrologischen 'Häuser', d.h. die Himmelszonen, die nach dem Stand der Sonne, des Mondes und der Planeten unser Leben auf der Erde bestimmen. Für Arntz sind jedoch die zwölf dar-



103 *Wohnhaus*
Woonhuis 1927



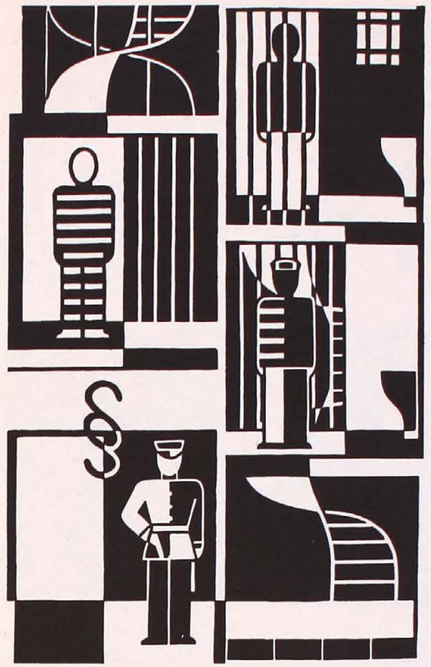
104 *Fabrik*
Fabriek 1927

daarin ons leven op aarde zouden bepalen. Hiertegenover stelde hij twaalf aardse huizen, die volgens hem van werkelijke betekenis waren: *woonhuis, fabriek, warenhuis, gevangenis, kazerne, ziekenhuis, hotel, stadion, theater, bar, bordeel en bank.* Over deze keuze schrijft hij later zelf: 'De keuze? Nu zou ik er misschien een school, misschien zelfs een kerk bij opgenomen heben. Maar toen vond ik zelfs een dancing belangrijker dan een restaurant — maar dat is nu geschiedenis, de 'gouden' jaren twintig liggen ver achter ons.'[9] Op *Woonhuis 103* wordt behalve de kelder ook de zolder door het proletariaat bewoond, terwijl de bourgeoisie hier de ruimere, zindoorschenen en blinkende middelste etage bewoont, die is voorzien van een douche en bidet. Een vergelijkbare doorsnede van een woonhuis door de Keulse kunstenaar F. M. Jansen uit 1921 maakt duidelijk hoe scherp de analyse van Arntz is. Op de prent *Kazerne 107* hebben het boven afgebeelde eten en drillen van de soldaten op de binnenplaats de dood van de mens als resultaat. De *Fabriek 104* kan slechts volop draaien, zoals blijkt uit de rokende schoorstenen, dankzij half tot werktuigen geworden arbeiders die pas naar huis kunnen wanneer de klok aangeeft dat ze lang genoeg gewerkt hebben. Op andere prenten uit de serie is de maatschappijkritiek vooral in de details te vinden. En soms zijn bijna kommentaarloos maatschappelijke fenomenen vastgelegd

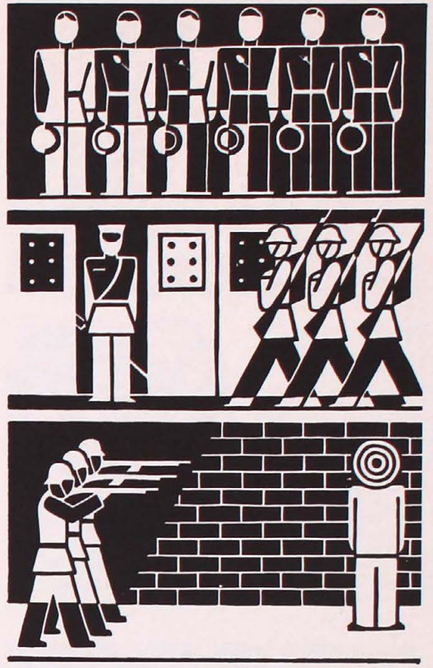
Franz Wilhelm Seiwert: Die Schule 1921, Zeichnung (Aus der Serie: Sieben Antlitze der Zeit)
De school, tekening (Uit de serie: Zeven gezichten van deze tijd)



Arntz was destijds van plan de *Twaalf huizen* als map te laten verschijnen. Hij ontwierp hiervoor twee verschillende omslagen, maar gestellten irdischen Häuser ausschlaggebend: *Wohnhaus, Fabrik, Warenhaus, Gefängnis, Kaserne, Krankenhaus, Hotel, Bahnhof, Theater, Bar, Bordell* und *Bank.*
Über diese Wahl schreibt er später: 'Die Auswahl? Heute würde ich vielleicht eine Schule, vielleicht gar eine Kirche hinein genommen haben. Aber damals schien mir gar eine Tanzbar wichtiger als ein Restaurant — doch das ist nun Historie, die 'goldenen' zwanziger Jahre liegen nun weit zurück.'[9] Der Holzschnitt *Wohnhaus 103* zeigt, wie sich im Keller und auf dem Speicher das Proletariat auf kleinstem Raum behelfen muss, während die Bourgeoisie die sonnige und geräumigere mittlere Etage mit Dusche und Bidet bewohnt. Der Vergleich mit einem anderen Längsschnitt eines Wohnhauses von 1921, dargestellt von dem Kölner Künstler F. M. Jansen macht die Schärfe der Arntz'schen Analyse deutlich.
Auf dem Druck *Kaserne 107* werden die Zusammenhänge wiederum dreiteilig dargestellt: Soldaten essen, werden gedrillt und erschiessen im unteren Teil einen Menschen. Die *Fabrik 104* läuft nur auf vollen Touren (siehe die rauchenden Schornsteine) dank der halb zu Werkzeugen degradierten Arbeiter, die erst dann lange genug gearbeitet haben, wenn die Uhr es anzeigt. Auf einigen Drucken dieser Serie drückt sich Arntz' Gesellschaftskritik vor allem in Einzelheiten aus, andere schildern beinahe kommentarlos die gesellschaftlichen Phänomene.
Damals fasste Arntz den Plan, die *Zwölf Häuser* als Mappe erscheinen zu lassen und entwarf zwei verschiedene Einbände. Doch erst

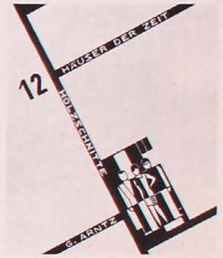


106 *Gefängnis*
Gevangenis 1927



107 *Kaserne*
Kazerne 1927

Gerd Arntz: Einband-Entwurf Mappe Zwölf Häuser der Zeit 1928
Omslag-ontwerp voor de map Twaalf huizen van deze tijd



voerde het plan niet zelf uit. Pas in 1973 werd de map door Galerie Kunze in Berlijn uitgegeven, wat typerend is voor de late erkening van Arntz' werk en dat van de Keulse Progressieven in het algemeen. Zoals bij de meeste van zijn prenten is het ook bij de serie *Twaalf huizen* onwaarschijnlijk dat hij de aangegeven oplage van dertig ooit zelf heeft gedrukt. De afzetmogelijkheden waren namelijk tot een uiterst kleine groep beperkt. Zijn prenten lijken ondubbelzinnig voor de grote massa bedoeld, maar, zegt Arntz zelf: 'Toch heb ik nooit zelf voor arbeiders gewerkt. Als je een klassenindeling wilt maken, kun je zeggen dat ik me meer heb gericht op mijn kleine kring van marxistische intellectuelen en kunstvrienden.'[10] Niet ten onrechte stelt Tschinkel ook de vraag: 'of de massa zelf de progressief-sociale kunst zal begrijpen? daarop moet men zeggen, dat er daarnaast zoveel andere belangrijke dingen zijn, die de massa jammer genoeg nog lang niet begrijpt, maar voor alles zou de massa deze kunst überhaupt te zien moeten krijgen.'[11]
De prenten van Arntz kwamen meestal inderdaad maar een klein publiek onder ogen. Een van de oorzaken was volgens Arntz dat '.... na de stabilisatie van herfst 1923 in Duitsland ook de situatie voor grafiek (was) veranderd. Er kwam ook langzaam stagnatie in de stroom van mappen die de grote kunsthandelaren en uitgeverijen na de oorlog hadden uitgegeven. De tijd voor grafiek werd slechter, juist nadat ieder (van de groep Keulse Progressieven) zijn eigen vorm gevonden had. Ook de nauwere aaneensluiting van de verschillende individuen

1973 wurde sie bei der Galerie Kunze in Berlin herausgegeben, bezeichnend für die späte Anerkennung Arntz' und der Kölner Progressiven im allgemeinen. Es ist die Frage, ob Arntz die *Zwölf-Häuser-Serie* jemals selbst in der angegebenen dreissiger Auflage abgezogen hat. Obwohl seine Drucke eindeutig für die grosse Masse bestimmt waren, blieben die Absatzmöglichkeiten seiner Drucke immer auf eine äus serst kleine Gruppe beschränkt. Arntz sagt dazu: 'Doch habe ich die Arbeiter nie selbst angesprochen. Wenn man eine Klasseneinteilung machen will, kann man sagen, dass ich mich eher an meinen eigenen Kreis marxistischer Intellektueller und Kunstfreunde gewandt habe.'[10] Nicht ganz unbegründet stellt Tschinkel auch die Frage: 'ob die massen selbst die progressiv-soziale kunst verstehen werden? da muss man schon sagen, dass er daneben noch eine menge anderer wichtiger dinge gibt, die zu verstehen die massen leider ebenfalls noch weit entfernt sind, doch vor allem müsste die masse diese kunst überhaupt zu sehen bekommen!'[11]
Tatsächlich kamen Arntz' Drucke meist nur einem kleinen Publikum unter die Augen. Eine der Ursachen war (so Arntz), dass 'nach der Stabilisation vom Herbst 1923 in Deutschland auch die Situation für Graphik verändert (war). Es begann eine Stagnation auch langsam in der Flut der Mappenwerke, die die grossen Kunsthändler und Verlage nach dem Krieg herausgegeben hatten. Die Zeit für Druckgraphik wurde schlechter, gerade nachdem jeder (der Gruppe progressiver Künstler) für sich seine Form und seine Eigenheit gefunden



Franz M. Jansen: Groszstadt-Zyklus, Holzschnitt IX 1921
Serie Wereldstad, houtsnede IX



119 *Rätemandat oder Diätenmandat? Radenmandaat of presentiegeldenmandaat? 1928*



118 *Liebknechts Tod der Bonzen Brot Liebknecht's dood der bonzen brood 1927/1928*



114a *Die Partei schützt den Staat! De Partij beschermt de staat! 1927*



115 *Pol. Wirt. Einheitsorganisation Pol. ekon. eenheidsorganisatie 1927*

leverde geen publikatie meer op, het bleef bij gezamenlijk tentoonstellen. Hoerle had het linoleumsnijden opgegeven, ook de Räderscheidts sneden niet meer, alleen F. W. Seiwert maakte naast schilderijen nog grafiek.'[12] Tot oktober 1929 — toen het eerste nummer verscheen van 'a bis z', orgaan van de groep progressieve kunstenaars, keulen' — waren er bovendien maar weinig publikatiemogelijkheden in tijdschriften. Enerzijds vanwege het radikale karakter van de prenten der Keulse Progressieven, anderzijds door hun eigen afkeer van de kunsttijdschriften en hun lezerskring. 'Seiwert was in deze zaken zeer kritisch', schrijft Arntz en 'toen bijvoorbeeld een keer een houtsnede van mij in het 'snob'-tijdschrift 'Querschnitt' verschenen was, wekte dit zijn afkeuring.'[13] Niet toevallig viel de keuze voor afbeelding op een prent als *Strandbad 83.* Radikaler prenten vonden alleen een groter verbreiding via 'Die Aktion', bladen van de AAU(E) — en wat Seiwert betreft soms van de KPD. Ook van Arntz verschenen in 1927/1928 prenten in deze bladen. Een afdruk van *Spartakusbund 99* verscheen in 'Die Aktion'. De houtsnede toont hoe het radenkommunistische ideaal van de Bedrijfsorganisatie (= BO) een feit wordt en verwijst door de tekst op de schutting naar de oprichting van de '2. Spartakusbond' door Franz Pfemfert in 1926. De moord op een van de oprichters van de eerste 'Spartakusbund', Karl Liebknecht, is te vinden op een houtsnede van Arntz, die verscheen in 'Die proletarische Revolution', een uitgave van de AAU(E) *118.* De prent sluit geheel aan bij de tekst op de titelpagina, die stelt dat Liebknecht, Luxemburg e.a. 'moesten vallen, opdat de bourgeoisie haar rustige opbouw kon uitvoeren en de Nationale Vergadering tot stand kon komen.' Ook op *Radenmandaat of presentiegeldenmandaat? 119* wordt het parlementarisme aan de kaak gesteld, een prent die eveneens in 'Die proletarische Revolution' werd afgedrukt. De vertegenwoordigers van de op grondslag van bedrijven georganiseerde raden zijn letterlijk en figuurlijk één met de massa, terwijl de parlementariër vanuit een 2e klasse treinwagen een groep arbeiders toespreekt die met ontblote hoofden naar hem opkijkt. Nog vier andere prenten uit 1927/1928 hebben direkt betrekking op de radenbeweging — *De Partij beschermt de staat!, Pol. Ekon. Eenheidsorganisatie, Dag van de vrijheid, Raden en Bedrijfsorganisatie* en *De Internationale van het wereldproletariaat 114, 115, 116, 117, 120* — en zijn door Arntz gemaakt voor en gepubliceerd in Die proletarische Revolution'. Deze prenten bereikten zo een groter publiek dan de meeste van zijn andere prenten uit de twintiger jaren.

Van de grootste prent uit deze periode — *Burgeroorlog 122* — liet Arntz zelf verkleinde kliché-afdrukken maken met het oog op verbreiding in breder kring, hetgeen hij in de jaren dertig vaker zou gaan doen.

Kompositorisch wijkt *Burgeroorlog* sterk af van zijn werk tot dan toe, door de koncentratie van de voorstelling langs de rand van het beeldvlak. Het middengedeelte is onbedrukt gelaten en scheidt de arbeiders op de barrikaden van het staatsleger, dat gesteund door een tank de bourgeoisie beschermt tegen de aanvallen van de arbeidersklasse. Dezelfde kompositie en thematiek zou in 1931 terugkeren op het schilderij *Twee Klassen 326.* De statische opbouw, die in de serie *Twaalf huizen van deze tijd* nog sterk overheerste, is verdwenen. Over deze ontwikkeling schrijft Arntz zelf: 'Veel voorstellingen vragen om meer bewegingen van de figuren, die metter-



116 *Tag der Freiheit Dag van de vrijheid 1927*



120 *Die Internationale des Weltproletariats De Internationale van het wereldproletariaat 1928*



117 *Räte u. Betriebsorganisation Raden en Bedrijfsorganisatie 1927/1928*

geoisie ihren ruhigen Aufbau vollziehen können, sollte die Nationalversammlung zustande kommen.'

Auch *Rätemandat oder Diätenmandat? 119,* ebenfalls publiziert in 'Die proletarische Revolution' richtet sich gegen den Parlamentarismus: die Vertreter der von allen Arbeitern gewählten Betriebsräte bilden wörtlich und bildlich eine Einheit mit der Masse, der Parlementarier jedoch spricht aus dem Zugwagon der zweiten Klasse zu einer Gruppe von Arbeitern, die mit entblössten Häuptern zu ihm aufsieht. Noch fünf weitere Drucke aus den Jahren 1927/1928 beziehen sich direkt auf die Rätebewegung: *Die Partei schützt den Staat! 114a, Pol. Wirt. Einheitsorganisation 115, Tag der Freiheit 116, Räte und Betriebsorganisation 117* und *Die Internationale des Weltproletariats 120.* Alle wurden für 'Die proletarische Revolution, gemacht und auch in ihr veröffentlicht. So erreichten diese Drucke ein grösseres Publikum als die meisten anderen seiner Arbeiten der zwanziger Jahre.

Ein grösserer Kreis liess sich auch mit den verkleinerten Klischeeabdrücken erreichen, die Arntz von dem grössten Druck dieser Periode *Bürgerkrieg 122* machen liess. In den dreissiger Jahren sollte er dieses Verfahren öfters einsetzen.

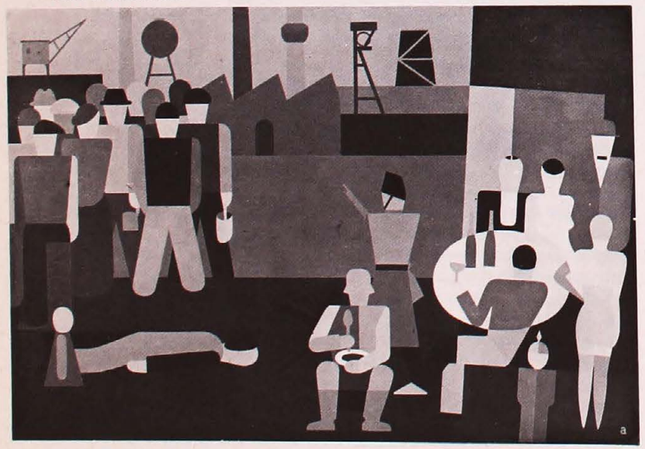
Durch die Konzentration der Darstellung am Rande der Bildfläche unterscheidet sich der Aufbau von *Bürgerkrieg* stark von dem seiner vorhergehenden Arbeiten. Der mittlere Teil ist unbedruckt gelassen und trennt die Arbeiter auf den Barrikaden von der Reichswehr, die mit Hilfe eines Panzers die Bourgeoisie gegen die Angriffe der Arbeiterklasse schützt. Die gleiche Komposition und Thematik wird 1931 bei dem Gemälde *Zwei Klassen 326* wieder auftauchen. Der statische Aufbau — man denke an die

122 *Bürgerkrieg*
Burgeroorlog 1928



tijd pas levendiger worden, om met hun ledematen te kunnen akteren. Het hoogtepunt valt dan in het jaar 1928, gevolgd door een pauze waarin ik alleen schilderde, daarin dan weer geheel vlak en statisch.'[14] Deze onderbreking in het maken van grafiek hangt samen met zijn verhuizing naar Wenen en duurde tot 1931. In de herfst van 1928 haalde Dr. Otto Neurath hem daar enkele maanden op proef heen als grafisch leider van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum en begin 1929 verhuisde Arntz definitief van Düsseldorf naar Wenen. De enige aktiviteit die hij daar tot 1931 nog op het gebied van de vrije grafiek ontplooide was de

326 *Zwei Klassen*
Twee klassen 1930



Serie *Zwölf Häuser der Zeit* ist verschwunden. Arntz selbst schreibt über diese Entwicklung: 'Manche Darstellungen erfordern mehr Bewegungen der Figuren, die mit der Zeit erst lebendiger werden, um mit den Gliedmassen aktieren zu können. Der Höhepunkt ist dann im Jahre 1928, nachdem eine Pause eintritt, in der ich nur malte, dies nun wieder ganz flächig und statisch.'[14] Diese Unterbrechung seiner Grafikproduktion hängt mit seinem Umzug nach Wien zusammen und dauert bis 1931. Im Herbst 1928 hatte Dr. Otto Neurath Arntz eingeladen, — zunächst probeweise — für einige Monate die Stelle des graphischen Leiters des Gesellschafts- und Wirtschaftmuseums zu übernehmen; Anfang 1929 verliess Arntz Düsseldorf und zog entgültig nach Wien. Hier musste er die freie Grafik vernachlässigen; nur den *Bürgerkrieg*, den er in Düsseldorf angefangen hatte, vollendete er noch. Ein Detail verrät, dass ihm wegen seines Umzuges und seiner Arbeit am Museum die nötige Konzentration fehlte: die Militärs legen die Gewehre an ihre linke Schulter.

Ein Anderes Detail dieses Holzschnittes wirft ein interessantes Licht auf Arntz' künstlerische Aktivitäten und seine Auffassung über die Funktion des Künstlers in der Gesellschaft: zu den Bürgern, die trotz der sie umgebenden Gewalttätigkeiten ruhig ihren täglichen Beschäftigungen nachgehen, gehört auch ein Maler, der an einem Stilleben arbeitet. Arntz und seine Freunde verwarfen den Naturalismus als typische Äusserungsform der traditionellen bürgerlichen Kultur und als Bestätigung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse. Dementsprechend ist der naturalistische Maler bei Arntz als Exponent der Bourgeoisie und nicht wie auf Oskar Nerlingers Gemälde *Der Weltferne* von 1931 in einem Elfenbeinturm dargestellt.[15] Von wirklich revolutionärer Kunst konnte für Arntz erst dann die Rede sein, wenn sich nicht nur der Inhalt, sondern auch die Form von der individualistischen bürgerlichen Kultur losgelöst hatte. Weder der 'Sozialistische Realismus', noch die 'Neue Sachlichkeit' entsprach dieser Forderung der Kölner Progressiven und entlockte darum immer wieder ihre Kritik.

Aus den gleichen Gründen lehnten sie das Gemälde als künstlerisches Medium ab, 'dessen entstehung nicht zufällig, sondern aus einer inneren notwendigkeit mit der entstehung des modernen kapitalismus zusammenfällt....'[16] Als zulässige Alternative akzeptierten sie nur die Wandmalerei und die monumentale angewandte Kunst, jedoch blieben wegen ihrer radikalen politischen Stellungnahme die öffentlichen Aufträge in Deutschland aus. Bis auf eine Ausnahme: der Direktor des Kölner Kunstgewerbemuseums, Karl With, beauftragte Seiwert 1931/1932 mit einem Glasmosaik. Zuvor hatten Seiwert und Hoerle 1924/1925 den 'Neuen Buchladen' von aussen bemalt, und im Februar/März 1929 beteiligte sich Seiwert an der Ausstellung 'Raum und Wandbild' des Kölnischen Kunstvereins. Auch Arntz betrachtete seine Gemälde als Vorstudien für eventuell ausführbare Wandgemälde. Tatsächlich bot sich ihm 1929 die Möglichkeit, in dem Austellungsraum des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums im neuen Wiener Rathaus ein monumentales Gemälde auf Sperrholz auszuführen *325*, das die sozialen Massnahmen der Stadt Wien zum Thema hatte. Es wurde — ebenso wie Seiwerts Glasmosaik — von den Faschisten vernichtet. Es ist anzunehmen, dass die fehlenden Aufträge für Wandgemälde dazu führten, dass Arntz ab 1934 nicht mehr malte. 1933 gab es noch einmal Hoffnung auf ein grosses Wandgemälde, das Arntz zusammen mit Peter Alma in einem Landwirtschaftsinstitut bei Moskau ausführen sollte; doch liess sich dieses Vorhaben nicht verwirklichen. Nur

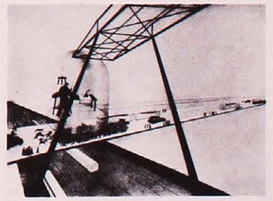
Franz Wilhelm Seiwert/ Heinrich Hoerle
Bemalung des 'Neuen Buchladens' ca. 1924/ 1925
Beschildering van 'Der neue Buchladen'



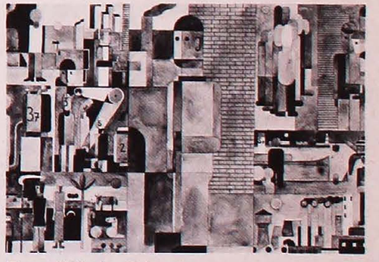
voltooiing van *Burgeroorlog* waaraan hij al in Düsseldorf was begonnen. Eén detail op deze prent maakt duidelijk dat het hem door zijn verhuizing en werkzaamheden voor het museum aan koncentratie ontbrak: de militairen hebben de geweren aan hun linkerschouder aangelegd.

Een ander detail op *Burgeroorlog* werpt een interessant licht op Arntz' schilderkunstige aktiviteiten en opvattingen over de functie van de kunstenaar in de samenleving. Tot de groep burgers die ondanks het omringende geweld rustig doorgaat met haar dagelijkse bezigheden behoort ook een schilder die aan een stilleven werkt. Arntz en zijn vrienden verwierpen het naturalisme als typische uiting van de traditionele burgerlijke kultuur en als bevestigend voor de bestaande maatschappelijke verhoudingen. In overeenstemming met deze opvatting is de naturalistische schilder door Arntz niet in een ivoren toren weergegeven, zoals Oscar Nerlinger deed op zijn schilderij *Der Weltferne* (De wereldvreemde) uit 1931, maar als een exponent van de burgeoisie.[15] Van een werkelijk revolutionaire kunst kon slechts sprake zijn wanneer niet alleen de inhoud maar ook de vorm zich had losgemaakt van de individualistische burgerlijke kultuur. Het 'Socialistisch Realisme' noch de 'Nieuwe Zakelijkheid' voldeden volgens de Keulse Progressieven aan deze eis en ontlokten daarom steeds weer hun kritiek.

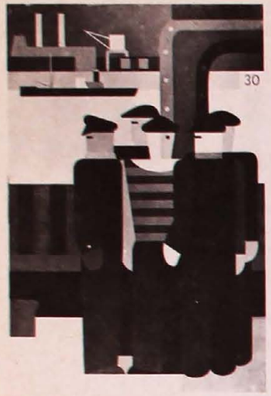
Om dezelfde reden wezen zij het schilderij als medium van de hand, 'waarvan het ontstaan' volgens Seiwert 'niet toevallig maar uit een innerlijke noodzaak met het ontstaan van het moderne kapitalisme samenvalt....'[16] De wandschilderkunst en monumentale toegepaste kunst zagen zij als alternatief, maar door hun radikale politieke stellingname bleven overheidsopdrachten hierover in Duitsland tot één geval beperkt. In 1931/1932 gaf Karl With, de direkteur van het Keulse Kunstgewerbemuseum, Seiwert de opdracht een glasmozaiek voor dit museum te maken. Daarvóór hadden Seiwert en Hoerle samen in 1924/1925 'Der neue Buchladen' van buiten beschilderd en in februari/maart 1929 nam Seiwert deel aan de tentoonstelling 'Raum und Wandbild' in de Keulse Kunstverein. Ook Arntz vatte zijn schilderijen op als voorstudies voor eventueel uit te voeren wandschilderingen. In 1929 kreeg hij inderdaad de kans om voor de expositieruimte van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in het nieuwe raadhuis van Wenen een monumentale schildering op triplex te maken *325*. Evenals het glasmozaiek van Seiwert is deze schildering, die de sociale voorzieningen van Wenen als onderwerp had, door de fascisten vernield. Het lijkt aannemelijk te veronderstellen dat het ontbreken van verdere mogelijkheden tot uitvoering van wandschilderingen er de oorzaak van is geweest dat Arntz na 1934 geen schilderijen meer heeft gemaakt. In 1933 was er nog sprake van dat Arntz met Peter Alma een wandschildering in een Landbouwinstituut buiten Moskou zou kunnen maken, maar ook dit ging uiteindelijk niet door. Alleen Alma kreeg, ondanks zijn C.P.H.-lid-



Oskar Nerlinger:
Der Weltferne 1930,
Tempera und Spritztechnik.
De wereldvreemde,
tempera en spuittechniek
Koll. Staatl. Gal. Moritzburg, Halle



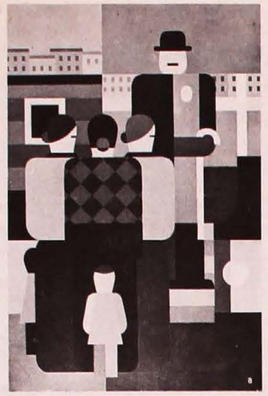
Franz Wilhelm Seiwert:
Entwurf Glasmosaik 1929,
Aquarell
Ontwerp glasmozaik
Koll. Wallraf-Richatz-Museum, Köln



327 *Schifferstreik I*
Havenstaking I 1930



328 *Schifferstreik II*
Havenstaking II 1930



329 *Schifferstreik III*
Havenstaking II 1930



330 *Schifferstreik IV*
Havenstaking IV
1930



Peter Alma:
Rationalisierung ca. 1930, Holzschnitt
Rationalizering, houtsnede
Koll. Gerd Arntz

maatschap, in Amsterdam nog verschillende opdrachten voor monumentale schilderingen in openbare gebouwen. Deze zijn gedeeltelijk bewaard gebleven en geven de mogelijkheid zich er een beeld van te vormen hoe de wandschilderingen van de andere Keulse Progressieven er uit hebben of zouden hebben gezien. Alma was op verzoek van Arntz — die zijn door de vroege Van der Leck geinspireerde werk uit de 'internationale revu i 10' kende — in 1929 enkele maanden als medewerker aan het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wenen verbonden geweest. Zodoende werd hij via Arntz beinvloed door de figuratief-konstruktieve beeldvorm der Keulse Progressieven, zoals zijn tien *Sociale portretten* en andere prenten uit de jaren dertig bewijzen, en werd hij vanaf 1929 als een van de belangrijkste buitenlandse leden of geestverwanten van de groep beschouwd. Het lot wilde dat Arntz zich als tweede lid van de groep Progressieven in 1934 door het oprukkende fascisme noodgedwongen in Nederland moest vestigen om zijn werk voort te kunnen zetten.

Alma bekam — trotz seiner Mitgliedschaft bei der CPH (Kommunistische Partei Hollands) — noch verschiedentliche Aufträge für monumentale Gemälde in öffentlichen Gebäuden Amsterdams. Zum Teil noch erhalten, geben sie die Möglichkeit, sich ein Bild von den Wandgemälden der anderen Kölner Progressiven zu machen. Auch Alma war auf die Bitte Arntz', der sein durch den frühen Van der Leck inspiriertes Werk aus der 'internationalen revu i 10' kannte, für einige Monate als Mitarbeiter des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien gewesen. Auf diesem Wege wurde er über Arntz von den figurativ-konstruktiven Bildformen der Kölner Progressiven beeinflusst; seine zehn *Soziale Porträts* und andere Drucke aus den dreissiger Jahren beweisen es. Ab ca. 1929 wird er als einer der wichtigsten ausländischen Mitglieder und Geistesverwandten der Gruppe angesehen. Das Schicksal wollte es, dass sich Arntz als zweiter der Kölner Progressiven in den Niederlanden niederlassen musste, um seine Arbeit fortsetzen zu können.

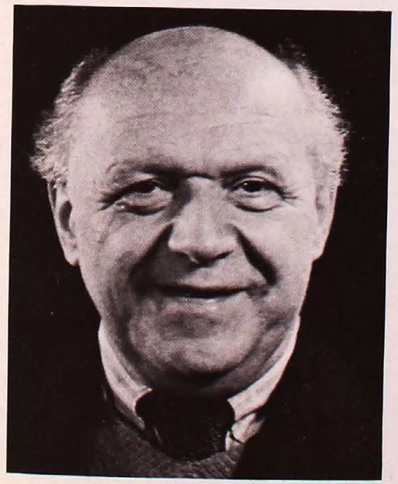
1 Manuskript, 14.6.1972
2 **f.w. seiwert - gemälde - grafik - schriften,** Prag 1934, 3
3 Idem, 3
4 'form - inhalt', **a bis z,** II (1930) 18, 71
5 'Zu dem Artikel von Meier-Graefe: ''Die Ausstellung in der Akademie''', **Das Kunstblatt,** VIII (1923/1924), 317-318. Als 'Protest gegen Meier-Graefe' in Wieland Schmied, **Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933,** Hannover 1969, 257
6 **Hoerle und Seiwert - Moderne Malerei in Köln zwischen 1917 und 1933,** Köln 1952, 9
7 'Gerd Arntz', **Kat. Köln 1925**
8 Hans Schmitt-Rost, **Heinrich Hoerle,** Recklinghausen 1965, 12
9 Manuskript **Zu meinen Serien,** 26.11.1972
10 Lidy van Marissing, 'Sabotagelessen van graficus Gerd Arntz', **De Volkskrant,** 28.11.1970, 23
11 'tendenz und form', **a bis z,** II (1930) 12, 45
12 Manuskript, 14.6.1972
13 Manuskript, 14.6.1972
14 Manuskript **Zu meiner Graphik,** 1968
15 In 1933 nam Nerlinger kontakt op met Arntz en vroeg hem in een brief of hij bij het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum kon komen werken. Door de reprodukties bij deze brief leerde Arntz zijn werk kennen. Verdere kontakten en/of samenwerking zijn hier niet uit voortgekomen.
Nerlinger nahm 1933 brieflichen Kontakt mit Arntz auf und bot ihm seine Mitarbeit beim Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum an. Durch die dem Brief beigefügten Reproduktionen lernte Arntz dessen Arbeiten kennen. Weiterer Kontakt und/oder Mitarbeit hat sich hieraus nicht ergeben.
16 **f.w. seiwert - gemälde - grafik - schriften,** Prag 34, 15

Beeldstatistiek: Wenen-Moskou-Den Haag 1928-1965

In 1926 stelde Gerd Arntz houtsneden en beschilderde houtblokken tentoon in Kunstpalast en Kunsthalle van Düsseldorf en in Keulen bij de Richmod Galerie van de verzamelaar Casimir Hagen.
De kunstkritikus Franz Roh schreef naar aanleiding van de laatste tentoonstelling een opstel in 'Das Kunstblatt', getiteld 'Zur jüngsten niederrheinischen Malerei'.[1]
Hij kenschetste het werk van Arntz als van 'statische beheerstheid' en als een 'zinvol tussenstadium tussen abstrakte struktuur en objektiviteit, een bepaalde kruising tussen konstruktivisme en nieuwe zakelijkheid.' Voorts merkte hij op: 'Zo het nodig zou zijn, lieden te vinden voor het ontwerpen van grafisch-kleurige symbolen voor de industrie of voor het soort aanschouwelijke statistiek zoals de Oostenrijkse ekonomische stand voor de tentoonstelling Gesolei probeerde — met een visueel nog niet geheel onberispelijke stilering — dan zou wel eens aan deze nog jonge man gedacht kunnen worden.'
De 'Gesolei' was een grote tentoonstelling in Düsseldorf over gezondheidszorg, sociale verzekering en gymnastiek; de Oostenrijkse inzending was samengesteld door het Weense Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum onder leiding van Dr. Otto Neurath. Toen Roh het bovenstaande schreef, had hij al samen met Neurath een bezoek aan Arntz gebracht. Neurath had de grafiek van Arntz gezien, een aantal prenten gekocht (o.a. *Streckenarbeiter 67*)

Bildstatistik: Wien-Moskau-Den Haag 1928-1965

Im Jahre 1926 stellte Gerd Arntz im Kunstpalast und der Kunsthalle von Düsseldorf und in der Kölner Richmod Galerie des Sammlers Casimir Hagen Holzschnitte und bemalte Holzstöcke aus.
Anlässlich einer dieser Ausstellungen schrieb der Kunstkritiker Franz Roh in 'Das Kunstblatt' einen Aufsatz mit dem Titel: 'Zur jüngsten niederrheinischen Malerei'.[1]
Kennzeichnend für Arntz' Arbeiten fand er die 'statische Gehaltenheit', und sah in ihnen eine 'sinnvolle Mittelstufe zwischen abstrakter Aufteilung und Gegenständlichkeit'. Weiterhin bemerkte er: 'Wo es nötig wäre, Männer zu finden, wie sie der östereichische Wirtschaftssaal der 'Gesolei' mit sinnlich noch nicht immer einwandfreier Stilisierung erstrebte, wäre bereits dieses noch jungen Menschen zu gedenken.'
Die 'Gesolei' war eine grosse Ausstellung in Düsseldorf, die über Gesundheitspflege, Sozialversicherung und Leibesübung informierte. Der österreichische Beitrag wurde vom Wiener Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum unter der Leitung von Dr. Otto Neurath zusammengestellt. Bevor Roh Obenstehendes schrieb, hatte er schon zusammen mit Neurath Arntz besucht. Bei der Gelegenheit sah Neurath die Grafiken von Arntz, kaufte einige von ihnen (u.a. *Streckenarbeiter 67* und gab Arntz zu verstehen, dass er in ihm einen idealen Mitarbeiter für sein Wiener Institut sah.
Wer war Neurath und was war sein Institut?



Dr. Otto Neurath, 1945

en Arntz verteld, dat hij in hem de geknipte figuur zag om ontwerpen te leveren voor zijn instituut in Wenen. Wie was Neurath en wat was zijn instituut?

Otto Neurath werd in 1882 in Wenen geboren in een intellektueel milieu. Hij studeerde wiskunde, geschiedenis, sociologie en ekonomie. Hij gaf les aan de Neue Wiener Handelsakademie, reisde voor de internationale Vredesstichting van Carnegie door Oost-Europa, specialiseerde zich tijdens de eerste wereldoorlog in 'oorlogsekonomie' en was in het woelige jaar 1919 voorzitter van het Centraal Planbureau der Münchense Radenrepubliek. Zijn pogingen tot socialisering van de Beierse ekonomie strandden, hij werd veroordeeld wegens vermeende revolutionaire aktiviteiten, bracht enkele weken in het gevang door en kon tenslotte door uitwisseling naar Wenen terugkeren. Pas in 1926 kreeg hij weer toestemming om Duitsland te bezoeken.

Alle herinneringen aan Neurath spreken van een exuberante, onvermoeibare organisator, een briljant causeur, een systematisch, kreatief en tegelijk sociaal bewogen intellekt. Hij was zowel de drijvende kracht achter de beroemde 'Wiener Kreis' van filosofen (Moritz Schlick, Rudolf Carnap, Hans Hahn e.a.) als ook de 'skeptische utopist' (Umrath), die ijverde voor demokratisering van kennis en het opvoeden tot sociaal-ekonomisch bewustzijn van grote lagen van de bevolking.[2]

Terug in Wenen werd hij aktief in de koöperatieve woningbouw en de stadsplanning. Hij kreeg de autoriteiten zover, dat er in 1923 een Museum für Siedlung und Städtebau werd gesticht, waar de plaatselijke bevolking voorgelicht werd over de problemen van huisvesting, bevolkingsdichtheid en stadsplanning. Die voorlichting was dringend nodig in een land en een stad die, na een wereldoorlog en de val van de Donaumonarchie, geplaagd werden door inflatie en woningnood. Hier kon Neurath voor het eerst experimenteren met zijn nieuwe ideeën over kennisoverdracht. De middelen die hij hiertoe geëigend achtte, waren musea en tentoonstellingen. Door visuele uitbeelding en door presentatie in aanschouwelijke diagrammen moest het mogelijk zijn abstrakte begrippen over te dragen op een bevolking, die het verdiende, inzicht in zijn eigen situatie te verkrijgen en die te leren zien in samenhang met nationale en internationale problemen, om zo bewust te worden van zijn demokratische rechten en plichten.

Het enthousiasme van Neurath en zijn aktiviteiten werden beloond, toen hij in 1924 van de stad Wenen, die op dat moment door de sociaal-demokraten werd bestuurd, de middelen kreeg om tot grote uitbreiding over te gaan en het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum te stichten. In het Neue Rathaus werd een vaste tentoonstellingsruimte voor dit sociaal-economisch museum ingericht. Wijktentoonstellingen, reizende tentoonstellingen en de medewerking aan buitenlandse tentoonstellingen op het gebied van hygiëne, opvoeding en stedebouw kwamen spoedig op gang: behalve aan de Düsseldorfse 'Gesolei' werd in 1926 bij-

Otto Neurath wurde 1882 In Wien geboren. Er stammte aus einem intellektuellen Milieu und studierte Mathematik, Geschichte, Soziologie und Wirtschaftswissenschaften. Danach unterrichtete er an der Neuen Wiener Handelsakademie und reiste für die Carnegie-Friedensstiftung durch Osteuropa. Während des ersten Weltkrieges spezialisierte er sich auf 'Kriegsökonomie' und war in dem unruhigen Jahr 1919 Vorsitzender des Zentralwirtschaftsamtes der Münchner Räterepublik. Seine Bemühungen um die Sozialisierung der bayrischen Wirtschaft scheiterten. Er wurde wegen angeblicher revolutionärer Aktivitäten verurteilt, verbrachte einige Wochen im Gefängnis, konnte aber schliesslich durch eine Austausch nach Wien zurückkehren. Erst 1926 bekam er wieder Einreisegenehmigung nach Deutschland.

Alle Erinnerungen an Neurath sprechen von einem überschwenglichen unermüdlichen Organisatoren, einem brillianten Unterhalter, einem systematischen, kreativen und gleichzeitig sozial engagierten Intellekt. Er war sowohl die treibende Kraft hinter dem berühmten 'Wiener Kreis' der Philosophen Moritz Schlick, Rudolf Carnap, Hans Hahn u.a., als auch der 'skeptische Utopist' (Umrath), der für die Demokratisierung des Wissens und für die Entwicklung eines sozial-ökonomischen Bewusstseins in grossen Teilen der Bevölkerung kämpfte.[2]

Nach seiner Rückkehr nach Wien setzte er sich dort für den kooperativen Wohnungsbau ein, wurde bei der Stadtplanung aktiv und beeinflusste die städtischen Autoritäten soweit, dass 1923 ein Museum für Siedlung und Städtebau gegründet wurde, in dem sich die Einwohner der Stadt über Wohnungsprobleme, Bevölkerungsdichte und Stadtplanung informieren konnten. Nach einem Weltkrieg und dem Sturz der Donaumonarchie herrschten Wohnungsnot und Inflation; aufklärerische Massnahmen waren daher dringend notwendig geworden. Hier konnte Neurath zum ersten Male mit seinen neuen Ideen über Wissensvermittlung experimentieren. Museen und überhaupt Ausstellungen hielt er als Medien für besonders geeignet. Mit Hilfe visueller Darstellungen und durch Präsentation in anschaulichen Diagrammen sollte es möglich werden, der Bevölkerung abstrakte Begriffe zu vermitteln, die ihr bessere Einsicht in ihre eigene Situation verschafften; sie sollte ihre Probleme im nationalen und internationalen Zusammenhang sehen lernen und sich dabei ihrer demokratischen Rechte und Pflichten bewusst werden. Neuraths Enthusiasmus und Aktivitäten hatten Erfolg: 1924 bekam er von der Stadt Wien die Mittel zur Verfügung gestellt, weiter auszubreiten und das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum zu gründen. In dem 'Neuen Rathaus' wurde ein ständiger Ausstellungsraum für dieses Museum eingerichtet. Es kam zu Stadtteilausstellungen, reisenden Ausstellungen und zur Mitarbeit an ausländischen Ausstellungen auf dem Gebiet der Hygiene, Ausbildung und dem Städtebau. Ausser für die Düsseldorfer 'Gesolei' wurde bereits 1926 Material z.B. für eine Jugendausstellung in Amsterdam geliefert. Neurath war fest davon

voorbeeld ook al materiaal geleverd aan een jeugdtentoonstelling in Amsterdam.

Het was Neurath's stellige overtuiging, dat de moderne mens behoefte had aan inzicht in zijn eigen sociale en ekonomische situatie. Zulk inzicht kon door middel van vergelijkende statistieken verschaft worden. Tegelijk erkende hij het probleem, dat slechts weinigen over de opleiding, tijd en energie beschikten om ingewikkelde getallenreeksen te lezen of statistische kurven en diagrammen te ontcijferen. Waar hij naar zocht, was een methode, die wetenschappelijk verantwoord, op vele gebieden toepasbaar en tegelijkertijd in hoge mate visueel aansprekend was. Zo ontwikkelde hij de 'Weense methode' van beeldstatistiek, en daar had hij Gerd Arntz bij nodig.

Naar aanleiding van zijn inzending voor de 'Gesolei' werd Neurath in januari 1927 uitgenodigd om in Düsseldorf over de nieuwe methode een lezing te houden. Het publiek was nogal skeptisch, volgens het verslag dat de met Arntz bevriende journalist Gerth Schreiner schreef voor de 'Volkszeitung':[3]

'Vervolgens sprak Dr. Neurath: 'In Wenen hebben wij bij wijze van proef de statistiek als vak op school geïntroduceerd. De ervaringen daarbij wijzen uit, dat de kinderen en veel moeders tegenwoordig getallen en vergelijkingen willen, dat de statistiek dus geen geheimzinnige zaak, maar een volkszaak geworden is . . . Onze nieuwe methode is nu hierop gebaseerd: wij moeten alléén laten zien wat belangrijk is, het onbelangrijke moeten we weglaten, zonder de toeschouwer voor de gek te willen houden . . . Omdat het er op aan komt, dat de bezoeker goed in zijn geheugen prent wat hij ziet, kozen wij bepaalde tekens, die in reeksen aangebracht worden. Dat vereiste, dat wij een nieuwe tekentaal moesten konstrueren. We beschikten al (uit de kartografie)

überzeugt, dass der moderne Mensch das Bedürfnis hat, seine eigene soziale und ökonomische Situation zu begreifen. Eine derartige Einsicht konnte mit Hilfe von vergleichenden Statistiken ermöglicht werden. Nur wenige aber verfügten über die ausreichende Ausbildung, Zeit und Energie, um komplizierte Zahlenreihen lesen oder statistische Kurven und Diagramme entziffern zu können. Er suchte nach einer Methode, die wissenschaftlich verantwortlich, auf vielen Gebieten anwendbar und in hohem Masse visuell ansprechend war. So entwickelte er die 'Wiener Methode' der Bildstatistik, und dafür brauchte er Arntz.

Anlässlich seiner Einsendung für die 'Gesolei', wurde Neurath im Januar 1927 nach Düsseldorf eingeladen, um dort einen Vortrag über seine neue Methode zu halten. Aus dem Bericht, den der mit Arntz befreundete Journalist Gerth Schreiner für die 'Volkszeitung' schrieb, wird deutlich, dass die Öffentlichkeit noch ziemlich skeptisch war.[3]

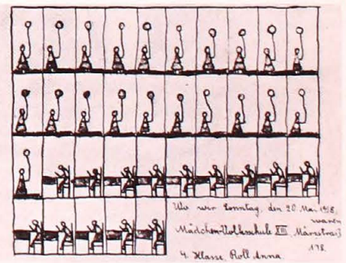
'Sodann sprach Dr. Neurath: 'In Wien haben wir versuchsweise die Statistik als Lehrfach in den Schulunterricht einbezogen. Die dabei gemachten Erfahrungen haben uns gezeigt, dass heute die Kinder und viele Mütter Zahlen und Vergleiche verlangen, dass also die Statistik keine Geheimangelegenheit mehr, sondern eine Volksangelegenheit ist. . . . Unsere neue Methode basiert nun auf folgendem: wir gehen aus von der Erfahrung, dass man nur Wesentliches geben darf, dagegen Unwesentliches, ohne freilich die Absicht zu haben, den Beschauer täuschen zu wollen, weglassen muss. Da es darauf ankommt, dass der Besucher sich das Gesehene einprägt, wählten wir bestimmte Zeichen, die in Streifen angebracht werden. . . . .Das setzte voraus, dass wir eine moderne Zeichensprache konstruierten. Wir hatten bereits (aus der Kartographie) eine ganze Reihe



Affiche voor het GeWiMu, rond 1928
Plakat des GeWiMu, etwa 1928



Tentoonstellingsruimte in het Nieuwe Raadhuis van Wenen
Ausstellungsraum, Neues Rathaus, Wien



Weense Methode op school: 'Waar wij op zondag 20 mei 1928 waren'
Wiener Methode in der Schule: 'Wo wir Sonntag, den 20. Mai 1928 waren.'

over een hele serie — ongeveer 50 — tekens, hebben een hele reeks nieuwe tekens gekreëerd en zijn nog steeds op zoek naar nieuwe'. Geheimrat Prof. Dr. Schlossmann noemde in de diskussie de nieuwe beeldtaal het 'Neurathsche Esperanto', dat 'de grote massa zonder begeleiding niet begrijpen kan'... voor kleinere dingen zoals ziekenfondsstatistieken zou het wellicht te gebruiken zijn, voor een museum achtte hij het ongeschikt... In zijn slotwoord merkte Dr. Neurath op, dat de Weense methode niet alleen op het bureau was uitgeprobeerd, maar ook volgens exakt-wetenschappelijke, psychologische testen. Streng onderscheid diende gemaakt te worden tussen statistische voorstellingen voor musea, tentoonstellingen en andere propagandistische publikaties.'

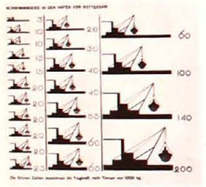
Niet iedereen was dan direkt gecharmeerd van de 'Weense methode', Neurath beschikte in elk geval over grote propagandistische ijver. In talrijke pamfletten en artikelen droeg hij zijn pedagogische ideeën helder en met grote welsprekendheid uit.

In onderwijskringen was al lang vóór Neurath het gebruik van voorlichtende statistiek bepleit.[4] De engelsman Michael Mulhall paste in 1895 als een van de eersten realistische figuren van verschillende grootte toe om statistieken over vleeskonsumptie in verschillende landen te verlevendigen. Een belangrijke stap deed de amerikaan Willard C. Brinton, toen hij in 1914 een beeldstatistiek tekende, waarin de getalsverhoudingen niet door de verschillende grootte van de figuren werden weergegeven, maar door aftelbare reeksen aparte figuurtjes. Neurath koos principieel voor datzelfde principe: 'een grotere hoeveelheid dingen wordt door een grotere hoeveelheid tekens weergegeven.' Volkomen verwerpelijk waren beeldstatistieken die met grotere en kleinere figuren werkten, zoals de hier afgebeelde statistiek over de Rotterdamse haven, die N.P. de Koo in 1929 ontwierp. Verhoudingen moesten exakt te interpreteren zijn; de positivistische wetenschapsprincipes, die Neurath in het Wenen van Ernst Mach tot de zijne had gemaakt, kregen hier een praktische toepassing. Statistische verhoudingen moesten ook snel te herkennen en met elkaar te vergelijken zijn; vandaar dat zij gebaseerd waren op getallenreeksen die zoveel mogelijk vereenvoudigd waren, zonder de waarheid geweld aan te doen. Hier luidde Neurath's slogan: 'Het is beter vereenvoudigde beelden te onthouden, dan nauwkeurige getallen te vergeten.' Tegelijk dienden de beeldstatistieken visueel aantrekkelijk te zijn. Steeds horen we Neurath hameren op het argument — in die tijd ook in reklame en fotografie veel gehoord — dat de mens in een 'visueel tijdperk' was aangeland. Wie iets te vertellen had, zou dat zoveel mogelijk met visuele hulpmiddelen moeten ondersteunen, wilde hij nog op aandacht rekenen in een tijd, waarin de film, het affiche en de foto groeiende konkurrenten werden van het gesproken en geschreven woord: 'Wat je kunt weergeven door middel van plaatjes, vertel dat niet door middel van woorden.' Maar het moesten dan wel afbeeldingen zijn, die — etwa 50 — brauchbare Zeichen. Wir haben eine ganze Reihe weiterer Zeichen geschaffen und sind immer noch auf der Suche nach neuen.' Geheimrat Prof. Dr. Schlossmann nannte in der Diskussion die neue Bildsprache das 'neurathsche Esperanto' und hob hervor, dass die breite Masse sie ohne Führung nicht verstanden habe. Für kleinere Sachen (Krankenkassenstatistik) möge es verwendbar sein; für ein Museum halte er es für ungeeignet.... Zum Schlusswort führte Dr. Neurath aus, das Wiener Verfahren sei nicht nur in der Werkstatt ausprobiert, sondern auch nach genauen wissenschaftlich psychologischen Versuchen. Streng zu unterscheiden sei zwischen Tafeln für Museen, Ausstellungen und anderen propagandistischen Veröffentlichungen'.

Nicht jeder war also sofort von der 'Wiener Methode' begeistert. Neurath jedoch fuhr mit grossem propagandistischem Eifer fort, in zahlreichen Artikeln und Pamphleten seine pädagogischen Ideen klar und mit grosser Redegewandheit vorzutragen.

Im Erziehungswesen hatte man schon lange vor Neurath dafür plädiert, Statistiken auf publikumswirksame Weise zu verbreiten.[4] Als einer der ersten benutzte der Engländer Michael Mulhall 1895 realistische Figuren verschiedener Grösse, um Statistiken über den Fleischkonsum in verschiedenen Ländern zu illustrieren. Einen wichtigen Schritt weiter ging der Amerikaner Willard C. Brinton, der 1914 eine Bildstatistik zeichnete, in der die Zahlenverhältnisse nicht durch die unterschiedliche Grösse der Figuren wiedergegeben wurden, sondern durch abzählbare Reihen einzelner Figuren. Neurath entschied sich prinzipiell für die gleiche Methode: 'Eine grössere Menge von Gegenständen wird durch eine grössere Menge von Zeichen wiedergegeben.' Völlig abgelehnt wurden solche Bildstatistiken, die mit grösseren und kleineren Figuren arbeiteten, so wie die hier abgebildete Statistik über den Rotterdamer Hafen nach dem Entwurf von N. P. de Koo (1929). Verhältnisse mussten exakt interpretierbar sein; die positivistischen Wissenschaftprinzipien, die sich Neurath in dem Wien von Ernst Mach zu eigen gemacht hatte, wurden hier praktisch angewandt. Statistische Verhältnisse mussten auch schnell erkennbar und miteinander vergleichbar sein. Darum basierten sie auf Zahlenreihen, die so weit wie möglich vereinfacht waren, ohne der Wahrheit Gewalt anzutun. Neuraths Slogan lautete: 'Vereinfachte Mengenbilder sich merken, ist besser als genaue Zahlen vergessen.''

Gleichzeitig hatten die Bildstatistiken optisch anziehend auszusehen. Immer wieder hören wir Neurath auf dem Argument pochen — das damals auch in Reklame und Fotografie galt —, dass für den Menschen das 'optische Zeitalter' angebrochen sei. Wer etwas zu vermitteln hatte, musste dies in einer Zeit, in der Film, Plakat und Foto wachsende Konkurrenten des gesprochenen und geschriebenen Wortes wurden, so gut wie möglich mit visuellen Hilfsmitteln unterstützen, wenn er mit Aufmerksamkeit rechnen wollte: 'Was man durch ein Bild zeigen kann, soll man nicht mit Worten sagen.'



Internationale Handelskammer, Rotterdam 1929: N. P. de Koo, Beeldstatistiek van drijvende kranen in de Rotterdamse havens Bildstatistik, Schwimmböcke in den Häfen von Rotterdam



Bildstatistik GeWiMu, 1925
Beeldstatistiek GeWiMu, 1925: Politie-ingrijpen in Wenen



Die bunte Welt, Mengenbilder für die Jugend, Wien 1929; Omslag Arntz, figuren gedeeltelijk Meixner
Einband Arntz, Figuren teilweise Meixner



Die bunte Welt, S.25 pag. 25: Aantallen auto's op de wereld en het aandeel van de Verenigde Staten

pakkend waren en in de herinnering bleven hangen: 'Het zou een grove fout zijn, vermoeiende getallenreeksen te vervangen door vermoeiende beeldreeksen.'

In de vroegste beeldstatistieken uit Wenen zien we hoe geprobeerd wordt om met realistisch en soms komisch getekende figuren de statistische gevens voor het publiek aantrekkelijk te maken, zoals bijvoorbeeld in een overzicht, dat het aantal politieoptredens op verschillende dagen van de week in verband brengt met het alkoholgebruik. De statistiek was expressief getekend, maar niet precies aftelbaar en dat was toch eigenlijk in strijd met Neurath's 'zin voor heldere uitspraken' en streven naar systematiek. Men begon zich te realiseren, dat de basisfiguren karakteristiek maar tegelijk zo eenvoudig mogelijk moesten zijn; het eerste was nodig om ze zonder moeite van elkaar te kunnen onderscheiden, het tweede om ze in verschillende grootten en kleuren te kunnen reproduceren.

De houtsneden die Neurath in 1926 van Arntz zag, gaven hem de overtuiging dat hij de kunstenaar was, die eenvoud kon kombineren met een karakteristieke vorm. In 1926 vroeg hij hem voor het museum te gaan werken, hoewel het geld voorlopig ontbrak, om hem in Wenen als vaste medewerker aan te stellen.

Gedurende 1927 en 1928 stuurde Arntz op bestelling zijn ontwerpen met de post naar Wenen. Tot dan toe werden de figuren en symbolen uit gekleurd papier geknipt en opgeplakt, maar Arntz wist Neurath te overtuigen, dat het veel praktischer was om de symbolen één maal in linoleum te snijden, waarna ze ongelimiteerd afgedrukt konden worden, elke afdruk exakt gelijk aan alle andere.

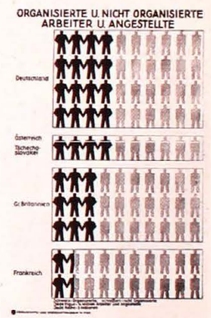
Toen in 1929 de eerst boekpublikatie van het GeWiMu (Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum) verscheen — het fleurige kinderboekje Jedoch mussten es Bilder sein, die packend waren und im Gedächtnis hängenblieben: 'Es wäre ein schwerer Fehler, ermüdende Zahlenreihen durch ermüdende Zeichenreihen zu ersetzen.'

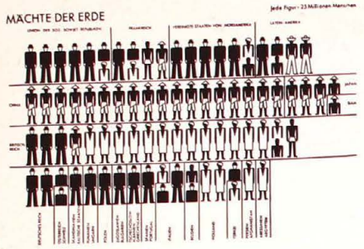
In den frühesten Wiener Bildstatistiken sieht man noch, wie mit realistisch und manchmal komisch gezeichneten Figuren versucht wird, die statistischen Daten für das Publikum interessant zu machen; so z.B. in einer Übersicht, die einige Polizeieinsätze an verschiedenen Wochentagen mit dem Alkoholverbrauch in Zusammenhang bringt. Die Statistik war zwar expressiv gezeichnet, aber nicht präzise abzählbar, wiedersprach also noch Neuraths 'Sinn für klare Aussagen' und seinem Bemühen um Systematik. So begann man, daran zu arbeiten, die Basisfiguren gleichzeitig charakteristisch und so einfach wie möglich darzustellen. Das erste war notwendig, damit man sie ohne Mühe voneinander unterscheiden konnte, das zweite, damit man sie in verschiedenen Grössen und Farben reproduzieren konnte.

Die Holzschnitte, die Neurath 1926 von Arntz sah, überzeugten ihn davon, dass er der Künstler war, der Einfachheit mit einer charakteristischen Form kombinieren konnte. Obwohl ihm vorläufig das Geld fehlte, bot er ihm 1926 eine Stelle als ständiger Mitarbeiter des Museums an.

In den Jahren 1927 und 1928 schickte Arntz zunächst seine Entwürfe auf Bestellung mit der Post nach Wien. Bis zu dieser Zeit wurden dort die Figuren und Symbole noch aus Buntpapier geschnitten und aufgeklebt, jedoch wusste Arntz Neurath zu überzeugen, dass es viel praktischer sei, die Symbole ein einziges Mal in Linoleum zu schneiden und sie in unbegrenzter Anzahl abzudrucken.

Bildstatistik GeWiMu, etwa 1927
Beeldstatistiek GeWiMu, rond 1927: Georganiseerde en niet georganiseerde arbeiders en employés





Die bunte Welt, S.29
pag. 29: Machten der aarde



Die bunte Welt, S.45
pag. 42: Huwelijken in Wenen



Die bunte Welt, S.45
pag. 45: Bevolkings-piramide van Duitsland in 1925

'Die bunte Welt' — was een deel van de beeldstatistische illustraties al samengesteld met symbolen die Arntz gemaakt had. Als geheel was het echter nog hybridisch: verschillende handen en stijlopvattingen (van gestileerd realisme tot silhouet) liepen er nog door elkaar. Wel was er al eenheid in de belettering aangebracht.
In september 1928 vertrok Arntz voor een soort proeftijd van drie maanden naar Wenen en maakte er kennis met de medewerkers en met de manier waarop het team werkte.
Onder leiding van Neurath werkten verschillende afdelingen nauw met elkaar samen. In de wetenschappelijke afdeling verzamelde de statisticus Alois Fischer de cijfers en feiten, die daarna door Marie Reidemeister en Friedrich Bauermeister 'getransformeerd' werden. De afdeling transformatie was een centraal punt in de organisatie. Gekompliceerde cijferreeksen, verhoudingen en relaties tussen feiten, werden hier voor verdere verwerking geschikt gemaakt volgens Neurath's principe: 'uitkiezen, afronden, rangschikken'.[5] Dr. Th. Karl Peucker was de kartograaf, die speciale landen wereldkaarten ontwierp volgens het principe van de vlakgetrouwe projektie.
Het 'getransformeerde' statistische materiaal was als het ware de abstrakte basis, waar de volgende afdeling, het grafisch atelier, een beeldende vormgeving voor moest ontwikkelen. Onder leiding van de Zwitser Erwin Bernath werkten er de Weense ontwerpers Pfitzner en Meixner, terwijl de architekte Edith Matzalik de symbolen in linoleum sneed. De technische afdeling beschikte over degelpersen, waarop de linoleumsneden afgedrukt werden. De architekt Josef Frank was verantwoordelijk voor de tentoonstellingstechniek. De technische middelen die in 1927 in het GeWiMu voor tentoonstellingen gebruikt werden, omvatten — volgens de museumgids van dat jaar — reeds gekleurde beeldpanelen, zwart/wit tekeningen, magnetische borden om veranderlijke situaties uit te beelden, beweegbare lichtpanelen en tekenfilms.
In januari 1929 vestigde Gerd Arntz zich definitief in Wenen als chef van het grafisch atelier van het GeWiMu. Hij herinnert zich: 'De toegepaste figuren en symbolen waren al sterk georiënteerd op de houtsneden die Neurath ... sinds 1926 van mij gekocht had. De techniek van hout- of linoleumsnede had sterk bijgedragen tot de vereenvoudiging der symbolen.

Als 1929 die erste Buchpublikation des GeWiMu (Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums) erschien, war ein Teil der bildstatistischen Illustrationen dieses hübschen Kinderbuches 'Die bunte Welt' schon aus Symbolen zusammengestellt, die Arntz entworfen hatte. Als Ganzes war es jedoch noch recht unausgeglichen: verschiedene Handschriften und Stilauffassungen (vom stilisierten Realismus bis zur Silhouette) vermischten sich; nur der Schriftsatz war einheitlich.
Im September 1928 zog Arntz probeweise für drei Monate nach Wien und lernte die Mitarbeiter und die Arbeitsweise des Teams kennen.
Unter Neuraths Leitung arbeiteten verschiedene Abteilungen eng miteinander zusammen. In der wissentschaftlichen Abteilung sammelte der Statistiker Alois Fischer die Zahlen und Fakten, die danach von Marie Reidemeister und Friedrich Bauermeister 'transformiert' wurden. Die Transformationsabteilung war die zentrale Stelle innerhalb der Organisation. Komplizierte Zahlenreihen, Verhältnisse und Beziehungen zwischen Fakten wurden hier nach Neuraths Prinzip: 'auswählen, abrunden, anordnen' für weitere Verfahren vorbereitet.[5] Der Kartograph Karl Peucker entwarf nach dem Prinzip der flächengetreuen Projektion spezielle Land- und Weltkarten.
Das 'transformierte' statistische Material war sozusagen die abstrakte Grundlage, auf der die folgende Abteilung, das grafische Atelier, eine bildnerische Form entwickeln musste. Unter der Leitung des Schweizers Erwin Bernath arbeiteten dort die Wiener Designer Pfitzner und Meixner, während die Architektin Edith Matzalik die Symbole im Linolschnitt verarbeitete. Die technische Abteilung verfügte über eine Tiegeldruckpresse, auf der die Linolschnitte abgezogen wurden. Schliesslich war der Architekt Josef Frank für die Ausstellungstechnik verantwortlich. Die technischen Hilfsmittel, die 1927 im GeWiMu für Ausstellungen eingesetzt wurden, umfassten — so steht es im Museumsführer des Jahres zu lesen — bereits Farbtafeln, Schwarz-Weiss-Zeichnungen, magnetische Tafeln (um veränderliche Situationen zu veranschaulichen), bewegliche Leuchttafeln und Zeichentrickfilme.

Im Januar 1929 konnte sich Gerd Arntz endgültig als Leiter des grafischen Ateliers des GeWiMu in Wien etablieren. Er erinnert sich:



Maria Reidemeister 'transformeert' statistieken
Maria Reidemeister 'transformiert' Statistiken, 1931



Gerd Arntz tekent het symbool 'werkeloze'
Gerd Arntz zeichnet das Symbol 'Arbeitsloser', 1931



Edith Matzalik snijdt het symbool 'werkeloze' in linoleum
Edith Matzalik schneidet das Symbol 'Arbeitsloser' in Linoleum, 1931



Richard Heurteur drukt de linoleumsnede op een degelpers
Richard Heurteur druckt den Linolschnitt auf eine Tiegeldruckpresse, 1931



Assistent Skuravy knipt symbolen en teksten uit
Assistent Skuravy schneidet Symbole und Beschriftung aus, 1931



Skuravy, Buchmann en Scheer stellen een beeldstatistiek over werkloosheid samen
Skuravy, Buchmann und Scheer kleben eine Bildstatistik über den Arbeitslosigkeit zusammen, 1931

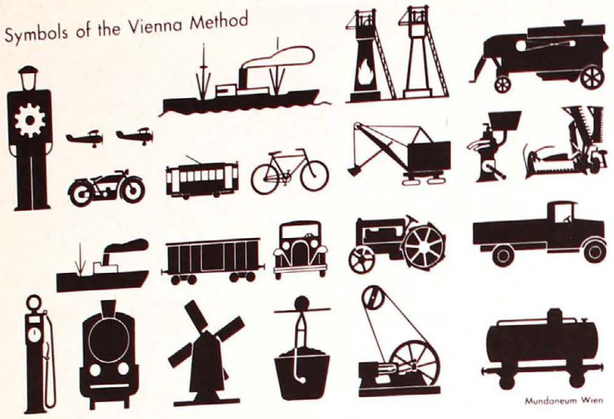


Linoleumsnede en afdruk van het symbool 'werkeloze'
Linolschnitt und Abdruck des Symbols für 'Arbeitsloser'

Het geval was nu, dat de tekenaars, uitgaande van het naturalisme, moesten schematiseren, terwijl ikzelf van een basisvorm uitging, een statische figuur, eerst zelfs zonder armen en benen, die ik dan later verder ontwikkelde om er handelingen en sociale verschillen mee te kunnen uitdrukken. Van het begin af stond ik voor de moeilijke opgave 'mijn stijl' door te drukken, ook tegenover een twijfelende Neurath, die met zijn levendige en springerige geest nog altijd naar alternatieven zocht, wanneer voor mij de oplossing (zogezegd bijna van binnen uit) al vaststond. Dat gold niet alleen voor de aparte figuren, de reeksen, maar ook voor de hele indeling van de panelen en de typografie.'[6]
Wat er nog aan perspektivische herinneringen in de basisfiguren school, werd radikaal uitgebannen: een beeldstatistiek bestond, net als een tekst, uit twee-dimensionale tekens. De twee-dimensionaliteit van deze 'moderne hiëroglyfen' was tegelijk een bijdrage aan hun soepeler toepasbaarheid tegen verschillende achtergronden, zoals geografische kaarten.
De enige plaats waar we wel iets van perspektief kunnen tegenkomen, is in de zgn. 'Führungsbilder', de begeleidende voorstellingen, die bóven de beeldstatistiek een aanduiding gaven van het behandelde onderwerp of de achtergrond waartegen de informatie gelezen moest worden: silhouetten van fabrieken, het profiel van een middeleeuwse stad, de skyline van New York.
Trouwens, wanneer het perspektief daar sporadisch werd toegepast (meestal bij architektuuronderwerpen), dan steeds in de gereduDie angewendeten Figurensymbole waren schon stark orientiert nach den Vorbildern entnommen aus den Holzschnitten, die Neurath.... ab 1926 von mir gekauft hatte. Die Technik des Holz- oder Linoleumschnitts hatte stark zur Vereinfachung der Symbole beigetragen. Die Sache war nur die, dass die Zeichner vom Naturalismus ausgehend schematisieren mussten, während ich von einer Grundform ausging, einer statistischen Figur, erst selbst ohne Arme und Beine, die ich dann später weiterentwickelt hatte, um mit ihr Handlungen und soziale Unterschiede ausdrücken zu können. Vom Anfang an stand ich vor der schweren Aufgabe 'meinen Stil' durchzusetzen, auch gegenüber den Zweifeln von Otto Neurath, der mit seinem lebhaften und sprunghaften Geist noch stets Alternativen suchte, wenn für mich die Lösung (fast sozusagen von Innen heraus) schon feststand. Das gilt nicht nur für die einzelnen Figuren, die Reihungen, sondern auch für die gesamte Einteilung der Tafeln wie auch für die Typographie.'[6]
Was bisher noch an perspektivischen Resten in den Basisfiguren steckte, wurde radikal verbannt: eine Bildstatistik hatte, genau wie ein Text, aus zweidimensionalen Zeichen zu bestehen. Die Zweidimensionalität dieser 'modernen Hieroglyphen' gewährleistete gleichzeitig die problemlosere Anpassung an verschiedenartige Hintergründe, wie z.B. Landkarten.
Lediglich bei den sogenannten Führungsbildern lässt sich so etwas wie Perspektive erkennen. Das sind die begleitenden Darstellungen, die oberhalb der Bildstatistik eine Andeu-



Detail uit: 124 Werkelozen, 1931
Ausschnitt aus: 124 Arbeitslose, 1931



Symbolen van de Weense Methode
Symbole der Wiener Methode



Plakat GeWiMu, etwa 1930
Affiche voor het GeWiMu, rond 1930



Plakat 1930
Affiche 1930

ceerde vorm van het parallelperspektief, zoals we dat al in vroegere prenten van Arntz zijn tegengekomen. Vereenvoudiging bleef het parool, of dat nu het gebruik van kleuren betrof, het ontwerpen van vlakke patronen voor landkaarten en plattegronden ('bos', 'bebouwing') of voor belettering.

Er was veel werk aan de winkel: een grote tentoonstelling in Linz werd voorbereid, alsmede de uitgave van het topwerk van het GeWiMu: de beeldatlas 'Gesellschaft und Wirtschaft' voor het Bibliografische Instituut in Leipzig. Er werd naar nieuwe tekenaars omgezien; uit Amsterdam kwam Peter Alma drie maanden als assistent over.

Op aanraden van Franz Seiwert werd ook de tekenaar Augustin Tschinkel uit Praag uitgenodigd, om een aantal maanden mee te werken aan de atlas.

Talrijk waren de jongere medewerkers die voor korte tijd 'meeliepen' in de produktie van beeldstatistieken. Lotte Beese en Heinz Allner kwamen als Bauhäusler uit Dessau; Willem Sandberg bestudeerde in 1927 enige tijd de principes van Neurath; Jan Tschichold gaf korte tijd typografische adviezen: op zijn aanraden waarschijnlijk werd het nieuwe lettertype 'Futura' van Paul Renner voortaan konsekwent voor alle publikaties, panelen en tentoonstellingen toegepast. Menigeen die in Wenen meewerkte, heeft later de beginselen van de 'Weense methode' meer of minder principieel toegepast: Sandberg en Alma in Nederland, Tschinkel in Tsjechoslowakije, Pfitzner in Duitsland, Rudolf Modley in de Verenigde Staten. Intussen ontstond er op het GeWiMu onder leiding van Arntz een allengs grotere stilistische eenheid in de vormgeving. Formaten werden genormaliseerd, symbolen werden konstant bijgevijld om ze behalve goed herkenbaar ook voor een veelzijdig gebruik geschikt te maken (als silhouet, in contour, in raster of arcering uitgevoerd, geschikt om gehalveerd afgebeeld te worden, herkenbaar in verschillende kleuren en afmetingen, tot reeksen samen te voegen).

Stap voor stap ook werd de lay-out, de wijze tung des behandelten Themas gaben und als solche den Hintergrund der Statistik bildeten, gegen den sie gelesen werden musste: z.B. Silhouetten von Fabriken, das Profil einer mittelalterlichen Stadt oder die Skyline von New York. Wenn hier also in Ausnahmefällen (vor allem bei architektonischen Darstellungen) perspektivisch gearbeitet wurde, dann immer nur in der reduzierten Form der Parallelperspektive, die wir aus den früheren Drucken von Arntz kennen. Vereinfachung war und blieb ein Grundsatz, ob das nun den Farbgebrauch, die flachen Symbole für Landkarten oder Grundrisse (z.B. 'Wald', 'Besiedlung') oder den Schriftsatz betraf.

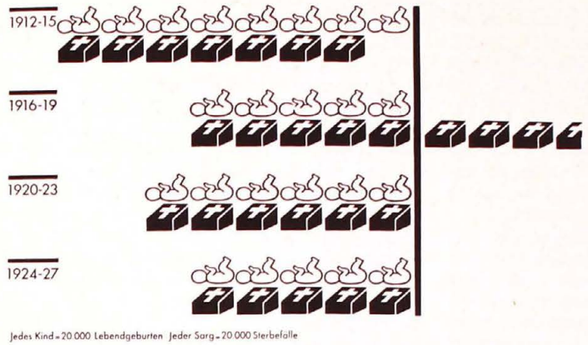
Es gab viel zu tun. Vorbereitet wurden eine grosse Ausstellung in Linz und die wichtigste Publikation des GeWiMu, den Bildatlas 'Gesellschaft und Wirtschaft' für das Bibliografische Institut in Leipzig. Bald sah man sich nach neuen Zeichnern um: für drei Monate kam Peter Alma aus Amsterdam, und auf die Empfehlung Franz Seiwerts wurde auch der Zeichner Augustin Tschinkel aus Prag für einige Monate zur Mitarbeit an dem Atlas herangezogen.

Zahlreich waren die jüngeren Mitarbeiter, die für kurze Zeit bei der Produktion von Bildstatistiken 'mitliefen'. Es kamen die Bauhäusler aus Dessau, Lotte Beese und Heinz Allner; 1927 studierte Willem Sandberg für einige Zeit die Neurath'sche Methode; Jan Tschichold beriet vorübergehend in typografischen Fragen, und auf Grund seines Einflusses wurde von nun an wahrscheinlich die neue Buchstabentype 'Futura' von Paul Renner konsequent für alle Publikationen, Schrifttafeln und Austellungen eingesezt. Von denen, die in Wien mitgearbeitet hatten, wandten später — mehr oder weniger prinzipiell — die 'Wiener Methode' an: Sandberg und Alma in den Niederlanden, Tschinkel in der Tschechoslowakei, Pfitzner in Österreich und Rudolf Modley in den Vereinigten Staaten.

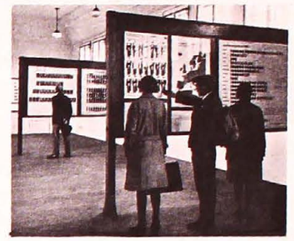
Unter der Leitung von Arntz entstand bei dem GeWiMu allmählich eine grössere stilistische Einheitlichkeit in der Formgebung. Formate wurden noch mehr standardisiert, Symbole konstant vereinfacht, um sie nicht nur gut erkennbar, sondern auch für vielseitigen Gebrauch geeignet zu machen. Sie waren schliesslich als Silhouette, als Kontour, in Raster oder Schraffierung ausführbar, konnten halbiert abgebildet und in verschiedenen Farben und Grössen in Reihen zusammengesetzt werden.

Schritt für Schritt wurde auch das Lay-out, die Anordnung der Bildelemente methodisch systematisiert. Man wird hierbei an die funktionalen Prinzipien der 'Neuen Typografie' erinnert.

Eine Bildstatistik musste wie ein Text gelesen werden können: von dem gross gedruckten Titel links oben nach rechts unten. Folglich wurden die Symbole in horizontalen, sich optisch deutlich voneinander absetzenden Reihen — wie die Zeilen in einem Buch — angeordnet und wenn möglich zu übersichtlichen Fünfer- oder Zehnergruppen — wie Wörter in Zeilen — zusammengestellt. Feste Richtlinien



Die bunte Welt, S.43
pag. 43: Geboorten en sterfgevallen in Wenen



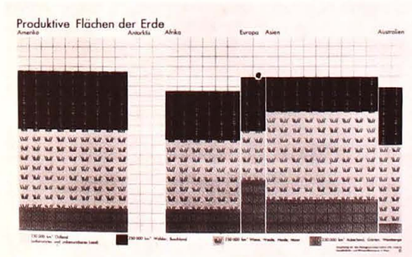
Wijktentoonstelling van het GeWiMu
Wanderausstellung des GeWiMu

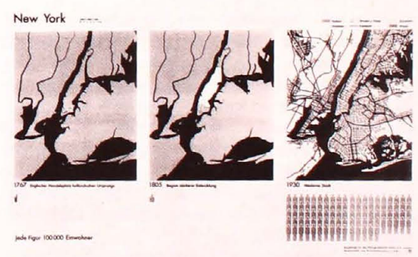
van rangschikking van de beeldelementen, tot een methode gesystematiseerd. De funktionele beginselen van de 'Nieuwe Typografie' waren daar bepaald niet vreemd aan. Een beeldstatistiek moest gelezen kunnen worden als een tekst: van de vette titel linksboven naar rechtsonder. De symbolen werden gerangschikt in horizontale, onderling optisch duidelijk gescheiden reeksen, zoals regels in een boek. De symbolen werden zo mogelijk onderling tot groepjes van vijf of tien geordend, die fungeerden als 'woorden' in de regels. Vaste richtlijnen werden vastgesteld voor het weergeven van historische veranderingen (de tijd altijd in vertikale richting), het verdelen van verzamelingen tekens in deelverzamelingen, het kombineren van basissymbolen met attributen die sociale funktie of beroep aanduidden, het gebruik van kleuren ter onderscheiding van rassen, geografie of niveau van technische ontwikkeling.

Eind 1931 werd in Moskou het instituut Isostat opgericht, als gevolg van een oekaze van Stalin, waarin de 'Weense methode' voorgewurden z.B. für die Darstellung historischer Veränderungen vereinbart, zeitliches musste fast immer in vertikaler Richtung dargestellt werden. Ebensolche bindenden Regeln wurden für die Verteilung von Zeichengruppen in andern Untergruppen, für die Kombination von Basissymbolen mit Attributen (die die soziale Funktion oder den Beruf andeuten) und für den Farbgebrauch zur Unterscheidung von Rassen, geografischen Angaben oder z.B. des Niveaus der technischen Entwicklung festgesetzt.

Ende 1931 wurde in Moskau auf Veranlassung Stalins das Institut Isostat gegründet, in dem die Wiener Methode für soziale und ökonomische Aufklärung und Propaganda angewandt wurde.

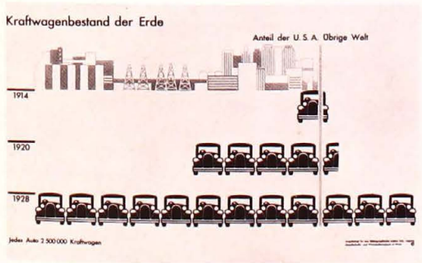
Im November des Jahres reiste Arntz in Begleitung von Marie Reidemeister und Josef Scheer für einen Monat nach Moskau. Es war der erste von vier Russlandreisen bis 1934, die unternommen wurden, um für dieses grosszügig geplante Unternehmen Zeichner, Linolschneider und Statistiker auszubilden. Die Wie-

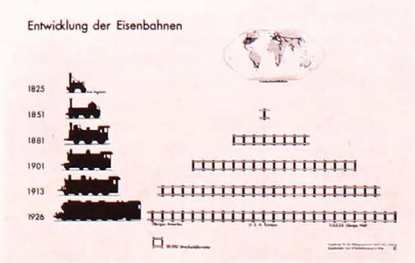




Gesellschaft und Wirtschaft, S.35
pag. 35: Produktieve oppervlakten van de aarde

Gesellschaft und Wirtschaft, S.71
pag. 71: New York





Gesellschaft und Wirtschaft, S.56
pag. 56: Aantallen auto's op aarde

Gesellschaft und Wirtschaft, S. 57
pag. 57: Ontwikkeling der spoorwegen

schreven werd voor sociale en ekonomische voorlichting en propaganda.
In november vertrok Arntz voor een maand naar Moskou, in gezelschap van Marie Reidemeister en Josef Scheer. Het was het eerste van vier bezoeken aan Rusland tot 1934, met het doel om voor deze groots opgezette onderneming tekenaars, linoleumsnijders, statistici op te leiden. Het voordeel daarbij was, dat de beeldstatistiek in Wenen intussen zo geperfektioneerd was, dat zij met groot gezag kant en klaar overgeplant kon worden.
Arntz: 'Opmerkelijk was, dat van het begin af aan in Moskou de wetenschappelijke methode geperfektioneerd in werking kon treden, net als de grafische kant. De laatste was nu van meet af aan op mijn leest geschoeid, bijna zonder kompromis in de door mij gedikteerde en gepolijste stijl. Als ik in Moskou was, ging elk ontwerp van de tekenaars door mijn handen, wat een veel grotere eenheidsstijl tot gevolg had dan ooit in Wenen, waar nog oude resten meespeelden.'[7]
In Moskou werden propagandistische prentenboeken ontworpen over het tweede vijfjarenplan, kijkboeken over de sovjet-luchtvloot, beeldstatistieken voor tentoonstellingen, o.a. over de nieuw te bouwen metro. Een tijdlang verscheen er dagelijks een beeldstatistiek in Pravda en Isvestia, eigenhandig door Arntz uitgevoerd. Het eerste symbool dat hij in Moskou sneed was een traktor.
Voorzover hier nog enkele van de beeldstatistische prentenboeken te achterhalen zijn, munten ze uit door een grote helderheid en kernachtige vormgeving. Het papier moge wat minder van kwaliteit zijn en de lithotechniek wat slordiger dan in Wenen, de visuele impact is na bijna vijftig jaar nog van een indrukwekkende kwaliteit.
De langste tijd verbleef Gerd Arntz in Moskou in 1933. De vele tientallen medewerkers werden ingedeeld in 'brigades' van zes man, inklusief een jeugdbrigade. Arntz mocht zich 'eerste stootbrigadier' noemen.
Tijdens zijn bezoeken aan Rusland ontmoette hij verschillende kunstenaars: Tatlin, Lissitzky, Krinsky en de spanjaard Helios Gomez. Met Peter Alma, die de Isostat-dependance in Charkov leidde, reisde hij naar de Kaukasus; een hechte vriendschap ontstond met Ir. de Wit en zijn vrouw Augusta. Bij de terugreizen via Berlijn of Praag werden Erich Mühsam, Kubicki en Tschinkel opgezocht. Wanneer Arntz niet in Moskou was, leidde Bernath de grafische afdeling.
Intussen verslechterde de situatie in Europa. Het Berlijnse filiaal werd door de nazis gesloten. Neurath, die er nog even over dacht zijn instituut naar Praag over te brengen, verkende in 1933 Nederland als uitwijkmogelijkheid. In Amsterdam gaf Prof. Posthumus hem permanente tentoonstellingsruimte in de Economisch-Historische Bibliotheek. In Den Haag werd de Internationale Stichting voor Beeldpaedagogie (International Foundation for the promotion of Visual Education) in het leven geroepen.
In februari 1934 brak in Wenen de Schutzbundopstand van arbeiders uit, die door de fascisner Bildstatistik hatte sich inzwischen derart perfektioniert, dass sie in Moskau unverändert übernommen werden konnte.
Arntz: 'Das Bemerkenswerte ist nun, dass vom Beginn an in Moskau die wissenschaftliche Methode fertig ausgebildet zur Wirkung kommen konnte und ebenfalls die zeichnerische. Diese war nun viel mehr auf meinen Leisten geschuht, von Anfang an fast kompromislos in von mir diktierten und gefeiltem Stil. Wenn ich in Moskau war, ging jeder Entwurf der Zeichner durch meine Hände, was einen viel einheitlicheren Stil hervorbrachte als je in Wien, wo noch alte Reste mitgehen mussten.'[7]
In Moskau wurden propagandistische Bilderbücher über den zweiten Fünfjahresplan, Schaubücher über die sowjetische Luftwaffe und Bildstatistiken für Ausstellungen, z.B. den geplanten Metrobau, entworfen. Eine Zeitlang erschien täglich in der Pravda und Isvestia eine Bildstatistik, die Arntz gestaltet hatte. Sein erstes, in Moskau geschnittenes Symbol war übrigens ein Traktor.
Die uns noch überlieferten bildstatistischen Schaubücher zeichnen sich durch grosse Übersichtlichkeit und ihrer markante Formgebung aus. Ist das Papier auch von etwas schlechterer Qualität und die Lithotechnik etwas nachlässiger als in Wien, die gestalterische Qualität ist auch noch nach beinahe fünfzig Jahren beeindruckend.
Arntz' längster Moskauaufenthalt war im Jahre 1933. Die zahlreichen Mitarbeiter wurden jeweils in 'Brigaden' von sechs Leuten eingeteilt, ausserdem gab es eine Jugendbrigade. Arntz durfte sich 'erster Stossbrigadier' nennen. Während seiner Russlandreisen kam er mit verschiedenen Künstlern zusammen: Tatlin, Lissitzky, Krinsky und dem Spanier Helios Gomez. Mit Peter Alma, der die Isostat-Filiale in Charkow leitete, reiste er in den Kaukasus. Eine enge Freundschaft entstand zu Ing. de Wit und seiner Frau Augusta. Auf dem Rückreisen über Berlin oder Prag besuchte er Erich Mühsam, Kubicki und Tschinkel. Wenn Arntz nicht in Moskau war, leitete Bernath die grafische Abteilung.
Inzwischen verschlechterte sich die Situation in Europa. Die Berliner Filiale wurde von den Nazis geschlossen. Neurath suchte eine Ausweichsmöglichkeit, dachte zunächst an Prag, entschied sich jedoch 1933 für die Niederlande. In Amsterdam stellte ihm Prof. Posthumus in der 'Economisch-Historische Bibliotheek' einen ständigen Austellungsraum zur Verfügung. In Den Haag wurde die 'Internationale Stichting voor Beeldpaedagogie' (International Foundation for the promotion of Visual Education) ins Leben gerufen.

Im Februar 1934 brach der Schutzbund-Aufstand der Wiener Arbeiter aus, daraufhin wurden die Sozial-Demokraten gestürzt, nach Neurath gefahndet und das Institut für einige Zeit als niederländische Einrichtung getarnt. Im Juni gelang es dann, das Institut nach Den Haag zu verlegen.
Inzwischen ging auch die Zusammenarbeit mit Moskau zu Ende, wo Mitarbeiter auf rätselhafte Weise verschwanden und sich die ersten

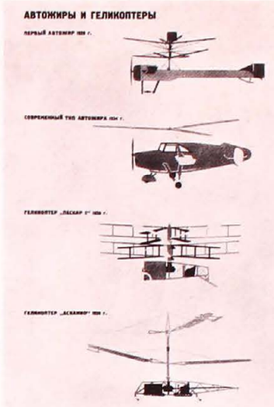
Gerd en Agnes Arntz, karikaturen door Nikoki Nikonorowitsch Kurganow voor een feestavond in Moskau, 1933
Gerd und Agnes Arntz, Karikaturen von Nikoki Nikonorowitsch Kurganow für ein Festabend in Moskau, 1933

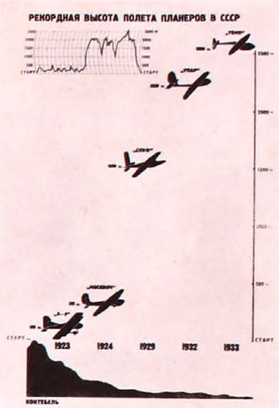






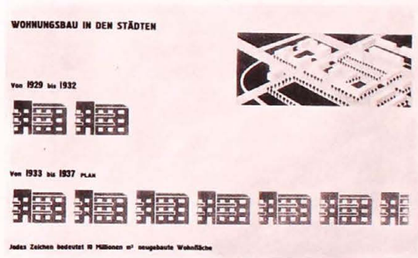
Moskou, zomer 1933
Moskau, Sommer 1933; zittend/sitzend: Toplenow, Schatow, Arntz, Kurganow; staand/stehend: Tschicherian, (?), Korotkow, Alma, Usthakowa











Aviacija i vozduchoplavanie, S.9/pag. 9

Aviacija i vozduchoplavanie, S.41/pag. 41

Aviacija i vozduchoplavanie, S.34/pag. 34

Der zweite Fünfjahrenplan im Aufbau, S.5
pag. 5: Produktie van machines voor metaalbewerking

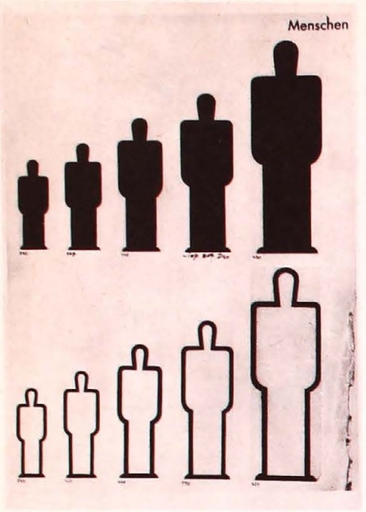
Der zweite Fünfjahrenplan im Aufbau, S.44/pag. 44
Woningbouw in de steden

ten bloedig werd neergeslagen. De sociaaldemokraten werden gewipt, Neurath gezocht, het instituut enige tijd gekamoefleerd als Nederlandse instelling. In juni slaagde men er in het instituut naar Den Haag over te brengen.
Intussen liep ook het kontrakt in Moskou af. Medewerkers verdwenen op raadselachtige wijze, de eerste sporen van Sovjet-realisme begonnen de beeldstatistiek binnen te sluipen.
In december reisde Gerd Arntz via Wenen, Bazel en Parijs — waar hij Raoul Hausmann opzocht — naar Den Haag.
Zo ging in 1934 een handvol mensen in de Haagse Obrechtstraat van start als Stichting voor Beeldpaedagogie en Mundaneum Den Haag, zonder enige overheidssubsidie zoals in Wenen — wel met een groot arsenaal aan kennis en beeldmateriaal. Via de Nederlandse kontakten werden mogelijkheden gezocht om beeldstatistieken voor boeken en tijdschriften te maken en mee te werken aan tentoonstellingen. Men adverteerde: 'Het resultaat van dezen jarenlangen arbeid wordt thans in dienst gesteld van industrie, handel en verkeer . . .'. Maar het begin was in die krisisjaren verre van gemakkelijk.
Intussen breidde Gerd Arntz het bestaande beeldmateriaal gestadig uit met nieuwe symbolen, die vanaf 1934 — gesystematiseerd naar onderwerp — werden ondergebracht in een symbolen-encyclopedie. In 1940 telde deze basisverzameling 1140 symbolen.
Neurath droomde van een internationale beeldtaal, die niet alleen maar voor beeldstatistiek bruikbaar zou zijn, maar die voor alle gebieden van het leven grafische symbolen zou

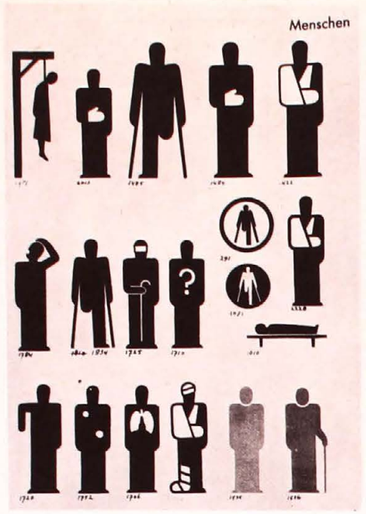
Spuren des sowjetischen Realismus in die Bildstatistik einschlichen. Im Dezember reiste Gerd Arntz über Wien, Basel und Paris (hier besuchte er Raoul Hausmann) nach Den Haag. So gründete 1934 in der Haager Obrechtstrasse eine kleine Gruppe von Leuten ohne jede staatliche Unterstützung, aber mit einem grossen Schatz an Wissen und Material die 'Stichting voor Beeldpaedagogie en Mundaneum Den Haag'. Über die niederländischen Kontakte wurden Möglichkeiten gesucht, Bildstatistiken herzustellen und an Ausstellungen mitzuarbeiten. Man machte Reklame: 'Der Erfolg langjähriger Arbeit wird heute dem Gewerbe, Geschäft und Verkehr angeboten.' Aber der Anfang in den Krisenjahren war alles andere als einfach.
Inzwischen suchte Gerd Arntz das bestehende Bildmaterial mit neuen Symbolen beständig zu erweitern und stellte es ab 1934 nach Themen systematisiert in einer Symbol-Enzyklopaedie zusammen. Im Jahre 1940 zählte diese Grundlagensammlung 1140 Symbole.
Neurath träumte sogar von einer internatio-

Reidemeister, Neurath, Scheer, Arntz, Den Haag 1939

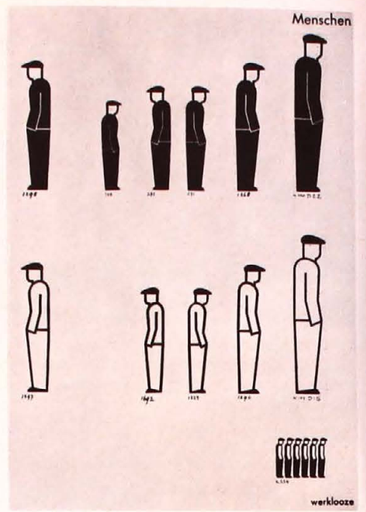




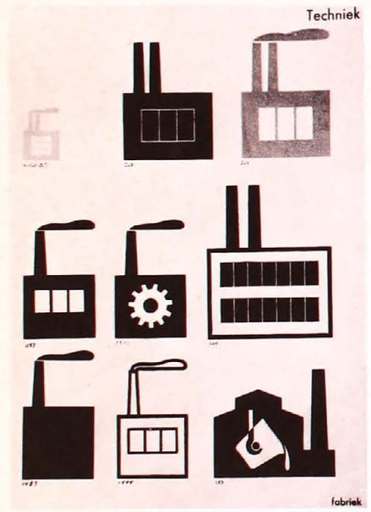
Pagina Beeldencyclopedie met het symbool voor 'mens'
Seite aus der Bildenzyklopädie mit dem Symbol 'Mensch'



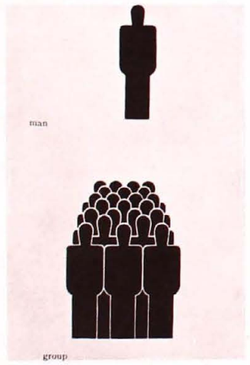
Beeldencyclopedie: symbolen van mensen met attributen
Bildenzyklopädie: Symbole von Menschen mit Attributen

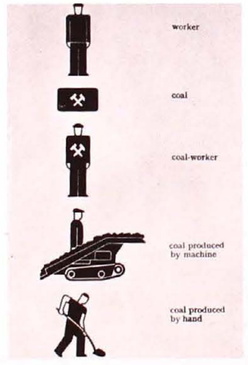


Pagina uit de beeldencyclopedie met het symbool 'werkeloze'
Seite aus der Bildenzyklopädie mit dem Symbol 'Arbeitsloser'



Beeldencyclopedie: Techniek, afdeling fabriek
Bildenzyklopädie: Technik, Unterabteilung Fabrik



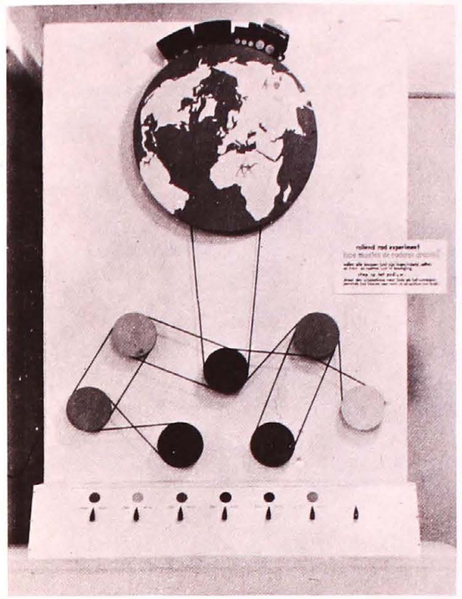


International Picture Language; pag. 31: Symbolen voor 'mens' en 'groep van mensen'
Seite 31: Symbole für 'Mensch' und 'Gruppe von Menschen'.

International Picture Language; pag. 53: hoe symbolen gekombineerd worden: arbeider - kolen - mijnwerker
Seite 53: wie Sybole kombiniert werden: Arbeiter - Kohle - Bergarbeiter

kunnen leveren (pictogrammen zouden wij ze nu noemen) als aanvulling, toelichting en gedeeltelijke vervanging van de gesproken en geschreven taal. Een internationale beeldtaal zou de kloof tussen verschillende volkeren en verschillende opleidingsniveau's binnen een bevolking kunnen verminderen. Een omvangrijke encyclopedie, die — volgens de 'Weense methode' — kennis op alle terreinen van de moderne wetenschap zou moeten visualiseren, zou een waardige opvolger zijn van de 'Orbis Pictus', die Johann Comenius in 1654 in Neurenberg liet uitgeven.
Wenen was ver weg, voor de methode werd een nieuwe naam gezocht. Het werd ISOTYPE (International System Of TYpograhic Picture Education), wat, uit het Grieks, stond voor: 'altijd hetzelfde teken'. Gerd Arntz tekende het symbool.

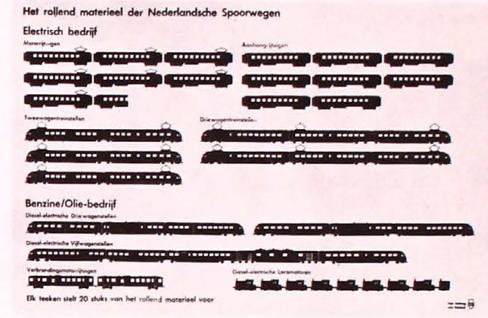
nalen Bildsprache, die nicht nur in der Bildstatistik anwendbar war, sondern die für alle Lebensbereiche grafische Symbole als Erweiterung, als Erklärung und z.T. als Ersatz des gesprochenen oder geschriebenen Wortes liefern sollte. (Piktogramme würden wir sie heute nennen) Diese internationale Bildsprache sollte die Kluft zwischen den verschiedenen Ländern und den verschiedenen Bewusstseinsebenen innerhalb eines Volkes vermindern. Es sollte eine umfangreiche Enzyklopädie herausgegeben werden, die — nach der Wiener Methode — das Wissen auf allen Gebieten der modernen Wissenschaft visualisieren konnte. Damit hätte man eine ebenbürtige Nachfolge vom 'Orbis Pictus' geschaffen, den Johannes Comenius im Jahre 1654 in Nürnberg erscheinen liess.





Tentoonstelling 'Het rollende rad', 1939
Ausstellung über die Holländische Eisenbahn, 1939

Publieksaktiviteit op de tentoonstelling
Das Publikum nimmt aktiv an der Ausstellung teil



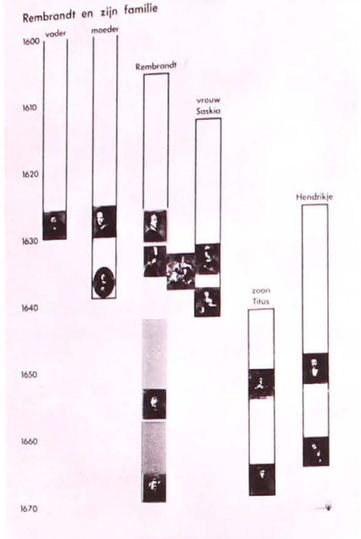
Beeldstatistiek voor de Nederlandse Spoorwegen, ca. 1943
Bildstatistik für die Holländische Eisenbahn, etwa 1943

Er kwamen tentoonstellingen, waarin de uit Wenen meegebrachte ervaring ten nutte kon worden gemaakt: 'Rondom Rembrandt' en 'Het Rollende Rad'. De laatste — een voorlichtingstentoonstelling voor de Nederlandse Spoorwegen — muntte uit door vindingrijke opstellingen, wat het publiek tot aktieve participatie uitnodigde. Datzelfde gold voor 'Rondom Rembrandt', waarvoor Magazijn De Bijenkorf eveneens ruimte beschikbaar stelde. Maar meer nog: voor het eerst werd hier in Nederland 'Klassieke Kunst' op een edukatieve wijze ingeleid. Via kaarten illustreerde de tentoonstelling de historische gebeurtenissen en de sociaal-ekonomische achtergronden in Nederland's Gouden Eeuw. Met beeldstatistieken en foto's werd een heldere en overzichtelijke uitleg gegeven van: Rembrandts (familie)leven, de onderwerpen op zijn schilderijen, zijn verschillende manieren van schilderen, toeschrijvingen vroeger en nu, de relatie voorstudieschilderij, de veranderde verblijfplaatsen van zijn schilderijen. Op de tentoonstelling werd alleen met reprodukties gewerkt: de originelen konden in het naburige Mauritshuis of Rijksmuseum in hun 'pure' staat aanschouwd worden. Maar ook hier was Mundaneum Den Haag tientallen jaren te vroeg met zijn ideeën: veertig jaar later althans blijkt geen enkel museum in Nederland er iets van geleerd te hebben.
In deze tijd werden de kontakten met buitenlandse uitgevers vruchtbaar, er werd regelmatig bijgedragen aan 'Compton's pictured Encyclopedia' en de uitgever Alfred Knopf gaf Neurath de vrije hand een edukatief boek naar eigen inzicht te schrijven. Het werd 'De Wenen was weit weg; für die Methode wurde eine neue Bezeichnung gesucht. Es wurde ISOTYPE (International System Of TYpographic Picture Education), griechisch für 'immer dasselbe Zeichen'. Gerd Arntz entwarf hierfür das Symbol.
Es kamen Ausstellungen zustande, in denen die aus Wien mitgebrachte Erfahrung genutzt werden konnte: 'Rondom Rembrandt' und 'Het Rollende Rad'. Die letzte war eine Informationsausstellung über die niederländische Eisenbahn und zeichnete sich durch erfinderische Massnahmen aus, die das Publikum zu aktiver Teilnahme ermutigte. Dasselbe galt für 'Rondom Rembrandt', wofür das Kaufhaus 'De Bijenkorf' ebenso Raum zur Verfügung stellte. Darüberhinaus wurde hier zum ersten Male 'klassische Kunst' mit Hilfe pädagogischer Methoden vorgestellt. Auf Karten illustrierte die Ausstellung die historischen Ereignisse und sozial-ökonomischen Hintergründe des sogenannten Goldenen Zeitalters. Bildstatistiken und Fotos gaben klar und übersichtlich Auskunft über Rembrandts Leben und Familie, über die Themen seiner Bilder und seine verschiedenen Malweisen. Anschaulich informiert wurde auch über die Zuschreibungsprobleme, die Beziehung zwischen Vorstudie und Gemälde und dem sich änderden Verbleib der Werke. Die Ausstellung arbeitete nur mit Reproduktionen; die Originale waren in dem benachbarten 'Mauritshuis' oder im 'Rijksmuseum' zu sehen. Aber auch hier war das 'Mundaneum Den Haag' mit seinen Ideen Jahrzehnte zu früh. Vierzig Jahre später scheint kein einziges niederländisches Museum daraus Lehren gezogen zu haben.

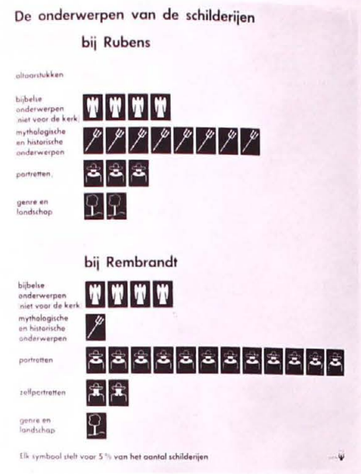
ISOTYPE-symbool
ISOTYPE-Symbole

ISOTYPE

Rondom Rembrandt, pag. 8
S. 8: Rembrandt und seine Familie



Rondom Rembrandt, pag 5
S.5: Die Themen der Gemälde von Rubens und Rembrandt



Tentoonstelling 'Rondom Rembrandt', 1938
Ausstellung 'Um Rembrandt', 1938





International Picture Language; pag. 16: Symbolen voor bagageruimten
Seite 16: Symbole für Gepäckaufbewahrung



'Het rollende rad': De voorlopers van de stoomlocomotief
Die Vorläufer der Dampflokomotive

moderne mensch ontstaat' (Modern Man in the Making), dat in 1939 en 1940 uitkwam in Amerika, Engeland, Nederland en in 1948 in Skandinavië. De 100 illustraties, waarvoor in totaal 7 kleuren werden gebruikt, zijn een toonbeeld van de helderheid en de visuele perfektie waartoe Arntz de beeldsymbolen en hun rangschikking in het vlak had gebracht. Dr. Menno ter Braak mocht de flaptekst schrijven: 'De onderschatting van het beeld, als ware het uitsluitend een werktuig voor inferieure populariseering, is te eenenmale belachelijk; want alles hangt er vanaf, wie het beeld gebruikt, met welke bedoelingen, intelligente of domme, het beeld gebruikt wordt. Onze cultuur vraagt niet om verdwijning van het woord, maar wel (en zeer positief) om een andere taxatie van het woord, waaruit voortvloeit ook een andere taxatie van het beeld.'

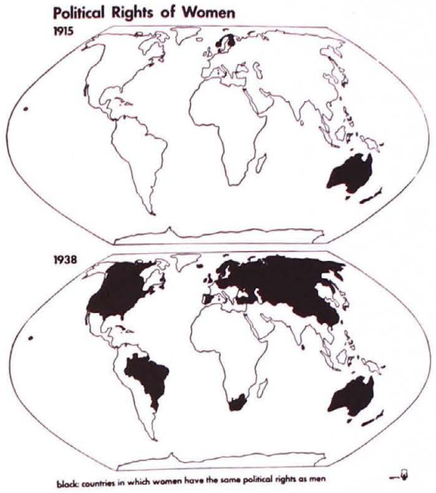
'De moderne mensch' was de laatste gezamelijke onderneming van Neurath en Arntz, de laatste keer dat zij gezamenlijk een demokratisering van kennis konden kombineren met een demokratische vormgeving. 'Een reportage van vreugde en vrees' was de ondertitel van het boek. Op 14 mei 1940 konden Otto Neurath en Marie Reidemeister ternauwernood met een bootje naar Engeland ontsnappen aan de nazi-terreur.

Arntz bleef; om aan het werk te kunnen blijven, werd de Nederlandse Stichting voor Statistiek opgericht. Nog enige tijd kon hij aan het werk blijven: jaarbeurrstands werden verlucht met statistieken en een serie edukatieve publikaties over de Nederlandse ekonomie werd begonnen onder de titel 'Boeiende statistiek'. Door de bezetting kwam daaraan een einde. Na de tweede wereldoorlog kon de serie worden voortgezet met boekjes over geschiedenis onder de titel 'Ver-beeld verleden'. Oprichter van de Nederlandse Stichting voor Statistiek was Dr. Ph. J. Idenburg, de zakelijke leiding had Ir. J. van Ettinger en als hoofdmedewerker werd H. A. Rutten aangetrokken.

In dieser Zeit begannen sich auch die Kontakte mit ausländischen Verlegern zu lohnen. Es ergaben sich Beiträge zu der 'Compton's pictured Encyclopedia' und der Verleger Alfred Knopf gab Neurath die Möglichkeit, ein pädagogisches Werk nach eigenen Ideen zu schreiben. Das Buch hiess: 'Modern Man in the Making' (Die Entstehung des modernen Menschen) und erschien 1939 und 1940 in Amerika, England, Holland und 1948 in Skandinavien. Die 100 Illustrationen, siebenfarbig gedruckt, sind beispielhaft für die Klarheit und optische Perfektion, mit der Arntz die Bildsymbole anordnete. Dr. Menno ter Braak schrieb den Klappentext: 'Die Unterschätzung des Bildes, als wäre es ausschliesslich ein Instrument für minderwertige Popularisierung, ist ein für allemal lächerlich; denn alles hängt davon ab, wer dieses Bild benutzt; d.h. mit welchen Intentionen — mit intelligenten oder dummen — Bilder angewandt werden. Unsere Zivilisation verlangt nicht, dass das Wort verschwindet, sondern nur (und sehr bestimmt) eine andere Einschätzung des Wortes, woraus sich konsequent auch eine andere Bedeutung des Bildes ergibt.'

'Die Entstehung des modernen Menschen' war das letzte gemeinsame Projekt von Neurath und Arntz. Es war das letzte Mal, dass sie gemeinsam die Demokratisierung des Wissens mit einer demokratischen Formgebung verbinden konnten. Der Untertitel des Buches lautete 'Eine Reportage von Freude und Furcht'. Am 14. Mai 1940 entkamen Otto Neurath und Marie Reidemeister im letzten Augenblick dem Nazi-Terror, indem sie in einem kleinen Boot nach England flüchteten. Arntz blieb. Damit er weiterarbeiten konnte, wurde die 'Nederlandsche Stichting voor Statistiek' gegründet. Vorläufig konnte er noch an der Arbeit bleiben: Jahres-Börsenberichte wurden mit Statistiken

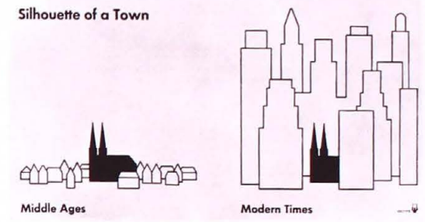
Modern Man in the Making, pag. 115: Politieke rechten der vrouw
S. 115: Politische Rechte der Frau





De moderne mensch ontstaat; omslag/ Umschlag

Modern Man in the Making, pag. 126: Silhouet van een stad
S. 126: Silhouette einer Stadt





Modern Man in the Making, pag. 14: Cyclus van werkloosheid
S. 14: Zyklen der Arbeitslosigkeit

Statistiek was Dr. Ph. J. Idenburg, de zakelijke leiding had Ir. J. van Ettinger en als hoofdmedewerker werd H. A. Rutten aangetrokken.

In 1945 overleed Otto Neurath. Marie Neurath (geb. Reidemeister) zette in Engeland het intussen tot nieuwe bloei gekomen werk voort. De nederlandse Stichting voor Statistiek ging met nieuwe medewerkers zijn eigen weg. Net als het Wenen van ná 1918 had het 'Herrijzend Nederland' behoefte aan beeldstatistieken, die een duidelijk beeld gaven van herstel en groei van een verwoest en leeggeplunderd land. Tot 1965 gaf Gerd Arntz vorm aan een manier van informatie-overdracht, die nog altijd uniek is. De aandacht voor de beeldstatistiek lijkt momenteel wat getaand, maar wat niet anders dan zeer aktueel kan zijn, is de vormgeving van de basisfiguren. Vooral nu, een periode waarin tientallen ontwerpers steeds nieuwe pogingen doen om — zonder maar te beseffen wat vroeger op dit gebied al gepresteerd is — als maar nieuwe en 'originele' beeldtalen te kreëren: voor Olympiades, voor verkeerstekens, voor sportuitzendingen op de televisie, voor bewegwijzering van vliegvelden, stations, warenhuizen en musea. Van Gerd Arntz hadden zij veel kunnen leren.

1 **Das Kunstblatt,** X (1926) 10, 363
2 Marie Neurath, Robert S. Cohen (ed.), **Otto Neurath, Empiricism and Sociology,** Dordrecht/Boston 1973, passim.
3 Volkszeitung, 28.1.1927
4 H. Koberstein, **'Wiener Methode der Bildstatistik' und 'International System of Typographic Picture Education' (ISOTYPE), Informative Graphik und bildhafte Pädagogik,** Bremen 1969, passim.
5 Otto Neurath, **Bildstatistik nach Wiener Methode in der Schule,** Wien/Leipzig 1933
6 Manuskript, 3.7.1972
7 Manuskript, 3.7.1972

illustriert und unter dem Titel 'Boeiende Statistiek' (fesselnde Statistik) erschien eine Reihe pädagogischer Publikationen über die niederländische Ökonomie. Die deutsche Besetzung machte auch dem ein Ende.

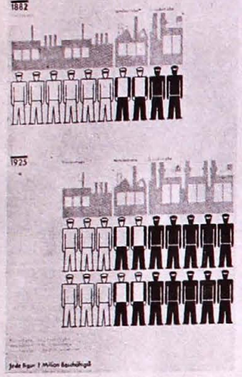
Gründer der 'Nederlandse Stichting voor Statistiek' war Dr. Ph. J. Idenburg, die sächliche Leitung hatte Ing. J. van Ettinger und als Hauptmitarbeiter wurde H. A. Rutten eingestellt.

1945 starb Otto Neurath. Marie Neurath (geb. Reidemeister) setzte in England das inzwischen zu neuer Blüte gekommene Werk fort. Die 'Nederlandse Stichting voor Statistiek' ging mit neuen Mitarbeitern seinen eigenen Weg. Wie im Wien nach 1918 brauchte die Bevölkerung Bildstatistiken, die ein deutliches Bild über den Wiederaufbau und das Wachstum eines verwüsteten und geplünderten Landes vermitteln konnten. Bis zum Jahre 1965 gab Gerd Arntz einer Informationsweise Ausdruck, die noch immer einzigartig ist, auch wenn das Interesse für Bildstatistik im Augenblick vermindert scheint. Was von Bedeutung bleibt, ist die Bildung von Grundfiguren. Vor allem in einer Zeit, in der zahlreiche Designer versuchen, neue und 'originelle' Bildsprachen zu erfinden, ohne dass sie wissen, was auf diesem Gebiet bereits vorhanden ist. Man denke an die Bildsprachen für Olympiaden, für Verkehrszeichen, für Sportsendungen des Fernsehens, für die Ausschilderung von Flugplätzen, Bahnhöfen, Warenhäusern und Museen. Von Gerd Arntz hätten sie viel lernen können.

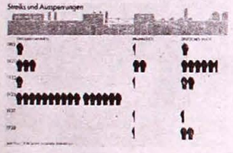
organ der gruppe progressiver künstler
köln mai 1930
herausgeber heinrich hoerle

a bis Z 8

Die Beschäftigten in den Gewerbebetrieben des Deutschen Reiches



bilder aus dem atlas „gesellschaft und wirtschaft" angefertigt für das bibliografische institut a. g. leipzig vom gesellschafts- und wirtschaftsmuseum, wien



gert arntz:
bewegung in kunst und statistik

es gibt keine stabilisierung in der kunst. kein kleisterungsversuch kann den bevorstehenden abgang der klassengesellschaft vertuschen, eine bilderkunst des bürgertums kann es nicht mehr geben. auch die einordnung der maler in die neuen bestrebungen von technik, architektur, bildungswesen werden nicht auf friedlichem wege eine neue kultur erstehen lassen. diese einordnung gehört zur allgemeinen rationalisierung und diese schafft die elemente, die die aufhebung der heutigen gesellschaft herbeiführen helfen.
in der malerei ist schon mehr als nur ein abbild dieses umwälzungsprozesses sichtbar, sie führt weiter zu einer stärkeren revolutionierung des geistes.
unser weltbild hat sich geformt unter unserer maschinenumgebung und die großen erschütterungen haben uns den willen gegeben, tätig zu sein an der umwandlung unseres lebens. die nichtverwirklichung und die niederlage der revolution hat uns nicht gezwungen in der weiterbildung unserer formwelt zurückzugehen, die einmal begonnene bewegung folgt ihren gesetzen und zu einem leerlaufen wird es nicht kommen, ein neuer anstoß durch das weitertreiben des wirtschaftlichen kampfes wird nicht so lange auf sich warten lassen.
wissenschaftliche und künstlerische arbeit zwingt den schaffenden menschen sich in gegensatz zu stellen zu der zum sterben verurteilten klassenordnung. immer wieder muß man sich klar werden, wie weit nur im zusammenhang mit der revolution sich die dinge ändern können.
wir zeigen den riß auf in der bürgerlichen gesellschaft und gleichzeitig bilden sich die ansätze zu neuem, das die bessere zukunft ahnen läßt, die wir aber nicht vollendet formen können. so ist uns die bewegung und die bruchstücke des erfaßten unser leben.
wir zeigen die starre und enge unserer lebensformen ahl und die kräfte, die die zusammenballung an den konzentrationspunkten, an den arbeitsstätten bejahen und sie zur aufhebung eines lebens bringt, daß oben und unten verewigen möchte, wenn inhalt, dann die der auseinandersetzung zwischen kapital und arbeit.
der maler wird heute in der gesellschaft als helfer der rationalisierung angestellt und seine stellung wird immer klarer vom „verschönerer des alltags" zum hersteller größerer reibungslosigkeit im geschäfts- und geistesleben verschoben, aber je klarer eine sache ausgearbeitet, umso klarer erweist sie, daß sie am ende nur in der anwendung für die allgemeinheit ihren sinn hat und umso offener dieser sinn durch ihre gute form wird, umsomehr drängt sie zur umwälzung ihrer stellung im heutigen leben.
bei der statistik ist es auch so.
es ergibt sich aus den zahlen und mengen, aus der entwicklung und bewegungsrichtung von produktionszweigen und menschenorganisationen der eindruck von der notwendigkeit des endes des bisherigen wirtschaftens.
die übertragung in eine bildliche, erfaßbare sache ist sehr wichtig, sie unterliegt den formen der heutigen darstellenden malerei und es muß sich eine verbindung



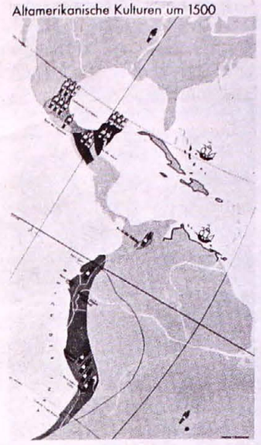
gert arntz: wandbild „sozialarbeit der stadt wien"

zwischen beiden gebieten zeigen. unwichtig über einzelheiten zu reden. eine statistik hat andere elemente und gesetze als die malerei, da die proportionen durch die realität der menge von dingen gegeben ist und eine harmonisierung auf der tafelfläche nicht möglich ist, wenn der inhalt in seinen gegensätzen klar werden soll. es ist nur eins zu sagen, auch hier hat neues begonnen. der weg zur kenntlichmachung geschichtlicher abwicklung im bild wird beschritten. die beziehung zwischen produktionsweisen und kulturen werden gezeigt. gebundenheit von kunstformen an landschaft und baustoffvorkommen, ausdehnung und höhepunkte, neues entstehen im dialektischen prozeß dargestellt. es ist noch ein anfang. aber im weiter ausbilden des begonnenen wird es möglich sein, unsere abhängigkeiten und möglichkeiten soweit sie von material und dessen mengen gebunden sind, zu zeigen und unser heutiges leben zu analysieren, forderungen zu stellen und dem erkannten einen druck zur realisierung zu geben. die arbeit an den darniederliegenden belehrungsmitteln ist eine aufgabe, die mit den erfahrungen der malerei der letzten jahre durchgeführt werden kann. die ausbildung der mittel gibt immer mehr möglichkeit zur benutzung in großer vielseitigkeit und führt weiter von der bloßen konstatierung, zur lebendigen aufforderung zur änderung, weiter zum schaffen eines zustandes, in dem ein einziger zusammenhang ist in zweck und form der besten lösungen aller dinge und also auch der kunst.



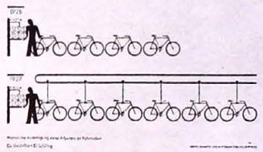
f. w. seiwert: linolschnitt 1928

Altamerikanische Kulturen um 1500



aus dem atlas „gesellschaft und wirtschaft" angefertigt für das bibliografische institut a. g. leipzig vom gesellschafts- und wirtschaftsmuseum, wien

fließarbeit und entlohnung
angefertigt für das arbeitsamt in wien



gert arntz: zur methode des gesellschafts- und wirtschaftsmuseums in wien

das museum selbst sagt darüber: „das museum vermag mit seiner durchgebildeten methode gesellschaft und wirtschaft allgemein verständlich darzustellen. scheinbar bedeutungslose zahlenreihen werden lebendig gestaltet. an die stelle schwer deutbarer tabellen und kurven treten reihen gleich großer farbiger symbolreihen auf tafelbildern, magnettafeln und filmen." es sei von uns aus auf die wichtigste art unter den arbeiten des museums und ihre anwendungsmöglichkeiten hingewiesen.
das prinzip mengenverhältnisse in der wirklichkeit, nur wiederzugeben durch die gleichen relativen verhältnisse von mengen, die immer aus der abbildung des gegenstandes bestehen, hat zu einer neuen form der wiedergabe von statistik geführt. menschengruppen werden wirklich durch menschengruppen dargestellt und produktionsmengen wirklich durch die relative anzahl ihrer abbilder. man kam so zu ganz einfachen einzelzeichen, die noch durch symbole für die verschiedenen gebiete ihrer zugehörigkeit nach präzisiert werden. gleichzeitig ist die farbgebung für jede schicht und jeden zweig nach ihrer sozialen bedeutung festgelegt und das resultat ist die verwendungsmöglichkeit der zeichen in den verschiedensten kombinationen.
eine durchgehende systematik, durchgeformte figuren und symbole ermöglichen es jede art von sozialen und kulturzusammenhängen und ihre verschiebungen und umwälzungen zu zeigen. es wird von allem unnötigen, von allem dekorativen abgesehen und schriftartig, einer klaren typographie ähnlich, der inhalt zur darstellung gebracht. als erweiterung und verdeutlichung des milieus und untergrundes oder als trennungs- wie zusammenfassungsmöglichkeit, werden einführungsbilder verwendet, die selber wieder aus elementen bestehen die allein der inhalt einer anderen darstellung sein können. daraus erklärt sich das fehlen der fotografie. eine erhöhung der anschaulichkeit wird erreicht durch landkärten, auf denen jede mengenmäßige eintragung der zeichen. zusammenhänge und der parallelität in wirtschafts- und gesellschaftsform deutlich gemacht wird.
dieses konsequente system des aufzeigens von zahlen oder mengenbewegungen durch vereinfachte, zur reihungsfähigkeit durchgeformten zeichen für jedes gebiet, die durchgehenden farben ist die wichtigste grundlage für alle arbeiten des museums und der beginn einer darstellungsart, die nicht nur statistik und geografie beleben wird sondern für alle wissenschaften eine grundlage zur verständlichmachung ihrer zusammenhänge im abbild geben kann. –
diese ausführungen gelten nur der art der methode, die erweiterung ihrer anwendung und die wirkung auf ihre formausbildung wird einem späteren artikel überlassen. es müßte dann untersucht werden: die wichtigkeit der zahl und menge eines gegenstandes für seine bewegungsrichtung und stoßkraft in der gesellschaft überhaupt. daraus folgend das problem der zahl innerhalb der darstellung in seiner reichweite als erklärung für tatsachen. ferner wie weit die verschiedenen gebiete und besonders die darstellung sozialer kämpfe umformend wirken würde auf die methode selbst, die jetzt in einer gewissen demokratischen „objektivität" angewandt wird, es sei nur wieder gesagt, es ist ein beginn und die weitere anwendung und ausbildung hängt nicht zum wenigsten von demjenigen ab, der sie benutzt zu einer aktivierung des umbildungsprozesses der weltauffassung.

Beweging in kunst en statistiek

Er bestaat in de kunst geen stabilisatie. Geen poging om de zaak te lijmen kan de aanstaande afgang van de klassemaatschappij verdoezelen, een plaatjeskunst van het burgerdom kan niet langer bestaan. Ook het betrekken van schilders bij het nieuwe streven van techniek, architektuur, onderwijs zal niet langs vreedzame weg een nieuwe kultuur doen ontstaan. Hen er bij betrekken behoort tot de algemene rationalisering en die schept de voorwaarden om de opheffing van de huidige maatschappij te helpen effektueren.
In de schilderkunst is al meer zichtbaar dan alleen een afspiegeling van dit omwentelingsproces, zij voert verder naar een sterker omwenteling in de geest.
Ons wereldbeeld is gevormd te midden van onze machine-omgeving en schokkende gebeurtenissen hebben ons de wil gegeven, mee te werken aan de verandering van ons leven. Dat de revolutie niet verwezenlijkt is en een nederlaag heeft geleden, heeft ons niet gedwongen onszelf terug te trekken in het verder uitwerken van onze eigen vormenwereld; de beweging die eenmaal begonnen is, volgt haar eigen wetten en tot doelloos rondtollen zal het niet komen; een nieuw beginsignaal zal, bij het voortgaan van de ekonomische strijd, niet zo lang op zich laten wachten.
Wetenschappelijk en artistiek werk dwingt de mens, zich lijnrecht op te stellen tegenover de tot sterven gedoemde klassemaatschappij. Steeds opnieuw moet men zichzelf helder voor ogen stellen in hoeverre de dingen slechts veranderd kunnen worden in samenhang met de revolutie. Wij tonen de barsten in de burgerlijke maatschappij aan en tegelijkertijd ontwikkelen zich aanzetten tot nieuwe dingen, die een betere toekomst doen vermoeden, zonder dat wij die echter volmaakt vorm kunnen geven.
Zo bestaat uit beweging en uit de brokstukken van ervaring ons leven. Wij tonen de starheid aan en de benauwdheid van onze levensvormen en tonen de krachten, die wij in de werkplaatsen gekoncentreerd zien en die leiden tot het afschaffen van een leven, dat hoog en laag het liefst zou vereeuwigen.

Als er inhoud is, dan die van het konflikt tussen kapitaal en arbeid. De schilder wordt vandaag in de maatschappij geplaatst als helper van de rationalisering; zijn positie verschuift steeds duidelijker van 'verfraaier des dagelijksen levens' naar die van werker aan een grotere harmonie in bedrijfs- en geestesleven; maar hoe duidelijker een zaak uitgewerkt wordt, des te duidelijker blijkt zij uiteindelijk pas een betekenis te krijgen, wanneer zij voor de gemeenschap bruikbaar is; hoe toegankelijker deze betekenis wordt door haar goede vorm, des te meer zet zij aan tot radikale verandering van haar positie in het leven van vandaag.
Bij de statistiek is het ook zo.
Uit de getallen en hoeveelheden, uit de ontwikkeling van produktietakken en menselijke organisaties en de richting waarin, dringt zich de indruk op van het noodzakelijk einde van de ekonomie zoals zij tot nu toe bedreven werd.
Het is zeer belangrijk dit tot iets beeldends en begrijpelijks te vertalen; dat ligt ten grondslag aan de huidige figuratieve schilderkunst, een verbinding tussen de beide gebieden zal ongetwijfeld blijken. Het is niet van belang over details te spreken. Een statistiek heeft andere elementen, andere wetten dan de schilderkunst, omdat de proporties door de realiteit van de hoeveelheid dingen zijn bepaald en het niet mogelijk is op het beeldvlak tot harmonie te geraken, wanneer nu juist de inhoud in al zijn tegenstellingen helder moet worden.
Er valt maar een ding te zeggen. Ook hier is iets nieuws begonnen. Er wordt een stap gezet op de weg van het visueel overdragen van kennis over historische processen. De samenhang tussen produktiemethoden en kulturen wordt aangetoond. De gebondenheid van kunstvormen aan landschap en beschikbaar bouwmateriaal. Uitdijing en hoogtepunten, dat wat nieuw ontstaat, worden in een dialektisch proces voorgesteld. Het is pas een begin. Maar bij verder uitwerken van dat begin zal het mogelijk zijn onze afhankelijkheden en mogelijkheden — voor zover zij aan gegevens en hun kwantiteit gebonden zijn — aan te tonen en ons hedendaagse leven te analyseren, eisen te stellen en druk uit te oefenen ter realisering van dat wat geconstateerd is.
De vernieuwing van onderwijsmiddelen, die in verval zijn geraakt, is een opgave die met de ervaringen uit de schilderkunst van de laatste jaren uitgewerkt kan worden. De ontwikkeling van deze middelen geeft steeds meer mogelijkheden om ze op veelzijdiger wijze te benutten; ze voert van de loutere konstatering, via een levendige aansporing tot verandering, verder naar het scheppen van een situatie waarin er één uniek verband bestaat tussen doel en vorm van de beste oplossingen voor alle dingen en dus ook voor de kunst.

Over de methode van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wenen

Het museum zelf zegt daarover: „Het museum is in staat om met zijn uitgewerkte methode maatschappij en ekonomie op algemeen begrijpelijke wijze in beeld te brengen. Getallenreeksen die ogenschijnlijk zonder betekenis zijn, krijgen een levendige vorm. In plaats van moeilijk uit te leggen tabellen en kurven zien we reeksen van even grote, kleurige symbolen op panelen, magnetische borden en films". Wat ons betreft moge hier gewezen worden op het belangrijkste aspekt van het werk van het museum en de toepassingsmogelijkheden er van.
Het principe, kwantitatieve verhoudingen uit de realiteit alleen maar weer te geven door middel van overeenkomstige, relatieve kwantiteitsverhoudingen die samengesteld zijn uit de afbeeldingen van het ding waarover het gaat, heeft geleid tot een nieuwe vorm van statistische presentatie.
Groepen mensen worden ook werkelijk door groepen mensen voorgesteld en produkten door hun afbeeldingen, in kwantitatieve verhoudingen. Zo kwam men tot heel eenvoudige basistekens, die nog gepreciseerd worden door extra symbolen voor de verschillende terreinen waartoe ze behoren.
Tegelijkertijd liggen de kleuren vast voor de verschillende sociale lagen en gebieden. Het resultaat van dat alles is, dat de tekens in de meest uiteenlopende kombinaties toegepast kunnen worden. Een algemene systematiek, geperfektioneerde figuren en symbolen, maken het mogelijk allerlei sociale en kulturele verbanden, met hun verschuivingen en omwentelingen, te verduidelijken. Er wordt afgezien van alles wat onnodig en dekoratief is en de inhoud wordt als een tekst, in een heldere typografie, weergegeven. Ter verruiming en toelichting van milieu en achtergrond of als mogelijkheid beelden te scheiden of te verbinden, wordt gebruik gemaakt van begeleidende voorstellingen, die zelf weer uit elementen bestaan, die op zichzelf weer inhoud aan een andere voorstelling kunnen geven. Daar is het ontbreken van de fotografie ook uit te verklaren. Verhoging van de aanschouwelijkheid wordt bereikt door middel van landkaarten, waarop alle mogelijke samenhangen en parallellen tussen ekonomie- en maatschappijvormen via kwantitatieve tekens duidelijk worden gemaakt.
Dit konsekwente systeem voor het tonen van getallen of veranderingen van hoeveelheden, door middel van eenvoudige, voor reeksen geschikte tekens voor elk onderwerp, en het konsekwent gebruik van bepaalde kleuren zijn de belangrijkste grondslagen voor alle werk van het museum en vormen het begin van een manier van uitbeelden, die niet alleen statistiek en aardrijkskunde zal verlevendigen, maar die voor alle wetenschappen een basis kan zijn ter visuele verklaring van hun samenhang.
Deze uiteenzettingen betreffen slechts de aard van de methode; de verbreding van haar toepassing en de vervolmaking van haar vormgeving wordt voor een later artikel bewaard. Daarin zou onderzocht moeten worden: het belang van getal en hoeveelheid van de dingen voor hun richting en stootkracht in de maatschappij in het algemeen. Daaruit volgend het probleem van de kwantiteit van het aantal binnen een voorstelling en de reikwijdte er van als verklaring van feiten. Voorts in hoeverre de verschillende gebieden en in het biezonder de weergave van sociale konflikten, veranderingen teweeg kunnen brengen in de methode zelf, die nu met een zekere demokratische 'objektiviteit' wordt toegepast. Nogmaals, het is een begin en de verdere toepassing en vervolmaking hangt niet in de laatste plaats af van diegene, die haar benut ter aktivering van het veranderingsproces in de wereldbeschouwing.

Kritische grafiek 1931-1971

Via de beeldstatistiek werd de figuratief-konstruktieve beeldvorm van de Keulse Progressieven verbreid op een schaal als nooit tevoren. Opmerkelijk is dat Arntz, Alma, noch Tschinkel afkomstig was uit Keulen. 'De Keulenaren in Wenen kwamen', aldus Arntz, 'goed beschouwd uit: Düsseldorf, Amsterdam en Praag, wanneer men vanaf het jaar 1929 rekent.'[1] Vanuit Keulen werden de aktiviteiten van dit drietal nauwlettend gevolgd. In 'a bis z' werden twee artikelen van Arntz opgenomen: 'bewegung in kunst und statistik' en 'zur methode des gesellschafts- und wirtschaftsmuseums in wien'; Tschinkel leverde een bijdrage over 'statistik und kollektivform'; de belangrijkste publikaties van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum werden er in aangekondigd, evenals de oprichting van het 'mundaneum-wien'; en enkele symbolen van Arntz werden afgebeeld.

Neurath had van zijn kant 'gezien zijn streven, het werk van het museum te verbinden met het vooruitstrevende, formele en kritische scheppen van onze tijd, aan het museum een afdeling 'sociologische grafiek' toegevoegd', zoals in 'a bis z' wordt meegedeeld.[2] Vooral Seiwert was hier, naast Arntz, Alma en Tschinkel, rijk met prenten in vertegenwoordigd. Deze dienden na het vertrek van Alma en Tschinkel de overige medewerkers van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum als voorbeeld. Voor Arntz ging de betekenis van de vrije grafiek echter verder. Een duidelijke indikatie in welke zin, geeft hij aan het slot van zijn artikelen in 'a bis z'. Hij stelt daarin dat de Weense methode voor beeldstatistiek '... nu met een zekere demokratische 'objektiviteit' wordt gebruikt.' Maar, voegt hij er wel aan toe: 'Nogmaals gezegd, het is een begin en de verdere toepassing en ontwikkeling hangt niet in de laatste plaats af van diegene, die haar benut ter aktivering van het veranderingsproces in de wereldbeschouwing.'[3] Het sociaal-demokratische Weense klimaat, dat de oprichting van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum had mogelijk gemaakt en waarin het museum ook funktioneerde, strookte duidelijk niet met de opvatting van Arntz dat alleen een revolutionaire omwenteling een einde zou kunnen maken aan de bestaande maatschappelijke tegenstellingen. In zijn vrije werk kon hij dit dialektische proces dwingender uitbeelden, omdat hij daarbij niet gebonden was aan reële getalsverhoudingen. Daarom bleef, zoals hij het later zelf uitdrukte, de 'kwalitatief-kritische' vrije grafiek of schilderkunst voor hem van grote betekenis naast de 'kwantitatief-kritische'

Kritische Grafik 1931-1971

Durch die Bildstatistiek konnte sich die figurativ-konstruktive Bildform der Kölner Progressiven in bisher unbekanntem Masse ausbreiten. Auffallend ist, dass weder Arntz, noch Alma, noch Tschinkel eigentlich aus Köln kamen. 'Die 'Kölner in Wien' kamen also genau gesehen aus: Düsseldorf, Amsterdam und Prag, wenn man vom Jahre 1929 aus rechnet.'[1] Jedoch wurden von Köln aus die Aktivitäten der drei Künstler aufmerksam verfolgt. In 'a bis z' erschienen zwei Artikel von Arntz: 'bewegung in kunst und statistik' und 'zur methode des gesellschafts- und wirtschaftsmuseums in wien'; Tschinkel schrieb einen Beitrag über 'statistik und kollektivform'; die wichtigsten Publikationen des Gesellschafts- und Wirschaftsmuseums und die Gründung des 'mundaneum-wien' wurden angekündigt. Einige der Symbole Arntz' wurden abgebildet. Mitgeteilt wurde auch, dass Neurath 'in seinem bemühen, der arbeit des museums die verbindung zum fortschrittlichen, formalen und kritischen schaffen unserer zeit zu geben, dem museum eine abteilung 'soziologische grafik' angegliedert' hatte.[2] Vor allem war Seiwert hier, neben Arntz, Alma und Tschinkel mit zahlreichen Drucken vertreten. Diese dienten, nachdem Alma und Tschinkel das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum verlassen hatten, den übrigen Mitarbeitern weiterhin als Vorbild. Für Arntz jedoch war die freie Grafik mehr als eine Vorstufe zur Bildstatistik. Am Ende seiner Artikel in 'a bis z' behauptete er, dass die Wiener Methode für Bildstatistik 'jetzt in einer gewissen demokratischen 'objektivität' angewandt wird'. Aber, fügt er hinzu: 'es sei nur wieder gesagt, es ist ein beginn und die weitere anwendung und ausbildung hängt nicht zum wenigsten von demjenigen ab, der sie benutzt zu einer aktivierung des umbildungsprozesses der weltauffassung.'[3] Das sozial-demokratische Klima der Stadt Wien, das die Gründung des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums ermöglicht hatte und in dem das Museum wirken konnte, harmonisierte sicherlich nicht mit Arntz' Auffassung, nach der nur ein revolutionärer Umsturz die bestehenden gesellschaftlichen Gegensätze aufheben könne. In seiner freien, künstlerischen Arbeit konnte er diesen dialektischen Prozess deutlicher zum Ausdruck bringen, weil er nicht an reale Zahlenverhältnisse gebunden war. Darum blieb in der Bildstatistik, wie er es später selbst ausdrückte, die 'qualitativ-kritische' freie Grafik oder Malerei neben der 'quantitativ-kritischen' Analyse der sozial-ökonomischen Verhältanalyse van de sociaal-ekonomische verhoudingen in de beeldstatistiek.[4]

In 1929/1930 bleef hij dan ook zoveel mogelijk met zijn vrije werk naar buiten treden, ook al was dit vaak ouder omdat hij in deze jaren nauwelijks aan nieuw eigen werk toekwam. Naast 'a bis z' boden enkele belangrijke tentoonstellingen hiervoor de gelegenheid. In 1929 nam hij met Alma en Seiwert deel aan de tentoonstelling 'Architectuur, Schilderwerk, Beeldhouwwerk' in het Stedelijk Museum te Amsterdam; in 1930 was hij met hen, Hoerle, Schmitz, Tschinkel en de fotograaf Sander vertegenwoordigd op de 'Internationale tentoonstelling socialistische kunst heden', in hetzelfde museum; in dat jaar was hij ook present op tentoonstellingen in Düsseldorf — in het kader van de 'Rheingruppe', een afsplitsing van 'Das junge Rheinland', waar hij evenmin ooit officieel lid van werd — Kladno en Wenen. Bovendien had hij in 1930 zijn derde en tot 1960 tevens laatste eenmanstentoonstelling in Galerie Dr. Becker-Newman te Keulen.

In 1931 ging Arntz weer prenten maken, toen de intensieve werkzaamheden voor de atlas 'Gesellschaft und Wirtschaft' achter de rug waren. Deze hebben een uiterst scherp politiek karakter, zoals al zijn prenten tot het einde van de jaren dertig.

De tien houtsneden die in 1931/1932 ontstonden, tonen door de eenheid van hun formaat, steeds terugkerende driedelige beeldopbouw en hun onderwerpen, een sterke onderlinge samenhang. Wanneer ze destijds als map waren verschenen, zou Arntz de serie de titel *Klassemaatschappij* hebben gegeven.[5] De tijdsomstandigheden maakten bundeling en expositie echter onmogelijk. Al in 1932 nam de politie een aantal van deze prenten in beslag op een permanente expositie van zijn werk in een boekhandel in de Alserstrasse te Wenen en pas in 1976 liet Arntz ze gebundeld in een map verschijnen.

Vier blokken waren echter inmiddels verloren gegaan. Daarom vulde hij de serie aan met enkele van zijn laatste houtsneden uit 1938 en gaf ze de gezamenlijke titel *Leerprenten*. Deze betiteling komt overeen met de formulering die Arntz geeft van zijn taak om '... ons huidige leven te analyseren, eisen te stellen en druk uit te oefenen ter realisering van dat wat gekonstateerd is.'[6] Arntz mat zijn werk dus een aktiverende rol toe in de strijd voor een klassenloze maatschappij. Dit in tegenstelling tot Seiwert, die stelde: 'Daar is het einde, hier het begin, daar tussen in de chaos. Wij moeten de chaos willen'[7]; of anders gezegd: 'Het is onmogelijk, nu al opbouwwerk te doen voor de komende maatschappij. Alles wat burgerlijk intellektuelen (en er zijn geen andere dan burgerlijke intellektuelen), die de komende maatschappij willen, kunnen doen, is afbreuk doen aan het gebouw der kapitalistische maatschappij ...'[8]

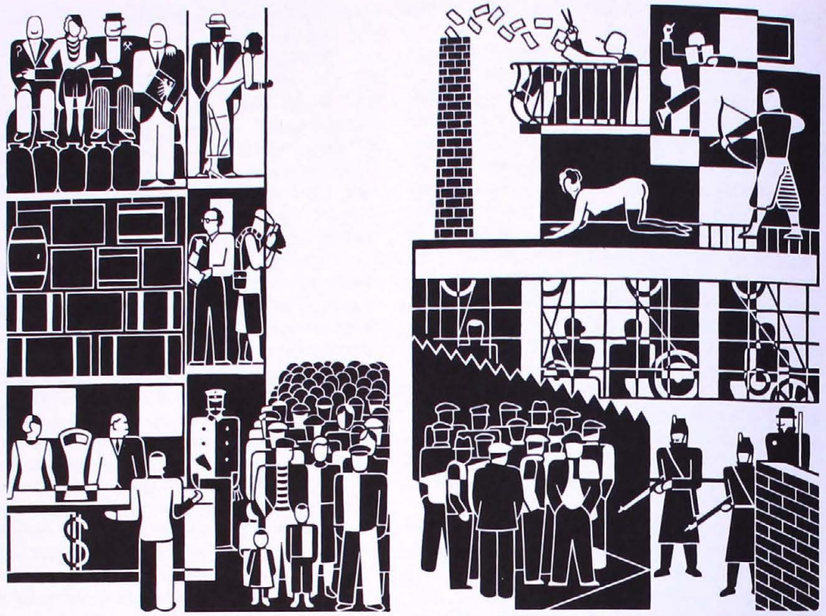
In de serie *Klassenmaatschappij* analyseert Arntz de gevolgen van de kapitalistische produktieverhoudingen en brengt hij tegelijk de middelen in beeld die de omverwerping ervan kunnen bewerkstelligen. Tegenover *Werkelonisse für ihn von grosser Bedeutung.*[4]

Aus diesem Grunde versuchte er in den Jahren 1929/1930 mit seinen freien Arbeiten so viel wie möglich an die Öffentlichkeit zu treten, selbst wenn diese oft schon älteren Datums waren, weil er in diesen Jahren kaum zu neuen Arbeiten kam. Neben 'a bis z' boten einige wichtige Ausstellungen dazu Gelegenheit. 1929 nahm er zusammen mit Alma und Seiwert an einer Ausstellung 'Architektur, Malerei, Bildhauerei' im Amsterdamer Stedelijk Museum teil; 1930 war er mit ihnen, Hoerle, Schmitz und Tschinkel und dem Fotografen Sander im gleichen Museum auf der 'Internationalen Ausstellung Sozialistischer Kunst, heute' vertreten. Ebenfalls 1930 stellte er in Düsseldorf innerhalb der 'Rheingruppe', einer Abspaltung von 'Das junge Rheinland' aus, bei der er jedoch nie Mitglied geworden war. Weitere Ausstellungsmöglichkeiten boten sich in Kladno und Wien. In der Kölner Galerie Dr. Becker-Newman hatte er im gleichen Jahr seine dritte und bis 1960 seine gleichzeitig letzte Einzelausstellung. Nach dem Abschluß der intensiven Arbeit für den Atlas 'Gesellschaft und Wirtschaft' (1930), hatte er wieder Zeit für eigene Drucke, die jetzt die äusserst scharfen politischen Züge annehmen, wie sie für Arntz' Arbeiten bis zum Ende der dreissiger Jahre charakteristisch sind.

Die zehn Holzschnitte, die in den Jahren 1931/1932 entstanden, zeigen wegen der gleichen Formate, wegen des immer wiederkehrenden dreiteiligen Bildaufbaus und wegen der verwandten Themen einen deutlichen Zusammenhang. Wenn sie damals als Mappe erschienen wären, hätte Arntz die *Serie Klassengesellschaft* genannt.[5] Die Zeitumstände jedoch machten Herausgabe und Ausstellung unmöglich. Schon 1932 beschlagnahmte die Polizei einen Teil dieser Drucke auf einer ständigen Ausstellung seiner Arbeiten in einer Buchhandlung der Wiener Alserstrasse. Erst 1976 liess Arntz sie als Mappe erscheinen. Vier der Stöcke waren allerdings inzwischen verloren gegangen. Darum ergänzte er die Serie mit einigen seiner letzten Holzschnitte von 1938 und gab ihnen den gemeinsamen Titel *Lehrschnitte*, der sich aus Arntz' eigener Auffassung seiner Aufgabe 'unser heutiges Leben zu analysieren, forderungen zu stellen und dem erkannten einen druck zur realisierung zu geben',[6] ableitete. Es wird deutlich, dass Arntz seinen Arbeiten eine aktivierende Rolle im Kampf für eine klassenlose Gesellschaft zumass. Im Gegensatz dazu forderte Seiwert: 'Dort ist das Ende, hier der Neuanfang, dazwischen das Chaos. Wir müssen das Chaos wollen.'[7] Oder an einer anderen Stelle: 'es ist unmöglich, heute bereits aufbauarbeit im sinne der kommenden gesellschaft zu leisten. alles was bürgerliche intellektuelle (und es gibt keine anderen als bürgerliche intellektuelle), die den willen zur kommenden gesellschaft haben, tun können, ist abbrucharbeit zu leisten an dem gebäude der kapitalistischen gesellschaft ...'[8] In der Serie *Klassengesellschaft* analysiert Arntz die Folgen der kapitalistischen Produktionsver-

127 *Krise*
Krisis 1931

124 *Arbeitslose*
Werkelozen 1931



125 *Fabrikbesetzung*
Fabrieksbezetting
1931

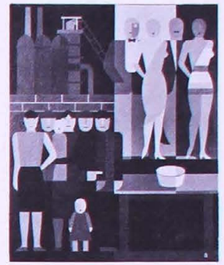




128 *Krieg*
Oorlog 1931

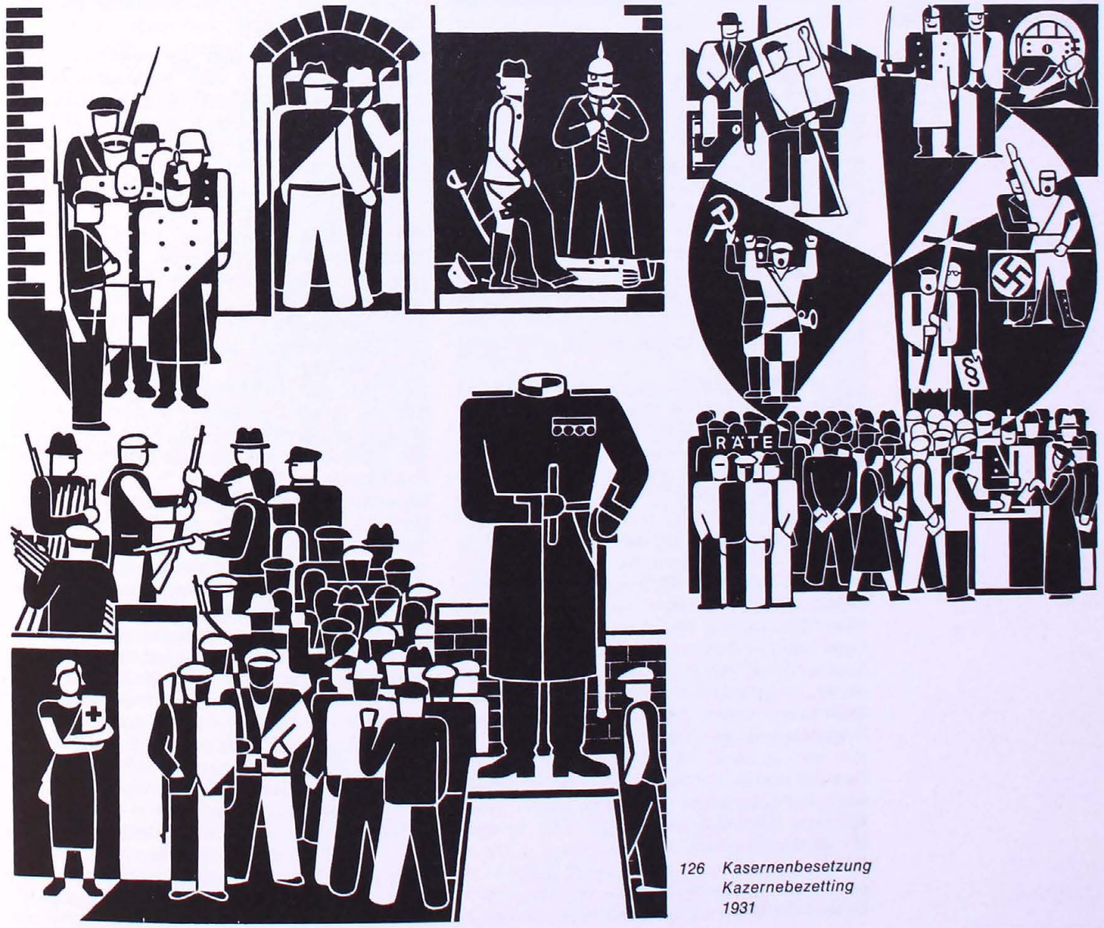
zen 124 en *Krisis 127* stelt hij *Fabrieks-* en *Kazernebezetting 125, 126*. De opbouw van deze prenten korrespondeert met de bestaande hiërarchische verhoudingen in de maatschappij. Boven de heersende, onder de onderdrukte klasse. Een van de prenten uit de serie heeft, evenals een schilderij uit 1931 *332*, zelfs als titel *Boven en onder 123*. Op *Fabrieks-* en *Kazernebezetting* wordt de statische en hiërchische opbouw doorbroken: in de fabriek dringen arbeiders de direktiekamer binnen — zoals Arntz' vader dat in 1920 overkwam; in de kazerne overvallen zij de zich haastig in burgerkleding stortende officieren — een gebeurtenis die hij in 1920 aktief had meegemaakt. De prent *Oorlog 128* heeft eveneens een sterk dynamisch karakter. Hier is het proletariaat echter niet weergegeven als de overwinnende, maar als de misbruikte partij. Het wordt door de heersende klasse in uniformen gestoken om op het slagveld om te komen. In 1935 en 1936 zou Arntz dit thema opnieuw gebruiken voor zijn prenten *Oorlog 140* en *Voor het Vaderland 149*. Dan hebben de politieke verhoudingen zich inmiddels door het oprukkende fascisme zo gewijzigd, dat het

hältnisse und stellt gleichzeitig die Möglichkeiten zu ihrer Überwindung dar: *Arbeitslose 124* und *Krise 127* stellt er *Fabriks-* und *Kasernenbesetzung 125, 126* gegenüber. Der Aufbau dieser Darstellungen korrespondiert mit den bestehenden hierarchischen Verhältnissen in der Gesellschaft: oben die herrschende, unten die unterdrückte Klasse. Einer der Drucke dieser Serie hat — ebenso ein Gemälde von 1931 *322* — selbst den Titel *Oben und Unten 123*. Auf *Fabrik-* und *Kasernenbesetzung* wird die statische Hierarchie durchbrochen: in der Fabrik stürmen Arbeiter das Zimmer des Direktors — wie es auch Arntz' Vater erlebte; in der Kaserne überfallen sie die Offiziere, die ihre Uniformen noch schnell in Zivilkleidung umtauschen wollen. An einem solchen Überfall hatte er sich 1920 aktiv beteiligt. Auch der Holzschnitt *Krieg 128* hat ausgesprochen dynamische Wirkung. Hier jedoch ist das Proletariat nicht als die siegende, sondern missbrauchte Gruppe dargestellt: es wird in Uniformen gesteckt und auf das Schlachtfeld geschickt. 1935 und 1936 sollte Arntz dieses Thema für seine Drucke *Krieg 140* und *Für's Vaterland 149* wiederaufgreifen.



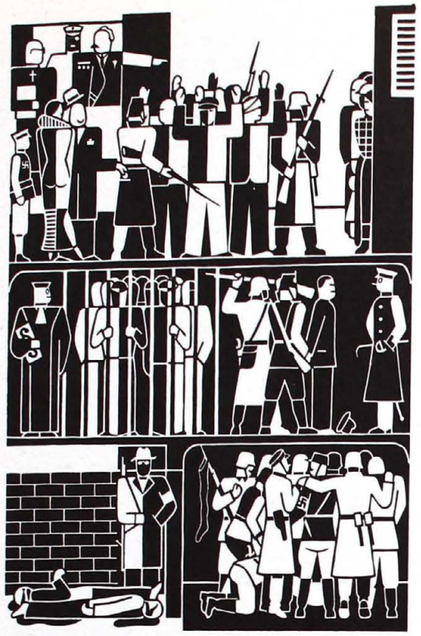
332 *Oben und unten*
Boven en onder 1931

132 *Wahldrehscheibe*
Verkiezingsdraaischijf 1932



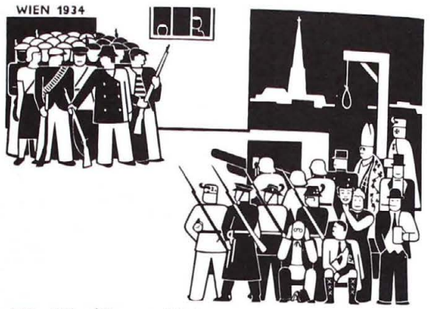
126 *Kasernenbesetzung*
Kazernebezetting
1931

131 *Weisser Terror*
Witte terreur 1932





133 *Russland 1934*



134 *Wien/Wenen 1934*

uitbreken van een nieuwe wereldoorlog onafwendbaar is. Al voor de nationaalsocialisten in 1933 de macht grepen, zag Arntz de dreigende ontwikkelingen aankomen en vanaf 1932 stond een groot deel van zijn werk in het teken van de strijd tegen het fascisme. Op de prent *Verkiezingsdraaischijf 132* uit 1932 staan de nationaalsocialisten nog naast het katholieke centrum, Rot Front strijders, partijkommunisten, sociaal-demokraten en konservatieven.[9] Maar de werkelijke methodes waarvan de nationaal-socialisten zich bedienden om de massa te terroriseren beeldde Arntz in hetzelfde jaar nog uit op een andere prent: *Witte terreur 131.*

Pas in 1934 vatte hij deze draad weer op met prenten die het Oostrenrijkse fascisme als onderwerp hebben. Daarnaast verschijnen dan herinneringen aan vier langdurige verblijven in de Sovjet-Unie in zijn grafiek *133.* Zijn kritische houding ten opzichte van het centralistische Sovjet-bewind kon hij om politieke redenen niet ter plaatse in vrij werk tot uitdrukking brengen. Vooral tijdens zijn negen maanden verblijf te Moskou in 1933 zag hij als 1e stootbrigadier nogal wat medewerkers van het instituut Isostat 'met ziekteverlof gaan' om nooit meer terug te keren.

De ontwikkelingen in Duitsland tijdens dit derde en langste verblijf van Arntz in Moskou, betekenden tevens het einde van de Keulse Progressieven als groep. In het februari-nummer van 'a bis z' uit 1933 (III, 30) werd nog waarschuwend gewezen op Hitler's ideeën over een 'eeuwige', 'grieks-noordse' kunst. Door de Rijksdagbrand van 27 februari werd dit tevens het laatste nummer van 'a bis z'. Enkele maanden later overleed Seiwert, dé centrale figuur en theoretikus van de groep. Deze aktiviteiten en gebeurtenissen waren er

Dann aber hatten sich die politischen Verhältnisse durch den sich ausbreitenden Faschismus derart geändert, dass der Ausbruch eines neuen Weltkrieges unabwendbar war. Schon bevor die Nationalsozialisten 1933 die Macht ergriffen, hatte Arntz die drohende Entwicklung vorrausgesehen und ab 1932 stand ein grosser Teil seiner Arbeiten im Zeichen des Kampfes gegen den Faschismus. Der Holzschnitt *Wahldrehscheibe 132* von 1932 zeigt die Nationalsozialisten noch neben dem katholischen 'Zentrum', den Rot-Front-Kämpfern, Parteikommunisten, Sozial-Demokraten und Konservativen.[9] Sehr viel schärfer ist der Druck *Weisser Terror 131* aus dem gleichen Jahr: hier sind die Methoden dargestellt, deren sich die Nationalsozialisten bedienten, um die Massen zu terrorisieren. Erst 1934 griff er wieder Themen auf, die mit dem österreichischen Faschismus zu tun haben. In anderen Grafiken verarbeitete er Erinnerungen an die vier längeren Aufenthalte in der Sowjetunion *133.* Aus politischen Gründen hatte er seine kritische Haltung genenüber dem Sowjetsystem seinerzeit in seinen Arbeiten nicht zum Ausdruck bringen können. Vor allem während seines neunmonatigen Aufenthalts in Moskau erlebte er als erster Stossbrigadier, wie nicht wenige der Mitarbeiter bei dem Institut Isotat unter dem Vorwand 'Krankenurlaub' verschwanden und nie mehr zurückkehrten. Während dieser letzten und längsten Zeit, die Arntz in Moskau verbrachte, spitzte sich die politische Situation in Deutschland derart zu, dass sich die Gruppe der Kölner Progressiven auflösen musste. In der Februarnummer von 'a bis z' (1933; III, 30) warnten sie noch vor Hitlers Ideen über eine 'ewige', 'griechisch-nordische' Kunst. Wegen des Reichstagsbrandes vom 27. Februar wurde dies gleichzeitig die

de oorzaak van dat Arntz in 1933 alleen kwam tot het ontwerpen van een omslag voor Anna Seghers' roman 'Die Gefährten'.[10]

Bezinning was nodig over de mogelijkheden om zijn kunstzinnig/politieke werk en dat van de groep Keulse progressieven op een of andere manier voort te kunnen zetten. Op de terugreis van Moskou naar Wenen bezocht Arntz in september 1933 in Praag zijn vriend Tschinkel. Zij overwogen onder meer om het blad 'a bis z' in ballingschap voort te zetten. Maar door negatieve reakties uit Keulen ging dit plan niet door. Wel werd in 1934 het idee uitgevoerd om een publikatie uit te geven, gewijd aan Seiwert's theorieën en werk. Door inschakeling van zijn moeder voor de verzending in Duitsland slaagde Arntz erin het boekje 'f.w. seiwert - gemälde - grafik - schriften' enige verbreiding te geven. De huiszoeking bij zijn ouders die hier het gevolg van was, maakte dit distributiekanaal echter al snel onbruikbaar. Uiteindelijk werd het grootste deel van de oplage in Tsjechoslowakije begraven om nog ernstiger moeilijkheden te voorkomen.

De gebeurtenissen in Oostenrijk die de sluiting van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum ten gevolge hadden en Arntz met enkele andere medewerkers van het museum in augustus 1934 dwongen naar Nederland uit te wijken, zijn terug te vinden op de twee laatste prenten die hij in Wenen maakte. *Wenen 1934 134* toont de bloedig neergeslagen opstand van de socialistische Oostenrijkse arbeiders tegen het katholieke austro-fascisme van Dollfuss, dat in het binnenland werd gesteund door allerlei paramilitaire organisaties en vanuit Italië door Mussolini.[11] Niet toevallig draagt Dollfuss dan ook de Italiaanse naam 'piccolo', wanneer Arntz hem voorstelt op de prent *Habsburgse restauratie 135.* Arntz kwam ertoe om Dollfuss zo weer te geven door een foto van hem op een affiche dat in de straten van Wenen hing. Hierop had Dollfuss een onbedrukt stuk papier in zijn hand, dat in de nacht na het aanplakken door zijn tegenstanders met rode verf beklad werd. Dollfuss liet daarna een tekst drukken die weer over het bekladde lege papier in zijn hand werd geplakt.

Voor het eerst sinds 1922 sneed Arntz *Habsburgse restauratie* in linoleum, een techniek die hij hierna steeds meer en na de 2e wereldoorlog uitsluitend ging gebruiken. Maar toen hij als emigrant in Nederland onder pseudoniem moest gaan werken, koos hij nog de schuilnaam A. Dubois (= A[rntz] van het Hout). Dit is daarom vooral opmerkelijk, omdat Arntz als grafisch leider van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum vanaf 1928 voortdurend met linoleum had gewerkt.

Onder de schuilnaam Dubois exposeerde hij in 1935 op een anti-fascistische tentoonstelling in Engeland de prent *Wenen 1934* en zond hij in 1936 werk in voor de tentoonstelling 'De Olympiade Onder Dictatuur' (D.O.O.D.), die in het gebouw De Geelvinck aan het Singel in Amsterdam werd gehouden. Hiertoe behoorde onder andere een grote getekende versie van de eerste houtsnede die hij in Neletzte Nummer von 'a bis z'. Einige Monate später starb Seiwert, der Mittelpunkt und Theoretiker der Gruppe gewesen war.

Diese Aktivitäten und Ereignisse verhinderten, dass Arntz im Jahre 1933 zu mehr als dem Entwurf eines Umschlages für Anna Seghers' Roman 'Die Gefährten' kam.[10] Reflexion auf die Möglichkeiten, seine künstlerische/politische Arbeit weiter zu führen war notwendig. Wie liess sich Arntz' Arbeit und die der anderen Kölner Progressiven auf andere Weise fortsetzten? Auf der Rückreise von Moskau nach Wien im September 1933 besuchte Arntz seinen Freund Tschinkel. Sie beschlossen die Herausgabe von 'a bis z' im Exil fortzusetzen. Negative Reaktionen der Kölner Gruppe verhinderten jedoch diesen Plan. Wohl verwirklicht wurde 1934 eine Publikation von Seiwerts Theorien und Arbeiten. Durch Einschaltung seiner Mutter gelang es Arntz, das Buch 'f.w. seiwert - gemälde - grafik - schriften' in Deutschland zu verbreiten. Eine Hausdurchsuchung bei seinen Eltern verhinderte bald diese Möglichkeit der Verbreitung. Um noch grösseren Schwierigkeiten vorzubeugen, musste schliesslich der grösste Teil der Auflage in der Tschechoslowakei vergraben werden.

Die letzten beiden in Wien entstandenen Drucke greifen auf Ereignisse zurück, die in Österreich zur Schliessung des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums führten und Arntz, sowie einige andere Mitarbeider des Museums zwangen, im August 1934 nach Holland auszuweichen. *Wien 1934 134* berichtet von dem blutig niedergeschlagenen Aufstand der österreichischen sozialistischen Arbeiter gegen den katholischen Austro-Faschismus von Dollfuss, der im Innern des Landes durch eine Reihe von paramilitärischen Organisationen und von Italien aus durch Mussolini unterstützt wurde.[11] Nicht zufällig trägt Dollfuss auf dem Druck *Habsburger Restauration 135* den italienischen Namen Piccolo. Die Idee, Dollfuss so darzustellen, ging auf folgende Ereigenisse zurück: Auf einem seinerzeit überall in den Strassen Wiens angeklebten Plakat hatte Dollfuss ein weisses Papier in der Hand, das nachts von seinen Gegnern mit roter Farbe übermalt wurde. Daraufhin liess Dollfuss einen Text drucken, der wieder über das bemalte leere Papier geklebt wurde.

Arntz schnitt die *Habsburger Restauration 135* in Linoleum. Diese Technik hatte er seit 1922 nicht mehr angewandt, sollte sie nun aber mehr und mehr und nach dem zweiten Weltkrieg ausschliesslich gebrauchen. Als Emigrant in den Niederlanden wählte er das Pseudonym A. Dubois (d.h. A. von dem Holz.) Das ist deswegen interessant, weil er als grafischer Leiter des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums ab 1928 fortwährend mit Linoleum gearbeitet hatte.

Unter dem Decknamen Dubois stellte er 1935 auf einer antifaschistischen Ausstellung in England den Holzschnitt *Wien 1934* aus und sandte 1936 Arbeiten zu der Ausstellung 'De Olympiade Onder Dictatuur' (D.O.O.D.), die in dem Gebäude De Geelvinck am Singel in Amsterdam stattfand. Hierzu gehörte u.a. eine



DER PICCOLO

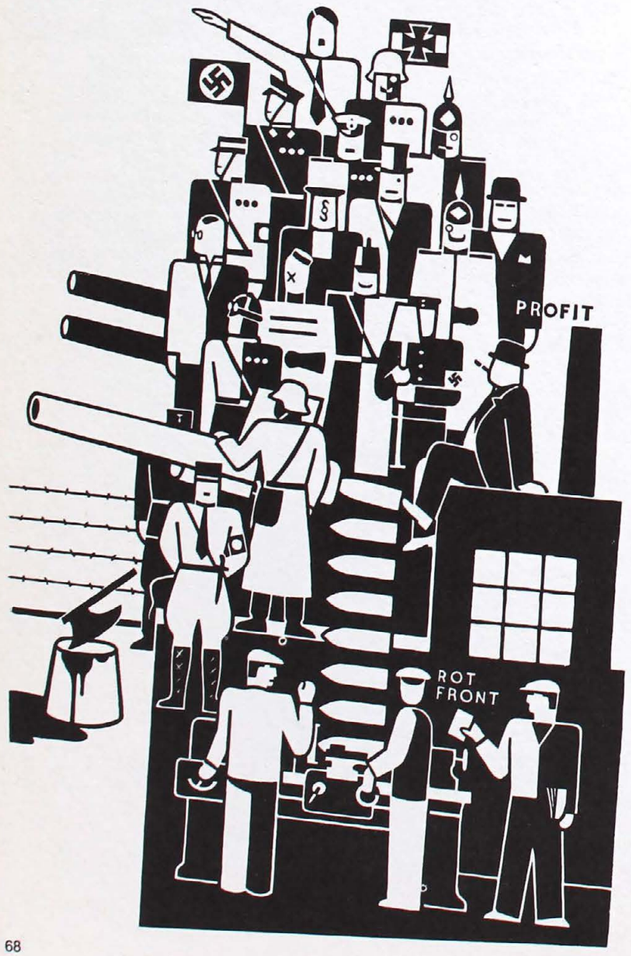
135 *Habsburger Restauration*
Habsburgse restauratie 1934



V.l.n.r. Augustin Tschinkel, Agnes, Peter, Gerd Arntz in diens huis te Wenen (1930) onder Seiwert's schilderij 'Demonstratie' (1926)
V.l.n.r. Augustin Tschinkel, Agnes, Peter, Gerd Arntz in dessem Haus in Wien (1930) unter Seiwerts Gemälde 'Demonstration' (1926)

derland maakte, *Het Derde Rijk 136*. Nog in 1970 memoreert Annie Romein-Verschoor deze tentoonstelling en zijn inzending in haar boek 'Omzien in verwondering', nadat Frits Kief er in 1946 over had geschreven: '[op de tentoonstelling D.O.O.D.] was o.a. te zien de prachtige pyramide met Hitler aan de top, geschraagd door militairistenklieken, jonkers en industriebaronnen, kleinburgerij, S.A. en S.S. en in de basis het bedrijf met de illegale propaganda van Duitse arbeiders. Aangrijpend was het eenvoudig aangegeven prikkeldraad van de concentratiekampen, het blok met de handbijl, het geheel zwart-wit gehouden, alleen gebroken door het felle rood van de plas bloed, die van het blok afsijpelt. Het zal wel niemand verwonderen, dat na de interventie van den Duitsen gezant deze scherpe analyse van het nationaal-socialistische regime verwijderd werd.'[12] Frits Kief behoorde na Alma tot de vroegste en belangrijkste Nederlandse kontaktpersonen van Arntz. Zij leerden elkaar kennen via Paul Kühne, een andere radenkommunistische emigrant die via Zwitserland naar Nederland was gevlucht. Kief had, na zijn royement uit de Kommunistische Arbeiders

136 *Het Derde Rijk*
Das Dritte Reich
1934/1935



grosse gezeichnete Version des ersten in den Niederlanden entstandenen Holzschnittes *Das Dritte Reich 136*. Noch im Jahre 1970 erinnerte sich Annie Romein-Verschoor in ihren Memoiren 'Omzien in verwondering' an diese Ausstellung und an Arntz' Einsendung, nachdem Frits Kief 1946 darüber geschrieben hatte: '[auf der Ausstellung D.O.O.D.] war u.a. die prächtige Pyramide zu sehen, Hitler auf der Spitze, unterstützt von Militärcliquen, Junkern und Industriebaronen, Kleinbürgertum, SA und SS, ganz unten die Fabrik und die illegale Propaganda der deutschen Arbeiter. Erschütternd wirkte der einfach angegebende Stacheldraht der Konzentrationslager und der Block mit dem Beil. Das Ganze ist in Schwarz-Weiss gehalten, nur das von dem Block heruntertropfende Blut leuchtet grellrot. Es dürfte wohl niemanden gewundert haben, dass diese scharfe Analyse des nationalsozialistischen Regimes nach der Intervention des deutschen Gesandten entfernt wurde.'[12] Frits Kief gehörte neben Alma zu den ersten und wichtigsten niederländischen Kontaktpersonen von Arntz. Sie lernten einander über Paul Kühne, einen anderen rätekommunistischen



142 *Fabrieksbezichtiging*
Fabrikbesichtigung
1935



148 *Cirkus Europa Mei 1936*
Zirkus Europa Mai 1936

DE ARBEIDERSRAAD

ORGAAN VAN DE KOMMUNISTIESE ARBEIDERS GROEPEN NEDERLAND

Partij Nederland, met de gebroeders Korper de groep 'De Arbeidersraad' gevormd.[13] In augustus 1935 heeft Arntz aanwijsbaar aansluiting gevonden bij deze radenkommunistische groep. Vanaf die tijd verscheen het gestencilde blad met een door hem in linoleum gesneden titel en een kombinatie van twee symbolen uit de beeldstatistiek: een fabriek en een vuist. In 1936 werden in 'De Arbeidersraad' reprodukties opgenomen van *Wenen 1934 134* en *Het Derde Rijk 136*, benevens afdrukken van acht linoleumsnedes: *Rosa Luxemburg 145, Karl Liebknecht 146, Cirkus Europa Mei 1936 148, Voor het Vaderland 149, Fabrieksbezetting in Frankrijk 150, Spanje links 151, Wuppertal 154*, en *Het Russische evenwicht! 157*. Van *Rosa Luxemburg* en *Karl Liebknecht* werden prentbriefkaarten gemaakt er enkele van de andere prenten werden door de groep in Amsterdam bij stempellokalen aangeplakt.
Voora' door zijn kontakten met 'De Arbeidersraad' bleef de strijdbaarheid van Arntz onverminderd in de eerste jaren van zijn verblijf in Nederland. Mede door zijn werkzaamheden voor de Internationale Stichting voor Beeldpaedagogie was er geen sprake van dat hij



145 *Rosa Luxemburg*
1935

Emigranten, kennen, der über die Schweiz in die Niederlande geflüchtet war. Kief hatte nach seinem Ausschluss aus der Kommunistischen Arbeiterpartei der Niederlande zusammen mit den Brüdern Korper die Gruppe 'De Arbeidersraad' gebildet.[13] Im August 1935 fand Arntz nachweislich bei dieser rätekommunistischen Gruppe Anschluss, denn von nun ab erschien das mit Matritze vervielfältigte Blatt mit einem von ihm in Linoleum geschnittenen Titel und einer Kombination zweier Symbole aus der Bildstatistik: eine Fabrik und eine Faust. 1936 wurden Reproduktionen von *Wien 1934 134* und *Das Dritte Reich 136* in 'De Arbeidersraad' abgedruckt, ausserdem acht Linolschnitte: *Rosa Luxemburg 145, Karl Liebknecht 146, Circus Europa Mai 1936 148, Für's Vaterland 149, Fabrikbesetzung in Frankreich 150, Spanien links 151, Wuppertal 154* und *Das Russische Gleichgewicht! 157*. Von *Rosa Luxemburg* und *Karl Liebknecht* wurden Postkarten gedruckt, andere wurden als Plakate in Amsterdamer Stempellokalen ausgehängt.
Vor allem durch seine Kontakte mit 'De Arbeidersraad' blieb Arntz' Streitbarkeit in den



TEGEN OORLOG EN GODSVREDE: PROLETARIESE RADENDICTATUUR

149 *Voor het vaderland*
Für's Vaterland 1936



155 *Plan van de arbeid*
Plan der Arbeit 1936



157 *Het Russiese evenwicht*
Das Russische Gleichgewicht 1936



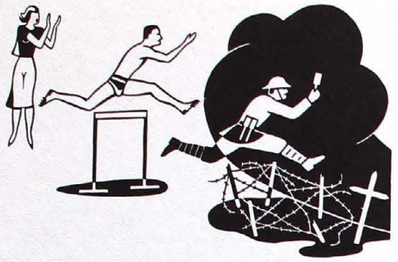
156 *Over de vijfjarenplannen*
Über den Fünfjahrespläne 1936

persoonlijk of in zijn werk na zijn emigratie geisoleerd raakte zoals bijvoorbeeld zijn Düsseldorfse vriend Arthur Kaufmann die van 1933 tot 1936 vlak bij hem in Scheveningen woonde.[14] Uit één prent blijkt ook zijn kritische betrokkenheid bij de specifieke Nederlandse politieke situatie: *Plan van de Arbeid 155*. Vanaf 1937 laten de hopeloze internationale ontwikkelingen hun sporen in het werk van Gerd Arntz echter niet na. Het einde van het Derde Rijk, dat hij in 1935 op een gelijknamige houtsnede met de exekutie van Hitler en Goering door een vuurpeleton had vastgelegd *137* en op de prenten *Het Derde Rijk* en *Duitsland en Rusland 138* aanduidde door het fascisme letterlijk en figuurlijk te laten wankelen, leek verder weg dan ooit tevoren. Dit had in zijn werk en eigen woorden een 'uitwijken in neutralere thema's ten gevolge, als: *Avondvaart, Show, Draaimolen en Kettingcarroussel 160-163*. 'Maar', schrijft hij '(nog in 1938) begon ik met een nieuwe serie, getiteld *Leerprenten;* gepland als een serie van twaalf, werden het door de dreigende oorlog maar acht houtsneden. Zij brachten in enigszins gekamoufleerde

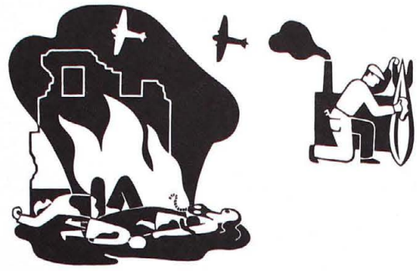
ersten Jahren seines Aufenthaltes in Holland unvermindert. Seine Tätigkeit an der 'Internationale Stichting voor Beeldpaedagogie' verhinderte darüberhinaus, dass er sich nach seiner Emigration persönlich oder in seiner Arbeit isolierte, wie sein Düsseldorfer Freund Arthur Kaufmann, der übrigens von 1933 bis 1936 ganz in seiner Nähe wohnte.[14] Aus einem Linolschnitt lässt sich Arntz' kritisches Interesse an der spezifisch niederländischen politischen Situation ablesen: *Plan der Arbeit 155*. Ab 1937 hinterlassen die hoffnungslosen internationalen Entwicklungen jedoch keine deutlichen Spuren in Arntz' Arbeiten. *Das Ende des Dritten Reiches*, dass er 1935 auf einem gleichnamigen Holzschnitt mit der Exekution Hitlers und Goerings durch einen Feuerpeloton festgelegt hatte *137* und dass er auf den Drucken *Das Dritte Reich 136* und *Deutschland und Russland 138* schon ankündigte, indem er den Faschismus wörtlich und bildlich auf schwachen Füssen darstellte, schien weiter entfernt als je zuvor. Dies führte in seinem Werk, wie er es selbst ausdrückte, zu einem 'Ausweichen in neutralere Themen', *Abendfahrt, Show,*



162 *Draaimolen*
Karussell 1937



164 *Sport 1938*



165 *Precisiewerk*
Präzisionsarbeit
1938



167 *Schaduw*
Schatten 1938



168 *Kompensatietent*
Kompensation 1938

vorm maatschappelijke verhoudingen en waarschuwingen voor het oorlogsgevaar in beeld'.[15] Binnen het oeuvre van Arntz vormt deze serie houtsneden *164-171* zijn laatste poging tot 1950 om met zijn vrije grafiek een aktieve bijdrage te leveren aan de bewustwording en verandering van de maatschappelijke situatie. In 1939 maakte hij zes prenten als persoonlijke herinneringen aan een reisje naar Parijs in november 1938 *172-177* en begon aan een serie illustraties bij Ovidius' *Metamorfosen 178, 179.* In 1940 begon hij ook nog aan een serie illustraties bij Voltaire's *Candide 180-184,* maar beide series kon hij pas na de 2e wereldoorlog voltooien. 'In bello tacent musae', ('In de oorlog zwijgen de muzen'), zoals Arntz het zelf pleegt uit te drukken.

Deze woorden gaan echter voorbij aan de tragische gevolgen die de 2e wereldoorlog voor hem en zijn gezin met zich meebracht. Na de inval van Hitler in Nederland zag Arntz zich genoodzaakt een groot gedeelte van zijn biblioteek en werk te verbranden. De mogelijkheden om naar Engeland uit te wijken waren uiterst beperkt. Pas achteraf hoorde hij dat het Otto Neurath en Marie Reidemeister op het nippertje was gelukt om aan boord van een overvolle reddingboot mee te komen. Onderduikadressen waren dun gezaaid in zijn kring van vrienden en kennissen die zelf door hun politieke achtergrond groot gevaar liep. Het gevolg was dat hij, die zich als Duitser sinds lang in woord, beeld en daad tegen het fascisme had verzet, in 1943 bij de Duitse weermacht werd ingelijfd. Naast Marie Neurath en vele anderen, nam Frits Kief het in 1946 in 'De Vlam' zo voor hem op: 'Deze betrouwbare anti-fascist bevindt zich thans, even-

Karussell und *Kettenkarusell 160-163.* Jedoch schreibt er: '[1938] begann ich mit einer neuen Serie, geplant auf zwölf, durch den drohenden Krieg wurden es nur acht Holzschnitte, *'Lehrschnitte'* genannt. Sie brachten in etwas getarnter Form gesellschaftliche Verhältnisse und Warnungen vor der Kriegsgefahr zur Darstellung.'[15]

Innerhalb des Oeuvres von Arntz ist diese Serie *164-171* sein letzter Versuch, mit der freien Grafik einen aktiveren Beitrag zur Bewusstwerdung und Veränderung der gesellschaftlichen Situation zu liefern. 1939 entstanden dann sechs Drucke als persönliche Erinnerungen an eine Reise nach Paris im November 1938 *172-177* und der Anfang einer Serie von Illustrationen zu den *Metamorphosen des Ovid 178, 179.* 1940 begann er auch noch mit den Illustrationen zu Voltaires *Candide 180-184;* beide Serien konnte er aber erst nach dem zweiten Weltkrieg beenden. 'In bello tacent musae', ('Im Krieg schweigen die Musen'), wie Arntz es selbst auszudrücken pflegt.

Diese Worte sagen aber noch nichts über die tragischen Folgen, die der zweite Weltkrieg für ihn und seine Familie mit sich brachte. Nach dem Einfall Hitlers in die Niederlande sah sich Arntz gezwungen, einen grossen Teil seiner Bibliothek und seiner Arbeiten zu verbrennen. Die Möglichkeiten nach England auszuweichen waren nur gering. Erst später erfuhr er, dass es Otto Neurath und Marie Reidemeister im letzten Augenblick gelungen war, an Bord eines übervollen Rettungsbotes zu kommen. Untertauchadressen waren in seinem Freundes- und Bekanntenkreis dünn gesät, schliesslich befanden auch sie sich

als zijn zoon, in geallieerde krijgsgevangenschap. De socialistische beweging in ons land, die in haar rijen meerdere Duitse oud-illegale strijders kent, heeft tegenover dezen man een ereschuld in te lossen. Meer dan enig ander heeft hij zijn kunst in dienst gesteld van de bestrijding van het nationaal-socialisme. Nimmer werd op hem tevergeefs een beroep gedaan, als het er op aan kwam, de strijd tegen Hitler en zijn regiem door zijn kunst, door zijn persoonlijke hulp te ondersteunen.

Een groot verstand, een groot kunstenaar, die in deze tijd van wederopbouw belangrijk werk zou kunnen verrichten, verkommert in een krijgsgevangenkamp, tussen vele lieden, die hij slechts als vijanden van zijn idealen en



178 *Io 1939*



180 *Voltaire, Candide,*
Ch. 2 1940



195 *Voltaire, Candide,*
Ch. 12 1947

zijn kunst kan zien. Onze regering zou met hem een zeer belangrijke kracht voor de wederopbouw vrij kunnen maken. Een kracht, die als slechts weinigen besef heeft van de betekenis ener planmatige economie op nationale en internationale grondslag.'[16]

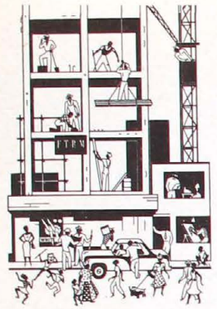
Na zijn vrijlating uit krijgsgevangenschap lukte het Arntz in april 1946 om klandestien over de grens Nederland weer binnen te komen. Onmiddellijk kon hij zijn werk als grafisch leider van de Nederlandsche Stichting voor Statistiek hervatten en begon hij daarnaast aan de voltooiing van zijn illustraties bij Voltaire's *Candide* en Ovidius' *Metamorfosen.* In 1949 schreef Alma in verband met deze prenten: 'Na de oorlog zijn de toestanden op sociaal en politiek gebied gecompliceerder geworden en daarbij komt nog een zekere depressie of een geschokt vertrouwen dat velen in de na-oorlogse periode aangegrepen heeft, waardoor misschien ook Arntz voorlopig (?) afstand heeft gedaan van zijn vroegere thema's.'[17] Terecht zet Alma bij dit laatste een vraagteken, want vanaf 1950 zouden vele prenten van Arntz weer een duidelijk aktueel en maatschappij-kritisch karakter krijgen. Maar zijn radenkommunistische idealen van voor de oorlog en de klassestrijd zouden niet meer als centrale thema's in zijn werk terugkeren.

Arntz zegt hier terugblikkend zelf over: 'Ik heb altijd dat wrange gevoel overgehouden dat wij — de groepen radencommunisten in de crisistijd — de kans hebben gehad toen de tijd er rijp voor was; die kansen zijn er nu niet meer en ik heb geen idee hoe die er in dit systeem nog kunnen komen. (. . .) De werkelijke knelpunten liggen nu niet meer tussen proletariaat en bazen, maar zijn mondiaal

wegen ihres politischen Hintergrundes in grosser Gefahr. So musste es kommen, dass er, der als Deutscher seit langem in Wort, Bild und Tat gegen den Faschismus gearbeitet hatte, 1943 zur deutschen Wehrmacht eingezogen wurde. Neben Marie Neurath und vielen anderen, trat Frits Kief 1946 in 'De Vlam' für ihn ein: 'Dieser zuverlässige Antifaschist und sein Sohn befinden sich jetzt in alliierter Kriegsgefangenschaft. Die sozialistische Bewegung in unserem Land hat gegenüber diesem Mann eine Ehrenschuld einzulösen. Wie kein anderer stellte er seine Kunst in den Dienst der Bekämpfung des National-Sozialismus. Man konnte sich immer auf ihn verlassen, wenn es darauf ankam, den Kampf gegen Hitler und sein Regime durch seine Kunst und durch seine persönliche Hilfe zu unterstützen.

Ein grosser Verstand, ein grosser Künstler, der in dieser Zeit des Wiederaufbaus wichtige Arbeit verrichten könnte, verkümmert in einem Kriegsgefangenenlager, zwischen vielen anderen, die er nur als Feinde seiner Ideale und seiner Kunst ansehen kann. Unsere Regierung könnte mit ihm eine sehr wichtige Kraft für den Wiederaufbau freimachen, eine Kraft, die, wie nur wenige, Einsicht in die Bedeutung einer Planwirtschaft auf nationaler und internationaler Ebene hat.'[16]

Nach seiner Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft gelang es Arntz im April 1946 heimlich über die Grenze in die Niederlande zu kommen. Dort konnte er seine Arbeit als grafischer Leiter der 'Nederlandsche Stichting voor Statistiek' unmittelbar wieder aufnehmen und seine Illustrationen zu Voltaires *Candide* und den *Metamorphosen des Ovid* fortsetzen. Alma schreibt 1949 im Zusammenhang mit diesen Illustrationen: 'Nach dem Krieg sind die Zustände auf sozialem und politischem Gebiet noch komplizierter geworden, hinzu kommt eine bestimmte Niedergeschlagenheit oder ein erschüttertes Vertrauen, das viele in der Nachkriegszeit ergriffen hat, wodurch vielleicht auch Arntz vorerst (?) von seinen früheren Themen Abstand genommen hat.'[17] Zu Recht setzte Alma hier ein Fragezeichen, denn von 1950 an sollten viele Arbeiten von Arntz wieder deutlich zu aktuellen und gesellschaftspolitischen Fragen Stellung nehmen. Nur seine rätekommunistischen Ideale aus der Zeit vor dem Krieg und der Klassenkampf sollten nicht mehr als zentrale Themen in seine Arbeiten zurückkehren.



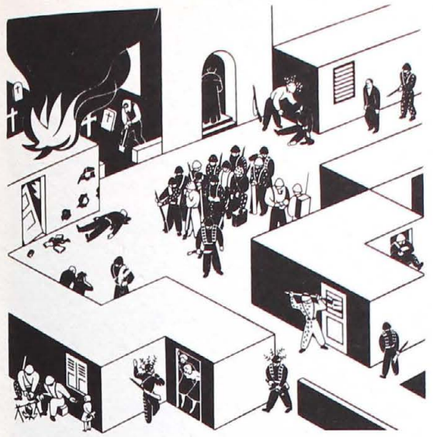
238 *Toekomst*
Zukunft 1956

geworden. Het gaat nu om de wantoestanden tussen de rijke en de arme landen.'[18]
Het pessimisme dat uit deze woorden spreekt is ook kenmerkend voor veel van zijn werk uit de jaren vijftig en zestig. Het uitbreken van de Koreaanse oorlog bracht Arntz er in 1950 toe de dreiging van een nieuwe wereldkrisis op twaalf samenhangende linoleumsneden in beeld te brengen *210-221*. Hierdoor kwam er een einde aan de periode van tien jaar die hij zelf in een understatement 'een uitstapje naar de klassieken' noemde.[19] Zoals hij in 1936 teruggreep naar Goya om uitdrukking te geven aan zijn afschuw over de Spaanse Burgeroorlog *153*, deed de Koreaanse oorlog hem teruggrijpen naar het sinds de Middeleeuwen steeds uitgebeelde thema van de Dodendans. Aanknopend bij de prenten van Holbein d.j. uit 1538 plaatste Arntz het gebeuren in zijn eigen tijd en is het oorspronkelijke idee van de dans der doden praktisch verlaten; alleen de *Dans der naties 210* verwijst hier nog naar. Bij samenvoeging van de twaalf prenten tot één groot tableau van 63 x 120 cm blijkt de dood, die van rechts komend alle volkeren en lagen van de bevolking treft, door de mens zelf met behulp van de atoombom te zijn veroorzaakt.
De serie *Dodendans* is qua inhoud én vorm exemplarisch voor een groot deel van Arntz' werk dat na 1950 ontstond. Zoals de Koreaanse oorlog Arntz inspireerde tot het maken van *Dodendans*, zonder dat deze oorlog direkt uit de prenten afgelezen kan worden, is dit ook het geval met *Petöfi-club 241* en *Semper idem 242*, prenten die hij maakte naar aanleiding van de Hongaarse opstand en de Algerijnse oorlog. De ondergang van de wereld in het algemeen en de dreiging van een atoomoorlog in het bijzonder, keren steeds weer in zijn werk terug. Op *Top-end 294* is het bijbelse thema van de zondvloed, analoog aan dat van

Zurückblickend sagt Arntz hierüber: 'Ich habe immer das bittere Gefühl zurückbehalten, dass wir — die rätekommunistischen Gruppen in der Krisenzeit — Chancen gehabt haben, als die Zeit reif dafür war; diese Chancen gibt es nun nicht mehr. Ich weiss nicht, wie sie je wieder in diesem System entstehen können (...) Die eigentlichen Engpässe liegen jetzt nicht mehr zwischen dem Proletariat und den Bossen, sondern sind weltumfassend geworden. Es geht jetzt um die Missverhältnisse zwischen den Reichen, und den armen Ländern.[18]
Der in diesen Worten liegende Pessimismus äussert sich auch in seinen Arbeiten der fünfziger und sechziger Jahre. Der Ausbruch des Koreakrieges (1950) gab Arntz sogar den Anstoss, die Drohung einer neuen Weltkrise auf zwölf zusammengehörenden Linolschnitten darzustellen *210-221*. Damit endete die Zeit, die er in einem Understatement 'einen Ausflug in die Klassik' nannte.[19] So wie er 1936 auf Goya zurückgriff, um seinen Abscheu gegenüber dem *Spanischen Bürgerkrieg 153* zum Ausdruck zu bringen, liess ihn der Koreanische Krieg auf das seit dem Mittelalter immer wieder gestaltete Thema des *Totentanzes* zurückgreifen. Wie auf einer Serie Holbeins, d.J. von 1538 überträgt Arntz das Thema in seine eigene Zeit; die Idee des Tanzes ist dabei fast ganz aufgegeben, nur *Tanz der Nationen 210* verweist noch darauf. Wenn man die zwölf Drucke zu dem grossen Tableau (63 x 120 cm) zusammensetzt, lässt sich erkennen, wie der Tod — von rechts kommend — die Menschheit mit der von ihr entwickelten Atombombe überfällt.
Die Serie *Totentanz* ist inhaltlich und formal exemplarisch für einen grossen Teil der nach 1950 entstandenen Arbeiten. So wie der Koreanische Krieg Arntz zu seinem *Totentanz*

210-221 *Dodendans*
Totentanz 1950





242 *Semper idem 1958*

241 *Petöfi-club*
Petöfi-Klub 1957



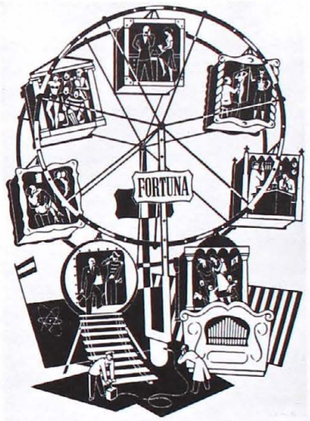
294 *Top-end 1968*



228 *Lunapark 1953*



234 *Rad van fortuin*
Glücksrad 1955

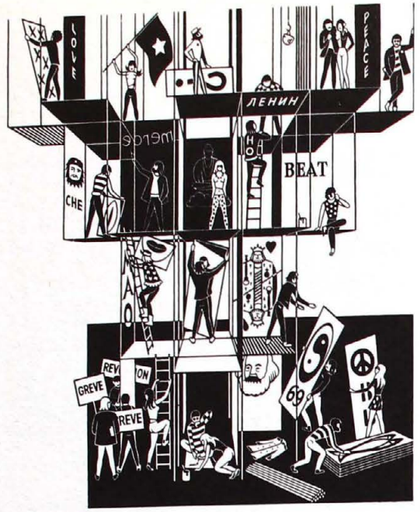


247 *Dreiging*
Drohung 1959



de dodendans, in de aktualiteit geplaatst. Op *Val 295* wordt oorzaak van de ineenstorting in het ongewisse gelaten. De prenten *Rad van fortuin 234* en *Dreiging 247* tonen de bom vlak voor het moment van ontploffing. En zelfs een ogenschijnlijk onschuldig thema als *Lunapark 228* blijkt in de details de weergave van een uiterst explosieve situatie te zijn. Op de achtbaan stormen de generaals van het Oost-en Westblok op elkaar af en is een botsing het onvermijdelijke gevolg.
Al deze rampspoeden maken duidelijk dat Arntz na de 2e wereldoorlog weinig hoop meer had voor de toekomst. In tegenstelling tot zijn werk van vóór de 2e wereldoorlog, gemaakt in een periode die nu ook niet bepaald tot optimisme stemde, ontbreekt in zijn latere werk elke aanwijzing om een ombuiging van de ontwikkelingen in gunstiger zin te bewerkstelligen. De alternatieven die anderen nog zagen bracht hij in 1969 samen op één prent. De titel *Utopia? 297* lijkt er door het vraagteken op te wijze dat Arntz ze de zegen van de twijfel gaf. Maar door deze alternatieven weer te geven als een kaartenhuis, anregte, ohne dass der Bezug auf diesen Krieg direkt aus der Darstellung zu erkennen ist, gab der ungarische Aufstand Anstoss zu *Petöfi-Club 241* und der algerische Krieg zu *Semper Idem 242*. Der Weltuntergang allgemein und der drohende Atomkrieg im besonderen, kehren stets in seinen Arbeiten wieder. Auf dem Linolschnitt *Top-end 294* ist das biblische Thema der Sündflut analog dem Totentanz in die Aktualität übertragen, *Sturz 295* lässt die Ursache des Zusammenbruches im Ungewissen und die Linolschnitte *Glücksrad 234* und *Drohung 247* zeigen die Bombe kurz vor dem Moment der Explosion. Selbst ein anscheinend neutrales Thema wie *Lunapark 228* scheint in den Details die Wiedergabe einer äusserst explosiven Situation zu sein. Auf einer Achterbahn stürzen die Generäle des Ost- und Westblocks aufeinander zu und ein Zusammenstoss ist die unvermeidliche Folge.
Aus all diesen Kathastrophenbildern wird sichtbar, dass Arntz nach dem zweiten Weltkrieg wenig hoffnungsvoll in die Zukunft sah. Im Gegensatz zu seinen Arbeiten vor dem zweiten Weltkrieg, einer Zeit, die auch nicht gerade optimistisch machte, fehlen jetzt jeg-

297 *Utopia? 1969*

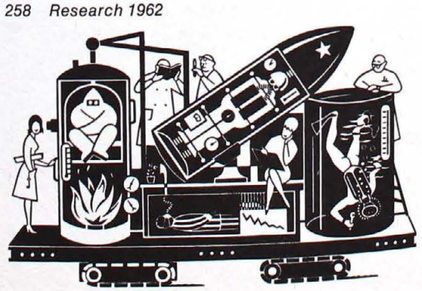


maakte Arntz duidelijk dat hij er eigenlijk weinig verwachtingen van had.
Voor Arntz en de Keulse Progressieven waren vorm en inhoud nauw met elkaar verbonden. Het ontstaan van de figuratief-konstruktieve beeldvorm hing direkt samen met het revolutionaire perspectief van waaruit deze kunstenaars in het Duitsland van kort na de 1e wereldoorlog werkten. Met deze heldere, vereenvoudigde beeldvorm konden zij de klassestrijd in beeld brengen en tegelijk de nieuwe maatschappij die hier in hun ogen noodzakelijkerwijs uit voort moest vloeien. Tot ver in de jaren dertig bleef Arntz vanuit dit perspectief werken. Toen de maatschappelijke situatie dit tegen 1940 niet langer rechtvaardigde, veranderde met de inhoud geleidelijk ook de vorm van zijn werk. De beeldopbouw is minder hecht gestruktueerd, het steeds meer in aantal toenemende figuren is minder gestandaardizeerd en krijgt individueler trekken (op veel van zijn prenten uit de jaren vijftig en zestig heeft Arntz tussen de vele figuren vrienden en bekenden afgebeeld), de formaten worden veel groter en zijn vormentaal krijgt over het geheel genomen een aanmerkelijk losser karakter. Dat deze ontwikkeling niet alleen het gevolg is van het feit dat hij vanaf 1939 uitsluitend linoleum ging gebruiken voor zijn prenten, bewijzen de symbolen voor de liche Hinweise darauf, wie sich die Entwicklung positiv beeinflussen liesse. Es gab zwar noch Alternativen, jedoch eher in den Augen der andern. Arntz stellte sie 1969 in einem Holzschnitt mit dem Titel *Utopia? 297* zusammen. Das Fragezeichen scheint dieser Utopie noch Chancen zu geben, aber aus ihrer Wiedergabe als Kartenhaus spricht wenig Zuversicht.
Für Arntz und die Kölner Progressiven waren Form und Inhalt eng miteinander verbunden. So hing das Entstehen der figurativ-konstruktiven Bildform direkt mit dem revolutionären Ausgangspunkt zusammen, von dem aus diese Künstler im Deutschland der zwanziger Jahre arbeiteten. In dieser klaren, vereinfachten Bildform konnten sie den Klassenkampf darstellen, gleichzeitig die neue Gesellschaft, die in ihren Augen daraus hervorgehen musste. Bis weit in die dreissiger Jahre arbeitete Arntz von dieser Perspektive aus. Als die Gesellschaftliche Situation dies nicht länger rechtfertigte, änderte sich allmählich mit dem Inhalt auch die Darstellungsweise. Der Aufbau der Bilder ist von nun an weniger streng strukturiert. Die grösser werdende Anzahl der Figuren ist weniger standardisiert und nimmt individuellere Züge an. (Selbst Freunde und Bekannte von Arntz lassen sich auf Drucken der fünfziger und sechziger Jahre erkennen.) Die Formate werden grösser und auch seine Formensprache wird im Ganzen gesehen weniger streng. Aus der Tatsache, dass er ab 1938 ausschliesslich in Linoleum schnitt, lassen sich diese Formveränderungen nicht allein erklären. Seine Symbole für die Bildstatistik, die er schon ab 1928 in Linoleum schnitt, weisen parallel zu seiner freien Grafik die gleichen Formveränderungen auf.
Auch wenn Arntz 1962 bei der Serie der zwölf *Prunkwagen 250-261* in der er 'Erscheinungsformen unserer heutigen Gesellschaft, die mehr oder weniger unsere heutigen Verhaltensmuster beeinflussen', abbildet und dabei eigentlich den Aufbau der *Zwölf Häuser* wiederholt, sind die formalen Unterschiede beträchtlich.[20] Eine Ausnahme jedoch bildet der Druck *Entwicklungshilfe 288,* der wegen seines straffen Bildaufbaus noch deutlich an seine Arbeiten aus der Vorkriegszeit erinnert. Vielleicht weil Arntz das Thema in derselben Situation darstellte wie seine Serie *Schifferstreik 327-330* von 1930 und *Am Kai 141* von 1935.

256 *Parade 1962*



258 *Research 1962*



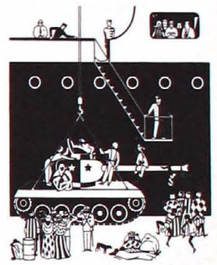
V.l.n.r. zittend het bestuur van De Grafische v.l.n.r. sitzend, der Vorstand von 'De Grafische': Gerd Arntz, Hans van Dokkum, Pam. G. Rueter; staand v.l.n.r./stehend: Bezemer, Cor Bazar, Lou Strik, M. C. Escher (ca. 1960)



280 *Schommel Schaukel 1966*



288 *Ontwikkelingshulp Entwicklungshilfe 1967*



beeldstatistiek. Deze symbolen werden al vanaf 1928 in linoleum gesneden en ondergaan parallel aan zijn vrije grafiek dezelfde vormveranderingen.
Ook wanneer Arntz in 1962 een serie van twaalf *Praalwagens 250-261* maakt, waarin hij 'een aantal manifestaties voorstelt van onze hedendaagse maatschappij welke in meerdere of mindere mate ons hedendaagse gedragspatroon beïnvloeden', en dus qua opzet eigenlijk zijn *Twaalf huizen* herhaalt, zijn vormverschillen opmerkelijk.[20] Een uitzondering hierop vormt de prent *Ontwikkelingshulp 288,* die door de strakke beeldopbouw duidelijk aansluit bij zijn vooroorlogse werk. Wellicht omdat Arntz het thema in dezelfde situatie plaatste als zijn serie *Havenstaking 327-330* uit 1930 en *Op de kade* uit 1935 *141.*
De ontwikkeling die hij inhoudelijk doormaakte ten opzichte van zijn vooroorlogse werk, karakterizeert Arntz zelf impliciet met de volgende uitspraak over de *Praalwagens:* 'Hoewel hier en daar wat de spot wordt gedreven en een beetje kritiek wordt uitgeoefend, kan men deze karakterizeringen zeker welwillend aanvaarden wanneer zij in deze vorm als 'praalwagens' aan ons voorbij rijden.'[21] Dit geldt evenzeer voor de serie *De Maanden van het jaar 300-311* en de detailvergrotingen daaruit *312-320,* waarmee hij in 1970/1971 voorlopig (?) zijn vijftigjarig werkzaamheid als grafikus afsloot.
Evenals de maatschappelijke kontekst veranderde ook het kunstenaarsklimaat waarin Arntz na de 2e wereldoorlog werkte. In de plaats van de revolutionaire groep Keulse Progressieven kwam de vereniging 'De Grafische', waarvan hij bijna tien jaar penningmeester was. Binnen deze vereniging van gedegen, maar in hun werk nauwelijks politieke vaklieden nam Arntz een bijzondere positie in. Hiervan getuigt onder meer een brief van de nu wereldberoemde M. C. Escher — eveneens een aktief lid van de 'Grafische' — aan zijn ten onrechte nog veel te onbekende vriend Gerd Arntz:

Wie Arntz selbst über seine spätere Entwicklung im Vergleich zu den Arbeiten der Vorkriegszeit denkt, wird indirekt aus der folgenden Bemerkung über die *Prunkwagen* deutlich: 'Obwohl hier und da Spott getrieben und ein bisschen kritisiert wird, lassen sich diese Charakterisierungen mit einigem Wohlwollen hinnehmen, wenn sie in dieser Form als 'Prunkwagen' an uns vorbeifahren..'[21] Dies gilt ebenso für die Serie *Die Monate des Jahres 300-311* und die Detailvergrösserungen daraus *312-320,* mit denen er vorerst (?) seine fünfzigjährige Tätigkeit als Grafiker abschloss.
Mit dem gesellschaftlichen Kontext veränderte sich auch das künstlerische Klima, in dem Arntz nach dem zweiten Weltkrieg arbeitete. An die Stelle der Kölner Progressiven trat die Vereinigung 'De Grafische', bei der er beinahe zehn Jahre lang Schatzmeister war. Innerhalb dieses Zusammenschlusses gediegener, aber in ihren Arbeiten kaum politisch engagierter, Mitglieder nahm Arntz eine besondere Stellung ein. Der Brief des nun weltberühmten M. C. Escher — ebenfalls ein aktives Mitglied von 'De Grafische' — an seinen ganz zu Unrecht viel zu unbekannten Freund Gerd Arntz macht dies deutlich:

Baarn, 2-1-'67

'Lieber Gerd,
vielen Dank für das Foto von Deiner Schaukel 280. *Ich habe diesen Druck eine Weile studieren müssen, bis ich erkannte, dass eine Schaukel statt zwei Schaukeln, also die statische Wiedergabe einer dynamischen Handlung dargestellt ist. Wenn ich mich noch gut an alles erinnere, ist dies der beste Druck, den du je gemacht hast: mit einem Minimum an Aufwand ein Maximum von Expression.*
Schade, dass die Welt in der wir leben, ein so hoffnungsloser Fall ist. Dein Symbol von ihr ist auch nicht gerade fröhlich oder heiter. Der Druck hat etwas Schaurig-Aktuelles, es ist eine unberechenbare, wüste, gefährliche Welt; ein unvernünftiges Glücksspiel.

Baarn, 2-1-'67

'Beste Gerd,
Veel dank voor de toezending van je Schommel 280. *Het is een prent waar je eerst een tijdje op moet studeren, vóór je ziet dat het de statische weergave van een dynamische actie is, dus één enkele schommel in plaats van twee.*
Ik vond het voor zover ik mij kan herinneren, de beste prent die je ooit hebt gemaakt: een minimum van middelen en een maximum van expressie.
Jammer dat het zo'n hopeloos geval is, de wereld waarin wij leven. Het symbool dat je ervan geeft, is verre van vrolijk of sereen. De prent heeft iets griezelig-actueels. Het is een onberekenbare, woeste, gevaarlijke wereld; een redeloos kansspel.
Ikzelf vertoef liever in abstracties, die met de werkelijkheid niets te maken hebben.
Hartelijk gegroet
je Mauk'

Ich selbst verweile lieber in Abstraktionen, die mit der Wirklichkeit nichts zu tun haben.
Herzliche Grüsse
Dein Mauk'

1 Manuskript, 3.7.1972
2 'soziologische grafik', **a bis z,** II (1930) 12, 46
3 'zur methode des gesellschafts- und wirtschaftsmuseums in wien', **a bis z,** I (1930) 9, 34
4 'Toelichting', **kalender voor het jaar 1969 met reprodukties van 12 praalwagens van G. Arntz, Roeland Foto-offset N.V.,** 's-Gravenhage 1968
5 Manuskript **Zu meinen Serien,** 26.11.1972
6 'bewegung in kunst und statistik', **a bis z,** I (1930) 8, 29
7 'Aufbau der proletarischen Kultur', **Die Aktion,** X (1920) 51/52
8 'die kultur und das proletariat', **a bis z,** III (1932) 21, 83
9 Arntz gebruikte voor de draaischijf - in strijd met de principes van de 'Weense methode' van beeldstatistiek - een cirkeldiagram, zonder er echter de reële stemverhoudingen mee uit te drukken.
Arntz benutzte für die Drehscheibe - im Gegensatz zu den Prinzipien der 'Wiener Methode' der Bildstatistik - ein Zirkeldiagram, ohne jedoch die realen Stimmverhältnisse damit auszudrücken.
10 Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der UdSSR, Moskau/Leningrad 1933
11 Nog tijdens zijn proefperiode in Wenen werkte Arntz eind 1928 met andere medewerkers van het GeWiMu mee aan een tentoonstelling van de socialistische Schutzbund, gericht tegen het fascisme in Italië. Deze tentoonstelling werd gehouden in de kelder van het Reumann-Hof en Arntz' bijdrage bestond onder meer uit een grote gestileerde kop van Mussolini.
Noch während seiner Probezeit in Wien arbeitete Arntz mit anderen Mitarbeitern des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums Ende 1928 an einer Ausstellung des sozialistischen Schutsbundes, die sich gegen den Faschismus in Italien richtete. Die Ausstellung fand im Keller des Reumann-Hofes statt. Arntz' Beitrag bestand u.a. aus einem grossen stilisierten Kopf Mussolinis.
12 'Beeldstatistiek en grafische kunst', **De Vlam,** II (1946) 4, 11
13 Zie de mededeling over zijn royement in: **Spartacus - Orgaan van de linksche arbeiders oppositie in Nederland,** 16.12.1932, 2.
Siehe die Mitteilung über seinen Ausschluss in: **Spartacus - Orgaan van de linksche arbeiders oppositie in Nederland,** 16.12.1932, 2.
14 Uit het feit dat Paul Citroen en W. Schröfer hem omstreeks 1935 benaderden als eventueel docent in de grafische vakken aan de Nieuwe Kunstschool in Amsterdam, blijkt dat zijn werk in Nederland ook buiten de groep 'De Arbeidersraad' weerklank vond.
Die Tatsache, dass Paul Citroen und W. Schröfer sich ca. 1935 mit dem Vorschlag an ihn wandten, evtl. Dozent in den grafischen Fächern an der 'Nieuwe Kunstschool' in Amsterdam zu werden, beweist, dass seine Arbeiten in den Niederlanden auch ausserhalb der Gruppe 'De Arbeidersraad' Anklang fanden.
15 Manuskript **Zu meinen Serien,** 26.11.1972
16 'Beeldstatistiek en grafische kunst', **De Vlam,** II (1946) 4, 11
17 'Gerd Arntz - een nog weinig bekend graficus', **Kronlek van Kunst en Kultuur,** X (1949) 11, 353
18 Jan Juffermans, 'Graficus Gerd Arntz over "politieke prenten tussen twee oorlogen"', **De Nieuwe Linie,** 28.2.1973
19 Manuskript, 26.11.1972
20 'Toelichting', **kalender voor het jaar 1969 met reprodukties van 12 praalwagens van G. Arntz, Roeland Foto-offset N.V.,** 's-Gravenhage 1968
21 idem

Oeuvrekatalogus van de grafiek, schilderijen, tekeningen en reliëfs

Oeuvrekatalog der Grafik, Gemälde, Zeichnungen und Reliefs

H Houtsnede
Holzschnitt
L Linoleumsnede
Linolschnitt
B Blok voor houtsnede; laatst bekende eigenaar
Stock (Brett für den Holzschnitt); letzter bekannter Eigentümer
BB Beschilderd blok; laatst bekende eigenaar
Bemalter Stock; letzter bekannter Eigentümer
A Oplage; vermeld indien bekend
Auflage; angegeben falls bekannt
NA Nieuwe oplage in herdruk
Neu gedruckte Ausgabe
AD Afdruk van origineel blok in publikatie
Abdruck des Originalstockes in einer Publikation
HK Handgekleurde afdruk
Handkolorierter Abdruck
HGM Kollektie Haags Gemeentemuseum; inventarisnummer
Kollektion des Haags Gemeentemuseum; Inventarnummer
* Afbeelding in tekstgedeelte
Abbildung im Textteil

Tot 1934 zijn de Duitse titels aangehouden, indien nodig tussen haakjes gevolgd door een Nederlandse vertaling; na 1934 worden de Nederlandse titels gegeven, gevolgd door een Duitse vertaling. De maten zijn in millimeters, de hoogte voor de breedte. Wat de prenten betreft wordt de beeldmaat gegeven.
Afgezien van de vroegste prenten is voor bijna alle handdrukken Japans papier gebruikt. Voor machinale (her)drukken van de originele blokken en platen zijn andere papiersoorten gebruikt.

Bis 1934 sind die deutschen Titel beibehalten, falls erforderlich steht die niederländische Übersetzung in Klammern; von 1934 an folgt den niederländischen Titeln die deutsche Übersetzung.
Die Masse sind in Millimetern angegeben (Höhe vor Breite). Bei den Drucken ist die Bildgrösse gemessen.
Abgesehen von den ganz frühen Drucken sind beinahe alle Handdrucke auf Japanpapier abgezogen. Bei maschinellen (Neu-) Drucken mit den Originalstöcken und Platten sind andere Papiersorten verwandt worden.

1920—1926 Arntz

1927—1940 arntz

1935—1938 A. Dubois

1946— G. Arntz

Grafiek
Grafik

1920

De eerste prenten maakte Arntz naast zijn lesuren op de kunstschool van L. von Kunowski in Düsseldorf. De serie is gemerkt 'a' tot en met 'h'.
Die ersten Drucke entstanden unabhängig von Arntz' Unterricht an der Kunstschule L. von Kunowskis in Düsseldorf. Die Serie ist bezeichnet 'a' bis einschliesslich 'h'.

1 *Ohne Titel/Zonder Titel (a)* H 153x129
2 *Ohne Titel/Zonder titel (b)* H 168x132
3 *Ohne Titel/Zonder titel (c)* H 204x129
* 4 *Portrait Richard Becker (d)* H 129x113 HGM: P55-1976
5 *Agnes 1 (e)* H 179x138
* 6 *Agnes 2 (f)* H 139x136 HGM: P56-1976
7 *Stadt (g)* H 139x138
8 *Landschaft/Landschap (h)* H 204x135

1921

De belangrijkste produktie uit dit jaar was een serie van 34 prenten, gedrukt bij Braun in Karlsruhe in een oplage van 20 exemplaren. De eerste drie zijn in Remscheid gesneden, de andere in Karlsruhe. Arntz' eerste grote eenmanstentoonstelling in Keulen (1925) begon met deze serie. Deze serie is gemerkt: 1/34 tot 34/34.

Die wichtigste Arbeit dieses Jahres war eine Serie von 34 Holzschnitten, die in einer Auflage von 20 Exemplaren bei Braun in Karlsruhe gedruckt wurde. Die ersten drei entstanden in Remscheid, die anderen in Karlsruhe. Die erste grosse Einzelausstellung in Köln (1925) begann mit dieser Serie. Die Serie ist bezeichnet: 1/34 bis 34/34.

* 9 *Familie 1 (1/34)* H 175x131 HGM: P57-1976
10 *Familie 2 (2/34)* H 175x131
11 *Mutter/Moeder (3/34)* H 182x138
12 *(4/34)*
13 *Angst (5/34) H 239x133*
14 *Im Freien/Buiten (6/34)* H 175x130
15 *Totenhand/Hand des doods (7/34)* H 111x131
16 *Frau/Vrouw (8/34)* H 176x116
In Kat. Köln 1925 als: 'Frau mit kleinem Kind'
17 *(9/34)*
18 *In der Sonne/In de zon (10/34)* H 206x135
19 *Im Mondschein/Bij maanlicht (11/34)* H 170x132 HGM: P58-1976
20 *Mädchen/Meisjes (12/34)* H 90x136
21 *Mann mit Mädchen/Man met meisjes (13/34)* H 155x129
22 *Ei (14/34)* H 139x77
23 *Oben und unten/Boven en onder (15/34)* H 208x129
24 *(16/34)*
25 *(17/34)*
* 26 *Maschine (18/34)* H 213x155 HGM: P59-1976
27 *(19/34)*
28 *Männer(Mannen (20/34)* H 156x127
29 *Alte/Oude vrouw (21/34)* H 154 x 157
30 *Schwarz und weiss/Zwart en wit (22/34)* H 213x155
31 *(23/34)*
* 32 *Im Raum/In de ruimte (24/34)* H 160x127 HGM: P60-1976
33 *Angeklebt/Vastgekleefd (25/34)* H 210x134
* 34 *Das Männchen/Het mannetje (26/34)* H 213x155 HGM: P61-1976
* 35 *Fünf/Vijf (27/34)* H 212 x154 HGM: P62-1976
36 *Brocken/Brokstukken (28/34)* H 213x155
37 *Spitze/Puntige figuren (29/34)* H 155x125
38 *(30/34)*
* 39 *Kommt von oben/Komt van boven (31/34)* H 213x153 HGM: P63-1976
40 *(32/34)*
* 41 *Militärischer Film/Militaire film (33/34)* H 213x150 HGM: P64-1976
42 *Aufgeschnürt/Vastgeregen (34x34)* H 214x153
43 *Einer nach dem Anderen/De een na de ander* H 315x205 A:5

1922

44 *Ohne Titel/Zonder titel* L 153 x 101 HGM: P65-1976
Eerste linoleumsnede
Erster Linolschnitt
45 + — L 177x112
* 46 *Strasse/Straat* H 295x140 A:5

1923

47 *Holzschnitt mit Pferden/Houtsnede met paarden* H 280x220
HK: Koll. Hans Schmitt-Rost, Köln
48 *Springendes Pferd/Springend paard* H 255x160 A:5 BB: Koll. Gerd Arntz
* 49 *Männer und Pferde/Mannen en paarden* H 280x130 A:5 HGM: P66-1976

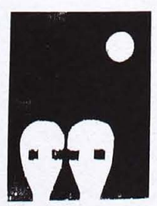
1924

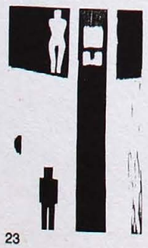
De prenten, waarvan geen afmetingen bekend zijn, staan vermeld in de Kat. Köln 1925.
Die Titel der ohne Grössenangaben aufgeführten Drucke sind dem Kölner Kat. von 1925 entnommen.

50 *Tänzer/Dansers* H 280x220 A:10 BB: Gal. Brockstedt, Hamburg
* 51 *a - a* H 132x88
AD: Kat. Köln 1925 (HGM: P 84-1975)


7


13


19


23


30


44

52 *Eis/IJs* H
53 *Zaun/Schutting* H 155x247 A:15 BB
HK: Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading, G.B.
54 *Flussufer/Rivieroever* H
55 *Strasse/Straat* H 237x358 A:7 BB HGM: P69-1976
56 *Vornehme Strasse/Deftige straat* H 237x358
BB: Koll. M. Gräf, Dortmund.
Pendant van *Strasse.* De Malkastenstrasse in Düsseldorf diende als voorbeeld.
Pendant zu 'Strasse'. Als Vorlage diente die Malkastenstrasse in Düsseldorf.
* 57 *Amerikanisches/Amerikaans* H 195x251 A:12
HGM: P68-1976 BB: Koll. Dumont, Köln
F. W. Seiwert bezat een ingekleurd exemplaar (nu weer bezit Arntz) en noemt hem in Kat. Köln 1925: 'An Amerika'.
F. W. Seiwert besass ein koloriertes Exemplar (jetzt wieder in Arntz' Besitz) und nennt ihn im Kat. Köln 1925: 'An Amerika'.
* 58 *Arbeiterkolonie/Arbeiderswijk* H 155x248 A:8 BB: ? AD: Kat. Köln 1925 (HGM: P84-1975)
59 *Schleppkahn/Aak* H 210x280 A:12 BB: Gal. Gmurzynska, Köln
* 60 *Viehwagen/Veewagon* H 208x282 A:15 BB: Gal. Brockstedt, Hamburg
61 *Schleppdampfer/Sleepboot* H ± 265x445
Afdrukken nog onbekend. Het beschilderde blok ruilde Arntz in 1927/1928 met Mutter Ey tegen het schilderij 'La Chute d'un Ange' van Max Ernst.
RE: Kat. Sammlung Mutter Ey Düsseldorf, 1931, 68
Abzüge noch unbekannt. Den bemalten Stock tauschte Arntz 1927/1928 mit Mutter Ey gegen das Gemälde 'La Chute d'un Ange' von Max Ernst.
62 *théatre* H 248x186 A:15 BB: Koll. M. Schreiner-Ligtelijn, Amsterdam. HK: Galerie Gmurzynska, Köln
* 63 *Schlepper/Sleepbootje* H 175x250 A:15 BB
In Kat. Köln 1925 als: 'Kleiner Schleppdampfer'
* 64 *Hinterhaus/Achterhuis* H 280x214 A:15 BB: Gal. Gmurzynska, Köln. HK: Galerie Bargera, Köln. In Kat. Köln 1925 als: 'Miethaus'.
65 *Ermordete Probierpuppe/Vermoorde etalagepop* H 360x236
BB: Koll. Gerd Arntz
66 *Am Tisch/Aan tafel* H
* 67 *Streckenarbeiter/Spoorwegarbeiders* H 155x248 A:10 HGM: P67-1976 BB: Koll. E. Mocha-Schüler, München.
HK: Koll. F. W. Seiwert/Koll. Gerd Arntz
AD: Kat. Köln 1925 (HGM: P84-1975)
68 *Kinder und Hunde/Kinderen en honden* H
* 69 *Erschossen um nichts/Zomaar beschoten* H 239x356 HGM: P70-1976
In Kat. Köln 1925 als: 'Arbeiter I'.

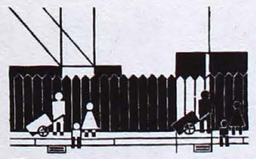
1925

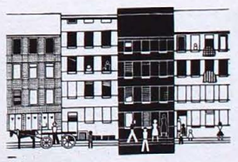
* 70 *Beschissen um alles/Alsmaar bescheten* H 239x356
In Kat. Köln 1925 als: 'Arbeiter II'.
71 *Spiegel* H 356x234 A:10
BB in: a bis z II (1931) 18, 72 als: 'Frauen'
72 *Schalter/Loket* H 357x237 A:5 BB: verloren gegaan
BB: verloren gegangen
* 73 *Ausstellung Arntz Holzschnitte/Tentoonstelling houtsneden Arntz* H 139x110
AD: Kat. Köln 1925, Omslag/Umschlag (HGM: P84-1975)
Enige houtsnede in kops hout
Einziger Stock aus Hirnholz
74 *Wasserturm/Watertoren* H 275x218 A:5 HGM: P74-1976
Opgedragen aan Franz W. Seiwert, die ook het beschilderde blok bezat.
Franz W. Seiwert gewidmet, der auch den benalten Stock besass.
* 75 *Vorstadt/Voorstad* H 187x250 A:15 BB: Koll. Gerd Arntz
BB in: a bis z I (1929) 2, 8 als 'Vorstadtstrasse', zonder het linker gedeelte.
BB in: a bis z, I (1929) 2, 8 als 'Vorstadtstrasse', ohne den linken Teil.
* 76 *Schaufenster I/Etalage I* H 356x235 A:15 HGM: P75-1976
BB: Koll. Weitz, Düsseldorf
Als 'Strasse' in: a bis z, III (1932) 24, 96
* 77 *Schaufenster II/Etalage II* H 355x238 A:12 BB: Koll. Weitz, Düsseldorf
78 *Warenhaus/Warenhuis* H 237x358 A:12 BB: Koll. Dohmen, Mönchen-Gladbach
Als 'Strasse' in: a bis z, I (1929) 1, 2
* 79 *Mitropa* H 267x446 A:10 HGM: P71-1976 BB: Koll. Gerd Arntz
'Mitropa' was de naam van een onderneming, die slaapwagens exploiteerde in middeleuropese treinen.
'Mitropa' hiess ein Unternehmen, das in mitteleuropäischen Zügen Schlafwagen betrieb.
80 *Dampfwalze/Stoomwals* H 210x278 A:15 BB: Koll. Stolle, Köln
* 81 *Matrosen* H 199x278 A:10 HGM: P73-1976
BB: Jankel Adler
* 82 *Bahnübergang/Spoorwegovergang* H 218x278 A:25 HGM: P72-1976
BB: Tristan Rémy
* 83 *Strandbad* H 356x235 A:10 HGM: P67-1929 BB: Koll. Lüttgen, Berlin Vgl. Nr. 122
RE: Der Querschnitt, VI (1926) 5, 370; a bis z, I (1930) 5, 20

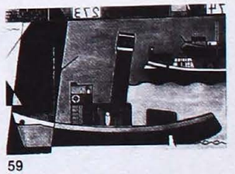
1926

84 *Schiff/Schip* H 180x129 A:5


50


53


55


59

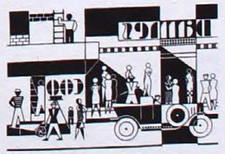


62


72



74


78

85 *Les Baigneuses/De baadsters* H 160x208 A:12 BB: Koll. K Abelen, Köln

86 *Schiffschaukel/Schuitjes* H 248x198 A:15 BB: Kunstgewerbemuseum, Köln
De schuitjes dragen namen van amerikaanse films en filmpersonages.
Auf den Schiffsschaukeln stehen die Namen von amerikanischen Filmen und Filmschaupielern.

87 *Trapez/Trapeze* H 218x109 A:10 BB: Koll. M. Etz-Kaufmann, Nova Friburgo (Braz.)

88 *Cabaret* H 220x108 A:12 BB: Koll. Antonina Gmurzynska, Köln
In deze periode signeerde Arntz zijn werk soms met drie horizontale of vertikale streepjes, symbool voor zijn gezin van drie personen.
In dieser Periode signierte Arntz seine Arbeiten manchmal mit drei horizontalen oder vertikalen Streifen, als Symbol für seine aus drei Personen bestehende Familie.

89 *Paternoster* H 180x129 A:10

90 *Hängebrücke/Hangbrug* H 328x280 A:10

* 91 *Die Ordnung/De maatschappelijke orde* H 328x274 A:8 HGM P76-1976 BB: Ketterer, Kat. 14. Auktion, nr. 34 (1975).
Het blok draagt op de achterzijde de titel 'Drei Lagen' (Drie standen) en is gedateerd 1925/1926.
Auf der Rückseite des Stockes der Titel 'Drei Lagen' und die Datierung 1925/1926.

92 *Ruhe und Ordnung/Rust en orde* H 274x327 A:6 BB: Ketterer, Kat. 14. Auktion, nr. 35 (1975).
Het blok draagt op de achterzijde de titel 'Ordnung und Wiederaufbau' (Orde en wederopbouw) en is gedateerd 1925/1926. De woorden 'Ruhe und Ordnung' zijn later weggesneden.
Auf der Rückseite des Stockes der Titel 'Ordnung und Wiederaufbau' und die Datierung 1925/1926. Die Worte 'Ruhe und Ordnung' sind später weggeschnitten.

93 *Strasse/Straat* H 239x357 A:15 HGM: P78-1976 BB: Koll. Köper, Köln.
Afgebeeld is de Königsallee in Düsseldorf.
Abgebildet ist die Düsseldorfer Königsallee.

* 94 *Fabrikshof/Binnenplaats van een fabriek* H 235x358 A:15 HGM: P77-1976 BB: Koll. Franz W. Seiwert
RE: A. Wachsberger, 'Rheinische Maler', in: Kunst der Zeit, III (1929) 6, 172

95 *Arbeiter/Arbeiders* H 218x108 A:10 BB: Koll. Schrader, Köln

96 *Baustelle/Bouwterrein* H 210x110 A:10 BB: Koll. Schrader, Köln

97 *Bühne/Toneel* H 128x176
Alleen afdruk bekend in een Düsseldorfse socialistische krant, vermoedelijk Die Volkszeitung, waarvoor Arntz' vriend Gerth Schreiner als journalist werkte.
Einzig bekannter Abzug in einer Düsseldorfer sozialistischen Zeitung, vermutlich Die Volkszeitung, bei der Arntz' Freund Gerth Schreiner Journalist war.

98 *Strassenarbeiter/Wegwerkers* H127x180
Afdruk als vorige prent.
Abzug wie bei 97.

* 99 *Spartakusbund* H 179x129
AD: Die Aktion, XVI (1926) 10,1
Het onderwerp verwijst naar de oprichting van de nieuwe Spartakusbond door Pfemfert in 1926. BO = Betriebsorganisation (Bedrijfsorganisatie).
Das Thema bezieht sich auf die Gründung des neuen Spartakusbundes durch Pfemfert (1926). BO = Betriebsorganisation.

1927

100 *Charles Louis Philippe* H 190x249 A:15 BB: Koll. W. Ehglücksfurtner
Charles Louis Philippe (1874-1909), frans schrijver (o.a. Père Perdrix), wiens werk veel door Frans Masereel geillustreerd werd.
Charles Louis Philippe (1874-1909), französischer Schriftsteller (u.a. Père Perdrix); Franz Masereel illustrierte viele seiner Werke.

101 *Zoo/Dierentuin* H 201x279 A:10 BB: Koll. Aenne Abels, Köln

102 *Mittag vor der Fabrik/Middageten voor de fabriek* H 240x358 A:15 BB: Koll. Kühn, Köln

De eerste thematisch samenhangende serie prenten ontstaat in dit jaar met als titel *Zwölf Häuser der Zeit/Twaalf Huizen van deze tijd*.
Arntz had destijds het plan deze serie in een oplage van 30 als map te laten verschijnen. Hij ontwierp twee verschillende omslagen voor de map, maar voerde het plan niet uit.
In 1973 is de map — met een ander omslag naar ontwerp van Arntz — in een oplage van 120 ex. uitgegeven door Galerie Kunze in Berlijn, met een inleiding van Hans Schmitt-Rost (genummerd 1-100 en I-XX).
In diesem Jahr entsteht die erste zusammenhängende Serie; Titel: *Zwölf Häuser der Zeit*. Damals plante Arntz diese Serie in 30iger Auflage als Mappe erscheinen zu lassen. Er entwarf zwei verschieden Umschläge, führte den Plan jedoch nicht aus. Erst 1973 gab die Galerie Kunze, Berlin, die Mappe mit einem anderen, von Arntz entworfenen Umschlag heraus; die Einleitung verfasste Hans Schmitt-Rost. Auflage: 120 Exemplare (nummeriert 1-100 und I-XX).

* 103 *Wohnhaus/Woonhuis* H 251x161 HGM: P81-1976 B: Koll. Gerd Arntz
RE: Soziale Grafik - ein Bilderbuch mit internationaler Auswahl, Kladno 1932, 11, als 'Drei Wohnungen'.

Op de achterzijde van het blok is in 1937 door Arntz met O.I.-inkt het ontwerp getekend voor de niet uitgevoerde prent 'Lopende band werk'.
Auf die Rückseite des Stockes zeichnete Arntz mit indischer Tusche einen nicht ausgeführten Entwurf 'Fliessbandarbeit' (1937)

* 104 *Fabrik/Fabriek* H 251x162 HGM: P82-1976 B: Koll. Gerd Arntz

105 *Warenhaus/Warenhuis* H 251x163 HGM: P83-1976 B: Koll. Gerd Arntz

* 106 *Gefängnis/Gevangenis* H 251x163 HGM: P84-1976 B: Koll. Gerd Arntz

107 *Kaserne/Kazerne* H 250x163 HGM: P85-1976 B: Koll. Gerd Arntz

108 *Krankenhaus/Ziekenhuis* H 251x163 HGM: P86-1976 B: Koll. Gerd Arntz

109 *Hotel* H 251x163 HGM: P87-1976 B: Koll. Gerd Arntz

110 *Stadion* H 251x163 HGM: P88-1976 B: Koll. Gerd Arntz

111 *Bar* H 251x162 HGM: P90-1976 B: Koll. Gerd Arntz
RE: als 'Tanzbar' in: M. Hirschfeld (Herausg.), Sittengeschichte der Nachkriegszeit, Leipzig/Wien 1932, 66

112 *Bordell/Bordeel* H 249x162 HGM: P91-1976 B: Koll. Gerd Arntz
RE: als 'Haus Nr. 27' in: Hirschfeld 1931, 74

113 *Theater* H 152x163 HGM: P89-1976 B: Koll. Gerd Arntz

114 *Bank* H 249x163 HGM: P92-1976 B: Koll. Gerd Arntz

*114a *Die Partei schützt den Staat!/De Partij beschermt de staat!* H 96x150
Rechts Hindenburg en/und Ebert
AD: Die proletarische Revolution — Organ für die revol. Interessen der Arbeiterklasse. Herausg. von der Allgem. Arbeiter Union Einheitsorg., II (1927) 19.

* 115 *Pol. Wirt. Einheitsorganisation/Pol. ekon. Eenheidsorganisatie* H 99x149 HGM: P79-1976
AD: Die proletarische Revolution, II (1927) 23.
De radenbeweging was georganiseerd naar wijken en bedrijven. Een verwijzing hiernaar vormen de woonhuizen links en de fabriek rechts. De ordening van de tekst sluit hierbij aan.
Die Rätebewegung organisierte sich nach Stadtteilen und Betrieben. Die Wohnhäuser links und die Fabrik rechts deuten darauf hin. Die Anordnung der Worte schliesst sich daran an.

* 116 *Tag der Freiheit/Dag van de vrijheid* H 130x180 HGM: P80-1976
AD: Die proletarische Revolution, II (1927) 24.
RE: als 'Gefangenenbefreiung' (Bevrijding van gevangenen) in: a bis z, II (1930) 12, 46

1927/1928

* 117 *Räte u. Betrieb Organisation/Raden en Bedrijfsorganisatie* H 208x159
AD: Die proletarische Revolution, III (1928) 1

* 118 *Liebknechts Tod der Bonzen Brot/Liebknecht's dood der bonzen brood* H 130x180 HGM: P95-1976
AD: Die proletarische Revolution, III (1928) 2

1928

* 119 *Rätemandat oder Diätenmandat?/Radenmandaat of presentiegeldenmandaat?* H 130x182 HGM: P93-1976
AD: Die proletarische Revolution, III (1928) 9

* 120 *Die Internationale des Weltproletariats/De Internationale van het wereldproletariaat* H 100x82
AD: Die proletarische Revolution, III (1928) 17

* 121 *Menschen der Zeit/Mensen van deze tijd* H 100x55
Deze prent is gemaakt voor de eerste, niet in druk verschenen omslag voor *Twaalf huizen van deze tijd* (HGM: T77-1976) Dieser Holzschnitt ist gemacht für den ersten, nicht erschienenen Umschlag für *Zwölf Häuser der Zeit*.

* 122 *Bürgerkrieg/Burgeroorlog* H 318x402 A:30 HGM: P64-1929
B: Koll. Gerd Arntz
RE: a bis z, I (1930) 4, 15, als 'Strassenkampf'.
In Düsseldorf begonnen en in Wenen voltooid. In Wenen verspreidde Arntz verkleinde cliché-afdrukken van de eerste staat van de prent. Later ontbreken de wolk links boven en de 'a' rechtsonder. Het Haags Gemeentemuseum kocht deze prent samen met 'Strandbad' (83) op de tentoonstelling Amsterdam 1929.
In Düsseldorf begonnen und in Wien vollendet. In Wien verbreitete Arntz verkleinerte Klischeeabzüge des ersten Zustandes. Später fehlen die Wolke links oben und das 'a' rechts unten. Das Haags Gemeentemuseum kaufte diesen Druck zusammen mit 'Strandbad' (83) auf der Amsterdamer Ausstellung (1929).

1931

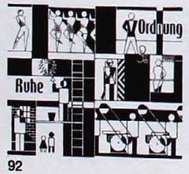
123 *Oben und Unten/Boven en onder* H 300x210 A:30 HGM: P100-1976 B: Koll. Gerd Arntz NA: 100+8, 1976

* 124 *Arbeitslose/Werkelozen* H 300x210 A:30 HGM: P98-1976
BB: Koll. Gerd Arntz
NA: 100+10, Galerie Kunze, Berlin 1974

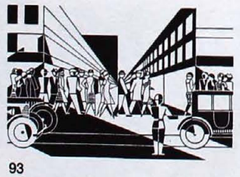
* 125 *Fabrikbesetzung/Fabrieksbezetting* H 300x212 A:30 HGM: P97-1976
B: Koll. Gerd Arntz NA: 100+8, 1976
Arntz liet van deze prent een cliché maken voor het laatste


86


89



92

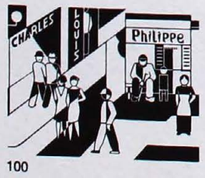

93


95

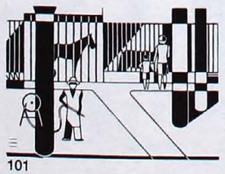

96

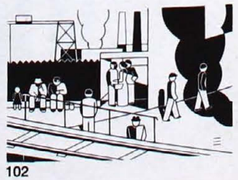

97


98

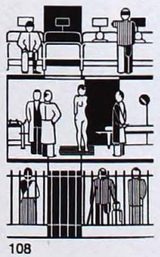


100


101

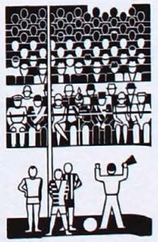

102


105


108



109


110


111



112


113


114


123

nummer van 'a bis z', dat echter nooit is verschenen.
Von diesem Druck liess Arntz eine Klischee machen, bestimmt für die letzte Nummer der Zeitschrift 'a bis z' die jedoch nicht mehr erschien.

* 126 *Kasernenbesetzung/Kazernebezetting* H 301x212 A:30 HGM: 101-1976

* 127 *Krise/Krisis* H 300x210 A:30 HGM: P99-1976 B: Koll. Gerd Arntz NA: 100+15, 1976

* 128 *Krieg/Oorlog* H 300x210 A:30 HGM: P95-1976 B: Koll. Gerd Arntz NA: 100+10, 1976

129 *Feierabend/'s Avonds na het werk* H 301x210 A:30 HGM: P96-1976 B: Koll. Gerd Arntz NA: 100, 1976

1932

130 *Week-end* H 300x210 A:30 B: Koll. Gerd Arntz

* 131 *Weisser Terror/Witte terreur* H 300x210 A:30 HGM: P102-1976

* 132 *Wahldrehscheibe/Verkiezingsdraaischijf* H 301x210 A:30 HGM: P103-1976
RE: a bis z, III (1932) 26, 104: "klischee 'spartakus' prag".
De prent moet in hetzelfde jaar in een Tsjechisch tijdschrift gereproduceerd zijn.
Eine Reproduction dieses Druckes müsste im gleichen Jahr in einer tschechischen Zeitschrift erschienen sein.

1934

* 133 *Russland 1934* H 206x300 HGM: P104-1976
In het russisch v.l.n.r. de woorden: 'arbeiders, WKP (b), kolchozboeren'.
In russischer Sprache v.l.n.r.: 'Arbeiter, WKP (b), Kolchosbauern'.

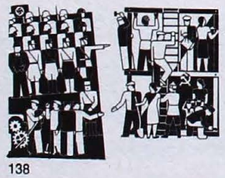
* 134 *Wien 1934/Wenen 1934* H 210x300 HKM P105-1976
Op 12 februari 1934 brak in Wenen, midden in de karnavalstijd, de opstand uit van de Republikanische Schutzbund tegen de fascisten. Op de achtergrond de Stephansturm, symbool van het katholieke fascisme van Dollfuss, die zelf rechts naast de galg is afgebeeld.
In Wenen liet Arntz verkleinde cliché-afdrukken maken met de tekst van Karl Liebknecht: "De geslagenen van vandaag zullen de overwinnaars van morgen zijn, want de nederlaag is hun les".
In De Arbeidersraad, II (1936) 2, 17, verscheen de prent verkleind met rechts als tweede tekst: "Loop altijd trommelend voorop, dat is het hele geheim" (Heine).
Onder het pseudoniem Dubois zond Arntz deze prent naar de in 1935 te Londen gehouden 'Exbition of Artists against Fascism and War', zie: The London Mercury XXXIII (1936) 196, 402.
Am 12. Februar 1934, mitten in der Karnevalszeit, brach in Wien der Aufstand des republikanischen Schutzbundes gegen die Faschisten aus. Auf dem Hintergrund: der Stephansturm, Symbol für den katholischen Faschismus von Dollfuss, der rechts neben dem Galgen selbst abgebildet ist.
Arntz liess in Wien verkleinerte Klischeeabzüge machen, darauf der Text von Karl Liebknecht: "Die Geschlagenen von heute werden die Sieger von morgen sein, denn die Niederlage ist ihre Lehre."
In De Arbeidersraad, II (1936) 2, 17, erschien ein verkleinerter Abzug, rechts darauf ein zweiter Text: "Marschiere trommelnd immer voran, das ist die ganze Wissenschaft" (Heine).
Unter dem Pseudonym Dubois schickte Arntz diesen Druck zu der Londoner 'Exhibition of Artists against Fascism and War' (1935); siehe: The London Mercury XXXIII (1936) 196, 402.

* 135 *Habsburger Restauration/Habsburgse restauratie* L 139x96 HGM: P106-1976
De kerk en gegoede burgerij waren vooral gebaat bij de dreigende Habsburgse restauratie door Dollfuss, die hier is afgebeeld als kelner. De prent is gedrukt op de handpers, die werd gered uit het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum en in een oplage van ca. 100 exemplaren in Wenen verspreid.
Vor allem der Kirche und dem wohlhabenden Bürgertum sollte die drohende Habsburger Restauration von Dollfuss nützen, der hier als Kellner abgebildet ist. Der Druck ist auf der aus dem Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum geretteten Handpresse abgezogen und wurde in ca. 100 Exemplaren in Wien verteilt.

* 136 *Het Derde Rijk/Das Dritte Reich* H 300x210 HGM: P111-1976
Een vergrote, getekende versie van deze prent werd door Arntz onder het pseudoniem 'Dubois, Parijs' en onder de titel 'Het Duitsland van heden' ingezonden voor de in 1936 in Amsterdam gehouden tentoonstelling D.O.O.D. (De Olympiade onder Dictatuur). De politie verwijderde de tekening wegens 'belediging van een bevriend staatshoofd'.
In De Arbeidersraad, II (1936), 4, 1, verscheen een verkleinde klichéafdruk zonder de woorden 'Profit' en 'Rot Front'.
Eine vergrösserte, gezeichnete Version dieses Holzschnittes schickte Arntz unter dem Pseudonym Dubois, Paris und mit dem Titel 'Das heutige Deutschland' zu der Ausstellung 'De Olympiade Onder Dictatuur' (Die Olympiade unter der Diktatur) in Amsterdam (1936). Die Zeichnung wurde wegen 'Beleidigung eines befreundeten Staatsoberhauptes' von der Polizei entfernt.


129

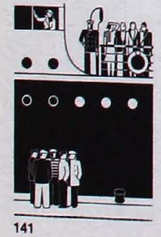

130


138



139


140


141



143



144



146

1935

137 *Einde van het Derde Rijk/Das Ende des Dritten Reiches* H Alleen als verknipt exemplaar bekend. Uitgebeeld waren de terechtstelling van Hitler en Goering door een vuurpeloton en voedseluitdeling aan kinderen.
Nur ein zerschnittenes Exemplar bekannt. Abgebildet waren die Hinrichtung von Hitler und Goering durch einen Feuerpeloton und eine Kinderspeisung.

138 *Duitsland en Rusland/Deutschland und Russland* H 210x300 HGM: P108-1976

139 *Fascisme is slavernij/Faschismus ist Sklaverei* L 192x127 HGM: P115-1976

140 *Oorlog/Krieg* H 200x300 A:30
In: Kat. D.O.O.D., Amsterdam 1936, als: 'De Oorlog II'

141 *Op de kade/Am Kai* H 300x210 A:30 HGM: P107-1976 BB: Koll. C. Bonarius-van Os, Den Haag.
NA: 120, 1975 (80 als Jahresgabe, Kunstverein Köln).

* 142 *Fabrieksbezichtiging/Fabrikbesichtigung* H 210x300 A:5 HGM: P110-1976

143 *Alle macht aan de arbeidersraden/Alle Macht den Arbeiterräten* L 187x112 HGM: P116-1976
Gemaakt voor De Arbeidersraad, maar niet zeker daarin verschenen.
Hergestellt für De Arbeidersraad; es ist aber nicht sicher ob er darin erschienen ist.

144 *Karl Marx* L 96x140 HGM: P112-1976

* 145 *Rosa Luxemburg* L 100x139 HGM: P114-1976
AD: De Arbeidersraad, II (1936) 1, 3

146 *Karl Liebknecht* L 98x145 HGM: P113-1976
AD: De Arbeidersraad, II (1936) 1, 5.
Deze linoleumsnede werd als prentbriefkaart verspreid; nr. 145 mogelijk ook.
Dieser Linolschnitt wurde als Druckpostkarte verbreitet; ebenso wahrscheinlich Nr. 145.

1936

147 *Strike/Staking/Streik* H 210x300 A:30 B: Koll. Gerd Arntz Na: 100+10, Galerie Kunze, Berlin 1976

* 148 *Cirkus Europa Mei 1936/Zirkus Europa Mai 1936* L 180x312 AD: De Arbeidersraad, II (1936) 5

* 149 *Voor het vaderland/Für's Vaterland* L 175x300 HGM: P109-1976
AD: De Arbeidersraad, II (1936) 3

150 *Fabrieksbezetting in Frankrijk/Fabrikbesetzung in Frankreich* L 145x270 HGM: P117-1976
AD: De Arbeidersraad, II (1936) 7

151 *Spanje links/Spanien links* L 142x239 HGM: P118-1976
AD: De Arbeidersraad, II (1936) 10/11
In 1936 brak de Spaanse burgeroorlog uit.
1936 Ausbruch des spanischen Bürgerkrieges.

152 *Spanje rechts/Spanien rechts* L 162x239 HGM: P119-1976

153 *Spanje/Spanien* L 120x150
Naar Goya's ets 'Y no hai remedio' (En er is geen redding) uit de serie 'Los desastres de la guerra' (1810-1820)
Nach Goyas Radierung 'Y no hai remedio' (Und es gibt keine Rettung) aus der Serie 'Los desastres de la guerra' (1810-1820).

154 *Wuppertal* L 110x175 HGM: P120-1976
AD: De Arbeidersraad, II (1936) 3, 15

* 155 *Plan van de arbeid/Plan der Arbeit* L 170x135 HGM: P122-1976

* 156 *Over de vijfjarenplannen/Ueber den Fünfjahrespläne* L 118x225 HGM: P122-1976

* 157 *Het Russiese evenwicht!/Das Russische Gleichgewicht!* L 113x60
AD: De Arbeidersraad II (1936) 2, 15

158 *Sitdown* L (2 kleuren) 102x72

159 *Profit* L 189x155
De vrouw op de achtergrond is later door Arntz weggesneden.
Die Frauengestalt auf dem Hintergrund hat Arntz später weggeschnitten.

1937

160 *Avondvaart/Abendfährt* H 301x211 A:30 B: Koll. Gerd Arntz NA: 100+10, 1976

161 *Show* H 211x301 A:30 B: Koll. Gerd Arntz
Er bestaan enkele afdrukken zonder de figuur met pistool en zweep.
Es sind einige Abzüge ohne die Gestalt mit Pistole und Peitsche vorhanden.

* 162 *Draaimolen/Karussell* H 215x320 A:30 B: Koll. Gerd Arntz

163 *Kettingcarrousel/Kettenkarussell* H 210x300 A:30 B: Koll. Gerd Arntz

1938

Als laatste houtsneden maakt Arntz de serie *Leerprenten*.
Die Serie der *Lehrschnitte* sind Arntz letzte Holzschnitten.

* 164 *Sport* H 161x250 A:30 HGM: P123-1976 B: Koll. Gerd Arntz NA: 100+20, 1976

* 165 *Precisiewerk/Präzisionsarbeit* H 161x250 A:30 HGM: P124-1976 B: Koll. Gerd Arntz NA: 100+20, 1976

166 *Schutter/Schütze* H 161x250 A:30 HGM: P125-1976 B: Koll.


147



150


151


152


153



154


160


161


166

Gerd Arntz NA 100+12, 1976

* 167 *Schaduw/Schatten* H 161x250 A:30 HGM: P126-1976 B: Koll. Gerd Arntz NA: 100+12, 1976

* 168 *Kompensatietent/Kompensation* H 161x250 A:30 HGM: P127-1976 B: Koll. Gerd Arntz NA: 100+12, 1976

169 *Bespiegeling/Bespiegelung* H 161x250 A:30 HGM: P128-1976 B: Koll. Gerd Arntz
NA: 100+10, Galerie Kunze, Berlin 1974; 100+12, 1976

170 *Rijles/Reitstunde* H 161x250 A:30 HGM: P129-1976 B: Koll. Gerd Arntz

171 *Nering/Gewerbe* H 161x250 A:30 HGM: P130-1976 B: Koll. Gerd Arntz
NA: 100+10, Galerie Kunze, Berlin 1974

1939

172 *Akrobaten* L 166x212
Met de volgende vijf prenten is deze linoleumsnede gemaakt na een reis naar Parijs in november 1938.
Dieser und die folgenden fünf Linolschnitte sind nach einer Parisreise im November 1938 entstanden.

173 *Circuspaard/Zirkuspferd* L 240x164

174 *Voetgangers op brug/Fussgänger auf Brücke* L 158x235

175 *Twee meisjes voor etalage/Zwei Mädchen vor Schaufenster* L (twee kleuren/zwei Farben) 183x150

176 *Dansende meisjes/Tanzende Mädchen* L 130x214

177 *Dansparen/Tanzpaare* L 121x193

In dit jaar maakte Arntz twee illustraties bij Ovidius' *Metamorfosen*. De thema's worden in 1949 herhaald en aangevuld tot een serie van zes.
In diesem Jahr entstanden zwei Illustrationen zu den *Metamorphosen* des Ovid. Die Themen wurden 1949 wiederholt und zu einer Serie von sechs Darstellungen erweitert.

* 178 *Io* L 141x231

179 *Daphne* L 240x169

1940

In dit jaar maakte Arntz de eerste vijf illustraties uit een serie van 24 bij *Candide* van Voltaire. Pas in 1946 en 1947 werd de serie voltooid.
E. Kuhlman vermeldt in zijn artikel 'Gerd Arntz und die beste aller Welten' (in: Der Bogen, III (1948) 2, 55) dat het Verlag der Zwölf een publikatie van Candide met linoleumsneden van Arntz voorbereidt, maar deze uitgave is nooit verschenen.
Voor de betrokken passages is gebruik gemaakt van de vertaling door dr. M. J. Premsela, Amsterdam 1975.
In diesem Jahr entstanden die ersten fünf Linolschnitte einer Serie von 24 Illustrationen zu Voltaires *Candide*. Erst 1946 und 1947 wurde die Serie vollendet.
Ernst Kuhlmann erwähnt in seinem Artikel 'Gerd Arntz und die beste aller Welten' (in: Der Bogen, III (1948) 2, 55), dass der Verlag der Zwölf eine Publikation von Candide mit Linolschnitten von Arntz vorbereitet, jedoch ist diese nie erschienen.
Übersetzung von Frida Jchak und Ludwig Rubiner, Potsdam/Berlin 1919.

* 180 *Voltaire, Candide, Ch. 2* L 135x238
"Zesendertig keer door het hele regiment gegeseld te worden, dan wel één maal twaalf loden kogels door de hersenen te krijgen."
"Sechsunddreissig Mal vor dem Regiment Spiessruten zu laufen oder zwölf Bleikugeln auf einmal in den Schädel gejagt zu kriegen."

181 *Voltaire, Candide, Ch. 6* L 150x238
"Na de aardbeving.... hadden de wijze mannen van het land niets anders kunnen bedenken.... dan het volk een fraai auto-da-fé te geven."
"Nach diesem Erdbeben.... fanden die Weisen des Landes kein werksameres Mittel.... als die Veranstaltung eines prächtigen Autodafés."

182 *Voltaire, Candide, Ch. 11* L 160x239
"Zo werden al onze dienaressen in een oogwenk door vier soldaten uit elkaar getrokken."
"Unsere Mädchen wurden ebenso nach allen vier Seiten gezerrt."

183 *Voltaire, Candide, Ch. 16* L 135x238
"Waarom vindt u het zo vreemd, dat in zekere landen apen zich in de gunst der dames verheugen?"
"Warum wundert Sie das so, dass es in manchen Ländern Affen gibt, die die Gunst der Damen geniessen?"

184 *Voltaire, Candide, Ch.26* L 142x240
"Ik ben Iwan; ik ben keizer van alle Russen geweest.... en nu ben ik in Venetië gekomen om het carnaval te vieren."
"Ich heisse Iwan und bin Zar aller Russen gewesen.... so bin ich gekommen um den Karneval in Venedig zu verbringen."

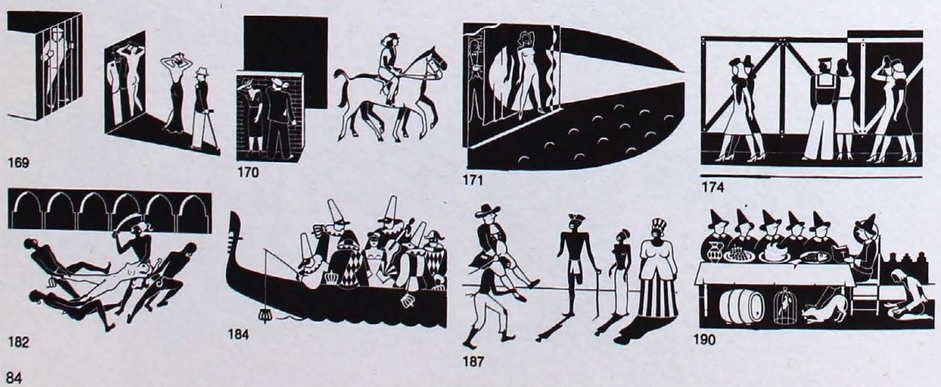
1946

185 *Voltaire, Candide, Ch.3* L 160x240
"Toen verloste het musketvuur de beste der bestaande werelden van negen à tienduizend schelmen, die er het oppervlak van teisterden."
"Dann raffte das Musketenfeuer von der besten aller Welten an die neun- bis zehntausend Lumpenkerle weg, die die Erdoberfläche verpesteten."

186 *Voltaire, Candide,* Ch.7 L 147x192
"Heeft men u dan niet met geweld genomen? Heeft men u dan niet het lichaam opengereten? Jawel, zei de schone Cunegonde, maar aan beide ongelukken behoeft men nog niet te sterven."
"Wurden Sie denn nicht vergewaltigt? Hatte man ihnen denn nicht den Bauch aufgeschlitzt?.... Gewiss, meinte die schöne Kunigunde, aber man stirbt doch nicht gleich von zwei derartigen Zwischenfällen."

187 *Voltaire, Candide, Ch.19* L 160x240
"De Hollandse fetisjen die mij bekeerd hebben, zeggen me elke zondag, dat wij allen kinderen van Adam zijn, zowel blanken als zwarten."
"Die holländischen Fetische, die mich bekehrt haben, sagen mir an jedem Sonntag, dass wir alle, Weisse sowie Schwarze, Kinder Adams seien."

188 *Voltaire, Candide, Ch.27* L 165x240



"Zonder een ogenblik te verliezen sprong Candide in een roeiboot."
"Candide.... warf sich mit seinen Gefährten ohne Zeit zu verlieren in eine Galeere.

1947

189 *Voltaire, Candide, Ch.1* L 130x238
"Cunegonda en Candide achter een tochtscherm.... hun beider monden ontmoetten elkaar, hunne handen dwaalden af."
"Kunigunde und Candide hinter einem Wandschirm.... Ihre Lippen begegneten sich.... ihre Hände verirrten sich."

190 *Voltaire, Candide, Ch.3* L 121x240
"Vervolgens wendde hij zich tot een man, die zojuist geheel alleen uren lang over liefdadigheid had gesproken voor een talrijk gehoor."
"Dann wandte er sich an einem Mann, der gerade allein eine geschlagene Stunde lang in einer Versammlung über Mildherzigkeit gesprochen hatte."

191 *Voltaire, Candide, Ch.4* L 160x240
"Wat een zonderlinge afstammingsleer! Was van deze stamboom de duivel niet de wortel?"
"Welch seltsamer Stammbaum! Der Teufel selbst muss der Stammvater sein!"

192 *Voltaire, Candide, Ch.9* L 121x230
"En steekt de Israëliet morsdood, die voor de voeten van de schone Cunegonde languit op de vloer viel."
"Und streckt euch.... den Israeliten mausetot auf die Fliesen, hin zu den Füssen der schönen Kunigunde."

193 *Voltaire, Candide, Ch.11* L 158x234
"Het is werkelijk bewonderenswaardig, hoe vlug die heren de mensen kunnen uitkleden."
"Es ist geradezu bewunderungswürdig, mit welcher Geschicklichkeit diese Herren die Leute auszuziehen verstanden."

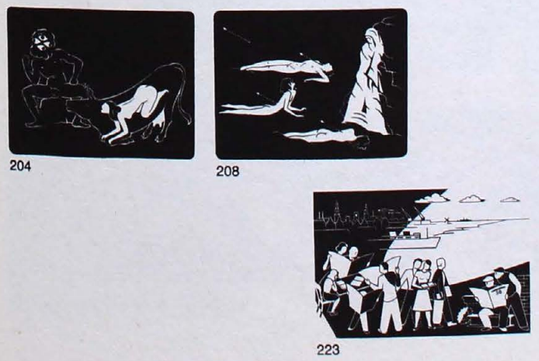
194 *Voltaire, Candide, Ch.12* L 159x240
"Ik vertelde hem in weinig woorden welke gruwelen ik had beleefd."
"Ich konnte über alle meine Erlebnisse nur wenige Worte des Entsetzens hervorbringen."

* 195 *Voltaire, Candide, Ch. 12* L 112x195
"Zodra mijn gezellinnen konden lopen, liet men ze naar Moskou gaan; ik viel een Bojaar ten deel."
"Sobald wir gehen konnten, brachte man uns nach Moskau. Ich fiel einem Bojaren zu."

196 *Voltaire, Candide, Ch. 13* L 156x240
"Freule, gij hebt tweeënzeventig adelskwartieren en geen rode duit."
"Gnädiges Fräulein, Sie haben zwar zweiundsiebzig Ahnen aber keinen halber Heller."

197 *Voltaire, Candide, Ch.15* L 119x239
"Nu in galop er vandoor meester, iedereen zal u voor een jezuiet houden."
"Nun vorwärts im Galopp, mein gnädiger Herr; jedermann wird Sie für einen Jesuiten halten."

198 *Voltaire, Candide, Ch.17* L 110x240



"Hun stenen.... waren van goud, of het waren smaragden en robijnen."
„Die Steine.... waren lauter Goldklumpen, Smaragd und Rubin."

199 *Voltaire, Candide, Ch.21* L 163x244
"Denkt gij, dat sperwers te allen tijde duiven hebben opgevreten als ze die te pakken hebben gekregen?"
"Glauben Sie.... dass die Sperber immer die Tauben gefressen haben, wenn sie sie kriegten?"

200 *Voltaire, Candide, Ch.22* L 120x240
"Intussen hoorde Candide alle reizigers zeggen: Wij gaan naar Parijs."
"Alle Reisenden sagten ihm: Wir fahren nach Paris."

201 *Voltaire, Candide, Ch.24* L 145x238
"Ik werd gedwongen dat afschuwelijke beroep weer uit te oefenen, dat jullie mannen zo aardig toeschijnt."
"So wurde ich gezwungen, diesen scheusslichen Beruf weiterzutreiben, der euch Männern so lustig erscheint."

202 *Voltaire, Candide, Ch.28* L 144x240
"Een heel mooie, jonge, vrome vrouw die haar gebeden zei; haar boezem was geheel ontbloot."
"Eine junge sehr hübsche Dame, die betete. Ihr Busen war entblösst."

203 *Voltaire, Candide, Ch. 30* L 150x240
"Ik weet ook, zei Candide, dat we onze tuin moeten bebouwen."
"Ich weiss auch, sagte Candide, dass wir unseren Garten bestellen müssen."

1949

Illustraties bij de *Metamorfosen* van Ovidius
Illustrationen zu den *Metamorphosen* von Ovid

204 *Io* L 185x235 HGM: P168-1949 (Vgl. Nr. 179)

205 *Daphne* L 185x235 (Vgl. Nr. 180)

206 *Syrinx* L 185x235

207 *Actaeon* L 185x235

208 *Niobe* L 185x235

209 *Europa* L 185x235

1950

De serie *Dodendans* bestaat uit 12 prenten, die tot een tableau van 63x120 cm. samengesteld kunnen worden. De aanleiding voor het maken van deze serie was het uitbreken van de Koreaanse oorlog. Arntz beschouwt haar als zijn 'Ban-de-bom-prent'.
Die Serie *Totentanz* besteht aus 12 Linolschnitten, die zu einer Tableau (63x120) zusammengestellt werden können. Anstoss zu dieser Serie war der Ausbruch des Koreakrieges.

* 210 *Dans der naties/Tanz der Nationen* L 210x300 HGM: P140-1976 Als 'Maskerade', Amsterdam 1950

* 211 *In de stad/In der Stadt* L 210x300 HGM: P141-1976

* 212 *Op het dorp/Im Dorf* L 210x300 HGM: P142-1976
Als 'Schrik', Amsterdam 1950

* 213 *De geleerden/Die Gelehrten* L 210x300 HGM: P137-1976
Als 'Wetenschap', Amsterdam 1950

* 214 *De kunstenaars/Die Künstler* L 210x300 HGM: P138-1976

* 215 *De employé's/Die Angestellten* L 210x300 HGM: P139-1976

* 216 *De regeerders/Die Regierenden* L 210x300 HGM: P134-1976

* 217 *De handelaren/Die Händler* L 210x300 HGM: P135-1976

* 218 *De arbeiders/Die Arbeiter* L 210x300 HGM: P136-1976

* 219 *In de lucht/In der Luft* L 210x300 HGM: P131-1976
Als 'Piloot', Amsterdam 1950

* 220 *Op de aarde/Auf der Erde* L 210x300 HGM: P132-1976
Als 'Boer', Amsterdam 1950

* 221 *In het water/Im Wasser* L 210x300 HGM: P133-1976
Als 'Zeelieden', Amsterdam 1950

222 *Een meisje/Ein Mädchen* L 210x300
Oorspronkelijk bedoeld voor 'Dodendans', later vervangen door nr. 220.
Ursprünglich bestimmt für 'Totentanz', später ersetzt durch Nr. 220.

223 *50 Jaar Arbeiderspers/50 Jahre Verlag Arbeiderspers Amsterdam* L 210x300

Gemaakt op verzoek van de Nederlandsche Stichting voor Statistiek als geschenk aan de jubilerende Arbeiderspers.
Auf Veranlassung der Nederlandsche Stichting voor Statistiek als Jubiläumgeschenk für die Arbeiderspers entstanden.

224 *Para-meisjes/Para-Mädchen* L 420x160

1952

225 *Kolyma* L 177x401 HGM: P143-1976
Gemaakt ter nagedachtenis aan ir. W. de Wit, die in 1936/37 in het russische koncentratiekamp Kolyma omkwam. De eerste staat, met een extra figuur links, werd geëxposeerd als 'Karaganda', Amsterdam 1952.
Zum Gedächtnis an Ing. W. de Wit, der 1936/37 in dem russischen Konzentrationslager Kolyma umkam. Die erste Version mit einer links hinzugefügten Gestalt wurde als 'Karaganda' 1952 in Amsterdam ausgestellt.

226 *Odysseus en Circe* L 173x244

1953

227 *Initiaal A/Initiale A* L 86x64
AD: Grafisch ABC, Amsterdam 1953 NA: 5e Europese Ex-Libris-congres, 1957

* 228 *Lunapark* L 488x488 HGM: P144-1976

229 *Aristophanes - Lysistrata* L 421x303
Enige uitgevoerde prent van een geplande serie illustraties bij het werk van o.a. Plautus, Boccaccio, Molière en Tolstoj.
Einzig ausgeführter Linolschnitt einer geplanten Serie von Illustrationen zu Plautus, Boccaccio, Molière, Tolstoi u.a.

1954

230 *Sprookjesbos/Märchenwald* L 224x165

231 *Op en af/Auf und ab* L 240x390
Als 'Constructie', Amsterdam 1955

232 *Carnaval/Karneval* L 361x520

1955

233 *Het paard 'Reklame'/Das Pferd 'Reklame'* L 327x477

* 234 *Rad van fortuin/Glücksrad* L 430x324
Als 'Fortuna', Alkmaar 1957

235 *Wenteltrap/Wendeltreppe* L 490x241

1956

236 *Spelevaart/Vergnügungsfahrt* L 359x493

237 *Het jaar/Das Jahr* L 360x497

* 238 *Toekomst/Zukunft* L 490x350

1957

239 *Historische optocht/Historischer Aufzug* L 490x485
Er bestaan ook afdrukken zonder de toeschouwers rechts.
Es gibt auch Abzüge ohne die Zuschauer rechts im Bild.

240 *Circus/Zirkus* L 375x492

* 241 *Petöfi-club/Petöfi-Klub* L 209x299 HGM: P145-1976
Aanleiding tot deze prent was de Hongaarse opstand van 1956. Voor de inval hadden zich clubs van intellectuelen gevormd, genoemd naar de Hongaarse dichter Alexander Petöfi (1823-1849), die omkwam in de Hongaarse onafhankelijkheidsstrijd tegen Oostenrijk en Rusland.
Der ungarische Aufstand von 1956 gab den Anstoss zu diesem Linolschnitt. Vor dem Einfall der Russen hatten sich Gruppen von Intellektuelen gebildet, die sich nach dem ungarischen Dichter Alexander Petöfi (1823-1849) nannten. Er war im ungarischen Unabhängigkeitskampf gegen Osterreich und Russland umgekommen.

1958

* 242 *Semper Idem* L 480x490 HGM: P146-1976
Aanleiding was de Algerijnse onafhankelijksoorlog.
Anstoss hierzu gab der algerische Unabhängigkeitskrieg.

243 *Cythera* L 493x490

244 *Harmonie* L 270x300

1959

245 *Ontscheping/Ausschiffung* L 295 x300

246 *Lenteavond/Frühlingsabend* L 213x454

* 247 *Dreiging/Drohung* L 270x300
Als 'Geweld', Kat. Gent 1965; Variant: 2-kleurendruk, kombinatie van beeld en spiegelbeeld.
Als 'Gewalt', Kat. Gent 1965; Variation: Zweifarbendruck, Kombination von Bild und Spiegelbild.

1960

248 *Rocket 'n Roll* L 493x190

249 *Vier leeftijden/Vier Lebensalter* L 348x480

1962

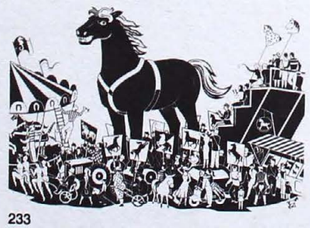
Serie *Praalwagens* - Serie *Prunkwagen*

250 *Publiciteit/Die Presse* L 245x401

251 *Sport* L 245x400


225


232


233


236


239


243


249

252 *Mode* L 245x400
253 *Kunst* L 245x400
254 *Toerisme/Tourismus* L 246x400
255 *Afkomst/Abstammung* L 245x414

* 256 *Parade* L 255x420

257 *Jeugd/Jugend* L 245x400

* 258 *Research* L 245x400

259 *Circus/Zirkus* L 246x401
260 *Schoonheid/Schönheit* L 269x396
261 *Finis* L 231x400

1963

262 *Boogschutter/Der Schütze* L 110x80
AD: De tekens van de Dierenriem, De Grafische, Amsterdam 1963

1965

263 *Bassin* L 401x446

De volgende serie prenten was bedoeld om de serie *Praalwagens* bij expositie visueel te onderbreken.
Bei einer Ausstellung der *Prunkwagen* war die folgende Serie als optische Unterbrechung gedacht.

264 *Tribune/Tribüne* L 400x250
265 *Stelling/Stellage* L 490x180
266 *Monument* L 399x244
267 *Toren/Turm* L 492x256
268 *Huis/Haus* L 437x233

1966

De volgende prenten vormen een drieluik; gemaakt als afscheidscadeau van Arntz voor de Ned. Stichting voor Statistiek.
Die folgenden Linolschnitte bilden ein Tryptichon; sie waren Arntz' Abschiedsgeschenk für die Ned. Stichting voor Statistiek.

269 *Enquête I* L 480x169
270 *Enquête II* L 480x492
271 *Enquête III* L 480x169
272 *Het oordeel van Paris/Das Urteil von Paris* L 313x449
273 *Dancing* L 400x481
274 *Hippo-art* L 308x451
275 *Concordia-discordia* L 400x480
276 *Kunst en schilders/Kunst und Künstler* L 421x320
277 *Entrée/Entree* L 485x401
278 *Beeld links/Standbild links* L 460x245
279 *Beeld rechts/Standbild rechts* L 460x229

* 280 *Schommel/Schaukel* L 470x480
281 *Schommel Detail I/Schaukel Detail I* L 240x480 Detail Nr. 280
282 *Schommel Detail II/Schaukel Detail II* L 480x240 Detail Nr. 280

1967

283 *Overvloed/Überfluss* L 260x401
Dertiende prent uit de serie 'Praalwagens', in 1962 ontworpen, in 1967 gesneden.
Dreizehnter Linolschnitt aus der 'Prunkwagen'-Serie, 1962 entworfen, 1967 geschnitten.

284 *Roltrappen/Rolltreppen* L 175x481
285 *Television* L 480x300
286 *Viaduct/Viadukt* L 410x481
287 *Ph 67* L 470x380

* 288 *Ontwikkelingshulp/Entwicklungshilfe* L 488x401 HGM: P147-1976

289 *Drie wegen/Drei Wege* L 478x360
290 *Zo(o)diakus* L 580x510
291 *Centauren I/Zentauren I* L 155x492
292 *Centauren II/Zentauren II* L 155x492
293 *Centauren III/Zentauren III* L 155x492

1968

* 294 *Top-end* L 470x461 HGM: P20-K-1970

295 *Val/Sturz* L 480x321

1969

296 *Nijd/Der Neid* L 155x125
AD: De zeven hoofdzonden, De Grafische, Amsterdam 1969

* 297 *Utopia?* L 480x421 HGM: P148-1976

298 *Utopia? Detail I* L 301x448 Detail Nr. 297
299 *Utopia? Detail II* L 375x180 Detail Nr. 297

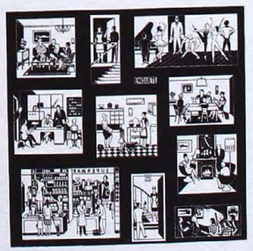
1970

De maanden van het jaar en vergrote details daaruit vormen de laatste serie prenten die Gerd Arntz heeft gemaakt.
Die Monate des Jahres und die daraus vergrösserten Details sind Arntz' letzte Drucke.

300 *Januari/Januar* L 400x400
301 *Februari/Februar* L 400x400
302 *Maart/März* L 400x400
303 *April* L 400x400


265

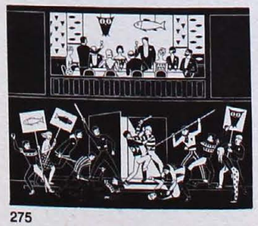

268

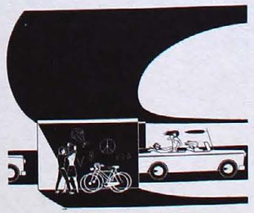

269


270


271


272


275


286


287


292

304 *Mei/Mai* L 400x400
305 *Juni* L 400x400
306 *Juli* L 400x400
307 *Augustus/August* L 400x400
308 *September* L 400x400
309 *Oktober* L 400x400
310 *November* L 400x400
311 *December/Dezember* L 400x400

1971

312 *Januari Detail/Januar Detail* L 371x480 Detail Nr. 300
313 *Februari Detail I/Februar Detail I* L 220x479 Detail Nr. 301
314 *Februari Detail II/Februar Detail II* L 221x480 Detail Nr. 301
315 *Februari Detail III/Februar Detail III* L 480x481 Detail Nr. 301
316 *April Detail* L 479x481 Detail Nr. 303
317 *Mei Detail I/Mai Detail I* L 480x216 Detail Nr. 304
318 *Mei Detail II/Mai Detail II* L 480x260 Detail Nr. 304
320 *September Detail* L 480x340 Detail Nr. 308

Schilderijen
Gemälde

1926

* 321 *Rheinufer/Rijnoever* olieverf op doek/Öl auf Leinwand ca. 600x800 ges.l.o./signiert unten links: a1
In Wenen (1934) overschilderd met een nieuwe voorstelling van een groep arbeiders voor een gevangenis. Het schilderij is waarschijnlijk verloren gegaan in 1940. De enige afbeelding van de nieuwe voorstelling is te zien op een atelierfoto uit Wenen.
1934 in Wien mit der Darstellung einer Arbeitergruppe vor einem Gefängnis übermalt. Wahrscheinlich ist das Gemälde 1940 verlorengegangen. Das neue Bild ist nur durch eine Atelierfotografie aus Wien überliefert.

* 322 *Kleine Fabrik/Kleine fabriek* olieverf op doek/Öl auf Leinwand 800x600 ges.l.o./signiert unten links: a=
Koll. The Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading, GB.
Exp.: Düsseldorf 1928, Nr. 21

1927

323 *Variété*
In 1927 overschilderd met de voorstelling 'Rot-Front-Kämpfer'. Gekocht door de Berlijnse architekt Ferdinand Schäfers. Gegevens en verblijfplaats onbekend.
1927 mit der Darstellung 'Rot-Front-Kämpfer' übermalt. Angekauft von dem Berliner Architekten Ferdinand Schäfers. Nähere Einzelheiten und Verbleib unbekannt.

1928

324 *Im Hafen/In de haven* olieverf op hardboard/Öl auf Hartfaserplatte ges.l.o. / signiert unten links: a ged. r.b. / datiert oben rechts: 1928.
In 1945 door onbekenden ontvreemd.
1945 von Unbekannten entwendet.

1929

* 325 *Sozialarbeit der Stadt Wien/Het nieuwe Wenen* olieverf op triplex / Öl auf Sperrholz
Na de sluiting van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum te Wenen in 1934 verloren gegaan.
1934 nach der Schliessung des Wiener Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums verloren gegangen.
RE: a bis z, I (1930), 8, 30 Wendingen XI (1930) 9, 2; Kat. Politische Konstruktivisten, Berlin 1975.

1930

* 326 *Zwei Klassen/Twee klassen* olieverf op doek / Öl auf Leinwand ges.r.o. / signiert unten rechts: a
In 1940 door Arntz vernietigd.
1940 von Arntz vernichtet.
Exp.: Amsterdam 1930, Nr. 246 (RE)

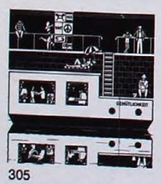
* 327 *Schifferstreik/Havenstaking I* olieverf op doek / Öl auf Leinwand 1200x800 ges.r.o. / signiert unten rechts: a ged.r.b. / datiert oben rechts: 30
In 1945 door onbekenden ontvreemd; voorstudie in koll. Gerd Arntz.
1945 von Unbekannten entwendet; Vorstudie in Koll. Gerd Arntz.
Exp.: Rheingruppe, Düsseldorf 1930, Nr. 5 (6?) (RE); Amsterdam 1930, Nr. 247 (248?) als 'Stakers in havenstad'.
RE: a bis z, II (1930) 11, 42; nase césta, I (1931) 3; Kat. Hoerle und sein Kreis, Frechen 1970/1971, 16(d)

* 328 *Schifferstreik II/Havenstaking II* olieverf op doek / Öl auf Leinwand 1200x800 ges.r.o. / signiert unten rechts: a verso: l.b. / verso oben links: G. Arntz Wien 1930 'Schifferstreik' III Koll. Haags Gemeentemuseum (HGM: 6-1975). Voorstudie Haags Gemeentemuseum (HGM: T78-1976)
Exp.: Junge Deutsche Kunst, Düsseldorf 1930, Nr. 4; Amsterdam 1930, Nr. 247 (248?) als 'Stakers in havenstad'; Frechen 1970/1971, Nr. 16(c) (RE); Köln 1971/1972, Nr. 4, (RE); Hamburg 1972 (RE); Kunstverein Köln 1975 (RE: S.123); Hamburg 1975 (RE); Berlijn 1975 (RE).

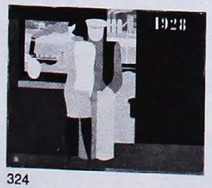
* 329 *Schifferstreik III/Havenstaking III* olieverf op doek / Öl auf Leinwand 1200x800 ges.r.o. / signiert unten rechts: a verso: "Schifferstreik" III
Koll. Galerie Valentien, Stuttgart
Exp. Kunstverein Köln 1975, (RE: S.124); Hamburg 1975 (RE); Berlin 1975 (RE).
RE: Kat. Hoerle und sein Kreis, Frechen 1970/1971, 16(b) als 'verschollen'.

* 330 *Schifferstreik IV/Havenstaking IV* olieverf op doek / Öl auf Leinwand 1200x800 ges.r.o. / signiert unten rechts: a verso: "Schifferstreik" I
Koll. Galerie Valentien, Stuttgart


304


305


307



324


331


333



Exp.: Rheingruppe, Düsseldorf 1930, Nr. 5 (6?); Kunstverein Köln 1975, (RE: S.123); Hamburg 1975 (RE); Berlin 1975 (RE).
RE: Kat. Hoerle und sein Kreis, Frechen 1970/1971, 16(a) als 'verschollen'.

1931

331 *Arbeiter/Arbeider* olieverf op doek / Öl auf Leinwand ges. l.o. / signiert unten links: a
Koll. H. H. Köper, Köln
Exp.: Frechen 1970/1971, Nr. 17 (RE); Köln 1971/1972, Nr. 1 (RE).

* 332 *Oben und unten/Boven en onder* olieverf op doek / Öl auf Leinwand ges.r.o. / signiert unten rechts: a
Koll. Peter Arntz, Rijswijk
Exp.: Frechen 1970/1971, Nr. 18 (RE).

333 *Drei Figuren/Drie figuren* olieverf op doek / Öl auf Leinwand 1000x800 ges.l.o. / signiert unten links: a
Koll. Von der Heydt-Museum, Wuppertal
Voorstudie in bezit Gerd Arntz
Vorstudie in Koll. Gerd Arntz
Exp.: Frechen 1970/1971, Nr. 19 (RE); Köln 1971/1972, Nr. 2; Wuppertal 1972, Nr. 104 (RE).

334 *Der Maschinist/De machinist* olieverf op doek / Öl auf Leinwand 800x1000 ges.r.o. / signiert unten rechts: a
Koll. Städtisches Karl Ernst Osthausmuseum Hagen
Het schilderij is onvoltooid gebleven; machinevormen op de achtergrond zijn met potloodlijnen aangegeven.
Das Gemälde ist nicht vollendet; auf dem Hintergrund mit Bleistift Vorzeichnungen von Maschinen.
Exp.: Frechen 1970/1971, Nr. 20; Köln 1971/1972, Nr. 3; Rheinhausen 1972/1973 (RE).

Tekeningen
Zeichnungen

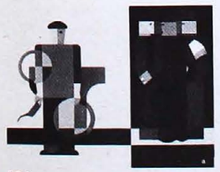
Hierbij zijn niet opgenomen de werktekeningen en transparanten voor prenten en schilderijen. De maten zijn die van het papier. Werkzeichnungen und Transparante für die Grafik und die Gemälde sind hier nicht mit aufgenommen. Die Masse beziehen sich auf die Grösse des Papiers.

1920

335 *Pferde/Paarden* zwart krijt / schwarze Kreide 318x235
Koll. Gerd Arntz
336 *Demonstration/Demonstratie* o.i.inkt / Tusche 274x239
Koll. Gerd Arntz

1921/22

337 *Zeichnung 1-2/Tekening 1-2* o.i.inkt/Tusche 231x133
Koll. Gerd Arntz
338 *Zeichnung 3-4-5/Tekening 3-4-5* o.i.inkt / Tusche 257x328
Koll. Gerd Arntz


334


336

339 *Zeichnung 6-7/Tekening 6-7* o.i.inkt / Tusche 257x228
Koll. Gerd Arntz
340 *Zeichnung 8-9-10/Tekening 8-9-10* o.i.inkt / Tusche 250x310
Koll. Galerie Bargera, Köln

* 341 *Zeichnung 11/Tekening 11* o.i.inkt / Tusche 253x309
Koll. Gerd Arntz
342 *Zeichnung 12/Tekening 12* o.i.inkt / Tusche 252x281
Koll. Winkler, Junkersdorff Exp.: Mönchen-Gladbach 1972, Nr. 9 (RE)

1924

De volgende 4 tekeningen staan als 'Plakatbilder' vermeld in Kat. Köln 1925 en zijn vermoedelijk verloren gegaan.
Die folgenden vier Zeichnungen sind im Kölner Kat. von 1925 als 'Plakatbilder' angegeben und vermutlich verloren gegangen.

343 *Roter Soldat/Rode soldaat*
344 *Streik/Staking*
345 *Kinderspeisung/Voedseluitdeling aan kinderen*
346 *Gefängnis/Gevangenis*

1924/25

* 347 *Entwurf Wandbehang/Ontwerp wandbespanning* potlood, o.i. inkt, aquarel / Bleistift, Tusche, Aquarell 266x219
Koll. Haags Gemeentemuseum (HGM: T76-1976)

1934

348 *Profit/Winst* o.i.inkt, gouache, kollage / Tusche, Gouache, Kollage 357x149
Koll. Gerd Arntz
RE: Sonka (= Hugo Sonnenschein), Zeitgeister, Prag 1935

Reliëfs en niet afgedrukte blokken
Reliefs und nicht abgedruckte Stöcke

1922

349 *Der tote Fuhrmann/De dode voerman* hout, gouache / Holz, Gouache Koll. Gerd Arntz
Op de achterzijde een potloodschets van Jankel Adler.
Auf der Rückseite eine Bleistiftskizze von Jankel Adler.

1924

350 *Pferdestall/Paardenstal* hout, gouache / Holz, Goauche
Koll. Partikulier / Privatsammlung
351 *Lenin* hout, gouache / Holz, Gouache
Koll. August Sander
352 *Mutter und Kind/Moeder en kind* hout, gouache, schoenpoetsdoosje / Holz, Gouache, Schuhkremdose

1928

353 *Paar vor Schaufenster/Paar voor etalage* hout, glas, olieverf / Holz, Glas, Öl ca. 300x400
Koll.: H. H. Köper, Köln

1966

354 *25 jaar Nederlandse Stichting voor Statistiek/25 Jahre Nederlandse Stichting voor Statistiek* tegeltableau / Reliefkacheln 727x477
Nederlandse Stichting voor Statistiek, Bankaplein 1a, Den Haag

Tentoonstellingen
Ausstellungen

Eenmanstentoonstellingen
Einzelausstellungen

1920 Hutgeschäft Gotthelf, Remscheid
1925 Der neue Buchladen, Köln (Kat. AD)
1930 Galerie Dr. Becker-Newman, Köln
1960 Galerie Ina Broerse, Amsterdam
1968 Galerie Gmurzynska, Köln (Kat. RE)
Claubergs Galerie der Experimente, Bochum
1971 Galerie De Tor, Amsterdam (Kat. RE)
1973 Academiegebouw, Leiden
1974 Universiteit van Nijmegen (Kat. RE)
1975 Galerie Rolf Ohse, Bremen (Kat. RE)

Groepstentoonstellingen
Gruppenausstellungen

1921/1922 Elberfeld
1925 Kölnischer Kunstverein
1926 *Vystavka Revoljucionnogo Iskusstva Zapada,* Moskva (Kat.)
Grosse Kunstausstellung, Düsseldorf (Kat.)
Jankel Adler, Gerd Arntz, Max Ernst, Martha Hegemann, Heinrich Hoerle, Anton Räderscheidt, Franz W. Seiwert, Gert H. Wollheim, Richmod-Gelerie, Köln (Kat. RE)
1928 *Deutsche Kunst,* Kunstpalast, Düsseldorf (Kat.)
1929 *Architectuur, Schilderwerk, Beeldhouwwerk,* Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat. RE)
1930 *Jahresausstellung Rheingruppe,* Kunsthalle, Düsseldorf (Kat. RE)
Junge Deutsche Kunst, Kunsthalle, Düsseldorf (Kat.)
Internationale tentoonstelling socialistische kunst heden, Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat. RE)
Kladno
Kunstgewerbemuseum, Wien
1931 Galerie Dr. Becker-Newman, Köln
9 x 12, Kunsthalle, Düsseldorf
1935 *Exhibition of Artists against Fascism and War,* London
1936 *De Olympiade Onder Dictatuur,* Gebouw De Geelvinck, Amsterdam (Kat.)
1949 *Nederlandse Kring van Grafici en Tekenaars,* Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat.)
Zwitserse en Nederlandse grafische kunst, Haags Gemeentemuseum, Den Haag (Kat.)
1949/1950 *Nederlandse Kring van Grafici en Tekenaars,* Museum Fodor, Amsterdam (Kat.)
1950 *Hedendaagse Nederlandse Grafiek,* Stedelijke Kunstsalon, Antwerpen
Nederlandse Kring van Grafici en Tekenaars, Museum Fodor, Amsterdam (Kat.)
1951 *De Grafische,* Museum Fodor, Amsterdam (Kat.)
De Grafische, Pictura, Dordrecht (Kat.)
1952 *Contemporary, Dutch graphic art,* The Bezalel National Museum, Jeruzalem (Kat.)
Jubileumtentoonstelling 40 jaar De Grafische, Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat. RE)
1953 *De Haagse Salon,* Pulchri Studio, Den Haag (Kat.)
De Grafische, Museum Fodor, Amsterdam (Kat.)
1954 *De Grafische,* Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden (Kat.)
De Grafische, Museum Fodor, Amsterdam (Kat.)
1954/1955 *Rekenschap 1946-1954 - door het Rijk verworven hedendaagse kunst,* Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft (Kat.)
1955 *De Grafische,* Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat.)
1956 *De Grafische,* Cultureel Centrum De Beyerd, Breda (Kat.)
1957 *De Grafische,* Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat.)
De Grafische, Stedelijk Museum, Alkmaar (Kat.)
De Grafische, VanderHaegen Museum, Gent (Kat.)
De Grafische, Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat. RE)
1958 *De Grafische,* Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat. RE)
1958/1959 *De Grafische,* Centraal Museum, Utrecht (Kat.)
1959 *De Grafische,* Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden (Kat.)
De Grafische, Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat.)
1960 *De Grafische,* Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat.)
1962 *De Grafische 50 jaar 1912-1962,* Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat.)
1962/1963 *De Grafische,* Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat.)
1963 *De Grafische,* Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat.)
1965 *Xylon IV - Exposition Internationale de Gravure sur Bois,* Musée d'Art et d'Histoire, Genève (Kat.)
Werk van leden van de Vereniging De Grafische en van de Hollandse Aquarellistenkring, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden (Kat. RE)
De Grafische, Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat. RE)
Belgisch-Nederlandse Graveerkunst, Centrum voor Kunstambachten, Gent (Kat.)
1966 *Modern Holländsk grafisk konst,* Stockholm (Kat. in Nederland-Noord-Europa XVIII, 10)
Xylon IV - Internationale Holzschnitte, Neue Galerie, Linz (Kat.)
De Grafische, Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat.)
Xylon IV - Ausstellung zeitgenössische Holzschnitte aus 27 Ländern, Fränkische Galerie am Marientor, Neurenberg (Kat.)
Mednarodna Razstava Lesoreza Xylon, Mestna Galerya, Ljubljana (Kat).
1967 *De Grafische,* Waag, Nijmegen (Kat.)
1968 *De Grafische,* Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat.)
Voorjaarstentoonstelling Pulchri Studio, Den Haag (Kat.)
Najaarstentoonstelling Pulchri Studio, Den Haag (Kat.)
21e verkooptentoonstelling van Pulchri Studio, Den Haag (Kat.)
1969 *Najaarstentoonstelling Pulchri Studio,* Den Haag (Kat.)
1970 *De Grafische,* Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat.)
Voorjaarstentoonstelling Pulchri Studio, Den Haag (Kat.)
Pulchri Studio - Haager Künstler, Malkasten, Düsseldorf (Kat.)
De Grafische, Pictura, Groningen (Kat.)
Najaarstentoonstelling Pulchri Studio, Den Haag (Kat.)
1970/1971 *Hoerle und sein Kreis,* Kunstverein, Frechen (Kat. RE)
1971 *De Grafische,* Stedelijk Museum, Amsterdam (Kat.)
Voorjaarstentoonstelling Pulchri Studio, Den Haag (Kat.)
Constructivist works on paper from the era of the Bauhaus, La Boetie, New York
Najaarstentoonstelling Pulchri Studio, Den Haag (Kat.)
1971/1972 *Deutsche Avantgarde 1915-1935 (Konstruktivisten),* Galerie Gmurzynska-Bargera, Köln (Kat.)
1972 *Um 1930,* Von der Heydt Museum, Wuppertal (Kat. RE)
Konstruktiv 1915-1935, Galerie Elke Dröscher, Hamburg (Kat. RE)

Jubileumtentoonstelling 125 jaar Pulchri Studio, Den Haag (Kat.)
Rationale Spekulationen - Konstruktivistische Tendenzen in der europäischen Kunst zwischen 1915 und 1930 ausgewählt aus deutschen Privatsammlungen, Städtisches Museum Mönchengladbach (Kat. RE)
1972/1973 *Intergroup '72,* Städtische Sammlungen, Rheinhausen (Kat. RE)
1973 *Deutsche Emigrantenliteratur in den Niederlanden 1933-1940,* Goethe-Institut, Amsterdam (Kat. RE)
Najaarstentoonstelling Pulchri Studio, Den Haag (Kat.)
1974 *Realismus und Sachlichkeit - Aspekte deutscher Kunst 1919-1933,* Staatliche Museen, Berlin (Kat. RE)
1974/1975 *Zwei Westeuropäische Konstruktivisten der zwanziger Jahre: Lou Loeber - Gerd Arntz,* Galerie Werner Kunze, Berlin
1975 *Gerd Arntz, Hans Schmitz, August Tschinkel,* Galerie im Karstadt-Haus, Köln
Vom Dadamax bis zum Grüngürtel - Köln in den zwanziger Jahren, Kunstverein, Köln (Kat. RE)
Die Progressiven, Galerie Brockstedt, Hamburg (Kat. RE)
Politische Konstruktivisten - Die Progressiven 1919-1933, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (Kat. RE)
Graphic Communication through ISOTYPE, University of Reading, Reading (Kat. RE)
1976 *Quinta Biennnale Internationale della grafica d'arte,* Palazzo Strozzi, Firenze (Kat. RE)

Bibliografie

Publikaties van Arntz
Publikationen von Arntz

(Franz W. Seiwert, Heinrich Hoerle, Anton Räderscheidt, Arthur Kaufmann, Jankel Adler, Peter Abelen) 'Zu dem Artikel von Meier-Graefe: 'Die Ausstellung in der Akademie' ', *Das Kunstblatt,* VIII (1924), 317-318
'Gerd Arntz schreibt über sich', *Kat. Köln 1925*
'Gert Arntz', *Kat. Köln 1926*
'bewegung in kunst und statistik', *a bis z,* I (1930) 8, 29-30
'zur methode des gesellschafts- und wirtschafsmuseums in wien', *a bis z,* I (1930) 9,34
(& Augustin Tschinkel) *f.w. seiwert - gemälde - grafik - schriften,* Prag 1934
'Toelichting', *kalender voor het jaar 1969 met reprodukties van 12 praalwagens van G. Arntz, Roeland Foto-offset N.V.,* 's-Gravenhage 1968
Aspecten ['s-Gravenhage 1969]
Gerd Arntz - Politieke prenten tussen twee oorlogen. Inleidingen door Uli Bohnen en Kees Vollemans, Nijmegen 1973

Publikaties over Arntz en de 'Keulse Progressieven'
Publikationen über Arntz und die 'Kölner Progressiven'

a bis z - organ der gruppe progressiver künstler, Köln 1929-1933. Nachdruck mit einem Register und Nachwort von Hans Schmitt-Rost, Köln/New York/München 1969
Peter Alma, 'Gerd Arntz - een nog weinig bekend graficus', *Kroniek van Kunst en Kultuur,* X (1949) 11, 352-354
Jan Baleka, 'Levicovy mezinárodní okruh', *Umeni,* XXIII (1975) 5, 385-395
Cor Blok, 'Beeldberichten bij de prenten van Gerd Arntz', *De Groene Amsterdammer,* 12.12.1970
Cor Blok, z.t./o.T., *Kat. Galerie de Tor, Amsterdam 1971*
Uli Bohnen, 'Destruktie als konstruktie - Gerd Arntz en de visualisering van de tegenspraak', *Gerd Arntz - Politieke prenten tussen twee oorlogen,* Nijmegen 1973
Uli Bohnen, 'De Keulse groep van Progressieve Kunstenaars - Functies, wetten, relaties en spanningen van de werkelijkheid zichtbaar maken', *De Groene Amsterdammer,* 21.3.1973
Uli Bohnen, *Die 'Gruppe progressiver Künstler' im Rheinland (1918-1933),* Diss., Tübingen 1974
Uli Bohnen, 'Zum Verständnis der politischen Vorstellungen der rheinischen 'Gruppe progressiver Künstler'', *Kat. Kunstverein Köln 1975,* 81-86, *Kat. Hamburg 1975, Kat. Berlin 1975*
Guido Boulboullé, z.t./o.T. *Kat. Bremen 1975*
Kees Broos, 'August Sander, fotograaf. Een vraaggesprek met Gerd Arntz', *Museumjournaal,* XVIII (1973) 5, 207-209
George Bussmann, 'Dokumente und Bilder zur Einschätzung einiger ästhetisch-poltischer Positionen der zwanziger Jahre', *George Grosz - Leben und Werk. Herausgegeben von Uwe M. Schneede,* Stuttgart 1975, 165-170
Frans Duister, 'Anti-burgerlijke leerprenten van Arntz', *De Tijd,* 7.3.1973
Tom Fecht, 'Realistischer Konstruktivismus', *Berliner Wochen-Magazin,* (1974) 49, 12
Hubertus Gassner, 'Konstruktivistischer Bildsprache und die Sprachlosigkeit des Künstlers', *Kat. Berlin 1975*
Eckhart Gillen, 'Von der symbolischen Repräsentation zur Rekonstruktion der Wirklichkeit. Das Verhältnis von Bildstatistik und politischer Grafik bei Gerd Arntz', *Kat. Berlin 1975*
André Matthijsse, 'Graficus Gerd Arntz verbeeldt statistiek, *Het Vaderland,* 9.12.1970
'grafikausstellung', *a bis z,* II (1931) 19, 76
Jens Hagen, 'Die Kölner ''Progressiven''', *Tendenzen,* XVI (1975) 102, 42-45
Peter Hielscher, 'Die Wandbilder der ''Progressiven''', *Kat. Berlin 1975,* z.p.
Magnus Hirschfeld, *Sittengeschichte der Nachkriegszeit-1918 bis heute,* Leipzig/Wien 1931
Ursula Horn, 'Der Konstruktivismus und die ''Gruppe progressiver Künstler''', *Kat. Berlin 1974,* 41-50
Carl Oskar Jatho, 'Ausstellung in Köln', *Der Cicerone,* XXII (1930), 402

Carl Oskar Jatho, *Franz Wilhelm Seiwert,* Recklinghausen 1964
Jan Juffermans, 'Graficus Gerd Arntz over "politieke prenten tussen twee oorlogen"', *De Nieuwe Linie,* 28.2.1973
Arthur Kaufmann, *Excerpts from Arthur Kaufmann's memoirs: Old canvas, new varnish,* Den Haag 1963
Ulrich Keller, 'Grosz, Arntz, Sander', *Kat. Firenze 1976,* 117-120
Frits Kief, 'Recht voor het andere Duitsland. Het socialisme zal internationaal zijn of het zal niet zijn.', *De Vlam,* II (1946) 12, 10-11
Frits Kief, 'Graficus Gerd Arntz 70 jaar', *Radikaal,* IV (1970) 24, 6-7
Anna Klapheck, *Jankel Adler,* Recklinghausen 1966
Joachim Kruse, *Gottfried Brockmann,* Schleswig 1970
E. Kulmann, Gerd Arntz und die Beste aller Welten', *Der Bogen,* III (1948) 2, 52-55
Peter Mantis, 'Versuch einer Rekonstruktion', *Kat. Versuch einer Rekonstruktion: Internationale Ausstellung Revolutionärer Künstler 1922 in Berlin,* Artothek Berlin 1975
Lidy van Marissing, 'Sabotagelessen van graficus Gerd Arntz', *De Volkskrant,* 28.11.1970
Lidy van Marissing, 'Politieke tekeningen van Arntz gebundeld - Leerprenten zonder vette fabrikanten', *De Volkskrant,* 3.3.1973
Bretislav Mencák, *Soziale Grafik - Ein Bilderbuch mit internationaler Auswahl,* Kladno 1932
Harald Olbrich, 'Zu einigen Problemen des Konstruktivismus', *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar,* XV (1968) 5, 507-511
Václav Pekárek, 'Mezinárodní socialní grafika let tricátych, *Vytvarná práce,* XII (1964) 8, 12
Richard Pommer, 'August Sander and the Cologne Progressives', *Art in America,* Jan./Feb. 1976, 38-39
Hans Redeker, 'De Tor toont beeldtaal van Arntz', *Nieuwe Rotterdamsche Courant,* 30.1.1971
Hans Redeker, 'Grosz en Arntz - twee polen. Maatschappijkritiek in beeld', *Nieuwe Rotterdamsche Courant,* 22.6.1973
Horst Richter, *Anton Räderscheidt,* Recklinghausen 1972
Horst Richter, *Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert - Stile und Künstler,* Köln 1974, 161-163
Franz Roh, 'Zur jüngsten niederrheinischen Malerei', *Das Kunstblatt,* X (1926) 10, 363-368
Annie Romein-Verschoor, *Omzien in verwondering,* dl. I, Amsterdam 1970, 284
August Sander, *Menschen ohne Masken, mit einem biographischen Text von Günther Sander und einem Vorwort von Golo Mann,* Luzern/Frankfurt a.M. 1971
Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933,* Hannover 1969
Hans Schmitt-Rost, *Hoerle und Seiwert - Moderne Malerei in Köln zwischen 1917 und 1933,* Köln 1952
Hans Schmitt-Rost, *Heinrich Hoerle,* Recklinghausen 1965
Hans Schmitt-Rost, 'Heinrich Hoerle und die Gruppe progressiver Künstler', *Kat. Frechen 1970/1971*
Hans Schmitt-Rost, 'Zwölf Häuser der Zeit', *Gerd Arntz - Zwölf Häuser der Zeit - 12 signierte Holzschnitte,* Edition Werner Kunze, Berlin 1973
Hans Schmitt-Rost, 'Die Progressiven und ihre Freunde', *Kat. Kunstverein Köln 1975,* 78-81, *Kat. Hamburg 1975, Kat. Berlin 1975*
R. A. Scott-James (ed.), z.t./o.T., *The London Mercury* XXXIII (1936) 196, 402
Franz Wilhelm Seiwert, 'Gerd Arntz', *Kat. Köln 1925; Kat. Köln 1968*
Franz Wilhelm Seiwert, 'Gerd Arntz im Neuen Buchladen', *Sozialistische Republik,* 20.2.1925
Katrin Sello, 'Das herausgenommene Ich - Bemerkungen zu den Kölner "Progressiven"', *Kat. Frechen 1970/1971*
Walter Stern, z.t./o.T., *a bis z,* I (1929) 1, 2
Jan Tschichold, *Die neue Typographie - Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende,* Berlin 1928, 174
Augustin Tschinkel, 'Umění století stroje', *Naše cesta,* II (1931) 8, 99-100
Augustin Tschinkel, 'Parallelen und Nachwirken', *Kat. Frechen 1970/1971*
Walter Vitt, *Heinrich Hoerle und Franz Wilhelm Seiwert - Die Progressiven,* Köln 1975
Kees Vollemans, 'Over het artistieke en politieke standpunt van de "Rijnlandse Progressieven"', *Wonen,* III (1972) 7, 22-27; *Gerd Arntz - Politieke prenten tussen twee oorlogen,* Nijmegen 1974
Kees Vollemans, 'Notities bij de prenten van Arntz', *Kat. Nijmegen 1974,* 11-16
Kees Vollemans, 'Gerd Arntz, politieke prenten, beeldstatistiek', *Te Elfder Ure,* XXI (1975) 3, 724-744
Arthur Wachsberger, 'Rheinische Maler', *Kunst der Zeit,* III (1929) 6, 151-172
Evelyn Weiss, 'Von Dadamax zu a- z. Die Kölner Progressiven der zwanziger Jahren', *Kat. Frechen 1970/1971*

Publikaties over Arntz en de beeldstatistiek
Publikationen über Arntz und die Bildstatistik

Peter Alma, 'Beeldstatistiek en sociologische grafiek', *Wendingen,* XI (1930) 9, 3-7
Peter Alma, 'Beeldstatistiek', *De 8 en Opbouw,* III (1932) 19, 189-190
Peter Alma, 'Publieke voorlichting door beeldstatistieken', *Forum,* II (1947) 5, 130-133
A. W. H. Barten, 'De Weensche methode voor beeldentaal, de statistiek en het aardrijkskundig onderricht', *Tijdschrift voor zielkunde en opvoedingsleer,* XXIX (1937), 103-138
'Beeldstatistieken', *Van Trio aan zijn zakenvrienden,* 3, Den Haag 1938
Compton pictographs - Pages from the 1939 Edition of Compton's Pictured Encyclopedia showing the new method for visualizing facts and ideas invented by Dr. Otto Neurath, director of the International Foundation for Visual Education at the Hague, [Chicago] 1939
K.D., 'Internationale beeldentaal', *De Bron - Orgaan voor het personeel der verbonden petroleummaatschappijen,* XVIII (1935) 7, 245-247
G., Ústav Izostat v Moskvé, *Naše cesta,* IV (1934) 4, 115-117
Dolf van der Haar, 'Beeldstatistiek als toegepaste grafische kunst', *tété,* II (1947) 7, 161-163
'Internationale centrale voor beeldpaedagogie in Holland', *De 8 en Opbouw,* V (1934) 19, 159-160 (Naschrift, J. B. van Loghem)
I. P. Ivanickij *Izobrazitel'naja Statistika Venskij Metod,* Moskva/Leningrad 1932
Waldemar Kaempffert, 'Facts march on - with Neurath', *Survey Graphic,* XXVIII (1939) 9, 538-540
Hugo Keller, *Zur Psychologie des volkstümlichen Zahlenbildes,* Leipzig 1941
Frits Kief, Beelstatistische en grafische kunst', *De Vlam,* II (1946) 4, 10-11
Herbert Koberstein, *'Wiener Methode der Bildstatistik' und 'International System of Typographic Picture Education' (ISOTYPE) - Informative Graphik und bildhafte Pädagogik,* Hamburg 1969
Herbert Koberstein, 'Informative Graphik und bildhafte Pädagogik nach der "Wiener Methode der Bildstatistik" und "Isotype"', *Die Deutsche Schule,* LXII (1970) 7/8, 474-493
Herbert Koberstein, *Statistik in Bildern. Eine graphisch-statistische Darstellungslehre,* Stuttgart 1973
K. A. Kok, 'Beeldtekens en beeldgrafieken', *tété,* XII (1957) 6, 19-25
J. Krijgsman, 'Statistiek als middel en methode in de vakbeweging', *De Strijd,* V (1934) 23, 182-183
Arthur Lockwood, *Diagrams - A visual survey of graphs, maps, charts and diagrams for the graphic designer,* London/New York 1969
B. Merkelbach, 'Beschouwingen over beeldstatistieken door een architect naar aanleiding van een Sowjet-Russische publicatie', *Cultuur der U.S.S.R.,* V (1933) 60, 180-183
Rudolf Modley, *How to use pictorial statistics,* New York/London 1937
'mundaneum-wien', *a bis z,* III (1932) 29, 116
Otto Neurath, 'Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien', *Österreichische Gemeinde-Zeitung,* II (1925) 16
Otto Neurath, 'Österreichs Sozialversicherung auf der "Gesolei" in Düsseldorf', *ibid.,* III (1926) 10
Otto Neurath, 'Die Tätigkeit des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien', *ibid.*
Otto Neurath, 'Statistische Hieroglyphen', *ibid.*
Otto Neurath, 'Schwarzweissgraphik', *ibid.*
Otto Neurath, 'Aufgaben des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien', *Aufbau,* (1926) 8/9, 169-170
Otto Neurath, 'Bildliche Darstellung sozialer Tatbestände', *ibid.,* 170-174
Otto Neurath, 'Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien auf der Internationalen Städtebauausstellung in Wien', *Österreichische Gemeinde-Zeitung,* III (1926) 18
Otto Neurath, 'Statistische Bildertafeln zur Sozialversicherung', *Arbeiterschutz,* XXXVII (1926) 12, 135-136
Otto Neurath, 'Statistik und Proletariat', *Kulturwille,* V 1927) 9, 186
Otto Neurath, 'Der Weg des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien', *Österreichische Gemeinde-Zeitung,* IV (1927), 3-5
Otto Neurath, 'Gesellschaft und Wirtschaft im Lehrbild', *ibid.,* 40-43
Otto Neurath, *Bildstatistik: Führer durch die Ausstellungen des Gesellschafts- und Wirtschafsmuseums in Wien,* Leipzig 1927
Otto Neurath, 'Bildstatistische Darstellung gesellschaftlicher Tatbestände', *Die Quelle,* LXXVII (1927) 1
Otto Neurath, 'Kolonialpolitische Aufklärung durch Bildstatistik', *Arbeit und Wirtschaft,* VI (1928) 15
Otto Neurath, 'Das Sachbild', *Die Form,* V (1930) 2, 29-35
Otto Neurath, 'Pictorial Statistics in Economic Planning', *World, Planning Supplement to the Week-End Review,* 22.8.1931, 6-7
Otto Neurath, 'Bildstatistik nach Wiener Methode', *Die Volksschule,* XXVII (1931) 12
Otto Neurath, 'Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien', *Minerva-Zeitschrift,* VII (1931) 9/10, 153-156
Otto Neurath, 'Bildhafte Pädagogik im Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum', *Museumskunde,* Neue Folge III (1931) 3, 125-129
Otto Neurath, 'Die sozialhygienische Ausstellung des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien', *Sexualnot und Sexualreform,* Wien 1931
Otto Neurath, 'Bildstatistik nach Wiener Methode in der Sowjetunion', *Moskauer Rundschau,* 19.6.1932
Otto Neurath, 'Beeldstatistieken van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum te Weenen', *De 8 en Opbouw,* III (1932) 19, 191-194
Otto Neurath, 'Soziale Aufklärung nach Wiener Methode', *Mitteilungen der Gemeinde Wien, Städtische Versicherungsanstalt,* (1933) 100
Otto Neurath, 'Die pädagogische Weltbedeutung der Bildstatistik nach Wiener Methode', *Die Quelle,* (1933) 3, 1-4
Otto Neurath, 'Museums of the future, *Survey Graphic,* XXII (1933) 9, 458-463
Otto Neurath, 'Pictorial Statistics - An International Problem', *The Listener,* 27.9.1933
Otto Neurath, *Bildstatistik nach Wiener Methode in der Schule,* Wien/Leipzig 1933
Otto Neurath, 'Bildstatistik', *Tidskrift foer Goeteborgs Stads Tjaenstemaen,* (1934) 9, 147-149
Otto Neurath, 'Isotype en de graphiek', *De Delver,* IX (1935) 2, 17-29
Otto Neurath, *International Picture Language - The first Rules of Isotype,* London 1936
Otto Neurath, 'Visual Education', *Survey Graphic,* XXIV (1937) 1, 25-28
Otto Neurath, *Basic by Isotype,* London 1937
Otto Neurath, 'Teaching about Tuberculosis by Isotype', *Bulletin of the National Tuberculosis Association,* XXII (1937) 5, 51-53
Otto Neurath, 'Visual Representation of Architectural Problems', *Architectural Record,* LXXXII (1937) 1, 57-61
Otto Neurath and H. E. Kleinschmidt, *Health Education by Isotype,* New York 1938
Otto Neurath, 'Isotype and Adult Education', *Second Series of the World Association of Adult Education,* (1942) 31, 12-17
Otto Neurath, 'Visual Aids in Adult Education', *Highway,* XXXV (1944), 88-90
Otto Neurath, 'Visual Aids and Arguing', *New Era,* XXV (1944) 3, 51-61
Otto Neurath, 'The Human Approach to Visual Education', *Health Education Journal,* II (1944) 2, 61-66
Otto Neurath, 'Health Education by Isotype', *The Lancet,* 25.8.1945, 236-237
Otto Neurath, 'Education through the eye', *The Journal of Education,* LXXVII (1945) 914
Otto Neurath, 'From Hieroglyphics to Isotype. Extracts from the manuscript. With an introduction by Paul Rotha', *Future Books,* (1946) 3, 92-100
Marie Neurath, 'Isotype in films', *Scannan-Journal of the Portlaoghise Film Society,* I (1946) 3
Marie Neurath, 'Die Rolle der bildstatistischen Darstellung in der internationalen Volksbildung', *Monatschriften für Erziehung, Wissenschaft und Kultur der Österreichischen Liga für die Vereinten Nationen,* I (1948) 6
Marie Neurath, 'Report on the last years of Isotype work', *Synthese,* VIII (1950/1951) 1/2, 22-27
Marie Neurath, 'Isotype charts', *Medical and Biological Illustration,* Jan. 1954
Marie Neurath, 'Isotype', *Health Education Journal,* XIII (1955) 1
Marie Neurath, 'The origin and the theory of Isotype', *Yearbook of Education,* 1960, 112-119
Marie Neurath, 'Zum 40. Geburtstag des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien', *Arbeit und Wirtschaft,* (1965) 6, 24-26
Marie Neurath, 'Otto Neurath and Isotype', *Graphic Design* (1971) 42, 11-30
Marie Neurath, 'Isotype - Education through the eye', *Symbol Sourcebook,* (Henri Dreyfuss, ed.) New York/London 1972, 24-25
Marie Neurath and Robert S. Cohen (ed.), *Otto Neurath - Empiricism and Sociology,* Dordrecht/Boston 1973
Marie Neurath, 'Isotype', *Instructional Science,* III (1974) 2, 127-150
Ad Petersen en Pieter Brattinga, *Sandberg - Een documentaire,* Amsterdam 1975
Marie Reidemeister, 'Die Kunst der statistischen Darstellung', *Kulturwille,* IV 1927) 9
Marie Reidemeister 'Die moderne Hieroglyphenschrift — Bildstatistik des Gesellschafts- und Wirtschafsmuseums in Wien', *Daheim,* LXV (1928) 7
Marie Reidemeister, 'Kurven in der statischen Darstellung', *Österreichische Gemeinde-Zeitung,* IV (1927) 9
Marie Reidemeister, 'Die bunte Welt - Mengenbilder des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien', *Arbeit und Wirtschaft,* IX (1931), 315-320
Marie Reidemeister 'Bildpädagogik' *Die Erziehung, VII* (1932) 5, 313-317
Franz Roh, 'Statistische Betrachtung geschichtlicher Zusammenhänge', *Die Form* VIII (1933) 5, 159
W. J. H. B. Sandberg, *Het verleden in Egyptische reliëfs. Het heden in statistisch beeld,* Amsterdam [1929]
B. W. Schaper, 'Ver-beeld verleden', *Vrij Nederland,* 10.7.1948
Jan Tschichold, 'Statistics in pictures - A new method of presenting facts', *Commercial Art,* XI (1931) 63, 113-117
Jan Tschichold, 'Neue Formen der statistischen Darstellung', *Grafische Berufsschule,* (1931/1932), 3, 26-28; *Typographische Monatsblätter* IV (1936) 2, 37-39
Augustin Tschinkel, 'Práce Sociologického a hospodářského Musea ve Vídni', *Výtvarné Snahy,* XI (1928) 5, 78-82
Augustin Tschinkel, 'Zobrazení množství a kolektivní tvary - k výběru ze sbírky sociologické grafiky sociologického a hospodářského musea ve Vídni', *Výtvarné Snahy,* XI (1928) 8, 136-137
Augustin Tschinkel, 'statistik und kollektivform', *a bis z,* II (1931) 13, 51
Michael Twyman, 'The significance of Isotype', *Kat. Reading 1975; icographic,* (1976) 10, 2-10
V. Weybright, 'Otto Neurath - Social Showman', *Survey Graphic,* XXV (1936) 11, 618-619
Leon Whipple, 'Miracles', *Survey Graphic,* XXVI (1937) 12, 705-708

Belangrijkste publikaties met toepassingen van de beeldstatistiek
Wichtigste Publikationen, in denen die Bildstatistik angewandt wird

Niet opgenomen zijn jaarverslagen, rapporten over marktonderzoeken en enquêtes; evenmin de publikaties van het Isotype Institute, waarvoor wordt verwezen naar de *Kat. Reading 1975.*
Nicht aufgenommen sind Jahresberichte, Rapporte über Marktuntersuchungen und Enquêten; ebensowenig die Publikationen des Isotype institute. Hierfür wird auf den *Kat. Reading 1975* verwiesen.

Das Bild im Dienste der Schule und Volksbildung, IV (1927) 1-12; V (1928) 1-12; VI (1929) 1-12; VII (1930) 1/2
Otto Neurath, *Entwicklung von Landwirtschaft und Gewerbe in Deutschland,* Wien 1928
Otto Neurath, *Die Gewerkschaften,* Wien 1928
Die bunte Welt - Mengenbilder für die Jugend, Wien 1929
Gesellschaft und Wirtschaft - Bildstatistisches Elementarwerk des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien, Leipzig 1930

Otto Neurath, 'Die neue Zeit im Lichte der Zahlen', *Die Form*, V (1930) 20, 532-534
Otto Neurath, 'Kommunaler Wohnungbau in Wien', *Die Form*, VI (1931) 3
Otto Neurath, 'Das gegenwärtige Wachstum der Produktionskapazität der Welt', *World Social Economic Planning*, The Hague 1931, 105-141
Fernunterricht, I (1931) 1-6; II (1932) 7-9; als *Die Bildstatistik des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums*, II (1932/1933) 10-12
Technik und Menschheit - Bilder des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien: I Die Maschine; II Die Elektrizität; III Der Verkehr, Wien/Leipzig 1932
Otto Neurath, 'World planning and the U.S.A.', *Survey Graphic*, XX (1932) 6, 621-628
15 let Oktjabrija, Moskva 1932
Reconstruction of the Soviet Union under the Five-Year-Plan/Résultats de l'application du Plan Quinquenal pour la réconstruction économique de l'USSR, Moscow/Moscou 1933
Aviacija i vozduchoplavanie, Moskva 1934
M. van Kleeck, *Miners and management*, New York 1934
Socialistica Ukraina, Charkiv 1934
Na stroike vtoroj Pjatiletka, Moskva/Leningrad 1934; *The second Five-Year-Plan in construction*, Moscow/Leningrad 1934; *Der zweite Fünfjahrplan im Aufbau*, Moskau/Lenningrad 1934
Mary L. Fleddérus, *Ten years I.R.I. - Report of the International Industrial Relations Institute since its inception in 1925*, The Hague 1935
Otto Neurath, *Wereldverkeer*, Wijde Wereld serie 1, Den Haag 1935
Waldemar Kaempffert, 'The thrust of invention', *Survey Graphic*, XXVI (1937) 12, 543-647, 714-716
F. E. Compton and Co., *Compton's pictured encyclopedia*, Chicago 1938-1940
D. W. and J. W. Orr, 'When we choose health insurance', *Survey Graphic*, XXVII (1938) 3, 135-141
Rondom Rembrandt - Een Isotype boekje, (Den Haag 1938)
H. P. J. Koenen, *Onze volksgezondheid in vogelvlucht*, Den Haag 1939
Otto Neurath, *Modern Man in the making*, New York/London 1939; *De moderne mensch ontstaat*, Amsterdam 1940; *Den moderna människan träder fram*, Stockholm 1948
Tuberculosis - Basic facts in picture language, New York 1939
'Uit Rembrandt's tijd', *Van Trio aan zijn zakenvrienden*, 6, Den Haag 1939
Statistisch zakboek 1940 - 1943, 's-Gravenhage 1940 - 1944; 1944/1946 - 1956, Utrecht 1947 - 1956; 1957 - 1964, Zeist 1957 - 1964; 1965, Hilversum 1965
Ir. J. van Ettinger en Dr. J. B. D. Derksen, *Welvaart en industrie in Nederland*, Introductienummer Boeiende Statistiek - Periodieke uitgave van de Nederlandsche Stichting voor Statistiek, serie I: Nederland streeft naar welvaart, Leiden 1940; *Volkswohlstand und Industrie in den Niederlanden*, Leiden 1941
Prof. Dr. J. Tinbergen, *Is Nederland overbevolkt?*, Boeiende Statistiek, serie I, 1, Leiden
De efficiency der Nederlandsche Spoorwegen
Helpt ons de tuberculose voorkomen en genezen, 's-Gravenhage
Dr. J. B. D. Derksen, *Winkelier en verbruiker*, Boeiende Statistiek, serie I, 5, Leiden 1942
Dr. W. F. Lichtenauer, *Groothandel en Scheepvaart*, Boeiende Statistiek, Serie I, 6, Leiden 1942
De Nederlandsche Spoorwegen een millioenenbedrijf, Spoorwegserie III
P. van Duyvendijk, *Bont cijferbeeld van Nederland*, Zeist 1943
Ir. J. van Ettinger en Ir. J. J. van der Wal, *Het bouwbedrijf in Nederland*, Boeiende Statistiek, serie I, 2/3, Leiden 1943
Dr. A. de Graaf en Ing. A. L. G. M. Rombouts, *Hout*, Monografieën over het bouwwezen, serie A: Bouwmaterialen, [Den Haag] 1944
Dr. A. de Graaf en Ing. A. L. G. M. Rombouts, *IJzer en staal*, Monografieën over het bouwwezen, serie A: Bouwmaterialen, [Den Haag] 1944
Hoe Nederland den Vrede wint, Den Haag 1946; *Holland ahead*, The Hague 1946
Een half jaar vrijheid - 180 dagen opbouw na 1800 dagen afbraak, Amsterdam
De Groene Amsterdammer, passim, 1946 - 1949
J. H. Th. van Groningen, *Rekensport - Sportrekenboek voor de 6e en 7e klasse der l.s. en de 1e klasse van het v.g.l.o.*, Zeist
Dr. J. F. Haccoû, *Nederland en Indonesië*, Leiden 1947; *The Netherlands and Indonesia*, Leyden 1947
Rayon-Revue, I *(1947)* 1 - 3, 5/6, III (1949) 2
The Way Ahead - Quarterly Economic Review, I (1947/1948) 1 - 4; II (1949/1950) 1 - 4; III (1950) 1, 2, 4; IV (1951) 1 - 4; V, 1/2
Wie - wat - waar? Jaarboek 1947, Rotterdam/Leiden 1947; *Jaarboek 1948; Jaarboek 1949*
De Stem van Nederland - Onafhankelijk Weekblad, VIII (1948) 51
A. W. IJzerman, *De 80-jarige oorlog*, serie Ver-beeld verleden 1, Leiden
A. W. IJzerman, *Nederland als grote mogendheid*, serie Ver-beeld verleden 2, Leiden
Chris de Vries, *N.V.V. kort en bondig*, Amsterdam
Prof. Dr. H. J. Keuning en Drs. A. W. Luyckx, *Het Nederlandse ambacht - feiten - cijfers - beelden*
Advertentietarieven - Het Vrije Volk, Amsterdam 1950
De begroting van Amersfoort in woord en beeld, Amersfoort 1950
J. Sittig en Prof. Dr. H. Freudenthal, *De juiste maat - Lichaamsafmetingen van Nederlandse vrouwen als basis van een nieuw maatsysteem voor damesconfectiekleding*, Leiden 1951
Francis Williams, *Transmitting world news - A study of telecommunications and the press*, Paris 1953
Holland's economy - A statistical portrait, The Hague 1953
Road to recovery - The Marshall Plan - Its importance for the Netherlands and European cooperation, The Hague 1954
Holland as a trade partner, The Hague 1955
Dr. Th. M. Metz, *Fünfzig Jahre Niederländische Handelskammer für Deutschland*, 's-Gravenhage 1955
Vijfentwintig jaar Ziekenfonds in de Rijnstreek, Alphen aan den Rijn 1955
R. E. Barker, *Books for all - A study of international book trade*, Paris 1956
L'information à travers le monde - presse - radio - film - télévision, Paris 1956
Vijftig jaar welvaartsverhoging - Een statistisch overzicht. Jubileumuitgave voor het Nederlands Verbond van Vakverenigingen aangeboden door de N.V. De Arbeiderspers te Amsterdam, Amsterdam 1956
Netherlands industry and its exports, The Hague
Dr. W. T. Kroese, 'De Westeuropese katoenindustrie in de kentering der tijden', bijlage bij *Economisch-Statistische Berichten* van 25.9.1957; *The cotton industry of Western Europe in a changing world.*
Concentratie van bedrijven en Euromarkt, Amsterdamsche Bank N.V., Amsterdam 1958
A. Bakker, De enquête in het marktonderzoek, Den Haag 1959
George A. Codding, *Boadcasting without barrier*, Paris 1959 *Que signifie le Benelux*, Bruxelles
Grafische voorstellingen voor: jaarverslagen - gedenkboeken - jubileumuitgaven - wetenschappelijke boeken - voorlichtingsfolders - tijdschriften - tentoonstellingen - lezingen. Nederlandse Stichting voor Statistiek, Den Haag
Holland - a safe investment in the Euromarket - facts and figures, Amsterdamsche Bank N.V., Amsterdam 1962
Prof. Dr. M. Rooij (red.), *Voetballen toen en nu - Bundel opstellen verschenen ter gelegenheid van het 75-jarig bestaan van de KNVB*, 1964
World communications - press - radio - television - film, Paris 1964
De Nationale Investeringsbank, Den Haag

Biografie

1900 Geboren op 11 december te Remscheid in het Rijnland als tweede kind van een protestantse ijzerfabrikant.
1918 Een half jaar als soldaat ingelijfd bij de veldartillerie in Wesel (geen frontdienst).
1919 Werkt korte tijd in de fabriek van zijn vader. Verhuist in de herfst naar Düsseldorf en gaat studeren aan de kunstschool van L. von Kunowski. Exposeert voor het eerst in Remscheid.
1920 Neemt deel aan demonstraties en opstand tegen de Kapp-putsch. Breekt zijn studie aan de Kunstakademie af. Raakt op de diskussie-avonden van de 'Aktivistenbund' bevriend met Jankel Adler en maakt via hem kennis met de Keulse kunstenaarsgoep 'Stupid' (Franz W. Seiwert, Martha Hegemann, Anton Räderscheidt, Heinrich en Angelika Hoerle). Eerste houtsneden.
1921 Woont een half jaar in Karlsruhe. Exposeert met Hoerle, Seiwert, Adler e.a. in Barmen-Elberfeld. Brengt de winter 1921/1922 daar op uitnodiging van Adler door.
1922 Vertrekt in maart naar Hagen/i. W. om te gaan werken bij boekhandel Walter Severin. Vele bezoeken aan het Folkwangmuseum. Zoekt aan het eind van het jaar in Berlijn Adler en de familie Kubicki op. Eerste linoleumsneden.
1923 Trouwt op 9 augustus met Agnes Thubeauville. Verdiept zich in kunsthistorische en marxistische literatuur.
1924 Keert in het voorjaar terug naar Düsseldorf. Geboorte van zijn zoon Peter. Begin van hechte vriendschap met de Keulse groep kunstenaars rond Seiwert en Hoerle. Eerste ingekleurde prenten en beschilderde blokken.
1925 Eerste grote eenmanstentoonstelling in 'Der neue Buchladen' te Keulen met een door Seiwert verzorgde katalogus.
1926 Deelname aan groepstentoonstellingen in Keulen, Moskou en Düsseldorf. Door deze laatste tentoonstelling maakt Otto Neurath — direkteur van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wenen — kennis met zijn werk en gaat Arntz het museum per post adviseren over de vormgeving van symbolen voor de beeldstatistiek. Eerste olieverfschilderijen.
1927 Eerste thematisch samenhangende serie prenten: *Twaalf huizen van deze tijd.*
1928 Werkt samen met Seiwert bij Räderscheidt voor de 'Pressa' in Keulen. Reist in het najaar naar Wenen voor een proeftijd van enkele maanden als grafisch leider van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum. Komt tot 1931 alleen maar aan schilderen toe.
1929 Aanstelling als grafisch leider van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum en definitieve verhuizing naar Wenen. Deename aan de tentoonstelling A.S.B. in Amsterdam. Haalt Alma en Tschinkel als medewerkers voor het museum naar Wenen. Brengt de zomervakantie met Alma in Karinthië door. Medewerker van 'a bis z' (oktober 1929 tot februari 1933).
1930 Bezoekt Alma in Nederland en reist met hem langs de Rijn. Eenmanstentoonstelling bij Galerie Dr. Becker-Newman in Keulen; deelname aan de 'Internationale tentoonstelling socialistische kunst heden' in Amsterdam. Krijgt in Wenen bezoek van August Sander. Serie van vier schilderijen: *Havenstaking.*
1931 Erich Mühsam logeert bij Arntz in Wenen en brengt hem in kontakt met de dichter Sonka (= Hugo Sonnenschein). Hervat het maken van houtsneden. Verblijf van twee maanden in Moskou als medewerker van het instituut Isostat en terugreis via Berlijn (Kubicki).

1900 Geboren am 11. Dezember in Remscheid/Rheinland als zweites Kind eines Eisenfabrikanten protestantischer Herkunft.
1918 Ein halbes Jahr Soldat bei der Feldartillerie in Wesel (nicht an der Front).
1919 Arbeitet für kurze Zeit in der Fabrik seines Vaters. Zieht im Herbst d.J. nach Düsseldorf und beginnt ein Studium an der Kunstschule von L. von Kunowski. Stellt zum ersten Male in Remscheid aus.
1920 Nimmt teil an Demonstrationen und an dem Aufstand gegen den Kapp-Putsch. Bricht sein Studium an der Kunstschule ab. Befreundet sich mit Jankel Adler, den er an den Diskussionsabenden des 'Aktivistenbundes' kennenlernt. Durch ihn ersten Kontakt mit der Kölner Künstlergruppe 'Stupid' (Franz W. Seiwert, Martha Hegemann, Anton Räderscheidt, Heinrich und Angelika Hoerle). Erste Holzschnitte.
1921 Wohnt ein halbes Jahr in Karlsruhe. Stellt mit Hoerle, Seiwert, Adler u.a. in Barmen-Elberfeld aus. Verbringt dort auf Einladung Adlers den Winter 1921/1922.
1922 Zieht im März nach Hagen/i.W., um in der Buchhandlung Walter Severin zu arbeiten. Viele Besuche im Folkwang-Museum. Reist Ende des Jahres nach Berlin zu Jankel Adler und der Familie Kubicki. Erste Linolschnitte.
1923 Heiratet am 9. August Agnes Thubeauville. Vertieft sich in kunsthistorische und marxistische Literatur.
1924 Kehrt im Frühjahr nach Düsseldorf zurück. Geburt seines Sohnes Peter. Beginn der engen Freundschaft mit der Kölner Künstlergruppe um Seiwert und Hoerle. Erste kolorierte Drucke und bemalte Stöcke.
1925 Erste große Einzelausstellung in 'Der neue Buchladen' in Köln mit einem von Seiwert besorgten Katalog.
1926 Teilnahme an Gruppenausstellungen in Köln, Moskau und Düsseldorf. Durch diese letzte Ausstellung lernt Otto Neurath, Direktor des Gesellschafts- und Wirtschafsmuseum in Wien, seine Arbeiten kennen. Arntz' beratende Mitarbeit an diesem Museum in Fragen der bildlichen Darstellung von Statistiken beginnt zunächst im Briefwechsel. Erste Ölgemälde.
1927 Erste thematisch zusammenhängende Serie von Holzschnitten: *Zwölf Häuser der Zeit.*
1928 Arbeitet mit Seiwert bei Räderscheidt für die Kölner 'Pressa'. Im Herbst probeweise einige Monate als graphischer Leiter des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums nach Wien. Widmet sich bis 1931 fast ausschließlich der Malerei.
1929 Anstellung als graphischer Leiter des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums und endgültiger Umzug nach Wien. Teilnahme an der Ausstellung A.S.B. in Amsterdam. Holt Alma und Tschinkel zur Mitarbeit an das Museum nach Wien. Verbringt mit Alma die Sommerferien in Kärnten. Mitarbeiter von 'a bis z' (Oktober 1919 bis Februar 1933).
1930 Besucht Alma in den Niederlanden und macht mit ihm eine Rheinreise. Einzelaustellung in der Galerie Dr. Becker-Newman in Köln. Teilnahme an der internationalen Ausstellung 'Sozialistische Kunst Heute' in Amsterdam. Besuch von August Sander in Wien. Serie von vier Gemälden: *Schifferstreik.*
1931 In Wien Besuch von Erich Mühsam, durch ihn Bekanntschaft mit dem Dichter Sonka (= Hugo Sonnenschein). Nimmt das Holzschneiden wieder auf. Zweimonatiger Aufenthalt in Moskau als Mitarbeiter des Institutes Isostat und Rückreise über Berlin (Kubicki).

1932 Vertrekt in het voorjaar met zijn vrouw voor vier maanden naar Moskou en ontmoet daar Krinski, Tatlin en El Lissitzky. Reist terug via Berlijn en Praag (Tschinkel).

1933 Verblijft van januari tot september met zijn gezin in Moskou en raakt daar bevriend met Helios Gomez. Brengt evenals de Almas de zomervakantie in de Kaukasus door. Bezoekt Tschinkel in Praag.

1934 Februari: Schutzbund-opstand in Wenen. Sluiting van het Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum. Ontmoeting met Gomez in Wenen. In juli verschijnt in Praag 'f.w. seiwert — gemälde — grafik — schriften', een gezamenlijke publikatie van Arntz en Tschinkel. Wijkt in augustus naar Den Haag uit en bezoekt op doorreis Jan Tschichold in Bazel. Gaat in oktober/november voor het laatst naar Moskou en terug via Wenen en Parijs (Hausmann). Laatste olieverfschilderij.

1935 Kontakten met Duitse emigranten (Arthur Kaufmann) en via Paul Kühne met de radenkommunistische groep 'De arbeidersraad'. Begint te werken onder het pseudoniem A. Dubois. Exposeert op een antifascistische tentoonstelling in Londen.

1936 Reis naar de Franse Riviera en bezoek aan Parijs (Adler en Freundlich). Op de tentoonstelling De Olympiade Onder Dictatuur wordt een getekende versie van zijn prent *Het Derde Rijk* op verzoek van de Duitse ambassade verwijderd.

1938 Serie van acht *Leerprenten,* zijn laatste houtsneden. Ontmoet in november Adler, Freundlich en Hausmann in Parijs.

1939 Werkt vooral voor Neurath's boek 'Modern Man in the Making'. Begint aan illustraties bij Ovidius' *Metamorfosen.*

1040 Eerste illustraties bij Voltaire's *Candide.* Neurath en Maria Reidemeister vluchten naar Engeland. Arntz wordt grafisch leider van de nieuw opgerichte Nederlandsche Stichting voor Statistiek.

1943 Gedwongen inlijving in het Duitse leger.

1944 Van juni tot augustus in Normandië. Geeft zich daarna over aan de Résistance in Parijs. Krijgsgevangen in Parijs, Chartres, Cherbourg (werkt daar van eind 1944 tot eind 1945 als havenarbeider), Compiègnes en Münster.

1946 Komt eind april terug in Nederland en kan direkt zijn werk als grafisch leider van de Nederlandsche Stichting voor Statistiek hervatten.

1950 In het jaar van Korea ontstaat de serie *Dodendans.* Bij Boucher in Den Haag verschijnt 'De vijftien vreugden van het huwelijk' met illustraties van Arntz.

1951-1962 Werk voor de Unesco op het gebied van de beelstatistiek.

1954 Tot 1963 penningmeester van De Grafische.

1962 Serie van twaalf linoleumsneden: *Praalwagens.*

1965 Neemt in verband met zijn pensioen afscheid van de Nederlandsche Stichting voor Statistiek.

1968 Eenmanstentoonstelling bij galerie Gmurzynska in Keulen. Begin van een hernieuwde belangstelling voor zijn werk uit de periode tussen de twee wereldoorlogen.

1970 Erelid van De Grafische. Serie prenten: *De maanden van het jaar.*

1971 Maakt als laatste prenten vergrotingen uit de serie *De maanden van het jaar.*

1973 Overlijden van zijn vrouw.

1932 Zieht im Frühling mit seiner Frau für vier Monate nach Moskau; trifft dort Krinski, Tatlin und El Lissitzky. Rückreise über Berlin und Prag (Tschinkel).

1933 Hält sich vom Januar bis September mit seiner Familie in Moskau auf. Freundet sich dort mit Helios Gomez an. Verbringt ebenso wie die Familie Alma die Sommerferien im Kaukasus. Besuch bei Tschinkel in Prag.

1934 Februar: Schutzbund-Aufstand in Wien. Schliessung des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums. Treffen mit Gomez in Wien. Im Juli in Prag gemeinsame Publikation von Arntz und Tschinkel: 'f.w. seiwert, gemälde — grafik — schriften'. Weicht im August aus nach Den Haag. Besucht auf der Durchreise Jan Tschichold in Basel. Oktober/November letzter Besuch in Moskau, Rückreise über Wien und Paris (Hausmann). Letztes Ölgemälde.

1935 Kontakte zu deutschen Emigranten (Arthur Kaufmann) und über Paul Kühne zu der rätekommunistischen Gruppe 'De arbeidersraad'. Pseudonym A. Dubois. Teilnahme an einer antifaschistischen Ausstellung in London.

1936 Reise an die französische Riviera und nach Paris (Adler und Freundlich). Bei der Ausstellung 'De Olympiade Onder Dictatuur' (Olympiade unter der Diktatur) wird eine gezeichnete Version seines Holzschnittes *Das Dritte Reich* auf Veranlassung der Deutschen Botschaft entfernt.

1938 Serie von acht *Lehrdrucken,* als seine letzten Holzschnitte. Im November Treffen mit Adler, Freundlich und Hausmann in Paris.

1939 Arbeitet vor allem an Neuraths Buch 'Modern Man in the Making'. Beginnt mit der Illustration von Ovids *Metamorphosen.*

1940 Erste Illustration zu Voltaires *Candide.* Neurath und Marie Reidemeister flüchten nach Engeland. Arntz wird graphischer Leiter der neugegründeten Nederlandsche Stichting voor Statistiek.

1943 Zwangsweise zur deutschen Wehrmacht eingezogen.

1944 Juni bis August Normandie. Ergibt sich der Résistance in Paris. Kriegsgefangenschaft in Paris, Chartres, Cherbourg (arbeitet dort von Ende 1944 bis Ende 1945 als Hafenarbeiter), Compiègnes und Münster.

1946 Kehrt Ende April in die Niederlande zurück. Kann seine Tätigkeit als graphischer Leiter der Nederlandsche Stichting voor Statistiek sofort wieder aufnehmen.

1950 Im Jahr der Koreakrise entsteht die Serie *Totentanz.* Bei Boucher in Den Haag erscheint 'Die fünfzehn Freuden der Ehe' mit Illustrationen van Arntz.

1951-1962 Arbeitet für die Unesco auf dem Gebiet der Bildstatistik.

1954-1963 Schatzmeister von 'De Grafische'.

1962 Serie von zwölf Linolschnitten: *Prunkwagen.*

1968 Einzelausstellung in der Galerie Gmurzynska in Köln. Öffentlich wiederauflebendes Interesse für seine Arbeiten aus der Zeit zwischen den Weltkriegen.

1970 Ehrenmitglied von 'De Grafische'. Linolschnittserie *Die Monate des Jahres.*

1971 Letzte Drucke: Vergrösserungen aus der Serie *Die Monate des Jahres.*

1973 Tod seiner Frau.

gerd arntz

gerd arntz

kritische grafiek
en beeldstatistiek

kritische grafik
und bildstatistik



haags gemeentemuseum | sun