

Wolfgang Glöckner

H.N. Werkman – Person, Werk und Echo in Deutschland

Vortrag am 29. Oktober 2008 im Klingspor-Museum in Offenbach am Main

Dieser Vortrag ist Josua Reichert gewidmet.

Das Jahr 1968 – im gesellschaftspolitischen Kontext viel zitiert – sollte auch in die Geschichte des damals noch jungen Klingspor-Museums eingehen. Denn 1968 erhielt das Museum die Offerte, eine umfangreiche Sammlung von Arbeiten des niederländischen Druckers und Typographen Hendrik Nicolaas Werkman anzukaufen. Dies liegt nunmehr genau vier Jahrzehnte zurück – ein guter Anlass also, an die Person des Künstlers, an sein Werk und dessen Echo in Deutschland zu erinnern und Revué passieren zu lassen, wie es dem Museum nach großen Anstrengungen schließlich gelang, die hochkarätige Sammlung zu erwerben.

Wer war Hendrik Nicolaas Werkman? Geboren wurde er 1882 in der nordholländischen Ortschaft Leens. Sein Vater, ein Tierarzt, starb einen frühen Unfalltod. Seit 1892 lebte Werkman mit seiner Mutter und seinen Brüdern in Groningen, wo er ab 1896 die Höhere Bürgerschule besuchte. Als dort im selben Jahr eine van-Gogh-Ausstellung stattfand, wurde sie seine erste bewusste Begegnung mit bildender Kunst. Seine Bewunderung für die Malerei van Goghs, die in diesen Tagen aufflammte, sollte Folgen haben: Einer seiner Söhne bekam später den Vornamen Vincent.

Die Schule brach der 18-jährige Werkman 1900 ab; er fand eine Anstellung in einer Druckerei, beschäftigte sich aber auch mit Photographie. Von 1903 bis 1907 war er für zwei Groninger Zeitungen tätig, das „Groninger Dagblad“ und den „Nieuwe Groningsche Courant“. 1907 verlobte er sich mit der Tochter eines erfolgreichen Groninger Unternehmers, der ihm half, 1908 eine eigene Druckerei zu eröffnen. Diese Druckerei florierte und hatte 1917 fast 30 Mitarbeiter. Werkmans Frau, mit der er seit 1909 verheiratet war und mit der er drei Kinder hatte, erlag 1917 einem Schlaganfall.

Wohl auch, um über deren plötzlichen Tod hinwegzukommen, begann Werkman zu malen. Seine Gemälde, gering an der Zahl, sind eher düster und bedrückend, beeinflusst von Vincent van Gogh, Ernst Ludwig Kirchner und Edvard Munch, die – so könnte man sagen – Werkmans Hang zur Melancholie teilten. Aber seine Gemälde waren es nicht, die seinen künstlerischen Rang begründen sollten.

1918 ging Werkman eine neue Ehe ein. Das gute Verhältnis zu seinen bisherigen Schwiegereltern zerbrach. Er fühlte sich verpflichtet, ein Darlehen, das er von ihnen erhalten hatte, in einer Summe zurückzuzahlen. Das brachte seine Druckerei in arge finanzielle Schwierigkeiten. Zudem fehlte ihm, der selbst ein ambivalentes Verhältnis zu geschäftlichen Dingen hatte, fortan der professionelle kaufmännische Rat seines Schwiegervaters. Auf „money making“ aus zu sein, entsprach jedenfalls so gar nicht Werkmans Charakter.

Werkman schloss sich 1920 der Groninger Künstlervereinigung „De Ploeg“ („Der Pflug“) an. Sie war 1918 von jungen Künstlern gegründet worden. Der Name „De Ploeg“ unterstreicht, worum es den Gründern ging, nämlich das kulturelle Leben der Stadt gewissermaßen umzupflügen und den Boden für die jüngste Moderne zu bereiten, das Publikum mit den neuesten Strömungen in bildender Kunst, Architektur und Literatur bekannt zu machen.

Besonders der deutsche Expressionismus fand auch in Groningen einen starken Widerhall. Zu verdanken ist dies in erster Linie dem Maler und De Ploeg-Mitbegründer Jan Wiegers, der wegen eines Lungenleidens 1920 vorübergehend nach Frauenkirch bei Davos in der Schweiz übersiedelte und mit dem dort lebenden Ernst Ludwig Kirchner Freundschaft schloss.

Für „De Ploeg“ gestaltete und druckte Werkman die Statuten, Einladungen, Plakate und Ausstellungskataloge. Obwohl der Name der Künstlervereinigung dabei nicht auftauchte, gab Werkman auf eigene Kosten für „De Ploeg“ ein Magazin mit dem Titel „Blad voor Kunst“ heraus. Es erschien von Oktober 1921 bis März 1922 in sechs Ausgaben. Ihr Inhalt zeigt, dass Werkman und andere De Ploeg-Mitglieder trotz der Randlage Groningens in der nördlichsten der holländischen Provinzen von dem Kenntnis erlangten, was in den damaligen Kunstzentren vor sich ging. Zu vermuten ist, dass Werkman einige Geschäftsreisen nach Amsterdam mit Ausstellungsbesuchen im dortigen Stedelijk Museum verband, die ihn mit der künstlerischen Avantgarde in Berührung brachten. Belegt ist, dass er in Groningen eine Ausstellung mit Werken von Vilmos Huszár, Theo van Doesburg und Bart van der Leek gesehen hat. Sie waren Gründungsmitglieder der „De Stijl“-Bewegung, der auch Piet Mondrian sowie der Architekt und Designer Gerrit Thomas Rietveld angehörten und mit der die Niederlande einen folgenreichen Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts leisteten.

Die Weltwirtschaftskrise und Werkmans nur mäßig ausgeprägter Geschäftssinn führten zum Niedergang seiner Druckerei. Besonders verheerend waren für ihn die Kosten einer neuen Presse, die er in Deutschland bestellt hatte. Denn eine Klausel im Kaufvertrag band den Preis an die hohe Inflationsrate in der Weimarer Republik, so dass Werkman ein Mehrfaches von dem, was er erwartet hatte, aufwenden musste. Er entging zwar dem Bankrott, sah sich aber gezwungen, die meisten seiner Anlagegüter zu verkaufen. So siedelte er 1923 mit den restlichen Teilen seines Betriebes in das Dachgeschoss eines Groninger Speicherhauses in der Straße Lage der A 13 über. Eine nur noch kleine Druckerei war es, die ihm verblieb.

Das Jahr 1923 markierte einen Wendepunkt in der Geschichte des Druckereibesitzers Werkman. Laut seinem Bruder lebte Werkman seither im Einklang mit seiner eigenen Philo-

sophie. In der Kunst, die er nunmehr entwickelte, fand er Trost und einen Ausgleich für die Misere seines Lebens. Es stellte sich für ihn ein neues Gefühl der Unabhängigkeit ein.

Anstatt auf die spärlich fließenden Druckaufträge zu warten, beauftragte er sich gewissermaßen selbst: Er begann, in seiner Druckerei zu experimentieren. Dabei nutzte er deren Faszilitäten, das Satzmaterial und die Presse. So entstand mit dem Titel „Schornsteine“ das erste seiner typographischen Blätter. Und er begann jene Folge von Drucksachen, denen er den Titel „The Next Call“ gab, die für nicht wenige zu den besten Schöpfungen im eindrucksvollen Werk des Niederländers zählen.

„Kunst ist überall. Sie kommt zum Menschen als würde sie ihm von Vögeln auf die Jacke geworfen ... Es wird allerhöchste Zeit, dass etwas getan wird. Man muss Zeugnis ablegen und sprechen ... Ein Orkan kann die Luft reinigen. Er komme, er soll doch kommen! Unsere erste Schrift erscheint in Kürze. Wir laden Sie dringend ein, einer unserer Leser zu werden.“ So schrieb Werkman in seinem Flugblatt „Groningen, Berlin, Moskau, Paris 1923“, mit dem er die erste Ausgabe von „The Next Call“ ankündigte, „am Beginn der violetten Jahreszeit“, wie es im Flugblatt hieß.

Das Blatt belegt: Werkman sah in „The Next Call“ durchaus einen Beitrag zur avantgardistischen Bewegung in anderen Ländern. „Der Text ist gegen die enge bürgerliche Umgebung, die ihm künstlerisch wie politisch suspekt erscheint, gerichtet, zugleich aber an Gleichgesinnte im Ausland. Politisches und Mystisches, Ernst und Ironie, Expressionismus und Dada, Reflexion und Naivität sind auf merkwürdige und eigentümliche Weise gemischt“, konstatierte Heinz Spielmann, der frühere Direktor des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums.

Bis November 1926 erschienen neben dem Ankündigungsblatt neun Ausgaben von „The Next Call“. Die ersten fünf unterzeichnete Werkman im Impressum mit „Travailleur & Cie“. Der Drucker hatte also seinen Namen ins Französische übertragen. Die weiteren Ausgaben vermerken als Redakteur und Herausgeber H.N. Werkman, Lage der A 13, Groningen, Holland.

Verteilt wurden die ersten vier Ausgaben von „The Next Call“ in erster Linie an De Ploeg-Mitglieder, Freunde und Geschäftskunden. Die Resonanz, die Werkman mit „The Next Call“ in Groningen erzielte, war eher enttäuschend. Er hoffte zwar, dass etwas Ähnliches wie die neuen Bewegungen in der Kunst, die damals in Berlin, Moskau und Paris aufblühten, auch in der holländischen Provinzstadt kräftigere Wurzeln schlagen könnte. Doch dort eine Publikation wie „The Next Call“ zu wagen, erwies sich als ein kühnes Unterfangen, in seiner innova-

tiven Kraft als nahezu provokativ. Die meisten De Ploeg-Mitglieder taten „The Next Call“ eher als Kuriosität ab, geschaffen von einem exzentrischen Kollegen. Nur Job Hansen, der sich an drei Ausgaben beteiligte, und Jan Wiegers, der Texte zu zweien beisteuerte, begriffen offenbar, was Werkman mit „The Next Call“ intendierte.

Die Publikation „The Next Call“, die Werkman auf einer deutschen Handpresse druckte, die Christian Dingler 1850 hergestellt hatte, geriet für Werkman zu einem Vehikel für seine experimentelle Typographie und seine wenigen dichterischen Versuche und schien ihm geeignet, mit der internationalen Avantgarde Tuchfühlung zu halten.

„The Next Call“ erlangte für Werkman die Funktion einer Art Telefonverbindung mit auswärtigen Künstlern und deren Zeitschriften. Denn ab der fünften Ausgabe verschickte er seine Schriften ebenfalls nach Antwerpen, Leiden, Paris, Brünn, Belgrad, Warschau und Prag. Zu den Empfängern gehörten auch Kurt Schwitters und El Lissitzky in Hannover, die mit der Zeitschrift „Merz“ von sich reden machten. Werkmans Versandaktion war keine Einbahnstraße: Als Gegengabe erhielt er manche Zeitschrift einer Avantgarde, die ihm geistig nahestand, zum Beispiel die tschechische Zeitschrift „La Zone“, die polnische „Blok“ oder die französische „Mécano“.

In einem Brief an seinen Freund Paul Guernonprez, datiert vom 5. Mai 1941, schrieb Werkman rückblickend über „The Next Call“: „Gewöhnlich schickte ich es an Maler in Groningen und an die Herausgeber befreundeter Publikationen im Ausland im Austausch mit deren Zeitschriften. Als Erinnerung an diese Zeit habe ich noch jetzt eine hübsche Sammlung von Zeitschriften aus aller Welt. Die meisten von ihnen kann ich nicht lesen, aber die Illustrationen und der Geist, den alle diese Seiten atmen, waren und sind noch immer anregend für mich.“

Über „The Next Call“ kam Werkman schon 1924 mit Bibliothekar Michel Seuphor in Kontakt, der ab 1921 in Antwerpen die Zeitschrift für moderne Malerei und Dichtung „Het Overzicht“ herausgab und über Berlin 1923 nach Paris ging – ein Kontakt mit Folgen. Auf Seuphor jedenfalls verfehlte „The Next Call“ seine Wirkung nicht. Denn für ihn war die Zeitschrift Werkmans „eine der interessantesten Publikationen jener Zeit, vielleicht die einzige, der die vollkommen organische Verschmelzung von Dichtung und bildender Kunst gelang. Er brauchte nicht zu reisen, um ein begeisterter Anhänger der Avantgarde zu werden; von der kleinen holländischen Stadt aus verbreitete er freiere und wahrhaftigere Anregungen als die großen Londoner oder Pariser Kunst- und Literaturzeitschriften“.

So kündigte Seuphor am 30. Mai 1927 Werkman an: „In Paris sind Sie ein Unbekannter, aber Sie haben nicht das Recht zu wünschen, dass dies auf Dauer so bleibt, da Ihr Werk es verdient, von einem größeren Publikum als dem von Groningen wahrgenommen zu werden ... wir verlangen nicht mehr als für Sie eine Ausstellung in Paris zu organisieren.“ Die Antwort Werkmans erfolgte prompt: „Ich arbeite beständig nach einer längeren Ruhephase, und ich könnte Ihnen dreißig oder vierzig Drucke schicken“, heißt es in seinem Brief an Seuphor vom 7. Juni 1927.

Seuphor hatte also in der französischen Metropole eine Ausstellung von Drucken Werkmans geplant, die aber offenbar nicht zustande kam, weil Werkman in Verzug geriet und er selbst erkrankte. Michel Seuphor blieb dennoch sein Parteigänger und Propagandist. Noch 1962 berichtete er über die kleine, nicht mehr existierende Kunstgalerie „Sacre du Printemps“, Rue du Cherche-Midi Nr. 5, in der er 1927 zusammen mit Paul Dermée literarische Abende und Ausstellungen veranstaltet habe. „Am meisten stolz sind wir darauf“, schrieb Seuphor, „ungefähr zwanzig große Druckblätter des Holländers Hendrik Nicolaas Werkman gezeigt zu haben. Werkman war ein bemerkenswerter Mann, ein Drucker aus Groningen; mit seinen Lettern gestaltete er außergewöhnliche schwarze und mehrfarbige Drucke.“

Seuphors Wunsch, eine Werkman-Ausstellung zu veranstalten, war wohl so ausgeprägt, dass sich das Vorhaben Jahrzehnte später in seiner Erinnerung zur Tat verdichtete. Da ging wohl die Erinnerung mit ihm durch. Fest steht indessen: Als 1930 Seuphor und Torres Garcia in der Rue la Boétie Nr. 23, im Erdgeschoss des Hauses, in dem Picasso wohnte, die erste internationale Ausstellung abstrakter Kunst in Paris initiierten, war dort neben anderen auch Werkman vertreten. Es war die Ausstellung der Gruppe „Cercle et Carré“. Werkmans Typographica wurden neben Arbeiten von Arp, Baumeister, Kandinsky, Le Corbusier, Legér, Mondrian, Ozenfant, Sophie Taeuber und Vordemberge-Gildewart gezeigt.

Im August 1929 unternahm Werkman zusammen mit Jan Wiegers seine wohl einzige Auslandsreise, und zwar nach Köln, Essen und Paris – eine Reise, die ihn zur Verwendung neuer Formelemente anregte.

Es ist nicht ganz einfach, Werkmans Drucktechnik zu beschreiben, weil er im Laufe seiner Arbeit ständig Neues erfand und seine Technik differenzierte. Er selbst bezeichnete seine ab 1923 entstandenen Blätter als „druksels“, obwohl es das Wort in der niederländischen Sprache nicht gibt. Zunächst verwendete er „fast ausschließlich Material aus dem Setzkasten und druckte damit auf der Handpresse freie Arrangements von Buchstaben und Formen. Gelegentlich benutzte er auch die Rückseite der Buchstaben und Zahlen, also die Fläche des Let-

ternblocks. Genügten ihm diese Formen nicht, nahm er auch – teilweise frei beschnittene – Papierbogen zur Hilfe, mit denen er einen Teil der Druckform abdeckte. Der Druckvorgang selbst erfolgte nicht durch das Auflegen des Bildblatts auf den Stock, sondern durch das Auflegen der Lettern auf das Papier, wobei nicht selten 50 und mehr Druckvorgänge nötig waren“, schrieb Heinz Spielmann. Bis 1929 veränderte Werkman seine Druckmethoden kaum. Dann fügte er seiner Drucktechnik eine neue Variante hinzu: Er ging mit der Druckerwalze unmittelbar auf das Papier, „zeichnete“ Farbbahnen mit der gesamten Walzenfläche oder Linien mit der Walzenkante. Die mit der Walze – im Niederländischen „rol“ – hergestellten Drucke nannte er in Analogie zu seinen „druksels“ bisweilen „rolsels“.

Ein weiterer Schritt bestand in der Handstempeltechnik. Werkman stempelte typographische Elemente, zum Beispiel Lettern und Regletten, mit der Hand direkt auf das Blatt. Da Werkman die Walz- und Handstempeltechnik auf Dauer nicht befriedigten, weil sie zwar seinem Wunsch nach Direktheit entsprachen, ihn aber in der Form beschränkten, griff er ab 1934 wieder zum Mittel der Papierabdeckung, jetzt aber mit Schablonen, die er mit sicherer Hand und mit einem kleinen Messer herstellte. Das Drucken mit Schablonen behielt er bei und führte es zur Meisterschaft.

Eine Ausweitung seiner technischen Möglichkeiten lag auch in den Versuchen, mit den Buchstaben und Zeichen seiner Schreibmaschine Zeichnungen herzustellen. Er verfertigte sie zwischen 1923 und 1929 und nannte sie „tiksels“, abgeleitet von dem niederländischen Wort „tikken“, was „tippen“, also maschinenschreiben bedeutet. Diese Arbeiten sind zwar abstrakt, erinnern aber häufig an Landschaftsumrisse.

Jan Martinet, ehemaliger Leiter der graphischen Abteilung des Stedelijk Museums, der sich intensiv mit der Technik der Werkmanschen Arbeiten beschäftigt hat, resümierte: „Mit der Zeit kommt er auf viele Spielarten, um das Ergebnis nach seinem Willen zu fügen. Die Geheimnisse seiner Arbeitsweise sind nicht auszuschöpfen.“

Ende des Jahres 1931 erwog Werkman, nach Tahiti auszuwandern – ein Plan, den er aber wieder fallen ließ. Die Suche nach dem fernen Paradies der Südsee, die er mit anderen Künstlern teilte, schlug sich nieder in seinen Drucken „Südseeinseln“ von 1936 und in der Serie „Fraueninsel“ von 1942. Zwischen 1935 und 1939 entstanden zahlreiche Drucke – abstrakte und figurative -, darunter eine Reihe, die Werkman in Anspielung auf „hot jazz“ „hot printing“ nannte.

Gegen Ende der 1930er Jahre wurde der Typograph und damalige Kustos am Stedelijk Museum, Willem Sandberg, auf das Werk des Groningers aufmerksam. Er besuchte ihn 1938 zum ersten Mal – eine Begegnung, aus der eine Freundschaft zwischen den beiden Männern erwuchs. Sandberg führte Werkman und dessen Kunst in die niederländische Kulturmetropole ein. Auf Vermittlung Sandbergs kam es 1939 zur ersten Einzelausstellung Werkmans in der Amsterdamer Galerie von Helen Spoor.

Allmählich nahm die kunstinteressierte Öffentlichkeit in den Niederlanden vom Werk des Groningers Notiz. Dazu beigetragen haben dürfte auch ein Artikel über Werkman aus der Feder von Jan G. Jordens, einem Maler und De Ploeg-Mitglied, der in der „Kroniek van hedendaagsche Kunst en Cultuur“ gedruckt wurde.

Die deutsche Besetzung der Niederlande, die im Jahre 1940 ohne Kriegserklärung von Hitlers Truppen überrannt wurden, waren für die holländische Bevölkerung und für die Flüchtlinge aus Deutschland ein Schock. Die Wirtschaft wurde zur Zuliefererin der deutschen Kriegsmaschinerie. Wer sich in diesen Betrieb nicht integrieren ließ, musste resignieren.

Im November jenes Jahres kam es zu einer Begegnung, die sich als richtungsweisend für die wenigen Lebensjahre erwies, die Werkman noch verbleiben sollten. Ein Freundeskreis, die Lehrerin Adri Buning, der Pfarrer August Henkels und der Student Ate Zuithoff suchten ihn auf. Sie wollten das Gedicht „Het jaar 1572“ von Martinus Nijhoff in einer kleinen Auflage drucken lassen, um es als Neujahrsgeschenk an weitere Freunde zu verteilen. Dieser Auftrag war der Anfang der Reihe von vierzig Drucken mit älteren und zeitgenössischen Texten „De Blauwe Schuit“ („Die blaue Schute“), die zum geistigen Widerstand gegen die Bedrohungen jeder Zeit aufrief und der Hoffnungslosigkeit Zeichen der Hoffnung entgegensetzte. Trotz einiger Übereinstimmungen unterscheidet sich „De Blauwe Schuit“ in gestalterischer Hinsicht deutlich von „The Next Call“, fast zwei Jahrzehnte zuvor geschaffen. Während „The Next Call“ aus typographischem Material entstand, beinhaltet „De Blauwe Schuit“ mehr illustrative und figurative Elemente.

1941 beteiligte sich Werkman an der Ausstellung „De verluchte bladzijde“ („Die illustrierte Blattseite“) im Stedelijk Museum. Paul Guermonprez sah dort die Arbeiten Werkmans, nahm Verbindung mit ihm auf und freundete sich mit ihm an. Im Mai war Werkman bei Sandberg in Amsterdam zu Gast und sah am Tag darauf einen unterirdischen Bunker in den Dünen bei Castrium, in dem sich Kunstwerke befanden, die aus Amsterdamer Museen ausgelagert worden waren. Nach Groningen zurückgekehrt, verarbeitete er die Eindrücke seiner Reise in der Folge von Drucken „Amsterdam-Castrium“.

Von 1942 an erreichten Werkman immer bedrückendere Nachrichten: August Henkels und Paul Guermonprez wurden verhaftet und ins Gefangenenlager St. Michielsgestel gebracht. Henkels wurde zwar nach einigen Monaten entlassen, musste aber später wieder untertauchen. Guermonprez floh aus dem Lager, schloss sich dem Widerstand an, wurde aber erneut gefangengenommen und von Deutschen umgebracht. Auch Willem Sandberg, der an der Amsterdamer Kunstakademie studiert hatte und sich als Graphiker und Typograph betätigte, war wegen seiner Arbeit für den Widerstand in ständiger Gefahr. Deshalb verließ er im April 1943 Amsterdam, fuhr mit dem Fahrrad nach Gennep, einem kleinen Städtchen an der Maas, und lebte dort als Maler unter dem Decknamen „van den Bosch“. In Gennep entstand eine Folge von Drucksachen, die er „*experimenta typographica*“ nannte.

Werkman beanspruchten mehr und mehr die Drucke der „*Blauwe Schuit*“, die er in Auflagen von 15 bis 120 Exemplaren herstellte. Eine kleine, mit vier Menschen besetzte Schute war ihr Signet. In „*De Blauwe Schuit*“ erschienen auch die beiden je zehn Blatt umfassenden Serien zu den „*Chassidischen Legenden*“. August Henkels hatte Werkman mit Martin Bubers „*Baalschem*“ bekannt gemacht. Für manchen bilden die Chassidischen Legenden den menschlichen und künstlerischen Höhepunkt in Werkmans Schaffen.

Der inhaltliche Charakter der meisten Drucke aus „*De Blauwe Schuit*“ lässt sich besonders anschaulich am Beispiel des „*Turkenkalender 1942*“ beschreiben, einer 32-seitigen Druckschrift im Quartformat. Im „*Colophon*“ teilte Werkman mit: „Der erste *Turkenkalender* stammt von Johannes Gutenberg und wurde im Dezember 1454 in Mainz gedruckt. Dieser, der Zweite seines Namens, wurde im Auftrag von ‚*De Blauwe Schuit*‘ von H.N. Werkman auf seiner Handpresse im späten Herbst 1941 gedruckt; er erschien zwischen Weihnachten und Neujahr. Es wurden 120 Exemplare nur für die Freunde von ‚*De Blauwe Schuit*‘ gedruckt.“

Das *Colophon* macht deutlich, dass der Kalender nicht in erster Linie den illegalen Veröffentlichungen zuzurechnen ist, die während der Besetzung in den Niederlanden entstanden. Und doch ist die „*Blauwe Schuit*“ insgesamt den „*klandestinen*“ Druckwerken der Zeit zuzuordnen, denn Text und typographische Gestalt entsprachen nicht dem, was ein Leser und Betrachter damals auf dem Markt vorfand. Gutenbergs Kalender richtete sich gegen die Türkengefahr im 15. Jahrhundert. Werkman nahm zwar den Titel auf, bezog die meisten Namen und Motive aber aus dem Freiheitskampf, den die Niederländer unter Wilhelm von Oranien gegen die spanische Herrschaft führten. Werkman bediente sich – wie viele Autoren seiner Zeit – der historischen Analogie: Was sich vordergründig als Geschichte der Vergangenheit las, war jedem verständlich, der mit offenen Augen in der Gegenwart lebte.

1943 entstanden elf Drucke der „Blauwe Schuit“. Es waren Texte von F.R.A. Henkels, das Gebet um Frieden von Karl von Orléans, Luthers Gebet wider die Türken oder – die „Chassidischen Legenden“ von Martin Buber. Im Januar 1945 entwarf Werkman eine Folge von Drucken zu den Erzählungen von Edgar Allan Poe; einige Blätter dazu waren bereits 1944 entstanden. Auch einen Kalender auf das Jahr 1945 hat er noch fertiggestellt.

Im März 1945 kam Henkels nach Groningen und besuchte Werkman. Am 15. März wurde Werkman – und am selben Tag auch Henkels – vom deutschen Sicherheitsdienst verhaftet. Beschlagnahmt wurden alle in seiner Druckerei und in seiner Wohnung vorhandenen Arbeiten. Das beschlagnahmte Gut wurde in die Dienststelle gebracht, die sich damals im „Scholtenhuis“ befand. „Am 10. April, in den frühen Morgenstunden“, so Jan Martinet, „wurde Werkman aus dem Schlaf geweckt. Seinem Zellengenossen, der ihn zu ermutigen suchte, machte er durch eine Gebärde deutlich, dass er wusste, was ihm bevorstand. Mit neun anderen Gefangenen wurde er in den Wäldern bei Bakkeveen ermordet.“

Die Befreiung Groningens am 13. April kam für ihn zu spät. Das „Scholtenhuis“ geriet bei der Befreiung in Brand; Werkmans dort eingelagerten Arbeiten fielen vermutlich den Flammen zum Opfer. Im Oktober 1945 ehrte Willem Sandberg, inzwischen Direktor des Stedelijk Museums, den Freund mit einer Retrospektive.

1946 wanderte die Ausstellung „Drucker gegen Unterdrücker“ durch die Schweiz. Sie erinnerte an die holländischen Drucker, Schriftsteller, Verleger und Buchhändler, die während der deutschen Besetzung den Tod gefunden hatten. Die gleichnamige Begleitschrift verzeichnet viele Namen, darunter auch den von Hendrik Nicolaas Werkman.

In den Niederlanden sollten in den darauf folgenden Jahrzehnten Werkman und sein Oeuvre auf eine bis heute anhaltende, große Resonanz treffen. Davon zeugt eine Fülle von Ausstellungen und Publikationen. 1995 ehrten die Niederlande den Drucker durch die Herausgabe einer Sonderbriefmarke. Motiv ist das Titelblatt von „De Blauwe Schuit 5“, des Gedichts „Prière“ von Charles Péguy, das Werkman im Mai 1941 in einer Auflage von 90 Exemplaren druckte.

Wer heute nach Groningen reist, kann vieles entdecken, was auf Werkman verweist und was er hervorgebracht hat. Eine öffentliche, im Stadtzentrum gelegene Schule mit mehr als 1.200 Schülerinnen und Schülern, die unter einem Dach Hauptschule, Realschule und Gymnasium vereint und in ihrem Unterrichtsprogramm Kunst und Kultur besonders betont, trägt seit 1987

den Namen „H.N. Werkman College“. An dem Speicherhaus, in dem ab 1923 die Druckerei Werkmans zu Hause war, ist eine Tafel angebracht, die an Werkman erinnert. Im Jahre 1995, also vierzig Jahre nach Werkmans Tod, stellten die Groninger in ihrer Stadt ein großes „Werkmanmonument“ auf, geschaffen von dem bedeutenden, auch hierzulande bekannten niederländischen Künstler Armando, der 1996 mit dem „Jerg-Ratgeb-Preis“ der Stiftung HAP Grieshaber ausgezeichnet wurde.

Das Groninger Museum, das seit seiner Eröffnung im Jahre 1994 wegen seiner eigenwilligen Architektur noch immer die Gemüter von Museologen und Architekten erhitzt, beherbergt derzeit das Werkman-Archiv, das Leben und Schaffen des Künstlers dokumentiert. Jan Martinet, der 1993 verstarb, hat die Archivalien zusammengetragen und eine umfangreiche Werkman-Sammlung aufgebaut. Archiv und Sammlung wurden dem Groninger Museum vom Stedelijk Museum zeitlich befristet überlassen. Das Groninger Museum hat aber auch selbst eine große Anzahl von Werkmans Arbeiten in seinem Bestand. Im Auftrag der Werkman-Stiftung wurde 2002 in Groningen als Forschungsvorhaben das „Werkmanproject“ gestartet. Ein wichtiges Ergebnis konnte in diesem Sommer präsentiert werden: das Werkverzeichnis „H.N. Werkman. Het complete oeuvre“, also das Verzeichnis seines Gesamtwerks.

In einem zweiten Museum der Stadt, dem „Grafisch Museum Groningen“ werden Gegenstände aus Werkmans Druckerei ausgestellt, seine Handpresse, auf der unter anderem die Drucke der „Blauwe Schuit“ entstanden sind, und anderes mehr. Man kann zwar nicht sagen, dass dort die Druckerei nachgebaut worden ist, aber Werkmans Handwerkskunst wird durch die Anstellung seiner drucktechnischen Hilfsmittel beim Besucher evoziert. Zudem werden Schulkinder in dem Museum angeleitet, Schablonendrucke nach dem Vorbild Werkmans herzustellen.

Wie sieht nun die bisherige Werkman-Rezeption in Deutschland aus? Beginnend 1954, waren Arbeiten Werkmans wiederholt bei Ausstellungen anlässlich der Ruhrfestspiele in der Kunsthalle Recklinghausen vertreten. Es spricht einiges dafür, dass Willem Sandberg, der legendäre Direktor des Stedelijk Museums, der intensive Kontakte zu den Ausstellungsmachern in Recklinghausen unterhielt, deren Interesse an Werkmans Oevre geweckt hat.

Eine erste deutsche Einzelausstellung fand 1956 in der Kestner-Gesellschaft in Hannover statt. Der damalige Kustos der Gesellschaft, der später als Direktor der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen berühmt gewordene Werner Schmalenbach schrieb dazu: „Wenn Werkmans Bilder zum ersten Mal in Deutschland gezeigt werden, so darf und soll das nicht dem Furchtbaren, das dem Künstler angetan wurde, verquickt werden. Die Ausstellung be-

darf keiner solchen moralischen Legitimation. Es geht nicht um ‚Wiedergutmachung‘, denn was geschehen ist, lässt sich nicht wiedergutmachen. Das eine berührt das andere nicht. Es geht in der Ausstellung um nichts weiter als um Werkmans Kunst. Nicht weil er auf diese Weise enden musste, sondern weil er ein wunderbarer Künstler war, wird sein Werk in der Kestner-Gesellschaft gezeigt.“ Werner Schmalenbach war sich im Übrigen sicher: „Werkman wird, wenn sein Werk einmal den ihm gebührenden Glanz in der Welt der Kunst besitzt, immer als ‚Drucker‘ vor uns stehen.“

In der Folgezeit sollten es besonders drei Persönlichkeiten sein, die sich – jede auf ihre Weise – um das Werkmansche Erbe in der Bundesrepublik Deutschland verdient gemacht haben: der Holzschneider, Maler und Drucker HAP Grieshaber, dessen Schüler, der Typograph und Drucker Josua Reichert und Hans A. Halbey, der frühere Direktor des Klingspor-Museums. Grieshaber ist in der Sammlung des Klingspor-Museums mit einer Reihe seiner Holzschnittbücher, wie dem berühmten „Totentanz von Basel“, vertreten. Halbey bewies Weitblick, als er 1960 einen Druck des damals noch jungen, kaum bekannten Josua Reichert erwarb. Es war das erste Blatt Reicherts überhaupt, das den Weg in ein Museum fand. Damals war ja noch nicht abzusehen, dass Dieter Ronte, Direktor des Bonner Kunstmuseums, 1999 Anlass zu der Feststellung haben sollte: „Josua Reichert ist heute auf dem Gebiet der Typographie der wichtigste Künstler, den wir in Europa haben.“ Dass das Klingspor-Museum über 125 Künstlerplakate des Typographen verfügt, ist seinem ehemaligen Direktor Christian Scheffler zu verdanken. Er kaufte 1982 je ein Exemplar sämtlicher Plakate an, die Reichert bis dahin gedruckt hatte. Und Scheffler war es auch, der zum Goethejahr 1982 die Ausstellung „Leidenschaftliche Liebe“ ausrichtete, die Reicherts Goethe-Drucke einschließlich seiner durch den „West-östlichen Divan“ angeregten persischen Drucke umfasste und die hernach mit großem Erfolg in weiteren Städten gezeigt wurde.

HAP Grieshaber und Josua Reichert entwickelten zu Werkman bereits seit der zweiten Hälfte der 1950er Jahre eine geistige Wahlverwandtschaft, die reiche Früchte tragen sollte. Im November 1956 reiste Grieshaber nach Amsterdam, um eine Ausstellung seiner Werke vorzubereiten, die im Frühjahr 1958 zustande kam. Ein Gespräch, das Grieshaber und Sandberg im Stedelijk Museum führten und das bis in die frühen Morgenstunden gedauert haben soll, hatte Folgen, die weit über den unmittelbaren Anlass hinausreichten. Sandberg zeigte Grieshaber Arbeiten Werkmans. Es war eine Initialzündung. Nach Hause zurückgekehrt, nahm Grieshaber, der damals eine Professur an der Karlsruher Kunstakademie hielt, zusammen mit Freunden und Schülern ein Buch in Angriff, das viel beachtet wurde.

Es war ungewöhnlich, schon durch sein Äußeres, das Kurt Leonhard so beschrieb: „Solide gebunden in steifer Pappe, normales Kunstbuchformat, aber unter den Prachtbänden unserer Schaufenster auffallend durch seine Unauffälligkeit, durch dieses härene Gewand in graubrauner Packpapierfarbe. Der Titel ist englisch: The Next Call, ‚Der nächste Anruf‘ also; zusammen mit der sehr großgedruckten Zahl 9 beherrscht er die Buchfront in einem Stil, der eindeutig und unverkennbar den zwanziger Jahren angehört, eine konstruktivistisch beeinflusste Dada-Typographie. Wer das Buch dann aufschlägt, merkt bald, dass er gar nicht den Buchtitel vor sich hatte, sondern das Titelblatt des neunten Heftes einer flugblattartigen Zeitschrift aus dem Jahre 1926, deren Typographie und Text von dem holländischen Drucker und Maler Hendrik Werkman besorgt wurde. Das Blatt findet sich im Buche reproduziert nochmals. Den eigentlichen Titel unseres Bandes aber verrät nur der grauleinene Buchrücken, wo in einem kleinen Schriftgrad und in französischer Sprache zu lesen steht: *hommage à werkman*, also Huldigung an Werkman.“

„Gedruckt auf der Achalm, in Reutlingen, Stuttgart und Karlsruhe. Printed in Germany 1957/58“, heißt es im Impressum; es war also ein deutsches Buch und ein Buch der damaligen Gegenwart. Es variiert in den Farben, Stärken, ja sogar in den Formaten der Papiere und entfaltet vor den Augen des Betrachters höchst verschiedene Typographien und Techniken des Bildrucks. Verfremdungen und Kontraste, Kompositionen aus Buchstaben oder Gegenständlichem, dargeboten in einer reichen und erregenden Koloristik, Texte, schwarz oder farbig auf hellgelb, rosa oder blaugraue Seiten gedruckt, bildliche Darstellungen in Blau, Gelb, Rot oder Grün auf schweren Papieren oder auf Pergament – all das fügt sich zu einer wundervollen Gesamtkomposition.

Das Buch steckt voller Überraschungen. Man kann wieder und wieder in ihm blättern und jedes Mal, so scheint es, erschließt es sich ein Stück mehr und gibt aufs Neue eines seiner Geheimnisse preis. Eines freilich offenbarte sich erst in diesem Sommer und soll hier erstmals gelüftet werden: Der erste Teil des Buches besteht aus Drucken nach Werkman. Von Grieshaber selbst ist das Zitat überliefert: „Die Drucke nach Werkman sind keine Faksimiles; wir verhielten uns so, wie man Geschenke erwirbt und weitergibt.“ Bisher war man aber allenthalben davon ausgegangen, Grieshaber habe diese Drucke sämtlich als Nach- und in gewisser Weise Neuschöpfungen auf seiner Kleinoffsetmaschine gedruckt. Dies gilt es nun, ein Stück weit zu relativieren. Warum? Das Gros der Holzstöcke des Holzschnitt-Oeuvres von Grieshaber lagert im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Nun hat die Kunsthistorikerin Catharina Geiselhart – eine riesige Arbeit – alle diese Holzstöcke photographiert und sich zusammen mit Wolfgang Bartelke daran gemacht, die einzelnen Stöcke den Arbeiten

zuzuordnen, die im Werkverzeichnis der Druckgraphik Grieshabers enthalten sind. Nach intensiver Arbeit, die streckenweise einem Puzzlespiel glich, gelang dies auch.

Doch vier der Stöcke entzogen sich bis zuletzt der Zuordnung. Doch plötzlich machte Wolfgang Bartelke eine frappierende Entdeckung: Die Stöcke gehören zweifelsfrei zum ersten Teil des Werkman gewidmeten Buches. Mindestens die Nachschöpfungen von zwei Drucken aus „De Blauwe Schuit“ („Een Moscovitische Legende“ und „Paul Robeson zingt“) sind keine Offsets, also Flachdrucke, sondern Holzschnitte. Grieshaber hat die Drucke Werkmans in Holz nachgeschnitten und von Stock gedruckt in das Buch aufgenommen. Sie weisen auch – bei genauerer Betrachtung für Fachleute erkennbar – die typischen Merkmale eines Hochdrucks auf. Sie könnten also in einem Nachtrag zum Werkverzeichnis der druckgraphischen Arbeiten Grieshabers als Holzschnitte nach Werkman Eingang finden.

Eingefügt hat Grieshaber in den ersten Teil des Buches zudem Bilder auf braunem Pergament, die wie belichtete Negative wirken. Zwei deutsche Soldaten, das Gewehr schussbereit, durchstreifen eine Straße. Beklemmender hätte nicht deutlich gemacht werden können, dass die Drucke Werkman teilweise während der deutschen Besetzung Hollands entstanden sind.

Aber es war nicht nur die Vergangenheit, die hier heraufgerufen wurde. Dass Hendrik Nicolaas Werkman zur Gegenwart gehörte und dass sich seinem Werk eine Zukunft öffnete, bewiesen im zweiten Teil des Buches auch die weiteren Arbeiten Grieshabers, seiner Freunde und Schüler, zu denen bald auch der junge Drucker Josua Reichert zählen sollte. Er gestand später: „Ich sah die Drucke von Werkman, die Typos von Grieshaber, die Arbeiten seiner Schüler – ich konnte alles kaum auf einmal fassen oder auseinanderhalten.“ Die Begegnung mit dem „hommage à werkman“ bedeutete für Reichert eine entscheidende Weichenstellung. Das Buch bildete die Brücke zu seiner Begegnung mit Grieshaber und begründete seine produktive Beschäftigung mit dem Lebenswerk Werkmans, das Reichert faszinieren und inspirieren sollte.

Wie groß die Wirkung des Buches war, zeigt sich zum Beispiel auch daran, dass ihm Paul Rand, einer der bedeutendsten amerikanischen Typographen des vergangenen Jahrhunderts und Bewunderer Werkmans, einen bevorzugten Platz in seiner Bibliothek einräumte.

2003 veranstaltete das Klingspor-Museum aus Anlass seines 50-jährigen Jubiläums – Stefan Soltek hatte im Jahr zuvor die Museumsleitung übernommen – die Ausstellung „50 Jahre 50 Bücher“. Eines der dort gezeigten Bücher war die „hommage á werkman“.

Im Herbst 1961 wurde in der Städtischen Kunstgalerie Bochum eine Ausstellung eröffnet, die Grieshaber und Reichert gleichermaßen am Herzen lag – eine umfassende Werkman-Retrospektive. Zur Ausstellung erschien ein Katalogbuch mit einem Werkverzeichnis der Arbeiten des Niederländers. Die Texte stammten von Peter Leo, dem Direktor der Galerie, von August Henkels und Jan Martinet. Grieshaber hat das Werk zum Druck eingerichtet – ein Anzeichen dafür, dass die Initiative zu der Ausstellung wohl von ihm ausgegangen ist. Reichert druckte zur Ausstellung den Handpressendruck „Für Werkman (Bochum)“, worauf Grieshaber ihm schrieb: „Werkman, von ihnen bejaht, hilft gerade weiterleben.“

Die Ausstellung war eine Sensation. Sie hatte noch drei weitere Stationen: Im Frühjahr 1962 wurde sie von der Gesellschaft der Freunde junger Kunst in der Kunsthalle Baden-Baden gezeigt, im Sommer in der Neuen Sammlung München und im Kunstverein Hamburg. Zur Ausstellungseröffnung in Baden-Baden sprachen Willem Sandberg und HAP Grieshaber. Er stellte seine Ansprache unter das Thema „Poesie aus dem Setzkasten“. „Jene Deutschen, die 1945 den Drucker Hendrik Nicolaas Werkman erschossen haben“, so Grieshaber, „sie trafen nur sich selbst!“ Grieshabers Ansprache liegt als großformatiger Druck vor, den Josua Reichert ausgeführt hat.

Auch zur Werkman-Ausstellung in Baden-Baden stellte Reichert mit Holztypen und einer Walze ein Blatt her, das er in Erinnerung an Werkmans Zeitschrift „the next call“ nannte. Wenig später entstand Reicherts Handpressendruck „eulogy für hnw“, ein Blatt zum lobenden Andenken an Werkman, das für den Kenner anhand der Initialen zu identifizieren war. Als die Ausstellung in der Neuen Sammlung in München gezeigt wurde, lag eine achtseitige Drucksache mit dem Text Grieshabers und Abbildungen von Werkman-Arbeiten vor. Grieshaber und Reichert haben sich für den ihnen in Kunst und Leben so nahe stehenden Drucker immer wieder eingesetzt.

„Dem Klingspor-Museum in Offenbach“, meldete 1968 die Süddeutsche Zeitung in ihrer Osterausgabe, „ist aus Holland eine vollständige Sammlung von Werkman-Drucken angeboten worden.“ Angelegt hatte die Sammlung der Pfarrer August Henkels, der – wie dargetan – zu den engsten Freunden und Vertrauten Werkmans gehörte. Zu diesem Zeitpunkt hatte Hans A. Halbey bereits damit begonnen, die finanziellen Mittel zu rekrutieren, die für den Ankauf der Sammlung erforderlich waren. Da die Möglichkeiten des Museums selbst begrenzt waren, war es auf Zuschüsse und Spenden angewiesen. Grieshaber, der unbedingt wollte, dass der Ankauf gelingt, schuf für die Spendenaktion den Farbholzschnitt „Für die Werkman-Stiftung der deutschen Drucker“, in 100 Exemplaren gedruckt und von Grieshaber signiert. Jeder, der mehr als 1.000 Mark spendete, erhielt den Holzschnitt.

Der Hauptvorstand des Bundes der Drucker verbreitete einen Spendenaufruf, in dem er auf den künstlerischen und wegen ihrer Seltenheit einzigartigen Wert der Sammlung und auf die Humanität des Künstlers hinwies, die sich in seinem Werk widerspiegelt. „Eine Werkman-Sammlung“, so die Autoren des Aufrufs, „sollte gerade in dem Lande vertreten sein, durch dessen Schergen der Künstler den Tod fand.“ Begleitet wurde der Aufruf von einem Abriss zu Leben und Werk des Druckers, den Halbey verfasst hatte. Er hoffte, von den großen deutschen Druckhäusern, denen er eigens schrieb, großzügige Spenden zu erhalten. Tatsächlich aber verlief die Spendenaktion eher schleppend und zog sich über mehrere Jahre hin. Wer entsprechende Artikel aus der regionalen und überregionalen Presse von Anfang der 1970er Jahre heranzieht, wird zu dem Befund kommen, dass sich der größte Teil der Druckindustrie zugeknöpft verhielt und sich damit alles andere als ein gutes Zeugnis ausstellte. Halbey aber gab nicht auf.

Ab Mitte Juni 1969 wurde die Sammlung im Klingspor-Museum gezeigt. Die Besucherinnen und Besucher konnten sich nunmehr ein Bild von der künstlerischen Bedeutung der dort ausgestellten Werkmania machen. Die Ausstellung sollte zunächst bis Ende Oktober laufen, wurde dann aber bis Mitte März 1970 verlängert.

Die vielfältigen, nie erlahmenden Bemühungen Halbeys, die Sammlung für Offenbach zu sichern, führten schließlich zum Erfolg. Dazu beigetragen haben auch Zuschüsse der Stadt Offenbach und des Landes Hessen. Seit 1974 kann das Klingspor-Museum die Sammlung, an deren Ankauf auch mehrere andere Museen interessiert waren, sein Eigen nennen. Sie stellt die größte Werkman-Sammlung außerhalb der Niederlande dar. Dass das Klingspor-Museum die Sammlung beherbergen sollte, entsprach auch dem Wunsch August Henkels. Ihm erschien das Haus mit seinem spezifischen Profil als höchstgeeigneter Ort dafür.

Im Sommer 1979 veranstaltete das Mainzer Gutenberg-Museum eine Einzelausstellung mit Arbeiten Werkmans. Initiator war Hans Halbey, der inzwischen als Direktor des Mainzer Museums tätig war. Die Exponate hatte das Klingspor-Museum als Leihgaben zur Verfügung gestellt. Im Frühjahr 1982 war es wiederum das Klingspor-Museum selbst, das Werkman eine Einzelausstellung widmete. Eine weitere Einzelausstellung fand im Frühsommer 1990 im Stadtmuseum Düsseldorf statt, wobei man auf Leihgaben aus dem Groninger Museum zurückgriff.

Darüber hinaus lässt sich in Deutschland eine Reihe von Gruppenausstellungen identifizieren, in denen Arbeiten Werkmans zu sehen waren – vier davon im Klingspor-Museum. So

richtete Christian Scheffler zum Beispiel die Ausstellung „Avantgardistische Typographie der 20er und 30er Jahre aus Flandern und den Niederlanden“ aus. Sie wurde 1993 in Kooperation mit der Frankfurter Buchmesse gezeigt, bei der Flandern und die Niederlande das Schwerpunktthema bildeten.

Ende der 1960er Jahre präsentierten nacheinander der Kunstverein Wolfsburg und die Kunsthalle Wilhelmshaven die Ausstellung „Ausgewählte niederländische Graphik“ mit Leihgaben ausschließlich des Stedelijk Museums. Dort war Werkman mit zwei Dutzend seiner Drucke vertreten, und eine seiner typographischen Kompositionen zierte den Umschlag des Katalogs. Oder – um ein weiteres Beispiel zu nennen: Die Ausstellung „Der Zensur zum Trotz. Das gefesselte Wort und die Freiheit in Europa“ – 1991 in der Herzog-August Bibliothek Wolfenbüttel – zeigte Drucke Werkmans, die während des Krieges entstanden waren, vor allem aus der Folge „De Blauwe Schuit“.

Ein Beispiel aus jüngerer Zeit, nämlich aus dem Jahr 2005, ist die Ausstellung „Wiederholte Spiegelungen“ der Städtischen Galerie Rosenheim mit typographischen Bildern und Drucken von Werkman, Sandberg, Grieshaber, Reichert und Ewald Spieker, einem zeitgenössischen holländischen Typographen und Schüler Reicherts. Als Reichert 1970 zu einer Gastdozentur an der Gerrit-Rietveld-Akademie nach Amsterdam eingeladen wurde, fanden der Deutsche und der junge Niederländer beim Drucken zueinander – für Spieker ein wegweisendes Zusammentreffen. Die dort ausgestellten Arbeiten Werkmans waren Leihgaben des Klingspor-Museums. Konzipiert hatte die Ausstellung Josua Reichert. Für den Umschlag des Begleitbuches schuf er den Druck „Für W“. Mit „W“ war niemand anderes als Werkman gemeint. Die Originaltypographie, von Reichert in 50 Exemplaren gedruckt, nummeriert und signiert, liegt der Vorzugsausgabe des Buches bei.

Vor zwei Wochen ging im Museum Schloss Moyland am Niederrhein – bekannt durch seine Beuys-Sammlung und sein Beuys-Archiv – die Ausstellung „Groninger Expressionisten. Klassische Avantgarde aus den nördlichen Niederlanden“ zu Ende, die die Chance bot, eine Reihe von Werkmans Arbeiten zu betrachten. Im Katalog zu dieser Ausstellung bemerkt Ron Manheim über „De Ploeg“: „Werkman ist der einzige Künstler der Groninger Gruppe, dessen Bedeutung auch im Ausland erkannt und gewürdigt wurde.“ In Deutschland hat dazu – wie gesagt – Josua Reichert ganz erheblich beigetragen.

Wie sehr er sich über nunmehr fast ein halbes Jahrhundert bis heute als großer Protagonist des Werkmanschen Erbes erwiesen hat und erweist, wurde und wird immer wieder deutlich: 1966 zeigte das Stedelijk-Museum eine Einzelausstellung mit seinen Arbeiten. Für ihn war

es keine Ausstellung wie jede andere, fand sie doch im Lande Werkmans statt, in dessen Werk Wurzeln für das eigene liegen. Reichert, der sich inzwischen – seinem Ziehvater Grieshaber folgend – zu einem ausgezeichneten Plakatmacher entwickelt hatte, typographierte und druckte für die Amsterdamer Ausstellung gleich vier verschiedene Plakate. Das erste davon wies nicht wie üblich auf Ort und Zeit der Ausstellung hin, sondern auf Hendrik Nikolaas Werkman, dem Reichert seine Ausstellung widmete.

1968, im selben Jahr, in dem Reichert an der documenta in Kassel teilnahm, druckte er mit Holzlettern den Hauptteil seines Mappenwerkes „Amsterdamer Schriftmusterbuch“, das – anders als der Titel vielleicht vermuten lässt – beileibe nicht zu einem gewissermaßen archivarischen Werk geriet. Auf einem der Bogen stellte er ein Alphabet dar, bei dem er lediglich die Versalien HNW druckte, die übrigen Buchstaben aber durch Quadrate ersetzte und damit erneut die Erinnerung an Hendrik Nicolaas Werkman heraufrief. Auch später sollte er das Andenken an den Groninger wach halten. Sein 1991 erschenenes „Werkmanbuch“ zum Beispiel bezeugt dies. Und 1995 setzte er die Handpresse in Gang und stellte einen Druck her, auf dem sich unter der bildlichen Darstellung – beherrscht von einem groß gedruckten, auf die Seite gestellten „W“ – das Datum 10.4.45 findet. Damit gedachte er des 50 Jahre zurückliegenden Tages, an dem Werkman ermordet wurde.

Es wäre spannend, in einer Ausstellung einmal Arbeiten Werkmans und Reicherts zusammenzuführen und dabei jenen Typographica und Drucksachen einen zentralen Platz einzuräumen, mit denen der Deutsche an den Niederländer erinnerte. Das Klingspor-Museum wäre für eine solche Ausstellung geradezu prädestiniert.

Werkmans hoher künstlerischer Rang wird heute allenthalben anerkannt. Alston W. Purvis, Direktor des Fachbereichs Graphic Design an der Universität Bosten, der viel zur Vermittlung des Werkmanschen Oeuvres im angelsächsischen Sprachbereich beigetragen hat, begründet dies so: „Hendrik Nicolaas Werkman half, die Drucklettern aus ihrer traditionellen Funktion zu befreien, und bis zur Zeit seines Todes im Jahre 1945 hat er ihre künstlerische und symbolische Bedeutung substanziell neu interpretiert. Der einfache Gebrauch humaner, unkonformistischer und nicht eingeschränkter Elemente in seinen Druckwerken bildet die Grundlage für seine Bedeutung als Künstler.“ Werkman habe zwar auch gemalt, nahm aber letztlich „Zuflucht zu dem, was er am besten kannte, zur Druckerpresse“. Er habe geglaubt, dass die verborgenen Pfade die schönsten sind. Den Schöpfungen Werkmans attestiert Purvis spielerische Unbekümmertheit, eine glanzvolle Lebendigkeit und das Element der Überraschung.

Werkman war eine solitäre Gestalt. In seinem Standardwerk „Pioniere der modernen Typographie“ stellte Herbert Spencer Werkman in die Reihe der ganz Großen dieses Metiers. An anderer Stelle beschrieb er den Niederländer als „aufrichtig, einfach, kontemplativ sowie mitfühlend und – allem voran – ausgeprägt menschlich.“ Das Klingspor-Museum kann man zu seiner Werkman-Sammlung nur beglückwünschen. Sie zählt in jedem Fall zu den Preziosen, über die das Haus verfügt.

Zitierte Literatur

Martinet, Jan: Biographie, in: Hendrik Nicolaas Werkman 1882 – 1945, Bochum: Städtische Galerie 1961

Spielmann, Heinz: Hendrik Nicolaas Werkman, in: Speculum Artis. Zeitschrift für alte und neue Kunst, 17. Jahrgang, Heft 4/April 1965. Zürich und Konstanz 1965

Leonard, Kurt: The Next Call. Hommage à Werkman, in: Ariel, herausgegeben von Walter und Klaus Euler; gedruckt von Tillman Roeder, Handpresse „Die Villa Darmstadt“, Heft 11/März 1970

Schmalenbach, Werner: Hendrik Nicolaas Werkman, in: Katalog Nr. 7 des Ausstellungsjahres 1955/56 der Kestner-Gesellschaft, Hannover 1956

Purvis, Alston W.: H.N. Werkman, New Haven: Yale University Press 2004

Spencer, Herbert: H.N. Werkman. Printer – Painter, in: Typographica, old series, number 11, 1955

Seuphor, Michel: Ein halbes Jahrhundert abstrakte Malerei. Von Kandinsky bis zur Gegenwart. München, Zürich: Knaur 1962

Herangezogen wurden darüber hinaus weitere Beiträge in Büchern, Katalogen und monographischen Schriften.

Wolfgang Glöckner, Ministerialdirigent a.D., lebt in Bonn. Zahlreiche Beiträge zu wirtschafts- und sozialpolitischen sowie kulturellen Themen, darunter

HAP Grieshaber – ein homme engagé, in: HAP Grieshaber. Der Holzschneider als Maler, herausgegeben von Johannes Göbel und Wolfgang Glöckner, Bonn 1989

HAP Grieshaber – ein Mann, der die Bücher liebte, in: Grieshaber. Holzschnitt im Buch, herausgegeben von der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Bern, Schweizerische Landesbibliothek 1989

Das Faszinosum HAP Grieshaber. Ein Beitrag zu seinem zehnten Todestag, in: Wolfgang Glöckner, Helmut Heißenbüttel, Heinz Spielmann: „In memoriam HAP Grieshaber. 3 Reden“, Hauenberg 1991

Begegnungen. Über Josua Reichert, Hendrik Nicolaas Werkman, HAP Grieshaber, Willem Sandberg und Ewald Spieker. Text des Begleitbuchs zur Ausstellung „Wiederholte Spiegelungen“, Städtische Galerie Rosenheim 2005