

Wulf Herzogenrath, Alexander Wewerka (Hg.)

Nahaufnahme Stefan Wewerka






Nahaufnahme Stefan Wewerka

Herausgegeben von Wulf Herzogenrath
und Alexander Wewerka

Mit einer DVD

Alexander Verlag Berlin

www.stefanwewerka.de

gefördert von der
KUNSTSTIFTUNG  **NRW**

Porträtfoto auf dem Schutzumschlag © David Brandt
Abbildung Seite 2: *Classroom Chair*, Holz, 1970/2005

© by Alexander Verlag Berlin 2010,
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin
www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com
Dem Buch liegt eine DVD bei.
Alle Rechte vorbehalten.
Satz und Gestaltung Antje Wewerka
Druck und Bindung Interpress, Budapest
Printed in Hungary (March) 2010
ISBN 978-3-89581-193-7

INHALT

| | |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 7 | Wulf Herzogenrath, <i>Stefan Wewerka</i> |
| 20 | Editorische Notiz |
| 21 | Stefan Wewerka, »The exhibition started in 1928 when I was born and will end, sometime, when I will die ...« |
| 23 | Kindheit |
| 39 | Ausbildung und erste Projekte |
| 51 | Praxis |
| 61 | <i>Erdarchitektur</i> (1958) |
| 71 | <i>Vorschläge zum Umbau der Stadt Paris</i> (1962) |
| 81 | <i>Ein Brief an die Studenten der School of Architecture</i> (1965) |
| 86 | <i>Ideenwettbewerb »Wohnviertel Ruhwald«, Berlin-Westend</i> (1965/66) |
| 89 | Westen, ab 1967 |
| 91 | <i>Vortrag an der Architekturfakultät der Technischen Hochschule Aachen</i> (1967) |
| 127 | <i>Selbstdarstellung</i> (1972) |
| 146 | Professur |
| 147 | <i>Neuordnung des Fachbereichs Kunst und Design der Fachhochschule Köln</i> (1986) |
| 157 | Design |
| 169 | <i>Auszug aus einem Interview mit Harper's Gran Bazaar, Mailand</i> (1979) |
| 174 | <i>Essen und Ritus</i> (1981) |
| 176 | Der documenta-Pavillon |
| 179 | <i>Ein Brief, Kunst und Design betreffend</i> (1995) |
| 180 | Wohnbrücken, Projekte in Frankfurt/Main |
| 183 | Stahlskulpturen |
| 191 | Ausstellungsprojekt 8 Künstler |
| 207 | Kurzbiographie |
| 210 | Ausstattungsverzeichnis: Einzel- und Gruppenausstellungen |
| 216 | Bibliographie: Bücher, Grafikmappen, Einzelkataloge, Artikel und Vorträge, Filme |
| 220 | Anstelle eines Registers: Freunde, Vorbilder und Anreger |
| 225 | English translation |
| 288 | Die DVD |



Stefan Wewerka auf Rolltreppe, Köln, 1973
Foto: Lothar Wolleh

Wulf Herzogenrath

STEFAN WEWERKA

Ein großer Künstler verändert unsere Sicht auf die Welt, auf die Dinge. Ein großer Künstler entwickelt seine eigene Welt und gestaltet nach seinen Prinzipien, er kümmert sich nicht immer um den Auftraggeber oder den Kunstmarkt, sogar, wenn diese positiv reagieren, sondern er eilt weiter zu neuen Ufern. Oftmals ist er dem Zeitgeist zu sehr voraus und schon gar nicht in Schubladen einzuordnen, erst sehr viel später gelingt das vielleicht den Nachgeborenen.

Stefan Wewerka ist einer dieser Künstler: geboren 1928 in eine vielfältige Künstlerfamilie – so wie seine Kinder wiederum kreativ und kulturell tätig sind. Er wuchs in schwierigen Zeiten in Magdeburg auf und hatte aber schon im frühen Nachkriegs-Deutschland als junger Architekt Erfolge, z.B. 1951–54: Bau der Jugendherberge Bonn und mit einem Studentenwohnheim in Berlin. Eine seiner frühen Ausstellungen wurde am 30. September 1958 in einer der damals einflußreichsten Avantgarde-Galerien Europas, der Galerie Nächst St. Stephan, eröffnet: Er zeigte dort als Architekt seine »Erdarchitekturen« – ein utopischer Protest gegen »die eilig gebauten, viergeschossigen Häuser, die in den 50er Jahren aus dem Boden schossen«, wie er selbst formulierte. Die Erdarchitektur schien ihn zwar in die Nähe der »organischen Architektur« eines Hans Scharoun zu bringen, doch seine Vorstellungen von einer neuen Architektur können auch dazu als Protest gesehen werden: »Topographie, Vegetation und Architektur sollten zu einer Einheit werden« – später wird Stefan Wewerka sagen, daß diese Ideen für eine neue Erdarchitektur der Übergang zur Bildhauerei gewesen seien, jedenfalls eigentlich für ihn auch das Ende der Architektur, obwohl die Architektur ihn ernährt und immer eine Hauptlinie des Werkes bleibt. Die Diskussionen mit dem gleichaltrigen Friedensreich Hundertwasser und seinen



Seite aus *Pop-Architektur*, herausgegeben von Dick Higgins und Wolf Vostell, Droste Verlag 1969, o. S.



StW mit Dieter Roth, Siebdruck, 1970
(Sammlung M. Toy)

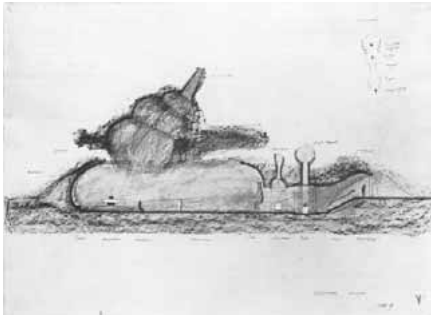
Protest-Ideen gegen die rationale Architektur führten in demselben Jahr 1958, in dem Wewerka seine »Erdarchitekturen« in Wien präsentiert und sich mehrfach mit Hundertwasser trifft, zu dessen »Schimmelmanifest«. Heute scheint diese Parallele zu der damals höchst umstrittenen, auf die Gesamtheit der Gestaltung und der Natur zielenden Arbeit Hundertwassers zunächst eher ungewöhnlich, aber das sehen wir mit dem Wissen um die späteren, massenhaft produzierten bunten Bilder. Zeitgleich entstanden Wewerkas »Erdarchitekturen« und die Visionen Hundertwassers, die im »Verschimmelungs-Manifest gegen den Rationalismus in der Architektur« so formuliert sind: »Wir leben heute in einem Chaos der geraden Linien, in einem Dschungel der geraden Linien. Die gerade Linie ist keine schöpferische, ist eine reproduktive Linie.« Es bleibt die Frage, welche andere Verbindungen zu zeitgleichen oder späteren Architektur-Visionen sich finden lassen. Dies Feld ist noch zu wenig bearbeitet, Vergleiche zu Vorstellungen von Arnulf Rainer, Hans Hollein und anderen Künstlern in dem vom Fluxus-Geist seiner Herausgeber Dick Higgins und Wolf Vostell geprägten Band »Poparchitektur, Concept Art« (Droste Verlag Düsseldorf 1969) – Stefan Wewerka ist auf zwei Doppelseiten in diesem für ihn ungewöhnlichen Umfeld richtig mit seinen Schnittcollagen und seinen Text-Ideen, wenn auch die Erdarchitekturen hier sicherlich ebenfalls dazugehört hätten wie vergleichbare Zeichnungen Robert Filious von 1968.

Für einige der Avantgarde-Künstler am Ende der 50er Jahre galt – oftmals in Nachfolge von Dada und Bauhaus – nicht die Unterscheidung von freier und angewandter Kunst, von Architektur und Skulptur, von Lehren und Leben – mit größter Freude und Intelligenz suchte Stefan Wewerka immer in der einen Sache zugleich die Gegenseite mit einzubeziehen. Das hat seine Förderer, Auftraggeber und Sammler jeweils neu irritiert, fasziniert, aber auch verschreckt!

1960 lebte er im Herzen der Avantgarde in der Kölner Szene. Er baute für Alfred Neven DuMont den ersten mobilen Ausstellungs-



Lesung von Hans G. Helms, 1960 im Studio Mary Bauermeister, Köln. Hinten, stehend von rechts: Stefan Wewerka, Otto Piene, unbekannt, Mary Bauermeister. Foto: Peter Fürst



Erdarchitektur, 1956 (Achsischnitt) (Graph. Sammlung, Staatsgalerie, Stuttgart)



Einladung in das Studio Bauermeister



Galerie Studio DuMont, Köln, 1961

raum »Studio DuMont«, eine Art Happening-Architektur, streng konstruktiv, aber in vielen Teilen veränderbar: Der 5 x 10 x 5 Meter große Raum konnte durch drei seitlich eingebaute Rollenlager in halber Höhe räumlich verändert werden, für Theater- oder Filmvorführungen konnten dort sogar 30 Personen Platz nehmen. Er realisierte Architekturen und entwickelte zugleich die legendäre Utopie einer Erd-Architektur weiter. Bevor dann die meisten dieser Zeichnungen beim Versand zum Museum of Modern Art in New York verloren gingen, nur wenige sind in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart erhalten – was manchem wie eine Legende vorkommen mag –, sind diese Zeichnungen nachweislich auch im Atelier Mary Bauermeister in der Kölner Lintgasse 28 präsentiert worden: Am 26. März 1960 wurde dort eine Ausstellung eröffnet.

Der Titel »Musik Texte Malerei Architektur« umschreibt nüchtern die ungewöhnliche Verschränkung der Interessen in dieser damals wohl lebendigsten Szene in Deutschland. Dieser multimediale Abend bildete den Auftakt für eine Reihe von Aktionen, Konzerten und Ausstellungen. Bei dieser »Geburt der Kunststadt Köln aus dem Geist der Musik« war Stefan Wewerka gestaltend mittendrin, ebenso wie John Cage und Sylvano Bussotti, Arnulf Rainer und Otto Piene, Nam June Paik und Karlheinz Stockhausen. Christo realisierte seine ersten Verhüllungen im Kölner Hafen – und auch hier gehen die Legenden um: Wie weit war hier der Architekt Wewerka anregend, der ihm sagte, Christo solle doch nicht nur, wie gerade von ihm für den Galeristen Haro Lauhus im Kölner Hafen geschehen, große Fässer-Pyramiden, sondern den Eiffelturm verhüllen – zumindest als Collagen auf Fotos, die Wewerka ihm aus Paris mitbrachte. Wenn sich Mary Bauermeister, die das quirlige kommunikative Zentrum dieser Sparten übergreifenden Avantgarde bildete, sich an den Stefan Wewerka dieser Zeit erinnert, dann spürt man noch heute eine gewisse Faszination an diesem Unruhe und Interesse an Neuem ausstrahlenden Künstlertypus, der Architekt war, aber sich viel mehr als Bildhauer, Ideenkünstler fühlte. »Er hatte brillante Ideen, aber er war faul – wir diskutierten viel, aber er reiste lieber.« Diese knappe, kollegiale Beschreibung charakterisiert den Künstler Wewerka: erfindend, unsterblich, weiterwollend, nie zufrieden mit dem, was er erreicht hat, und möglichst auch noch das Gegenteil von dem tun wollen, was andere gerade von ihm erwarteten. Und dies Zitat erinnert an eine Feststellung des Design-Stars Philippe Starck, fast fünfzig Jahre später: »Ich bin durch Zufall im Design gelandet. Das Medium hat mich gewählt, und ich habe es aus Faulheit und Mangel an Selbstbewusstsein akzeptiert ... Dazu gehören bei mir Kreativität, Vision, Rigorosität, Subversivität, Rebellion, Poesie, Humor.« (FAS, 18. 10. 09, S. 28) Dies charakterisiert auch die Lebensweise Stefan Wewerkas.

In einer Einladung der belgischen Galerie »Yellow Now« in Liège 1971 druckte er in drei Sprachen eines seiner »Projekte« von 1962 ab:



Christo und Jeanne-Claude: Gestapelte Ölfässer und Verhüllungen im Kölner Hafen, 1961
Foto: Stefan Wewerka

Einmal ging ich ins Museum of Modern Art zu einer Kustodin, um mich nach meinen Erdarchitekturzeichnungen zu erkundigen, die 1968/69 mein Kölner Drucker an den damaligen Direktor des Museums, Edgar Kaufmann, geschickt hatte. Er hatte sie sorgfältig verpackt, aber leider nicht versichert. Nun wußte niemand etwas über den Verbleib der 64 Zeichnungen, niemand hatte sie je gesehen. Sie waren wohl nie angekommen. Später sprach ich mit André Thomkins und Dieter Roth einmal darüber: Sie hatten beide dasselbe erlebt.

Stefan Wewerka



Ausstellungsplakat Kunsthalle Nürnberg, 1979



Schilderwald, lackiertes Metall, 1978 (Skulpturenmuseum Marl)

»Leider wird es ein Projekt bleiben: Die Erdkugel halbieren, beide Hälften gegeneinander drehen und wieder zusammenkleben. Akkra würde dann ein Vorort von London sein und der Niger würde in die Nordsee münden und in London würde es verdammt heiß werden, oder umgekehrt, kalt in Akkra, es ist schwierig, das Richtige vorauszusehen. Die restliche Westseite der Britischen Inseln würde einen neuen Standort in der Nähe des Nordpols haben und die Engländer würden dann noch frostiger werden und Paris läge dicht beim Äquator und überhaupt würde es sich alles schlagartig verändern ... Paris, Dezember 1962«. Während damals gerade die Avantgarde der Künstler – dem Vorbild bauhaus folgend – alles wieder klein zu schreiben begann, setzte Stefan Wewerka den oben zitierten Text damals nur in Großbuchstaben. Wie Joseph Beuys sah er sein Leben als das eigentlich wichtige Kunstwerk: »The exhibition started in 1928 when I was born and will end, sometime, when I will die ...«. Der oben genannte Text erschien 1967 in der Einzelblatt-Mappe der Edition et, Nr. 3, 1967 auf der Rückseite einer Abbildung, die folgende Bildzeile enthielt: »Stefan Wewerka – Halbzeit 1961 – eine Hälfte Sammlung B. B. – andere Hälfte Privatbesitz – Lucio Fontana gewidmet«, und zeigte die eine Hälfte einer halbierten Armbanduhr. So erscheint das Werk von Wewerka in höchst unterschiedlichen Kontexten, Architektur, Fluxus, Concept Art oder Pop, und das entspricht auch dem Wesen und Werk, das sich auch in dieser frühen Zeit nicht auf eine Linie eingrenzen läßt.

Wewerka machte sich Gedanken über neue Verkehrssysteme und den Umbau alter Städte. Aber während der Stadtbaumeister von Hannover die »autogerechte Stadt« mit großen Schneisen für neue vierspurige Straßen mitten durch Wohngebiete plante, sah Stefan Wewerka eine völlig andere Entwicklung voraus. Sein »Umbau alter Städte« sollte, falls denn keine U-Bahn finanziert werden könnte, ein »Taxisystem elektrobetriebener Fahrzeuge« ermöglichen. Umweltschonend – ein Begriff, der 1962 mitten im aufstrebenden

Wirtschaftswunderland nicht nur utopisch, sondern weltfremd geklungen haben muß. »Bepflanzungen von ehemaligen Fahrbahnen« – das sind Ideen, die er mit Hundertwasser in Wien diskutierte – aber gerade, weil er dies als Architekt gegenüber seinen Kollegen forderte, erhielt er ebenso Gegenwind wie Hundertwasser bei seinen Vorträgen und Aktionen. Die junge Architektur sollte – nach allgemeiner Ansicht – strukturell und seriell sein, wie sie Schulze-Fielitz, Schneider-Wessling oder Buckminster-Fuller entwarfen und auch bauten. Leider sind bisher kaum Korrespondenzen geschweige denn das Konzept für dies von Ernst Brücher für seinen DuMont-Buchverlag angeregte Buch bekannt. Die Brief-Erwähnungen von Spoerri und Rainer aus dem Sommer 1961 (MuMoK Wien Katalog 2006) oder der für Rainer 1967 herausgegebene Band *Schwarze Architektur* (TU Berlin) sind zuwenig aufschlußreich, um die damalige Sicht des sich vom Architekten zum Bildhauer und »freien Künstler« entwickelnden Stefan Wewerka genauer belegen zu können – wobei er natürlich nie die Architektur aufgegeben hat, wie das großartige Beispiel des documenta-Pavillons (für die documenta 8 in Kassel, 1987) belegt.

Um 1970 eroberte Wewerka die Kunstszene sowohl mit seinen Arbeiten auf Papier als auch mit seinen schiefen, sich anlehenden, veränderbaren Stühlen und ganzen Raum-Environments, so sein »Ludwig van«-Zimmer für den Film von Mauricio Kagel, das »Abendmahl«, die »Lecturing Hall« (auch »Classroom« genannt) sowie »Tür und Wand«. Es gibt wohl kaum einen anderen ca. Vierzigjährigen, der in diesen Jahren einen vergleichbaren Erfolg für sich verbuchen konnte: jeweils ein Dutzend Einzelausstellungen in den Jahren 1971 und 1972, Editionen von Graphiken und Mappenwerken in angesehenen Galerien, Herausgabe von Jahressgaben für mehrere Kunstvereine sowie Ankäufe in bedeutende Sammlungen, wie die von Wolfgang Hahn (heute im Museum Moderner Kunst in Wien) oder von Peter und Irene Ludwig (Aachen, Köln u. a. O.) Seine Stuhl-Skulpturen sind mal weich zusammensinkend,

... Für den Verlag DuMont in Köln habe ich Material für ein »paper-book« zusammengetragen, eigentlich behandelt es das Thema »Junge Architektur«, aber meine Absicht ist es, hierzu parallele Vorgänge in anderen künstlerischen Gebieten aufzuzeigen. Im Gebiet der Architektur ist, wie auch in Feldern der bildenden Kunst eine »gewisse Stagnation« zu verzeichnen. Somit ist es äußerst schwierig, über den neuesten Stand zu berichten. Zumal wenn man das Gefühl für die Dinge, die auch zukünftig noch etwas zu sagen haben, wachhalten muß. Also, Beteiligte sind noch (bildende Kunst) der Wiener Arnulf Rainer, Daniel mit seinen frühen Arbeiten (Klebereien), Christo mit seinen »Mumifizierungen«, ein paar junge Amerikaner, z.B. La Monte Young mit sehr merkwürdigen Kompositionen und so fort. Ich selbst zeige einiger der »Schnitte«. Vielleicht erklärt Ihnen das meine regelrechte Liebe für Ihr Schuhwerk!

Meine Frage ist nun, ob Sie bereit wären, sich mit einigen Arbeiten an diesem Buch zu beteiligen? Ich weiß nicht, was Sie in der letzten Zeit produziert haben, aber jedenfalls würde ich sehr gerne die Schuhe und die in Tigerfell (?) entwickelte Tasse mit hinein nehmen. Das Buch ist so organisiert, daß jeder Beteiligte ein eigenes Kapitel hat. Ich weiß nicht, ob Sie gerne etwas dazu schreiben würden, es liegt nicht jedem. ...

StW an Meret Oppenheim, 15.11.1963



Grüner Stuhl, Erlenholz, 1968
(Slg. Mimi Klein)



5-DM-Stück mit Scharnier, Originalmünze, 1966 (Staatsgalerie Stuttgart [vorm. Sammlung Sohm])

mal halbiert und im Spiegel wieder als Ganzes erscheinend, oder vertrackt verkleinert, zwar erwerbbar für Sammler, aber nicht zum realen Besitzen geeignet. Die Wegnahme der Stuhlfläche ließ Max Bense 1975 zu einer neuen Theorie über den »cournotisierten Stuhl« schreiben, mit dem dankbaren Hinweis, daß auch in der Ästhetik »das künstlerische Objekt (in diesem Fall das Werk Wewerkas) in den meisten Fällen der künstlerischen Theorie vorangeht«. Je mehr der Stuhl an Funktion verloren hat (durch die nunmehr fehlende Sitzfläche), je mehr habe das Werk an Kunst gewonnen, so Max Bense in seinem launigen Text für Stefan Wewerka.

Seine Vorliebe für das Schräge ließ nicht nur große Baudenkmäler, Zimmereinrichtungen und Stühle wanken, sondern auch sein Attaché-Koffer – selbst auch um 45 Grad geneigt – enthielt alle Gegenstände wie Briefpapier, Postkarten oder Umschläge in derselben Schräge. Nationalflaggen konnten durch Reißverschlüsse neu zusammengesetzt werden oder Münzen klappten durch ein Silberscharnier kläglich zusammen. Eigentümlich befremdliche Aktionsfilme entstanden, zum Teil mit dem Fluxus-Freund Al Hansen – in einer lockeren, unspektakulären Haltung, die an Vorbilder wie Karl Valentin denken und Einflüsse auf Martin Kippenberger vermuten läßt. Präzise Aktionen oder Blödeleien – kein Stil, sondern pure Lebensfreude und Experimentierlust sprechen aus Wewerkas Filmen dieser Zeit Anfang der 1970er Jahre. Sein Urerlebnis als Auslöser für die Veränderung der einfachen Dinge um ihn benennt Stefan Wewerka gern: 1961 sah er, in der Badewanne sitzend, die Brechung der Dinge durch die Wasseroberfläche als eine Realität. Diese naturwissenschaftliche Erkenntnis übertrug er dann auf andere Bereiche des Sehens und Erlebens der wohnlichen Umwelt. Ich habe dazu damals in meinem Text (Museum Folkwang Essen 1971) die wunderbare Geschichte von Alfred Döblin aus dem »Märchen vom Materialismus«, 1942 im Exil in Hollywood geschrieben, zitiert. »Wir kennen alle die Geschichte vom Stab, den man ins Wasser steckt. Er ist gerade, bleibt gerade – aber sieht

gebrochen aus. Das Unrecht, das dem Stab damit geschah, hatte man bisher nicht beachtet. Dem Stab freilich war es nicht entgangen«, und wie nun dieser Stab gegen die Refraktionsgesetze der Natur angeht, so gestaltet Wewerka seine Sicht der Realität dynamisch, lebendig neu – denn der Stab in Döblins Geschichte revoltiert gegen die Gesetze und krümmt sich »um keinen Winkel, keinen Millimeter. Von welcher Seite man ins Wasser sah, man erkannte: der Stab war gerade.«

Doch dann – inmitten der großen Erfolge in Galerien, Museen und Kunstvereinen – bediente er nicht weiter den Kunstmarkt, sondern entwarf ab 1977 wirklich ungewöhnliche Sitzelemente, die von der Firma Tecta dann in Serie produziert wurden und vom Markt als Sensation aufgenommen wurden: Einbein-Stühle und den Schreibtisch M1, der auch völlig anders benutzt werden kann. Das »All in One«-Objekt eines Möbels, genannt »Cella«, das Bett, Schrank, Tisch und Sitzbereich verbindet, Skulptur und Höhle, Architektur und Möbel zugleich ist. Die Produktionsreife des »Küchenbaums« wurde von vielen bezweifelt, doch Stefan Wewerka faßte alle Elemente einer Küche, einschließlich Wasser und Strom an einem Stahlträger integriert zusammen. Hier bilden Kunst und Technik eine Einheit auf kleinstem Raum: form follows function auf scheinbar skurrile, intelligente Weise.

Vehement lehnt Stefan Wewerka ab, sein Werk und seine grundlegende künstlerische Idee mit der des Bauhauses vergleichen zu wollen. Und doch hat bisher jeder Autor, der das Werk Wewerkas besprach, diesen Vergleich gezogen. So sprechen in der bisher ausführlichsten, präzisen Würdigung des Gesamtwerkes Volker Fischer und Andrea Gleiniger in dem 1998 erschienenen Text (Edition Axel Menges, Stuttgart, London): »Trotz oder gerade wegen ihrer (scheinbar) freien Gestaltung haben diese multifunktionalen Möbel einen hohen Gebrauchswert und eine fast bauhauslerische Würde.« (S. 17) Wenn man manche biographischen Details betrachtet, wie zum Beispiel die Tatsache, daß Helene Schmidt-Nonne seine



Axel Bruchhäuser (Tecta Möbel)
mit Stefan Wewerkas *Gummistuhl*



Küchenbaum mit Alexander und Stefan Wewerka,
Tecta Möbel, 1984



StW auf seinem
Einschwinger, Tecta Möbel, 1982

Patentante war, dann lassen sich schon beim jungen Wewerka sogar intime Kenntnisse und Informationen vermuten, die wohl doch auch prägend waren. Helene Schmidt-Nonne war fast gleichaltrig mit Wewerkas Vater Rudolf, aber sie studierte am Bauhaus, war sehr beeinflusst durch den Kurs von Paul Klee und heiratete den Bauhaus-Meister Joost Schmidt, der vielseitig als einer der sechs »Jungmeister« nicht nur sein Studium am Bauhaus absolvierte, sondern dann sowohl mit bildhauerischen Arbeiten, bedeutenden Typographien, als auch als Lehrer am Bauhaus tätig war. Die Vielseitigkeit, die Experimentierfreude, die Wahl neuer Materialien oder bisher nicht vorstellbarer Funktionslösungen, das Sprengen der Grenze zwischen Handwerk, Design, Architektur und sogenannter »freier Kunst«, der Wunsch, die Werke in größerer Anzahl um 1970 sowohl als Multiples für den Kunstmarkt, als auch ab den 80er Jahren industriell für einen großen Markt zu realisieren – alles dies sind Ideen des Bauhauses, die kaum ein Künstler nach 1945 so konsequent und spartenübergreifend verfolgte. Daß manche klischeehaft mit dem Bauhaus oftmals etwas Doktrinäres, Grundformen und Grundfarben, ja Formalistisches verbinden wollen, mag Wewerka zu seiner ablehnenden Reaktion verführt haben. Doch Witz und Humor, das spielerische Umgehen mit den gestellten Aufgaben und Funktionen war es ja gerade, was die Bauhaus-Studierenden zu immer neuen Lösungen trieb: So übertrug Marcel Breuer das ihm vom Fahrrad bekannte Stahlrohr auf das Sitzmöbel, den »Wassili« von 1925 und den hinterbeinlosen Klassiker von Thonet – Stefan Wewerka läßt dann aus einem Rohr den einbeinigen Stuhl entstehen oder hängt eine ganze Küche an einem Stahlrohr auf und entwirft für den Herrn endlich ein Jackett, das vernünftig alle wichtigen Funktionen erfüllt, die der Mann braucht: große, breite Taschen für die umfangreiche Zeitung, keine Revers, die wirklich überflüssig sind, eine schmale Tasche für alle Utensilien wie Brille und – damals in den 1980er Jahren noch gar nicht voraussehbar – das Handy, außen in dezentem, qualitätvollem

Stoff, innen mit feuerroter Seide gefüttert und alles gehalten von einem einzigen Knopf, denn warum braucht man am Herrenjackett Reihen von überflüssigen Knöpfen? Der Unterschied, ja Kontrast zu dem »Vorzeige«-Bauhäusler Max Bill ist mehr als deutlich: Wewerka ließ sich nicht auf einen Formenkanon festlegen, erst recht nicht auf das Konstruktive, auch wenn dies als Struktur und Antipode des schöpferischen Impulses bei Stefan Wewerka immer wieder durchscheint.

Letztlich könnte man auch seinen Wunsch, mit jungen Studenten zusammen zu arbeiten und zu lehren, in dieser »Bauhaus«-Linie sehen: Denn seine »Lehre« ist unkonventionell, er gibt keine Antworten, er will lieber Fragen und utopische Thesen in den Raum stellen, ins Gespräch mit jungen Leute kommen, mit anderen Künstlern zusammenarbeiten. Es gibt provokative Texte, die zum Denken, Weiterspinnen anregen, keine Doktrinen! Dafür spricht die höchst unterschiedliche, qualitätvolle »Klasse Wewerka« an der Kölner Werkschule in den 80er Jahren. Ich schrieb damals im Katalog des Kölnischen Kunstvereins, der 1985 Wewerka und zehn seiner Studentinnen und Studenten zeigte: »Seine Schüler, die als solche in mehr oder weniger engem Kontakt an der Kölner Werkschule bei ihm / gegen ihn / mit ihm studierten, spiegeln diese Freiheit erfreulich wider: keiner folgte dem Meister – fast alle malen und zwar – wie eine Ausstellung, an der drei Schüler teilnahmen, betitelt war – Radikale Malerei, Monochromie oder stark reduzierte malerische Strukturen, Besinnung auf Farbe, Fläche und Pinsel-führung. Eine sensible, ruhige Malerei bei den meisten dieser jungen Kölner Künstler – trotz oder eben weil sie sich mit einem vitalen, sprunghaften Lehrer auseinandersetzen mußten, der aber Auge und Urteil hat.« Daß davon vier, fünf auch ein Vierteljahrhundert später angesehene, erfolgreiche Maler sind, ehrt den Lehrer Wewerka ebenso wie die Tatsache, daß einer erfolgreicher Restaurantbetreiber geworden ist und sehr viele ehemalige Studierende Kontakt gehalten haben.



Ohne Titel. Öl auf Leinwand, 1982



StW mit seinem Jackett, 1984



Aufseher-Stuhl für die documenta 8, 1987

Auf der documenta 8 in Kassel 1987 war er vielfach sichtbar und wurde doch von manchen Besuchern gar nicht als Künstler wirklich wahrgenommen: Wie kaum ein zweiter Künstler in der Ausstellung konnte er die Hauptlinien der Konzeption der documenta-Macher in präzisen Werken umsetzen: die übergreifende Einheit von Kunst, Architektur und Design sowie die Darstellung der Antworten der Künstler auf die sozialen, gesellschaftlichen Fragen. Wewerka entwarf einen brillanten gläsernen Ausstellungspavillon für die Karlsruhe, der selbst eine wunderbare Skulptur war und zugleich funktional der Ausstellung diente. Bis heute dient dies Werk als variable Ausstellungshalle in Münster und hat nichts von seiner Leichtigkeit und Schönheit verloren. Außerdem war zugleich in allen documenta-8-Ausstellungsräumen des Fridericianums in Kassel der multiplizierte Hocker für die Aufseher sichtbar, eher ein ägyptischer Thron und Skulptur als ein Stuhl – und deshalb kaum von der Kritik und den Besuchern wahrgenommen –, diese Werke haben als individuell bemalte Original-Werke in privaten Sammlungen ihr zweites Leben erhalten! Doch man muß und kann hier hinzufügen: Gegensätzlicher ist kein Künstler mit zwei Werken auf der documenta 8 aufgetreten, wie Wewerka mit seinem gläsernen, leichten Pavillon und dem kleinen monumentalen Aufseher-Stuhl!

Die Filme und Fotoserien zeigen den Humor, den Witz, die Spielfreude dieses Künstlers, der bei den Zürcher Dadaisten als Deklamator genauso wie als Tänzer beim Metallfest am Bauhaus 1928 hätte auftreten können. Seine Eskapaden sind als Fotofolgen von großen Fotografen wie Lothar Wolleh festgehalten oder als selbst produzierte, von enthusiastischen Freunden finanzierte Filme entstanden. Heute im Nach-Kippenberger-Zeitalter müssen sie als leider nur wenigen bekannten Vorläufer wieder in das Bewußtsein gebracht werden.

Wer das Privileg hat, Stefan Wewerka persönlich zu kennen, der versteht nicht nur das Werk, er versteht seine Vielfältigkeit, Sprunghaftigkeit und Geschwindigkeit. Bengt Adlers hat in seinem Text

(September 1976) für das Wiener »Museum des 20. Jahrhunderts eine »spezielle Theorie« geäußert, wie Wewerka zu seinen Formen komme und wie man ihn treffen könne: »Er trägt gern Kappen und Hüte. Deshalb muß er sich immer seltsam verrenken, wenn er z. B. Architektur betrachtet oder ein Bier trinkt. Es ist nicht schwierig, St. W. kennenzulernen. Er ist ein offener Mensch mit einem großen Lachen. Schwierig ist nur, ihn zu treffen. Das Problem ist, daß er nie am selben Ort ist wie man selbst, da er überall sein kann. Es gibt viele ›Überalls‹. Man kann es bei seiner Familie in Berlin versuchen, in seinem Atelier in Köln oder eher in seinem ›Gasthaus Soenius‹ gegenüber seinem Atelier, möglicherweise ist er in seinem Haus in Flayosc, einem wunderschönen Dorf in Südfrankreich oder in seiner Lieblingsbar an der kleinen Dorfstraße auf einen Drink mit seinen Freunden Robert Filliou, André Thomkins oder anderen. Wenn man jede mögliche Adresse und Telephonnummer probiert hat, kommt er einfach zur Tür herein und sagt. ›Bengt, ich habe ein paar neue Ideen. Was hältst Du davon, etwas zu machen ...‹«

Heute sehen wir manchen jungen Künstler ein bescheidenes Eckchen eines Riesenfeldes beackern, das Stefan Wewerka schon zum Teil vor Jahrzehnten von vorn bis hinten umgepflügt hat. Allerdings verließ er das Terrain immer auch schnell wieder, um Neues, Anderes zu wagen. Stefan Wewerka lebt von Kreativität und Geschwindigkeit, die sein Wesen auszeichnen und seine Werke widerspiegeln: die Welt, erst recht die kommerziell orientierte Kunstszene kann ihm kaum folgen und schwer mit ihm umgehen. Zugegeben, er hat es seinen jeweiligen Galeristen, Produzenten oder den Museumsleuten nie leicht gemacht. Ihn interessierte nicht die stetige Konsequenz oder das Auskosten des gerade Erfolgreichen – es muß immer weitergehen: mit Witz und tieferer Bedeutung, kreativ, schräg und ver-rückt.

Januar 2010



StW in Brüssel, 80er Jahre. Aus einer Fotoserie von Benjamin Katz

Editorische Notiz

Die nachfolgenden Texte basieren auf biographischen Interviews, die ich Anfang der neunziger Jahre mit meinem Vater Stefan führte. Aus der Abschrift formte sich langsam ein Text, der damals von Renate Ziemer stark gekürzt und strukturiert, aus unterschiedlichen Gründen aber nie veröffentlicht wurde. Als Anfang 2008 die Idee für eine »Nahaufnahme Stefan Wewerka« aufkam, fiel dem gewünschten Herausgeber Wulf Herzogenrath diese Fassung in die Hände und bildete die Grundlage für die folgenden Seiten. Ich habe den Text, mit dem Abstand von fast zwanzig Jahren, noch einmal stark bearbeitet, ergänzt und umgestellt und um Originaltexte von Stefan Wewerka ergänzt. Mein besonderer Dank für ihre Hilfe und Unterstützung an dieser Stelle gilt Wulf Herzogenrath für seine Geduld, Renate Ziemer für ihren rettenden »Kunstgriff«, Stephan Suschke für seinen aufbauenden Zuspruch, Peter Tollens für seinen selbstlosen Einsatz und Katharina Broich für ihren unbestechlichen Blick. Und ganz besonders Antje Wewerka, die klärende Ordnung in das Chaos brachte.

Unser aufrichtiger Dank für Fotos, Hilfe, Mitarbeit, Hinweise und sonstige Unterstützung gilt Bengt Adlers, Theo Baart, Mary Bauermeister, David Brandt, Wulf Brackrock, Stella Diedrich, Borghild Eckermann, Volker Fischer, Gundel Gelbert, Caroline Hatje, Christin Heinrichs, Armin Hundertmark, Arno Jansen, Benjamin Katz, Walther König, Stefan Kraus, Josephine Kujau, Christian Lang, Tom Lingnau, Christoph Lison, Achim Meyer, Dr. Susanne Neuburger/MuMoK, Tobias Roth, Marilena Savino, Horst Schmitter, Dietmar Schneider, Lothar Schnepf, Lothar Spree, Marc Svetov, Karin Szekessy, Tecta Möbel, Verena Vargas, Katharina Winnekes, Oliver Wolleh, Regina Wyrwoll – und allen, deren Namen wir nicht ermitteln konnten oder die wir vergessen haben, zu nennen.

Alexander Wewerka, Februar 2010

Stefan Wewerka

»The exhibition started in 1928 when I was born and
will end, sometime, when I will die ...«



KINDHEIT

Frühe Wurzeln und Prägungen

Ich wurde um 12.15 Uhr am 27. Oktober 1928 in unserer Wohnung in der »Siedlung an der Großen Diesdorfer Straße«, heute Beimsiedlung, in Magdeburg-Wilhelmstadt als zweiter Sohn des Bildhauers Rudolf Wewerka und seiner Frau Margarete, geb. Weber, geboren. Mein Bruder Wenzel war sechs Jahre älter.

Zur Wohnung gehörten Wohnküche, Bad und drei Zimmer, die sich um eine große, quadratische Diele gruppierten, in der ein gotischer Stuhl mit hohen Lehnen stand, der »Bischofsstuhl«. Das Kinderzimmer war das größte Zimmer, das Wohnzimmer das Zimmer meiner Mutter. Im dritten, dem kleinsten, aber gemütlichsten und schönsten Raum, war eine Bibliothek, dies war das Zimmer meines Vaters.

Was die Diele für unsere Wohnung, war der Marktplatz für die Siedlung: der Treffpunkt für die Bewohner, Öffnung und Begrenzung zugleich. Geschlossenheit und Übersichtlichkeit bedeuteten vertrautes Aufgehobensein, zu Hause sein.

Die »Siedlung«: optisch eine geschlossene Einheit, mit der Gefahr der Abkapselung. Ähnlich wie Landmenschen es als Abwechslung empfinden, in die nächstgelegene große Stadt zu fahren, war für uns eine Fahrt mit der Straßenbahn ins Stadtzentrum stets etwas Besonderes, ein Höhepunkt. »The town is a festival for the country.« (Alison Smithson)

Ähnliche Eindrücke hat man, wenn man von Utrecht kommend auf Amsterdam zufährt oder auf dem Düsseldorfer Burgplatz stehend über den Rhein auf die sehr geschlossene Bebauung Oberkassels mit den davorliegenden großzügigen Rheinwiesen schaut. Egal, warum und wie diese Bebauungen zustande gekommen sind – sie hinterlas-



Margarete Wewerka mit Stefan

linke Seite:
Selbstporträt.
Kolorierte Radierung, 1974



Die früheste Erinnerung ist eine ganz gräßliche. Bei heißem Wetter im Sommer 1932, ich war keine vier Jahre alt, fiel mir beim Spielen in der Siedlung ein Fußabtrittgitter auf den großen Zeh. Jemand hatte das Gitter fallenlassen, und mein Zeh hing nur noch locker am Fuß.

sen bei jedem einen Eindruck, der bleibt –, sie erwecken bei jedem ähnliche Empfindungen, wie ein Haus, welches Geborgenheit, Wohnlichkeit und Schutz ausstrahlt. Ganz anders dagegen die Wahrnehmung auf Bahnreisen durch westdeutsche Provinzen: über große Landstriche der Eindruck einer sinnlosen, zufälligen Kleckerei von Bausparhäuschen. Ein Alptraum untereinander isolierter Familien, jede eingezäunt.

Bruno Taut wurde 1921 Stadtbaurat von Magdeburg. Ernst Reuter, der Vater von Edzard Reuter, war von 1931 bis 1933 Oberbürgermeister der Stadt. Beide prägten als fortschrittliche Männer das Bild der Stadt. Aus dieser Zeit stammt auch die Encke-Siedlung in Magdeburg-Wilhelmstadt, westlich vor Magdeburg, eine der großen modernen Siedlungen der 20er Jahre.

Ich erinnere mich noch an die damals sehr auffälligen Telefonzellen. Sie waren von Bruno Taut entworfen worden, sehr geräumig, gelb und schwarz, mit Sprossen und einem silbergrauen Dach, außerdem an die in ihrer Formgebung auffälligen, fast expressionistisch anmutenden Zeitungskioske, die »Taut-Tropfen« genannt wurden.

Meine Berliner Siedlungsplanungen für »Frühauf« und »Ruhwald« aus den 60er Jahren gehen auf die Kindheitserfahrungen und Eindrücke in dieser Siedlung zurück. Auch bei Stadt- oder Siedlungsplanungen sind eigenes Erleben und Erfahrungen Voraussetzung für Unmittelbarkeit und geben Richtlinien, sonst bleiben sie unzusammenhängend und rechnerisch abstrakt.

»Das Spannungsfeld Individuum – Gemeinschaft ist das Urelement des Bauens. Dieses Urelement ist bisher Gesetzmäßigkeit für alle Arten des Bauens gewesen. Das Haus mit seinen Kammern für die Einzelpersonen – der zentrale Platz (Wohnraum) für die Familie. Diese Ordnung liegt jeder Siedlungsform zugrunde: der mittelalterliche Platz mit seinen Gemeinschafts-

einrichtungen wie Brunnen, Rathaus, Markt, Fest ist umgeben von den Häusern wie der zentrale Platz von Kammern in den Häusern. (...)« (StW, *Cella*, 1984)

In unserer Siedlung gab es in einem der Wohnriegel ein Tor. Für mich war es ein »Stadtter«, die Öffnung zur Welt außerhalb meines Zuhauses. Durch dieses Tor, über dem sich Wohngeschosse befanden, mußte ich, um zur Schule zu kommen. Meine Schule lag am Sedanring in Magdeburg und trug den Namen des Berliner Schulreformers Berthold Otto, ein Verfechter von Gesamtunterricht und der Individualpädagogik »Pädagogik vom Kinde aus«. Erbaut wurde die Schule von dem von Bruno Taut nach Magdeburg berufenen Johannes Göderitz. Die Einrichtung der Klassen war modern: Thonet-Stühle und ein Tisch für je zwei Schüler, in Buche eingefasste Schiebetafeln aus Schiefer, der Bodenbelag aus hellgrauem Lino-leum, in den Fluren standen sehr schöne Bänke. Für die damalige Zeit stand uns eine sehr moderne Technik zur Verfügung. Ganz im Sinne ihres Namensgebers hatte die Schule fortschrittliche Lehrer. Der Direktor und viele andere aus dem Lehrerkollegium waren nicht der NSDAP beigetreten.

Trotz der ausgezeichneten Lehrer hatte ich keine gute Schulzeit. Ich konnte nicht verstehen, warum ich in die Schule gehen sollte. Für Mathematik hatte ich überhaupt keinen Sinn, Geschichten erzählen und Aufsätze schreiben dagegen gefiel mir, dafür bekam ich auch gute Noten, aber mehr als für alles andere habe ich mich fürs Zeichnen interessiert. Sehr lange behielt ich meine Verträumtheit und Ver-spinnenheit; dadurch, wie in einem Kokon geschützt, konnte ich von der Schuldisziplin nicht angegriffen werden. Unser Umgang zu Hause war liebevoll und voller Humor. Oft las mein Vater uns Kindern etwas vor. Meine Mutter war eine sehr warmherzige Frau, hilfsbereit und bis zum Leichtsinn gutmütig. Ich hatte eine sehr glückliche Kindheit, auch wenn es an materiellen Dingen oft mangelte.



Cella, 1984



Meine Großmutter mütterlicherseits, Oma Ida, wurde 1870 in Gollantsch in der Nähe von Posen, dem heutigen Poznan, in Polen, geboren. Sie war das dreizehnte Kind einer Tischlerfamilie, die auf einem Rittergut arbeitete. Die Familie meines Urgroßvaters hatte 21 Kinder, von denen 7 gestorben sind.

Oma Ida war unter uns Kindern sehr verhaßt, weil sie knüppelhart war. Ihre starke Persönlichkeit zeigte sich schon sehr früh: beim Schafe- und Gänsehüten brachte sie sich Deutsch, Latein, Griechisch und Mathematik aus Büchern selber bei, da es kein Geld für den Besuch eines Lyzeums gab. Später legte sie in Posen ein Examen ab und fuhr mit 21 Jahren auf einem Raddampfer nach Mexiko. In der Nähe von Mexiko-Stadt nahm sie auf einer Tabakplantage eines Deutschen die Anstellung als Gouvernante an. Mit dem Besitzer dieser Plantage verlobte sie sich. Nach vier, fünf Jahren fuhr sie allein nach Berlin, weil sie einen »Malaria-Urlaub« nehmen mußte. Am Lehrter Bahnhof wurde sie von Oskar Weber, dem Vater ihres Verlobten, abgeholt – und 14 Tage später waren die beiden verheiratet. Sie ist nie wieder nach Mexiko gefahren, hat von ihrem Verlobten nie wieder etwas gehört. Ich kenne meinen Großvater nur aus Erzählungen

Meine Mutter Margarete wurde 1908 als einzige Tochter von Ida und Oskar Weber, Chefredakteur der *Magdeburgischen Zeitung*, in Magdeburg geboren. Ihre Mutter Ida eröffnete als Witwe eine kleine Werkstatt, in der von Künstlern bemalte Lampenschirme hergestellt wurden. Mein Vater war Bildhauer, lebte als armer Schlucker in der Stadt und bemalte dort ebenfalls Lampenschirme. Irgendwann lernte er meine damals 18jährige Mutter kennen, und dann ging alles sehr schnell: Sie heirateten.

Als ich 13 Jahre alt war, konvertierte meine Mutter mit uns Kindern vom Protestantismus zum Katholizismus. Mein Vater verstand das nicht, aber meine Mutter war fest davon überzeugt, daß das der richtige Schritt wäre. Mich faszinierten die prächtigen Inszenierungen mit Weihrauch, Gesängen und gemurmelten Gebeten.

Mit einigen Mitschülern ging ich zu Dr. Peter Lackas, einem Priester, der uns in einer Kirche in der Innenstadt seelsorgerisch betreute.

Unsere Verehrung für Dr. Lackas war groß, und noch heute bin ich dankbar für die frei von jeder faschistischen Ideologie geführten Gespräche über Religion, Kunst und Politik. Die Treffen boten uns eine intensive Schulung fürs Leben und waren mehr als nur Fluchtburg in der Nazizeit und Gegenpol zur Hitlerjugend. Ich lernte zu unterscheiden zwischen dem, was zu Hause gesagt werden durfte, aber auf gar keinen Fall in der Öffentlichkeit, und daß Schweigen das nackte Überleben bedeuten konnte.

Menschenansammlungen sind mir äußerst zuwider. Die Zeit in der Hitlerjugend, in die alle Kinder eintreten mußten, spielt in diesem Zusammenhang eine große Rolle, da sie durch ihren militärischen Drill meine schon bestehende Abneigung gegen jede »Vereinsmeierei« noch verstärkte. Es ist eine uralte, tiefsitzende Aversion. Mein Abscheu wächst, wenn verzücktes Weggetretensein, selbstvergessenes Kopfwiegen dazukommen oder alle einer Meinung sind. Ich er-

innere mich, daß ich mich schon als kleiner Junge von den Besuchern der Orgelkonzerte in Magdeburg abgestoßen fühlte, zu denen mein Vater mich manchmal mitnahm. Ich nahm die entrückte Hingabe der evangelischen Schwestern an die Musik, das rhythmische Wiegen ihrer Hauben mit gleicher Abscheu wahr wie die leuchtenden Augen, den strahlenden Blick und den »flotten Schritt in die Zukunft« – natürlich in eine bessere – des BDM. Später kamen die blauen FDJ-Tücher.

Dieses deutsche Vereins- und Klubwesen, die Männerbünde, die Kameraderie mit der dumpfen Seligkeit und einem schwülstigen, beklemmenden und sentimental zusammengehörigkeitsgefühl treibt mich in die Flucht. Und wenn ich höre, daß alle gleicher Meinung sind, gleich, woher der Wind weht, richten sich meine Stacheln auf.

Meine Mutter war eine sehr schöne Frau, mit blauschwarzem Haar. Meine Eltern waren immer sehr gut gekleidet, auch wenn sie nicht viel Geld hatten. Mein Bruder und ich trugen viel Selbstgenähtes von meiner Mutter: lilablaue oder ultramarine Leinenhosen und Kittel. Allein diese Kleidung stempelte uns zu Außenseitern.

Im Gegensatz zu mir war mein älterer Bruder Wenzel ein exzellenter Schüler, dabei ein in sich gekehrtes Kind, das sehr früh Gedichte schrieb, manchmal mit eigentümlichen Titeln: *Das Westwerk der Kathedralen*. Da ich meinen Bruder immer verteidigen und beschützen mußte, geriet ich öfter in Boxereien.

Im Zweiten Weltkrieg mußte mein Bruder sehr jung an die Front nach Rußland. Bei einem der Gefechte im Bereich von Dnepropetrowsk im Donezbecken wurde er lebensgefährlich verwundet. Ein Junge aus Halle rettete ihn, als er merkte, daß mein Bruder trotz des Kopfschusses noch lebte, und trug ihn aus dem Graben. Der Schuß hatte im Gehirn meines Bruders eine Verletzung von der Größe einer Walnuß hinterlassen und machte ihm bis zu seinem Tode ein

meiner Eltern als einen vollkommenen Preußen, das verkörperte Uhrwerk: Jeden Tag stand er Punkt sechs auf, Viertel vor sieben war er im Städtischen Schwimmbad, Viertel nach sieben mußte der Kaffee auf dem Tisch stehen, Punkt halb acht ging er zu Fuß in die Redaktion. Wenn er Punkt ein Uhr wieder da war und das Essen nicht auf dem Tisch stand, verließ er die Wohnung sofort. Und abends war das genauso. Seine Ordnungsbesessenheit sieht man in seiner ausgeprägten, gestochenen scharfen Handschrift, die für das ausgehende 19. Jahrhundert sehr charakteristisch war.



Aus einem handgemalten Buch von Oskar Weber, 1864



Wenzel und Stefan Wewerka

Eine Geschichte erzählte mein Vater besonders gern: Sein Berliner Professor hatte den Auftrag für ein Reiterstandbild Kaiser Wilhelms erhalten. Als die Arbeit beendet war, stellte sich heraus, daß der Schritt des Pferdes falsch war. Daraufhin hat sich der Professor erschossen. Die Ehre verlangte das.

normales Leben unmöglich. In dem Benachrichtigungsbrief war als Ursache für den Tod meines Bruders in den 80er Jahren von einem »tragischen Unfall« die Rede. Eigentlich fehlte nur noch der Zusatz »fürs Vaterland«.

Mein Vater Rudolf wurde 1889 in Albrechtsdorf/Kreis Gablonz (Österreich-Ungarn) in eine künstlerisch tätige Familie geboren. Sein Vater Josef, ein Maler und Keramiker, war deutscher Herkunft und seine Frau, Oma Mari, Wienerin (»Jesses, Maria und a bisserl Joseph!«). 1901 wanderte die Familie nach Höhr-Grenzhausen ins Kannenbäckerland bei Koblenz aus. Mein Großvater ließ den tschechischen Familiennamen Veverka (»Eichhörnchen«) eindeutschten, und aus dem V wurde ein W. Er hat als Maler und Bildhauer Steingutkrüge bemalt und war ein erfolgreicher Mann – mein Vater nannte ihn einen furchtbaren Kitscher à la Makart.

Nach Studien bei Barlach in Höhr-Grenzhausen, als dieser 1905 für ein halbes Jahr an der dortigen Fachschule für Keramik eine Lehrtätigkeit innehatte, und später bei ihm in Güstrow, besuchten mein Vater und sein Bruder Hans zwei, drei Semester die Akademie in Düsseldorf. Der Direktor in dieser der Zeit war Max Clarenbach, der – wie mein Vater sagte – so klare Bilder malte, wie sein Name klang: niederrheinische Landschaften, vereiste kleine Bäche mit Weidenstämmen und Eisschollen.

Später studierten beide in Berlin an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste Bildhauerei.

Mein Vater mußte wie sein Bruder am Ersten Weltkrieg teilnehmen. Nach Ende des Kriegs ließ er sich in Magdeburg nieder, wo er als Bildhauer arbeitete. Er gehörte ebenso zur Künstlergruppe »Die Kugel« wie viele seiner Freunde: Erich Weinert, der Arbeiterdichter aus Magdeburg-Buckau; der Schriftsteller Robert Seitz; der Architekt Carl Krayl; Bruno Beye, bedeutender Porträtist und Schöpfer spät-

expressionistischer Werke. Freundschaft verband ihn auch mit dem Pianisten Kurt Dippner (einer der wenigen Pianisten für moderne Musik: er spielte Hindemith, Schostakowitsch, Mussorgski in einer Zeit, da diese Musik verboten und verpönt war), sowie mit dem Maler und Graphiker Johannes Molzahn (Patenonkel meines Bruders), und mit dem Piloten Kurt Schempfzyg, immer in Lederjacke, Kettenraucher und ein wunderbarer Geschichtenerzähler.

Mein Onkel Hans Wewerka, der 1916 mit 28 Jahren vor Verdun fiel, hinterließ ein sehr schmales Werk. Im Berliner Kunstgewerbemuseum stehen einige Kleinplastiken, die den deutlichen Einfluß Barlachs zeigen.

Das Werk meines Vaters ist auch nicht sehr umfangreich, er überlebte zwar den Krieg, wurde aber 1933 mit Berufsverbot belegt.

Es gab die Reichskunstkammer in Berlin, unter Vorsitz von Herrn Breker, die im Auftrag von Goebbels allen verfemten Künstlern die Arbeitsmöglichkeiten entzog. Als die Nazis an die Macht kamen, hieß der Oberbürgermeister von Magdeburg Dr. Marquardt. Dieser Mann war in drei oder vier Parteien, und als die Nazis gewonnen hatten, war er natürlich oben dran. Ein ganz geschickter Bursche, mein Vater hat ihn abgrundtief gehaßt.

Zuordnen läßt sich die Arbeit meines Vaters der klassizistischen Tradition eines Christian Daniel Rauch und Rudolf Schadow bzw. der spätklassizistischen mit ihren Vertretern Richard Scheibe und Gerhard Marcks. Der sozialistische Realismus eines Fritz Cremer war ihm genauso verhaßt wie die nationalsozialistische Ästhetik eines Arnold Breker, die das Realistische ins jeweils Modische verzerrten.

Er war ein Mann, der sich sehr ins Abstrakte verlieren konnte, intelligent und belesen. Als Künstler war er unglaublich diszipliniert und lehnte alle modischen Mätzchen, die er als Schwindel empfand, ab. Seine Kunst war sehr sachlich, ohne Extras. Realismus war für ihn nicht Kopie, sondern ein Parallelgang zur Natur.



Eine der schönsten klassizistischen Plastiken ist für mich Rudolf Schadows Skulptur aus Carrara-Marmor *Die Spinnerin*, 1816 (Marmor; Köln, Wallraf-Richartz-Museum)



Rudolf Wewerka, *Selbstbildnis*, Büste, 50er Jahre, Bronzeuguß

Er war kein »romantischer« Künstlertyp, sondern kleidete sich und trat auf wie ein Landarzt. Wenn modisch-avantgardistische Bauhüser um die Ecke kamen, wechselte er rasch die Straßenseite. Deshalb konnte und kann ich mit der sogenannten »Bohème« nichts anfangen und sobald ich spüre, daß jemand eine Show abzieht, weiche ich sofort aus.

Das, was mein Vater von meiner Arbeit noch mitbekommen hat, mag ihn vielleicht überrascht oder erstaunt haben, aber er hat sich nie abweisend oder unverständlich geäußert. Ich sehe im übrigen auch gar keinen großen Unterschied zwischen meiner und seiner Arbeit. Ich bin seiner Denkart verbunden, und die entsprechenden gedanklichen Probleme sind im Grunde die gleichen.

Der »Long Chair« beispielsweise ist nur auf den ersten Blick ein verrücktes Möbel. Wenn man sich mit Stilismen etwas auskennt – und wenn man sehen kann –, wird man unschwer das klassische Möbel darin erkennen können. Die Proportionen und die Details sind im Grunde ganz altmodisch, nur daß ich es auf meine Welt übertragen habe.

An das Atelier meines Vaters in einer Magdeburger Vorstadt in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg kann ich mich kaum erinnern, um so deutlicher dagegen an sein Atelier in Winsen an der Aller in der Zeit nach dem Krieg. Die großen Fensterscheiben hatte er mit Schlämmkreide überstrichen, so daß er in bestem Atelierlicht, dem Nordlicht, arbeiten konnte. Durch den weißen Anstrich wurde jedes draußen herrschende Licht vollkommen neutralisiert, und der Raum schien immer in Schneelicht getaucht.

Mein Vater war für mich der entscheidende Lehrer, sehr anregend in seiner Klarheit, Scharfsinnigkeit, seiner oft kühlen Intelligenz und seinem warmherzigen Humor. Über sein künstlerisches, bildhauerisches Format hinaus verfügte er auch über ein hervorragendes handwerkliches Können, z. B. bei der Abformung, er war ein gottbegnadeter Zeichner und malte sehr schöne Aquarelle.



Long Chair, Holz, Ausführung Paul Schad, 1999
Foto: David Brandt



Der Magdeburger Dom

Ich verbrachte Stunden und Tage in seiner Nähe, wenn er arbeitete und zeichnete. Das Lernen fand vor allem durch seine Gegenwart statt, so begriff ich beispielsweise sehr früh die Bedeutung des genauen Beobachtens und daß es viel mehr Zeit einnimmt als das eigentliche Malen oder Modellieren.

Ein Rat von ihm war: Stell dich auf den Kopf! Auf diese Weise verschwand die Materialität von Dach und Schornstein: Entmaterialisiert. Die Wirklichkeit verschwindet, übrig bleibt das Ziegelrot, die reine Farbe.

Bei unseren Museumsbesuchen sagte er oft, dieser oder jener sei »nicht bis zur letzten Schicht gegangen«. Das ist interessant, denn es gibt mehrere Phasen, die man während der Arbeit an einem Werk durchläuft, und viele geben selbstzufrieden zu früh auf. Die Arbeit ist aber erst abgeschlossen, wenn alle Phasen bis zu Ende durchlaufen sind. Man muß das Werk und sich unablässig beobachten und den Endpunkt finden. Das ist das Schwierigste überhaupt.

Bei unseren Spaziergängen durch die Siedlung oder wenn wir gemeinsam im Kreuzgang des Magdeburger Doms saßen und zeichneten, habe ich auch sehr viel über Architektur von ihm gelernt. Er deutete auf Details, vor allem auf Übergänge und Verbindungen unterschiedlicher Materialien, eines der Grundprobleme der Architektur; er machte mich auf den Aufbau der Säulen, ihre Profile und Sockel, den Fußboden, den Sandstein und die Mosaiken aufmerksam, schärfte meine Sinne für Proportionen, Raum und Volumen und hat mich so auf die Spur gesetzt.

Von der Stadt Magdeburg als Gefäß meiner Kindheit sind mir vor allem der Dom und der Domplatz in Erinnerung geblieben wie ein Nagel im Gehirn.

Ich hatte zu meiner Mutter ein engeres Verhältnis als zu meinem fast vierzig Jahre älteren Vater. Er war sehr liberal, dabei eine Respekts-