

STADTSYSTEME

„Jedes Jahr kommt der Tag, an dem die Arbeiter die Marmorfassaden abnehmen, die Steinmauern, die Pfeiler aus Zement abbauen, das Ministerium einpacken, das Denkmal, die Docks, die Ö raffinerie, das Krankenhaus, alles auf Lastwagen laden, von Platz zu Platz ihrem alljährlichen Fahrplan folgen. Zurück bleibt halb Sofronia mit seinen Schießbuden und Karussells, dem hängenden Aufschrei aus der Achterbahn...“
– Italo Calvino, *Le città invisibili*, Sofronia

URBAN SYSTEMS

“Every year comes the day when the construction workers take down the marble facades, dismount the stone walls, the concrete pillars, pack up the ministry, the monument, the docks, the refinery, the hospital, load them onto trucks, following their yearly itinerary from city square to city square. There remains half of Sofronia, with its shooting galleries and roundabouts, the flying cry from the roller coaster...”
– Italo Calvino, *Le città invisibili*, Sofronia

MATTHIAS REICHELT

STATT STANDLEITUNG ZU GOTT – STANDLEITUNG ZU DEN MENSCHEN.¹

DIE KOMMUNIKATIVE KUNST DER KÄTHE WENZEL

Es gibt autoritäre ‚Setzungen‘ in der Kunst. Geniedarsteller, meist männliche, die ihre Kunst im übertragenen Sinne auf hohe Sockel setzen, himmelhoch enthoben, damit die Betrachter*innen mit in die Nacken gelegten Köpfen aufzuschauen gezwungen sind. Manche von ihnen, wie der 2013 verstorbene Gotthard Graubner, sollen Allmachtsphantasien entwickelt haben. Von ihm wird der Satz kolportiert, „die Schüler profitierten schon genug davon, wenn er einmal über den Flur gehe.“²

Am Verständnis, an der Interpretation von Sinn und Bedeutung sowie der Würdigung der ästhetischen Sprache, wird sich dann die Spreu vom Weizen trennen. Die ‚Wissenden‘ werden die Mühen des Künstlers goutieren, während andere dazu verurteilt sind, im ‚Regen stehen gelassen zu werden‘. Das ist freilich ein altes und einseitiges Verständnis von Kunst, das dem ‚Elitären‘ und ‚Erhabenen‘ frönt, und das wohl als role model in Form des Geniedarstellers niemals aussterben wird. Allerdings hat sich das Phänomen Kunst längst erweitert und sich verschiedene Wege gebahnt, die in das Prozessuale, in die Interaktion und die Forschung führen. Versuchsarrangements, die womöglich sogar ein Scheitern einkalkulieren, gehören ebenfalls zum Arsenal an Mitteln, die die zeitgenössische Kunst bereithält.

Käthe Wenzel hat ihre eigene Methode gefunden, sich autoritären Geniedarstellungen und künstlerischen patriarchalen Erklärungsmodellen nicht nur zu widersetzen, sondern gar zu konterkarieren. Dies lässt sich gerade an ihren partizipatorischen und interventionistischen Arbeiten erkennen, die hier besonders im Fokus stehen. Wenzels Ansatz fußt darauf, das Wissen und die Erfahrung des Publikums abzurufen, um es für Lösungsansätze zu generieren. Die von ihr entwickelte Methode nutzt Aspekte wie Neugier, Alltag, Gesellschaft, Kommunikation, Zufall, ebenso wie Humor, Irritation und Störung. Wie eine Rechercheurin oder Reporterin erforscht sie im Kontakt mit den Menschen Fragen und Probleme gesellschaftlichen Alltags, um diese zum Beispiel mit Zeichnung und Textur auf eine andere kommunikative Ebene zu bringen und besser sicht- und erkennbar zu machen. Diese künstlerische Arbeit resultiert in Zeichnungen, Broschüren, Katalogen und Veranstaltungen, Wenzel legt es hierbei nicht unbedingt darauf an, wertsteigernde Unikate für den Kunstmarkt zu generieren.

Auch wenn Käthe Wenzel skulpturale Arbeiten für den Kunstraum produziert, wie zum Beispiel die vielgestaltigen KNOCHENKOSTÜME, in denen die tierischen Knochen nicht zur Stabilität des Skeletts dienen, sondern zu zentralen ästhetischen Komponenten einer Außenhülle umfunktioniert werden, so legt sie doch großen Wert auf direkte Kommunikation mit Menschen und Interventionen in Alltag und Außenraum.

Die Webpage der Künstlerin hält diverse von ihr entworfene Piktogramme bereit, die zum Einsatz im öffentlichen Raum, zur Kommentierung von Plakatmotiven und zur Auseinandersetzung, Infragestellung und Hinterfragung der Textur der öffentlichen Ordnung gedacht sind. Wenn ich hier den Begriff ‚öffentlicher Raum‘ verwende, so meine ich den von Claudia Büttner als nicht-institutionell definierten Raum, da auch Raum im Besitz der Öffentlichkeit oftmals nicht zugänglich ist, wie z.B. die meisten Regierungsgebäude und insbesondere die nachrichten-dienstlichen Behörden wie der Verfassungsschutz oder der BND.³

MATTHIAS REICHELT

INSTEAD OF A PERMANENT LINE TO GOD – A PERMANENT LINE TO PEOPLE.¹

KAETHE WENZEL’S ART OF COMMUNICATION

In art, there are ‘defining actions’. Self-appointed geniuses, in most cases male, tend to put their art on sky-high pedestals – figuratively speaking – forcing their viewers to lean back and look up to them. Some of them, like Gotthard Graubner, who passed away in 2013, are said to have developed fantasies of omnipotence. He reportedly said, “my students benefit already enough when I walk across the hallway.”²

So it is in terms of understanding, of the interpretation of sense and meaning, and the appreciation of aesthetic expression, that the wheat separates from the chaff. Those ‘in the know’ enjoy the fruit of the artist’s toils while everybody else is condemned to ‘stay out in the cold’. This, of course, is a one-sided perspective on art, based on ‘elitism’ and the ‘sublime’ which is unlikely to ever die out, especially in the form of self-appointed geniuses.

In fact, the phenomenon of art has broadened considerably and found new ways, foraging into process, interaction and research. Experimental setups which might even allow for failure also form part of the arsenal of contemporary art.

Käthe Wenzel has developed her own methods not just to oppose authoritarian genius performances and patriarchal artistic patterns of explanation, but to undercut them. This is especially apparent in her participatory and interventionist works, which are under special scrutiny here.

Wenzel’s approach relies on tapping into her viewer’s knowledge and experience, and to generate solutions on this basis. Her self-developed methods make use of aspects such as curiosity, everyday routine, society, communication, and coincidence, as much as of humor, irritation, and disruption. Like a researcher or a reporter she investigates everyday questions and problems, translating them into text and drawings, and making them visible on a new plane, all the while keeping closely in touch with the public. The tangible results of her artistic research are drawings, brochures, catalogues, and events.

Wenzel’s focus is not on producing unique, value-increasing objects for the art market. Even though Käthe Wenzel produces sculptural works for classical artistic settings, like for example her manifold BONE COSTUMES, in which the bones cease to support a physical structure to become central aesthetic elements of an exoskeleton instead, she keeps underlining the importance of direct communication, of interventions in everyday life and space.

On her web page, the artist provides a number of pictograms which can be downloaded and used in the public realm, for comments on billboards and for discussing, questioning, and scrutinizing the texture of public order. By ‘public realm’ I am here referring to those spaces which Claudia Büttner defines as non-institutional, since even public property often enough isn’t publicly accessible, for example most government buildings and especially buildings linked to intelligence services such as Verfassungsschutz or BND.³

The term Utopia in black sans-serif font in a black frame on yellow ground confronts users of the non-institutional realm like a state authorized sign, which in this instance refers to a virtual place and a non-existent ideal society. Wenzel installed this sign, just like the term Atlantis in white font on green ground in various places in the city, as an irritation to attentive observers. She makes strategic use of established communication guerrilla tactics, for:

Der Terminus ‚Utopie‘ in schwarzer und serifenloser Typographie und gleichfarbiger Umrandung auf gelbem Untergrund begegnet den Nutzern des nicht-institutionellen Raumes wie eine mit staatlicher Autorität versehene Beschilderung, die freilich auf einen virtuellen Raum einer nicht existenten und idealen Gesellschaft verweist. Wenzel brachte dieses Schild, ebenso wie den Begriff Atlantis in weißer Typographie auf grünem Untergrund, an diversen Stellen im Stadtraum an und evozierte bei aufmerksamen Betrachterinnen Irritation. Methodisch nutzt sie eine Taktik der Kommunikationsguerilla, denn:

„Ihr Projekt ist die Kritik an der Unhinterfragbarkeit des Bestehenden; sie will geschlossene Diskurse in offene Situationen verwandeln, in denen durch einen Moment der Verwirrung das Selbstverständliche plötzlich in Frage steht.“⁴⁴

Käthe Wenzel stößt die Vorstellung von virtuellen irrealen oder noch nicht realen Gebieten wie Utopia und Atlantis an und verweist damit auf die Notwendigkeit von gesellschaftlichen Alternativen, von Vorstellungen eines Idealzustands. Es sollen Gedankenräume eröffnet werden, die Überlegungen zur Verbesserung von Gesellschaft, von kommunitärem Miteinander evozieren. Denn, wie Mark Fisher 2009⁵ mit Verweis auf Fredric Jameson und Slavoj Žižek schrieb, ist es einfacher, sich das Ende der Welt vorzustellen, als das Ende des Kapitalismus zu imaginieren.

„... that it is easier to imagine the end of the world than it is to imagine the end of capitalism. That slogan captures precisely what I mean by ‚capitalist realism‘: the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it.“⁴⁶

Andere Motive, die Wenzel zwecks Anbringung im öffentlichen Raum entworfen hat, erweitern Bedeutungen, bereichern sie um manchmal sarkastische Noten, mit dem Zweck, politisch korrekte Vorstellungen zu hinterfragen und womöglich zu konterkarieren und gar zu korrigieren. So fügt Wenzel dem Piktogramm für Rollstuhlfahrer*innen den ausgestreckten Arm mit einer stilisierten Pistole hinzu und katapultiert diese Gruppe mit diesem kleinen Eingriff aus der assoziierten Hilfsbedürftigkeit in Akteure auf ‚Augenhöhe‘ mit dem Potenzial zu Wehrhaftigkeit und gar tödlichem Aggressionsverhalten.

Dem typischen Symbol für das männliche Geschlecht fügt sie Zöpfe hinzu oder ein Kleid über den Hosen und stellt damit nicht nur die traditionelle Vorstellung der Geschlechterspezifika von Haartracht und Bekleidung in Frage, sondern rüttelt an dem heteronomen Weltbild. Bei Wenzel ist der Humor immer part of the game, wie sich auch bei dem in diesem Zusammenhang unbedingt zu erwähnenden JELLYBELLY BRUSTHAARTOUPET zeigen lässt. Üppiges Brusthaar, bereits sichtbar bei Männern mit leicht geöffneten Hemdkragen, gilt als typisch männliches Attribut. Im weiteren Sinne steht der Mann im antiquierten und heterosexuell geprägten Weltbild für Stärke und Dominanz. Auch wenn dies in den intellektuellen und kunstaffinen Schichten der Metropolen nur noch Lachen oder Abwinken hervorrufen sollte, so gilt diese Vorstellung in weiten Kreisen der Bevölkerung unverändert fort und lässt sich auch noch in den Kunstbetrieb zurückverfolgen, wie Monika Kaiser in ihrer 2013 publizierten Promotionsarbeit im Eingangssatz bemerkt: „Bis heute bestehen Ungleichbehandlungen zwischen Künstlerinnen und Künstlern im Ausstellungswesen, die mit geschlechtlicher Verortung in Zusammenhang stehen.“⁴⁷ Männliche Geniedarsteller befeuern solche Verhältnisse in der Kunst mit beiläufigen und bizarren Aussagen, wenn zum Beispiel Markus Lüpertz 2014 allen Ernstes erklärt, wieso er einen Bart trägt: „... und alle wichtigen Dinge in Deutschland wurden von Männern mit Bärten gesagt.“⁴⁸

“the project is to critique the unquestionability of what is; it aims at transforming closed discourses into open situation, where a moment of confusion puts everything that seemed a matter of course up for questioning.”⁴⁴

Käthe Wenzel incites to imagine virtual irreal or as yet irreal places like Utopia and Atlantis, pointing to the necessity of societal alternatives, of imagining an ideal state. Her aim is to open up spaces of the imagination, reflections about how to improve society, about a communicating community. Because, as Mark Fisher wrote in 2009⁵ referring to Fredric Jameson and Slavoj Žižek, it is easier to imagine the end of the world than the end of capitalism:

“... that it is easier to imagine the end of the world than it is to imagine the end of capitalism. That slogan captures precisely what I mean by ‚capitalist realism‘: the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it.”⁴⁶

Other motives Wenzel created for application in the public realm add layers of significance, sometimes with a note of sarcasm, in order to question notions of what is politically correct and to undercut, or even correct them. For example Wenzel supplies the pictogram of a person in a wheelchair with a stylized pistol, and by this minimal intervention catapults a small group out of an imagined helplessness into a position of actors at ‚eye level‘ with a potential for defence or even deadly aggression. She adds pigtails to a typical symbol for the male gender, or a dress on top of pants, challenging not only traditional ideas about gender-specific hairstyles and clothing, but shaking up hetero normative views of the world.

With Wenzel, humour is invariably part of the game demonstrated also by the JELLYBELLY BRUSTHAARTOUPET, which absolutely needs mentioning here. Abundant chest hair, visible already through an open shirt collar, is considered a typically male attribute. Man, in the widest sense, and in the context of an antiquated heterosexual world view, represents dominance and strength. Even though this may just provoke laughter or a tired wave among metropolitan intellectuals and art-lovers, these ideas still persevere in wide circles of the population and are still present even in the art world, as Monika Kaiser states in the first sentence of her PhD thesis, published in 2013: “Until today, there exists inequality between male and female artists in the exhibition business that springs from gender attributions.”⁴⁷

Self-appointed male geniuses tend to fuel these conditions by bizarre offhand utterances, for example Markus Lüpertz in 2014, when he seriously explained why he is sporting a beard: “... and everything of importance that has ever been said in Germany has been said by bearded men.”⁴⁸

Käthe Wenzel pads her idea with references to a study by the Hans Böckler Foundation from 2008, according to which in Germany women with the same qualifications earn between 25–45 % less than male colleagues in comparable positions. The reason for this supposedly is their different approach to negotiations. Even though I rather doubt this unilateral explanation and tend to blame a grown tradition of ‚self-evident‘ patriarchal ways of thinking instead, which quite independently of individual female behaviour and in spite of a certain shimmer of hope are still widespread throughout society and in work situations, general statistics still back the Böckler Foundation’s findings. Wenzel’s JELLYBELLY-CHESTHAIR-TOUPEE is a satirical and simultaneously absurd cosmetic appliance for undermining fossilised societal conditions, playfully reminding of the necessity to change an even more absurd reality.

In a similar way, Wenzel’s actually functioning BELLY STROKING DEVICE developed together with Lisa Glauer, points at a symbolical enhancement of well-being and self-esteem, which often enough is

Käthe Wenzel flankiert ihre Idee dementsprechend mit dem Verweis auf eine Untersuchung der Hans-Böckler-Stiftung aus dem Jahr 2008, demnach bei gleicher Qualifikation Frauen in der Bundesrepublik 25–45 % weniger als männliche Kollegen in vergleichbarer Stellung verdienen. Grund dafür sei unentschiedenes Verhalten in Verhandlungssituationen. Auch wenn ich diese monokausale Erklärung eher bezweifle und eine traditionell gewachsene ‚Selbstverständlichkeit‘ patriarchalen Denkens dafür verantwortlich mache, die in weiten Teilen der Gesellschaft, so auch in der Arbeitswelt, unabhängig vom individuellen Verhalten der einzelnen Frauen trotz kleiner Lichtblicke noch existiert, so bestätigen die Statistiken nach wie vor den Befund der Böckler-Stiftung. Wenzels JELLYBELLY-BRUSTHAARTOUPET ist ein satirischer und gleichwohl absurd kosmetischer Vorschlag zur Unterwanderung zementierter Verhältnisse, der spielerisch die Notwendigkeit für die Veränderung der noch absurderen Wirklichkeit unterstreicht.

In ähnlicher Weise zielt Wenzels wirklich als BAUCHPINSELMASCHINE funktionierender Apparat, den sie zusammen mit Lisa Glauer entwickelte, auf die symbolische Steigerung des Wertgefühls, das in vielen Arbeitsverhältnissen auf der Strecke bleibt.

Ein beachtlicher Anteil von Käthe Wenzels Kunst – gemeint sind hier nicht ihre skulpturalen Arbeiten und Maschinen, sondern entsprechend des Fokus dieses Aufsatzes, die Interventionen und partizipatorischen Prozesse – beruht auf der Rezeption gesellschaftlicher Verhältnisse und kleinen, aber pointierten Interventionen, die nicht mit großem Aplomb gesetzt werden und im Wege stehen, sondern eher beiläufig entdeckt werden und dadurch eine umso größere Wirkung und Nachhall entfalten können.

¹ Der Titel nimmt Bezug auf folgenden Text von Käthe Wenzel: „Irgendwann finde ich Kunstwerke einfach uninteressant, die sich auf ihrem Sockel zurücklehnen und sagen: ‚Sieh mich an, vielleicht erzähl ich Dir was über die Welt – wenn ich Lust habe‘, und der Künstler steht daneben wie jemand mit einer Standleitung zu Gott. Schließlich ist die Welt etwas, was grundsätzlich kollektiv produziert wird, über die Grenzen der Individuen, der Zeit und der Geographie hinweg.“ <http://www.kaethewenzel.de/Templates/KwenzelDoku.pdf>, zuletzt aufgerufen am 18.9.2017.

² Die Passage in dem Artikel anlässlich des vorwiegend männlichen, deutlich machistisch-arroganten Protestes gegen die Präsidentin Adrienne Goehler an der Hamburger Hochschule für Bildende Künste lautet: „Und von Gotthard Graubner wird der Satz kolportiert, die Schüler profitierten schon genug davon, wenn er einmal über den Flur gehe. Die Schule als eine Künstlerbewunderungsanstalt mit ab und zu genialischem Augenkontakt. Der Lehrbetrieb ist dabei vollkommen nebensächlich.“ Elke von Radziewsky, *Im Haus der totalen Bastelfreiheit*. in: *Die Zeit*, Nr. 50, 1992. <http://www.zeit.de/1992/50/im-haus-der-totalen-bastelfreiheit>, zuletzt aufgerufen am 19.9.2017.

³ Vgl. Claudia Büttner, „Kunst für die Öffentlichkeit“, in: Angelika Stepken (Hrsg.): *Lesebuch Badischer Kunstverein 1999–2001*. Karlsruhe, 2001, S.64.

⁴ autonome a.f.r.i.k.a. gruppe/Luther Blissett/ Sonja Brünzels, *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. Berlin, Hamburg, Göttingen, 2001, S.7.

⁵ Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, 2009; https://libcom.org/files/Capitalist%20Realism_%20Is%20There%20No%20Alternat%20-%20Mark%20Fisher.pdf, S.2., zuletzt aufgerufen am 16.9.2017.

⁶ Ebenda.

⁷ Monika Kaiser, *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972–1987*. Bielefeld, 2013, S.11.

⁸ „Ich will, dass man mich liebt“, Interview mit Markus Lüpertz von Christian Ankwowitsch, in: *SZ-Magazin*, Nr. 17, 2014. <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/41848/Ich-will-dass-man-mich-liebt>, zuletzt aufgerufen am 18.9.2017.

trampled underfoot at work.

A remarkable percentage of Käthe Wenzel's art – not so much her sculptural work or her service machines than her interventions and participatory processes, which are in focus here – is based on the reception of the settings of society and consists of small, concise interventions, which are implemented without wild gesturing and without cordoning off the street – but rather offhand, to be discovered by the way, unfolding even greater effect and long-lasting impression.

¹ The title refers to the following text by Käthe Wenzel: “At some point I lost interest in pieces that simply lean back on their pedestals as if to say ‚Look at me, and maybe I’ll tell you something about the world – if I feel like it‘, and the artist standing next to it like someone with a permanent phone connection to God. After all the world is being produced collectively, across the borders of the individual, of time and geography.” <http://www.kaethewenzel.de/Templates/KwenzelDoku.pdf>, last seen 18.9.2017.

² The exact words in the article about the mostly male, distinctly masculinist-arrogant protests against Adrienne Goehler, president at the University of Fine Arts of Hamburg, is as follows: “Gotthard Graubner is reported to have said that the students profited enough when he just crossed the hallway. Art school as a place for the instituted adoration of artists including occasional eye contact with the genius. Actual teaching becomes marginal.” Elke von Radziewsky, *Im Haus der totalen Bastelfreiheit*, in: *Die Zeit*, Nr. 50, 1992. <http://www.zeit.de/1992/50/im-haus-der-totalen-bastelfreiheit>, last seen 19.9.2017.

³ See Claudia Büttner, „Kunst für die Öffentlichkeit“, in: Angelika Stepken (ed.): *Lesebuch Badischer Kunstverein 1999–2001*. Karlsruhe, 2001. p.64.

⁴ autonome a.f.r.i.k.a. gruppe/Luther Blissett/ Sonja Brünzels, *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. Berlin, Hamburg, Göttingen, 2001. p.7.

⁵ Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, 2009; https://libcom.org/files/Capitalist%20Realism_%20Is%20There%20No%20Alternat%20-%20Mark%20Fisher.pdf, p.2, last seen 16.9.2017.

⁶ *ibid.*

⁷ Monika Kaiser, *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972–1987*. Bielefeld, 2013, p.11.

⁸ „Ich will, dass man mich liebt“, interview with Markus Lüpertz by Christian Ankwowitsch, in: *SZ-Magazin*, Nr. 17, 2014. <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/41848/Ich-will-dass-man-mich-liebt> [last seen: 18.9.2017]

Parallelgesellschaft

ütopya

Teleporter

Atlantis





PARALLELGESELLSCHAFT UTOPIA. Serie von 20 Straßenschildern, Installation im öffentlichen Raum, 2015. Digitaldruck auf Alu-Dibond, Klemmschellen. 15 x 40 cm, 15 x 60 cm und 60 x 40 cm.

Die vieldiskutierte Parallelgesellschaft – wo ist die eigentlich? Wo geht es hier zur „Utopie“? Wo im öffentlichen Raum könnte man „Hier Meditation“ oder „Hier keine To-Do-Listen“ per Schild vorschlagen?

Im August 2015 wurden 70 Schilder in Viersen, Gütersloh, Schöppingen und Amersfoort (NL) angebracht, in Zusammenarbeit mit dem Kultursekretariat Gütersloh, der Stadt Viersen, dem Kunstverein Gütersloh, dem Künstlerdorf Schöppingen, Festival Franje und Stadsgalerij Amersfoort.



NEXT EXIT UTOPIA, Series of 20 street signs, installation in the public realm, 2015. Digital print on aluminium backing, gripper clamps. 15 x 40 cm, 15 x 60 cm und 60 x 40 cm.

Utopia, where is that supposed to be? And Atlantis? Or all the minority communities which are supposedly plotting against Western culture from within and which in Germany are called “parallel societies”? Where in public could we do with a “Meditate Here” or “No To-Do-Lists” sign?

In 2015, 70 street signs were installed in the cities of Viersen, Gütersloh, Schöppingen und Amersfoort (NL). **NEXT EXIT UTOPIA** was made possible by Kulturbüro Gütersloh, Artist's Village Schöppingen, Viersen Communal Gallery in the Park Viersen, Festival Franje and Stadtgalerij Amersfoort.