

"I'M GLAD IF I CAN STAMP"

MAIL-ART IN DEN EHEMALIGEN SOZIALISTISCHEN STAATEN

Mail-Art in einem sozialistischen Staat ist etwas anderes als Mail-Art in irgendeinem westlichen Land. Dort funktioniert die Post einfach anders, sie steht nicht unter prinzipiell geheimdienstlicher Kontrolle, dort sind die ästhetischen Kriterien nicht von oben vorgeschrieben, und es ist relativ einfach, sich in alternativen Kreisen zusammenzufinden, um sich gegen etwas Herrschendes oder Vorherrschendes zu wenden.

POST UND POSTKONTROLLE

Sozialistische Postämter unterstehen (die Gegenwartsform ist hier angebracht, denn nach wie vor gibt es sozialistische Staaten, in denen etwa ein Fünftel der Menschheit lebt) praktisch dem Ministerium für Staatssicherheit. Seine Vertreter können bestimmen, was mit den Sendungen geschieht. Drei Möglichkeiten ergeben sich: erstens können sie die Sendung öffnen, sich ansehen, eine Notiz über sie machen und sie an den Empfänger weiterleiten; zweitens sie für sich aufbewahren oder auch in den Papierkorb werfen oder drittens, sie als unzustellbar zurücksenden. Dank der international einmaligen Behörde, genannt Gauck-Behörde, die die gesamten erhalten gebliebenen Akten des Ministeriums für Staatssicherheit aufbewahrt und zu ordnen sucht, wissen wir, daß es tatsächlich so war. Der zweite Fall trat (bzw. tritt) unter anderem ein, wenn die Sendung nach Öffnung nicht wieder einwandfrei geschlossen werden konnte. Das geschah insbesondere dann, wenn der Absender den Umschlag zu gut verklebt hatte. Der Mail-Art-Künstler Friedrich Winnes erfuhr aus seiner Akte, daß der MfS zu einigen Briefen den Zusatz beigefügt hatte: *Sendungen mit Zusatzleim und Sonderverklebung, die sich ohne Spuren nicht öffnen lassen, oder Der Brief läßt sich ohne Beschädigung nicht öffnen.*¹ Karten und Briefe wurden aber vor allem dann zurückgehalten, wenn sie einem alternativen Unternehmen dienen sollten. Als Birger Jesch 1980 "The first Mail Art Project of Dresden" zu organisieren dachte, erhielt die Mehrheit der dreihundert Benachrichtigten die Post erst gar nicht. Im Februar 1981 schrieb er hierzu:

*Im Sommer 1980 versandte ich ca. 300 Aufforderungen, eine Luftgewehrschießscheibe zu gestalten, in alle Welt. "International Contact with Mailart in the spirit of peaceful coexistence". Dieser Stempel sollte ein thematischer Anhaltspunkt sein. Das beste Zeichen, das solche Aktivitäten im Zeichen der Völkerverständigung unbedingt notwendig sind, ist das nachweisbare Verschwinden der Mehrheit meiner Briefe bzw. der Zusendungen. In seinem englischen Tagebuch (Aufbau Verlag 1978) vermerkte Günter Kunert diese Situation." (...) kann sein, es hängt irgendwo in einer Kontrolle fest, beargwöhnt als geistige Konterbande durch amtliche Ungeister, dessen unser Jahrhundert die Erfüllung bietet, sich über ihre Mitmenschen zu erheben, gestützt vom faulen Argument, sie zu behüten und vor 'ideologischer Infektion' zu schützen. Wieviel Menschenverachtung steckt in diesem Akt der Entmündigung, da dem Denkvermögen nur Passivität und Lenkbarkeit, keine eigene Tätigkeit zur Erkenntnis, zum eigenen Urteil zugestanden wird". Alle eingegangenen Arbeiten sind zu sehen. Auf Grund der JURYtätigkeit der Post + Zollämter kann man aber diese Ausstellung bereits als geprüft und genehmigt betrachten.*²

Die Worte *geprüft und genehmigt* hatte Jesch unter Anspielung auf das Offizielle bzw. als dessen Ironisierung in den Text **eingestempelt**. Es handelte sich um eine pazifistische Ausstellung unter dem Titel "Schießscheiben-Projekt", die überraschenderweise mit Arbeiten aus elf Ländern im Februar 1981 in der Dresdner Weinbergkirche und danach in kirchlichen Räumen in Radebeul, Meißen, Greifswald und Rostock zu sehen war. Daß so etwas überhaupt an die Öffentlichkeit gelangen konnte, ist der offiziellen Aktion des Kampfes um den Weltfrieden und gegen Weiterrüstung zu verdanken, in die sich alternative Gruppen mit in der DDR verpönten pazifistischen Ideen eingeschaltet hatten.

Der dritte Fall "Empfänger unbekannt" - von dem ich persönlich ein Lied zu singen weiß; wieviel Buchsendungen und Schreiben mit wissenschaftlichen Angeboten sind mir auf diese Weise verlorengegangen - trat immer wieder ein, war aber insofern sympathisch, als die Sendung nicht völlig verloren ging. Man konnte diese Art der Kontrolle, wie die ungarische Gruppe "Inconnu" unter Beweis stellte, sogar ausnutzen, um den Sicherheitsdienst zu umgehen. Sie machten den Stempel bzw. Aufkleber "inconnu" (Empfänger unbekannt) nach und schickten als scheinbare Empfänger dem

¹ *Mail-Art Szene DDR. 1975-1990*, Berlin 1994, hg. von Friedrich Winnes und Lutz Wohlrab, S. 107.

² Ebd. S. 57.

Absender die Post. Dieses umgekehrte Spiel soll sogar mit ausländischen Briefpartnern funktioniert haben.³ Dazu müssen sie sich allerdings allerlei Fälschungen ausgedacht haben.

Es gab natürlich auch Versuche, die Post ganz zu umgehen, indem man Sendungen den Gästen mitgab, oder es so tat wie Endre Tót, der sich regelmäßig auf irgendeine Weise nach Belgrad begab, um von dort seine Mail-Art-Sendungen ins ferne Ausland zu befördern, was sogar von Erfolg gekrönt war.

Und es gab ein solches Spiel mit der Post, wie Birger Jesch berichtete:

In der DDR war das Porto sehr billig, auch das Einschreibepporto mit einem Preis von 50 Pfennig. Deshalb schickten wir viele Briefe, die ankommen sollten, per Einschreiben. Und weil sonst so viel Post weggekommen ist, auch Einschreibebriefe, nach denen ich dann nachforschen ließ, habe ich auch einiges Geld zurückerstattet bekommen. Für einen verlorengegangenen Einschreibebrief haftete die Post mit 40 Mark. Jürgen Gottschalk, der war noch ein bißchen frecher. Er hat sich in der Stempelfabrik einen runden Stempel mit der Aufschrift "Achtung bei Verlust 40 Mark" machen lassen. Das war schon ein böses Spiel.⁴

STEMPEL

Nicht nur die Post war von den Staatssicherheitssystemen abgesichert, sondern auch die Herstellung von Stempeln. Ich wollte in den siebziger Jahren in Warschau einmal einen Stempel mit meiner Adresse in einem Stempelgeschäft bestellen. Als erstes mußte ich meinen Personalausweis vorzeigen, um zu dokumentieren, daß ich auch wirklich dort und dort wohne. Da ich auch meinen Titel Dr. vor den Namen zu setzen gedachte (in Polen gehört dieser Titel nicht mit zum Namen, wenn man ihn einmal erlangt hat), wurde ich aufgefordert, ein entsprechendes Diplom vorzuweisen. Als ich hörte, daß das Ganze noch einer Behörde vorgelegt werden müsse, verlor ich die Lust und schrieb meinen Absender weiter mit der Hand. In Polen gab es natürlich ein ähnlich lautendes Gesetz wie in der DDR:

Zur Herstellung von Druck- und Vervielfältigungserzeugnissen ist unabhängig von der Zahl der gefertigten Exemplare sowie von der Art der zur Herstellung benutzten Maschinen, Apparate, Geräte oder Gegenstände eine staatliche Genehmigung erforderlich.⁵

Nicht genehmigte Stempel wurden im Sozialismus, wie man immer wieder lesen kann, in Eigenarbeit mit Hilfe von Gummis oder entsprechenden Kinderspielen aus der Vorkriegszeit hergestellt⁶ Um so provokativer war die Aktion des Ungarn Endre Tót 1971, "I'm glad if I can stamp (ich freue mich, wenn ich stemple - aus der Mitte des Stempels lachte sein Gesicht dem Betrachter entgegen), oder die von Jesch *Please stamp for me.*⁷

ÄSTHETIK

Ästhetisch widersprach Mail-Art den Kriterien des sogenannten sozialistischen Realismus. Zwar sah es nach der russischen Revolution im Frühjahr 1917 und dem Oktoberputsch der Bolschewiki danach aus, als würden die avantgardistischen Künstler (man denke an die Namen Malewitsch, Kandinsky, El Lissetzky, Tatlin, Chagall, Eisenstein, Meyerhold, Blok, Jessenin, Majakowski) endlich das Betätigungsfeld finden, nach dem sie sich schon lange gesehnt hatten. Aber sie sollten bald eines anderen belehrt werden. Die Zäsur für das Ende der Kunstexperimente bildete der 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller, der vom 17. August bis zum 1. September 1934 in Moskau

³ *Osteuropa-MAILART im internationalen Netzwerk*, Schwerin 1996.

⁴ *MAIL-ART im internationalen Netzwerk. Kongreßdokumentation*, Schwerin 1997, S. 87.

⁵ Zitiert nach Lutz Wohlrab, "Die "Anordnung über das Genehmigungsverfahren für die Herstellung von Druck- und Vervielfältigungserzeugnissen" und ihre technischen Folgen" in: *Mail-Art Szene DDR. 1975-1990*, a.a.O. S. 98. Wohlrab hat übrigens nicht Recht, wenn er sich die *strenge Gesetzgebung in bezug auf die Druck- und Vervielfältigungsbestimmungen aus der Auseinandersetzung mit dem deutschen Faschismus* zu erklären sucht. Die Gesetzgebung war in der Hinsicht in allen sozialistischen Ländern die gleiche. Sie wurde nur unterschiedlich angewandt. Das hing vom Widerstandspotential in der Bevölkerung ab.

⁶ Rehfeldt ließ nach Wohlrab die besonders provokativen Stempel im Westen fertigen (vgl. Ebd. S. 99).

⁷ Ebd. S. 61 (von Birger Jesch)

unter der Beteiligung von Malraux, Klaus Mann, Ernst Toller und anderen sogenannten bürgerlichen Autoren stattfand. Dort wurde nicht nur das, was wir unter dem Namen sozialistischer Realismus kennen, formuliert, sondern auch Schreibweisen à la Proust, Joyce und Dos Passos sehr prinzipiell verworfen. In gekonnter Weise tut dies Karl Radek, einer der damaligen gebildeten Sowjetführer polnisch-jüdischer Herkunft, in seiner Polemik gegen den einstigen Dadaisten Wieland Herzfelde (den Bruder Heartfields), der zuvor die neuen - heute würde man vielleicht sagen postmodern anmutenden - Schreibweisen in Schutz genommen hatte.⁸ *Joyce' Form*, erklärt Radek,

entspricht Joyce' Inhalt und Joyce' Inhalt ist ein Spiegelbild vom Reaktionärsten, was das Kleinbürgertum aufzuweisen hat. Joyce kann Gott und das imperialistische England verfluchen, er führt dennoch die Künstler nicht auf den richtigen Weg. Joyce wählt sich als Gegenstand seiner Beobachtungen nicht die ganze Welt mit ihren gewaltigen Widersprüchen. (...) Joyce steht auf der anderen Seite der Barrikaden. Damit will ich natürlich nicht sagen, daß Herzfelde ein konterrevolutionärer Schriftsteller wäre. Das meine ich nicht. Ich meine nur, daß von Joyce nichts Wesentliches zu lernen ist. Wenn ihr sagt, ihr könntet von Joyce in technischer Hinsicht lernen, so bestreite ich das nicht. Ich habe keine Romane geschrieben, aber ich glaube, wenn ich Romane schreiben wollte, würde ich bei Tolstoi und Balzac in die Lehre gehen, nicht bei Joyce (ist das nicht der Ton eines Reich-Ranickis, der es von Lukács übernommen hat?). Den Sowjetschriftstellern und den ausländischen Schriftstellern möchte ich sagen: "Unser Weg führt nicht über Joyce, sondern über die breite Straße des sozialistischen Realismus"⁹

Das Erschreckende an diesem Urteil ist nicht der apodiktische Ton - das europäische Denken ist schließlich voller apodiktischer Urteile, von Plato bis hin zum "Ende der Geschichte" -, sondern dessen praktische Folgen in der sowjetischen Kulturpolitik: von nun an wurden immer weniger westliche Autoren ins Russische übersetzt. Es wurde darüber hinaus materialisiert durch die Entfernung zahlreicher Titel aus Bibliotheken, durch eine Art auto dafé.

Die deutschen linken Schriftsteller und Autoren führten in Anknüpfung an die Urteile, die Radek, Bucharin und Shdanow über Literatur und Kunst fällten, die berühmte Expressionismusdebatte, die Lukács 1934 mit einem prinzipiellen Artikel in der in Moskau erscheinenden Zeitschrift *Internationale Literatur* eröffnet hatte. Die Expressionisten galten von nun an als Wegbereiter des Faschismus. Benns zeitweiliges Engagement für das Dritte Reich¹⁰ erschien als der beste Beweis für die Richtigkeit dieser These. Was die einen entartete Kunst nannten, bekam bei den anderen den Namen einer kleinbürgerlichen, dekadenten, präfaschistischen Kunst.

1934 war das Jahr, in dem Kirow, der führende Kopf im "westlichen" St. Petersburg, ermordet wurde. Man muß wissen, daß sich in Rußland der Ost-West-Gegensatz immer wieder als Gegensatz zwischen Moskau und Leningrad - notabene der Ursprungsstadt der russischen Revolution - abspielt. Nach diesem Mord folgten die Schauprozesse gegen die - wie es hieß - vom Imperialismus inspirierten trotzkistischen Banden, d.h. vor allem gegen Altbolschewiki wie Bucharin oder Radek. Diese Prozesse sollten den Sieg der - wie wir heute sagen würden - konsequent totalitären Politik der von Stalin angeführten bolschewistischen Partei demonstrieren.

Nach dem 2. Weltkrieg kam es in den sogenannten sozialistischen Ländern zu ähnlichen Schauprozessen. Sie wurden jetzt nicht in Moskau, sondern in den Hauptstädten der mittelosteuropäischen Volksdemokratien durchgeführt. Die in Prag und Budapest waren die spektakulärsten.¹¹ In der Kultur wurde alles westliche Gedankengut so weit wie möglich bekämpft. Natürlich gab es auch Ausnahmen. So konnten Autoren, die den bürgerlich kritischen Realismus - insbesondere Thomas Mann - zugeordnet werden konnten, in kleinen Auflagen erscheinen, Werke moderner Philosophen, von Nietzsche bis Jaspers, entfielen jedoch ganz und gar.

⁸ Es ist kein Zufall, daß Wieland Herzfelde Joyce in Schutz nahm. Hatte er doch selber viel Sinn für Fragment, Montage und neueste Techniken.

⁹ *Sozialistische Realismuskonzeption. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*, Hsg. von H.-J. Schmidt und G. Schramm, Frankfurt am Main 1974, S. 278f.

¹⁰ Vgl. hierzu meinen Essay "Gottfried Benn und das Dritte Reich", in: *Convivium, Germanistisches Jahrbuch Polen, Bonn 1995*, S. 29-48.

¹¹ Siehe hierzu: Hodos, Georg Hermann, *Schauprozesse. Stalinistische Säuberung in Osteuropa 1948-54*, Berlin 1990.

Nach dem Tod Stalins setzte endlich die Tauwetter-Periode¹² ein. Die kommunistisch regierten Länder öffneten sich wieder ein wenig gegenüber dem Westen. Es begann zaghaft. Niemand wußte schließlich, wie die Sache enden wird. Der 17. Juni 1953 hatte ja gezeigt, daß die Sowjets zu allem bereit sind. Die wirkliche Wende brachte der XX. Parteitag mit der sogenannten Geheimrede Chruschtschows Ende Februar 1956. Der Text der Rede wurde, obwohl sie geheim war, in Kürze in der ganzen Welt bekannt - dank polnischer Indiskretion. Daß einiges in Veränderung begriffen ist, hatte man aber schon früher spüren können. Nicht nur an Chruschtschows Besuch in Belgrad, sondern vor allem an dem Umstand, daß Tausende von Menschen aus den Lagern entlassen worden waren, u.a. auch diejenigen Deutschen; die wegen "politischer Tätigkeit" in sowjetische Gulags geraten waren. Man denke an Horst Bienek, der zusammen mit den deutschen Kriegsgefangenen nach vierjähriger Haftzeit 1955 aus Workuta in die Bundesrepublik kam.

Mit Chruschtschows Rede wurde zum ersten Mal ein Teil der Wahrheit über das Gulagsystem offiziell benannt. Da Chruschtschow vor allem das Schicksal der führenden Genossen in den dreißiger Jahren beklagte, fühlten sich in erster Linie Mitglieder der kommunistischen Parteien angesprochen. Viele von ihnen waren entsetzt, daß das, was ihnen ja oft genug zugetragen wurde, tatsächlich stimmte. Manche von ihnen verlangten eine Generalabrechnung; daß nur Stalin an allem Schuld gewesen sei, glaubten sie nicht. Lebhaftige Diskussionen über das Wesen des Sozialismus, über Lenin und Marx setzten ein. Man denke an den Petöfi-Kreis in Budapest oder auch an die Diskussionen im Ostberliner *Sonntag*. Im Oktober 1956 erklärte Bloch im Auditorium Maximum der Humboldt-Universität, die Zeit des Mühlespiels sei zu Ende gegangen, die Zeit des Schachspiels müsse beginnen, das Philosophiestudium dürfe kein Schmalspurstudium mehr darstellen. Es waren jene Tage, wo das VIII. Plenum der Vereinigten Polnischen Arbeiterpartei in Warschau tagte und sich Gomulka von der Kollektivierung der Landwirtschaft trennte. Die endgültige Öffnung zum Westen schien nur noch eine Sache der Zeit zu sein. Aber schon im November war der Traum zu Ende. Mit dem Einmarsch sowjetischer Truppen in Ungarn gingen alle Hoffnungen auf eine Wende dahin. In der DDR wurden Harich und kurz danach Janka verhaftet, eine große Zahl von Studenten eingesperrt.

In Polen schien dagegen eine neue Zeit angebrochen. Dort waren die sogenannten nicht-semanticen Künste, d.h. Malerei, Musik und Tanz freigegeben worden. Penderecki und Lutoslawski brauchten nicht mehr wie einst ein Schostakowitsch zu lavieren, sie konnten komponieren, wie sie wollten. Jazz war erlaubt und erlebte in Polen schnell eine Blütezeit. Auch abstrakte Kunst stellte kein Problem mehr dar, das gleiche betraf Pop-Art, Aktionskünste und dergleichen mehr. So nimmt es nicht wunder, daß sowohl für ungarische wie auch ostdeutsche Mail-Artler Polen inspirativ wirkte. Géza Pernecky weist auf den Besuch von sechs ungarischen Künstlern (Erdély, Javanovics, Pauer, Lakner, St.Jóby und Endre Tót) in der Warschauer Foksal-Galerie im Jahre 1972 hin. Ganz wichtig waren für Rehfeldt die Polenkontakte. 1975 konnte er sogar bei dem Künstler und Theaterregisseur Szajna ausstellen. Dieser hatte in seinem Theater "Studio" eine eigene Galerie eingerichtet.

Es ist mittlerweile zu einem Allgemeinplatz geworden, zu erklären, Mail-Art habe künstlerisch keine eigene Ästhetik geschaffen. Sie nutze Dadaismus, konkrete und visuelle Poesie, abstrakte Kunst und dergleichen mehr aus. Das mag richtig sein, aber da in den realsozialistischen Staaten - Polen ausgenommen - die aus dem Rahmen fallenden Künste kaum geduldet waren, kamen die Mailartler in den Ruf von Avantgarde-Künstlern, von Verteidigern der offenen Form, die man sogar als demokratische ansehen konnte. Bereits durch die Form mußten die Mail-Artler in den Geruch einer oppositionellen Gruppierung kommen.¹³ Und die Form verleitete auch einige zu kritischen Äußerungen, wenn auch nicht toternst gemeint. Man denke nur an Endre Tóts Postkarte mit der Aufschrift *Communism made me glad*. Daran glaubten selbst die kommunistischen Funktionäre nicht.

NETZWERK

Der Sinn der Mail-Art ist nicht allein eine eigenwillige Gestaltung von Postsendungen, sondern auch die fast spielerische Ausnutzung des Postwegs für die verschiedensten Kommunikationsformen, die Schaffung informeller Gruppen der verschiedensten Art, in der niemand ausgeschlossen ist. 1962 gründete Ray Johnson mit Freunden die New York Correspondence School (NYCS), die natürlich keine richtige Schule war. Ihre Gründer initiierten allerlei Happenings und vermittelten Adressen und Informationen zu Aktionen, die im *NYCS Weekly Breeder* oder per *FLUXpost* bekannt gemacht

¹² Ehrenburgs *Tauwetter* war im Mai 1954 in der Zeitschrift *Znamja* erschienen.

¹³ Vgl. hierzu auch den Essay von Cornelia Röder in *MAIL-ART im internationalen Netzwerk. Kongreßdokumentation*, a.a.O., S. 11-22.

wurden. 1967 trat K. Friedmann von der Fluxusgruppe der NYCS bei. Als Ray Johnson 1973 die Schule offiziell auflöste, verfügte sie über mehrere tausend Adressen von sogenannten Mitarbeitern. Zwei Jahre zuvor hatten die Polen Jaroslaw Kozlowski und Andrzej Kostolowski die Idee eines Netzwerkes gefaßt, in der zwar über den Postweg nichts gesagt wird, die aber für die Herausbildung der Mail Art in Osteuropa äußerst wichtig ist. Noch heute versetzt die Radikalität, mit der die beiden ihre Ideen für eine Demokratisierung jedweder künstlerischer Tätigkeit unabhängig von staatlichen Institutionen 1971 formulierten, in Erstaunen:

DAS NETZ:

- das Netz existiert außerhalb der Institutionen; - das Netz umfaßt Privaträume, Künstlerstudios und andere Orte, wo künstlerische Ideen geboren werden;
- die Ideen werden an all jene weitergeleitet, die sich dafür interessieren;
- die Ideen werden begleitet von Publikationen, deren Form recht beliebig ist;
- das NETZ hat keine Zentrale. Auch gibt es keine Koordination;
- die Knoten des Netzes befinden sich in verschiedenen Städten und Ländern;
- der Kontakt zwischen den verschiedenen Knoten wird über einen Austausch von Konzepten, Projekten, Notizen oder anderer Artikulationsformen hergestellt. Auf diese Weise ist es möglich, daß eine Präsentation in allen Punkten parallel hergestellt werden kann;
- die Idee vom Netz ist nicht neu; sobald es einmal da ist, kann kein Urheber mehr festgestellt werden;
- das NETZ darf nach Belieben benutzt und reproduziert werden.¹⁴

Sechs Jahre später kam Pawel Petasz auf den genialen Einfall, eine dezentralistische Herausgeberrätigkeit im zentralistischen Polen zu entfalten. Er nannte das Unternehmen "Commonpress". Ein Magazin sollte jedesmal von einem anderen Künstler herausgegeben werden. Die Sicherheitspolizei hätte jedesmal woanders zuschlagen müssen. Die Künstler konnten hierbei eine in Insiderkreisen bekannte Vorschrift ausnutzen: etwas, was unter 50 Exemplaren vervielfältigt wird, muß der Zensurbehörde nicht vorgelegt werden. Im Nachhinein interpretierte er seinen Einfall mit den Worten:

Die Idee, die hinter "Commonpress" (1977) stand, war eine kollektive (nun ja, kommunistische) Herausgeberschaft. "Commonpress" richtete sich ganz allgemein gegen jede Form des Auswählens, Redigierens, Ablehnens oder Kürzens der "Meisterwerke" von Künstlern. Für mich ging es dabei um die Freiheit, alles sagen oder zeigen zu können, was ich wollte, und es so sagen oder so zeigen zu können, wie ich es wollte...ohne dabei von irgendjemandem nach ideologischen oder orthographischen Gesichtspunkten "korrigiert" zu werden. Nun bin ich natürlich nicht so eifrig. Bei "Commonpress" sollte jeder Autor einmal in der Zukunft auf eigene Kosten eine Ausgabe redigieren, drucken und verbreiten. Dieses Projekt wurde sehr populär, und schon bald wurde aus einem sehr sekundären Aspekt der wohl attraktivste Aspekt überhaupt. Aus jeder Ausgabe wurde nämlich so etwas wie ein genehmigtes Originalprodukt des Herausgebers. Allmählich wurden die Ausgaben mit verschiedenen individuellen Produkten assoziiert. Ich war verantwortlich für die Reihenfolge und vor allem für den Vertrieb. Für den Vertrieb gab es ein System, nach dem jeder, der früher einmal eine Ausgabe herausgegeben hatte, von allen nachfolgenden Ausgaben ein Exemplar sowie eine Liste mit allen "wichtigen" Galerien, Museen und anderen Treffpunkten, die der Herausgeber vorschlug, erhielt. Mit der Verhängung des Kriegsrechts in Polen wurde das Projekt zu Fall gebracht, und ich war nicht mehr in der Lage, die Koordination weiterzuführen. Allerdings lebte das Projekt noch ein paar Jahre aus eigener Kraft weiter.¹⁵

Zehn Jahre nach der Formulierung der Netz-Idee durch Jaroslaw Kozlowski und Andrzej Kostolowski, im Sommer 1981, steht das Wort Netz (siec) für eine ganze Vereinigung von Staatsbetrieben, die sich mittels Arbeiterräten und gegenseitiger Unterstützung vom staatlichen Dirigismus unabhängig machen wollten (selbst einem Walesa erschien diese lockere Vereinigung anfänglich zu kühn). Sie wußten natürlich nichts von Petasz; sie wähten sich wahrscheinlich als die alleinigen Erfinder der Idee des Netzes.

Als im Herbst 1981 die Forderungen nach einer sich selbst verwaltenden Republik in das Programm der Solidarnosc aufgenommen wurde, erschien dies wie die Utopie von Künstlern. Und doch sollte sie zu einer tragbaren Idee des Widerstands in der Zeit des Kriegsrechts werden. Die Forderung verwandelte sich für die Nonkonformisten in ein "Organisiert euch selber". Und plötzlich gab es auch Briefmarken, Ansichtskarten, Stempel und dergleichen mehr mit der Aufschrift Solidarnosc, d.h. eine

¹⁴ Zitiert nach *Osteuropa. MAIL ART im internationalen Netzwerk*, a.a.O., S. 87.

¹⁵ Ebd. S. 236.

Mail-Art, die vortäuschte, es könne eine von der staatlichen Post unabhängige Solidarnosc-Post geben. Überall löste man sich von der allgemeinen Bevormundung. Die Neuformulierung der Thesen des "Netzwerkes" von 1971 in den achtziger Jahren unter dem Titel "Das Netzwerk. Zehn Thesen der Möglichkeit Kultur"¹⁶ war daher nicht mehr originell, sie spiegelte nur noch das Bewußtsein einer Großzahl von Solidarnosc-Aktivisten wider, die der Meinung waren, Solidarnosc sei keine Organisation, sondern ein Sammelbecken für den Austausch von Ideen und Eigeninitiativen in nicht staatlichen Räumen (oft auch in denen der Kirche), der Aufbau einer neuen Gesellschaft von Mündigen.

Das Manifest, das Rehfeldt 1976 formulierte, klingt im Vergleich mit den polnischen Netz-Ideen trotz seines revolutionären Gehalts viel abstrakter. Gewisse Begriffe erinnern sogar an Marxsche, wie man schnell erkennt:

- 1. Aufhebung der teils depressiven Isolation des Künstlers durch Kontakt zu Gleichgesinnten. Bewußtmachung der Notwendigkeit seines "Seins" und seiner Wirksamkeit als fortschrittsfördernder Kraft.*
- 2. Durch Kooperation untereinander (Artworkers United) den noch weit verbreiteten egozentrischen Teil des Künstlers überwinden zu helfen (Wenn die Gesellschaft sich verändert, verändert sich auch der Künstler).*
- 3. Preisgabe seiner Ideen, noch beim Entstehen dieser, führt zu einer größeren Verbreitung, und was noch wichtiger ist, zur Erweiterung und Bereicherung dieser Ideen. Der Künstler humanisiert seine Arbeitswelt, Gedanken überhaupt (auch den, der seiner speziellen Materie nicht entspricht) und bewirkt unter anderem dadurch, daß seine Rolle in der Zukunftsgesellschaft besser eingeschätzt wird als bisher.*
- 4. Die Form der Künstlermitteilungen wird immer eine seiner Kunst entsprechende sein, die Sammler von morgen sollten sehen, daß sie nicht zu kurz kommen.*¹⁷

Sein, fortschrittliche Kraft, das Sich-Verändern der Gesellschaft, die Humanisierung der Arbeitswelt, die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft sind alles Begriffe, die wir von den Marxisten her kennen. Doch Rehfeldt meinte es subversiv. Er liebte die Maske, die Verkleidung, denn er wußte, daß er nur in der Narrenrolle öffentlich wirksam werden konnte. Er muß es in dieser Hinsicht zu einer enormen Meisterschaft gebracht haben. Zeuge der Realisierung der Mail-Art in einer gesellschaftlichen Bewegung à la Solidarnosc konnte er nicht werden. Dazu kam die Freiheit zu schnell, gleichsam über Nacht. Die Mauer fiel bezeichnenderweise in den Abendstunden.

MAIL-ART IST TOT

MAIL-ART ist heute, wie man im allgemeinen hört, tot. An ihre Stelle sind E-MAIL-ART bzw. INTERNET-ART und andere Kommunikationsformen, mit denen sich spielen läßt, getreten. Die Post ist im Aussterben begriffen, der Briefträger wird bald das Schicksal des Kutschers teilen. Man wird ihn nur noch an exotischen Orten treffen. An die Stelle des Spiels, auf die Sendung zwei Adressen zu setzen und es der Post oder dem Postboten zu überlassen, wem sie zugestellt wird, ist der freie Zugang zu Internetmitteilungen getreten. Man braucht nur ein "Hallo, wer meldet sich" einzugeben und weiß, daß da eine Australierin aus Dänemark, ein Kanadier aus Brasilien oder ein Pole aus Deutschland sich melden werden.

¹⁶ 1. Das Netzwerk funktioniert außerhalb der bestehenden gesellschaftlichen und politischen Doktrinen. 2. Das Netzwerk schafft ein austauschbares Labor für den Wiederaufbau eines gesellschaftlichen Bewußtseins. Die Praktik des Netzwerks besteht darin, eine endlose Kette von austauschbaren Räumen für kreatives Schaffen herzustellen. 3. Das Netzwerk zielt auf die Wiederherstellung der "grass-root"-Strukturen in der Gesellschaft ab. Seine Aktivität besteht im wesentlichen in der Penetration der Gesellschaft. 4. Das Netzwerk schafft den Begriff der Kultur "für die Gesellschaft" ab. Das Netzwerk will die direkte Partizipation der Gesellschaft in der Organisation von austauschbaren Strukturen für die Vernetzung von Kultur (...) 8. Der Wert der "Möglichen Kultur" leitet sich vom Wert des kollektiven Bemühens ab. 9. Das Netzwerk ist keine Organisation. Vielmehr handelt es sich hierbei um den Prozeß des kontinuierlichen Schaffens von austauschbaren Arbeitsräumen in der Gesellschaft. Vorübergehend eingerichtete Räume, anonyme Räume, Räume des alltäglichen Lebens...all diese Räume eignen sich besser als Arbeitsraum als jede traditionelle Institution. 10. Der Sinn der Bildung eines Netzwerks ist der Aufbau der "Möglichen Kultur". (Ebd. S. 92f.)

¹⁷ Mail-Art Szene DDR. 1975-1990, a.a.O. S. 15.

MAIL-ART verstand sich nie als Kunst, sie war immer einerseits ein subversives Spiel gegen das Normierte (die normierte Adresse, die normierte Briefmarke, den normierten Stempel, ordentliche Schrift etc.), andererseits Mittel grenzüberschreitender Gruppenkommunikation (dazu dienten zum Beispiel Kettenbriefe in der Form von: Ich schicke Dir..., schreibe, zeichne etwas hinzu und schicke es weiter). Es gab natürlich solche, die die MAIL-ART in den Galerien heimisch machen wollten, wie beispielsweise Endre Tót, aber es gelang ihnen nicht, denn zur MAIL-ART gehört das Amateurhafte, das Pfuschen (jeder Mensch ist ein Künstler), wenngleich es wunderschöne graphische und spruchartige Einfälle gibt: *Künstler Rührt Euch sonst werdet ihr weggetreten* (Rehfeldt), *Propagandada* (J. W. Huber), *Glasnost/Angstlos* (H. R. Fricker), *Gedenkkarte: Diese Karte teilt Ihnen meine Gedanken mit, denke sie weiter* oder *Künstler lebt Ihr im eigenen Land, bleibt am besten unbekannt* (Rehfeldt), die vor allem eine politische Sprengkraft hatten. Künstlerisch, d.h. Einfall und graphische Ausführung zusammen, erinnert das eher an den Dadaismus. Man denke nur an das Kölner Plakat von 1920: *DADA siegt! Wiedereröffnung der polizeilich geschlossenen Ausstellung. Dada ist für Ruhe und Orden!*¹⁸ Es erinnert zugleich an die konzeptuelle Kunst, wie sie von Duchamp in die Wege geleitet wurde. Werner Hofmann sagte einmal vom Übergang der Kunst von der Darstellung des Gegenständlichen zur Moderne: Demonstration ersetze hier *die formale Metamorphose*, womit er auch die Mail-Art hätte charakterisieren können. Sie ließe sich als eine Demonstration mit künstlerischem Impetus bezeichnen. Aber braucht man nicht zu jeder Abweichung künstlerischen Impetus? Und knüpfen die Abweichler nicht zugleich an frühere Formen des Abweichens an? In unserem Falle würden wir auf Dadaismus, Fluxus, visuelle und konkrete Poesie oder bestimmte Formen des Happenings verweisen.

Karol Sauerland

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation Heft 50/51 1997, herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen*

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>

¹⁸ vgl. Katalog *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung*, Berlin 1977, S. 3/81.