

Birgit Schneider
Die Königin der Schreibmaschinen:
Textur und Poesie der Fläche bei Ruth Wolf-Rehfeldt

27/07/2021

Dieser Essay wurde im Rahmen des Projekts *Calculating Control* kommissioniert.

Limits Endlessness

Am Anfang ist die Taste. Mittels ihrer Fingerfertigkeit erweckt Ruth Wolf-Rehfeldt die 87 Zeichen einer Schreibmaschine zum Leben. Auf dem Papier bilden sie, Zeichen für Zeichen, Wörter, Reihungen, Muster, symmetrische Ordnungen, Topografien, mal organisch und pflanzlich, mal geometrisch, seriell oder kubisch. Die horizontale Strenge der Zeilen lässt sich durch Drehungen des Papiers diagonal aufweichen. Zeichen werden Räume, Buchstaben werden Graustufen und Schattierungen. Ein O ist dunkler als ein I. Form wird Stoff. Buchstaben verbinden sich zu im Raum schwebenden Objekten wie beim Werk *Kuben, Kästen, Käfige* aus dem Jahr 1979 (Abb. 1). Oder die Bedeutung der Zeichen wird zu einer eigenen Kraft und bestimmt die Choreographie, wenn zum Beispiel Worte wie *wachstum, wucherungen* oder *Information*, als folgten sie einer physischen Macht, die Laufweite der Schrift verdichten oder aufdehnen (Abb. 2). In einer anderen Weise springt die Kraft der Zeichen in einem Blatt mit dem Titel *wait* auf die Form über. Zwei Buchstabensäulen aus den Zeichen *WAIT* öffnen und trennen sich wie die Beine einer wartenden Gestalt gleich mehrfach. Sie finden ihren enttäuschten Höhepunkt in der Ausgangsposition *WAIT* nach den Worten *AWAIT* und schließlich *EXPECT* (Abb. 3). Die Zeichen informieren im buchstäblichen Sinn, sie graben und schlagen ihre Formen ins Blatt.

Das ist das Werk der Künstlerin und Typistin Ruth Wolf-Rehfeldt (RWR), dergestalt sind die vielfältigen Ergebnisse ihres zwanzigjährigen Vortastens in den unendlichen Möglichkeitsraum der Schreibmaschine, den ich hier nur andeuten kann.¹ Die ästhetischen Mittel einer Schreibmaschine mögen auf den ersten Blick begrenzt wirken, in der Kombinatorik von Zeichen, Gestalt, Raum und Sinn jedoch eröffnen sich unendliche Zeichen- und Formenspiele. *Limits Endlessness*: Zur Strukturierung dieses Textes leihe ich mir einige Titel von RWRs Schreibmaschinengrafiken.

¹ Ruth Wolf-Rehfeldt, *Signs Fiction*, Berlin: Chret Galerie/ Motto Books 2018.

Zeichenräume

Tastaturen sind Eingabegeräte, die im Unterschied zu Schaltern und Knöpfen für das Nutzen aller zehn Finger konzipiert sind. Die Tasten einer Schreibmaschine sind begrenzt, sie ermöglichen wie die meisten Schreibmaschinentastaturen—doppelt belegt durch die Umschalttaste—87 Zeichen auf Papier zu drucken: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 + ß ´ “ = % & () _ \$ / : ` Q q W w E e R r T t Z z U u I i O o P p Ü ü A a S s D d F f G g H h J j K k L l Ö ö Ä ä Y y X x C c V v B b N n M m , . - ? ! ‘—das ist das Zeichenmaterial, aus dem die Werke von RWR zunächst bestehen, bis sie dieses durch eine IBM-Schreibmaschine ein wenig erweiterte.

Wer die vielfältigen Werke von RWR durchblättert, sieht, wie sie die ästhetischen Möglichkeiten ihrer Maschine in alle Winkel auslotete. Die Begrenzung von Typensatz, Farbe, Papiergröße und dem Raster der Maschine verschob sie immer wieder: ins Dreidimensionale, ins Muster und immer in die Poesie. Ihre Kunst wird dabei niemals illustrativ, wie es viele frühe Beispiele der Typewriter Art und der späteren ASCII-Kunstwerke des HTML-Zeitalters bis heute sind. Hier werden Gesichter und gegenständliche Bilder wie Bitmap-Grafiken in Buchstabengitter übersetzt oder mit Zeichen nachgezeichnet (Abb. 4). RWR hingegen arbeitet minimalistisch und geometrisch abstrakt. Sie vertraut auf die wandelnde Kraft der Schreibmaschine und reduziert ihre Bilder auf das Wesentliche. Der Kult um das Unikat hat in der Mail Art ohnehin keinen Wert. Sie schafft konkrete Poesie auf Englisch für die ganze Welt, aber auch auf Deutsch. Buchstaben werden Skulptur, Form und Fläche. Und immer wieder der dreifache Kippbildcharakter ihrer Kunst vom Buchstabenentziffern ins Wörterlesen und ins Formsehen, vom Alphabetischen ins Diskursive ins Ästhetische und wieder zurück. Wenn sie mimetisch verfäht, dann ausgehend von einem Wort.

Die Kunst und Poesie mit der Schreibmaschine speiste sich seit dem frühen 20. Jahrhundert aus vielen Quellen, weswegen ich auf die Nennung exemplarischer Namen verzichte. Die Kunstform kennt viele Bezeichnungen, denn sie kann vom Pol der Poesie, der Musik oder der freien Kunst aus oder aus allen zu gleichen Maßen entwickelt sein.² Sie trägt Namen wie konkrete Poesie, Poesie der Fläche oder visuelle Poesie, je nachdem, ob sie in Gedichtbänden oder Galerien gezeigt wird.³ Die Namen weisen darauf hin, wie das übliche Textgerüst aus Zeilen und Wörtern zugunsten von semiotischen Verschiebungen, Sinnentleerung, Lautmalerei und Schriftbildlichkeit im Schriftraum in Bewegung versetzt wird. Texte schreiben heißt, die Gedanken zu linearisieren. Wie der Eintrag des Schussfadens beim Weben funktionieren Texte im Sinne einer Linearisierung. Diese Ordnung hebt die Schreibmaschinenkunst auf. RWR nennt ihre Arbeiten einfach »Typewritings« oder »Schreibmaschinenarbeiten«.

2 Vgl. Marvin Sackner / Ruth Sackner, *The art of typewriting*, London: Thames & Hudson 2015.

3 Vgl. Eugen Grominger (Hg.), *konkrete poesie. deutschsprachige Autoren*, Stuttgart: Reclam 2018.

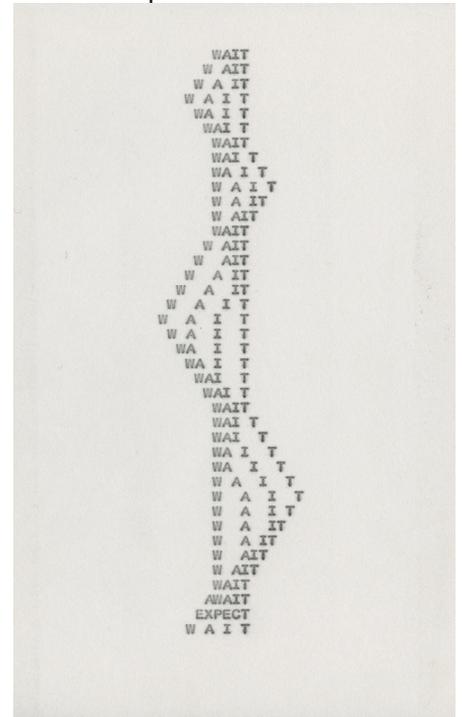
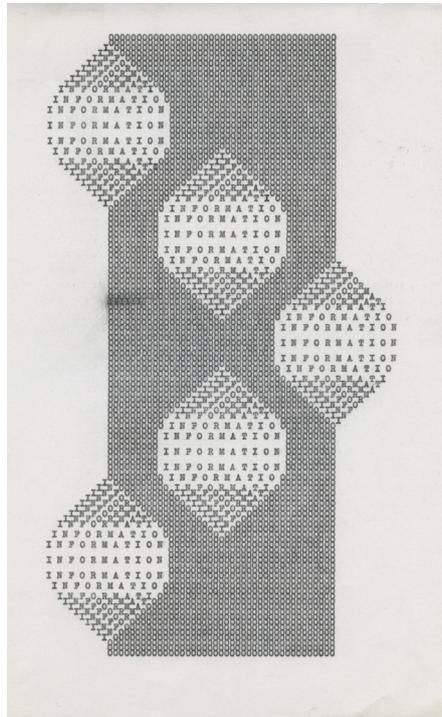
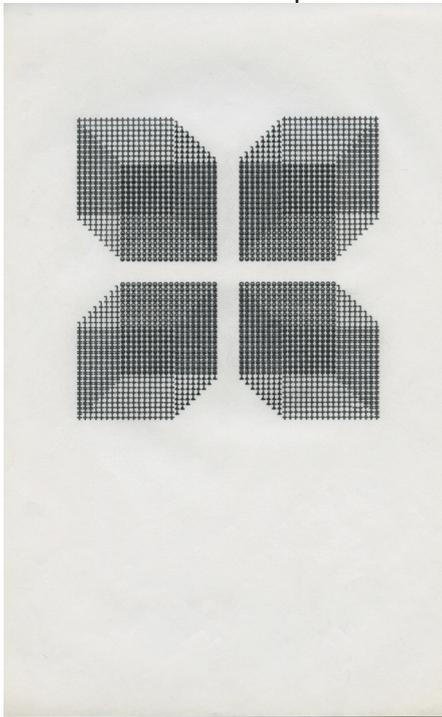


Abb. 1: *Kuben, Kästen, Käfige*, DIN A 4, 1979. Copyright: Ruth Wolf-Rehfeldt.

Abb. 2: *Information*, DIN A 5, späte 1970er Jahre. Copyright: Ruth Wolf-Rehfeldt.

Abb. 3: *Wait*, DIN A 5, Mitte der 1970er Jahre. Copyright: Ruth Wolf-Rehfeldt.

Gehen Wehen Fliegen

Wie mag es wohl in den 1970er Jahren, in der produktivsten Zeit von RWRs Schreibmaschinenkunst, in der Wohnung der Familie geklungen haben? Klack klack klack klackklack, peng, kling, rrrr—und immer wieder. Es müssen unzählige Stunden gewesen sein, die RWR darauf verwendete, ihre Variationen dieser Kunst zu entwickeln, Bleistiftskizzen anzufertigen, Hilfslinien aufzumalen, die genaue Ordnung zu planen und zu berechnen, dann die Tabulatoren auf der Schreibmaschine zu setzen und die Abstände zu bemessen, das Papier einzulegen, die Randbegrenzung einzustellen, zu zählen und zu tippen. Wie bei Penelopes Teppich ist jedes Blatt eingefangene, eingetippte Zeit, die sich jedoch nicht mehr auftrennen lässt. Mikroprozesse des Tippens führen wie die einzelnen Knoten eines Teppichs zum Ergebnis.

Die Gegenwart lässt sich aus dem »Knöpfedrücken«⁴ entziffern. Zeichen tippende Menschen wandeln anders als beim Schreiben mit einem Stift—kontinuierliche Gedanken und gesprochene Worte in digitale Signale um.⁵ Der Mensch wird »Sinnggeber der Welt dank den Fingerspitzen«, schrieb Vilém Flusser im Jahr 1990.⁶ Sadie Plant drückte dies so aus: »Der Text unterlag nicht länger dem Zugriff von Hand und Auge, sondern wurde von Berührungen und Tasten gesteuert. Er war Sache des Tastsinns geworden.«⁷ Für die Typografie ermöglicht das Punktuniversum der getippten Zeichen einen ornamentalen Möglichkeitsraum der mannigfaltigen Muster aus Spiegelungen, Translationen, Rotationen und allen möglichen Kombinationen dieser geometrischen Operationen, wie er in der Serie der *Strukturblätter* aus den 1980er Jahren bewundert werden kann.

A An Anfang

Es war die Kleinschreibmaschine Erika vom VZB Schreibmaschinenwerk Dresden, die RWRs Komplizin wurde, die »Königin der Schreibmaschinen – Einfache Umschaltung, große Durchschlagkraft«. So lautete ein Werbespruch für dieses tragbare Fabrikat in modernem Design mit Koffer. Auch andere Schreibmaschinenfabrikate erhielten weibliche Namen wie Gerda, Gisela, Senta, Neya oder Nora.

Die Entwicklung der Schreibmaschine folgte bis zum letzten Drittel des 19. Jahrhunderts der Suche nach einem Werkzeug zum Schreiben für erblindete Menschen. 1808 konstruierte ein Italiener eine solche Maschine für eine erblindete Gräfin, 1821 baute ein Sohn ein »Schreibklavier« für seinen erblindeten Vater, auch in England gab es zunächst ein Modell für sehbehinderte Menschen und der Erfinder der Schreibkugel im Jahr 1865 war der Direktor einer Blindenanstalt in Dänemark. Erst danach begann sehr langsam der Siegeszug der Schreibmaschine für allgemeine Bürotätigkeiten.

Das ist eine Geschichte, wie sie Medienhistorikerinnen mögen, eine Geschichte der sinnlichen Wahrnehmung. Die Schreibmaschine entstand zunächst als

4 Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: European Photography 1990, S. 28.

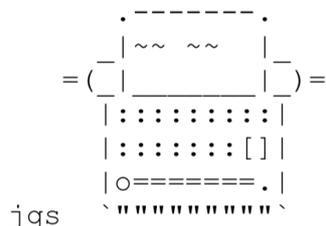
5 Vgl. ebd., S. 29.

6 Ebd., S. 35.

7 Sadie Plant, *Nullen + Einsen – digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien*, Berlin: Berlin Verlag 1998, S. 125.

Hilfsmittel, Organ und Ersatz für einen Sinn, der für das Schreiben und Lesen fehlte. Der praktische Nutzen für die Sehenden hingegen war zunächst unklar. Die frühen Schreibmaschinenfabriken wiederum gingen aus Nähmaschinen- oder Revolverfabriken hervor.⁸

--[typewriter]-- 1/98



8 Vgl. Lutz Rolf, „Schreibmaschinen“, in: Rolf Stümpel (Hg.), *Büromaschinen aus Berlin*, Berlin: Museum für Verkehr und Technik 1988, S. 15-34.

9 Vgl. Hajo Rose / Katja Rose, „Entwürfe für Druckmusterstoffe auf der Schreibmaschine“, in: Wulf Herzogenrath (Hg.), *bauhaus utopien. Arbeiten auf Papier*, Stuttgart: Hatje Cantz 1988, S. 155.

10 Übersetzung der Autorin. „We think it will be generally admitted that the illustration is in the highest degree creditable to the artistic ability, skill and patience of the lady, and to the unique capabilities of the Bar-lock for this class of work. It may be noted that in competitions for typewriter drawings Miss Stacey has been extremely successful.... An outsider, or one unaccustomed to the use of the typewriter, can scarcely realise what an expenditure of time and patience is necessary in order to successfully execute one of these curious drawings. The paper has, of course, to be turned and re-turned, and twisted in a thousand different directions, and each character and letter must strike precisely in the right spot. Often, just as some particular sketch is on the point of completion, a trifling miscalculation, or the accidental depression of the wrong key, will totally ruin it, and the whole thing has to be done over again.“ (October 15th, 1898, edition of Pitman’s Phonetic Journal)

Abb. 4: Typewriter. ASCII-Art von Joan G. Stark, 1998.

Concrete Men in Concrete Talk

In einer Übung der Webereiklasse am Bauhaus Dessau im Jahr 1932 verwendeten die Studierenden Katja Schmidt und Hajo Rose den Typensatz einer Schreibmaschine zur Erzeugung ornamentaler Strukturen. Indem sie Typen wie (o) (o) (o), IoIoIo oder /) /) /) rhythmisch und teilweise versetzt hintereinander tippten, entwarfen sie Muster für Stoffdrucke.⁹

Die Kunst, mit Schreibmaschinen Bilder zu schaffen, reicht aber bis zum Beginn der Geschichte der Schreibmaschine zurück. Auch hier ist sie, wie die Webereiklasse am Bauhaus, oftmals weiblich. In einem frühen Beitrag, der die Kunstform bereits für das Ende des 19. Jahrhunderts belegt, heißt es über die Schreibmaschinenkunst einer damals auf Wettbewerben erfolgreichen »Miss Stacey«:

Wir denken, es wird allgemein anerkannt, dass die Illustration in höchstem Maße den künstlerischen Fähigkeiten, dem Geschick und der Geduld der Dame sowie den einzigartigen Fähigkeiten der Bar-lock-Schreibmaschine für diese Art von Arbeit zur Ehre gereicht. [...] Ein Außenstehender oder jemand, der nicht an den Gebrauch der Schreibmaschine gewöhnt ist, kann kaum erkennen, welcher Aufwand an Zeit und Geduld notwendig ist, um eine dieser kuriosen Zeichnungen erfolgreich auszuführen. Das Papier muss natürlich gedreht und gewendet und in tausend verschiedene Richtungen gedreht werden, und jedes Zeichen und jeder Buchstabe muss genau an der richtigen Stelle getroffen werden. Oft, gerade wenn eine bestimmte Skizze kurz vor der Vollendung steht, wird sie durch einen kleinen Rechenfehler oder das versehentliche Drücken der falschen Taste völlig ruiniert, und das Ganze muss noch einmal gemacht werden.¹⁰

Wörter wie »Aufwand«, »Zeit und Geduld«, »ausführen«, »genau« und »kurios« klingen nach einer Arbeit mit

selbstquälendem Charakter, nach Disziplin und Handwerk und etwas geistlos. Die Beschreibung erinnert an Handwerke wie Sticken, Weben oder Häkeln, auch diese erfordern kleinste, akkurate und vorausgeplante Arbeitsschritte und unbegrenzte Zeit. Das Ergebnis ist gerade einmal »kurios«, also faszinierend im Resultat bei gleichzeitigem Respekt gegenüber dem Arbeitsaufwand. Ein zweifelhaftes Kompliment. Eine skurrile Domäne für bürgerliche Damen ohne Pflichten, deren Vorname keiner Erwähnung bedarf (sie hieß übrigens Flora).¹¹ Die einen stricken oder häkeln, andere legen Patienzen oder puzzeln, nun also die Schreibmaschinenkunst. Kunst als Beschäftigungstherapie für wartende Penelopes und stumme Philomelas zur Stillstellung der eigenen Wünsche. Man kann die Kunst, die Knoten, Maschen oder Zeichen kombiniert, aber auch ganz anders einordnen: als Flow und grundlegende Erfahrung der mannigfaltigen Beziehungen zwischen Ordnung und Chaos, Information und Rauschen, Symbolischem und Ästhetischem.

Die kreativen Synergien von Kunst und Technik reichen weit zurück. Und trotzdem hat die Vorstellung einer freien Kunst lange Zeit die Maschine als bloßen Diener angesehen, mit der etwas schematischen Vorstellung, dass nur die freie Kunst die fließenden Expressionen eines lebendigen Individuums auszudrücken vermag, während für die Maschine nur die Rolle eines regulierenden Hilfsgeräts und seelenlosen Handwerkers bleibt. Diese Aufteilung galt auch für die Verteilung auf die Geschlechter. Frauen assistierten, stellten ihr Werk in den Dienst, weisungsgebunden und unselbstständig. In diesem Schema galt Frauen- wie Maschinenkunst als minderwertig. Die Gültigkeit beider Glaubenssätze löste sich allerdings im Verlauf des 20. Jahrhunderts auf. In den Blick rückte nun, dass die Zusammenarbeit von Menschen und Maschinen bereits seit Jahrhunderten ästhetisch wertvollste Gebilde hervorgebracht hatte. Zahlreiche Künste sind sichtbar von Maschinen geprägt. Auch die Typewriting Art tauschte Stift und Pinsel mit Tastenhebeln und Farbband ein, so wie RWR im Jahr 1970 in Ostberlin im gemeinsamen Atelier mit ihrem Mann Robert Rehfeldt.¹²

Information

Auf das sozialgeschichtliche Missverständnis und zitierte festgefahrene Klischee einer weiblich konotierten Handarbeit werde ich hier nicht weiter eingehen (dies ist im Übrigen eine Erfindung des 19. Jahrhunderts). Stattdessen halte ich mich an die Perspektive von Sadie Plant, die sie in ihrem Buch *nullen + einsen* aus dem Jahr 1997 für genau diese Fragen im Zeitalter der Universalmaschine Computer entfaltet. Sie behandelte den Zusammenhang von Weberinnen, weiblichen Computern und Programmiererinnen sowie Typistinnen damals bereits grundlegend. »War das Schreiben mit der Hand manuell und männlich gewesen, erforderte das Schreibmaschinenschreiben Fingerspitzengefühl: schnell, taktil, digital und weiblich«, schreibt Sadie Plant im Kapitel »Speed Queens«. ¹³ Die Speed Queens arbeiten knifflig,

11 Vgl. *The Art of Typewriting*, S. 21. Vgl. zum weiblichen Anteil der Geschichte auch Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann L. Bosc 1986, S. 275-279.

12 Vgl. Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hg.), *Osteuropa Mail Art im internationalen Netzwerk*, Schwerin: Staatliches Museum Schwerin 1996.

13 Sadie Plant, *nullen + einsen*, S. 125.

introvertiert, repetitiv, halbautomatisch, im Zwischenbereich von Sinn und Unsinn, Form und Materie, Geist und Körper und manchmal auch wie versessen nah am Wahnsinn.¹⁴

Auch eine Schreibmaschine ist eine informationsprozessierende Maschine, nur dass sie nicht über Lochkarten oder Algorithmen generiert wird, sondern über Menschen im Zusammenspiel mit der Tastatur und dem mechanischen, erreichbaren Hebelraum der Schreibmaschine. RWRs Arbeiten lassen sich deshalb auch als eigenständiger Beitrag zur Informationsästhetik und Computergrafik betrachten, wie sie seit den 1960er etwa die Künstlerinnen Michael Noll, Frieder Nake und Vera Molnar verfolgten, manche von ihnen im Umkreis der philosophischen Ästhetik als Programm von Max Bense. Eine abstrakte Ästhetik, wenngleich aus teilweise abweichenden Gründen, verfolgte auch der im Ostblock gegründete lose Künstlerinnenverbund Neue Tendenzen. Während erste Versuche einer elektronisch umgesetzten Programmierkunst mit Lochkarten und Plotter hervorgebracht wurden, setzte sich RWR ganz ohne Elektronik und unabhängig von diesen Geschehnissen an ihre mechanische Schreibmaschine, um dort an einem ästhetisch wie poetisch verwandten Programm zu experimentieren. Auch bei ihr geht es um Zeichen- und Informationsästhetik, um Zeichenreihen und Signalketten, Wahrnehmungstheorie, Sprachspiele, Reglement und Streuung sowie um Versuche über syntaktische und semantische Kurzformen, wie Max Bense sie für die Informationslehre formuliert hatte.¹⁵

Buchstabensalat

Was ist das Besondere der Schreibmaschine für die Kunst? Wie eine Spitzenklöpplerin muss die Typistin das Werk vorher genau planen, Zeichen für Zeichen spinnen, mehr noch, denn die getippte Ausführung erlaubt anders als eine Textarbeit, die sich wieder auftrennen lässt – keine Fehler. Ein Löschen von Zeichen kennt die Schreibmaschine nicht. In der Umsetzung gleicht der Prozess dem Klavierspielen: Beim Vorspiel des Konzerts muss jede Note sitzen, ein Verspielen ruiniert das gesamte Werk. RWR hat viel gelernt, bevor sie die Künstlerin an der Schreibmaschine wurde. Sie war kaufmännische Angestellte, lernte Maschinenschreiben und Stenografie und einige Sprachen. Dann studierte sie Philosophie.

Was lernt jemand, der sich Zehnfingertippen beibringen möchte? Ich blättere in einem Schreibmaschinenlehrgang vom Verlag ›Die Wirtschaft‹, Ostberlin, 1985. Grund- und Ausgangsstellung: asdf jklö asdf jklö asdf jklö ... Jeder Anschlag ein Finger, von links nach rechts, dazwischen der Daumen für den Leeranschlag. Variationen: Ja ja öd öd da da öl öl aös aös all all ... Oder Innenspreizgriffe und Außenspreizgriffe: sah das öl da lag das haff fahl alaska sah fallada das haff kajak – so schön, man könnte es sich nicht ausdenken. Normalhoch- und -tiefgriffe, e, r: Kehre das Regal. Frage Edgar .Lasse das Gerede. Höre her. Er las.

14 Vgl. ebd.

15 Vgl. Max Bense, „Texte und Zeichen als Information. Ein experimenteller Lehrplan für Information an der Hochschule für Gestaltung Ulm“, in: Barbara Büscher / Hans-Christian von Herrmann / Christoph Hoffmann (Hg.), *Ästhetik als Programm. Max Bense, Daten und Streuungen*, Berlin: Vice Versa 2004, S. 92-95.

Öle das Fahrrad. Jeder fasse das Segel. Leere das Glas. Höre her. Innenspreizgriff n, Normalgriff c: Die Ausstellung sowjetischer Neuerer wird nächste Woche eröffnet. Die Anforderungen an die Erwachsenenqualifizierung werden erhöht. Die angeforderten Kaderakten werden heute nach Görlitz geschickt. Das Fernsehen der DDR hat die Jazzsendung kurzfristig wiederholt. Durch ständiges Trainieren können Sie Ihre Fertigkeiten steigern. Wer die koordinierte Zuordnung von Fingern und Tasten nicht beherrscht, dem hilft auch kein Typenhebelentwirrer oder Tastenkrafteinsteller, so schöne Worte gibt es, um der Mechanik der Schreibmaschine gerecht zu werden.

»In Sekretärinnenschulen wurde den Frauen beigebracht, in rhythmischen Mustern zu tippen, die nicht mit der Bedeutung oder dem Klang der Wörter zu tun hatten; sie waren eher verwandt mit dem abstrakten Taktschlag von Trommeln und Tanz«, schreibt Sadie Plant.¹⁶ Es sind drei Erkenntnisse aus der Lektüre dieses Lehrgangs: Erstens, ein Grundlehrgang in Maschinenschreiben vermittelt die Fingerfertigkeit zum Spiel der Tasten wie Carl Czernys Etüdensammlung für das Klavierspiel. Wiederholung ist alles. Zweitens lehrt die Praxis die konkrete Poesie. Zeichen und Sinn trennen sich, ihre Ordnung wird eine Ordnung der Maschine und zugleich eine abstrakte Ordnung der Form.¹⁷ Drittens, die Übungssätze sind ein Speicher der DDR und ihrer Sprache, mithin von dem Land, in dem RWR ihre Kunst entwickelte und mit dessen Ende und der Öffnung der Grenzen sie auch ihre Schaffensjahre als Künstlerin beendete. »Für mich war das eigentlich dann erledigt.«¹⁸ Als 1989 das Ende der DDR beginnt, bricht RWR die schaffensreiche Zeit der getippten Bildwerke ab. Zeitgleich, jedoch an anderen Orten, entstanden die ersten Mailinglisten für das World Wide Web mit seinen damals noch begrenzten Knoten. Das Ende einer Systemgrenze und der Beginn eines neuen, technischen Systems ohne Grenzen sind eine historische Zäsur für die Mail Art.

Vernetzung

Das »Netzwerk kollektiver Kreativität« war zu Zeiten des Ostblocks in Osteuropa zum Teil unabhängig von westlichen Ansätzen und auch etwas später entstanden. Drei der neun Aspekte eines »NET« der Mail Art nach Jaroslaw Kozlowskys programmatischer Schrift von 1972 lauten wie folgt:

- a NET is open and uncommercial
- points of the NET are private homes, studios and any other places, where propositions are articulated
- NET has no central point and any coordination¹⁹

RWR begann um 1970 die grenzüberschreitende Mail Art für sich zu entdecken. Damals hatte ihr Mann, der Künstler Robert Rehfeldt, das private Heim und Studio der

16 *nullen + einsen*, S. 125.

17 Vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesystem 1800 - 1900*, München: Fink 1985, S. 259-287.

18 Ulrike Bajohr, „Eine Ostberliner Künstlerfamilie – Ruth, Robert, René“, Deutschlandfunk, gesendet am 29.5.2020.

19 O.A., *Mail art : Osteuropa im internationalen Netzwerk*, Schwerin: Staatliches Museum Schwerin 1996, S. 14.

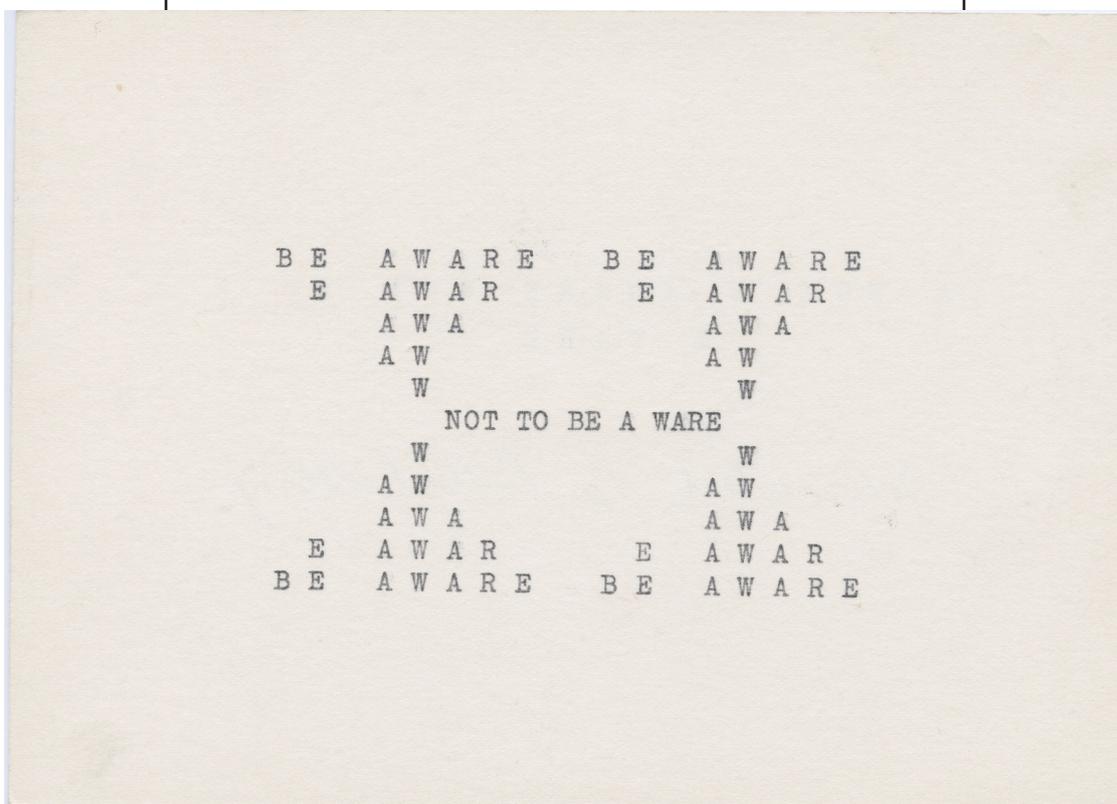


Abb. 5: Be aware not to be aware. DIN A 4, Kohlepapier-Kopie Mitte der 1970er Jahre. Copyright: Ruth Wolf-Rehfeldt.

Rehfeldts zum Zentrum der Mail Art in der DDR gemacht, dies belegt das Archiv der Postkarten und Briefe aus aller Welt noch heute. Die weltweiten Postnetze ermöglichten es den Rehfeldts sich mit Künstlerinnen unabhängig von politischen Systemen zu vernetzen. Auf diese Weise gelangten mehrere tausend getippte Postkarten- und A4-große Werke in die Welt, vervielfältigt durch Kohlepapier-Kopie oder Zinkografie, einem Druckverfahren mittels geätzten Zinkplatten.

BE AWARE NOT TO BE AWARE

Eine Kopie der Adressen am Ende dieser Wege sammelte die Postkontrolle der DDR, durch deren Hände bis 1989 jede einzelne Sendung ging. Auch RWR produzierte die Arbeiten mit dem Wissen, dass die Postkontrolle der Abteilung M der Staatssicherheit und Spionageabwehr zu den jeweils ersten Rezipientinnen der Mail Art gehörte—dies galt für die eingehende wie für die ausgehende Post der Rehfeldts. Die Inoffiziellen Mitarbeiter (IM) lasen mit und archivierten auch Kopien der Arbeiten, eine frühe Form von Back-up. Überwacht wurden sie vom IM Clemens, der die Tätigkeiten der Familie Rehfeldt akribisch festhielt.¹⁸

»Ein Märtyrer wollte ich nicht werden,« sagte RWR 1996 in einem Interview.¹⁹ RWR sah sich ausdrücklich nicht als politische Künstlerin. Und trotzdem sind ihre bildtextilen Werke politisch, wenngleich auf subtile Art, eine Ausdrucksweise, die viele Künstlerinnen der DDR ausloteten, wenn sie keine Gefängnisstrafe riskieren wollten. Kunst war in der DDR bereits Gegenkultur, wenn sie sich dem staatlich gewünschten sozialistischen Realismus entzog und sich stattdessen beispielsweise durch eine abstrakte Formensprache oder poetische Mittel der Anspielung ausdrückte—beides trifft auf die Werke RWRs zu. In Abwandlung des zentralen Informationskonzepts, bei dem die Störung wie ein Parasit den Kanal zwischen Sender und Empfänger durchkreuzt, entzifferten die parasitären Mitlesenden der Abteilung M die getippten Buchstaben auf RWRs Sendungen. Aus den Buchstabengebilden setzten sich auf den zweiten Blick Sätze zusammen wie BE AWARE NOT TO BE AWARE oder IDIOTISMUS ÜBERINFORMIERTHEIT oder FREEDOM WON—FREEDOM LOST, die wiederum auf die Postkontrolle selbst störend einwirkten, weil sie als Informationen weder festgelegt noch eindeutig waren.

Defeat Victory

RWR sagt in der Rückschau auf ihre Werke: »Ich staune manchmal selbst, dass ich das gemacht habe.«²⁰ Die Bescheidenheit der Künstlerin ist auffällig, wenn sie zum Beispiel anlässlich ihrer Einladung zur Documenta 2017 über ihre Arbeit spricht. »Ich habe damit auch nicht gerechnet. Ich fand das nicht Documenta-würdig, weil die Sachen, die ich mache, sind ja eigentlich mehr marginal, das ist ja nicht irgendwo ein Hauptstrom,« erklärte RWR in einem Radiointerview im Jahr 2020.²¹

18 Vgl. „Eine Ostberliner Künstlerfamilie – Ruth, Robert, René“

19 Gespräch zwischen Kornelia Röder, RWR, Gerd Börner, Jürgen Gottschalk, Joseph W. Huber, Birger Jesch, Friedrich Winnes und Lutz Wohlrab am 16.3.1996, in: Kornelia von Berswordt-Wallrabe (Hg.), *Osteuropa Mail Art im internationalen Netzwerk*, Schwerin: Staatliches Museum Schwerin 1996, S. 133.

20 „Eine Ostberliner Künstlerfamilie – Ruth, Robert, René“

21 Ebd.

»Marginal« bedeutet: am Rand stehend, nebensächlich und auf der Grenze liegend. In der Typografie steht die Marginalie für eine zweite Informationsebene, sie bezeichnet den Bereich einer Textseite, der als Rand für Korrekturen, Kommentare, zusätzliche Informationen, Fußnoten oder spätere Bemerkungen vorgesehen ist. »Er machte die großen Entdeckungen, sie beschäftigte sich mit den Fußnoten«, schreibt abermals Sadie Plant zum historischen Status der Frau als Zuarbeiterin.²² Dieses Bild passt aber nicht auf RWR.

Wenn wir den Standpunkt der Marginalie für RWR als die Haltung betrachten, von der aus sie ihre Kunst schuf, lässt sich erkennen, welche Freiheit ihr gerade diese Freifläche als Spielfläche ermöglichte. Aus einer Haltung des Marginalen und des Hinterzimmers überließ sie zwar die Bühne und das Rampenlicht den Machern und Männern. »Ich will, was ich will, aber was ich will, kann ich nicht. Ich kann, was ich kann, aber was ich kann, soll ich nicht. Ich soll, was ich soll, aber was ich soll, muss ich nicht.«²² In der damaligen Zeit war dies vielleicht die schlüssigste Rolle für sie als autodidaktische Künstlerin, denn so konnte sie ungestört ihre eigene Sache jenseits des Wettbewerbs um Aufmerksamkeiten verfolgen. Aber der Verdienst, der in dieser Haltung liegt, ist, dass sie auf diese Weise das Marginale zum Hauptfeld machte.

<*)))><

22 *nullen + einsen*, S. 43.

23 „Eine Ostberliner Künstlerfamilie – Ruth, Robert, René“

Birgit Schneider

Birgit Schneider lehrt als Professorin für Wissenskulturen und mediale Umgebungen im Fachbereich Europäische Medienwissenschaft an der Universität Potsdam. Sie studierte Kunst- und Medienwissenschaften sowie Medienkunst und Philosophie in Karlsruhe, London und Berlin. Nachdem sie zunächst als Grafikerin tätig war, arbeitete sie von 2000 bis 2007 an der Forschungsabteilung „Das technische Bild“ der Humboldt Universität zu Berlin, wo sie mit einer Arbeit zur digitalen Geschichte des Textilen promovierte. Seit 2009 forschte sie im Rahmen von Fellowships an der Europäischen Medienwissenschaft der Universität Potsdam sowie in München und Weimar. Im Jahr 2010 vertrat sie die Professur Geschichte und Theorie der Kulturtechniken an der Bauhaus-Universität Weimar. Ihre aktuellen Forschungsschwerpunkte sind Bilder und Wahrnehmungsweisen von Natur, Ökologie und Klimawandel, Diagramme, Datengrafiken und Karten sowie Bilder der Ökologie.
Publikationen in Auswahl: Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel, Berlin: Matthes & Seitz 2018; Diagrammatik. Ein interdisziplinärer historischer Reader, hrsg. mit Jan Wöpking und Christoph Ernst, Berlin: De Gruyter 2016. Das Technische Bild. Kompendium für eine Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, hrsg. mit Horst Bredekamp u. Vera Dünkel, Berlin: Akademie Verlag 2008; Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei, Berlin: Diaphanes 2007.