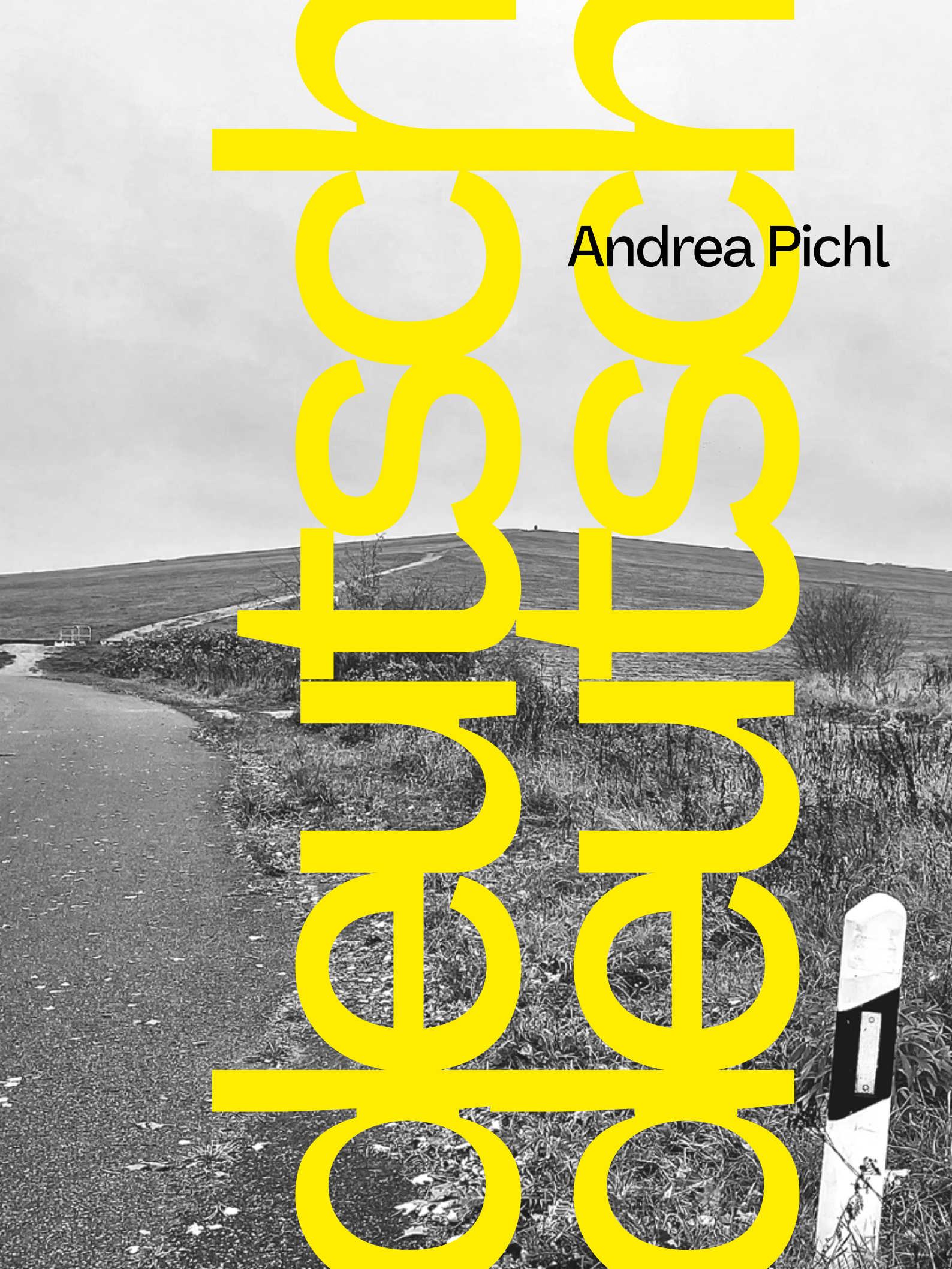




Andrea Pichl

snoeck

deutsch deutsch

Andrea Pichl

**Kunsthalle Vogelmann
Städtische Museen Heilbronn**

Inhalt Contents

4

Vorwort
[Foreword](#)
Marc Gundel

8

Geschichte wird gemacht
[History is made](#)
Sven Beckstette

16

Die Geschichte der Gewöhnlichkeit. Über verborgenes Erinnern in Andrea Pichls Raumobjekten
[The history of ordinariness on hidden memories in Andrea Pichl's spatial objects](#)
Carsten Probst

24

Metabolischer Realismus
[Metabolic Realism](#)
Doreen Mende

38

Katalog
[Catalogue](#)

148

Biografisches und Ausstellungsverzeichnis
[Biography and Exhibition list](#)

150

Chronik Ernst Franz Vogelmann-Preis für Skulptur 2026
[Timeline Ernst Franz Vogelmann Prize for Sculpture 2026](#)

152

Katalog der ausgestellten Werke
[Catalogue of exhibited works](#)

156

Impressum
[Colophon](#)

Vorwort

Die Vergabe des 7. Ernst Franz Vogelmann-Skulpturenpreises an Andrea Pichl ist eine Überraschung. Denn die beiden zentralen Vergabekriterien „Lebenswerk“ und „Wirkung“ müssen vor dem Hintergrund ihrer Biografie anders gewichtet werden. Geboren und aufgewachsen in der DDR, war es der Preisträgerin, die der Ostberliner Subkultur angehörte, bis zur Wende nicht möglich gewesen, Kunst zu studieren – trotz sechs erfolgloser Bewerbungen, wie sie in einem Interview sagte. Andrea Pichl holte dies an der Kunsthochschule Berlin Weißensee nach, wo sie u. a. bei Inge Mahn (1943–2023) studierte. Sie schließt 1997 mit Diplom und Master ab, geht nach London, erwirbt dort den Master of Fine Arts am Chelsea College und erhält 1999 ein DAAD-Stipendium. Ihre Kunstkarriere verläuft ab der Jahrtausendwende – Andrea Pichl ist damals um die vierzig – in Etappen.

Sie gestaltete u. a. Ausstellungsarchitekturen und Bühnenbilder, etwa für das Künstlerhaus Bethanien 2005 und 2007 sowie für die Volksbühne Berlin. Und die Künstlerin kuratierte erfolgreich Ausstellungen, die bekannteste, *Worin unsere Stärke besteht: Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR* (2022) im Kunstraum Kreuzberg, sorgte für weitreichende Aufmerksamkeit.

Ihre Erfahrungen rund um die kuratorische Praxis und insbesondere ihr Wissen über das Zusammenwirken von Präsentation und Raumgestaltung bringt Andrea Pichl in ihre bildhauerische Arbeit ein. Mit Inge Mahn teilt sie den scharfen Blick auf die streng funktionale Gestaltung von Architektur und den öffentlichen Raum sowie die Genauigkeit bei der handwerklich-ästhetischen, bis ins Detail präzisen Ausführung ihrer Arbeiten.

Andrea Pichl ist keine Bildhauerin im traditionellen Sinn: Sie recherchiert, sie dokumentiert, sie rekonstruiert, restauriert und kombiniert in ihren begehbaren

Foreword

The 7th Ernst Franz Vogelmann Prize for Sculpture is being awarded to Andrea Pichl. This is a real surprise as the two central criteria for the award, namely “life’s work” and “impact,” have to be weighted very differently in her case given her biography. Born and raised in East Germany, the award winner – who was part of the East Berlin subculture – had not been able to study art before reunification, despite six unsuccessful applications, as she said in an interview. Andrea Pichl then made up for this by enrolling at Kunsthochschule Berlin Weißensee, where she studied, among others, under Inge Mahn (1943–2023). She graduated with a diploma and MA in 1997, and then moved to London where she gained a Master of Fine Arts at Chelsea College and in 1999 received a DAAD scholarship. After the turn of the millennium, when Andrea Pichl was around 40, her career then progressed in stages.

Among other projects, she worked on exhibition architectures and stage sets – for example for Künstlerhaus Bethanien in 2005 and 2007, and for Volksbühne Berlin. She also curated successful exhibitions, the best-known being *Worin unsere Stärke besteht: Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR* (2022) at Kunstraum Kreuzberg, which attracted widespread attention.

In her sculptural work, Andrea Pichl brings to bear her experiences relating to curatorial practices and in particular her knowledge of the interaction of presentation and spatial design. Like Inge Mahn, she shares a sharp eye for the strictly functional design of architecture and public space, along with meticulous precision in the craft and aesthetic execution of her works down to the smallest detail.

Andrea Pichl is not a sculptor in the traditional sense: She researches, documents, reconstructs, restores, and in her walk-through installations combines formal elements, objects, (everyday) items, and drawings and

ren Installationen Formelemente, Objekte, (Alltags-) Gegenstände und Zeichnungen und damit sich überlagernde Geschichts- und Bedeutungsebenen. Ausgehend von ihrer eigenen Biografie und ostdeutschen Sozialisation zieht sie zeithistorische Kreise, thematisiert den in der (westdeutschen) Öffentlichkeit kaum bekannten Waren- und Wirtschaftsaustausch zwischen beiden deutschen Staaten und zeigt die Nachwirkungen des nationalsozialistischen Erbes.

In früheren, skulpturalen Arbeiten verwendet sie raumdefinierende und -begrenzende Gegenstände wie Gitter, Zäune etc. und greift auf standardisierte Gartenlauben und Bungalows, also auf eher improvisierte Designelemente aus der DDR-Zeit, zurück. Diese Elemente stehen für eine verloren gegangene DDR-Industrie und sozialistische Moderne. Ihre Arbeit *Palimpsest* für das Detlev-Rohwedder-Haus zeigt das Ineinandergreifen jüngerer deutscher Geschichte besonders anschaulich: Im ehemaligen Reichsluftfahrtministerium von Hermann Göring wird 1949 die DDR gegründet, nach dem Mauerfall zieht dort die Treuhandanstalt ein. Man fragt sich, welches Geistesgemisch dieses Haus und seine Räume, heute Sitz des Finanzministeriums, atmen.

Andrea Pichl recherchiert akribisch nach Relikten und in Bereichen, in denen sich die Verstrickungen und Ungereimtheiten der DDR-Eliten exemplarisch manifestieren. Das können neben staatlichen Gebäuden ganze Wirtschaftszweige wie etwa die Transfergeschäfte von BRD und DDR bei der Müllentsorgung oder in der Textilindustrie sein. Diese Komplexe erfasst die Künstlerin in Details, in Grundrissen und in Fotografien, die sie in kleinformatige Bleistiftzeichnungen transformiert. Deren Verwendung und Kombination ist wohlkalkuliert und auf den ersten Blick unverdächtig. Umso frappierender ist die Irritation der Rezipienten, wenn beim Betrachten und Vergewärtigen der Zusammenhänge Hintergrundgeschehnisse wie Zwangsarbeit etc. offenbar werden.

So finden sich in der Preisträgerausstellung nachgebaute Behelfsheime, wie es sie auch in Heilbronn gab – eine heimelig-kleinbürgerliche „Erfindung“ des

thus overlapping historical layers and levels of signification. Starting from her own biography and her socialization in East Germany, she draws contemporary historical circles, highlights the goods and economic interchange between East and West Germany that was hardly public knowledge (in West Germany at least), and underlines the after-effects of the Nazi heritage.

In her earlier sculptural works, she relies on spatially defining and delimiting objects such as barriers, fences, etc., incorporating standardized garden huts and bungalows from the days of East Germany. These elements stand for an East German industry and Socialist Modernism that has since disappeared. Her piece entitled *Palimpsest* for the Detlev Rohwedder House is a particularly vivid depiction of the interlocked nature of more recent German history: The official founding of East Germany in 1949 took place in the building, which was once the Reich Ministry of Aviation under Hermann Göring and subsequently, after the Berlin Wall came down, became home to the Treuhandanstalt. You can’t help but wonder what strange atmosphere is now exuded by this building and its rooms, which today house the German Federal Ministry of Finance.

Andrea Pichl searches intently for relics and in areas that epitomize the entanglements and irregularities of the East German elites. These include not only state buildings but also entire economic sectors such as the transfer transactions between West and East Germany in the fields of waste disposal or the textile industry, for example. Pichl explores these complexes in their finest details, in ground plans and photographs that she transposes into small-sized pencil drawings. Their use and combination are carefully plotted and are at first sight above suspicion. Viewers are therefore all the more unsettled when, on observing and grasping the linkages involved, they start to perceive occurrences beneath the surface, such as forced labor, etc.

The prizewinner’s exhibition, for example, features reconstructed temporary homes of the kind that also existed in Heilbronn – a homely, petty bourgeois Nazi “invention” and a response to the destruction caused by World War II

Nationalsozialismus und Antwort auf die Kriegszerstörungen. Diese Nachbauten werden mit weiteren Gegenstandszitaten vor Ort in eine gestalterisch-skulpturale Konstellation gebracht und damit auf eine neue semantische Ebene überführt. So vollzieht sich eine Realitätserweiterung im Mikrokosmos, die auf systemische Fehler, Leerstellen oder Paradoxien in der deutsch-deutschen Geschichte verweist – ganz wie es der einschlägige Ausstellungstitel *deutsch deutsch* suggeriert. Dieser entfaltet ein Assoziationsfeld für die Besucherinnen und Besucher, das Familiäres, Privates, Gesellschaftliches und Politisches, Geschichtliches und Kulturelles, den Sport etc. gleichermaßen umfasst.

Mein vorderster Dank richtet sich an die Ernst Franz Vogelmann-Stiftung mit der Vorsitzenden Barbara Flosdorf-Winkel und den Vorständen Monika Reimann und Ortwin Herrmann sowie dem Aufsichtsrat um Iris Baars-Werner als Vorsitzender, sowie Dr. Anton Knittel und Marion Kolb. Die Stiftung ist nicht nur Financier, vielmehr arbeiten die Verantwortlichen auch mit Verve daran, den national renommierten Preis stärker in der Bürgerschaft vor Ort zu verankern und haben daher für den 25. und 26. April eigens ein Eröffnungswochenende mit freiem Eintritt initiiert.

Ich danke den Juroren Prof. Ulla von Brandenburg, Dr. Claudia Emmert, Dr. Gerhard Finckh und Carsten Probst für ihre schnelle und mutige Entscheidungsfindung und Prof. Dr. Doreen Mende und Carsten Probst für ihre lesenswerten und fachkundigen Annäherungen an das Werk sowie Dr. Sven Beckstette für seine Laudatio auf die Preisträgerin.

Die Gesamtverantwortung für die Ausstellung und die Begleitpublikation lag bei Dr. Rita Täuber in besten Händen, assistiert hat ihr verlässlich präzise Angelina Balandin. Monika Köhler und Heike Mühl verantworten mit der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit bzw. der Kunstvermittlung weitere elementare Aufgabebereiche.

Vorbildlich funktioniert hat das Miteinander von Technik und Service, woran aus dem Museum Johannes

bombing raids. Along with additional quoted objects, on site these reconstructions are placed in a creative-sculptural constellation and thus instilled with a new level of meaning. In this way, reality is expanded within a specific microcosm that points to the systemic errors, lacunae, and paradoxes in the history of West and East Germany – just as is suggested by the incisive title of the exhibition: *deutsch deutsch*. This generates a field of associations for visitors and embraces in equal part both the familial and the private, the social and the political, the historical and the cultural, sports and the like.

I am deeply grateful first and foremost to the Ernst Franz Vogelmann Foundation and its chair Barbara Flosdorf-Winkel and board members Monika Reimann and Ortwin Herrmann, as well as to the Board of Trustees chaired by Iris Baars-Werner and with Dr. Anton Knittel and Marion Kolb. Not only does the foundation generously finance the prize, but its executive members also do their utmost to anchor this renowned national accolade more firmly in local civic society – and to this end initiated free entrance specially for the opening weekend of April 25–26.

I would like to thank jurors Prof. Ulla von Brandenburg, Dr. Claudia Emmert, Dr. Gerhard Finckh, and Carsten Probst for so swiftly reaching such a courageous decision, and my gratitude goes to Prof. Dr. Doreen Mende and Carsten Probst for their highly readable and expert discussions of Andrea Pichl’s oeuvre, as well as to Dr. Sven Beckstette for his eulogy.

Dr. Rita Täuber most ably lead-managed the exhibition and the accompanying publication, assisted with reliable precision by Angelina Balandin. Monika Köhler and Heike Mühl handled the PR work and the art education sides respectively, both fundamental tasks for the overall success.

Our technology and service departments once again collaborated perfectly, anchored in the museum by Johannes Gabler and Ralf Haferkamp and also involving external staff at Berlin’s kubix GmbH company. The team was circumspectly managed by Marcus Bahra, whom Pichl has for many years entrusted with the task and who realizes her sculptures to impressive effect.



Gabler und Ralf Haferkamp sowie extern Mitarbeitende der Firma kubix GmbH, Berlin, mitgewirkt haben. Das Team führte umsichtig Marcus Bahra, der seit Jahren vertrauensvoll und eng mit der Künstlerin zusammenarbeitet und ihre Ideen in beeindruckender Manier umsetzt.

Wir freuen uns sehr, dass wir Andrea Pichls Werk in vorliegender, rundum überzeugender Buchhandelsausgabe würdigen dürfen und danken der Snoeck Verlagsgesellschaft Köln und der gruppe sepia Heilbronn für das bewährt professionelle, gewinnbringende Miteinander.

Was mich ganz besonders freut: Andrea Pichl hat es sich nicht nehmen lassen, ihre Preisträgerausstellung eigens zu konzipieren und so auf die wegweisende Ausstellung *Wertewirtschaft* im Hamburger Bahnhof der Nationalgalerie (2024/2025) erneut eine fulminante Schau folgen zu lassen. Im Jahr 2026 mutet es merkwürdig an, dass dies ihre erste Einzelpräsentation in Westdeutschland ist. Umso wichtiger ist es, dass ihre Konzept- und Installationskunst den Finger in die Wunde legt und auf dem Gebiet der bildenden Kunst die überfällige Diskussion um Identität und Erinnerung in Ost und West anstößt, wie sie in Film und Literatur bereits seit Jahren in vollem Gange ist.

Wir freuen uns, dass die sehenswerte Schau dazu einen Beitrag leistet und sind auf die Resonanz des Publikums sehr gespannt.

We are delighted that we are able to offer due appreciation for Andrea Pichl’s oeuvre in this, a truly convincing bookstore edition of the publication and would like to thank Cologne’s Snoeck Verlagsgesellschaft and gruppe sepia Heilbronn for their proven, professional, and beneficial collaboration.

What particularly pleases me is that Andrea Pichl did not shy away from insisting on herself conceptualizing the prizewinner’s exhibition and thus, in the wake of the trailblazing *Wertewirtschaft* show in Berlin’s Hamburger Bahnhof der Nationalgalerie (2024–25) is once again presenting an amazing exhibition. It may sound strange that in the year 2026 this is actually her very first solo show in western Germany, and thus it is all the more significant that her concept and installation art puts its finger on the issue and triggers a discussion on identity and memory that is long since overdue in the field of the visual arts, having been in full swing in film and literature for years now.

We are delighted that this remarkable exhibition is making such a contribution and very much look forward to seeing the public’s response.

Geschichte wird gemacht

In der UNO steht ein leerer Stuhl
Darauf saß ein Mann aus Suhl
In Kenia gibt's jetzt eine Botschaft weniger
Diesmal traf es einen Mann aus Jena

Ich such' die DDR und keiner weiß, wo sie ist
Es ist so schade, dass sie mich so schnell vergisst
Ich such' die DDR und kommt sie zurück zu mir
(verzeih' ich ihr)

Im neuen Atlas fehlt ein Staat
Von einer ganz besonderen Art
Ja, zwischen BRD und Polen
Da wurde ein Land gestohlen

History is made

In the UN there's now an empty seat
It used to be taken by a man from Suhl
In Kenya there's now one embassy less
T'was a man from Jena

I'm searching for the GDR, no one knows where it might be
It's such a shame that it forgets me again so swiftly
I'm searching for the GDR and if it comes back to me
(I'll forgive it)

The new atlas is one country short
One of a very special sort
Yes, between FRG and Poland
Looks like a country's gone and got stolen

Dies ist der Text zum Lied *Ich such' die DDR* von Feeling B. Es erschien 1991 auf dem Album *Wir kriegen Euch alle*. Feeling B war eine Punkband aus Ost-Berlin. Im Unterschied zu den meisten Musiker*innen des Punk galt Feeling B als offiziell anerkannte „andere Band“, sprich Amateurband, und gehörte damit zu den wenigen Gruppen dieser Richtung, die Ende der 1980er Jahre auf dem staatseigenen Amiga-Label veröffentlichten konnten.

These are the lyrics from the song *Ich such' die DDR* by Feeling B, which was released in 1991 on their album *Wir kriegen Euch alle*. Feeling B were an East Berlin Punk band which, unlike most of the Punk musicians, were an officially recognized “different band” and were therefore one of the few groups playing such music whose work was released at the end of the 1980s on the state-owned Amiga label.



Zum Punk hat Andrea Pichl eine besondere Affinität. Für die grundlegende Ausstellung zur Geschichte der Bewegung in der DDR *OstPUNK! – Too Much Future* 2005 im Künstlerhaus Bethanien entwarf sie die Szenografie. Ihre Arbeit *weilweilweil* von 2019 besteht aus Kassetten des dissidenten Magnetbanduntergrunds, zusammengesetzt zum Palast der Republik. Wie im Punk ist diese Kombination natürlich von beißender Ironie. Die Ost-Berliner Szene mag sich am Fuße des nahegelegenen Fernsehturms getroffen haben, in den Palast der Republik, das Parlamentsgebäude der DDR, das zugleich Kulturhaus mit eigenem Musikclub war, gingen sie sicher nicht – wenn sie überhaupt reingekommen wären. Das ist heute anders. Im Nachfolgebau, dem Humboldt Forum, dem wiederaufgebauten preußischen Stadtschloss im Herzen Berlins, gab es erst kürzlich die Präsentation *Punk in der Kirche. Ost-Berlin 1979–89* mit einem Konzert der Band Planlos.

Die Überschreibung von Geschichte durch Architektur, wie sie sich in der Demontage des Palastes der Republik und Errichtung des postmodern angepassten Stadtschlusses prominent zeigt, ist ein zentrales Thema der Kunst von Andrea Pichl. Ihre Skulptur *Kiosk – Fragmente einer Zeit*, 2023, steht im Außenraum vor der Kunsthalle Rostock. Sie besteht aus Teilen, die bei der Renovierung des Gebäudes eigentlich zum Entsorgen bestimmt waren, zusammengesetzt in der Form eines Zeitungskiosks. Dieser Gebäudetyp war im Stadtbild der DDR vielfach anzutreffen, heute ist er weitestgehend verschwunden. In der Installation *Wessen Morgen ist der Morgen? Wessen Welt ist die Welt?*, 2023, sind vier aktuelle Fotos von im Abriss

Andrea Pichl has a special affinity for Punk. She designed the scenography for the benchmark exhibition on the history of the movement in East Germany entitled *OstPUNK! – Too Much Future* in 2005 in Künstlerhaus Bethanien in Berlin. Her 2019 *weilweilweil* piece consists of cassettes with music by the dissident magnetic-tape underground, assembled so as to resemble the East German parliament building “Palast der Republik.” As in Punk, this combination is of course full of biting irony. The East Berlin Punk scene may have gathered at the foot of the nearby TV tower, but they most certainly did not enter the Palast der Republik, which also contained a culture hall complete with music club, assuming anyone would have let them in. Things are different today. The building that replaced the parliament, the Humboldt Forum, is a reconstruction of the Prussian city palace at the heart of Berlin and recently hosted the presentation *Punk in der Kirche. Ost-Berlin 1979–89*, which featured a concert with the band Planlos.

How history gets overwritten by architecture – as emerges prominently in the demolition of Palast der Republik and the erection of the postmodern conformist city palace – is a central theme in Andrea Pichl's art. Her sculpture *Kiosk – Fragmente einer Zeit* (2023) stands outdoors in front of Kunsthalle Rostock. It is made up of parts that were actually destined for the waste heap when the building was modernized, now reassembled in the shape of a newspaper kiosk. It is a type of building that was to be found in many East German cities but has now largely disappeared. In the installation *Wessen Morgen ist der Morgen? Wessen Welt ist die Welt?* (2023), four current photos of East German



befindlichen DDR-Architekturen auf Bauplanen auf einem Quadrat aus Bauzäunen zu sehen. Eine Legende erklärt das Schicksal der Bauwerke: Leerstand, Eigentümerwechsel an dubiose Investoren, Rückbau.

Besucher*innen von Städten wie Ost-Berlin, Potsdam und Rostock könnten mit Feeling B also tatsächlich sagen: „Ich such’ die DDR und keiner weiß, wo sie ist.“ Allerdings geht es Andrea Pichl bei diesen Arbeiten nicht um die ostalgische Sehnsucht eines untergegangenen realsozialistischen Landes, ganz im Gegenteil ist ihre ablehnende Haltung gegenüber dem Obrigkeitsstaat sehr klar. In Interviews hat sie sich mehrfach gegen eine Verharmlosung und Verklärung der DDR in Gesellschaft und Kunst gewandt, eine Tendenz, die laut Pichl „zwangsläufig zu gefährlichen Vereinfachungen“ führe, „die manchmal einem Geschichtsrevisionismus nahekommen“.

Das Stichwort lautet hier: Geschichtsrevisionismus oder auch Geschichtsvergessenheit, gegen die Pichl sich mit ihren Werken wendet. Ihr Blick auf die Vergangenheit ist dabei der aus dem hier und jetzt. In der Ausstellung *Geschichte findet statt.*, 2025 in der Galerie Pankow, beschäftigte sie sich mit dem Kreisauer Kreis, der Widerstandsgruppe gegen die NS-Diktatur um Helmuth James Graf von Moltke und seine Frau Freya von Moltke. Während eines Aufenthaltes in dem polnischen Dorf Krzyzowa, ehemals Kreisau, fotografierte die Künstlerin Details der Wohn-

buildings being demolished are displayed on construction tarps hung on a square structure made of site fences. A caption explains the fate of the edifices: left vacant, change of ownership with onward sale to dubious investors, demolition.

Visitors to cities such as East Berlin, Potsdam, and Rostock could concur with Feeling B and indeed rightfully say: “I’m searching for the GDR, no one knows where it might be.” In these pieces, however, Andrea Pichl is not interested in some nostalgic yearning for a socialist country that has collapsed; on the contrary, she firmly rejects that authoritarian state. On several occasions when interviewed, she has spoken against society and art playing down the harm of East Germany and glorifying it, a trend which Pichl says leads “inevitably to dangerous simplifications” that “sometimes come close to being a kind of historical revisionism.”

The key idea here is “historical revisionism,” or forgetting what history was, and Pichl turns on both in her art. Her view of the past is one that is firmly in the here and now. In the exhibition *Geschichte findet statt.* (2025) in Galerie Pankow she concerned herself with the Kreisau Circle, the resistance group that opposed the Nazi dictatorship and formed around Helmuth James Graf von Moltke and his wife Freya von Moltke. During a stay in the Polish village of Krzyzowa (formerly Kreisau), Pichl photographed details of houses in the vicinity: fences, painting on walls, repair work,

häuser in der Gegend: Zäune, Wandbemalungen, Ausbesserungen und Anbauten. Anschließend wurden die Fotos, auf leichte Stoffbahnen gedruckt, als labyrinthische Struktur von der Decke des Ausstellungsraumes gehängt. Die menschenleeren Aufnahmen lenken die Blicke der Betrachtenden auf banale architektonische Nebensächlichkeiten, die von den Bewohner*innen zu unterschiedlichen Zeiten vorgenommene Änderungen an den Häusern erkennbar werden lassen. Im begleitenden Fotofilm unterlegt sie ihre Ansichten mit vorgelesenen Passagen aus dem Briefwechsel zwischen Freya von Moltke und Helmuth James Graf von Moltke, die aus der Zeit nach seiner Verhaftung durch die Gestapo und kurz vor seiner Hinrichtung stammen. Was sagen uns die Häuser der Menschen über die verschiedenen historischen Begebenheiten an diesem historisch aufgeladenen Ort? Welche Rolle spielt die Vergangenheit für unsere Gegenwart? Und ganz konkret: Was hat die(se) Geschichte mit mir zu tun? Mit solchen grundsätzlichen Fragen konfrontiert uns Andrea Pichl in ihren Werken.

Palimpsest, ein Begriff aus der Handschriftenkunde für das Entfernen und Überschreiben von Texten auf Pergament, ist ein Schlüsselbegriff für Pichls Verständnis von Geschichte und ihrer Spuren im Heute. 2024 hat sie eine Skulptur entsprechend betitelt: ein goldfarbener Baukörper mit einer Dachschräge und einem Sehschlitz, durch den man in das Innere der Struktur schauen kann. Dort entdeckt man eine gemusterte Tapete. Auf der Rückseite der Skulptur ist eine Tür eingebracht. In dem Werk befasst sich die Künstlerin mit der wechselvollen Geschichte des Detlev-Rohwedder-Hauses, dem Dienstsitz des Bundesfinanzministeriums, die von der NS-Zeit, in der es als Reichsluftfahrtministerium errichtet wurde, über die DDR bis hin zur heutigen BRD reicht. Form, Materialität und Erscheinung von *Palimpsest* lösen vielfältige Assoziationen an diese historischen Schichten aus: Die Konstruktion lehnt sich an Behelfs- heime aus der Endphase des Zweiten Weltkriegs an. Entworfen von Ernst Neufert, der zuvor Normen für Industriebauten im Auftrag von Hermann Görings Reichsluftfahrtministerium entwickelt hatte, sollte dieser standardisierte Gebäudetyp ausgebombten

and annexes. The photos were then printed on lengths of light fabric that were hung from the exhibition gallery’s ceiling to form a labyrinth. The images are devoid of any humans and focus our attention on the trivial architectural items that allow us to discern changes to the houses that the inhabitants have made at different points in time. In the accompanying photo-film, she backs up her vistas with passages read out loud from the correspondence between Freya von Moltke and Helmuth James Graf von Moltke written after the Gestapo had arrested him and shortly before he was executed. What do these occupied houses tell us about the different historical occurrences at this place, which has such a striking history? What role does the past play for our present? And quite decisively: What does (this) history has to do with me? In her artworks, Andrea Pichl confronts us with precisely such questions.

“Palimpsest,” a term from codicology describing how texts on parchment scratched out and then written over, is a key concept for Pichl’s understanding of history and the traces it has left on life now. In 2024, she named a sculpture accordingly: a gold-colored structure with a titled roof and an observation slit through which viewers can peer into the inside. There, they see patterned wallpaper, while the back of the sculpture features a door. In this piece, the artist explored the checkered history of Detlev Rohwedder House, the official seat of the German Federal Ministry of Finance, which extends from the Nazi period, when it was built as the Reich Aviation Ministry, through East German times to present-day Germany. The shape, materiality, and appearance of *Palimpsest* trigger all manner of associations with these historical strata: The structure brings to mind emergency shelter in the closing days of World War II. Designed by Ernst Neufert, who had previously developed norms for industrial buildings on behalf of Hermann Göring’s Reich Ministry of Aviation, this standardized type of building was intended to provide accommodation for families whose homes had fallen victim to bombing raids. The slits in the wall also bring to mind a border-guard control point on one of the “ghost railway stations” of the kind that were deployed after the Berlin Wall was built on the platforms of discontinued lines in East Berlin, such as Potsdamer Platz.

Familien eine Unterkunft geben. Durch die Schlitzte in den Wänden erinnert die Konstruktion zudem an einen Verschluss für den Grenzschutz auf einem der „Geisterbahnhöfe“, wie sie nach dem Mauerbau auf den Plattformen der stillgelegten Linien in Ost-Berlin wie etwa am Potsdamer Platz benutzt wurden. Die vergoldete Betonfassade wiederum ließe sich auf die Privatisierung des ehemaligen Volkseigentums der DDR, darunter auch Immobilien, durch die Treuhandanstalt beziehen. Vor allem wohlhabende Personen aus Westdeutschland legten damals ihr Geld zu günstigen Konditionen in „Betongold“ an, was die ungleichen Eigentumsverhältnisse in den Städten im Osten bis heute prägt.

Palimpsest ist für eine Präsentation im Detlev-Rohwedder-Haus entworfen worden. Auch bei anderen Gelegenheiten reagierte Andrea Pichl auf die Orte, an denen sie ausstellte. Für die Gruppenpräsentation *Reconstructed Zone* 2009 im Kunstverein Wolfsburg war ihr Ausgangspunkt ein Kompensationsgeschäft des lokalen Volkswagenkonzerns mit der DDR. Im Mittelpunkt stand der ostdeutsche Ingenieur Ulrich Müther, ein Spezialist für Betonschalenbau. Für seine Konzeption des Planetariums in Wolfsburg bekam die DDR von Volkswagen 10.000 Modelle des VW Golf geliefert. Trotz Müthers grundlegendem Beitrag wurde seine Leistung bei Eröffnung des Wissenschaftstheaters 1983 im Gegensatz zu denen seiner West-Kollegen allerdings kaum gewürdigt. Wie im Fall vieler ihrer Arbeiten basiert auch die *Proraer Chaussee* betitelte Installation auf einer intensiven Recherche in Archiven und Bibliotheken. Pichl übertrug die dynamisch-futuristische Struktur eines Vorgängerbaus der Planetariumskuppel in ein Geflecht aus gespannten Fäden; dergestalt entmaterialisiert, erscheint die Konstruktion als ein Phantom – ein Hinweis darauf, dass der Architekt selbst bei dem Projekt des Planetariums in den Schatten gedrängt wurde.

2024/25 stellte Andrea Pichl im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart aus. Damit war sie die erste Frau mit Ostbiografie, der seit Gründung 1996 eine Einzelausstellung in diesem Haus gewidmet wurde. In ihrer Präsentation *Wertewirtschaft* standen

The gilt concrete façade, for its part, could be read as referencing privatization by the Treuhandanstalt of what were formerly state-owned properties in the days of GDR, including real estate. At the time, above all affluent people from West Germany were able to invest in “concrete gold” at favorable terms, and to this day this shapes the unequal nature of property relations in cities in eastern Germany.

Palimpsest was created for a presentation at the Detlev Rohwedder House. And there were other occasions, too, when Andrea Pichl responded to the specific site where she was exhibiting. For the 2009 group presentation entitled *Reconstructed Zone* in Kunstverein Wolfsburg, her starting point was a barter deal concluded between the Volkswagen Group, based in Wolfsburg, and the East German government. It centered on East German engineer Ulrich Müther, a specialist in the construction of concrete shells. For his technical design for the Planetarium in Wolfsburg, the Volkswagen Group supplied 10,000 VW Golf models to East Germany. Quite unlike his West German colleagues, Müther’s fundamental contribution, a real achievement, went as good as unmentioned at the inauguration of the Scientific Theater in 1983. As is the case with many of her pieces, her installation entitled *Proraer Chaussee* is based on intense research conducted in archives and libraries. Pichl transposed the dynamic-futuristic structure of a predecessor building of the Planetarium dome into a weave of taut threads; dematerialized in this way, the structure resembles a phantom – indicating that the architect himself was squeezed into the wings for the Planetarium project.

In 2024–25, Andrea Pichl exhibited at Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart in Berlin and thus became the first woman whose biography was rooted in East Germany to have a solo show there since its foundation in 1996. In her presentation entitled *Wertewirtschaft*, the focus was once again on economic relations between East and West Germany and the impact that can still be felt today. The fundamental concept entailed an architectural intervention: A curtain that was as monumental as it was light, made of floral patterned colorful fabrics, divided the



erneut die Wirtschaftsbeziehungen zwischen Ost- und Westdeutschland und ihre Nachwirkungen in der Gegenwart im Zentrum. Das Grundkonzept bildete ein architektonischer Eingriff: Ein so monumentaler wie leichter Vorhang aus bunt gemusterten Stoffen trennte den Ausstellungsraum in zwei Hälften. In beiden Bereichen standen je eine kleinere und eine größere schwarze Bungalowskulptur, die an einer Spiegelachse streng symmetrisch ausgerichtet waren. Durch einen Eingang ließen sich die Baukörper betreten und enthielten in ihrem Inneren weitere Werke der Künstlerin. Darunter befand sich auch eine Serie von Buntstiftzeichnungen, auf denen Details, etwa farbenfrohe Teppichdessins und dekorative Zimmerpflanzen, aus dem Büro von Erich Mielke in der Zentrale des Ministeriums für Staatssicherheit in Berlin dargestellt sind.

Die gemusterten Stoffe des Vorhangs stammten ebenfalls aus der DDR. Die Textilindustrie besaß eine besondere ökonomische Bedeutung für den sozialistischen Staat. Gegen Devisen wurden dort auch Webwaren für westdeutsche Unternehmen hergestellt, die das niedrige Lohnniveau oder wie im Falle von Bettwäsche und Strumpfhosen auch Zwangsarbeit billigend in Kauf nahmen.

exhibition space in two. In both sections there was one smaller and one larger black bungalow sculpture, aligned strictly symmetrically on a mirror axis. The volumes each had an entrance, and inside there were further works by the artist. These also included a series of crayon drawings which incorporated details from the office of Erich Mielke in the Ministry of State Security HQ in Berlin, such as colorful carpet designs and decorative potted plants.

The curtain’s patterned fabrics were also made in East Germany, where the textile industry possessed a special economic importance for the socialist government. In return for hard currency, the industry produced woven goods on behalf of West German companies who willingly accepted the low wages being paid or, in the case of bed linen and hosiery, forced labor.

The bungalows’ shape sees Pichl emulating prefab building types that West Germans could buy from catalogs of Genex Geschenkdienst GmbH for friends and relatives in East Germany. Initiated in 1956 by the East German leadership, this mail-order service likewise generated hard currency. The range offered in the Genex catalogs included goods from West Germany, but also East German products, that could

In der Form der Baukörper griff Pichl Typen von Fertig-häusern auf, die in Katalogen der Genex Geschenk-dienst GmbH von Westdeutschen für Freund*innen und Verwandte im Osten bestellt werden konnten. 1956 von der DDR-Führung initiiert, diente dieser Versandhandel ebenfalls dem Devisengeschäft. Das Sortiment der Genex-Kataloge umfasste Waren aus Westdeutschland, aber auch Produkte aus der DDR, die via Genex wesentlich schneller zu bekommen waren.

Der Vorhang und die maßstabsgetreuen Bungalowskulpturen füllten die Ausstellungsfläche fast vollständig aus und schränkten so die Bewegungsmöglichkeit der Besuchenden wesentlich ein. Pichls Inszenierung lud den Raum dadurch psychologisch auf, denn sie verbreitete ein Gefühl von Enge und Mief. Damit machte sie zugleich die Ideologie hinter den Bungalows erfahrbar, die in den Genex-Katalogen als Sinnbilder privaten Idylls, als „verwirklichter Wochenend-Traum“, angepriesen wurden.

Ihre Beschäftigung mit dem Geld- und Gütertransfer zwischen BRD und DDR führt Andrea Pichl in ihrer Ausstellung *deutsch deutsch* anlässlich der Verleihung des Ernst Franz Vogelmann-Preises in der Kunsthalle Vogelmann der Städtischen Museen Heilbronn fort. Wieder spannt sie ein historisches Panorama von der Nazi-Zeit über die deutsch-deutsche Teilung bis in die Gegenwart. In betretbaren architektonischen Skulpturen finden sich eine Reihe harmlos wirkender Landschaftsfotografien. Doch wie immer bei Pichl trägt auch hier der Schein: Bei den Naturdarstellungen handelt es sich um Deponien im Berliner Grenzgebiet, wo westdeutscher Giftmüll als Teil eines Devisengeschäfts zwischen BRD und DDR abgeladen worden war. Der bitterböse Titel *Blühende Landschaften* bezieht sich auf die legendäre Sentenz des damaligen Bundeskanzlers Helmut Kohl, der kurz nach dem Mauerfall die rosige wirtschaftliche Zukunft der fünf neuen Bundesländer beschwor (**S. 58-65**).

Die Erzählung der Nachkriegszeit war geprägt von der Systemkonkurrenz zwischen kapitalistischer Demokratie im Westen und sozialistischer Diktatur

be obtained far quicker through Genex than otherwise.

The curtain and the true-to-scale bungalow sculptures took up almost the entire exhibition space and thus considerably constrained visitors' movement. This meant Pichl's staging gave the space a strong psychological impact as it exuded a feeling of confinement and mustiness. The effect allowed visitors to sense the ideologies behind the bungalows that were praised in the Genex catalogs as symbols of a private idyll, as the "realization of your weekend dream."

Andrea Pichl is continuing the focus on the transfer of money and goods between West and East Germany in her *deutsch deutsch* exhibition, staged to mark her winning the Ernst Franz Vogelmann Prize at Kunsthalle Vogelmann, Städtische Museen Heilbronn. Once again, she presents a historical panorama stretching from the days of the Third Reich via the division of Germany to the present day. The walk-in architectural sculptures contain a number of seemingly harmless landscape photographs. But, as is always the case with Pichl, things are deceptive: The depictions of nature are actually waste dumps on the border of Berlin, where West German toxic waste was dumped as part of the hard-currency deals between East and West Germany. The biting satirical title of *Blühende Landschaften* cites a legendary pronouncement by then German Chancellor Helmut Kohl, who shortly after the fall of the Berlin Wall prophesied a rosy economic future for the five new German federal states that arose following East Germany's accession (**p. 58-65**).

The narrative of the post-war period was defined by the competition between the two systems: capitalist democracy in the West and Communist dictatorship in the East. If one considers the historical lines that Andrea Pichl draws in her exhibitions, this situation was not so much one of economic rivalry and more one of mutual support. East Germany received hard currency to survive, West Germany got affordable goods based on low wages or indeed forced labor and even the opportunity to get rid of its toxic waste – or, to exaggerate slightly, prosperity made in GDR. The exhibition title

im Osten. Betrachtet man die historischen Linien, die Andrea Pichl in ihren Ausstellungen zieht, war diese Situation jedoch nicht so sehr ein wirtschaftlicher Wettbewerb, sondern eher ein gegenseitiges Stützen. Die DDR erhielt Devisen zum Überleben, die BRD auf niedrigen Löhnen bis hin zu Zwangsarbeit basierende preiswerte Waren und die Gelegenheit, sich nicht um die Entsorgung ihres toxischen Sondermülls zu kümmern; oder überspitzt: Wohlstand made in GDR. Der Ausstellungstitel *deutsch deutsch* ohne Bindestrich betont nicht die politische Trennung, sondern die gegenseitige Abhängigkeit der beiden Staaten. Nach dem Fall der Mauer wurden dann neue Billiglohnländer gesucht und gefunden. Dies zeigt uns ein Blick in den eigenen Kleiderschrank.

Repräsentationsbauten, Denkmäler, Gedenktafeln und Straßennamen sind die offiziellen Mittel im öffentlichen Raum, mit denen sich Staat und Gesellschaft ihrer Geschichte und ihrer Identität versichern. Die Arbeiten von Andrea Pichl machen uns deutlich, dass die Zeugnisse der Vergangenheit in unserer alltäglichen Umgebung zu finden sind und wir buchstäblich mit ihnen oder in ihnen leben. Wir müssen sie nur als solche bewusst wahrnehmen.

Zum Ende noch einmal Musik, dieses Mal von der westdeutschen Post-Punkband Fehlfarben aus Nordrhein-Westfalen. Der folgende Textauszug stammt aus dem Song *Ein Jahr (Es geht voran)* von ihrem Album *Monarchie und Alltag* von 1980. Andrea Pichl hat ein Zitat hieraus als Ausstellungstitel verwendet, um darauf hinzuweisen, dass Geschichte kein abgeschlossener Prozess ist, sondern die Auseinandersetzung mit ihr nie aufhört. Die Frage ist und bleibt, wie wir uns zu ihr positionieren. In diesem Sinne:

**Keine Atempause
Geschichte wird gemacht
Es geht voran!**

Laudatio für Andrea Pichl,
25. April 2026, Heilbronn

deutsch deutsch with no hyphen emphasizes not the political division but the mutual dependency of the two states. After the fall of the Wall, new low-wage countries had to be found – as a glance in our own wardrobes readily shows.

Ostentatious buildings, monuments, memorial plaques, and street names are the official means in the public realm that the state and society use to define their history and identity. Andrea Pichl's art makes it clear to us that testimony to the past is to be found in our everyday surroundings, and we quite literally live with or in them. We simply need to consciously perceive them.

To return to music, this time to the West German Post-punk band Fehlfarben from North Rhine-Westphalia, the following excerpt is from the lyrics of the song *Ein Jahr (Es geht voran)* on their 1980 album *Monarchie und Alltag*. Andrea Pichl used a quote from it as an exhibition title in order to point out that history is not some complete process; indeed we will never cease to wrestle with it, and the question has always been the position we take on it. Hence:

**No pause for breath
History is made
Onwards we go!**

Speech in praise of Andrea Pichl,
April 25, 2026, Heilbronn

Die Geschichte der Gewöhnlichkeit

Über verborgenes Erinnern in Andrea Pichls Raumobjekten

Die jahrzehntelange öffentliche Aufarbeitung des Nationalsozialismus und der deutschen Teilung kann leicht darüber hinwegtäuschen, dass das historische Verständnis ihrer untergründigen Dynamik und Verflechtungen bis heute große Leerstellen aufweist. Dokumente und Aussagen von Zeitzeuginnen fehlen oder sind bislang wenig erforscht, sodass sich die Spur vieler innerer Zusammenhänge scheinbar kaum noch nachvollziehen lässt. Eine monumentale Metapher dafür ist der Berg geschredderter Stasiakten, deren Rekonstruktion eine Jahrhundertaufgabe wäre – und die inzwischen aus Mangel an Ressourcen weit zurückgefahren, wenn nicht aufgegeben wurde. Ein anderes Beispiel ist die Provenienzforschung zur sogenannten NS-Raubkunst, die zwar einige medientaugliche Forschungsergebnisse (wie zur sogenannten Sammlung Gurlitt) hervorgebracht hat. Doch sind in der relativ kurzen Zeit, in der sich eine kunsthistorische Forensik diesem Aspekt der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts widmet und finanziell vom Staat dabei gefördert wird, von den mindestens 500.000 Fällen während der NS-Zeit gestohlener, enteigneter und ver-

The history of customary convention

On concealed memory in Andrea Pichl's spatial objects

The decades-long public processing of both the impact of the Third Reich and the division of the country into East and West Germany can easily lead one to forget that to this day there are large gaps in the historical understanding of the dynamics and interlinkages underlying it all. There is a dearth of documents and statements by contemporary witnesses, and where these have been found they are little researched, to the extent that it is now almost impossible to reconstruct the path of many inner linkages. One monumental metaphor of this is the mountains of shredded State Security Service files; reconstructing them would take decades and has already been scaled back dramatically owing to a lack of resources, to the point where it has been as good as abandoned. Another example is provenance research into so-called Nazi-looted art that has at least spawned the one or other research finding suited to catching the media eye (such as the Gurlitt Collection). However, in the relatively short period of time in which art-historical forensics has dedicated itself to this aspect of 20th-century German history and in which it has received public funding, there has been clarification of at most

schobener Kulturgüter kaum zwei Prozent aufgeklärt worden. Damit fehlt auch hier ein umfassender und vor allem übergreifender Blick auf jene Profiteure und Opfer der politischen Systemkonflikte, die nicht selten Politik und Gesellschaften der beiden deutschen Staaten und ihres Nachfolgers, der heutigen Bundesrepublik, mitgeprägt haben.

Der historische Röntgenblick auf das verborgene Unterfutter der jüngsten Geschichte kann Strukturen und Verflechtungen sichtbar machen, die auf der Oberfläche der Lehr- und Leitbilder von Nachkriegszeit und deutscher Teilung nicht unmittelbar erkennbar waren oder sind. So zeichnen die jüngeren Forschungen des Magdeburger Zentrums für Kulturgutverluste ein Bild der DDR-Devisenbeschaffung, die die deutsche Teilung aus handelspolitischer Sicht nicht mehr so fundamental erscheinen lässt, wie es die beiden deutschen Staaten jeweils nach außen hin kommuniziert haben und wie in Medien und Schulbüchern dargestellt. So weiß man, dass nach dem Krieg Millionen Kulturgüter aus enteigneten Herrenhäusern, Bibliotheken und Privatsammlungen in zahlreichen Depots in Ostdeutschland aufbewahrt und eine große Zahl wertvoller Bestände aus diesen Depots über Devisenbeschaffungsgesellschaften der DDR an Museen, Sammler oder Kunsthandel in Westdeutschland und anderen Ländern verkauft wurden. Dort ist ihre Herkunft bis heute weder ausgewiesen noch in ihrer Mehrzahl als Forschungsdesiderat annonciert. Geht man ins Detail einzelner Vorgänge und der Liste der Beteiligten, muten die Verflechtungen mitunter irrwitzig an: etwa, wenn die DDR über Galerien in der Schweiz, die schon das Zahngold aus den NS-Vernichtungslagern auf dem Edelmetallmarkt platzieren halfen, Antiquitäten aus dem Grünen Gewölbe in Dresden an internationale Auktionshäuser lancieren lässt. Doch handelt es sich bei derartigen Rechercheergebnissen immer nur um punktuelle Befunde.

Wo historische Forschung aus materiellen, systemischen oder auch interessenpolitischen Gründen sehr viel Zeit beansprucht (mindestens noch Jahrzehnte), um zu öffentlich vertretbaren Ergebnissen zu kommen, kann die künstlerische Recherche mit viel

two percent of the minimum of 500,000 cases of cultural assets stolen, expropriated, and sold off during the Third Reich. In other words, here, too, there is no comprehensive and above all overarching view of the profiteers and victims of the conflicts between political systems that not seldom shaped politics and society in East and West Germany and in their successor state, today's Federal Republic.

A historical X-ray examination of the concealed underbelly of most recent history can bring to light structures and interconnections that have not been immediately recognizable on the surface of the images we are shown, or which prevail, of the post-war period and the creation of East and West Germany. Very recent research at the German Lost Art Foundation in Magdeburg paints a picture of East German procurement of hard currency that makes the division between the two Germanies appear by no means as fundamental, seen in terms of trade policy, as East and West Germany respectively communicated to the outside world and as is presented in the media and schoolbooks. It is known that after the war, millions of cultural assets from mansions, libraries, and private collections were stored in numerous depots in East Germany, and that a large number of valuable items from these depots were sold through the GDR's foreign exchange procurement agencies to museums, collectors, or art dealers in West Germany and other countries. To this day, their provenance has neither been documented nor, in the majority of cases, identified as a research priority. If one looks into the details of the individual processes and the list of those involved, then some of the connections seem truly absurd – for example, that East Germany used galleries in Switzerland that had already helped to place the tooth gold from the Nazi death camps on the precious metals market in order to offer antiquities from Dresden's Grünes Gewölbe to international auction houses. Such research findings, however, were always only occasional results.

Where historical research will require a lot of time for material or systemic reasons or because of the political interests involved (at least for decades to come), in order to reach conclusions that will stand up to public scrutiny,

größerer Flexibilität ansetzen. Sie kann wissenschaftliche Praxis zwar auf Dauer nicht ersetzen – jedoch eine Sprache für das verborgene Erinnern finden und dadurch mitunter deutlich früher das Vergangene ausleuchten, als es der Forschung möglich ist. Hier setzt die künstlerische Praxis von Andrea Pichl an.

Das verborgene Erinnern ist kein Vergessen, auch kein Umdichten oder Verleugnen. Es betrifft eher das, was Julien Gracq, der, als Geograf und Historiker ausgebildet, zeitlebens als Gymnasiallehrer und Schriftsteller tätig war, als den „Weg des Traumes und damit auch der Erinnerung“ bezeichnet hat. In der „Natur des Sekundären“, die sich für Gracq im Raum der sichtbaren Dinge bewegt und dabei zugleich die Zwischenräume nicht außer Acht lässt, sieht er etwas, das auch die Perspektive der künstlerischen Recherche ausmacht: „Ich stehe zwischen dem Blick auf die Zukunft und der Erinnerung, und so scheint mir, ich hätte mich kaum jemals aus einem vierdimensionalen Universum entfernt.“¹

Andrea Pichls geschichtliches Universum ist eindeutig vierdimensional, es über- und unterbietet die Möglichkeiten der wissenschaftlichen Forschung gleichermaßen und distanziert sich zugleich von allen idealistischen Grundlagen historischer Erkenntnis. Ihre Arbeiten, als Raumkörper und Bildträger bewusst im Raum, gern auch im öffentlichen Raum platziert, stellen eine betont illusionslose, geradezu lakonische Form der Sichtbarmachung des Unsichtbaren dar, weit entfernt von jeder romantischen oder surrealistischen Idee künstlerischer Weltschöpfungsansprüche. Was ihre Kunst sichtbar macht, ist kein Verweis auf Gründe oder gar Urgründe, sondern sind flächige, unendlich verzweigte Machtstrukturen, übersehene Beziehungen im Oberflächenalltag, Kontinuitäten kollektiver Anpassung, die sich als Natur tarnen und eigentlich erstarrte Muster kollektiven Schmerzes sind.

In den Erinnerungslandschaften, die Andrea Pichl untersucht, manifestieren sich diese Muster in vielfacher sichtbarer Gestalt: in Häusern, Architekturen und städtischen Strukturen, in Alltagsdingen und

artistic research can be far more flexible in its approach. While it cannot be a substitute for scholarship in the long term, it can nevertheless find a language for hidden remembering and thus at times shed light on the past far earlier than can academic research. This is the starting point of Andrea Pichl's artistic practice.

Hidden remembering is not forgetting, nor is it re-fabricating or denial. Rather, it relates to what Julien Gracq, who trained as a geographer and historian and was active throughout his life as a high-school teacher and writer, called the “path of dreams and thus also memory.” Gracq suggested that the “nature of secondary things,” which for him exists in the realm of visible objects and at the same time does not neglect the interstices, is what also constitutes the perspective taken by artistic research: “I stand between a view of the future and remembering, and thus it appears to me as if I have hardly ever stepped out of a four-dimensional universe.”¹

Andrea Pichl's historical universe is clearly four-dimensional, it both overshoots and falls short of the opportunities of academic research, while at the same time keeping its distance from any idealistic foundations of historical knowledge. As spatial volumes and pictorial media, her works are consciously in space and she likes to place them within the public space; they constitute an emphatically illusion-less, indeed laconic form of visualizing the invisible, a far cry from any romantic or surrealist idea of artistic claims to creating the world. What her art visualizes does not reference reasons or primordial origins; rather, it is surface-bound, infinitely ramified power structures, overseen relationships in the surface of everyday life, and continuities in collective adaptation that disguise themselves as nature and are actually the congealed patterns of collective pain.

In the mnemonic landscapes that Andrea Pichl explores, this pattern is manifest in various visible forms: in houses, architectures, and urban structures, in everyday things and ruins. And also in non-places: former toxic waste dumps and indeed in all manner of significant legacies of the so-called industrial age extending deep into the future that seek as such to essentially remain latent. At the same time, Andrea Pichl moves in the interstices of



Ruinen; aber auch in Nicht-Orten – ehemaligen (sogenannten) Sondermülldeponien und überhaupt allerlei signifikant in die Tiefe der Zukunft reichenden Hinterlassenschaften des sogenannten Industriezeitalters, die als solche eher latent zu bleiben suchen. Zugleich bewegt sich Andrea Pichl in den Zwischenräumen der Dinge, in denen die unsichtbaren, immateriellen Kräfte wirken, eben durch jenen Bereich des „Sekundären“, der das Bild dieser Landschaften zusammenhält, ohne selbst geografisch wahrnehmbar zu sein: Das Lesen zwischen den Zeilen, das ihre Recherche befähigt, führt fast zwangsläufig dazu, dass Dinge, die äußerlich als völlig unauffällig, im oft abwertend gemeinten Sinn des Wortes gewöhnlich und daher eigentlich als nicht der Rede wert gelten, plötzlich in einem ganz anderen Licht erscheinen.

Behelfsheime etwa waren ein solches Phänomen des Gewöhnlichen. Über Behelfsheime redet man wegen ihres transitorischen Zwecks und der unguten Erinnerungen, die sie wachrufen, eigentlich nicht lange. Das ist schon im Wort „Behelfsheim“ angelegt: Was so heißt, ist wohl eher etwas „Uneigentliches“, vernachlässigbar – kein richtiges „Heim“, kein Ausdruck von

things in which invisible, immaterial forces are at work, precisely through that domain of the “secondary,” which maintains the image of these landscapes without itself being geographically perceptible: The life between the lines that enables her research leads almost invariably to those things that, on the outside, seem utterly unobtrusive and customary when meant in the derogatory sense and therefore actually as not worthy of mention suddenly appearing in a quite different light.

Temporary shelters, for example, were such a customary phenomenon. Indeed, no one talked about temporary shelters for very long because of their transitory purpose and the unpleasant memories they bring to life. That is innate in the actual word “temporary shelter”: Whatever has such a name is presumably somewhat “inauthentic,” negligible, not a real shelter, not an expression of a home and sedentariness, but the opposite, a temporary aid for something existential – one could even say a euphemism for pure necessity. “Whoever has no home now will not build one in the future.” A temporary shelter offers makeshift lodgings in order to have some sort of roof over your head (the emergency that prevailed everywhere after World War II in the landscapes Pichl examines).

Zuhause und Sesshaftigkeit, sondern des Gegenteils, Behelf für Existenzielles, man kann auch sagen: ein Euphemismus für pure Not. „Wer jetzt kein Haus hat, der baut keines mehr“ – ein Behelfsheim ist eine notdürftige Unterkunft, um nicht völlig ohne Behausung dazustehen (die Not, die überall nach dem Zweiten Weltkrieg in den von Pichl untersuchten Landschaften herrscht).

Nimmt man ein solches deutsches Behelfsheim als Ding, als materiellen Gegenstand, der heute immer noch in einigen deutschen Großstädten in Ost und West zu finden ist, dann ist in ihm auch eine Hoffnung aufs Überleben angezeigt, ein mit juristischem Sonderstatus unterfüttertes Anrecht auf Rückkehr in verlässlichere Strukturen. Hier beginnt der Bereich des Sekundären, der ein Behelfsheim plötzlich sprechen lässt. In diesem Zwischenreich erscheinen Vorstellungen, Ideen, Anschauungen, unabhängig von der späteren politischen Spaltung des Landes. Vor allem in während des Krieges stark zerstörten Städten wie Berlin, Dresden oder Heilbronn beginnt ihre Geschichte um 1940 nach den ersten Flächenbombardements der Alliierten mit den Initiativen des Deutschen Wohnungshilfswerks (DWH). Vom „Reichseinheitstyp“ der Behelfsheime, der zur Steigerung der Baueffizienz durch den ehemaligen Bauhaus-Architekten Ernst Neufert (später von Hans Spiegel) entworfen wurde, wurden rund 180.000 Stück bis 1944 errichtet, weitere 230.000 befanden sich im Bau. Dem Selbstverständnis des NS-Wohnungshilfswerkes folgend, wurden dafür auch Zwangsarbeiter in großer Zahl aus einem der mehr als 40.000 örtlichen Arbeits- und Konzentrationslager im NS-Staat herangezogen.² Behelfsheimsiedlungen etwa in Müggelheim, Hermsdorf und Berlin-Karlshorst gehören noch heute zu festen Bestandteilen der örtlichen Siedlungsstruktur, wurden über die Jahrzehnte umgebaut, mit Anbauten und neuen Etagen oder gar Balkonen versehen und so verstetigt.

Die Silhouette eines solchen stabilen Provisoriums, das auf seine Weise als Zeuge durch die jüngste deutsche Geschichte gewandert und dadurch zu einer ihrer Ausdrucksformen geworden ist, verbindet Pichl mit

If we consider such a German temporary shelter to be a thing, a material object that can still be found in the one or other big city in both east and west Germany, then it also points to an intrinsic hope for survival, a right underpinned with a special legal status to return to more reliable structures. And here commences the domain of the secondary that suddenly gives temporary shelters a voice. In this interim realm, notions, ideas, views all appear, irrespective of the country's later political division. It is above all in cities that suffered severe damage during the war, such as Berlin, Dresden, or Heilbronn, that the history of these shelters starts around 1940 after the first blanket bombing by the Allies with initiatives by Deutsches Wohnungshilfswerk (DWH). This is the launch of the “Reich uniform type” of temporary shelters that were designed by the former Bauhaus architect Ernst Neufert (and later by Hans Spiegel) to boost construction efficiency, and by 1944 around 180,000 units had been erected, with a further 230,000 under construction. In keeping with the way the Nazis saw the auxiliary housing system of the Wohnungshilfswerk, a large number of forced laborers were involved, procured from one of the more than 40,000 local labor and concentration camps in the Nazi state.² Settlements consisting of temporary shelters, such as in Müggelheim, Hermsdorf, and in Berlin's Karlshorst district, are today still fixed parts of the local residential structures, and down through the decades they were converted, with annexes, stories, or even balconies added, and in this way their lease of life was extended.

Pichl connects the silhouette of such a stable provisional structure – which, in its own way, wanders as a witness through most recent German history and has thus become one of its forms of expression – with other forms of improvised buildings: a so-called “Genex bungalow” made in East Germany, and a now conventional commercial garden hut from a DIY catalog of the OBI chain. All three are walk-in sculptures; they are spaces and outlines at once, unique exhibition spaces within the exhibition. What links them is that they show how something provisional was gradually imbued with a different value: from emergency shelters into a promise, into a discreetly courageous endeavor in some suggested

anderen Formen baulicher Improvisation: einem sogenannten Genex-Bungalow aus DDR-Produktion und einem noch heute handelsüblichen Gartenhaus aus dem Katalog der OBI-Baumärkte. Alle drei sind begehbbare Skulpturen, sie sind Räume und Schemen zugleich, eigene Ausstellungsräume in der Ausstellung. Was sie verbindet, ist die an ihnen ablesbare allmähliche Umwertung des Provisorischen: vom Notbehelf zur Verheißung, zum dezent mutigen Aufbruch in eine suggerierte Privatautonomie. Die Umwertung dient in ihrer kapitalistischen Logik nicht der Subversion von Herrschaft, sondern ihrer Stabilisierung, gehört sie doch, wie Janna Mareike Hilger in ihrer Untersuchung über „Safe Spaces“ schreibt, zu jenen „integrativen, besserungsversprechenden und kritikbezüglichen Maßnahmen“, mit denen politische Regime bevorzugt Gefühle von Zugehörigkeit und Sicherheit organisieren.³

Genex-Häuser waren eine Warengruppe der „Geschenkdienst- und Kleinexporte GmbH“ der DDR, kurz Genex. Ihre Warenkataloge konnten die Bürger Verwandten aus der BRD zusenden, woraufhin diese ihnen darin gelistete Westwaren und sonst kaum erhältliche Luxusgüter aus DDR-Produktion zukommen lassen konnten. Allein zwischen 1971 und 1981 wurden Aufträge im Volumen von 1,4 Milliarden D-Mark erteilt und flossen direkt in den Topf der „Operativen Staatsdevisenreserve A“, die von der KoKo (Kommerziellen Koordinierung) unter dem Chef-Devisenbeschaffer Alexander Schalck-Golodkowski eingerichtet worden war und in der Schweiz, in Westdeutschland und anderen Ländern feste Handelsdependancen unterhielt. Genex spielte zusammen mit den Intershops und der Handelsgesellschaft INTRAC in diesem System eine wichtige Rolle. Ein solches, heute für die Forschung nur noch schwer in allen Verästelungen nachvollziehbares Geflecht gehört zu den Beispielen verborgener Strukturmuster, die sich in ihrer epochalen Dimension viel deutlicher durch die künstlerische Recherche und Praxis vergegenwärtigen lassen als durch das fragmentierte, archivierte Wissen einiger Spezialistinnen oder Spezialisten. Auch Genex-Häuser existieren bis heute, obgleich viele aufgrund von Asbestbelastung inzwischen abgerissen wurden.

personal autonomy. With its capitalist logic, this change in value does not serve to subvert rule but to shore it up, for it can be classified – as Janna Mareike Hilger notes in her investigation into “Safe Spaces” – as one of those “integrative measures that promises improvement and tames critique” that political regimes preferentially deploy to engender feelings of belonging and safety.³

Genex bungalows were a group of items available to purchase from “Geschenkdienst- und Kleinexporte GmbH,” an East German mail-order service known as Genex for short. Their mail-order catalogs were something citizens could send to their relatives in West Germany, whereupon the latter could gift them the Western goods that were listed in the catalogs as well as good as unavailable luxury articles made in East Germany. In the decade between 1971 and 1981 alone, orders totaled 1.4 billion Deutschmarks, and the hard currency flowed directly into the treasury of the “Operative Staatsdevisenreserve A” (Operative State Hard Currency Reserve A), which had been set up by the KoKo (Commercial Coordination Office) under chief hard currency procurer Alexander Schalck-Golodkowski and which maintained permanent trade subsidiaries in Switzerland, West Germany, and other countries. Along with the Intershop system and the Handelsgesellschaft INTRAC trading company, Genex played a key role in this arrangement. It is hard for research today to uncover all the ramifications of such a complex corporate structure, which invariably includes cases of covert patterns and whose epoch-defining scale can be far more clearly presented through artistic research and practice than with the fragmented, archived knowledge of a few specialists. Genex bungalows exist to this day, although many have since been torn down owing to their asbestos content.

The garden hut of the type available from the OBI DIY retail chain, founded in 1970 in Hamburg, is the characteristic counterpart in a democratic-capitalist aesthetic of pseudo-freedom: an inflationary mass commodity whose international dissemination is hard to gauge today. The OBI DIY chain is the largest West German corporation to have emerged from the DIY movement of the 1960s and 1970s.



Der Gartenhaus-Typus aus den 1970 in Hamburg gegründeten OBI-Heimwerkmärkten ist dazu das charakteristische Gegenstück einer demokratisch-kapitalistischen Pseudo-Freiheitsästhetik: eine inflationäre Massenware, deren internationale Verbreitung sich kaum mehr überblicken lässt. Die OBI-Märkte sind das größte westdeutsche Unternehmen, das aus der Do-it-yourself-Bewegung der 1960er und 1970er Jahre hervorgegangen ist. Deren verhalten kapitalismuskritische Grundsätze zielten zunächst darauf ab, die Selbstermächtigung, Selbstorganisation und das Improvisationsvermögen der Kunden gegenüber einer als manipulativ und nivellierend erlebten Warenwelt zu fördern, wobei sich, wie so oft, aus der rebellischen Geste ein Lifestylereiz und ein Geschäftsmodell entwickelte. Der äußerlichen Austauschbarkeit und Normierung dieser DIY-Bauten entspricht insofern auch ein nur scheinbar paradoxer Wunsch nach individueller Handlungsmacht der Kunden.

Andrea Pichl platziert diese drei zu Skulpturen umgewidmeten Häusertypen zu einer lakonischen Präsenz als ein historisches Landschaftstableau. Sie lässt deren eingebaute Geschichtsdiagnostik im Irrglauben sozialer Selbstorganisation untergehen, der die gesellschaftliche Erneuerungsstimmung der Nachkriegszeit

Its lowkey anti-capitalist principles initially set out to promote clients' self-empowerment, self-organization, and ability to improvise in the face of a commodity world that was felt to be manipulative and to erase all differences. As so often, this rebellious gesture soon evolved into a lifestyle trend and a business model. External interchangeability and standardization of these DIY buildings thus also align with an only seemingly paradoxical desire among clients for personal agency.

Andrea Pichl places three of these building types, which she had repurposed as sculptures so as to give them a laconic presence, as a tableau of a historical landscape. She has their innate historical dialectic disappear behind the illusion of social self-organization, something that drove the social desire for renewal that prevailed in the post-war period just as much as did the country's division into two separate states. These forms say everything about the very narrow limits in which social self-organization was at all possible amid the massive competition between the two sides in the Cold War, to the extent that it was not simply staged (p. 112-113).

From improvisation as the suggestion of liberated life, a hitherto under-researched cultural bridge between East and West

ebenso befeuert hat wie die deutsche Teilung. Diese Formen sagen alles über engste Grenzen, in denen die soziale Selbstorganisation innerhalb der massiven Systemkonkurrenz überhaupt möglich und allenfalls inszeniert war (S. 112-113).

Von der Improvisation als Suggestion befreiten Lebens, einer bislang wenig erforschten kulturellen Brücke zwischen den beiden deutschen Staaten, gelangt Pichls Recherche zu weiteren Spuren der Umnutzung und wirtschaftlichen Verflechtungen. Pichls ortsspezifische Installation *Palimpsest*, die sie 2024 im Bundesfinanzministerium in Berlin realisiert hat, vereint als All-in-one-Struktur mehrere Bauformate, die die Geschichte des Ministeriumsgebäudes reflektieren, das ursprünglich als Reichsluftfahrtministerium für Hermann Göring erbaut worden war. Die schlichte Form des Betonquaders spielt auf die Bauweise der Behelfsheime aus der NS-Zeit an, während seine schmalen Schlitzfenster auf die Überwachungsfenster in den ehemaligen Berliner Geisterbahnhöfen verweisen. Eine Tür aus einer Plattenbauwohnung und eine Tapete aus DDR-Produktion ergänzen sich zur ehemaligen Bedeutung des Gebäudes als Haus der Ministerien der DDR, während der goldene Anstrich der Installation die Abwicklung der DDR-Wirtschaft durch die nach 1990 hier ansässige Treuhandanstalt ironisiert (S. 7).

Ein anderer Recherchezug, der auf die Geschichte der Provisorien (in diesem Fall der Behelfsheime) zurückgeht, betrifft das System der Zwangsarbeit. Zwangsarbeit von Häftlingen in der DDR war ein bedeutender Wirtschaftsfaktor im innerdeutschen Handel, er betraf Möbelhäuser wie IKEA, Versandhäuser wie Quelle und Neckermann oder die Chemieindustrie mit Firmen wie BASF und Bayer. Geschätzte Exportprodukte wie die Sonneberger Puppen wurden ebenso in Häftlingsarbeit hergestellt wie die Produkte der DDR-Textilindustrie, die Andrea Pichl in Verkaufsprospekten und Objekten thematisiert. Die deutsche Teilung, sie wirkt aus der Perspektive ihrer untergründigen Verflechtungen eher wie ein deutscher Zusammenhang (S. 93-101).

Germany, Pichl's research moves on to other traces of repurposing and economic linkages. Pichl's site-specific installation titled *Palimpsest*, which she realized in 2024 in the German Federal Ministry of Finance building, functions as an all-in-one structure bringing together various building formats that reflect on the history of the ministry building, which was originally erected as the Reich Ministry of Aviation for Hermann Göring. The plain shape of a rectangular concrete volume alludes to the shape of the temporary shelters from Nazi days, while its narrow slits emulate the lookout windows in the former ghost railways stations in Berlin. A door from a prefab apartment and wallpaper made in East Germany complement each other in evoking the building's former past as the House of Ministries in East Germany, while the installation's lick of golden paint is an ironic comment on how the East German economy was plucked apart by the Treuhandanstalt that was located here from 1990s onward (p. 7).

Another research path that goes back to the history of the provisional (in this case temporary shelters) relates to the system of forced labor. Forced labor performed by prison inmates in East Germany constitutes an important economic factor in the trade between East and West Germany; it involved furniture companies such as IKEA, mail-order companies such as Quelle and Neckermann, and chemicals corporations such as BASF and Bayer. Highly cherished export products such as Sonneberger dolls were made by jail inmates, as were the products of the East German textile industry, which Andrea Pichl highlights through promotional material and objects. Seen from the vantage point of the subcutaneous links, the division into two Germanies actually seems to have been a German bond (p. 93-101).

- 1 Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, (Paris, 1992).
- 2 See „Mehr als 40000 Nazi-Zwangslager in Europa“, in: „Die Zeit“, 4.3.2013 <https://www.zeit.de/wissen/geschichte/2013-03/holocaust-studie-ghetto>.
- 3 Janna Mareike Hilger, *Safe Space: Sorge und Kritik nach Michel Foucault und Eve Sedgwick*, (Frankfurt a. M. / New York, 2023), p. 13.

- 1 Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, Paris 1992: dt.: *Der große Weg. Tagebuch eines Wanderers*, übers. v. Elisabeth Edel u. Wolfgang Matz, München 1996, S. 5.
- 2 Siehe „Mehr als 40000 Nazi-Zwangslager in Europa“, in: „Die Zeit“, 4.3.2013 <https://www.zeit.de/wissen/geschichte/2013-03/holocaust-studie-ghetto>.
- 3 Janna Mareike Hilger, *Safe Space: Sorge und Kritik nach Michel Foucault und Eve Sedgwick*, Frankfurt a. M./New York 2023, S. 13.

Metabolischer Realismus

G e r: Speer. [Althochdeutsch] m a n i a:
Eine Form des Irrsinns, der durch große
Erregung gekennzeichnet ist, mit oder ohne
Wahnvorstellungen, und in seinem akuten
Stadium durch große Gewalttätigkeit.¹

Heiner Müller, *Germania*, 1990

Kollektives Vergessen hat sein eigenes Archiv.

Miriam Zadoff, *Gewalt und Gedächtnis*, 2023

Metabolic Realism

G e r: Spear. [Old High German] m a n i a:
A form of insanity characterized by great
excitement, with or without delusions,
and in its acute stage by great violence.¹

Heiner Müller, *Germania*, 1990

Collective forgetting has an archive of its own.

Miriam Zadoff, *Gewalt und Gedächtnis*, 2023



In Vorbereitung dieses Textes nahm ich das Semio-
text(e)-Heft *Germania* (1990) von Heiner Müller zur
Hand. Es enthält drei Interviews aus den Jahren 1981,
1988 und 1989 mit Sylvère Lothringer, dem Gründer
und Herausgeber des in Los Angeles herausgegebe-
nen Journals der französischen Theorie. Jedes dieser
Gespräche kreist um den Umgang mit Geschichte im
geteilten Deutschland. Ost und West. Faschismus.
Antifaschismus. Konfrontation. Ideologie. Opfer.
Täter. Schweigen. Dritte Welt. Deutsch-deutsch. Dem
Schweigen über die Verschränkung von Geschichte
und Gewalt – „wo Tod und Geschichte ununterscheid-
bar geworden sind“⁴² – begegnet Müller im Osten
durch die Wiederaufnahme der griechischen Tragödie,
um mit Hilfe ihrer Form der Dramatisierung die Ver-
gegenwärtigung von Geschichte erwirken zu können:
„Um die Albträume der Geschichte loszuwerden, muss
man die Geschichte kennen. [...] Hamlets Geist. Man
muss ihn zuerst analysieren, und dann kann man ihn
anprangern, ihn loswerden.“⁴³ Bereits im Frontispiz
setzt der Dramatiker mit einer Psychogeografie von
Deutschland den Ton: G e r m a n i a, *mania* oder Manie
des Deutschtums: „eine Form des Irrsinns, der durch
große Erregung gekennzeichnet ist, mit oder ohne
Wahnvorstellungen, und in seinem akuten Stadium

When preparing this article, I consulted the
Semiotext(e) issue on *Germania* (1990) by Heiner
Müller. It features three interviews with him
from the years 1981, 1988, and 1989, conducted
by Sylvère Lothringer, founder and publisher
of the Los Angeles-based journal on French
theory. Each of these conversations centers
on how history was addressed at the time in
West and East Germany respectively. East and
West. Fascism. Antifascism. Confrontation.
Ideology. Victims. Perpetrators. Silence. Third
World. Intra-German relations. The silence cast
over the interlocking of history and violence
– “where death and history have become
indistinguishable”⁴² – is something Müller
squared up to in the East by returning to Greek
tragedy. His intention was to use its form of
dramatization to bring history into the present:
“In order to get rid of the nightmares of history,
you have to know about history. [...] Hamlet’s
ghost. You have to analyze it first and then
you can denounce it, get rid of it.”⁴³ In the very
frontispiece, the playwright sets the tone with
a psychogeography of Germany: G e r m a n i a,
mania or the mania of Germanness: “a form of
insanity characterized by great excitement, with
or without delusions, and in its acute stage by
great violence.” This diagnosis is now 36 years
old, but we can hear uncanny echoes of it in the

durch große Gewalttätigkeit.“ Diese nunmehr 36 Jahre alte Diagnose erzeugt ein unheimliches Echo in den aktuellen Zeiten des autoritären Drifts in Europa. Erstarkende rechtsextreme Bewegungen verleiten Kräfte der liberalen Mitte dazu, die viel beachtete deutsche Kultur der Erinnerung an nationalsozialistische Verbrechen in den Wahlfahrtwind von ethno-nationalistischen Argumenten und offenen Rassismen zu stellen. Medienwissenschaftlich nennt man das *mainstreaming the extreme right*. Im Gespräch mit der Arbeit von Andrea Pichl möchte ich in diesem Text das Konzept des Stoffwechselrealismus vorschlagen – eine Form der Archivarbeit, die historische Materialien nicht rekonstruiert, sondern körperlich-zeitlich verstoffwechselt.

Kontexte

Wie die Philosophin Susan Neiman 2023 feststellte: „Die historische Aufarbeitung ist aus dem Ruder gelaufen, da die Entschlossenheit, Antisemitismus zu bekämpfen, von Wachsamkeit in Hysterie umgeschlagen ist.“⁴ Wir sind, mit anderen Worten, wieder mittendrin in einer G e r m a n i a, in einer Wahnvorstellung des Deutschseins – im Erinnern nicht die Beste zu sein, das Falsche zu erinnern oder anstatt der Geschichte den Tod abbekommen zu haben. Nur, wer ist dieses „wir“? Wer spricht dieses „wir“? Zumindest eins lässt sich sagen: Das *haywire* – etwas, das außer Kontrolle gerät – spült vernachlässigte Landschaften des Kalten Krieges an die Oberfläche erinnerungspolitischer Debatten. Aus einer Geopolitik der Interessen einer geteilten Welt ist eine *Geopolitik des Erinnerns* einer geteilten Gesellschaft geworden. Dieses *haywire* – diese Entgleisung der Erinnerungsarbeit – ist der Kontext, in dem Pichls künstlerische Praxis ihre Dringlichkeit gewinnt. Zwei Punkte sind dabei grundsätzlich.

Erstens: Die Arbeiten von Andrea Pichl sind in Kontexte einer fakt- und forschungsbasierten Praxis zu stellen. Jede Installation, Skulptur, Zeichnungsserie und Fotografie entsteht durch profunde Recherche, Quellenstudium, *field work* und Archivarbeit. Neben visuellen Notizen und Skizzen liegen auf ihrem Arbeitstisch

current period of authoritarian drift in Europe. Extreme right-wing movements that are growing in strength are seducing the liberal center into putting the much-noted German culture of remembrance of Nazi crimes up for grabs in the electoral wind of ethno-nationalist arguments and open racisms. The media experts’ term for this is *mainstreaming the extreme right*. In dialog with the work of Andrea Pichl, I would like in the present article to put forward the concept of Metabolic Realism – a form of archive work that does not reconstruct historical materials and instead metabolizes them physically and temporally.

Contexts

As philosopher Susan Neiman noted in 2023, “historical reckoning has gone haywire, as the determination to root out antisemitism has shifted from vigilance to hysteria.”⁴ In other words, we are back in the very middle of a bout of G e r m a n i a, a manic delusion of Germanness, of not being the best in remembering, remembering the wrong things, or we are now bearing the brunt not of history but of death. The question is, who is this “we”? Who utters this “we”? At least one thing can be said for certain: In a *haywire* state, bereft of any control, neglected landscapes of the Cold War get washed back to the surface of debates on the politics of remembrance. The geopolitics of the interests of a divided world has morphed into a *geopolitics of remembrance* of a divided society. This *haywire* state in which the work of remembrance finds itself is the context in which Pichl’s artistic practice becomes so urgently compelling. Two points are fundamental here.

First: Andrea Pichl’s works should be placed in the contexts of a fact- and research-based practice. Each installation, sculpture, series of drawings, and photography is the result of in-depth research, careful study of source materials, *field work*, and spadework in archives. Alongside visual notes and sketches, her worktop in the studio at Künstlerhaus Bethanien is strewn with reference books on penal labor, East-West trade, foreign currency procurement, and profiteering in East Germany. Here the focus is clearly on differentiation. Online small ads for IRIS sheer pantyhose

im Studio des Künstlerhaus Bethanien Fachbücher zu Häftlingsarbeit, Ost-West-Handel, Devisenbeschaffung und Schiebergeschäften in der DDR. Hier geht es also um Differenzierung. Online-Kleinanzeigen von IRIS-Feinstrumpfhosen und ein Konvolut alter Puppen aus Sonneberg für 200 EUR führen im Jahr 2026 den Konsumsozialismus der DDR vor Augen. Viele ihrer Arbeiten analysieren vornehmlich Oberflächen, wobei sich dann gerade das Design als die treibende narrative Kraft des ideologischen Crafting des vergangenen sozialistischen Einparteienstaats erweist. In einem Land, wo Designleitlinien, wenn auch indirekt, von den Parteitagen der SED ausgegeben wurden, wie Heinz Hirdina in seinem Standardwerk *Gestalten für die Serie. Design in der DDR 1949–1985* (1988) nachgezeichnet hat, lassen sich Oberflächenmuster und Materialität als Anzeiger der Verflechtung von Ästhetik, Politik und Staat verstehen; eben jener Einschränkung der Freiheit von Forschung und Kunst, die hierzulande im berechtigten, jedoch zum Teil instrumentalisierten Ruf nach der Übernahme historischer Verantwortung gerade in Kunstinstitutionen stets erneut angemahnt und verhandelt wird. Vielleicht ist das einer der Gründe, warum die Beschäftigung mit Archiven aus repressiven Systemen wie jenem der DDR dieser Tage an Interesse gewinnt.

Zweitens: Dennoch liegt man falsch, wenn man das Werk von Andrea Pichl auf die DDR als singuläres Phänomen zu beschränken sucht. Bereits im Kontext des globalen Kalten Krieges reflektiert „(d)er Wert der Oberfläche“ (Philip Ursprung) des sozialistischen Raums – dort, wo es um geopolitische Interessen geht – immer auch die andere Seite.⁵ Wie im Falle einer Geschwisterrivalität findet auch hier der qualitative Wettkampf des Erinnerns darüber statt, wer von beiden Lagern seine Unrechtskomplexe ‚besser‘ aufgearbeitet habe. Aus diesem angespannten Konkurrenzverhältnis lässt sich die Erinnerungsarbeit nicht ohne Verluste lösen. Gerade in Zeiten, in denen sie auch geopolitisch eingesetzt wird, greift es zu kurz, so zu tun, als ob es Hinterlassenschaften des Westens im Osten – und umgekehrt – nicht gäbe. Obgleich der Fokus auf die eigene Sozialisation wirksam und wichtig ist, käme eine völlige Blindheit gegenüber diesem ver-

and a set of old dolls from Sonneberg for 200 Euros are prime evidence in 2026 of erstwhile East Germany’s consumer socialism. Many of her pieces analyze primarily surfaces, although it is precisely their design that proves to be the driving narrative power behind the ideological crafting of the former Communist one-party state. In a country in which design guidelines were issued by the Socialist Unity Party’s Congresses (albeit indirectly), as Heinz Hirdina outlines in his benchmark reference work *Gestalten für die Serie. Design in der DDR 1949–1985* (1988), surface patterns and materiality can be considered indicators of the interweaving of aesthetics, politics, and state. In other words, they symbolize precisely that restriction on the freedom of research and art that in this country is regularly being called for anew and renegotiated in the justified, and yet partially instrumentalized call for specifically art institutions to assume historical responsibility. Perhaps this is one of the reasons why an occupation with archives from repressive systems such as those in East Germany is currently receiving more interest.

Second: One would nevertheless be wrong to limit Andrea Pichl’s oeuvre to East Germany as a singular phenomenon. As early as the days of the global Cold War, (wherever geopolitical interests were involved) to quote Philip Ursprung’s analysis of “Values and Surfaces” of Communist space always reflected the other side, too.⁵ As in the case of rivalry between siblings, in this instance a qualitative competition over remembrance ensues, namely over which of the two sides ‘better’ worked through its complexes of injustice. Given this tense rivalry, the work of remembrance cannot be undertaken without losses. Specifically at times when it is also deployed geopolitically, it is not enough to act as if the legacies of the West in the East and vice versa did not exist. Although a focus on your own socialization is effective and important, complete blindness toward this tangled web would be tantamount to narcissistically treating the self as exceptional or adopting some unsettling ethnologizing outlook. This needs to be resisted. Andrea Pichl also rejects any re-nationalization of East Germany through artistic interventions in (chronological) reality. The residues of an architecture of Socialist

wobenen Geflecht entweder einer narzisstischen Exzeptionalisierung des Eigenen oder einer irritierenden Ethnologisierung gleich. Dem gilt es sich zu widersetzen. Andrea Pichl verwehrt sich denn auch gegen eine Re-Nationalisierung der DDR mittels künstlerischer Interventionen in die (chronologische) Wirklichkeit. Die Überreste einer Architektur der sozialistischen Moderne – ehemalige Plattenbauten, Ministerien, Wochenenddatschen, Wandlitz-Villen – werden zu Forschungsmaterialien und verhelfen der in Ost-Berlin geborenen und sozialisierten Künstlerin auch zu einem selbstanalytischen Prozess des Erinnerns. Ihre Landschaftsfotografien aus Groß-Ziethen, Ketzin oder Schönberg dokumentieren latente Infrastrukturen der Devisenökonomie der DDR, welche auch den Handel mit Giftmüll aus dem Westen umfasste. Ihre Zeichnungen von Fenstergittern, Türklinken, Treppengeländern oder Fassadenfragmenten von Orten wie dem heutigen Finanzministerium, dem ehemaligen Gebäudekomplex der INTRAC in der Pestalozzistraße in Berlin-Pankow oder dem Koloss von Prora leisten eine Schichtenanalyse der Geschichte. Statt historisierender Verabschiedung der Vergangenheit zielt ihre Arbeitsweise auf eine Archäologie des Erinnerns anhand gebauter Formen.

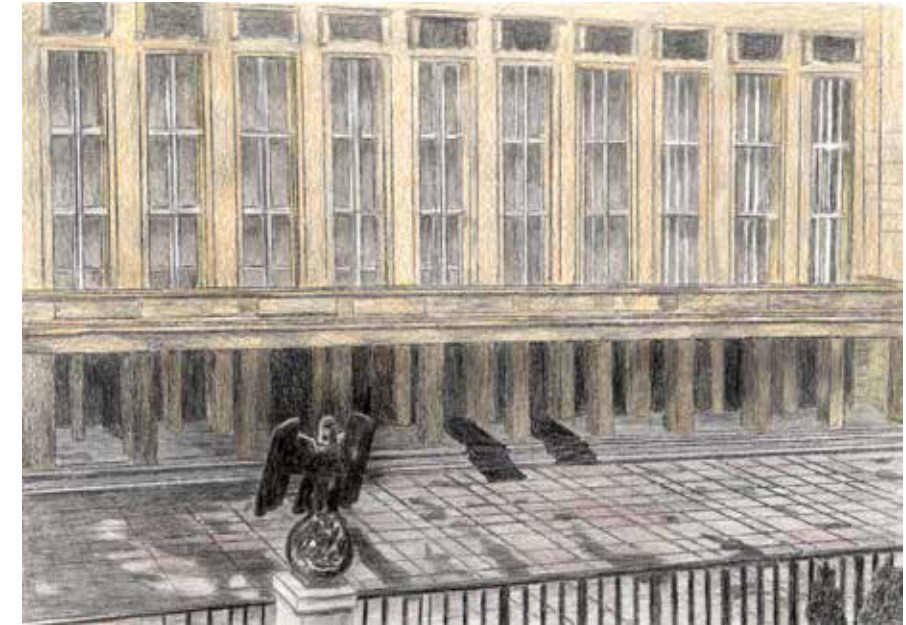
Exhibit und Display

In der Herausbildung drei verschiedener Typenhäusern – das Behelfsheim der Nazis in Weiß, das GENEX-Musterhaus der Devisenökonomie der DDR in Schwarz und die neoliberale OBI-Gartenlaube in Silbergrau – wird die transgenerationale Verschränkung von Architektur besonders sichtbar. Diese drei Typenhaus-Generationen sind *exhibit*⁶ und Display zugleich: Als *exhibits* fungieren sie wie Beweisstücke – materielle Zeugnisse historischer Schichten. Als Display strukturieren sie den Ausstellungsraum selbst und werden zu begehbaren Vitrinen für weitere Artefakte (Fotografien, Zeichnungen, Objekte). Die Häuser sind also gleichzeitig Exponat und Ausstellungsarchitektur. Sie strukturieren die künstlerische Erforschung und Präsentation der „doppelten Ökonomien“⁷ der DDR mit ihren Verflechtungen in Generationen und

Modernism (former prefab blocks, ministries, weekend summerhouses, the villas in the gated community preserved for senior Party members) become research material and assist Pichl, born and socialized in state-socialist East Berlin, in her self-analytical process of remembering. Her landscape photographs of Groß-Ziethen (nr. Berlin), Ketzin (outside Berlin) or Schönberg (nr. Rostock) document the way the latent infrastructure of East Germany's hard-currency economy also included disposing of toxic waste from the West. Her drawings of barred windows, doorhandles, staircase banisters, or fragments of facades in places such as today's German Federal Ministry of Finance, the former ensemble of INTRAC buildings in Pestalozzistraße in Berlin's Pankow district, or the "Colossus of Prora", the kilometers-long East German prefab housing and barracks on the Baltic coast provide an analysis of the layers of history. Instead of some historicizing farewell to the past, her method seeks to offer an archaeology of remembering by means of built volumes.

Exhibit and display

In the formation of three different standardized houses, namely the Nazis' temporary shelters in white, the GENEX specimen house that was part of the East German hard-currency economy in black, and the neoliberal OBI allotment garden hut in silver gray, vividly portrays the transgenerational interlocking of architecture. These three generations of standardized houses are both *exhibit*⁶ and display at once: As *exhibits* they function like items of evidence, as material testimony to historical strata. As displays, they structure the exhibition space itself and become walk-in vitrines for other artifacts (photographs, drawings, objects). The houses double up as exhibits and exhibition architecture. They structure the artistic exploration and presentation of East Germany's "double economies"⁷ with all their ties across generations and geographies. Pichl chooses white for the standardized house representing the temporary shelters for people whose houses had been destroyed by bombing raids, namely the "standard war type" that the Reich Minister for Armaments and War Production commissioned Bauhaus architect Ernst Neufert



Geografien. Dabei wählt Pichl das Typenhaus in Weiß für die Behelfsunterkünfte für Bombengeschädigte – den „Kriegseinheitstyp“, der vom Reichsminister für Rüstung und Kriegsproduktion bei dem Bauhausarchitekten Ernst Neufert in den frühen 1940er Jahren in Auftrag gegeben wurde. Schwarz markiert die GENEX-Häuser, die man sich von den Westverwandten kaufen und in die DDR schicken lassen konnte. Und Silbergrau verspricht die Gemütlichkeit der heutigen Fertiggartenlaube aus dem Baumarkt um die Ecke. Insgesamt sechs dieser Häuser – drei pro Stockwerk – gestalten die Ausstellungsräume (**S. 112-113**). Jedes konkretisiert mit archivarischen Fakten ein anderes Kapitel deutsch-deutscher Geschichte, doch handelt es sich nicht um zeithistorische Rekonstruktionen, sondern um Belege und Indizien dafür, wie sich die Generationen der verschiedenen Deutschlands überkreuzen, korrespondieren und missverstehen. Ihre Bauweisen sind einander verwandt, jedoch ist jedes ein (generationales) Original. Von der einen zur anderen Generation geht immer etwas verloren und kommt etwas hinzu, so wie auch bei der Verstoffwechslung von Archivmaterialien immer Abwesenheiten, Unausprechlichkeiten und Nicht-Verdaubares eine Wirklichkeit im Hier und Jetzt, in der *contemporaneity* (Terry Smith), beschreiben.

to design in the early 1940s. Black denotes the GENEX houses that you had relatives in West Germany buy for you by paying in hard currency and which they could then have sent to East Germany. And silver-gray promises the comfort of today's flatpack allotment garden huts from the DIY store round the corner. In total there are six of these houses, three per story, populating and structuring the exhibition halls (**p. 112-113**). Each uses facts from archives to flesh out a different chapter in the history of East-West Germany; however, this is not a matter of reconstructing the history of the day, but of presenting evidence and proof of how the generations of the different Germanies crisscrossed, corresponded, and misunderstood each other. The construction methods are inter-related, but each is (generationally) unique. From the one generation to the next, something always gets lost, and something is added, just as the metabolizing of archive materials always brings forth absences, things of which we cannot speak, and things that cannot be digested that describe a reality in the here-and-now, in what Terry Smith terms *contemporaneity*.



Vom Beton zum Buntstift

Pichls Wahl monströser Architekturen wie des heutigen Bundesfinanzministeriums, welches sie in einer Installation als *Palimpsest* (2024) bezeichnet, spricht von dieser generationsübergreifenden Komplexität. Sie hat davor keine Scheu. Im Gegenteil. Es benötigt Zeit, Ausdauer und körperliche Anstrengung, um die Arbeitsaufnahmen von Designdetails des Gebäudekomplexes in eine Zeichenvorlage als *exhibit*, als Beweisstück eines gebrauchten Ortes, umzuwandeln (S. 7).

Schicht für Schicht fliegen der Betrachterin die Ideologien um die Augen. Das heutige Bundesfinanzministerium, errichtet 1935–36 als Reichsluftfahrtministerium und somit Schaltzentrale der NS-Luftrüstung, ist ein Palimpsest deutscher expansiver Schreckensherrschaft in der Bauweise eines Stahlbetonskeletts. Von hier aus wurden, neben der Leitung des nazideutschen Luftkriegs, auch unter dem verbrecherischen Deckmantel einer menschenverachtenden Forschung Experimente mit Unterkühlungs- und Unterdruck-szenarien in Konzentrationslagern beauftragt, bis diese Einschreibungen nach dem 8. Mai 1945 durch den Funktionswandel des Gebäudes von diesem abgekratzt [*palimpsestos*] wurden. Am 7. Oktober

From concrete to colored pencils

Pichl's choice of monstrous architectures such as today's Federal Ministry of Finance, which she designated a *Palimpsest* (2024) in an installation, speaks of this trans-generational complexity. She does not shy away from it. On the contrary. You need time, endurance, and physical effort to transform the working photos of design details of the building complex into a drawn template that functions as an *exhibit*, as proof of a used place (p. 7).

Layer after layer of ideologies fly past your eyes. With its reinforced concrete skeleton frame, today's Federal Ministry of Finance, built in 1935–6 as the Reich Ministry of Aviation, and thus as the command center of the Nazi's air-force armament effort, is a palimpsest of German expansive rule through terror. Not only was the command structure of the Nazi aerial war based here, but also in this building, under the criminal cover of inhuman research, concentration camps were commissioned to conduct experiments with hypothermia and decompression. And then after May 8, 1945, these inscriptions were scratched from the surface [*palimpsestos*] of the building because it was then given a new function. On Oct. 7, 1949, in its festival hall, the foundation of the

1949 wurde in seinem Festsaal die Gründung der Deutschen Demokratischen Republik durch den Volksrat der Sowjetischen Besatzungszone vollzogen und im Gebäudekomplex das Haus der Ministerien der DDR mit Lotto-Annahmestelle, Frisör und Damenmaßschneiderei eingerichtet. Bis 1990. Dann zogen dort zunächst die Treuhandanstalt, die die turbokapitalistische Überführung der volkseigenen Betriebe der DDR in Privateigentum betrieb, und schließlich das Bundesfinanzministerium ein. Im Keller lagern heute an Arno Breker erinnernde Männerfantasien, die sich bereits 1949 dort befanden und die – man mag es kaum glauben – womöglich während der gesamten DDR-Zeit dort gelegen haben (S. 83). Die jedoch mit Sicherheit dort gelagert waren, als Andrea Pichl im Zuge ihrer Arbeit an *Palimpsest* mit der Kamera visuelle Notizen sammelte, von denen später einige im Atelier in Buntstiftzeichnungen übertragen wurden. Der Buntstift wird, wenn man so will, zu einem analytischen Instrument, sich unfotografierbaren Raumsituationen wie dem aktuellen Sitz des Bundesfinanzministeriums zu nähern. Strich für Strich. Ein visuelles Verstoffwechseln dieser Oberflächen, dieser Wucht historischer Schichten. Dieses Verstoffwechseln anerkennt historische Verantwortung und beansprucht zugleich eine generationale Eigenständigkeit mittels der skalierenden Übertragung des Monströsen ins Erlebte, vom Baustein zum Buntstift. „Die Konfrontation mit der Macht, das ist Geschichte für mich als persönliche Erfahrung.“⁴⁸ Die Abmaltechnik besitzt bei Pichl weniger die überaus strenge konzeptuelle Kontinuität wie die „Schreibzeit“ bei Hanne Darboven, leistet jedoch im Kern etwas Ähnliches: Die Zeichnungen verkörpern den durchlebten Zeitaufwand, mit dem sie hergestellt und als *exhibits* an die Wand in eigens dafür geschaffenen Ausstellungshäuschen montiert werden.

Mit Bertolt Brecht finden wir uns nun mitten in der Realismusfrage betreffs der Offenbarung der Wirklichkeit als Artefakt – „eine Situation mit *ausgemacht demonstrativem Charakter*“⁴⁹ (meine Hervorhebung). Die Zusammenwirkung materieller Infrastrukturen des Vergangenen in Gestalt eines Archivs der Gegenwart lässt sich in Bezug auf die Arbeit von Andrea

German Democratic Republic was formalized by the People's Council of the Soviet Zone of Occupation, and the East German House of Ministries was forthwith established in the complex, complete with lottery ticket POS, a hairdressing saloon, and a bespoke dressmaker's. Until 1990. Then, it was the turn of Treuhandanstalt, the West German fiduciary organization that pressed the pedal on the turbo-capitalist conversion of East Germany's nationalized companies into private property, before it was for its part replaced by the Federal Ministry of Finance. The basement is still storage home to male fantasies reminiscent of Arno Breker, which were already lodged there in 1949 and, hard to believe, possibly also remained there for the entire lifetime of East Germany (p. 83). And were most certainly stored there when Andrea Pichl as part of her preparations for *Palimpsest* used a camera to take visual notes, of which some were later transposed into drawings made in color pencil in her studio. The color pencil becomes, if you like, an analytical instrument for approaching spatial situations that resist photography, such as the current seat of the Federal Ministry of Finance. Line by line. A visual metabolization of these surfaces, the massive impact of historical layers. This metabolization recognizes historical responsibility and at the same time lays claim to generational independence by means of the scaled transfer of something monstrous into something experienced, from the building block to the colored pencil. „The confrontation with power, this is history for me as a personal experience.“⁴⁸ For Pichl, the technique of copying things by pencil does not possess the decidedly stringent conceptual continuity that it does in Hanne Darboven's „Schreibzeit“ (Writing Time), but essentially achieves something similar: The drawings embody the temporal effort Pichl experiences when producing them and mounting them as *exhibits* on the wall in purpose-created small exhibition houses.

With Bertolt Brecht we find ourselves in the very middle of the „Realism“ debate through the revelation of reality as an artifact, or, as he put it, „a situation with a *decidedly demonstrative character*“ (my emphasis)⁴⁹. The interaction of material infrastructures of the past in the guise of an archive of the present can be characterized with reference

Pichl als Stoffwechselrealismus oder *metabolischer Realismus* charakterisieren. Dieser Ansatz entspricht einem begrifflichen Konzept, das ich über Jahre der Forschung in und mit uneditierten Archiven entwickelt habe: Archiv-Metabolismus. Damit gemeint ist die Fähigkeit eines Archivs, nicht nur Vergangenheit zu speichern, sondern, ohne das kritische Potenzial der Analyse des Vergangenen einzubüßen, Zukünftiges hervorzubringen – durch Gesten, Bewegungen, Wiederholungen. Der Komponist und Wissenschaftler George E. Lewis formuliert es so: „Ich verstehe den archivarischen Metabolismus im Sinne eines Archivs, das tatsächlich einem Repertoire Wirkmacht verleiht. Es bringt ein scheinbar entkörperptes Gedächtnis hervor, das trotzdem aus Gesten, Mündlichkeit, Tanz und Bewegung besteht.“¹⁰ Pichls Arbeit sucht und erzeugt Resonanzen in solchem Repertoire: Ihre Zeichnungen, Fotografien und Häuser sind keine „Abbildungen“ historischer Objekte, sondern metabolische (Zwischen-) Produkte der Geschichte – Formen einer Erinnerung, die sich nicht stillstellen lässt.

Gewalt und Geoökonomie

Während in Pichls Archäologie des Erinnerns bezüglich des Sitzes des Bundesfinanzministeriums der Buntstift das analytische Instrument und die Zeichnung das Medium der künstlerischen Verstoffwechslung dessen komplexer Geschichte ist, reflektieren die begehbaren Typenhäuser die Verflechtungen von Geschichte, den Horror von „Hamlets Geist“. Dabei verkörpern die Standardhäuschen drei unterschiedliche „doppelte Ökonomien“: Die NS-Behelfsheime verweisen auf die Verschränkung des Kriegsnotstands mit der Neufert’schen Normlogik des Wohnens, die GENEX-Häuser auf den Zusammenhang zwischen der Ost-Mangelwirtschaft und dem Devisenzufluss aus dem Westen (über Schweizer Briefkastenfirmen), und die Baumarkt-Lauben transponieren die Schrebergartenträume ins Zeitalter individualisierter Selbstoptimierung. In jedem Segment des Handels in beiden deutschen Staaten verbirgt sich somit eine andere „Form des Irrsinns, der durch große Erregung gekennzeichnet ist“.

to Andrea Pichl’s piece as *Metabolic Realism*. This aligns with a concept that I have developed through years of research in and with unedited archives: ‘archival metabolism’. The term denotes the ability of an archive to not only store the past, but also, without forfeiting the critical potential of an analysis of the past, to generate things in the future, through gestures, movements, repetitions. Composer and scholar George E. Lewis puts it thus: “I take archival metabolism as the sense in which an archive actually enacts a repertoire, so you get an apparently disembodied memory that nonetheless produces gestures, orality, dance, and movement.”¹⁰ Pichl’s work searches for and generates resonances in such a repertoire: Her drawings, photographs, and houses are not “representations” of historical objects but metabolic (intermediate) products, namely forms of a memory that cannot be brought to a halt.

Violence and geoeconomics

While in relation to the seat of the Federal Ministry of Finance, Pichl’s archaeology of remembering uses the colored pencil as the analytical instrument and drawing as the medium of artistic metabolization of this complex history, the walk-in standardized houses reflect the interwoven nature of history, the horror of “Hamlet’s ghost”. The little standard houses embody three different “double economies”: the Nazi temporary shelters point to the interfacing of war emergency and Neufert’s standardizing modular logic of living, the GENEX houses to the linkage between the East’s economy of deficiency and the inflow of hard currency from the West (through Swiss letterbox companies), and the DIY allotment garden huts transpose the allotment garden dreams into the age of individualized self-optimization. Each segment of trade between the two Germanies conceals another “form of insanity characterized by great excitement.”

It bears examining House III more carefully to understand the intensification of the economic in Pichl’s work, something that for the first time was explicitly and extensively placed at the center of things in her 2024 solo show

Für die Schärfung des Ökonomischen in Pichls Arbeit, das in ihrer Einzelausstellung *Wertewirtschaft* 2024 zum ersten Mal explizit und umfänglich ins Zentrum rückte, soll Haus III hier genauer beleuchtet werden (**S. 93-101**). Warum Haus III? Weil daran exemplarisch ist, was Pichls gesamte Arbeit durchzieht: die Verflechtungen zwischen „Wert der Oberfläche“, Arbeit und Ökonomie. Dabei lässt die Gegenwart die Vergangenheit nicht „hinter“ sich, sondern setzt sie „fort“. Haus III, eine silber-graue OBI-Laube, steht für den Zeitraum des sich der Selbstoptimierung verschreibenden Massenkonsums nach 1990, inhaltlich geht es indes um die Devisengeschäfte der DDR von der Müllentsorgung bis zur Textilindustrie und zum Kunsthandel. Eine Feinstrumpfhose wird als *exhibit* zum Symbol dieser Verstrickung. Pichl bezieht sich in ihrer Forschung über die Textilindustrie auf den Historiker Tobias Wunschik, der anhand der IRIS-Strumpfhose den schäbigen Devisengeschäften der DDR nachgegangen ist.¹¹ Das Produkt wurde direkt vom VEB Esda Thalheim über den DDR-Außenhandelsbetrieb an westliche Discounter geliefert. Die beiderseits erwünschte Verschleierung der geoökonomischen Transaktionskette erfolgte dabei durch Umbenennung. Was im Osten als VEB Esda-Produkt (ESDA, SOFTY, COLOR DE LUXE) Mangelware blieb, wurde im Westen als „IRIS“ oder „Sayonara“ feilgeboten – Fantasienamen ohne Herkunftshinweis. Produziert wurde die Bekleidung von politischen Häftlingen im Frauengefängnis Hoheneck. Die westlichen Abnehmer (ALDI, Karstadt, Quelle, Neckermann) holten die Ware laut Zeitzeugen direkt im Gefängnis ab. Preis im Westen: 0,79 DM – ein Schnäppchen auf Kosten der politisch inhaftierten Frauen, deren Zwangsarbeit Devisen für die DDR und Profit für westliche Konzerne generierte. Wie wichtig Damenstrümpfe für den Konsumsozialismus der DDR und sein internationales Marktbegehren waren, zeigt die Episode „Ich und der Chef“ aus dem Film *Erzählungen aus der neuen Welt* (1968), den die Künstlerische Arbeitsgruppe Profil um den Dramaturgen Joachim Hellwig im DEFA-Studio für Dokumentarfilme produzierte. *Erzählungen aus der neuen Welt* ist ein faszinierender agitatorischer Schwarz-Weiß-Dokumentarfilm eines Filmkollektivs zum 150. Geburtstag von

Wertewirtschaft (**p. 93-101**). Why House III? Because it is a prime example of something that runs throughout Pichl’s art: the linkages between the “value of the surface,” labor, and the economy. Here, the present does not leave the past “behind”, but “continues” it. House III, a silver-grey allotment garden hut courtesy of the OBI corporation stands for the period of post-1990 mass consumerism that champions self-optimization, and in terms of the piece’s content focuses on the hard currency deals East Germany made through waste disposal, its textile industry, and even art dealing. A sheer pantyhose qua exhibit symbolizes this linkage. Pichl relies in her research on the textile industry on historian Tobias Wunschik, who has taken IRIS pantyhose as the basis for his examination of East Germany’s dubious hard-currency deals.¹¹ The product was manufactured direct by VEB Esda Thalheim and delivered to Western discount stores through the East German Foreign Trade Agency. Both sides sought to mask the geoeconomic chain of transactions by changing the product’s name. What was a product in short supply in East Germany (where it was called ESDA, SOFTY, COLOR DE LUXE) was sold in the West as “IRIS” or “Sayonara”, fantasy names with no indication of their origin on the label. The pantyhose was made by political inmates in the Hoheneck Women’s Prison. The buyers in West Germany (ALDI, Karstadt, Quelle, Neckermann), so witnesses say, collected the goods straight from the prison gate. Price in West Germany: 0.79 DM, a real bargain, with the price paid by the female political prisoners, whose forced labor brought East Germany hard currency and the West German corporations clear profits. Just how crucial pantyhose was for East German consumer communism and its desire for an international market can be seen from the episode “Me and the Boss” in the film *Erzählungen aus der neuen Welt* (Stories from the New World, 1968), which the Künstlerische Arbeitsgruppe Profil led by dramaturg Joachim Hellwig produced in the DEFA-Studio für Dokumentarfilme. *Erzählungen aus der neuen Welt* is a fascinating, agitational black-and-white documentary shot by a film collective to mark the 150th anniversary of Karl Marx’s birth. In its six episodes it shows people fighting against capitalism and colonialism for a “new world,” from Cuban fishermen and West African freedom movements to a boss named Liesbeth

Karl Marx. In sechs Episoden zeigt er Menschen, die gegen Kapitalismus und Kolonialismus für eine „neue Welt“ kämpfen – von kubanischen Fischern über westafrikanische Freiheitsbewegungen bis hin zur Chefin Liesbeth einer Textilfabrik in Oberlungwitz in der DDR und an der Gründung von Wissenschaftsstädten zur Atomforschung in der UdSSR Beteiligten.

Während die Episode aus der DDR die Strumpfpproduktion der „neuen Welt“ in einem filmischen Kontext des Internationalismus feiert, deckt Pichls forschende Arbeit die auf Zwang und Gewalt basierenden „realsozialistischen“ Schiebergeschäfte in der deutsch-deutschen Handelszone auf. In dem Publikations- und Ausstellungsprojekt *Doppelte Ökonomien* ging es anhand der Fotografien des freischaffenden Bildreporters Reinhard Mende, die er in volkseigenen Betrieben der DDR gemacht hatte, um die Frage der Fotografierbarkeit der Arbeitsbedingungen im Sozialismus. Diese Aufnahmen wurden als Hintergrundgestaltung für die Konsumgüterwerbung auf der Leipziger Messe eingesetzt, doch sagt die Aufnahme einer Arbeiterin in einer Spinnerei natürlich nichts über die dahinterstehenden geoökonomischen Produktionsverhältnisse aus.

Dennoch muss ein metabolischer Realismus die verschiedenen Formen von Versatzstücken heranziehen. Er bedarf der historischen Forschung. Und des Archivbilds. Jedes zeigt eine Schicht, keines zeigt alles. Andrea Pichl eignet sich die überlieferten Materialschichten mittels Zeichnung oder Reproduktion an und verbraucht sie nicht im Sinne reiner Konsumtion, sondern verstoffwechselt sie im Sinne einer Transformation: Was Hellwig propagiert, Mende fotografiert und Wunschik historisiert hat, wird bei Pichl zum allseitig und -zeitig vernetzten *exhibit* einer Gegenwart, die ihre Vergangenheit noch nicht losgeworden ist. Die Typenhaus-Generationen als künstlerische Strategie sind Stoffwechselprodukte dieser Archivarbeit – bekömmliche und unbekömmliche Reste, die eine neue Wirklichkeit bilden.

Warum Heiner Müller als Vergleichspunkt für Andrea Pichls Werk? Beide teilen methodisch die Konfrontation mit Geschichte als einer gegenwärtigen Struktur,

in a textile factory in Oberlungwitz in East Germany as well as persons involved in setting up science cities to conduct atomic research in the Soviet Union.

While the episode from East Germany celebrates pantyhose production in the “new world” in the filmic context of internationalism, Pichl’s (re)searching work exposes the Communist profiteering in the inter-German trade zone, and how it was driven by force and violence. In the publication and exhibition project entitled *Doppelte Ökonomien* (Double Bound Economies) the focus is on the photographs taken by freelance photojournalist Reinhard Mende, which he took in East German state-owned companies, and on the question of the degree to which working conditions in the Communist state could be photographed. These images were used as background design material for consumer goods advertising at the Leipzig Trade Fair, whereby the photo of a female worker in a spinning mill of course says nothing about the underlying geoeconomic production conditions.

Nevertheless, a metabolic realism must engage with the different forms of fragments. It requires historical research. And archive images. Each presents a layer, none show everything. Andrea Pichl appropriates the historical layers of materials by drawing or reproducing them and does not consume them in the sense of pure consumerism; she instead metabolizes them in the sense of transformation: What Hellwig champions, Mende photographs, and Wunschik historicizes, morphs in Pichl’s piece into an *exhibit* of the present networked on all sides and across all times, a present that has not yet dispensed with its past. The generations of standardized houses as an artistic strategy are metabolized products of this archive work, readily digestible and unappetizing remains that form a new reality.

Why take Heiner Müller as the point of comparison for Andrea Pichl’s oeuvre? Both share the methodological confrontation with history as a structure of the present that has an influence on the future and is not some narration of past occurrences. Müller used Greek tragedy as a method for analyzing the present, while Pichl uses the archaeology of



die in die Zukunft wirkt, und nicht als einer Narration über vergangenes Geschehen. Wenn Müller die griechische Tragödie als Methode der Gegenwartsanalyse nutzte, wählt Pichl hierfür die Archäologie der gebauten Form. Ihre Typenhäuser, Zeichnungen und Fotografien sind keine Illustrationen von Geschichte, sondern Analysen fortdauernder materieller gesellschaftlicher Verhältnisse. Beide fragen: Wie lässt sich das Gespenst des Vergangenen bannen, ohne es zu verdrängen? Den Stoffwechselrealismus, den ich bei Andrea Pichl zu erkennen meine, könnte dabei als Antwort auf die *G e r m a n i a* verstanden werden, auf jene „Manie des Deutschtums“, die Heiner Müller kurz vor 1990 zu diagnostizieren wusste. Während Müller die griechische Tragödie als Interpretationsmuster heranzog, um den allgegenwärtigen *Geist Hamlets* zu analysieren und zu bannen, setzt Pichl auf die transformierende Offenlegung generationsübergreifender Schichtungen der Architektur, des Designs und der Arbeit. Ihre Typenhäuser, Zeichnungen und Fotografien sind keine Rekonstruktionen, sondern Stoffwechselprodukte ihrer Forschung und ihrer Arbeit mit Archiven, die das kollektive Vergessen und Verdrängen sichtbar und bewusst machen; vom Betonkoloss zum Buntstift, vom Reichsluftfahrtministerium zur IRIS-Strumpfhose; und damit *exhibits*

built form to the same end. Her standardized houses, drawings and photographs are not illustrations of history but instead analyses of ongoing material social relations. Both Müller and Pichl ask: How can the ghost of the past be banished without repressing it? The metabolic realism I think one can discern in Andrea Pichl’s artistic project could be understood as an answer to *G e r m a n i a*, or that “mania of Germanness” that was Heiner Müller’s diagnosis shortly before 1990. While Müller resorted to Greek tragedy as the pattern of interpretation used to analyze and banish *Hamlet’s* omnipresent *Ghost*, Pichl relies on the transformative exposure of transgenerational layerings of architecture, design, and labor. Her standardized houses, drawings, and photographs are not reconstructions, but metabolic products of her research and her work with archives. They are destined to visualize collective forgetting and repressing and make us aware of it: from the huge concrete edifice to the color pencil, from the Reich Ministry of aviation to the IRIS pantyhose, and thus to *exhibits* in a present that has not yet dispensed with its past. In times in which the politics of remembrance are once again being instrumentalized for geopolitical reasons and the *haywire* processing has switched to become a delusory *raison d’etat*, Pichl’s work intimates to us that to get rid of the nightmares

in einer Gegenwart, die ihre Vergangenheit noch nicht losgeworden ist. In Zeiten, in denen Erinnerungspolitik erneut geopolitisch instrumentalisiert wird und das *haywire*, das *Aus-dem-Ruder-Laufen* der Aufarbeitung in eine Wahnhaftigkeit der Staatsräson umgeschlagen ist, legt uns Pichls Arbeit nahe: Um die Albträume der Geschichte loszuwerden, müssen ihre Schichtungen Strich um Strich freigelegt werden – ein unvollendeter, unvollendbarer Prozess, der sich manchmal als bekömmlich und manchmal als unbekömmlich, jedoch immer als multidirektional und selbstbestimmt erweist.

1 Heiner Müller, *Germania*, 1990, Mottoseite. Im Original: “G e r: Spear. [Old German] m a n i a: A form of insanity characterized by great excitement, with or without delusions, and in its acute stage by great violence.” (Wenn nicht anders verzeichnet, wurden alle Zitate aus dem Englischen mithilfe von künstlicher Intelligenz übersetzt und von menschlicher Intelligenz überprüft bzw. editiert.)
2 Ebd., S. 57. Im Original: “(W)here death and history have become indistinguishable.”
3 Ebd., S. 24. Im Original: “In order to get rid of the nightmares of history, you have to know about history. [...] Hamlet’s ghost. You have to analyze it first and then you can denounce it, get rid of it.”
4 “ Susan Niemann, „Historical Reckoning Gone Haywire“, in: *New York Review of Books*, 19. Okt. 2023, <https://www.nybooks.com/articles/2023/10/19/historical-reckoning-gone-haywire-germany-susan-neiman/> (abgerufen am 23. Feb. 2026). Im Original: “(H)istorical reckoning has gone haywire, as the determination to root out antisemitism has shifted from vigilance to hysteria.”
5 Philip Ursprung, *Der Wert der Oberfläche: Essays zur Architektur, Kunst und Ökonomie*, Zürich 2017.
6 Der Begriff „exhibit“ ist hier bewusst gewählt, da dieser in der englischen Sprache sowohl „Exponat“ als auch „Beweisstück“ bedeuten kann.
7 Estelle Blaschke, Armin Linke, Doreen Mende (Hrsgs.) *Doppelte Ökonomien. Vom Lesen eines Fotoarchives aus der DDR (1967–1990)*, 2013.
8 Heiner Müller, *Germania*, 1990, S. 47. Im Original: “(T)he confrontation with power, this is history for me as a personal experience.”
9 Bertolt Brecht, *Über Realismus*, Frankfurt a. M., 1971, 5. Ausgabe Suhrkamp 1982.
10 George E. Lewis in „Resonating Struggles: Paul und Eslanda Robeson in Ost-Berlin“, in: Doreen Mende und Avery F. Gordon (Hrsg.), *The Missed Seminar. Worldmaking after Internationalism*, Leipzig 2024, S. 94f. Im Original (übersetzt ins Deutsche von Philipp Albers): “I take archival metabolism as the sense in which an archive actually enacts a repertoire, so you get an apparently disembodied memory that nonetheless produces gestures, orality, dance, and movement.”
11 Tobias Wunschik, *Knastware für den Klassenfeind Häftlingsarbeit in der DDR, der Ost-West-Handel und die Staatssicherheit (1970–1989)*, Göttingen 2014.

of history you need to expose their layers line by line. It is an incomplete, incompletable process that at times is digestible, at others unappetizing, but always proves to be multidirectional and self-determined.

1 Heiner Müller, *Germania*, 1990, frontispiece.
2 Ibid., p. 57.
3 Ibid., p. 24.
4 Susan Niemann, “Historical Reckoning Gone Haywire,” in: *New York Review of Books*, Oct. 19, 2023, <https://www.nybooks.com/articles/2023/10/19/historical-reckoning-gone-haywire-germany-susan-neiman/> (last accessed Feb. 23, 2026).
5 Philip Ursprung, *Values and Surfaces: Art, Economy an Architecture*, (Zürich, 2025), Zürich 2017.
6 The term “exhibit“ is deliberately used here in terms of both of its meanings, as a noun and a verb.
7 Estelle Blaschke, Armin Linke, and Doreen Mende (eds.) *Doppelte Ökonomien. Vom Lesen eines Fotoarchives aus der DDR (1967–1990)*, 2013.
8 Heiner Müller, *Germania*, 1990, p. 47.
9 Bertolt Brecht, *Über Realismus*, (Frankfurt a. M., 1971), 5th ed. 1982, Suhrkamp.
10 George E. Lewis in “Resonating Struggles: Paul und Eslanda Robeson in Ost-Berlin,” in: Doreen Mende and Avery F. Gordon (eds.), *The Missed Seminar. Worldmaking after Internationalism*, (Leipzig, 2024), p. 94f.
11 Tobias Wunschik, *Knastware für den Klassenfeind Häftlingsarbeit in der DDR, der Ost-West-Handel und die Staatssicherheit (1970–1989)*, (Göttingen, 2014).





38-41

Ausstellungsansicht / [Installation view](#): Klohäuschen /
Kassenhäuschen aus der Serie Plänterwald / [Toilet houses](#) /
[Ticket booth from the series Plänterwald](#), 2024











Andrea Pichl, Lasst Blumen sprechen / [Let flowers speak](#), 2024 und
/ [and](#) Reinhard Mende, rm_C446/9 Rudolstadt, 20.6.1974



Andrea Pichl, 23 Vasen / [23 Vases](#), 2022 und / [and](#)
Reinhard Mende, rm_2579/8 Textilkombinat Cottbus, 7.2.72

Haus I / House I

**Blühende Landschaften / Flourishing
Countryside, 2024**

Haus II / House II

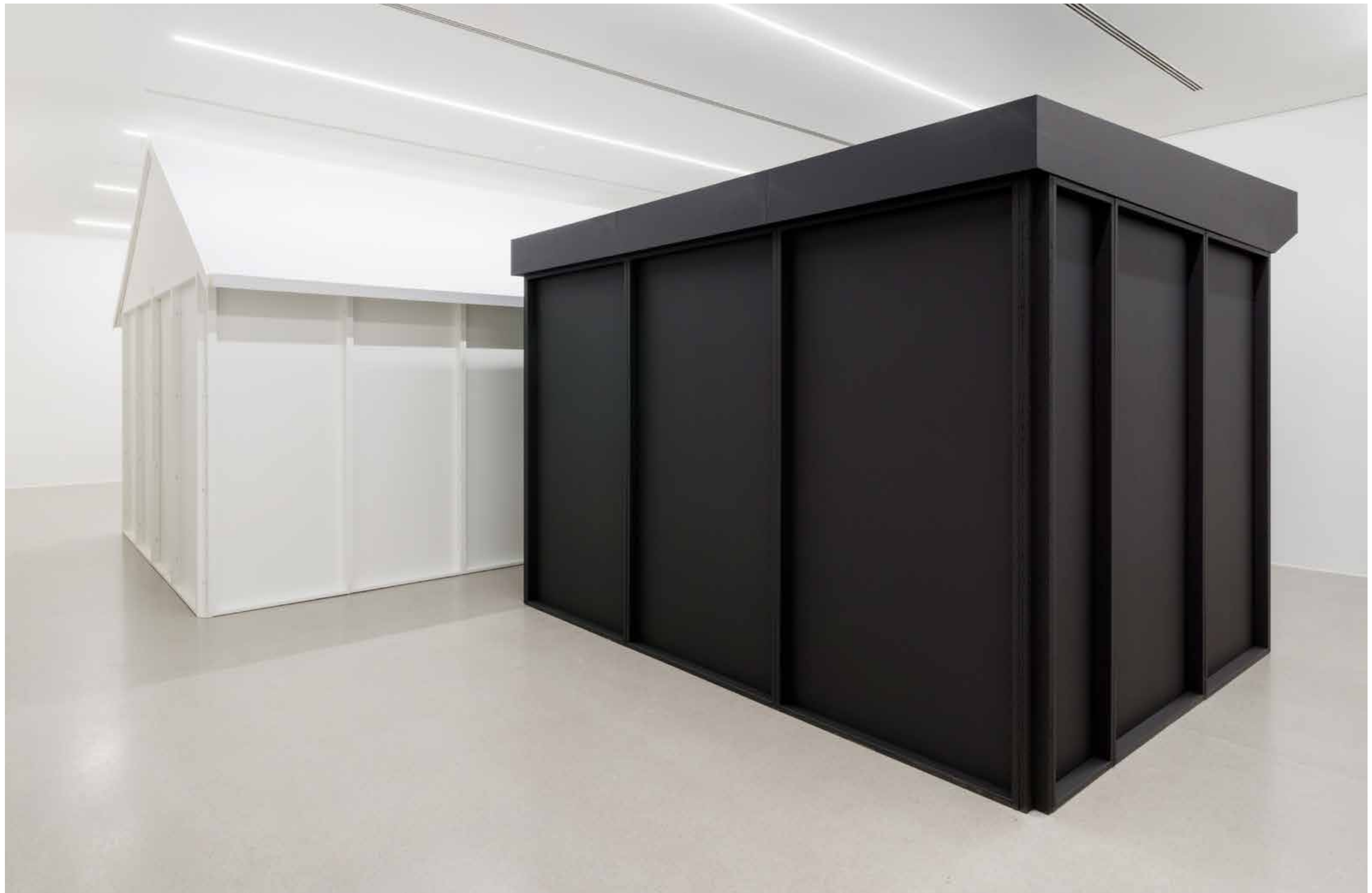
**Finanzministerium / Ministry of
Finance, 2026**

Haus III / House III

**INTRAC. Kommerzielle Koordinierung
der DDR / INTRAC. Commercial
Coordination of the GDR, 2026**

58-63

Ausstellungsansicht / [Installation view](#): Haus I – Blühende Landschaften
/ House I – [Flourishing Countryside](#), 2026



















66-71

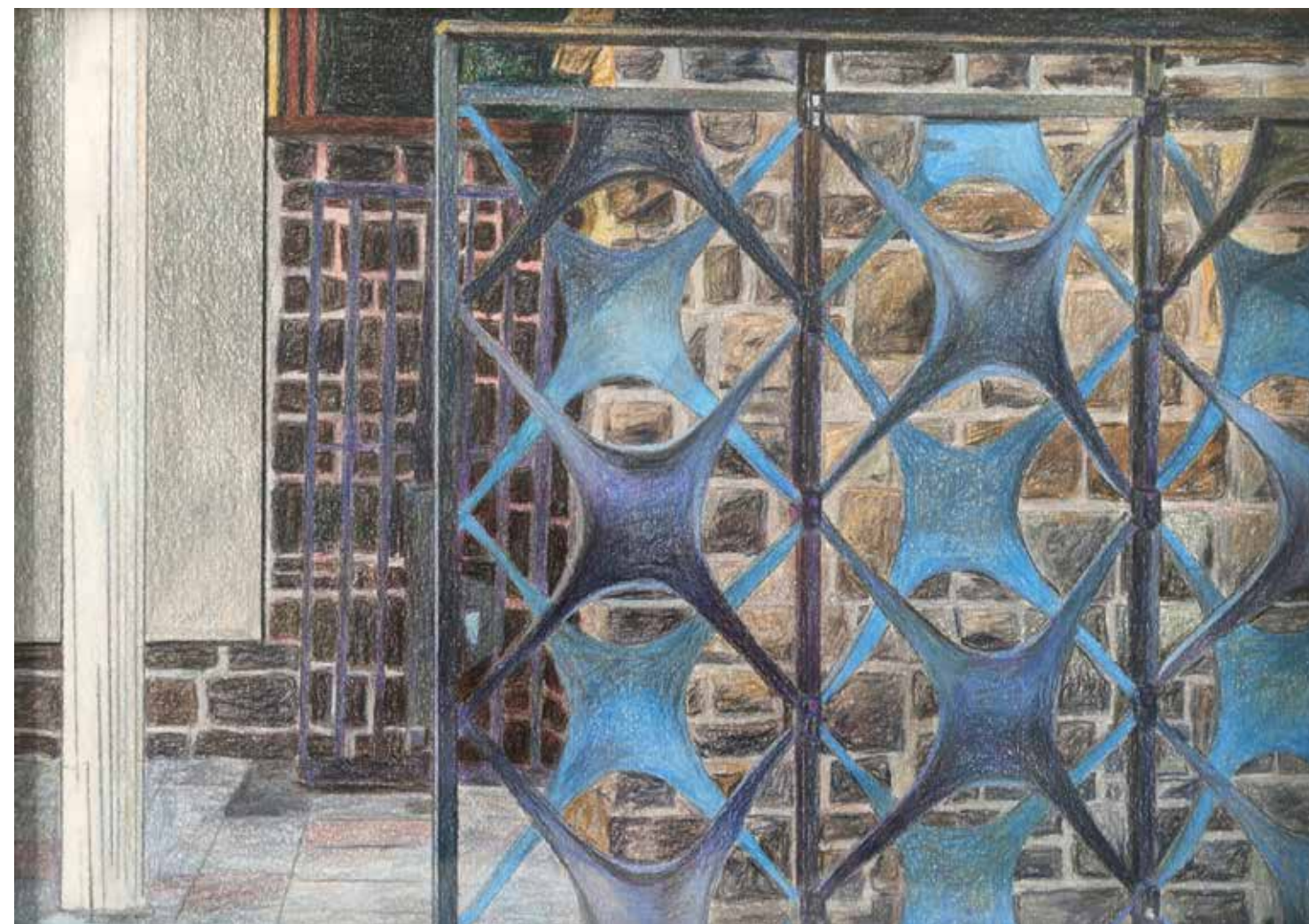
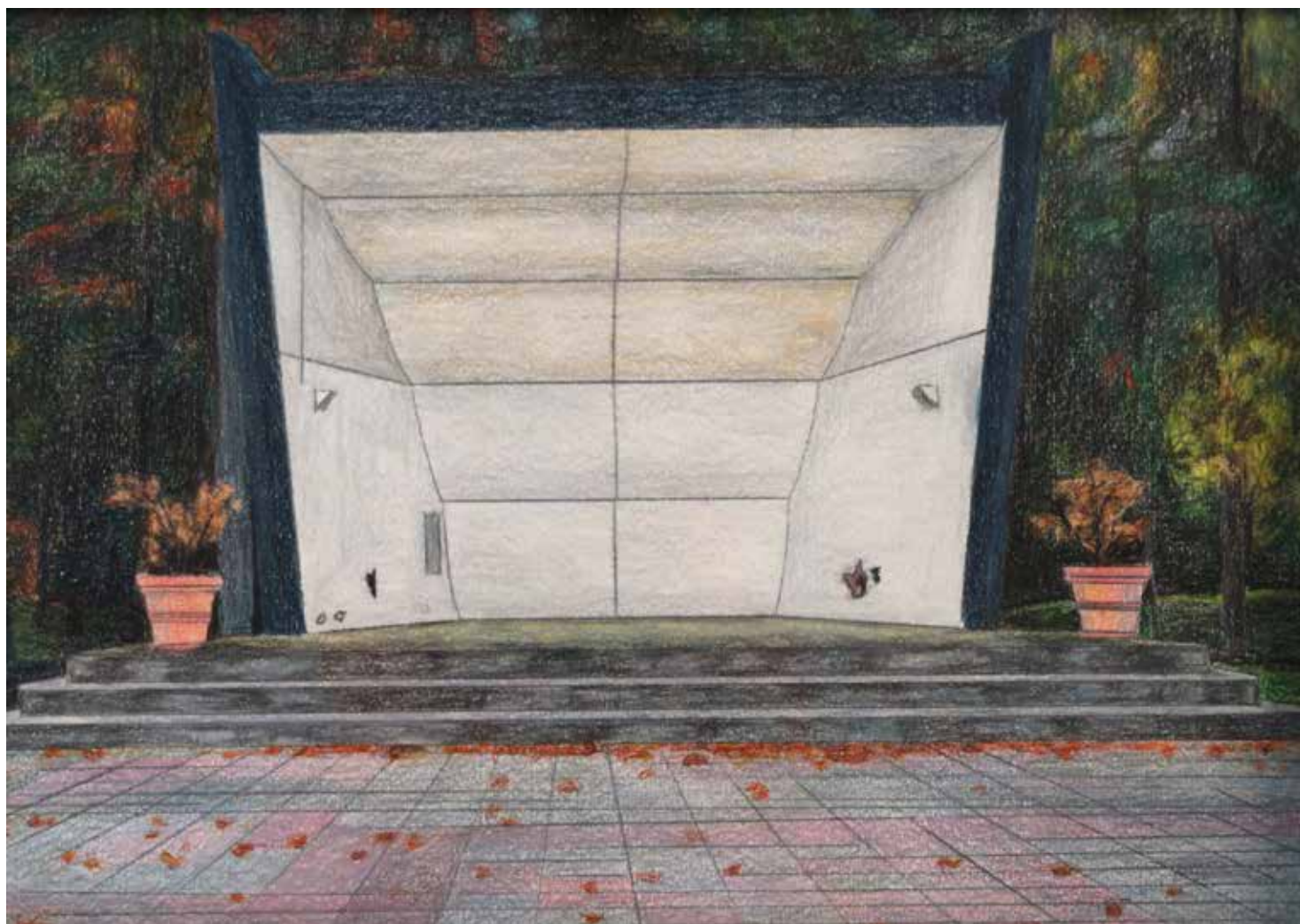
Ausstellungsansicht / [Installation view](#): Haus II – Finanzministerium
/ [House II – Ministry of Finance](#), 2026

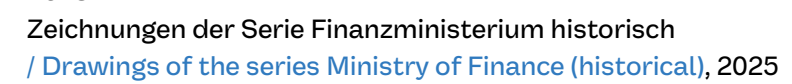


73-75

Zeichnungen aus der Serie Wandlitz

/ Drawings from the series [Wandlitz](#), 2024





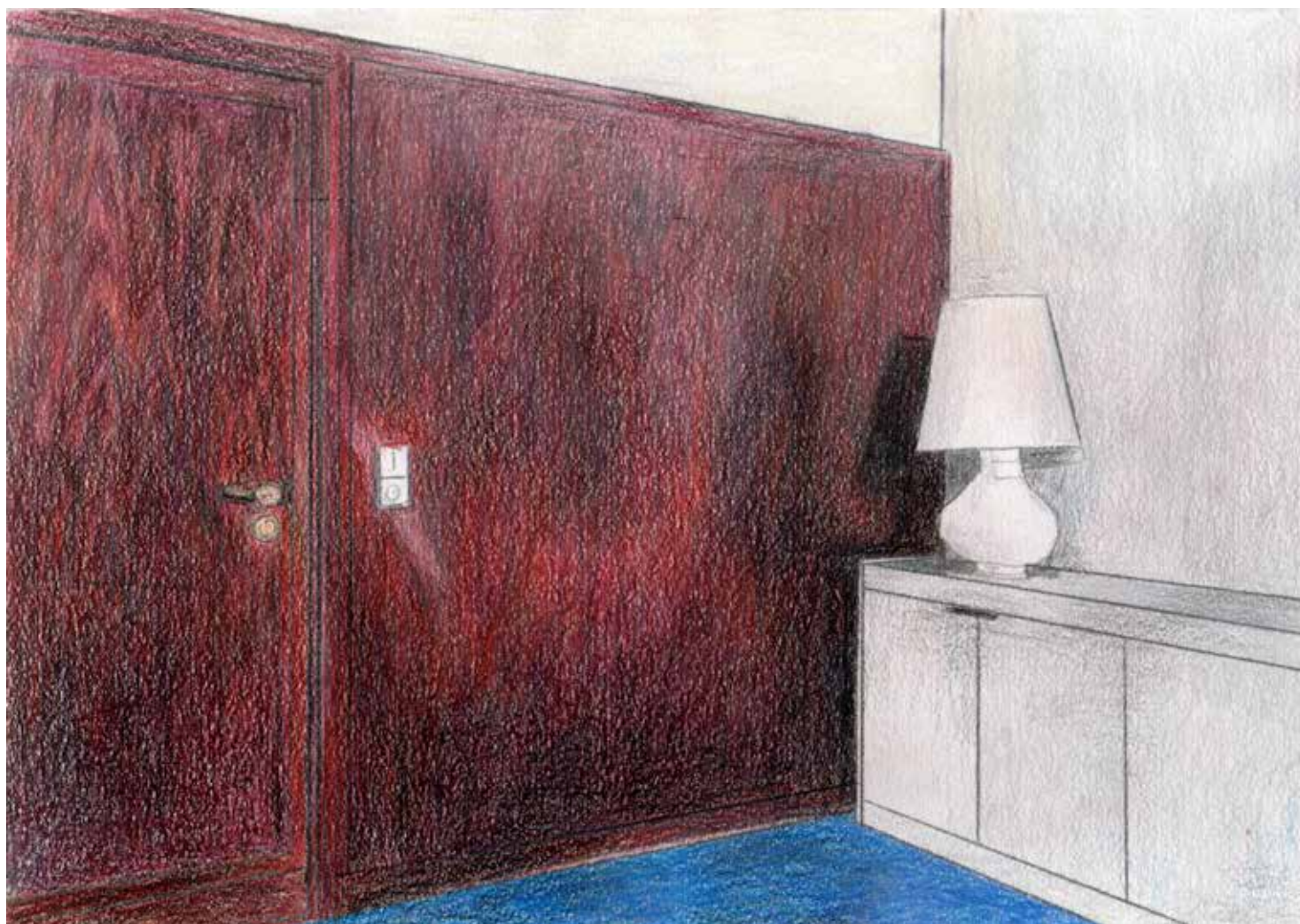


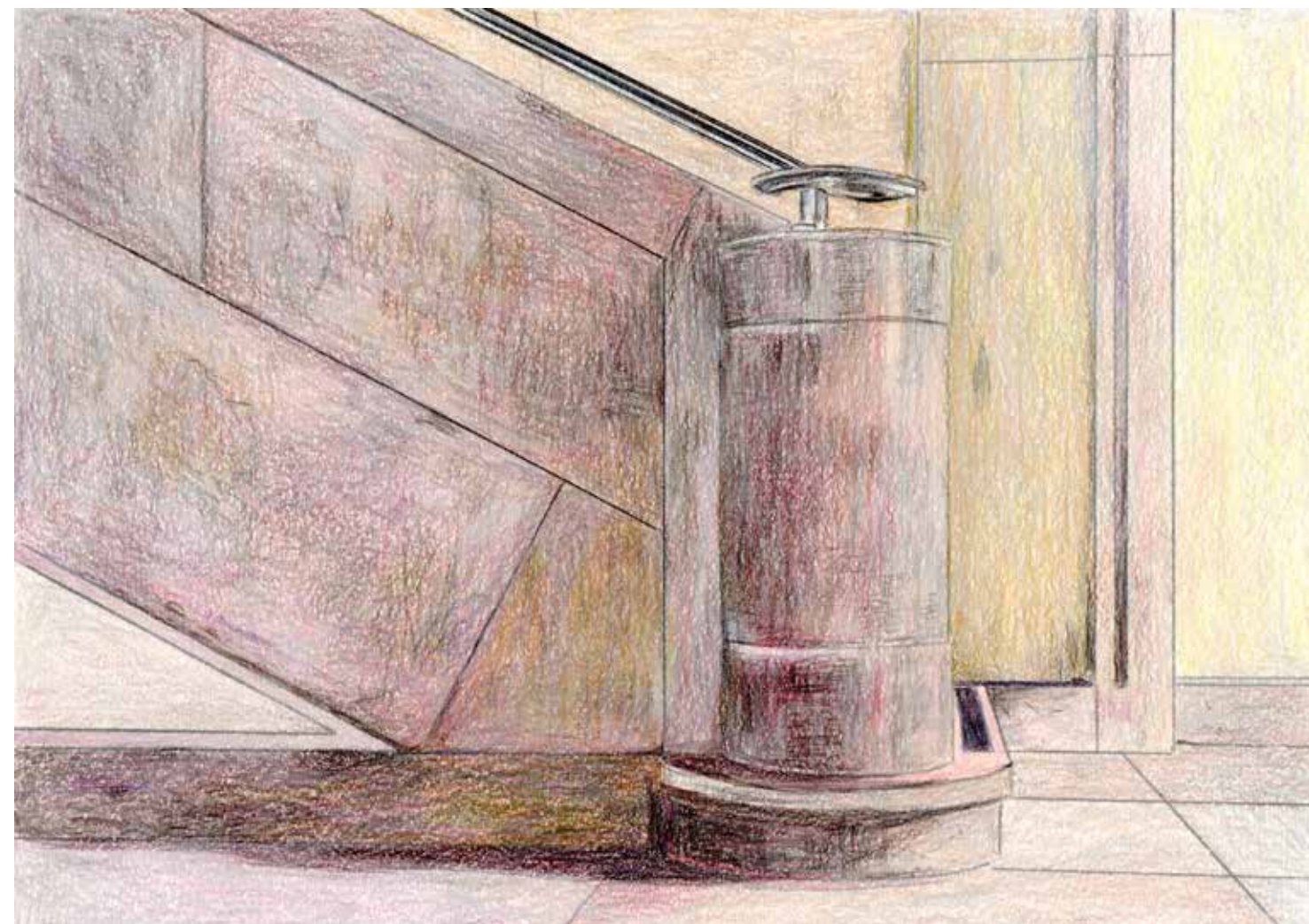


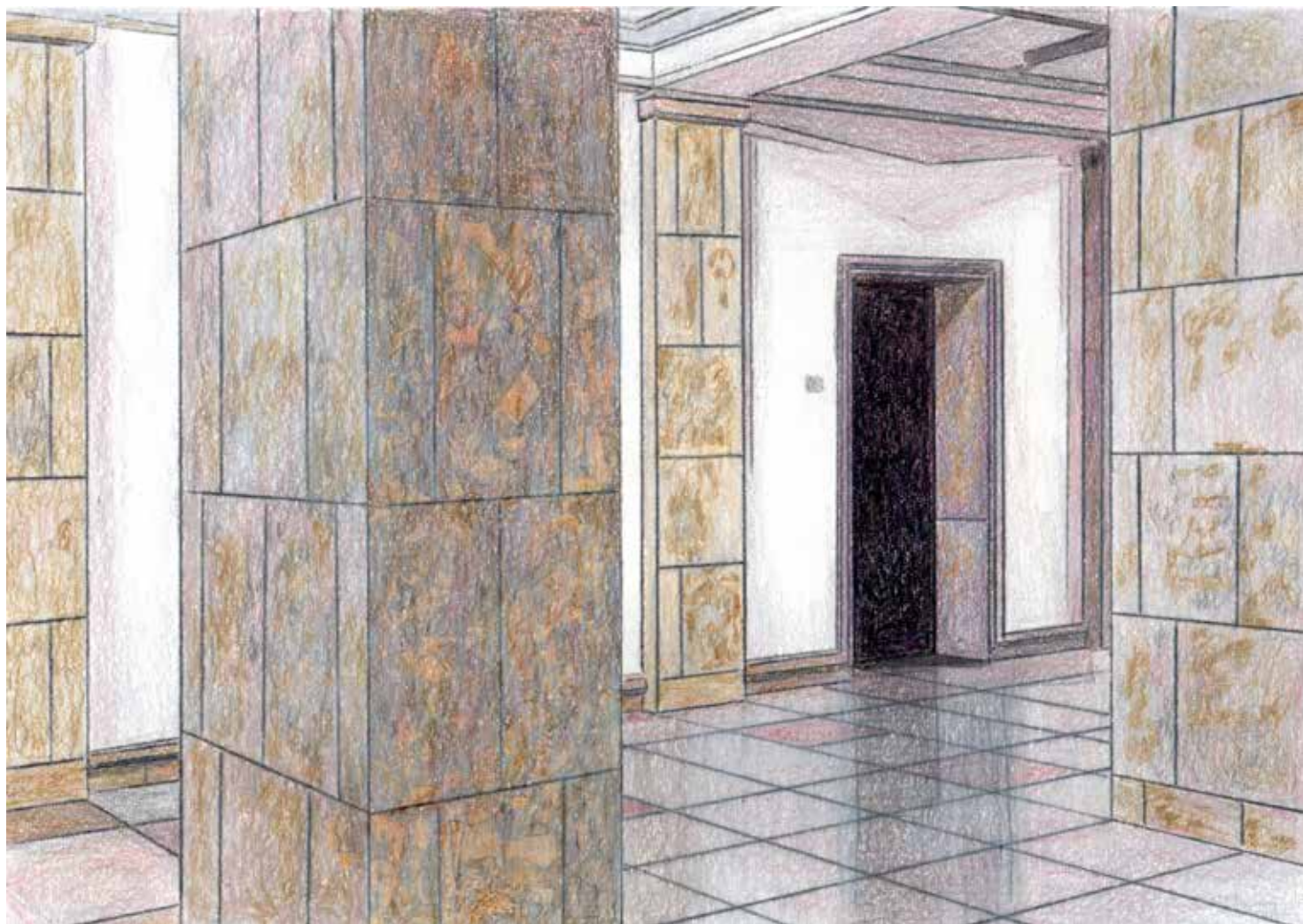
82-91

Zeichnungen aus der Serie Finanzministerium

/ Drawings from the series Ministry of Finance, 2025





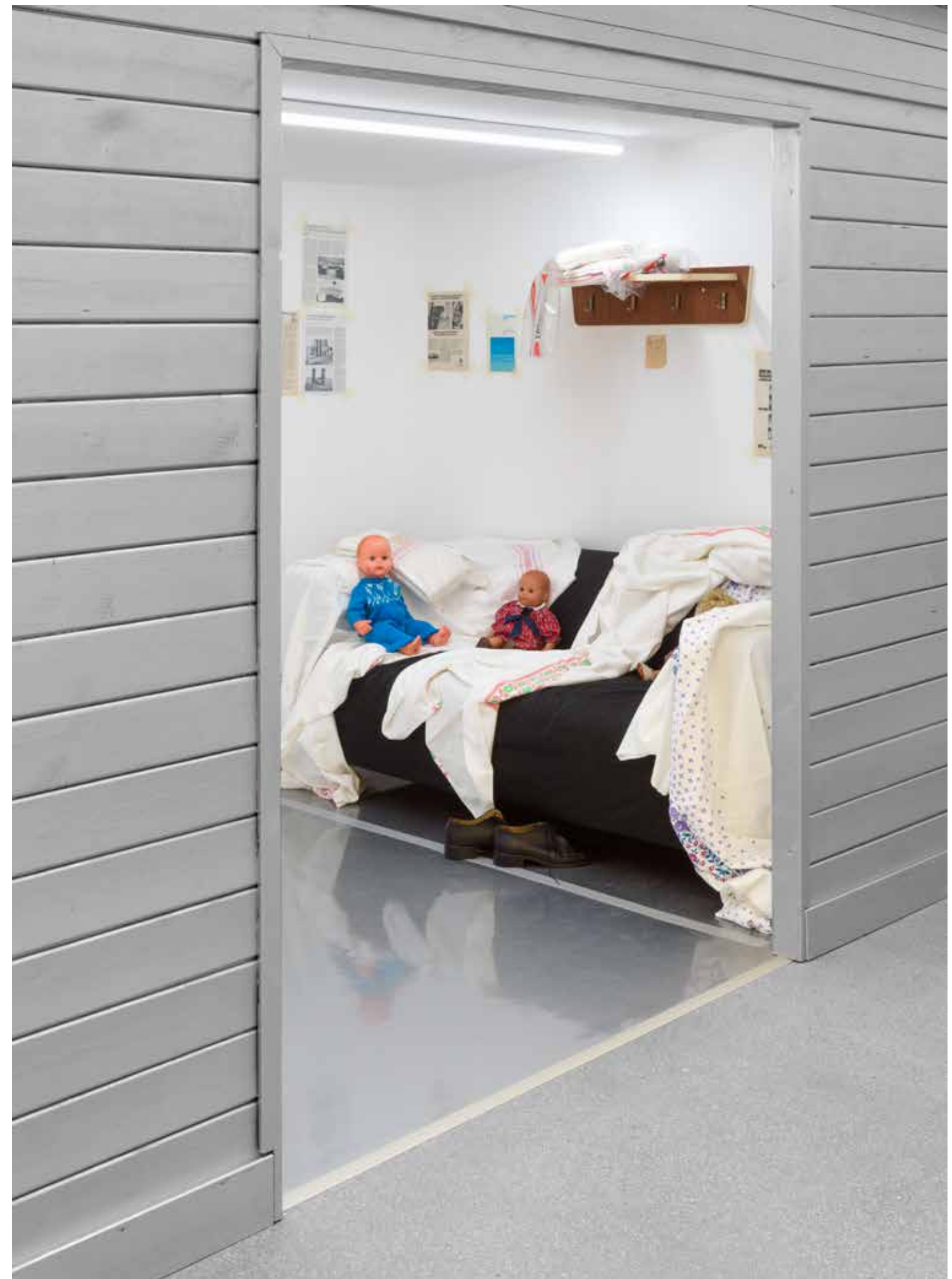






92-101

Ausstellungsansicht / [Installation view](#): Haus III – INTRAC. Kommerzielle Koordinierung
der DDR / [House III – INTRAC. Commercial Coordination of the GDR](#), 2026



Die große Einbauelemente-Liste
 10 Jahre: 10 Jahre...
 in 10 Minuten...

Die große Einbauelemente-Liste ist eine umfassende Zusammenstellung aller Einbauelemente, die in der Küche verwendet werden können. Sie ist in 10 Kategorien unterteilt: 1. Einbauelemente, 2. Einbauelemente, 3. Einbauelemente, 4. Einbauelemente, 5. Einbauelemente, 6. Einbauelemente, 7. Einbauelemente, 8. Einbauelemente, 9. Einbauelemente, 10. Einbauelemente.




Wohndesign international

Die Kunst des Wohnens



Wohnentwicklung
 in 10 Minuten




Die große Einbauelemente-Liste ist eine umfassende Zusammenstellung aller Einbauelemente, die in der Küche verwendet werden können. Sie ist in 10 Kategorien unterteilt: 1. Einbauelemente, 2. Einbauelemente, 3. Einbauelemente, 4. Einbauelemente, 5. Einbauelemente, 6. Einbauelemente, 7. Einbauelemente, 8. Einbauelemente, 9. Einbauelemente, 10. Einbauelemente.

Wohnentwicklung
 in 10 Minuten



Wohnentwicklung
 in 10 Minuten



Wohnentwicklung
 in 10 Minuten



Wohnentwicklung
 in 10 Minuten




Wohnentwicklung
 in 10 Minuten

Wohnentwicklung
 in 10 Minuten



Wohnentwicklung
 in 10 Minuten



Wohnentwicklung
 in 10 Minuten





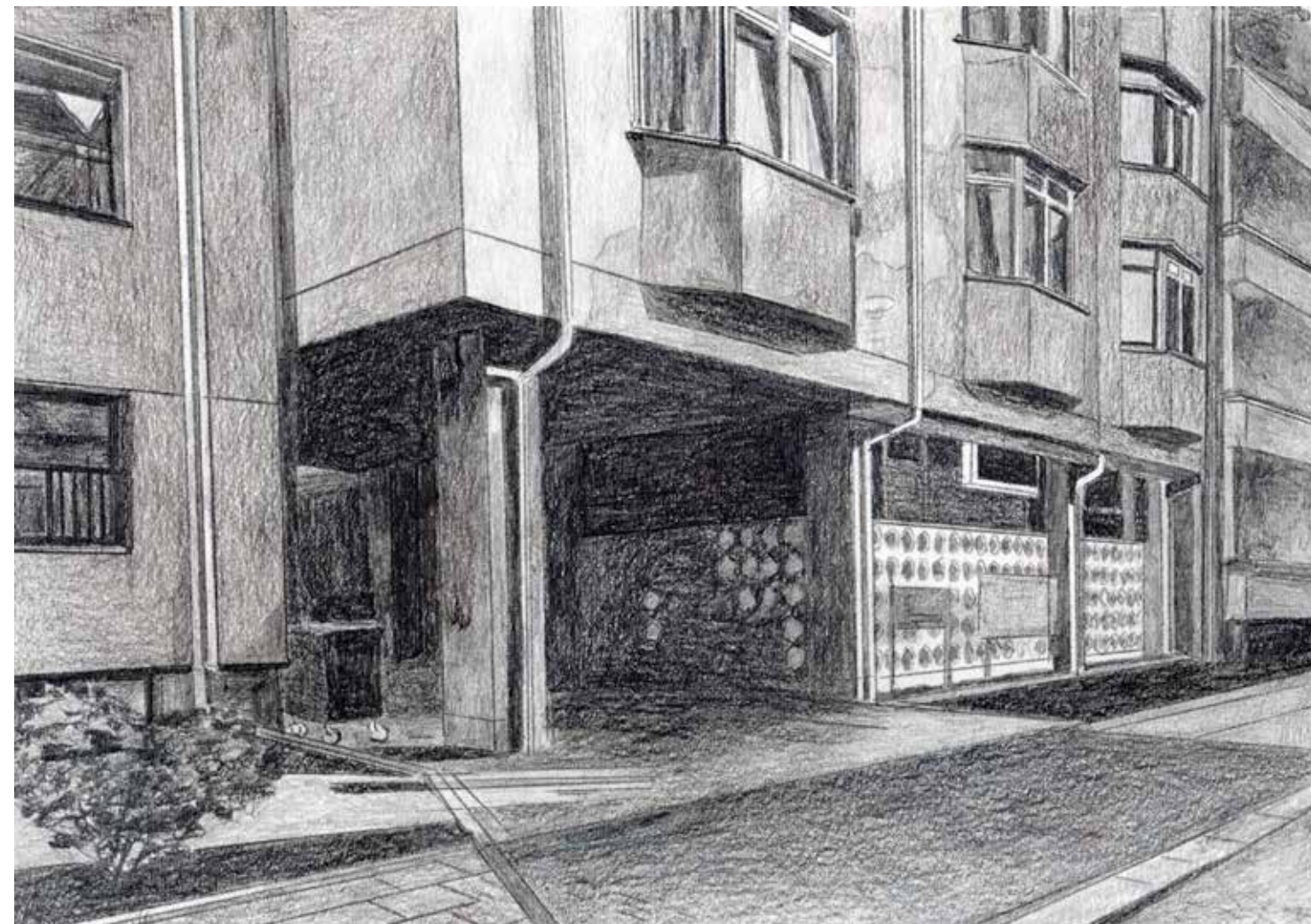




102-105

Zeichnungen der Serie INTRAC. Kommerzielle Koordinierung der DDR

/ Drawings of the series INTRAC. Commercial Coordination of the GDR, 2025/26





Haus IV / [House IV](#)

Gartenlaube GL 19 – Reichseinheitstyp 100
[/ Garden Hut GL 19 – Reichseinheitstyp 100, 2024](#)

Haus V / [House V](#)

Zeitgeist / [Zeitgeist](#), 2026

Haus VI / [House VI](#)

Prora / [Prora](#), 2026







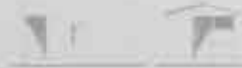
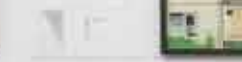
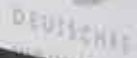


PLATE NUMBER
100

EINHEITSTYP 102
MASS STAB 150 x 100

DATE RECEIVED
BY: J. A. HARRIS
F.A. HARRIS, PRESIDENT, TSCM GROUP

410 - 222 - 2
 WANN IN AMSTERDAM
 WANN IN GERM-
 117 - 117 - 117
 117 - 117 - 117
 117 - 117 - 117



B E H E L F S H E I M

100

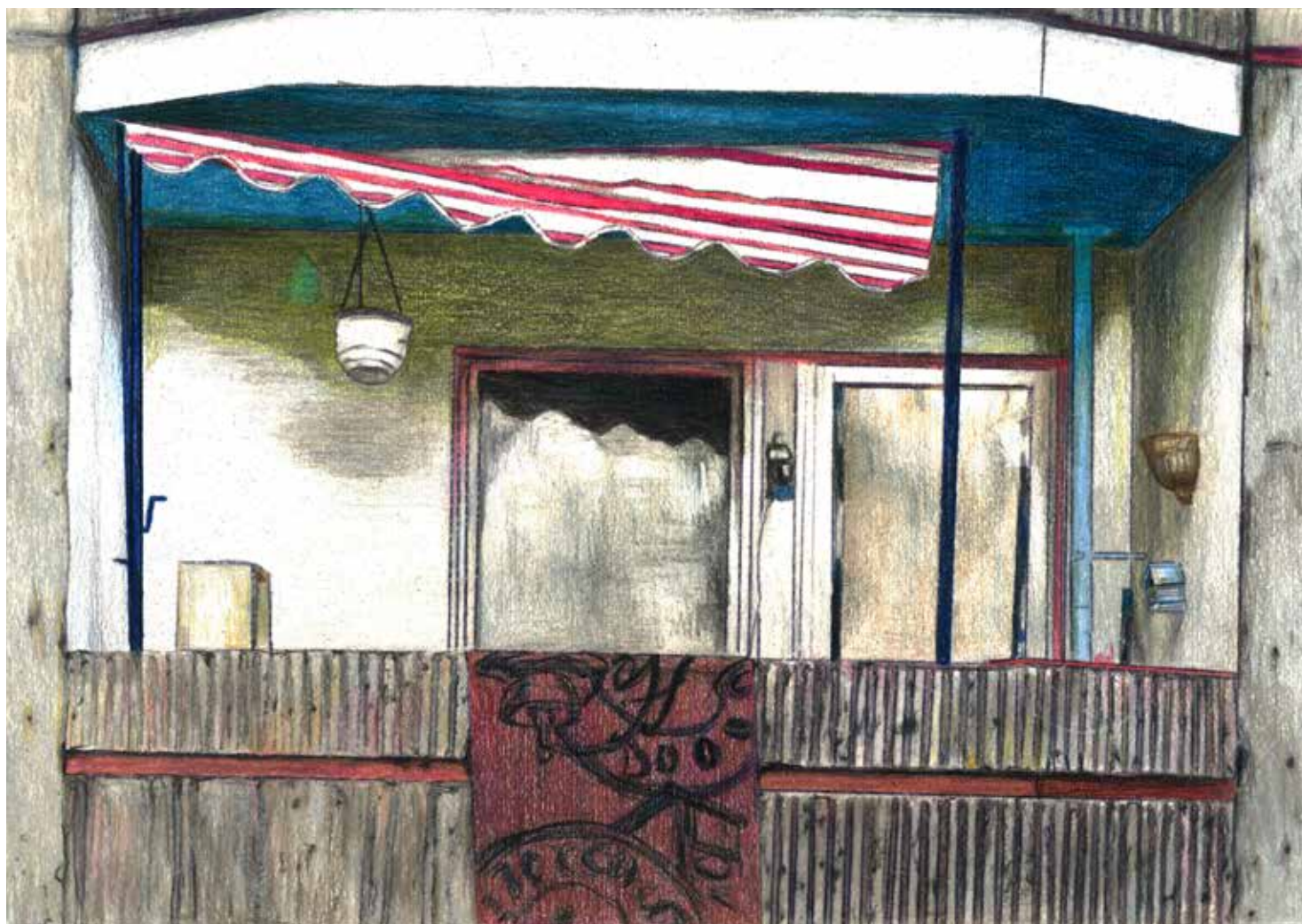
EINHEITSTYP 500

mass: size 1:50 = 1:100

REICHSWOHNUNGSKOMMISSION
BERLIN, AM 5. 10. 1942
LA. 2200 - SPÉGO, SCHÖNHEIM

Bungalow-B
Bungalow-B
Bungalow-B
Bungalow-B
Bungalow-B

Bungalow



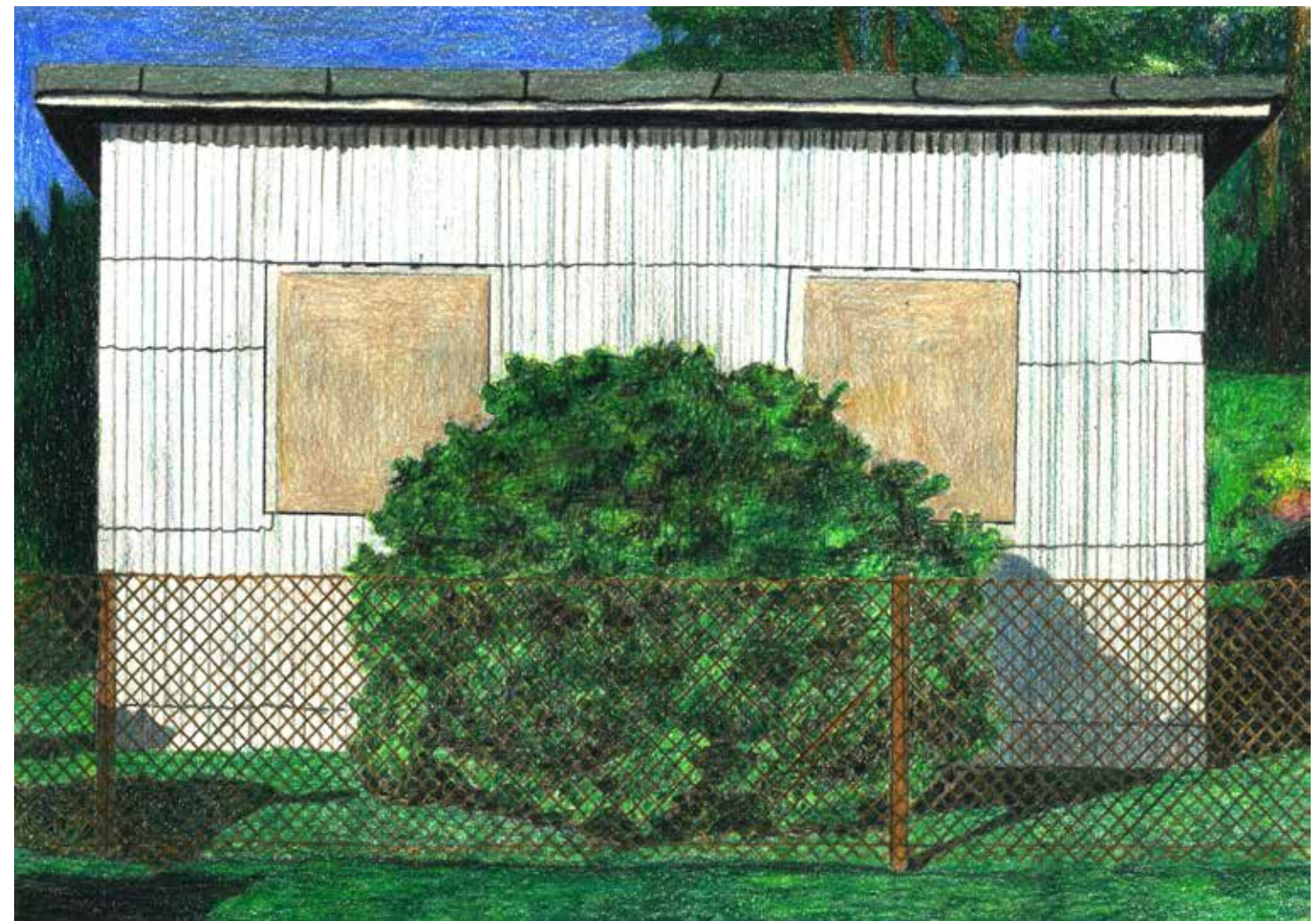
114–119

Ausstellungsansicht / [Installation view](#): Haus IV – Gartenlaube GL 19 –
Reichseinheitstyp 100 / [House IV – Garden Hut GL 19 – Reichseinheitstyp 100](#), 2026

120–123

Zeichnungen aus der Serie Dogmen / [Drawings from the series Dogmas](#), 2022















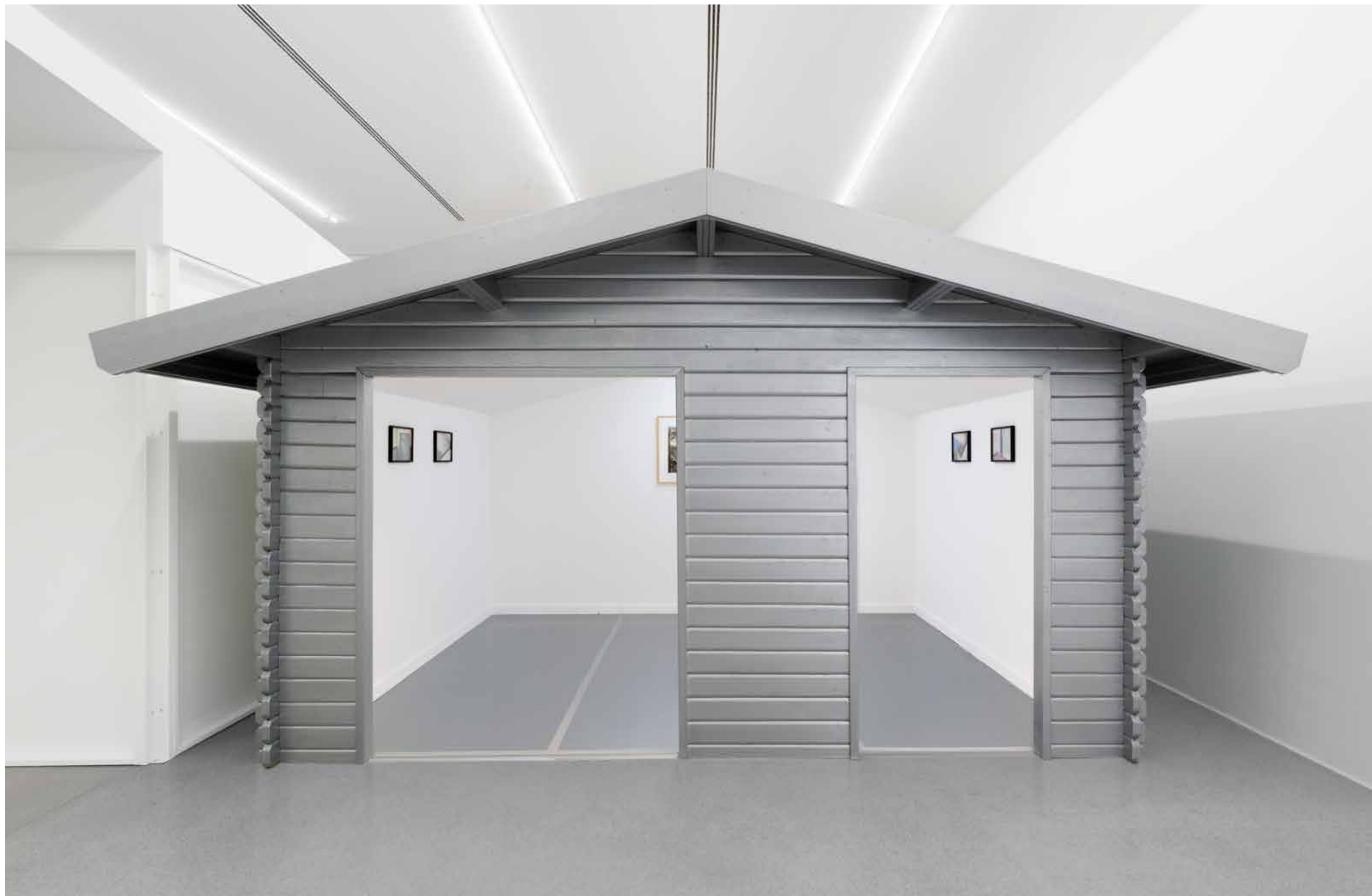


124–129

Ausstellungsansicht / [Installation view](#): Haus V – Zeitgeist
/ [House V – Zeitgeist](#), 2026

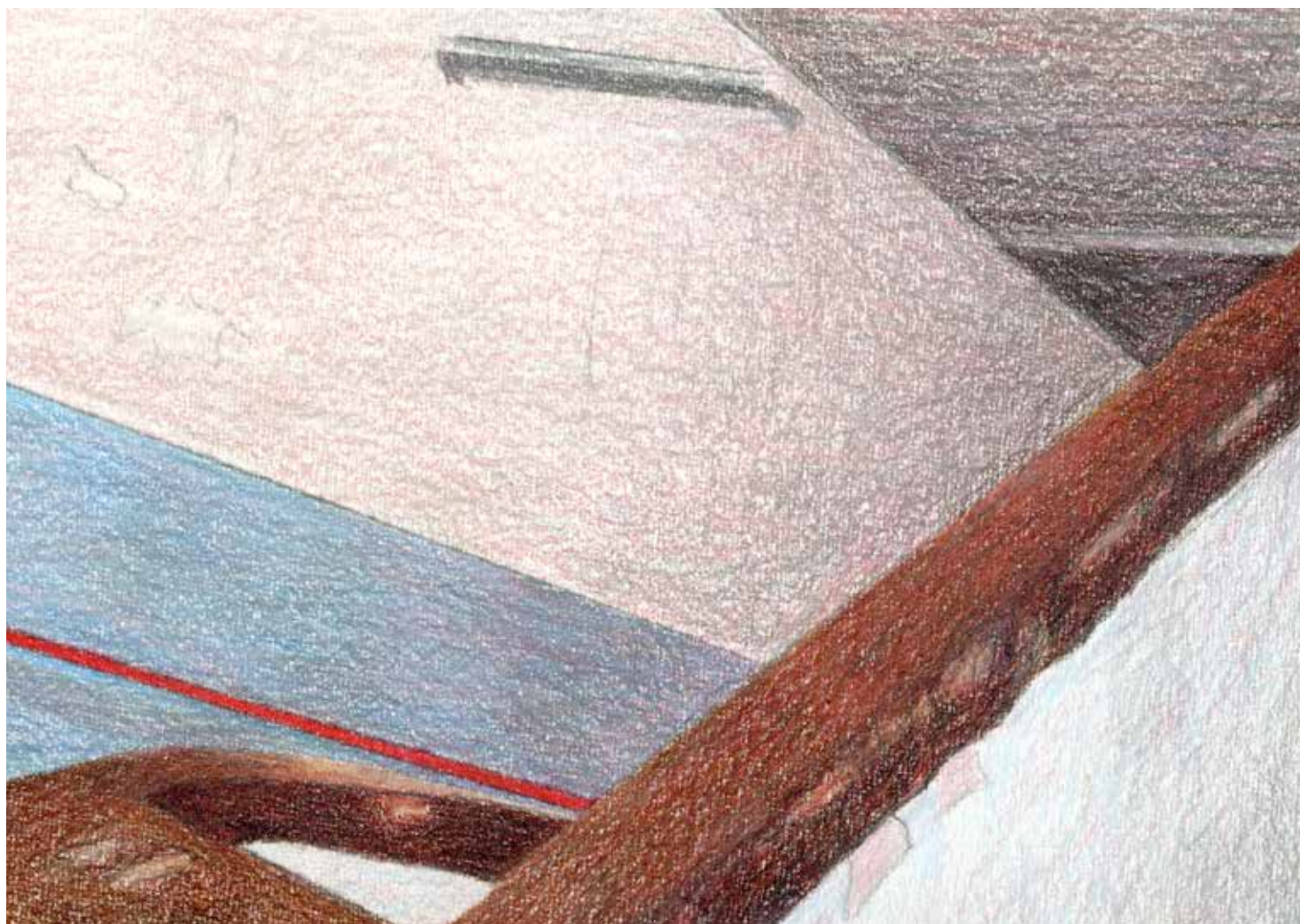
130–134

Filmstills aus Zeitgeist 2 / [Filmstills from Zeitgeist 2](#), 2022









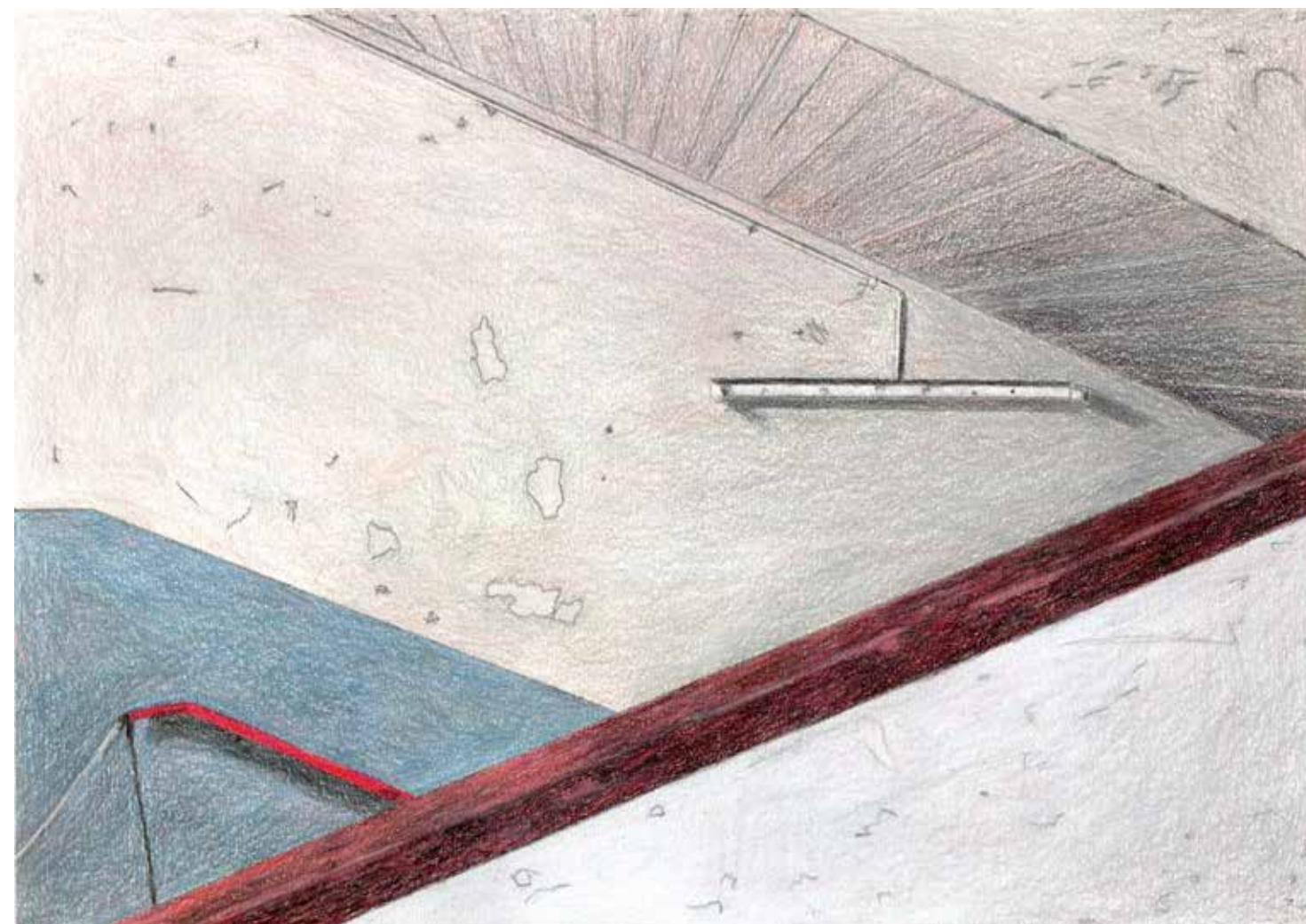
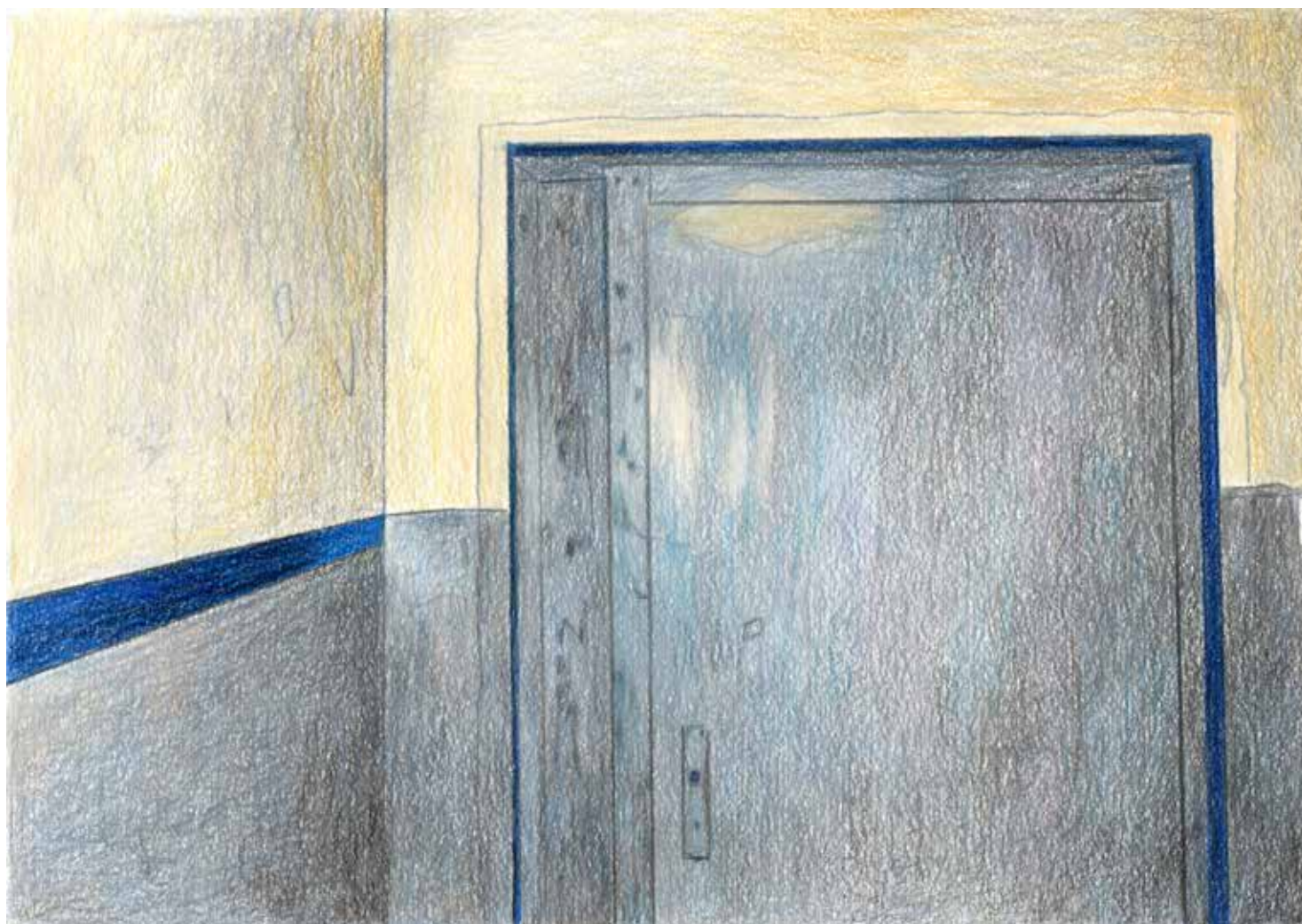
136–141

Ausstellungsansicht / [Installation view](#): Haus VI – Prora / [House VI – Prora](#), 2026

142–145

Zeichnungen aus der Serie Prora / [Drawings from the series Prora](#), 2025/26







Biografisches

Andrea Pichl wurde **1964** in Haldensleben geboren und wuchs in Ost-Berlin auf. In der DDR blieb ihr aufgrund ihrer Nähe zur Subkultur ein reguläres Kunststudium verwehrt. Mit Beginn der **1990er** Jahre studierte sie an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und schloss **1997** mit Diplom und Master ab. **1998** führte sie ein DAAD-Stipendium nach London, wo sie am Chelsea College of Art den Master of Fine Arts erwarb.

Es folgten Lehrtätigkeiten an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und der Universität der Künste Berlin, wo sie seit dem Sommersemester **2026** eine Gastprofessur inne hat. Zudem entwickelte sie Ausstellungsszenografien wie u. a. *ostPUNK! – too much future* (2005) und *Fluxus East* (2007) für das Künstlerhaus Bethanien Berlin. Als Kuratorin realisierte sie **2022** die Ausstellung *Worin unsere Stärke besteht: Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR* im Kunstraum Kreuzberg. Andrea Pichl lebt und arbeitet in Berlin.

Einzel- und Gruppenausstellungen [Auswahl] / [Selected solo and group exhibitions:](#)

2026 *The Dream Before*, Kunsthalle Osnabrück–
Andrea Pichl, Galerie Nagel Draxler, Berlin/
Köln/Meseberg **2025** *Caught in a Landslide*,
KINDL – Zentrum für zeitgenössische Kunst,
Berlin – *Geschichte findet statt.*, Galerie Pankow,
Berlin **2024** *Wertewirtschaft*, Hamburger
Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart,
Berlin – *Palimpsest*, Bundesministerium für
Finanzen/Hamburger Bahnhof, Berlin **2023**
Kiosk – Fragmente der Zeit, Kunsthalle Rostock
2022 *Dogmen*, Schwartzsche Villa, Berlin **2021**
Secret friends, Kunsthalle Wilhelmshaven
2020 *Ihr. Sentimentalitäten in Deutschland*,
Kunstraum Potsdam **2019** *Vielschichtig: Von
der Räumlichkeit der Flächenteilung*, Branden-
burgisches Landesmuseum für moderne Kunst,
Cottbus **2014** *Unterkunft Freiheit*, Kunstmuseum
Moritzburg – *Scraps of poetry*, Deutsches Haus
New York, New York – *Dialogue*, M HKA, Museum
van Hedendaagse Kunst, Antwerpen **2013 / 2011**
Architektonika & Architektonika II, Hamburger
Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin **2009**
Reconstructed Zone, Kunstverein Wolfsburg

Öffentliche Sammlungen / [Public Collections](#)

Kunsthalle Rostock, Staatliche Museen zu Berlin/
Nationalgalerie Berlin, Fondation Real Lios,
Lissabon, Deutsche Bank, Frankfurt a. M., DZ
Bank Stiftung, Frankfurt a. M., KAI 10 | Arthena
Foundation, Düsseldorf, Museum Ludwig, Köln



Biography

Andrea Pichl was born in Haldensleben in **1964** and grew up in East Berlin. In the GDR, she was denied the opportunity to pursue formal art studies because of her ties to the subculture. In the early **1990s**, she began studying at the Weißensee Kunsthochschule Berlin, graduating in **1997** with a diploma and a master's degree. In **1998**, a DAAD scholarship took her to London, where she earned a Master of Fine Arts at Chelsea College of Art.

This was followed by teaching positions at the Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, the Weißensee Kunsthochschule Berlin and the Universität der Künste Berlin, where she has held a visiting professorship since the summer semester of **2026**. She has also developed exhibition designs, including *ostPUNK! – too much future* (2005) and *Fluxus East* (2007) for the Künstlerhaus Bethanien Berlin. As a curator, she organized the exhibition *Worin unsere Stärke besteht: Fünfzig Künstlerinnen aus der DDR* (2022) at Kunstraum Kreuzberg. Andrea Pichl lives and works in Berlin.

Chronik

Ernst Franz Vogelmann-Preis für Skulptur 2026

Timeline

Ernst Franz Vogelmann Prize for Sculpture 2026

10.02.2025

Juryentscheidung / [Decision by the jury](#)

Vorschlagsgremium

/ [Advisory Committee](#)

Jury

/ [Jury](#)

23.04.2025

Offizielle Bekanntgabe / [Official announcement](#)

[Dr. Sebastian Baden](#), Direktor / [Director](#)

Schirn Kunsthalle Frankfurt

[Prof. Ulla von Brandenburg](#),

Staatliche Akademie der Bildenden Künste
Karlsruhe

25.04.2026

Ausstellungseröffnung und Preisverleihung
/ [Exhibition opening and award ceremony](#),
Heilbronn

[Dr. Sven Beckstette](#), Kurator / [Curator](#)

Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der
Gegenwart, Berlin

[Dr. Claudia Emmert](#), Direktor / [Director](#)

Kunstmuseum Bonn

[Ory Dessau](#), Kurator, Autor und Kunstkritiker

/ [Curator, Author and Art Critic](#), Gent

[Dr. Gerhard Finck](#), Direktor a.D. / [Director ret.](#),

Von der Heydt-Museum Wuppertal

[Dr. Helga Gutbrod](#), Direktorin / [Director](#)

Edwin Scharff Museum, Ulm

[Carsten Probst](#), Kunstkritiker und Schriftsteller

/ [Art critic and Author](#), Berlin

[Dr. Ulrich Loock](#), Kurator und Autor

/ [Curator and Author](#), Berlin

[Dr. Marc Gundel](#), Direktor / [Director](#)

Städtische Museen Heilbronn

[Christian Marquart](#), Autor und Journalist

/ [Author and Journalist](#), Stuttgart

[Prof. Dr. Raimund Stecker](#), Kunsthistoriker

/ [Art historian](#), HfBK Dresden

[Dr. Anne Vieth](#), Leiterin der Mercedes-Benz Art

/ [Director Mercedes-Benz Art](#), Stuttgart

[Dr. Julia Wallner](#), Direktorin / [Director](#)

Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen

[Carolin Wurzbacher](#), Kuratorin / [Curator](#)

Städtische Museen Heilbronn

Katalog der ausgestellten Werke

Catalogue of exhibited works

EG 1

Plänterwald / Plänterwald, 2024
Kassenhäuschen / [Ticket sales booth](#)
Stahl / [Steel](#)
217 x 225 x 230 cm

Plänterwald / Plänterwald, 2024
Klohäuschen / [Toilet houses](#)
Zwei Digitalprints auf Textil
[/ Two digital prints on fabric](#)
je [/ each](#) 380 x 380 cm

*Andrea Pichl und Galerie Nagel Draxler Berlin/
Köln/Meseberg*

EG 2

23 Vasen / 23 Vases, 2022
Glas, Keramik, Holz, Rollen / [Glass, ceramics,
wood, rolls](#)
100 x 120 x 100 cm

**Lasst Blumen sprechen / Let flowers
speak, 2024**
Stoffe aus DDR-Produktion / [Fabrics produced
in the GDR](#)
ca. 50 x 165 x 250 cm

**Die Staatssicherheit der DDR / The State
Security Service of the GDR, 2024**
Digitaler Direktdruck auf imi-Beton, MDF-Platte
[/ Digital direct print on imi-concrete, MDF Board](#)
150 x 200 x 2 cm

*Andrea Pichl und Galerie Nagel Draxler Berlin/
Köln/Meseberg*

Helga Paris
**o.T., Drei Porträts aus der Serie „Frauen im
Bekleidungswerk Treffmodelle“ / Untitled,
Three portraits from the series ‘Women at
Treff-Modelle Clothing Factory’, Berlin, 1984**
Digitalprint / [Digital print](#)
je [/ each](#) 39,5 x 26,5 cm
Nachlass / Estate Helga Paris

Reinhard Mende
rm_C446/9 Rudolstadt, 20.6.1974
Latexdruck auf Klebefolie
[/ Latex printing on adhesive film](#)
84,1 x 59,4 cm
Stiftung Archiv Mende

Reinhard Mende
rm_2579/8 Textilkombinat Cottbus, 7.2.72
Latexdruck auf Klebefolie
[/ Latex printing on adhesive film](#)
84,1 x 59,4 cm
Stiftung Archiv Mende

Reinhard Mende
rm_2205/10 Bad Blankenburg, Juni 1970
Latexdruck auf Klebefolie
[/ Latex printing on adhesive film](#)
84,1 x 59,4 cm
Stiftung Archiv Mende

Wittstock, Wittstock
Dokumentarfilm, Deutschland 1996/1997
Regie: Volker Koepp *Kruschke Film- &
Fernsehproduktion*



**Ausgebeutet für den Klassenfeind –
Wie DDR-Zwangsarbeiter für Westfirmen
leiden mussten**
Dokumentarfilm, 2015
Regie: Claudia Butter und Achim Reinhardt
SWR, Südwestrundfunk Mainz, 2015



OG 1

Haus I – Blühende Landschaften
[/ House I - Flourishing Countryside, 2024](#)
Spanplatte, Theaterlatte, PVC, Trevira Schwarz,
Dispersionsfarbe, LED-Beleuchtung / [Chipboard,
theater battens, PVC, black Trevira, emulsion
paint, LED lighting](#)
ca. 2,85 x 3,78 x 3,8 m

Blühende Landschaften
[/ Flourishing Countryside, 2026](#)
Vier digitale Direktdrucke auf imi-Beton, MDF-
Platte / [Four digital direct prints on imi concrete,
MDF board](#)
je [/ each](#) 75 x 100 cm

Haus II – Finanzministerium
[/ House II – Ministry of Finance, 2026](#)
Spanplatte, Holz, PVC, Dispersionsfarbe,
LED-Linienleuchten / [Chipboard, wood, PVC,
emulsion paint, LED strip lights](#)
ca. 3,83 x 5 x 5,2 m

**Finanzministerium historisch / Ministry of
Finance (historical), 2025**
Sechs Zeichnungen / [Six drawings](#)
Buntstift auf Papier / [Crayon on paper](#)
je [/ each](#) 21 x 29,7 cm

Finanzministerium
[/ Ministry of Finance, 2025](#)
Zehn Zeichnungen / [Ten drawings](#)
Buntstift auf Papier / [Crayon on paper](#)
je [/ each](#) 21 x 29,7 cm

Wandlitz / Wandlitz, 2024
Drei Zeichnungen / [Three drawings](#)
Buntstift auf Papier / [Crayon on Paper](#)
je [/ each](#) 21 x 29,7 cm

OG 2

Haus III – INTRAC. Kommerzielle Koordinierung der DDR / [INTRAC. Commercial Coordination of the GDR, 2026](#)

Holz, PVC, Lack, Raufaser Tapete, LED-Linienleuchten / [Wood, PVC, paint, wood-grain wallpaper, LED strip lights](#)
ca. 2,41 x 3,95 x 2,76 m

INTRAC Kommerzielle Koordinierung der DDR, / [INTRAC. Commercial Coordination of the GDR, 2025/26](#)

Vier Zeichnungen / [Four drawings](#)
Grafit und Bleistift auf Papier / [Graphite and pencil on paper](#)
je / [each](#) 21 x 29,7 cm

Westprodukte aus DDR-Produktion / [Western products manufactured in the GDR, 2026](#)

Verschiedene Materialien / [Mixed materials](#)

*Andrea Pichl und Galerie Nagel Draxler Berlin/
Köln/Meseberg*

House IV – Gartenlaube GL 19 – Reichseinheitstyp 100 / [Garden Hut GL 19 – Reichseinheitstyp 100, 2024](#)

Spanplatte, Theaterlatte, PVC, Trevira Schwarz, Dispersionsfarbe, LED-Beleuchtung / [Chipboard, theatre battens, PVC, black Trevira, emulsion paint, LED lighting](#)
ca. 3,1 x 4,78 x 3,86 m

Häuser / [Houses, 2017](#)

Zwölf Zeichnungen / [Twelve drawings](#)
Graphit und Buntstift auf Papier / [Graphite and pencil on paper, 2017](#)
je / [each](#) 30 x 30 cm

Dogmen / [Dogmas, 2022](#)

Sieben Zeichnungen / [Seven drawings](#)
Buntstift auf Papier / [Crayon on paper](#)
je / [each](#) 22,6 x 31,5 cm

Haus V – Zeitgeist / [House V – Zeitgeist, 2026](#)

Spanplatte, Holz, PVC, Dispersionsfarbe / [Chipboard, wood, PVC, emulsion paint](#)
ca. 3,18 x 5,2 x 6,01 m

Zeitgeist 2, 2026

Doppelprojektion / [Dual projection](#)

Haus VI – Prora / [House VI – Prora, 2026](#)

Holz, PVC, Tapete, Lack, LED-Linienleuchten / [wood, PVC, wallpaper, paint, LED strip lights](#)
ca. 2,52 x 4,64 x 4,13 m

Prora / [Prora, 2026](#)

Vier Zeichnungen / [Four drawings](#)
Buntstift auf Papier / [Crayon on paper](#)
je / [each](#) 21 x 29,7 cm

*Andrea Pichl und Galerie Nagel Draxler Berlin/
Köln/Meseberg*

Fritz Mader (1900 – 1998)

Eintrieb ins Lager Heilbronn-Böckingen, nach 1945 / [Entering the Heilbronn-Böckingen camp, after 1945](#)

Kohlezeichnung / [Charcoal drawing](#)

43 x 67,3 cm

Städtische Museen Heilbronn

F. Mader war von 1938 – 1945

Gauhauptstellenleiter des NS-Tourismusunternehmens „Kraft durch Freude“ in Stuttgart.

/ [From 1938 to 1945, F. Mader served as regional director of the Nazi tourism organization](#)

“Kraft durch Freude” in Stuttgart.

Impressum / Colophon

Dieser Katalog erscheint
anlässlich der Ausstellung
Andrea Pichl deutsch deutsch
Ernst Franz Vogelmann-Preis
für Skulptur 2026

**This catalogue is published
in conjunction with the exhibition
Andrea Pichl deutsch deutsch**
Ernst Franz Vogelmann Prize
for Sculpture 2026

25. April 2026 – 6. September 2026
April 25, 2026 – September 6, 2026
Städtische Museen Heilbronn
Kunsthalle Vogelmann

Direktor / Director
Marc Gundel

Ausstellung / Exhibition

Gesamtleitung / Overall Management

Rita E. Täuber mit / with Andrea Pichl

Kuratorische Mitarbeit / Curatorial Assistance

Angelina Balandin

Öffentlichkeitsarbeit / Public Relations

Monika Köhler, Angelina Balandin

Museumspädagogik / Education Department

Heike Mühl mit / with Angelina Balandin

Führungsannahme und Verwaltung / Guided Tours,

Registration and Administration

Millie-Marie Kraljevic, Evelyne Kollmar, Sabine Flämmich

Technik und Aufbau / Technical Staff and Installation

Johannes Gabler, Ralf Haferkamp

Restaurierung / Restoration

Sophie Richter

Werkplanung / Project Management

Markus Bahra, kubix GmbH, Berlin

Realisierung mit / Production with

Mark Gaebelein, kubix GmbH, Berlin

Betriebsamt der Stadt Heilbronn

Firma Lambert GmbH, Ilsfeld

Katalog / Catalogue

Herausgeber / Editors

Marc Gundel mit / with Rita E. Täuber im Auftrag der
Stadt Heilbronn / on behalf of the City of Heilbronn

Konzeption und Redaktion / Concept and

Editorial Supervision

Rita E. Täuber

Lektorat Deutsch / Copy-editing German

Hans-Jörg Huhn

Übersetzung / Translation

Jeremy Gaines

Gestaltung und Satz / Graphic Design and Typesetting

gruppe sepiä, Heilbronn, Andrea Golowin

Beilage zum Katalog / Catalog Supplement

Begleittexte zur Ausstellung / Exhibition notes

Rita E. Täuber

Übersetzung / Translation

Jeremy Gaines

Bildnachweis / Photo Credits

Für alle abgebildeten Werke von/for all
reproduced works by Andrea Pichl:
@ VG Bild-Kunst, Bonn 2026: Andrea Pichl

Alle Abbildungen © Roman März, Berlin, außer
/all images © Roman März, Berlin, except
Foto S./Photo p. 10: © Tim Kellner
Foto S./Photo p. 19: © Marcus Bahra
Foto S./Photo p. 22, 25, 29, 30, 35, 73-91, 102-105,
120-123, 130-134, 142-145 © Andrea Pichl, Berlin
Foto S./Photo p. 149, 159: © Laura Boysen,
Heilbronn

Abbildungsnachweis / Illustration Credits

Wir danken allen Inhabern von Bildnutzungs-
rechten für die freundliche Genehmigung
der Veröffentlichung. Sollte trotz intensiver
Recherche ein Rechteinhaber nicht berücksichtigt
worden sein, so werden berechnete Ansprüche
im Rahmen der üblichen Vereinbarungen
abgegolten.

We would like to thank all copyright owners for
their kind permission to reproduce their material.
Should, despite our intensive research, any
person entitled to rights have been overlooked,
legitimate claims shall be compensated within
the usual provisions.

Gesamtherstellung und Vertrieb / Printed and Published by

Snoeck Verlagsgesellschaft mbH
Dürener Straße 245, 50931 Köln
mail@snoeck.de
@snoeck_verlagsgesellschaft
www.snoeck.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf
Vervielfältigung und Verbreitung sowie
Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses
Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder
unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

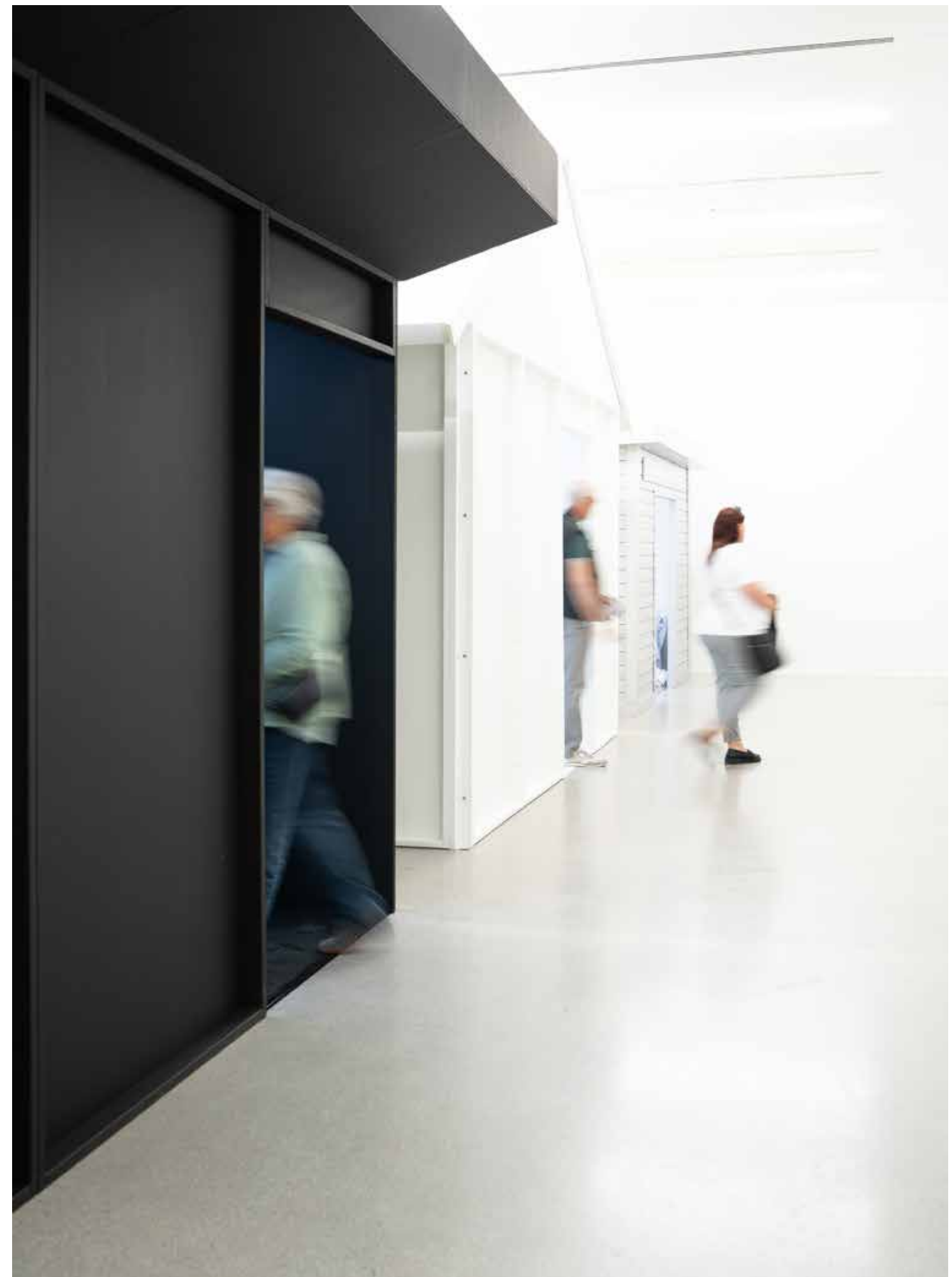
All rights reserved. No part of this publication
may be reproduced, translated, stored in a
retrieval system or transmitted in any form or by
any means, electronic, mechanical, photocopying
or recording or otherwise, without the prior
permission of the publisher.

© 2026 Kunsthalle Vogelmann |
Städtische Museen Heilbronn,
Snoeck Verlagsgesellschaft mbH,
Künstler*innen und Autor*innen
/ Artists and authors

@ VG Bild-Kunst, Bonn 2026: Andrea Pichl
<https://andreapichl.com/>
Galerievertretung: Galerie Nagel Draxler,
Berlin / Köln / Meseberg

ISBN 978-3-86442-484-7

Printed in Germany



snoeck

