

Metabolischer Realismus

Doreen Mende

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.

Heiner Müller, Germania, 1990

Kollektives Vergessen hat sein eigenes Archiv.

Miriam Zadoff, Gewalt und Gedächtnis, 2023

In Vorbereitung dieses Textes nahm ich das Semiotext(e)-Heft Germania (1990) von Heiner Müller zur Hand. Es enthält drei Interviews aus den Jahren 1981, 1988 und 1989 mit Sylvère Lotringer, dem Gründer und Herausgeber des in Los Angeles herausgegebenen 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 ununterscheidbar geworden sind“ – begegnet Müller im Osten durch die Wiederaufnahme der griechischen Tragödie, um mit Hilfe ihrer Form der Dramatisierung die Vergegenwärtigung 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.“³ 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 verdurch 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 ethnonationalistischen 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.“ Wir sind, mit anderen Worten, wieder mittendrin in einer *G e r m a n i a*, in einer Wahnvorstellung des Deutschtums – 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 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 Parteitagungen 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 verdurchwobenen 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 Typenhäuser – 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 exhibit⁶ 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“ der DDR mit ihren Verflechtungen in Generationen und 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. 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, Unaussprechlichkeiten und Nicht-Verdaubares eine Wirklichkeit im Hier und Jetzt, in der contemporaneity (Terry Smith), beschreiben.

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. 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 Unterdruckszenarien in Konzentrationslagern beauftragt, bis diese Einschreibungen nach dem 8. Mai 1945 durch den Funktionswandel des Gebäudes von diesem abgekratzt [palimpsestos] wurden. Am 7. Oktober 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. 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.“⁸ 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“⁹ (meine Hervorhebung).

Die Zusammenwirkung materieller Infrastrukturen des Vergangenen in Gestalt eines Archivs der Gegenwart lässt sich in Bezug auf die Arbeit von Andrea 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 entkörperertes 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“. 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. 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. 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 produziert hat. Erzählungen aus der neuen Welt ist ein faszinierender agitatorischer Schwarz-Weiß-Dokumentarfilm eines Filmkollektivs zum 150. Geburtstag von 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 Strumpfproduktion 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, 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 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 acutestage 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-germanysusan-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 (Hrsg.) *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.