

Die Geschichte der Gewöhnlichkeit

Über verborgenes Erinnern in Andrea Pichls Raumobjekten

Carsten Probst

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 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 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.“ 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 Welterschöpfungsansprüche.

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 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 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. 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 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 begehbare 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. 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. Der Gartenhaus-Typus aus den 1970 in Hamburg gegründeten OBI-Heimwerkermärkten 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 Lifestylentrend 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 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. 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 Schlitze 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. Ein anderer Recherchepfad, 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.