

# Franka Hörnschemeyer

---

- »» Meine Ideen kreisen um die Beziehungen vom Menschen zum Raum und vom Raum zum Menschen. Mich interessiert alles, was ich mit meinen Raumvorstellungen koppeln kann. Deshalb reflektiere ich auch Theorien, die mit soziologischen, historischen und philosophischen Fragestellungen zu tun haben. In meiner Arbeit entwickle ich architektonische Konstruktionen, die ich als Systeme verstehe und in denen sich Gegenwart, Geschichte und Zukunft ineinander verschränken.«

# I've still got keys

Carmela Thiele

Kafka soll schallend gelacht haben, als er Max Brod seinen düsteren Roman „Der Prozeß“ vorlas. Dieses Lachen ist ein Lachen über die Absurdität des Normalen und die Macht des Unbewussten, des Innenraums, der Imagination. „Die Raumbilder sind die Träume der Gesellschaft. Wo immer die Hieroglyphe irgendeines Raumbildes entziffert ist, dort bietet sich der Grund der sozialen Wirklichkeit dar.“ Was der Journalist und Soziologe Siegfried Kracauer 1929 in anderem Zusammenhang formulierte, könnte sich auf das Werk Kafkas beziehen. Dessen Protagonist, der Prokurist Josef K. irrt durch labyrinthische Gänge, die Dachböden ähneln. „Es war ein langer Gang, von dem aus roh gezimmerte Türen zu den einzelnen Abteilungen des Dachbodens führten. Obwohl kein unmittelbarer Lichtzutritt bestand, war es doch nicht vollständig dunkel, denn manche Abteilungen hatten gegen den Gang zu statt einheitlicher Bretterwände, bloße, allerdings bis zur Decke reichende Holzgitter, durch die einiges Licht drang (...)“<sup>2</sup>

Obwohl sie sich auf reale Orte beziehen, wirken die Labyrinth von Franka Hörnschemeyer zuweilen wie solche Traumgebilde. Die Künstlerin trennt nicht zwischen Raum und Material, aus beidem ergibt sich, was als Raum wahrgenommen wird. Die Philosophin Francis Amann analysierte bereits 1993 diese Synthese: „Hier aber findet die Materialisierung aus dem Material heraus statt, sozusagen ein materialimmanenter Prozeß, aus dem Umgang mit den Baumaterialien kristallisiert sich der Raum als das ideelle Material der Künstlerin heraus.“<sup>3</sup>

Wer sich näher mit Franka Hörnschemeyers Installationen befasst, findet sich schnell in grundsätzliche Überlegungen verstrickt über die Beschaffenheit des Raums und seine Bedeutung für unsere Wahrnehmung. Im Zeitalter der Virtualität und der Neuen Medien ist diese Frage wieder aktuell geworden, ohne wirklich Einzug in den Alltag zu erhalten.<sup>4</sup> Der Soziologin Martina Löw zufolge zerlegt Franka Hörnschemeyer den naturalisierten, scheinbar an sich existierenden Raum und konstruiert ihn neu.<sup>5</sup> Damit werde nicht nur der Wandel von Raum in der Zeit, sondern auch der gesellschaftliche Charakter von Räumen offensichtlich. Dazu die Künstlerin selbst: „Ich interessiere mich für Raum im weitesten Sinne. Darunter verstehe ich nicht nur den Raum, der uns nur materiell umgibt. Vielmehr geht es mir um den Raum als soziale Konstruktion, die ich in ihrer formalen

Erscheinung, gesellschaftlichen Bedeutung und historischen Entwicklung untersuche und bearbeite.“<sup>6</sup>

Hörnschemeyer entwirft ihre architektonischen Skulpturen nicht am Reißbrett. Sie untersucht zumeist das Terrain vor Ort, sie spricht mit Anwohnern, Zeitzeugen oder Beschäftigten, sie besorgt sich Pläne und Unterlagen zu dem räumlichen Konglomerat, mit dem sie sich auftragsweise oder aus eigenem Antrieb beschäftigt. Auf diese Weise legt sie Räume frei, sei es ein zum Ausstellungsraum umgestalteter Funktionsbau wie der Hamburger Bahnhof<sup>7</sup> in Berlin oder die historisch bedeutsame Kanalisation in Dresden<sup>8</sup>. Bezugsfeld und Quelle ihrer Recherchen bleiben aber die exzessiven Materialexperimente, mit denen alles begann.

## Macht des Materials

Wer Skulpturen aus Baumaterial herstellt, der verweist ohne Umschweife auf Architektur, den umbauten Raum als Setzung innerhalb eines unendlichen Kontinuums. Beharrlich baut Hörnschemeyer ihre Gegenräume, als wolle sie das vorgegebene Feld reinigen von Erlebnismustern wie der von der Physik lange überholten Vorstellung, der uns umgebende Raum sei ein ruhender Container, in dem Objekte stehen und in dem wir uns bewegen. Zu dieser Reinigung trägt ihre Materialwahl bei. Bröckelnde Gipskartonplatten und rostige Schalelemente gehören normalerweise nicht ins Museum. Dennoch spielt sie niemals mit der Ambivalenz direkter Zuordnungen, wie ein Blick in die Gruppenausstellung „Der Stand der Dinge“ (Abb. 5) zeigt. Dafür sind ihre skulpturalen Architekturen zu klar definiert. Das Rohe des Materials erinnert allein metaphorisch an die Baustelle als etwas nicht abgeschlossenes, im Bau befindliches, an Prozesse.

Fotografien geben nur einen ungefähren Eindruck der atmosphärischen Dichte der Raumdurchdringungen, die Hörnschemeyer anzettelt. Und es ist so gut wie unmöglich, ohne jeweilige Ortskenntnis über dieses Oeuvre zu sprechen. Diese Verweigerung der ubiquitären Verfügbarkeit von Kunst in Zeitschriften und Katalogen erinnert an die Verweigerungshaltung des niederländischen Konzeptkünstlers Stanley Brouwn, bei dem Hörnschemeyer in Hamburg studiert hat. Von Brouwn existieren keine Publikationen im herkömmlichen Sinn, sondern allein Künstlerbücher. Sein Zeit, Raum und Bewegung the-

matisierendes Werk sollte in der Gegenwart der Aktion sichtbar werden oder eben in den Künstlerbüchern konserviert sein als Möglichkeit einer zeit- und ortsunabhängigen Auseinandersetzung.

Deutlicher als andere Künstler bezieht Franka Hörnschemeyer mit der Wahl ihres Materials Position. Wenn möglich verwendet sie auch bei der Herstellung ihrer Kataloge unterschiedliche Karton- und Papiersorten, so dass beim Durchblättern eine ungewohnte Haptik entsteht. Der Stoff ihrer großen Installationen ist flexibles Rohmaterial aus der Baubranche: Gipskarton, Schalelemente aus Eisen mit oder ohne durchgängige Schalhaut, Messbauwände, Schallschutzplatten etc.

Mithilfe von Gipskartonplatten lassen sich leicht die Zimmer einer Wohnung in Parzellen aufteilen. Als wolle sie jegliche Hellhörigkeit für immer tilgen, verklebte Franka Hörnschemeyer 22 Gipskartonplatten mit Fugenspachtel zu Mauerdichte. Ihr 1989 entstandener *Trockenbau 1189* (Abb. 2) unterteilte die Halle der belgischen Galerie Equilibrist in St. Niklaas bis auf schmale Schlitz an den Seiten in ihrer kompletten Breite. Ein nur 90 cm hoher Durchgang ermunterte halbherzig zum Passieren der nahezu wandhohen Schranke, hinter der eine weitere, von Hallenwand und Raumteiler ausgehende, schräg in den Raum ragende Mauer sichtbar wurde. Dass es sich bei dieser Installation um die verkleinerte Wiedergabe des Grundrisses des Galeriegebäudes handelte, kann nur ein aufmerksamer Besucher bemerkt haben.

Als wollte sie die temporäre Qualität dieser massiven Wände noch bekräftigen, zersägte Hörnschemeyer in einer zweiten Phase der Ausstellung die Rigipsschichtungen in Bausteine und mauerte mit dem gewonnenen Material eine neue Wand und einen Winkel, den *Fassadenraum* (Abb. 1). Was zuvor den White Cube nur minimal in seinem Charakter verändert hatte, verbreitete nun durch die ungeglätteten Bruchkanten der Blöcke eine Atmosphäre des Ruinösen, obwohl es sich doch um dasselbe Material handelte. Die Praxis des Niederreißen und Wiederverwendens ihrer Materialien nistete sich als Strategie der Raummanipulation ein in ihrem Werk.

Doch waren und sind große Rauminstallationen an Ausstellungsprojekte oder Aufträge im öffentlichen Raum

gebunden. Parallel zu solchen Aktionen entstanden zu Beginn der 1990er Jahre kleinere Wandarbeiten (Abb. 14). Die Faszination für alte und neue Baupläne führte zu Papierarbeiten, Collagen, die u.a. in der privaten Grafiksammlung Hanck<sup>9</sup> und in der Kunstsammlung der Deutschen Bank vertreten sind. Ein ganzes Lager ausgedienter Pläne mit Bauvorhaben aus den 1960er- bis in die 1990er-Jahren legte sich die Künstlerin an. Sie begann die Grundrisse und Aufrisse zu lesen: Sichtbeton, Fertigelement, Etage, Kohleheizung, Diele, Eigentümer, Schlafzimmer, Bad, Verblendung, Küche, Balkon, Lastbeiwert, Rückverhüllung Querförderer, Blockdrucker, Radlast, Spurkranzkraft, Windverband, Warm-



**Die Projekte nehmen ihren Anfang nie am Schreibtisch, sondern beginnen mit einem Ortstermin, der unterschiedlichste Recherchen nach sich ziehen kann. «**

rollgang, Bodenentwässerung. Vor ihren Augen lagen Entwürfe für den sozialen Wohnungsbau, für öffentliche Einrichtungen, für Büros. Sie spürte auf diese Weise hinein in das Mark der Gesellschaft, in ihre das private wie öffentliche Leben bestimmenden Raumaufteilungen und Materialverhältnisse. Aus dieser intensiven Auseinandersetzung entstand 1992 das Künstlerbuch *GKF*, das ist die Abkürzung für „Gipskartonfeuerschutz“ (Abb. 10). Darin sind auf 17 Seiten die Begriffe nachzulesen, mittels derer in drei Jahrzehnten die Raumaufteilung in Deutschland organisiert wurde. Alltägliche Bezeichnungen vermengen sich mit technischen Spezialausdrücken und Materialnamen. Nach dieser „Einleitung“ stößt der Leser auf weit mehr als hundert Seiten authentischer Planfragmente, die Hörnschemeyer für die einmalige Produktion von 150 Exemplaren zugeschnitten und ausgewählt hat. Jedes Buch ist infolgedessen ein Unikat. Millimeterpapier, Ausschnitte mit vergilbten Knickstellen, Pergamentpapier, Blaupausen, Tabellen, Zahlenkolonnen, Skizzen. Zwischen diese Originalseiten hat die Künstlerin symbolisch Steine gelegt. Aus dem von Umwelteinflüssen zugerichteten Material hat sie Unikate aus Papier geschaffen, indem sie die unterschiedlichen Steine wie Fotogramme belichtete. Jeder Stein ein Blatt. Aus dieser sich über

zwei Jahre hinziehenden Arbeit entstand ein Künstlerbuch in beschränkter Auflage, das authentischer nicht sein könnte. Jedes Exemplar erscheint wie ein Energiespeicher, unaufdringlich, aber von soghafter Wirkung. Die Schönheit dieser Arbeit liegt jenseits formaler Kriterien, sie entsteht in der intimen Begegnung des Lesers mit abstrakten Raumkonzepten, die wiederum Erinnerungen an persönlich erlebte Räume auslösen.

„Meine Arbeiten handeln von der Erfahrung, die sie mir ermöglichen.“<sup>10</sup> In dieser Feststellung werden Hörnschemeyers Prioritäten deutlich: Ohne Theorie fehlt die Ebene der Reflexion, aber letztendlich kommt es auf die geistig-leibliche Erfahrung an. Und die reagiert auf gesell-

ein, die eigentlich in der Baubranche für das Gießen von Betonwänden verwendet werden. Diese Elemente lassen sich flexibel verschrauben und stehen selbstständig. Hörnschemeyer baute aus solchen Elementen eine Abfolge von Räumen, die Installation *PSE 1097*, zunächst in der Galerie Friedrich in Bern und dann in der Galerie Andreas Binder in München (Abb. 3). Die Ausstellung verschränkte Architektursprache (Franka Hörnschemeyer), Wortsprache (Lawrence Weiner) und Körpersprache (Video von Tim Zulauf) miteinander und bildete auf diese Weise ein neues Ganzes, das mehr war als seine einzelnen Teile. Weiner bezog seine Sätze auf die raumbeherrschende Konstruktion der jüngeren Kollegin. Die Worte

„auseinander genommen & wieder zusammen gesetzt & auseinander genommen“, die an den Kanten der Schalelemente aufgebracht

## »» Mit großer Konsequenz erzeugt Franka Hörnschemeyer Räume, die dem Betrachter Bewegung abfordern. ««

schaftliche Räume, wie etwa die normierten Maße von Duschkabinen oder öffentlichen Toiletten, mit deren Bauweise sich die Künstlerin beschäftigte. Für die Gruppenausstellung „Der Stand der Dinge“ 1994 im Kölnischen Kunstverein baute die damalige Preisträgerin des Friedrich-Vordemberge-Preises mithilfe von Ständerwerk und Gipskartonplatten einen schmalen Gang in den länglichen Saal (Abb. 5). Wie bei Umkleidekabinen ließ sie am unteren Ende einen großen Spalt, sodass von außen sichtbar blieb, ob jemand sich darin aufhielt oder nicht. Das Mitte der 1990er-Jahre ins Werk eingeführte Ständerwerk erlaubte eine von der Architektur des Schachtelraums des Kunstvereins unabhängige Konstruktion.

### Zeit und Raum

Durchlässigkeit, Austausch zwischen innen und außen, ist nicht nur ein zur Banalität herabgesunkenes Merkmal der modernen Plastik, es handelt sich vor allem um eine zentrale Kategorie zur Beschreibung von Wirklichkeit. Wenn man wie die Quantenphysik davon ausgeht, dass die Trennlinie von Subjekt und Objekt fließend ist, wirft das nicht nur ein ganz neues Licht auf die Raumplastik eines Henry Moore<sup>11</sup>, sondern auch auf die Setzungen zeitgenössischer Künstler, deren Rezeption an die alte, eingeübte Wahrnehmung des Alltags gebunden ist. Franka Hörnschemeyer bricht diese Routinen in vielfältiger Form auf. 1997 setzte sie nackte Schalelemente

wurden, beschrieben den Prozess ihrer Arbeit. Der Besucher erlebte die Installation als Irrgarten, da die vergitterten Wände keine Orientierung möglich machten. Der Grundriss (Abb. 4) hingegen verdeutlicht sofort den Aufbau der Kabinette. Doch setzte die reale Erfahrung des Labyrinths die abstrakte Vorstellung außer Kraft.

Um 2000 geriet neben dem Interesse an Wohnräumen<sup>12</sup> die geschichtliche Dimension von Orten zunehmend in den Fokus. Das hing nicht unerheblich mit dem Kunst-am-Bau-Auftrag für das Paul-Löbe-Haus zusammen, das neue Abgeordnetenhaus in Berlin. *BFD – bündig fluchtend dicht* (Abb. 21) ist das Ergebnis einer umfangreichen Aufklärungsarbeit, die sich mit dem Standort vor und nach der deutschen Wiedervereinigung 1989 auseinandersetzt. Was die Boulevard-Presse zu der Schlagzeile „Baugerüst vergessen, oder was?“ veranlasste, war ein subtiler Feldzug gegen das Vergessen der Wunde, des Mauerstreifens im geteilten Berlin. Nicht, dass die Künstlerin die politische Zuspitzung gesucht hätte, sie ergab sich aus der Untersuchung des Terrains. Eben dort, wo heute elegante Büros in einer machtvollen Architektur Dominanz ausstrahlen, standen die Hundezwinger und Baracken der ostdeutschen Grenzsoldaten. Die Künstlerin schob Grundrissfragmente der abgerissenen Anlage und einiger typischer Funktionsräume des neuen Gebäudes ineinander und baute auf dieser Ebene einen Irrgarten aus offenen Schalelementen.

## Einräumen

Die Projekte Hörnschemeyers nehmen, wie schon erwähnt, ihren Anfang nie am Schreibtisch, sondern beginnen – selbst im Fall von Projekten für Ausstellungsinstitute – mit einem Ortstermin, der unterschiedlichste Recherchen nach sich ziehen kann. Im Rahmen des Projekts „ein/räumen“ 2000 in der Hamburger Kunsthalle beschäftigte sich Franka Hörnschemeyer mit dem Lehmbruck-Saal (*PSE 900*, Abb. 6). Es stellte sich heraus, dass der ursprüngliche Raum mehrfach verkleinert worden war und das Skylight unter einer eingezogenen Decke verschwunden war. Die Künstlerin machte die unterschiedlichen Stadien des Umbaus sichtbar, indem sie etwa das Ständerwerk, das mit Rigipsplatten verkleidet war, stehen ließ, die Platten aber entfernte. Hinter dieser eingezogenen Wand befand sich ein Stuhllager. Anhand von Schalelementen baute sie eine Raumlandschaft, die es den Besuchern ermöglichte, unterschiedliche Positionen gegenüber den Plastiken Lehmbrucks einzunehmen und die vergeistigten Figuren im Kontrast zu den rohen Baumaterialien wahrzunehmen. So war es möglich, sich nahezu auf gleicher Höhe wie Lehmbrucks „Großer Stehender“ (1910) aufzuhalten, die Hörnschemeyer auf einer 30 Zentimeter hohen Ebene platziert hatte. Nina Gülicher hat das sensible Wechselspiel zwischen den expressionistischen Werken und den Setzungen Hörnschemeyers eingehend analysiert.<sup>13</sup> Auch die institutionskritischen, dekonstruktivistischen Aspekte kommen in ihrem Aufsatz zu Sprache, u.a. die Strategien der Künstlerin, die skulpturale Wirkung der Architektur herauszuarbeiten. Die aseptische Neutralität des White Cube kann bedrückend sein. Als wolle sie solchen Hallen Leben einhauchen, implantierte die Künstlerin immer öfter Gänge, Ecken, Raumfluchten in die Ausstellungsräume. Dies versinnbildlicht die Installation *TSE 11022* aus dem Jahre 2002 im Hamburger Bahnhof (Abb. 8). Der Parcours aus offenen und geschlossenen Schalelementen war das Resultat des Studiums der Baupläne eines der ältesten Kopfbahnhöfe Deutschlands, der später zum Verkehrs- und Baumuseum wurde, um dann nochmals eine Metamorphose durchzumachen und als eines der erfolgreichsten Museen zeitgenössischer Kunst zu erstrahlen. Die „kritische Rekonstruktion“, die von dem Architekten Josef Paul Kleihues angestrebt worden war, wurde für die Künstlerin zum Ansatzpunkt ihrer Raumar-

beit. Hörnschemeyer kletterte mit Technikern durch die beim Umbau entstandenen Hohlräume, die sich wie ein verstecktes Labyrinth durch den Bau ziehen und nahm dabei die Geräusche des Gebäude-Organismus auf. Sie schlüpfte unter die Außenhaut des glatten White Cube. „Wie jeder weiß, ist der Hamburger Bahnhof hohl“, stellte die Künstlerin 2002 anlässlich der Eröffnung ihrer Ausstellung fest und klopfte zur Bekräftigung ein paar mal gegen die Wand. Tatsächlich, es klang hohl.<sup>14</sup> Hörnschemeyer machte das Transitorische des Raums auf mehreren Ebenen sichtbar. So hatte sie den Abbau der Ausstellungsarchitektur der zuvor im „Werkraum“ gezeigten Kunstwerke gefilmt, um die Wandelbarkeit des Raumes zu dokumentieren. Dieses Video empfing den Besucher hinter einer Raumschranke aus offenen Schalelementen, bevor die schwere, nach außen abweisend wirkende, massive Skulptur auftauchte. Auf die Tatsache, dass Räume sich auch über Klang konstituieren, nahm Hörnschemeyer in dieser Zeit erstmals Bezug.<sup>15</sup> Die während der Recherchen mitgeschnittenen Geräusche der versteckten Klimaanlage, von unterirdisch arbeitenden Maschinen, Leitungen und Rohren tönnten innerhalb der Installation aus Lautsprechern und wiesen auf die Funktionsströme außerhalb der bereinigten Atmosphäre des Ausstellungsraums hin.

Mit großer Konsequenz erzeugt Hörnschemeyer Räume, die dem Betrachter Bewegung abfordern. In der Städtischen Galerie Nordhorn setzte sie Stephen Craigs 1999 eingebauten neutralen Pavillon außer Kraft, indem sie ein enges Gängesystem aus Ständerwerk und Schallschutzplatten konstruierte (*LaSound 1206*, Abb. 15 a-c). Das Labyrinth stand jedoch nicht für sich. Auf den blauen Platten der Marke „LaSound“ zeigte sie Wandarbeiten, Plan-Collagen und Fotografien – eine kleine Retrospektive ihres Werks.

## Bildräume

Von Anfang an dokumentierte Hörnschemeyer ihre Ortsbegehungen fotografisch. Aus den Skizzen mit der Kamera sind eigenständige Arbeiten erwachsen. Zu den eindrucksvollsten Bildern zählen die Aufnahmen, die Hörnschemeyer auf dem Gelände der NS-Heeresversuchsanstalt Peenemünde machte, während sie das verfallene Terrain sondierte.<sup>16</sup> Die skelettierten Fabrikhallen (Abb. 11) wirken wie ferne Traumbilder des kol-

lektiven Irrsinns, der im Zweiten Weltkrieg zur Zerstörung halb Europas geführt hatte. Dass Hörnschemeyers Raumerkundungen in der Außenwahrnehmung beinahe überblendet werden von den historischen Fakten, die sie recherchiert, liegt im ungewöhnlich intensiven gesellschaftlichen Verarbeitungsprozess begründet.

In Deutschland floriert seit Beginn der 1990er Jahre in den Geisteswissenschaften das sogenannte Erinnerungs-Paradigma, der Begriff des „kulturellen Gedächtnisses“. Interdisziplinär bearbeiten Historiker, Literatur- und Kulturwissenschaftler Fragen, die sich im Spiegel der kulturellen Produktion aus dem Trauma der jüngeren Geschichte, aus Krieg, Völkermord und Migration, ergeben haben. Diese intensive Beschäftigung mit dem Thema, die sich im Programm historischer Museen, in der Produktion von Familienromanen und in den Medien

## » Franka Hörnschemeyer schickt die Betrachter leibhaftig auf Irrfahrten, die scheinbar einem geheimen Plan folgen.«

fortsetzt, hat Aleida Assmann zufolge seinen Ursprung in der Anerkennung traumatischer Brüche.<sup>17</sup>

Wie machtvoll die Zeitgeschichte in unserer Raumerleben hineinregieren kann, zeigt der Foto-Film *Franks International* (Abb. 20 a-c), den Hörnschemeyer 2008 abschloss. Am Anfang dieses Projekts stand wie immer ein Raumerlebnis, deren rätselhafte Intensität Voraussetzung für alles war, was folgte. Die Bilder entführen den Betrachter in ein Zwischenreich von Schlafen und Wachen. Scheinwerfer spiegeln sich in den Fensterscheiben, innen schimmern rosa Waschbecken, schwarze Sessel, unbesetzt. Die Konturen verwischen, Passanten tauchen schemenhaft aus der Tiefe des Bildraums der Fotografie hervor. Ein Blick in einen Friseursalon: „Franks International“, moderne und klassische Haarschnitte für Herren, ja und? Spraydosen und Shampooflaschen stehen auf der Ablage. Jeden Augenblick könnte Kundschaft eintreten. Oder? Staub hat sich abgelagert, Werbung vor der Haustür gesammelt. Hörnschemeyer stieß 2007 während eines Fellowships des Henry-Moore-Institutes in Leeds auf das skurrile Ladengeschäft. Sie fotografierte durch die Fensterscheiben, von der gegenü-

berliegenden Straßenseite aus, durch das Gitter der Tür. Und sie ruhte nicht länger, bis sie den ehemaligen Besitzer ausfindig gemacht hatte. Sie fand heraus, dass Frank Leigh ursprünglich aus Österreich kam und während der NS-Zeit mit einem der Kindertransporte nach England gekommen war. So beginnen sich mit den Raumzonen in den Fotografien, der Straße und dem Ladengeschäft, auch die Zeitzonen zu überlagern, das Gestern der Geschichte mit dem Heute der Begegnung. Als Tonspur des Films dienen Franks Erinnerungen, sie kreisen um sein Leben in seinem Laden und um sein persönliches Schicksal, das zugleich ein historisches Schicksal ist.

### Labyrinthische Ordnung

Verlassen wir die Hinterzimmer subjektiver und kollektiver Erinnerung und wenden uns der Klarheit geometrischer Konstruktionen zu, für die sich Hörnschemeyer ebenso interessiert. Doch selbst hier lauert – ist man erst einmal sensibilisiert – der Schatten der Geschichte, wie das

folgende Beispiel zeigt. Im Rahmen der Ausstellung „Ideal City – Invisible Cities“ 2006 nahm Hörnschemeyer die Stadtstruktur der polnischen Stadt Zamość zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit *Konditional* (Abb. 20). Die Stadt war 1578 von dem venezianischen Stadtbaumeister Bernardo Morando auf dem Grundriss eines regelmäßigen Rasters entworfen worden. Wie schon in der zuvor im Kunstverein Ruhr realisierten Arbeit *GKB 205* (Abb. 12–13) entwickelte Hörnschemeyer einen begehbaren Parcours mit beweglichen Elementen. Wer das Raum-Labyrinth aus OSB-Platten betrat, musste Wände bewegen, die sich hinter dem Passanten wieder schlossen. Obwohl *Konditional* mit seinen regelmäßigen Kreuzformen (Abb. 16,17) auf die rationale Struktur der Stadt bezogen ist, stellte sich innerhalb der Installation eine ganz andere – irrationale, vielleicht auch klaustrophobische – Erfahrung ein. Dass zudem durch die Bewegung der flexiblen Elemente Hakenkreuz-Formen entstanden und eine symbolische Ebene in die Arbeit einführt, wurde erst in der Aufsicht deutlich. Mit dieser Anspielung reagierte die Künstlerin auf die Tatsache, dass Zamość unter den Nationalsozialisten „Himmlerstadt“ hieß.

„Eine Tür muss geschlossen werden, damit sich eine andere öffnen lässt“, kommentierte Hörnschemeyer lakonisch das Raum-Labyrinth *LaSound 908* (Abb. 18), das sie 2008 für die Berliner Schau „Megastructure Reloaded“ gebaut hat. Die Türen stammen aus der Alten Münze, dem heruntergekommenen Ambiente der Ausstellung zu visionären Stadtentwürfen der 1960er-Jahre. Herabhängende Spiegel verraten die regelmäßige, auf einer Verschränkung von Achteckformen basierenden Struktur der Installation aus Lärmschutzplatten, ohne wirklich eine Orientierung zu gewährleisten. Das wiederholte Türenöffnen, der Eintritt in ähnliche, wenn auch nicht gleiche Räume löste Heiterkeit aus, aber auch Unbehagen. Die Acht symbolisiere Unendlichkeit und Gerechtigkeit, bemerkte die Künstlerin bezogen auf das neue Werk. Symmetrien und Zahlenspiele gehen ein in das Raumerleben, das seinen eigenen Gesetzen folgt.

## System der Systeme

Hörnschemeyer schickt die Betrachter also leibhaftig auf Irrfahrten, die scheinbar einem geheimen Plan folgen. Anne Haun brachte das Prinzip dieser ambivalenten „Konstruktionen“ (Hörnschemeyer) auf den Punkt: „Wie in der minimalistischen Skulptur übersetzt Hörnschemeyer das Spannungsverhältnis zwischen Konzept und Resultat, Sehen und Wissen, Vorstellung und Erfahrung, als solches ins Werk.“<sup>18</sup> Diese Wahrnehmungsfigur zieht sich durch ihr gesamtes Schaffen. Auch Hubertus Butin machte auf die Verwandtschaft von Hörnschemeyers Gitterstruktur *DIN 2750* mit seriellen Konstruktionen Sol LeWitts aufmerksam.<sup>19</sup> Er verwies wie Katharina Schlüter aber auch auf postminimalistische Merkmale wie Institutionskritik und Kontextualisierung.<sup>20</sup> Ausgeführt wurde weiter oben Hörnschemeyers Auseinandersetzung mit dem Erinnerungsparadigma. Vom Standpunkt der Raumsoziologie aus arbeitete Martina Löw die gesellschaftlichen Bezüge der Werke Hörnschemeyers heraus.<sup>21</sup> Die feinstoffliche Verwobenheit von Zeit und Raum hob Sabine Maria Schmidt hervor.<sup>22</sup> Ihr gelang am Beispiel der Wandobjekte ein Brückenschlag zu der physikalischen Erkenntnis, das die Trennlinie zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Innen und Außen, fließend sei: „Was hier geschieht, lässt sich theoretisch schwer formulieren, sondern eher in Bildern nachfühlen. Eine Blase bietet ein solches Bild. Sie definiert ein Volumen, das sich

beim Platzen der Oberfläche auflöst. Die Löcher in Franka Hörnschemeyers Arbeiten erscheinen wie Markierungen solcher räumlicher Blasen. Sie saugen Raum ein und stoßen ihn gleichzeitig aus wie reflektierende Oberflächen.“<sup>23</sup>

Die Künstlerin selbst betont immer wieder die prinzipielle Offenheit ihrer Beschäftigung mit dem Raum: „Meine Ideen kreisen um die Beziehungen vom Menschen zum Raum und vom Raum zum Menschen. Mich interessiert alles, was ich mit meinen Raumvorstellungen koppeln kann. Deshalb reflektiere ich auch Theorien, die mit soziologischen, historischen und philosophischen Fragestellungen zu tun haben. In meiner Arbeit entwickle ich architektonische Konstruktionen, die ich als Systeme verstehe und in denen sich Gegenwart, Geschichte und Zukunft ineinander verschränken.“<sup>24</sup> Mit dem Systemgedanken lockt uns die Künstlerin auf eine falsche Fährte, die aber auch – im Detail betrachtet – jeweils richtig erscheint. Denn Systeme sind Gefüge, die sich durch Wechselwirkungen zwischen Strukturen erhalten. Das heißt, die Raummodule, die die Künstlerin aus der Wirklichkeit übernimmt wie etwa das Maß der Toilettenkabinen, die standardisierten Baumaterialien wie Gipskarton und Ständerwerk, erzeugen untereinander und in der Wahrnehmung des Betrachters Wechselwirkungen. Jede Arbeit wäre also ein System, das verschiedene Systeme und Strukturen, die sonst nicht verzahnt sind, neu kombiniert. Die Idee des Werks als Systemgenerator würde einem relationalen Weltbild entsprechen, bei dem alles mit allem in Verbindung stehen kann, ein Weltbild, das sich in der Wissenschaft durchgesetzt hat, aber im Alltagsleben weitgehend ausgeblendet bleibt. Doch wer kann und will so viele Aspekte zusammendenken? Welchen Stellenwert haben solche theoretischen Überlegungen, wenn Hörnschemeyer an anderer Stelle betont, sie würde „instinktiv“ auf Räume reagieren?<sup>25</sup>

In Deutschland brach der lebhafteste Diskurs über das Thema Raum und Zeit, der nicht nur Naturwissenschaftler, sondern auch Gelehrte wie Aby Warburg erfasst hatte, mit dem Jahr 1933 ab.<sup>26</sup> Ob dies am Exodus der Intellektuellen lag oder an dem Tabu, nach 1945 in Deutschland das Wort Raum in den Mund zu nehmen, das an das NS-Motto vom „Volk ohne Raum“ erinnerte, muss an dieser Stelle dahingestellt bleiben. Das Defizit ist offenkundig. Franka Hörnschemeyers Werk setzt an

dieser Stelle ein. Es steht für die Synthese unterschiedlichster Raumaspekte, was vielleicht gar nicht verwundern muss, wenn wir bedenken, dass wir nur aufgrund einer einmaligen Syntheseleistung unsere Welt wahrnehmen und in ihr agieren können. Jenseits dieser Routinen herrscht Niemandsland. Schon 1908 hatte der Philosoph Georg Simmel festgestellt, dass der Raum „überhaupt nur eine Tätigkeit der Seele ist, nur die menschliche Art, an sich unverbundene Sinnesaffektionen zu einheitlichen Anschauungen zu verbinden“.<sup>27</sup>

Hin und wieder gleiten wir im Alltag hinüber in ein Bewusstsein des relationalen Raums. So wie Frank Leigh aus Hörnschemeyers Film. Er erzählt, dass er immer viel gearbeitet hätte, zuviel, und eines Tages steckte er den Schlüssel ins Schloss seines Ladens und fiel gewissermaßen aus der Zeit. Für einige Sekunden wußte er nicht, ob er aufschloss oder abschloss. Sein ganzes Denken und Fühlen war auf seine Arbeit gerichtet, die er sehr gerne tat, und auf seinen Laden, der über die Jahrzehnte zu seinem Universum geworden war. „I’ve still got keys from my shop in New Station Street“, sagt er zum Schluss von *Franks International*. Die Schlüssel sind noch da, faktisch, aber auch mental, in der Erinnerung.



### Carmela Thiele

studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie, geboren 1962, arbeitet seit 1987 als Journalistin und Autorin. Sie hat zahlreiche Katalogbeiträge und Künstler-Monografien für das Kritische Lexikon der Gegenwartskunst verfasst. Letzte Buchveröffentlichungen: Schnellkurs Skulptur, Köln 1995, Neuaufl. 2008; Intellektuelles Petting, Georg Herold im Kontext der frühen 1980er Jahre, in: Georg Herold, *What a life*, Ausst.-Kat. Kunsthalle

Baden-Baden (u.a.) 2005, Schnellkurs Zeichnung, Köln 2006.

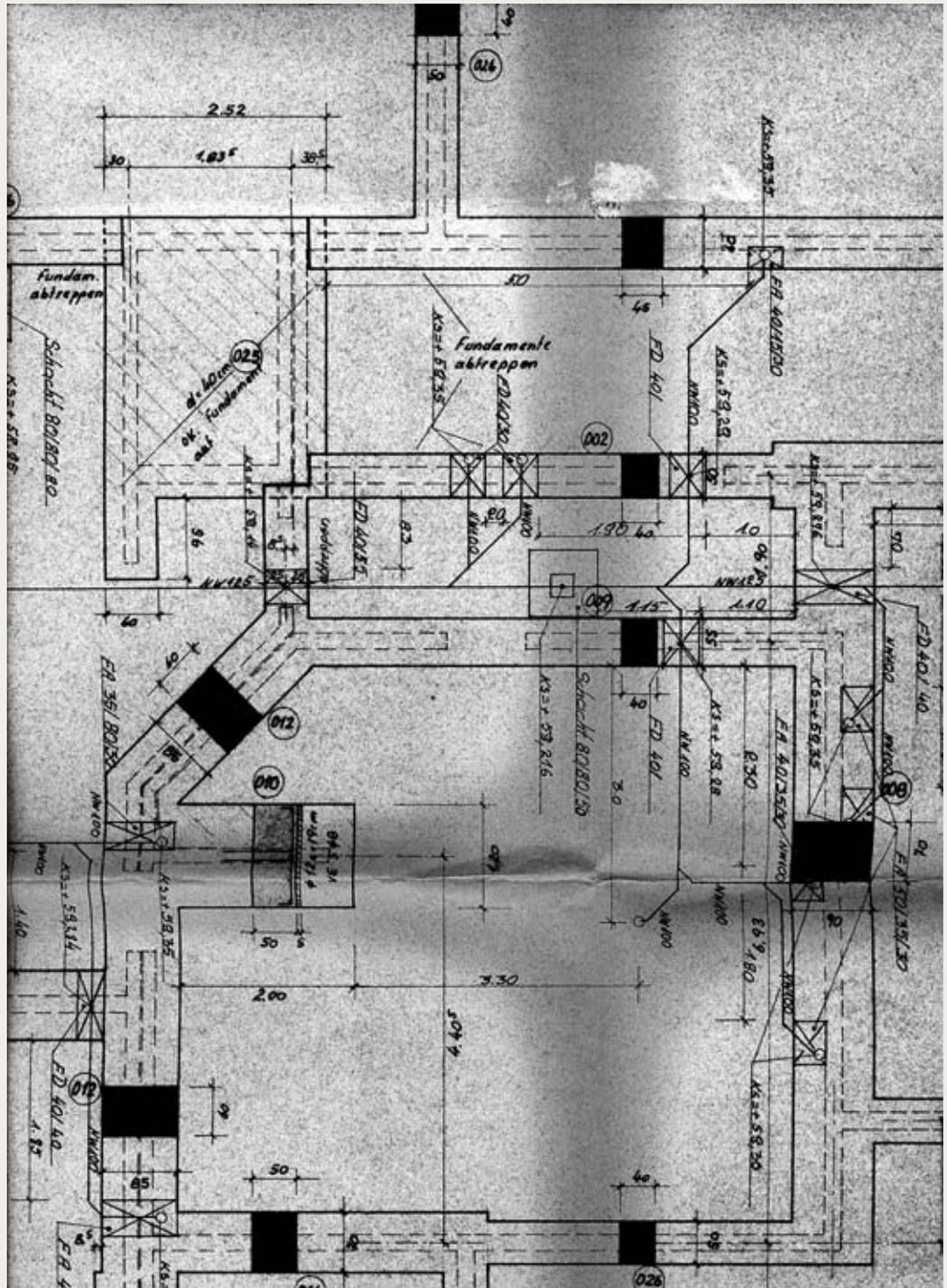
### Anmerkungen

- 1 Zitiert nach: Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M. 2001, S. 9
- 2 Franz Kafka, *Der Prozeß*, Sämtliche Werke, Frankfurt a. M. 2008, S. 284
- 3 Francis Amann, *Schriftsatz*, in: Franka Hörnschemeyer, Francis Amann, hg. v. Galerie Rolf Rieke, Köln 1993, o.P.
- 4 Vgl. Anm. 1, S. 10 und S. 27: „Da die meisten Menschen nicht in der Lage sind, Unendlichkeit zu denken, wird der Raum als Behälter verdinglicht. Das Behältermodell ist demzufolge bereits eine gesellschaftliche Transformation der philosophisch-philosophischen Ausgangsvorstellung.“ (M.Löw)
- 5 Martina Löw, *Bewegte und bewegende Räume. Vier soziologische Thesen über (Franka Hörnschemeyers) Räume*, in: Franka Hörnschemeyer, Nr. 109, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin 2002, S.24-35
- 6 Franka Hörnschemeyer, Juni 2004 (Gespräch mit der Autorin)

- 7 TSE 1121, 2002, Schaelemente, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin
- 8 2003 gewann die Künstlerin den 1. Preis im Wettbewerb zur Erinnerung an das 1821 abgerissene Seetor in Dresden. Vorgesehen ist, ein Stück der historischen Kanalisation in der Nähe des Seetores mit Panzerglas zu verkleiden, so dass Besucher Einblick in die unterirdischen Strukturen der Stadt erhalten. Vgl. Anne Haun, *Sichtlich aufgeräumt*. Künstlerprofil Franka Hörnschemeyer, in: [www.artnet.de](http://www.artnet.de), 4. September, 2006
- 9 Vgl. *Augenzeugen*. Die Sammlung Hanck, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, 1997, S. 82 f.
- 10 Franka Hörnschemeyer, Mai 1997 (Gespräch mit der Autorin)
- 11 Vgl. Shimon Malin, *Dr. Bertlmanns Socken*. Wie die Quantenphysik unser Weltbild verändert, Leipzig 2003, S. 85 u. 259 f.
- 12 Mit Wohnungsgrundrissen setzte sich Hörnschemeyer auseinander in der Arbeit „Block III: Einraumwohnung 15,85 qm“, 2000, Schaelemente, Kunsthalle Düsseldorf und in „Das Westzimmer“, 2001, Modulsysteme, Kapinos Galerie Berlin
- 13 Nina Gülicher, *Maß gegenMaß*. Über PSE 900 von Franka Hörnschemeyer, in: Friedrich Meschede (Hg.), *Etwas von etwas*. Abstrakte Kunst, Jahresring 52, Jahrbuch für moderne Kunst, Köln 2005
- 14 Ronald Berg, Franka Hörnschemeyer. Der multimediale Raum, in: *Kunstforum international*, Bd. 172
- 15 Erstmals setzte Hörnschemeyer Ton in ihrer Einzelausstellung „Das Westzimmer“ ein, Kapinos-Galerie, 2001
- 16 Dirk Zache, *Peenemünde – Ethik und Technik*, in: Franka Hörnschemeyer Nr. 109, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin 2002, S.60
- 17 Vgl. Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtnis*, München 2007, S. 21 ff.
- 18 Anne Haun, *Sichtlich aufgeräumt*. Künstlerprofil Franka Hörnschemeyer, in: [www.artnet.de](http://www.artnet.de), 4. September, 2006
- 19 Hubertus Butin, Franka Hörnschemeyer. *Raum als Material und Prozess*, in: ders., Franka Hörnschemeyer, Köln 2006, S. 30 f.
- 20 Ebenda, S. 34. f.; Katharina Schlüter, *Räume*, Die Arbeiten von Franka Hörnschemeyer, unveröffentl. Magisterarbeit, vorgelegt an der Universität Hamburg, 2003, S. 87
- 21 Vgl. Anmerkung 5
- 22 Vgl. Sabine Maria Schmidt, *Ein labyrinthischer Parcours durch Ein- und Ausbrüche*, in: Franka Hörnschemeyer. *La Sound 1206*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Nordhorn, Nordhorn 2007, S. 6
- 23 Ebenda, S. 10
- 24 Franka Hörnschemeyer, Sept. 2008 (Gespräch mit der Autorin)
- 25 Franka Hörnschemeyer, Sept. 2008 (Gespräch mit der Autorin)
- 26 Angela Lammert, *Vorwort*, in: *Topos Raum*. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart, Akademie der Künste, Berlin 2005, S. 7
- 27 Zitiert nach: Martina Löw, vgl. Anm. 1, S. 61

### Fotohinweis

- |              |                       |
|--------------|-----------------------|
| Abb. 1, 2, 5 | Franka Hörnschemeyer  |
| Abb. 3       | Dominique Uldry       |
| Abb. 6       | Ottmar von Poschinger |
| Abb. 8       | Volker Kreidler       |
| Abb. 12 a+b  | Werner Hannappel      |
| Abb. 14, 15  | Helmut Claus          |
| Abb. 16      | Krzysztof Zielinski   |
| Abb. 18      | David Brandt          |
| Abb. 20 a-c  | Stephan Erfurt        |



10 Grundriss / Plan  
wie ihn Franka Hörnschemeyer für das  
Künstlerbuch GKF verwendet hat, Scan



11 *Hochbunker 12011*, 2001  
C-Print  
60 x 90 cm

## KÜNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER  
GEGENWARTSKUNST

Erscheint viermal jährlich mit insgesamt 28 Künstlermonografien auf über 500 Text- und Bild-Seiten und kostet im Jahresabonnement einschl. Sammelordner und Schubert € 148,-, im Ausland € 158,-, frei Haus.  
[www.weltkunst.de](http://www.weltkunst.de)

**Postanschrift für Verlag und Redaktion**  
ZEITKUNSTVERLAG GmbH & Co. KG  
Balanstraße 73, Gebäude 8  
D-81541 München  
Tel. 0 89/12 69 90-0 / Fax 0 89/12 69 90-11  
Bankkonto: Commerzbank Stuttgart  
Konto-Nr. 525 55 34, BLZ 600 400 71

**Gründungsherausgeber**  
Dr. Detlef Bluemler  
Prof. Lothar Romain †

**Redaktion**  
Hans-Joachim Müller

**Dokumentation**  
Andreas Gröner

**Geschäftsführer**  
Dr. Rainer Esser

**Verlagsleiter**  
Gerhard Feigl

**Grafik**  
Michael Müller

**Abonnement und Leserservice**  
ZEITKUNSTVERLAG GmbH & Co. KG  
Balanstraße 73, Gebäude 8  
D-81541 München / Tel. 0 89/12 69 90-0  
»Künstler« ist auch über den  
Buchhandel erhältlich

**Prepress**  
Franzis print & media GmbH, München

**Druck**  
werk zwei print + Medien GmbH, Konstanz

Die Publikation und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© ZEITKUNSTVERLAG GmbH & Co. KG,  
München 2008  
ISSN 0934-1730

# Franka Hörnschemeyer

## ■ Biografie

- 1958 geboren in Osnabrück  
1981– Studium an der Hochschule für  
1987 Bildende Künste, Hamburg  
1986 Studienstiftung des Deutschen Volkes  
1987 DAAD-Jahresstipendium in New York  
1990 Stipendium des Kunstfonds e.V. Bonn  
1991 Deutsches Studienzentrum, Venedig  
1992 Karl Schmidt-Rottluff Stipendium  
1994 Friedrich-Vordemberge-Stipendium der Stadt Köln  
2003– Gastprofessur an der Staatlichen  
2004 Akademie der Bildenden Künste, Karlsruhe  
2006 Fellowship am Henry Moore Institute, Leeds  
Kunstpries der Stadt Nordhorn  
2007 Gastprofessur am California Institute of the Arts, Valencia  
2008 Gastprofessur an der Akademie der Bildenden Künste, Mainz  
lebt und arbeitet in Berlin

## ■ Ausstellungen

### Einzelausstellungen

- 1988 New York, Ohio Fine Arts  
1989 Hamburg, Galerie Vorsetzen (Kat.)  
St. Niklaas, Galerie Equilibrist (mit Giuseppe Beretti, Stefano Peroli)  
1990 Lingen, Kunstverein  
1992 Köln, Simon-Meister-Straße (GKF-Buchpräsentation)  
1993 Köln, Galerie Rolf Ricke (Kat.)  
1995 Münster, Städt. Ausstellungshalle Am Hawerkamp  
Berlin, Peking Kunstaussstellungen  
1996 Stuttgart, Reinhard Hauff bei Achim Kubinski  
Haigerloch, Kunststiftung Sabine Schwenk (mit Bethan Huws)  
1997 Köln, Galerie Rolf Ricke,  
Bern, Galerie Friedrich (mit Lawrence Weiner, Tim Zulauf; Kat.)  
1998 München, Galerie Andreas Binder (mit Lawrence Weiner, Tim Zulauf)  
2001 Berlin, Kapinos Galerie  
2002 Berlin, Kapinos Galerie (mit Birgit Hansen)  
Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart (Kat.)  
Stuttgart, Galerie Reinhard Hauff  
2004 Berlin, Kapinos Galerie  
2005 Essen, Kunstverein Ruhr (Kat.)  
Peenemünde, Historisch-Technisches Informationszentrum  
Berlin, Kapinos Galerie  
2006 Berlin, Galerie Nordenhake  
Nordhorn, Städt. Galerie (Kunstpries der Stadt Nordhorn) (Kat.)  
2007 Leeds, Henry Moore Institute  
2008 Athen, Jewish Museum of Greece (Kat.)

### Gruppenausstellungen

- 1986 Frankfurt a. M., Kunstverein, 5. Ausstellung der Jürgen Ponto-Stiftung (Kat.)  
1987 Hamburg, Kunstverein, 5. Ausstellung der Jürgen Ponto-Stiftung  
1988 Nagoya, E. D. Labo und Shingu, Kemin Gallery, New York Art Made in Japan  
1989 Basel, Art Basel, ehem. Stückfärberei, Stücker 1 (Kat.)  
Shingu, Hachiman Shrine, New York Art made in Japan II  
1990 St. Niklaas, Galerie Equilibrist, Installations  
Köln, Galerie Rolf Ricke, Programm VIII  
1991 St. Niklaas, Galerie Equilibrist, Snap  
St. Niklaas, Galerie Equilibrist, Works on Paper  
1992 Budapest, Liget Galéria, Artists' Books from Europe (Kat.)  
Deurle, Museum Dhondt-Dhaenens  
1993 Köln, Kunstverein, 11  
Köln, Art Cologne, Förderkoje Galerie Rolf Ricke  
1994 Bregenz, Künstlerhaus Palais Thurn & Taxis  
Köln, Stapelhaus, Förderstipendium der Stadt Köln  
Köln, Kunstverein, Der Stand der Dinge (Kat.)  
1995 Düsseldorf, Kunsthalle, Karl Schmidt-Rottluff Stipendium (Kat.)

- 1996 Köln, Galerie Rolf Ricke, Form als Ziel mündet immer in Formalismus  
Hannover, Projektraum Voltmerstraße, Fishing for Shapes?  
Kiel, Stadtgalerie im Sophienhof, Köln zur Zeit (Kat.)  
1997 Berlin, Künstlerhaus Bethanien, Fishing for Shapes  
Düsseldorf, Kunstmuseum, Augenzeugen – die Sammlung Hanck (Kat.)  
1998 Stuttgart, Galerie Reinhard Hauff, Bildhauerzeichnungen  
Linz, Hafengebieten, Europäischer Kulturmonat, Poseidons Auge  
Bremen, Neues Museum Weserburg, Minimal Maximal (Kat.)  
1999 Baden-Baden, Kunsthalle, Minimal Maximal  
Leipzig, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Collection 99  
Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, Minimal Maximal  
Amsterdam, Consortium, Neues Gestirn  
Dresden, Margonhaus, City-Index (Kat.)  
Werkleitz, Real[work], 4. Werkleitz Biennale (Kat.)  
München, FOE 156, Sur-Face  
Hamburg, Kunsthalle, Ein/räumen (Kat.)  
Düsseldorf, Kunsthalle, 25 Jahre Karl Schmidt-Rottluff Stipendium (Kat.)  
2001 Chiba, City Museum of Art, Minimal Maximal  
Kyoto, National Museum of Modern Art, Minimal Maximal  
Fukuoka, Fukuoka Art Museum, Minimal Maximal  
2002 National Museum of Contemporary Art, Seoul, Minimal Maximal  
London, Essor Gallery, Drei in eins  
München, Galerie Andreas Binder, Ten Years – Phase #2  
2003 Köln, Galerie Rolf Ricke, Perpetuum Mobile  
2004 Berlin, Potsdamer Platz, Mobile Museen (Org. Public Art Lab)  
Wien, Museumsquartier, Mobile Museen  
Barcelona, Forum 2004, Centre Cultural Can Fabra, Mobile Museen (Kat.)  
2005 Berlin, Kapinos Galerie, News from the Studios  
Bonn, ehem. Stadtgärtnerei, Lasst uns drei Hütten bauen  
Athen, E 31 Gallery, Fiction or Not Fiction  
2006 Zamosc, Ideal City – Invisible Cities (Kat.)  
Potsdam, Ideal City – Invisible Cities  
2007 Berlin, Kapinos Galerie, The Best of Show  
2008 Darmstadt, Bau 110, Positionen 1970–2008. Vom feministischen Aufbruch zur Normalität? (Kat.)  
Berlin, Ehemalige Staatliche Münze, Megastructure Reloaded (Kat.)

# Franka Hörnschemeyer

## ■ Bibliografie

- 1987 Zweite, A., Zwölf aus Hamburg, in: Studenten der Hochschule für Bildende Künste, Hamburg. Fünfte Ausstellung der Jürgen Ponto-Stiftung, Frankfurt a. M.
- 1989 Reindl, U. M., Durch 100 x 3,3, in: Franka Hörnschemeyer, Trockenbau, Kat. Galerie Vorsetzen, Hamburg
- 1990 Smolik, N., Gegeben ist ein Raum..., in: Stücki 1, Kat. Galerie Littmann, Basel
- Lambrecht, L., Installaties, in: Knaak Weekend, 18. 7.
- 1992 Franka Hörnschemeyer, GKF, Köln
- 1993 Amann, F., Schriftsatz, in: Umraum, Franka Hörnschemeyer und Francis Amann, Kat. Galerie Rolf Ricke, Köln
- Müller, S., Franka Hörnschemeyer, in: Nachrichtenblatt Kölnischer Kunstverein, 1
- 1994 Königer, M., Die Kunst-Baustelle, in: Süddeutsche Zeitung, 1. 12.
- 1995 Der Stand der Dinge, Kat. Kölnischer Kunstverein
- Puvogel, R., Der Stand der Dinge, in: Kunstforum International, 129
- Fricke, H., Tobende Katzen, in: Taz, 21./22. 10.
- Germer, S., Ortsbestimmung, in: Franka Hörnschemeyer, Kat. Karl Schmidt-Rottluff Förderstiftung, Kunsthalle, Düsseldorf
- 1996 Meinhardt, J., Der rauhe Charme des Rohbaus, in: Stuttgarter Nachrichten, 19. 6.
- Thiele, C., Franka Hörnschemeyer. Neue Räume aus Bauplatten, VSE und GKF, in: Art, 10
- Koerver J. P., Köln zur Zeit, in: Köln zur Zeit, Kat. Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel
- 1997 Schenker, C., o.T., in: Franka Hörnschemeyer, Lawrence Weiner, Tim Zulauf, Kat. Galerie Friedrich, Bern
- Baumgärtel, B., Franka Hörnschemeyer, in: Augenzeugen. Die Sammlung Hanck, Kat. Kunstmuseum, Düsseldorf
- Thiele, C., Varianten von Toiletten, in: Kölner Stadt-Anzeiger, 16. 5.
- Huemer, M., Ironische Spiele, in: Kölner Illustrierte, 5
- Krajewski, M., Franka Hörnschemeyer in der Galerie Rolf Ricke, in: Kunst-Bulletin, 5
- 1998 Sonna, B., Verblüffend luftig. Hörnschemeyer, Weiner, Zulauf, in: Süddeutsche Zeitung, 18. 2.
- Kurjakovic, D., Raumspezifische Strategien, in: Neue Bildende Kunst, 1
- Uiberrall, U., Franka Hörnschemeyer, in: Minimal Maximal, Kat. Neues Museum Weserburg, Bremen
- Friese, P., Franka Hörnschemeyer. DIN 2750, 1997, in: Minimal Maximal, Kat. Neues Museum Weserburg, Bremen
- 1999 Denk, A., Anlage 898S3. Franka Hörnschemeyer, in: Der Architekt, 6
- 2000 25 Jahre Karl Schmidt-Rottluff Stipendium, Berlin
- Denk, A., Franka Hörnschemeyer. Ein Kiosk und sein Doppelgänger, in: Im Bau. Kunst im Erweiterungsbau der Landesversicherungsanstalt in Münster, Münster
- Meinhardt J., Franka Hörnschemeyer. Die Versprechen der Moderne, in: City-Index, Kat. Kunst Haus, Dresden
- Koch, C., Mennicke, C., Die Stadt ist auch da, wo das Land ist, in: Real[work], 4. Werkleitz Biennale, Tornitz
- Koch, C., Mennicke, C., Franka Hörnschemeyer. MSE 500, 2000, in: After Work. 4. Biennale Tornitz Werkleitz Bildende Kunst, Kat. Werkleitz Gesellschaft e.V., Tornitz
- Barth, F., Hörnschemeyer, Franka. PSE 900, in: Ein/räumen. Arbeiten im Museum, Kat. Kunsthalle, Hamburg
- Gülischer, N., Maß gegen Maß – Prozess zu Prozess, in: Blitz Review, 651
- 2001 Sommer, T., Fragwürdige Frischzellentherapie, in: Art, 1
- Jens Rönnau, Ein/räumen – Arbeiten im Museum, in: Kunstforum International, 153
- Möntmann, N., Institutional Critique vs. Corporate Identity, in: Texte zur Kunst, 41
- Gülischer, N., Eingepasst, in: Blitz Review, 713
- Nolte, M., Risse im Gemäuer, in: Der Tagespiegel, 29. 9.
- Berg, R., Sonne im Westzimmer, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. 10.
- 2002 Elser, O., Büroauflösung / Office Clearance, in: Rethinking: Space, Time, Architecture. Ein Dialog zwischen Kunst und Architektur, Berlin
- Kaernbach, A., Franka Hörnschemeyer. BFD – bündig fluchtend dicht, in: Kunst am Bau. Die Projekte des Bundes in Berlin, Tübingen/Berlin
- Seidel, C., Franka Hörnschemeyer. Reinhard Hauff, in: Flash Art, 227
- Weidemann, F., Einführung, in: Franka Hörnschemeyer. Nr. 109, Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin
- v. Bismarck, B., Spielräume im Eingeräumten, in: Franka Hörnschemeyer. Nr. 109, Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin
- Löw, M., Bewegte und bewegende Räume, in: Franka Hörnschemeyer. Nr. 109, Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin
- Lepik, A., Modellräume. Zu Franka Hörnschemeyers Installationen, in: Franka Hörnschemeyer. Nr. 109, Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin
- Zache, D., Peenemünde, in: Franka Hörnschemeyer. Nr. 109, Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin
- 2003 Trainor, J., Franka Hörnschemeyer at Hamburger Bahnhof, in: Art in America, April
- Schlüter, K., Räume. Die Arbeiten von Franka Hörnschemeyer, unveröffentl. Magisterarbeit vorgelegt an der Universität Hamburg
- 2004 Berg, R., Ich will damit nicht provozieren, ich will offenlegen, was da ist, in: Dresdner Neueste Nachrichten, 2. 3.
- Thiele, C., Obsessiver Materialbegriff. Franka Hörnschemeyer als Gastprofessorin in Karlsruhe, in: Badische Neueste Nachrichten, 8. 6.
- Fricke, H., Franka Hörnschemeyer. Galerie Kapinos, in: u\_Spot, 3
- Berg, R., Franka Hörnschemeyer. Der multidimensionale Raum, in: Kunstforum International 172
- 2005 Friese, P., GKB 205, in: Franka Hörnschemeyer, Kat. Kunstverein Ruhr, Essen
- Schmidt, S. M., Verflüchtigungen und Kontraktionen. Montierte Skizzen aus der Zeitschleife am Kopstadtplatz, in: Franka Hörnschemeyer, Kat. Kunstverein Ruhr, Essen
- Schmidt, S. M., Franka Hörnschemeyer, in: Artist Kunstmagazin, 63
- Poppe, I., De fotografie van Franka Hörnschemeyer, in: NRC Handelsblad, 27. 5.
- Gülischer, N., Maß gegen Maß. Über PSE 900 von Franka Hörnschemeyer. Hamburger Kunsthalle, in: Friedrich Meschede (Hg.), Etwas von etwas. Abstrakte Kunst, Köln
- Clewing, U., Franka Hörnschemeyer. Freundliche Karikaturen, in: www.db-artmag.de,
- 2006 Butin, H., Franka Hörnschemeyer, Köln
- Berg, R., Franka Hörnschemeyer, in: – Ideal City – Invisible Cities, 41 international artists in public places and several exhibition spaces in two cities, Kat. European Art Projects, Berlin
- Gohlke, G., Die Einbettung der Bilder. ›Ideal City – Invisible Cities‹ in Zamosc, in: www.artnet.de, 4. 8
- Haun, A., Sichtlich aufgeräumt. Künstlerprofil Franka Hörnschemeyer, in: www.artnet.de, 4. 9.
- Zajonz, M., Ideal City – Invisible Cities. Von Zamosc nach Potsdam verpflanzte Kunstwerke, in: Bauwelt, 38
- 2007 Nachtigäller, R., Tanzende Raumstrukturen, in: Franka Hörnschemeyer. LaSound 1206, Kat. Städt. Galerie Nordhorn
- Schmidt, S. M., Ein labyrinthischer Parcours durch Ein- und Ausbrüche, in: Franka Hörnschemeyer. LaSound 1206, Kat. Städt. Galerie Nordhorn
- 2008 Richter, M., Franka Hörnschemeyer, in: Megastructures Reloaded. Visionäre Stadtentwürfe der Sechzigerjahre reflektiert von zeitgenössischen Künstlern, Kat. European Art Projects, Berlin
- Lützwow, G., Der dystopische Turm, in: art-magazin.de, 22. 9.
- Gohlke, G., Der Wachtraum der Utopie, in: www.artnet.de, 24. 9.
- Thiele, C., Franka Hörnschemeyer, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 84, München



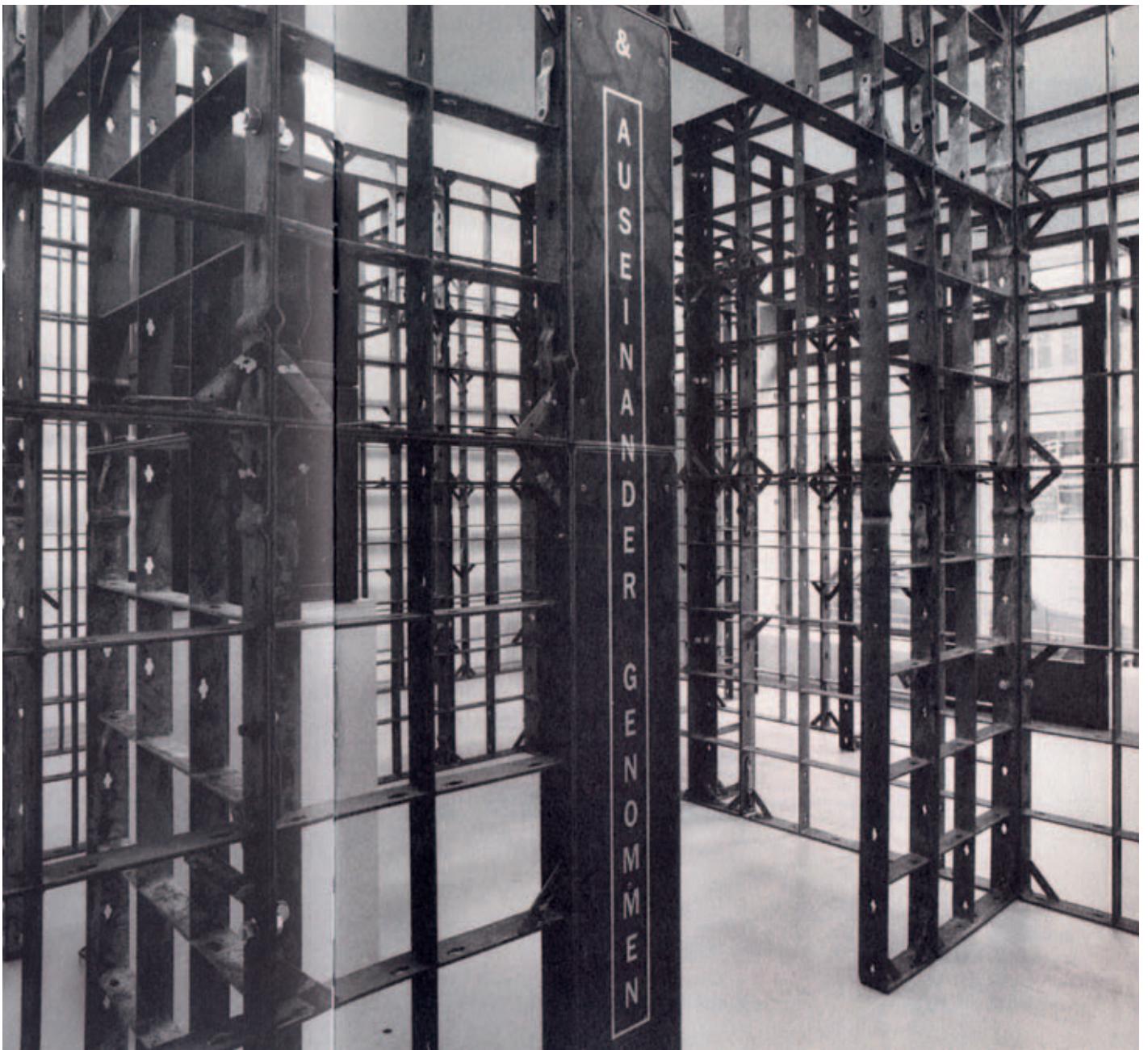
1



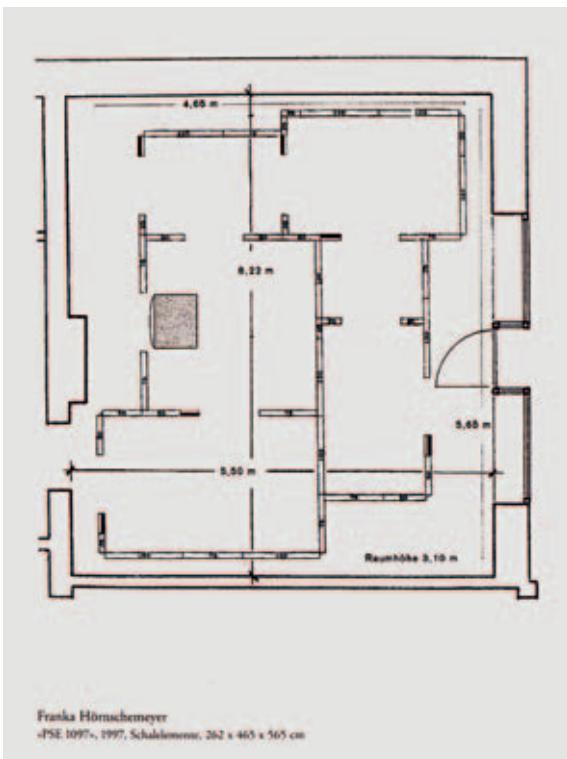
2

1 *Trockenbau. Fassadenraum*, 1990  
Gipskarton, Fugenspachtel  
260 x 625 x 431 cm  
temporäre Installation in der  
Galerie Equibrüst, St. Niklaas

2 *Trockenbau 1189*, 1989  
Gipskarton, Fugenspachtel  
250 x 625 x 431 cm  
temporäre Installation in der  
Galerie Equibrüst, St. Niklaas



3



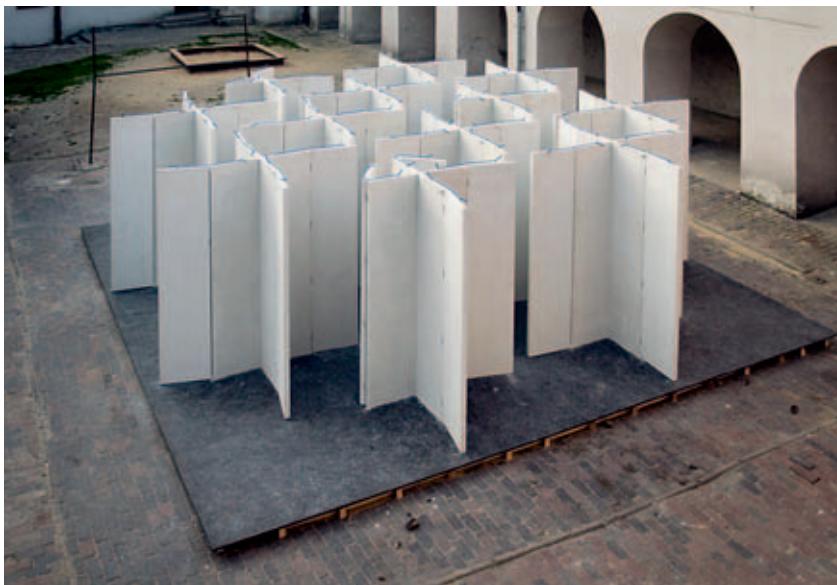
4



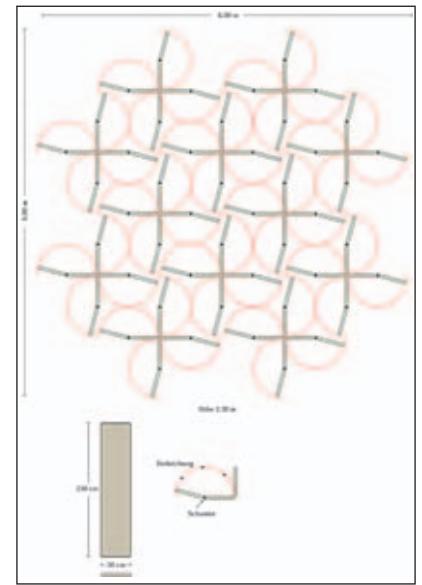
5







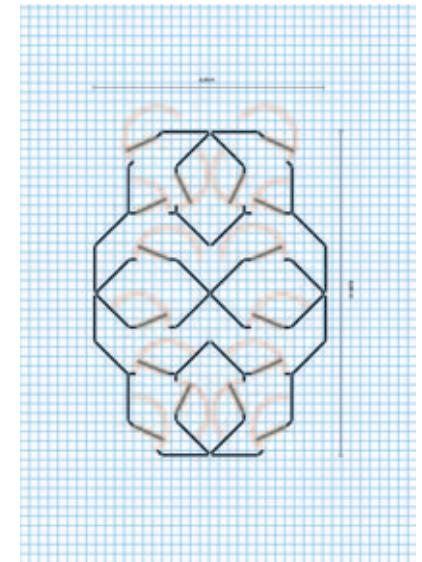
16



17



18



19

12 *GKB 205*, 2005  
a+b Gipskarton  
267 x 1122 x 640 cm  
temporäre Installation im Kunstverein Ruhr,  
Essen 2005

13 *GKB 205*, Grundriss

14 *GKB 9911*, 1991  
Gipskarton  
51 x 31 x 24 cm  
Provenienz: FH

15 *LaSound 1206*, 2006  
a-c Schallschutzplatten, Ständerwerk  
temporäre Installation in der Städtischen  
Galerie Nordhorn 2006/2007  
250 x 1980 x 1850 cm

16 *Konditional*, 2006  
Holz, OSB-Platten, Mörtel, Gummizug  
650 x 650 x 260 cm  
temporäre Installation für die Gruppenausstellung  
„Ideal City – Invisible Cities“, Zamosc / Polen

17 *Konditional*, Grundriss

18 *LaSound 908*, 2008  
Schallschutzplatten, Ständerwerk, Türen, Spiegel  
550 x 640 x 880 cm  
temporäre Installation in der Gruppenausstellung  
„Megastructure Reloaded“ in der Alten Münze,  
Berlin 2008

19 *La Sound 908*, Grundriss



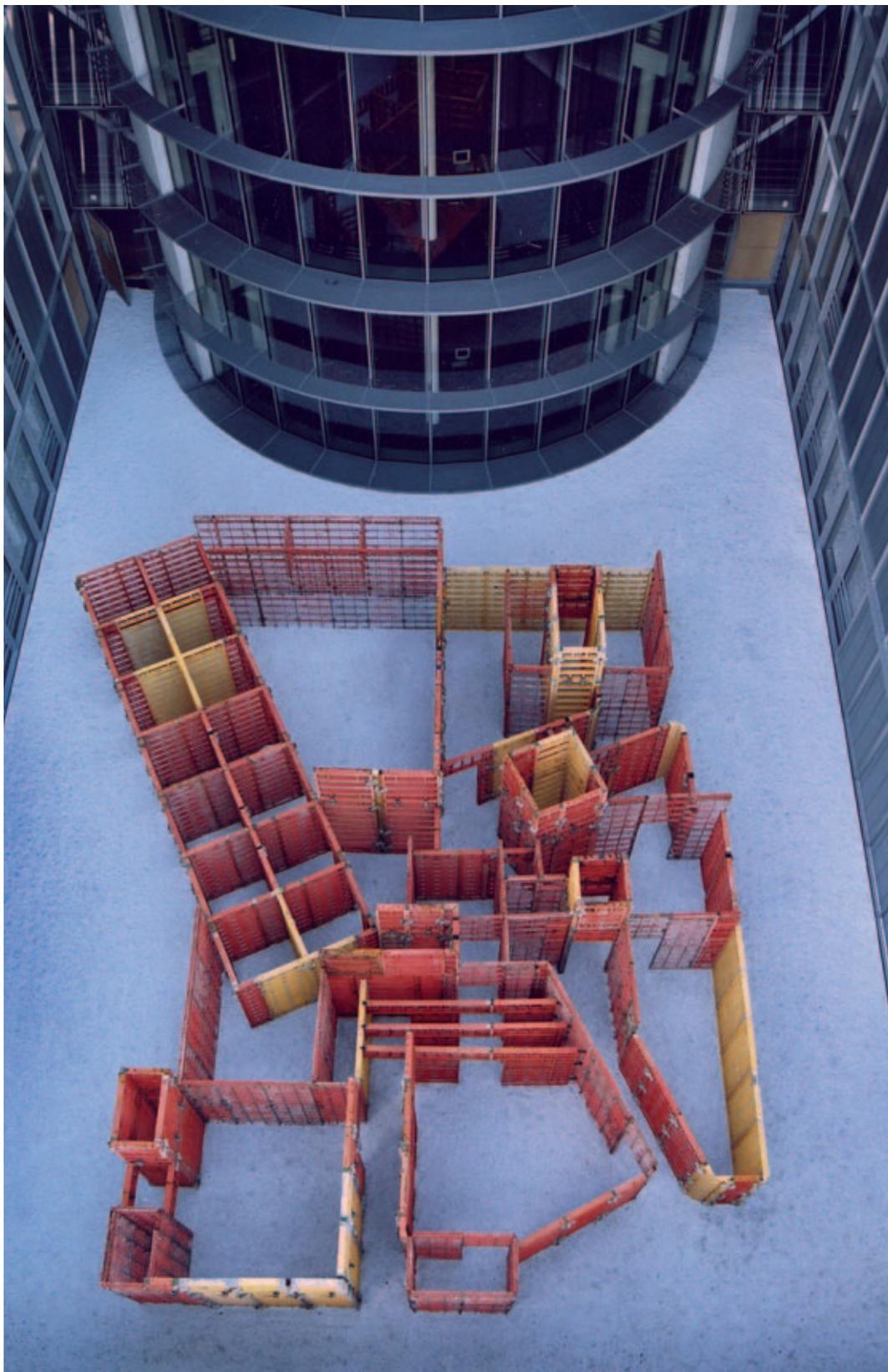
20 a



20 b



20 c



21 *BFD – Bündig Fluchtend Dicht*, 2001  
Schalelemente  
390 x 1720 x 1460 cm  
Paul-Löbe-Haus, Berlin Deutscher Bundestag (Aufsicht)

KÜNSTLER

# Franka Hörnschemeyer

Carmela Thiele

KRITISCHES LEXIKON  
DER GEGENWARTSKUNST

