

## Verstärker des kollektiven Gedächtnisses Zu Skulpturen von Franka Hörnschemeyer

### Urbane Standortbestimmung

Immer wieder einmal unterbrechen Baugruben das städtische Gefüge. Die Ursachen dafür sind überschaubar: Das Streben nach unten bedeutet gemeinhin entweder archäologisches Interesse oder Maßnahmen von Hoch- oder Tiefbau. Wenn sich Archäologie und Architektur bewusst begegnen, so geschieht das meist aus einer historiografischen Motivation heraus. Im Frühjahr 2011 nun öffnete sich mitten im Zentrum von Dresden, an dem von Passanten stark frequentierten Übergang zwischen Altmarkt und Prager Straße, eine Grube, die weder durch die eine, noch die andere Motivation zu erklären war – weder sollte hier städtische Infrastruktur verändert werden, noch erschien ein Ausgraberteam. Tatsächlich handelte es sich um eine künstlerische Maßnahme, die sowohl in einer Skulptur resultierte als auch in die tieferen Ebenen von Stadt- und Kulturgeschichte vordrang, architektonisch und geistig. Eine markante Skulptur inszeniert die mentale Archäologie einer Stadt – und zwar durch einen Einblick in die historische Kanalisation (Abb. 1–4).

Franka Hörnschemeyers »Trichter« (2011) in Dresden markiert bzw. entbirgt einen im Grunde längst verschwundenen Ort, das »Seetor«. »Trichter« ist als Einstieg nicht nur in den städtischen Untergrund angelegt, sondern auch in eine sonst nicht mehr sichtbare Zeitschicht. Infrastruktur und Historie sind die Rahmenbedingungen. Doch worauf verweist die obskure Ortsbezeichnung? Worin liegt der künstlerische Reiz, einen räumlichen Bezug zwischen Oben und Unten herzustellen? Gibt es Archetypen der Zivilisation, die als Inspiration für ein so ungewöhnliches Vorgehen wirken? Bevor wir in diesem Sinne Franka Hörnschemeyers bislang oder zeitgleich entstandene Interventionen auf Bezüge untersuchen, bietet sich ein kurzer Exkurs in die Stadtentwicklung vor Ort und generell an.

»Seestraße«, »Am See« oder »Seevorstadt« sind bekannte Namen auf dem Stadtplan von Dresden. Ein Gewässer freilich ist nirgendwo mehr in Sicht. Diese Bezeichnungen sind Überreste einer längst überformten Topografie, die einst außerhalb der Stadtmauern lag: unwegsames, feuchtes Gelände. Von dort gelangte man durch das »Seetor« in die Innenstadt. Auch davon keine

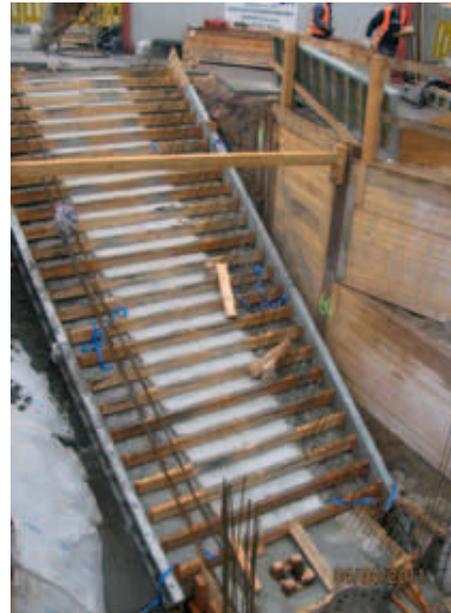
## Reinforcing Collective Memory On the Sculptures of Franka Hörnschemeyer

### Urban Siting

The urban fabric is frequently disrupted by excavation sites. The reasons for this are readily comprehensible: digging usually signals either archaeological interest or construction requirements. Conscious encounters between archaeology and architecture usually indicate some historiographical motive. In spring 2011, however, a trench appeared in the centre of Dresden at a busy road crossing between the Altmarkt (old market square) and Prager Straße, to which neither motive applied – neither was any change to be made in the urban infrastructure nor did a team of archaeologists appear. In fact, it was an artistic enterprise, which resulted both in a sculpture and in the architectural and intellectual exploration of the deeper levels of municipal and cultural history. A striking sculpture now presents the mental archaeology of a city – by providing a view of its historic sewer system (fig. 1–4).

Franka Hörnschemeyer's "Trichter" (Funnel) (2011) in Dresden marks the former site of a feature that has long disappeared, the old city gate called the "Seetor", thus reviving it in the public consciousness. "Trichter" is designed as an entrance not merely into the city's underworld but also into a period of time that is otherwise no longer in evidence. Infrastructure and history form the underlying conditions. But what does the obscure place name refer to? What is the artistic motivation for creating a spatial connection between 'above' and 'below'? Are there archetypes of civilisation that serve as inspiration for such an unusual endeavour? Before investigating Franka Hörnschemeyer's earlier or concurrent interventions to look for pertinent references, it is appropriate to digress briefly and consider the development of the city at this site and in general.

"Seestraße", "Am See" and "Seevorstadt" are well-known place names on the map of Dresden. The word "See" means lake, and yet there is no body of water anywhere near here nowadays. These names are left over from a topography that has long disappeared: rough and wet terrain that once lay outside the city walls. Coming from there, access to the city centre was through the "Seetor". There is no longer any trace of this gate either. Like all the other



Spur mehr. Wie alle anderen Festungsanlagen wurde das Bauwerk in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geschleift.<sup>1</sup> Eine moderne Stadt war auf archaische Befestigungen nicht mehr angewiesen. »Die Uneinnehmbarkeit einer Festung hängt mehr von der Qualität ihres Planes als von der Dicke ihrer Mauern ab«, stellte der italienische Stadtbaumeister Francesco di Giorgio Martini im 15. Jahrhundert in seinem Architekturtraktat klar.<sup>2</sup> Ersetzen wir »Festung« durch »Stadt« und »Plan« durch »urbane Systeme«, dann erhalten wir eine Aussage darüber, was eine moderne Stadt in ihrem Inneren zusammenhält. Um die Qualität des Planes, um die Qualität solcher lebenserhaltenden Systeme zu erkennen und das damit verbundene Sicherheitsgefühl zu genießen, reicht es schon seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr, auf mittelalterlichen Wällen – sofern diese überhaupt noch existieren – zu flanieren. Man müsste dafür seinen Spaziergang schon in den städtischen Untergrund verlegen; dorthin, wo Wasser- und Abwasserleitungen, Gasrohre, Elektrizitäts- und Telekommunikationskabel ein für Laien unenträselbares Labyrinth formen. Die Sicherheitsanlagen unserer Zivilgesellschaft existieren schon lange nur mehr im Untergrund. Sie sind nicht weniger komplex als ihre Vorgänger. Auch frühe Stadtbefestigungen waren labyrinthisch angelegt, um Angreifer

1  
Kanalabschnitt unter  
dem ehemaligen Seetor  
Dresden, 2004

Section of the sewer system  
under the former Seetor  
Dresden, 2004

2–4  
Trichter im Bau  
Dresden, 2011

Trichter (Funnel)  
under construction  
Dresden, 2011

fortifications, the structure was demolished in the first half of the 19th century.<sup>1</sup> A modern city no longer needed archaic defences. “The security of a fortress depends more on the quality of its planning than on the thickness of its walls,” noted the 15th-century Italian architect Francesco di Giorgio Martini in his treatise on architecture.<sup>2</sup> If we replace “fortress” with “city” and “planning” with “urban systems” we obtain a statement concerning that which essentially holds a modern city together. In order to evaluate the quality of the planning, to appreciate the quality of such life support systems, and to enjoy the feeling of security they engender, it is no longer sufficient – and has not been since the 19th century – to stroll along medieval walls, insofar as they still exist. Instead, you would have to transfer your walk to the subterranean level, to the place where water pipes and sewers, gas pipelines, electricity and telecommunications cables form a labyrinth that is unfathomable to the layman. The security installations of our civil society have long been moved under the ground. They are no less complex than their predecessors. Early urban fortifications were also labyrinthine in structure in order to confuse attackers, and early cities mushroomed in an unregulated way.<sup>3</sup> Even though little remains visible on the surface of a modern metropolis altered by regulatory urban



5/6  
**BFD**  
**Bündig Fluchtend Dicht**  
 Schalelemente  
 390 × 1460 × 1720 cm  
 Paul-Löbe-Haus,  
 Deutscher Bundestag,  
 Berlin, 2001

**BFD**  
**Bündig Fluchtend Dicht**  
**(Flush, aligned, impervious)**  
 Formwork elements  
 390 × 1460 × 1720 cm  
 Paul-Löbe-Haus,  
 German Bundestag,  
 Berlin, 2001

in die Irre zu leiten und frühe Städte wucherten unreguliert.<sup>3</sup> Es scheint, dass in urbanen Abwehrmaßnahmen diese Strukturen nicht nur symbolisch überlebten, auch wenn auf der Oberfläche einer modernen, von regulativer Stadtplanung veränderten Metropole auf den ersten Blick davon nicht mehr viel zu sehen ist. Das Labyrinth ist eine relevante Größe geblieben, nicht nur als bau- und kulturgeschichtliche Figur.

#### Varianten zum Labyrinth

Franka Hörnschemeyer beschäftigt sich schon lange mit derlei labyrinthischen Formationen, nicht erst mit ihrer Erkundung des Dresdner Untergrunds und während ihrer Arbeit an der Skulptur »Trichter«.<sup>4</sup> Sie setzt dabei allerdings nicht auf die Figur des Irrgartens als defensive Irreführung, sondern fasst sie als eine begehbare Manifestation von lokalem Gedächtnis auf. Die Künstlerin identifiziert und realisiert Labyrinth als ambivalente Symptome des Gemeinwesens. Als sie von 1998 bis 2001 an ihrer Außenraumgestaltung des Paul-Löbe-Hauses (Deutscher Bundestag, Berlin) arbeitete, legte sie genau ein solches Muster der Verschachtelung zugrunde. Schalelemente aus dem Betonbau wurden so komponiert, dass eine völlig neue, fremdartige Raumsituation entstand (Abb. 5/6).



Beim Begehen der Skulptur erschließt sich gleichsam physisch ein Stück deutsch-deutscher Vergangenheit. Die Recherche der Künstlerin hatte ergeben, dass dort, wo das wiedervereinigte Deutschland Demokratie auch architektonisch aufführt, bis 1989 die Grenztruppen der DDR einen Stützpunkt hatten. Auf den Geist dieser Fortifikation gegen den, als feindlich begriffenen, Westteil Berlins bezog sich Hörschemeyer mit ihrem labyrinthischen Modell. Sie verwendete dafür nicht nur die originale Ausrichtung der Anlage, sondern griff auch auf die Grundrisse der einstigen Bauten, speziell der Hundezwinger zurück. Selbst ohne historisches Wissen entstehen uns so beim Durchqueren der Arbeit »BFD – Bündig Fluchtend Dicht« Gefühle von Klaustrophobie, Zwängen und Ausweglosigkeit. Der nüchterne Titel, der nur sachlich das verwendete Material benennt, wird in dieser Lesart zu schwarzer Poesie. Die unausweichliche Präsenz von Gittern und Rastern in Serie tut ein Übriges.

Dabei fangen die seriellen, kunstlosen Bauelemente in ihrer Transparenz gleichzeitig jede emotionale Übersteigerung ab. Es ist Franka Hörschemeyers große Begabung, dass sie zwar immer wieder schmerzhaft und prägnante Aspekte der Geschichte freilegt, diese dann jedoch formsicher und pathosfrei in Skulptur übersetzt.

Häufig, wie in »LaSound 908« (2008), »PSE 999« (1999) oder »Büroauflösung« (2002) lässt sie dem reinen Materialgedächtnis von recycelten Industriewerkstoffen den Vortritt vor kulturhistorischen Aspekten (Abb. 7/8). Sie schafft atmosphärische Räume, die für den flüchtigen Sinn und Unsinn menschlicher Konstruktionen sensibilisieren. Die kalkulierte, verwinkelte Wegführung im Inneren solcher Skulpturen wie auch die grafisch dichten (und auch meist werkimmanenten) Planzeichnungen deuten jedoch wieder und wieder auf mögliche Verstecksituationen, auf Schutzräume und Abwehrmechanismen hin.

### **Leitsysteme im Erinnerungsraum**

Mit ihrer jüngsten öffentlichen Skulptur »Koordinaten« (2011, Kunstwegen) in Neugnadenfeld bei Nordhorn arbeitete Hörschemeyer erneut mit den bewährten, bereits in Berlin verwendeten Schalelementen (Abb. 9/10). Wiederum ordnete sie gitterartige Module zu einem begehbaren, nichtlinearen Parcours. Sie agierte hier jedoch nicht in einem urban gegliederten Umfeld, sondern vielmehr in einem Naturraum. »Koordinaten« spielt formal mit Durchlässigkeiten und Verriegelungen – denen des Materials wie auch der Vegetation. Von einem intuitiv entwickelten topografischen Zentrum (ursprünglich eine Vertiefung im Waldboden) breitet sich »Koordinaten« sternförmig aus. Interessanterweise wirkt die industrielle Materialität der Schalelemente in der

planning, it would appear that these structures have survived, not only symbolically, in those features that constitute the city's defences. The labyrinth has remained a relevant quantity, not just as a figure of architectural and cultural history.

### **Variations on the Labyrinth**

Franka Hörschemeyer has been exploring such labyrinthine formations for a long time now, not just through her investigation of the subterranean world of Dresden and during her work on the sculpture "Trichter".<sup>4</sup> However, she has focused not on the figure of the maze as a means of defence through confusion of the enemy but has instead interpreted it as a walk-in manifestation of local memory. The artist identifies and creates labyrinths as ambivalent symptoms of the body politic. When she was working on her sculptural design for the Paul Löbe Building (at the Bundestag, Berlin) between 1998 and 2001, she based it on precisely such a convoluted pattern. Formwork elements normally used in building concrete structures were put together in such a way as to create a completely new, alien spatial situation.

When walking through the sculpture, the visitor seems to physically experience something of Germany's divided past. The artist's research showed that until 1989 GDR border guards were stationed in this area where democracy in the reunified Germany is now given expression in architecture. With her Labyrinthine model, Hörschemeyer referred to the spirit of this fortification directed against the western part of Berlin, which was regarded as an enemy at that time. For this, she used not only the original alignment of the complex but also drew on the ground plans of the former buildings, particularly the dog kennels. Even without any historical knowledge, we feel a sense of claustrophobia, constraint and hopelessness as we walk through this work entitled "BFD – Bündig Fluchtend Dicht" (flush, aligned, impervious). When interpreted in this way, the mundane title, which merely names the material used, becomes dark poetry. The inevitable presence of latticework and serial grid structures reinforces this feeling (fig. 5/6).

Yet at the same time the transparency of the serially produced, crude structural elements also precludes any excessive emotionality. Franka Hörschemeyer's great talent is her ability to expose painful and incisive aspects of history while at the same time translating them into sculpture in a manner that is functional and free of pathos.

Often, as in the case of "LaSound 908" (2008), "PSE 999" (1999) and "Büroauflösung" (Closing Down the Office) (2002) she gives priority to the purely material memory of recycled industrial components over cultural-historical

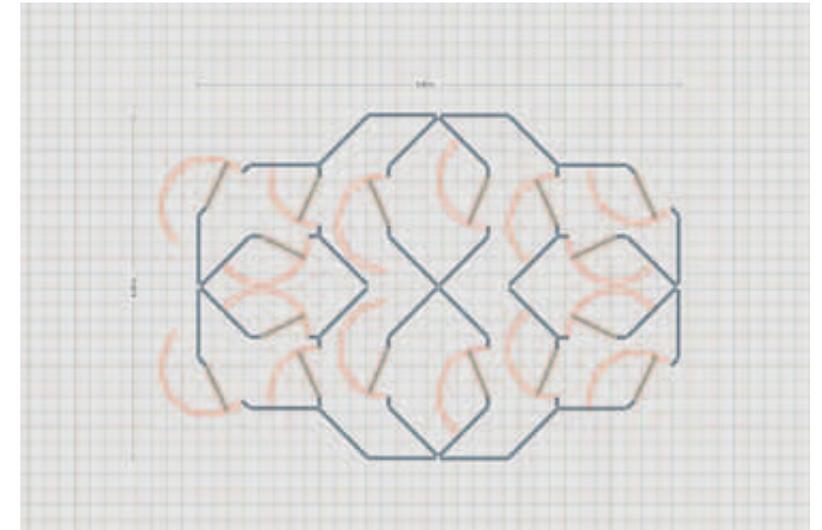


7  
**LaSound 908**  
 Gipskarton, Ständerwerk,  
 Spiegel, Türen  
 300 × 640 × 880 cm  
 Berlin, 2008

**LaSound 908**  
 Drywall, stud framing,  
 mirrors, doors  
 300 × 640 × 880 cm  
 Berlin, 2008

8  
**LaSound 908**  
 Grundrissplan  
 Piezo-Druck  
 30 × 40 cm  
 2008

**LaSound 908**  
 Ground plan  
 Piezo Print  
 30 × 40 cm  
 2008



Waldkulisse eher zurückhaltend, blendet sich mit Selbstverständlichkeit ein. Dennoch schwingt die Metapher des Skeletts beim Gebrauch von Rasterwänden stets mit. Natürlich enthält dieses Symbol eine existenzialistische bzw. auf das Vergehen gerichtete Dimension. Gleichzeitig wirken die genormten Skelette wie der Beginn von etwas. Diese Symbolik des Werdens und Vergehens wird im Wald von Neugnadenfeld durch das Wachstum ringsum verstärkt. Anders als im Stadtraum gerät die biologische Komponente dieses so offenen Umfelds zum zusätzlichen Bedeutungsträger. Der Tod, das Sterben, in »Koordinaten« sehr gegenwärtig, werden relativiert. Möglichkeiten liegen in der Luft, so unabgeschlossen und vielfältig wie die Geschichte(n), die diese Arbeit in ihren hörbaren Elementen erzählt.

Allen öffentlichen Realisierungen Franka Hörnschemeyers geht eine profunde Recherche voraus. Dieser Prozess besteht in einer psychophysischen Einfühlung in die räumliche wie auch mentale Topografie des Ortes. Wie im Falle der Standorte von »Trichter« oder »BFD« liegt auch das »Koordinaten«-Wäldchen in einem Netzwerk von nicht oder nicht sofort sichtbaren Bezügen. So befindet sich in unmittelbarer Nähe ein Gräberfeld für russische Kriegsgefangene des Zweiten Weltkriegs. Einst gab es in dieser Gegend mehrere Arbeitslager, zunächst für deutsche Strafgefangene geplant, später Schauplatz von gezielten Grausamkeiten gegenüber dem Kriegsgegner. Im Ort leben heute noch Augenzeugen dieser Vorgänge ebenso wie deren Nachkommen. Zudem siedelten sich hier Vertriebene aus dem ehemals deutschen Osten an.

aspects (fig. 7/8). She creates atmospheric spaces that arouse the viewer's awareness of the fleeting sense and nonsense of human constructions. Again and again, however, the calculated, winding paths inside such sculptures, as well as the graphically complex plans (which are mostly inherent in the works), indicate possible hiding places, safe rooms and defence mechanisms.

### Control Systems in the Space of Memory

With her latest public sculpture "Koordinaten" (Coordinates) (2011, Kunstwegen) in Neugnadenfeld near Nordhorn, Hörnschemeyer again worked with the tried and tested formwork elements already used in Berlin (Abb. 9/10). Once again, she arranged the latticework modules in such a way as to create a non-linear course to be walked through. However, here she was not working in a structured urban environment but rather in a natural space. With its forms, "Koordinaten" explores the question of penetrability and interconnection – both of materials and of vegetation. "Koordinaten" spreads out in a star-shaped formation from an intuitively developed topographical centre (originally a dip in the forest floor). Interestingly, the industrial materiality of the formwork elements has a rather reserved effect against the background of the forest; they blend into it quite naturally. And yet the metaphor of a skeleton is always present when lattice walls are used. Naturally, this symbol has an existentialist dimension or one that focuses on decay and deterioration. At the same time, these standardised skeletons seem like the beginning

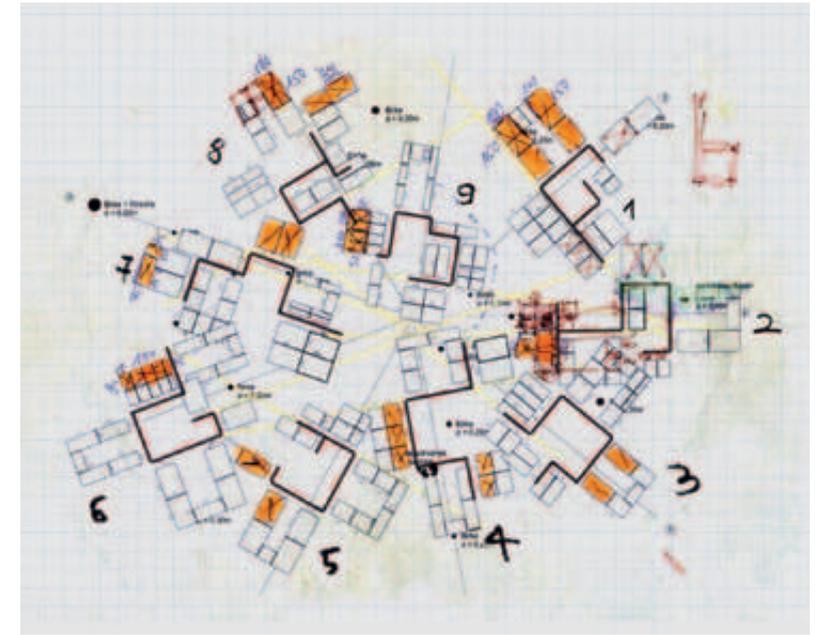


9  
**Koordinaten**  
 Schalelemente,  
 akustische Medien  
 2550 × 1750 × 300 cm  
 Neugnadenfeld, 2011

**Coordinates**  
 Formwork elements,  
 acoustic media  
 2550 × 1750 × 300 cm  
 Neugnadenfeld, 2011

Auch russische Spätaussiedler aus der Zeit nach 1989 prägen die Demografie. Dieser Vielfalt spürte Franka Hörnschemeyer, in enger Zusammenarbeit mit der Filmemacherin und Tonregisseurin Katrin Eissing, sensibel nach. In »Koordinaten« verschränken sich begehbare und hörbare Elemente. Durch Tondokumente, von Ansässigen gesprochen, wird das lokale Gedächtnis des Ortes lebendig. Es scheint, als seien diese vielfältigen Interessengruppen in einem unaufhörlichen Gespräch – mit allen dazugehörigen Ungenauigkeiten und Projektionen. In den Kammern der »Koordinaten«-Struktur lagern sich so akustische Bausteine des Erinnerns ab.

Diese Methode überrascht mit ihrem Bezug zur antiken Gedächtniskunst. Bei jenem – gewissermaßen virtuellen System – wurden die einzelnen Räume eines imaginierten Bauwerks (gern auch eines Labyrinths) mit markanten Gegenständen möbliert. Anhand solcher Objekte memorierte man dann den Verlauf und Inhalt einer Rede oder eines Narrativs.<sup>5</sup> Ein derartiges Umherwandern im Geiste wird in »Koordinaten« zum tatsächlichen Nachvollzug einer kollektiven Erzählung. Beim Gehen nähern sich die biografischen Fragmente an oder entfernen sich wieder voneinander – soziales Gefüge wird hörbar. Mosaikartig und individuell zugleich, fügen sich die Erzählungen der Anwohner aller Generationen zu einem universellen, allgemeingültigen Eindruck.



10  
**Koordinaten**  
 Grund- und Aufrissplan,  
 Mixed Media  
 21 × 29 cm  
 2011

**Coordinates**  
 Ground and elevation plan,  
 mixed media  
 21 × 29 cm  
 2011

of something. This symbolism of becoming and decaying is reinforced in the wood at Neugnadenfeld by the growth that is taking place all around. Unlike in an urban space, the biological component of this very open environment becomes an additional carrier of meaning. Death and dying, which are so present in »Koordinaten«, are put into perspective. Possibilities are in the air, as unfinished and diverse as the story or stories that this work tells in its audible elements.

All Franka Hörnschemeyer's public works are preceded by detailed research. This process consists in gaining a psychophysical insight into the spatial and mental topography of a location. As in the case of the locations for »Trichter« and »BFD«, the small wood where »Koordinaten« is located is part of a network of relationships that are not, or at least not immediately, visible. It is in close proximity, for example, to a cemetery for Russian prisoners-of-war from the Second World War. There were once several labour camps in this area – initially planned for German prisoners and later the scene of atrocities against enemy forces. There are still people living in the village who were eye-witnesses to these happenings, as well as their descendants. In addition, displaced people from the formerly German territories in Eastern Europe settled here. The local demographic is also influenced by ethnic Germans who left the former Soviet

Franka Hörnschemeyer leistet mit »Koordinaten« daher einen wichtigen, gleichsam anthropologischen Beitrag und erweist sich in ihrem künstlerischen Ansatz als Vertreterin so genannter postmemorialer Verfahren. Marianne Hirsch, weitgehend mit der Aufarbeitung des Holocausts beschäftigt, erklärt in ihrem Aufsatz »The Generation of Postmemory«, »Postmemory« sei weder eine Bewegung, Methode noch eine Idee, sondern vielmehr eine Struktur von »inter- und transgenerationaler Übertragung von traumatischem Wissen und Erfahrungen«.<sup>6</sup> »Koordinaten« unterschreibt Hirschs Feststellung: »Die Verbindung von postmemory zur Vergangenheit ist daher nicht eigentlich durch Erinnerung vermittelt, sondern durch eine imaginative Investition, Projektion und Kreation.«<sup>7</sup> Die von Hörnschemeyer und Eissing angewandte Technik aktiviert zudem das von Jan Assmann beschriebene kommunikative Element des kollektiven Gedächtnisses. Damit werden Erlebnisse aus der jüngeren Vergangenheit innerhalb eines Erinnerungsraumes mit einer Gruppe von Zeitgenossen geteilt bzw. rekonstruiert.<sup>8</sup>

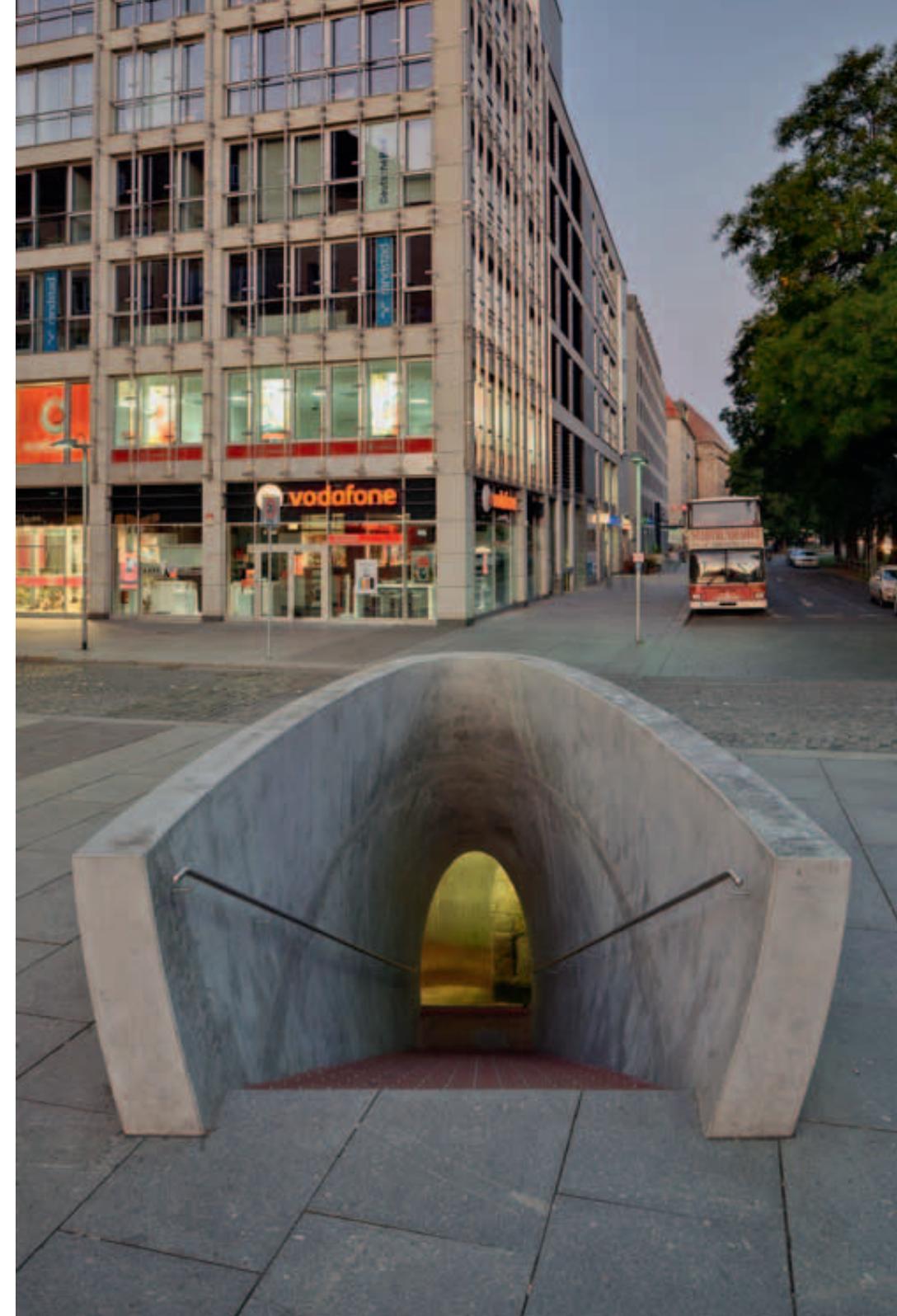
Das Wäldchen wird in dieser komplexen künstlerischen Umdeutung zum Modell eines solchen Erinnerungsraums, zu einer historischen Gelenkstelle. Gänzlich ohne moralisierende Kommentare entfaltet »Koordinaten« eine gesellschaftliche, letztlich politische Tragkraft. Die Sprecher dokumentieren soziale Veränderungen fast absichtslos. Einer von ihnen sagt: »Alles, was einem fremd ist, das hält man fest« und erinnert sich an die ursprünglichen Sandwege in der Gegend, an das Eintreffen der Vermesser in den 1930er Jahren, an (aus kindlicher Perspektive) unergründliche Aktivitäten und schließlich den Aufbau der Lager. Während seiner Rede spielen sich auch für den heutigen Rezipienten diese Veränderungen fast visuell ab. Es sind Veränderungen mit enormen Folgen für das Gemeinwesen, die die örtliche Spezifik automatisch übersteigen. Franka Hörnschemeyer nimmt diese Figur der menschlichen Aneignung von Umwelt auf. Sie schafft und gliedert kulturelle Erfahrungsräume und überlässt es den Nutzern von »Koordinaten«, ihre Schlüsse daraus zu ziehen.

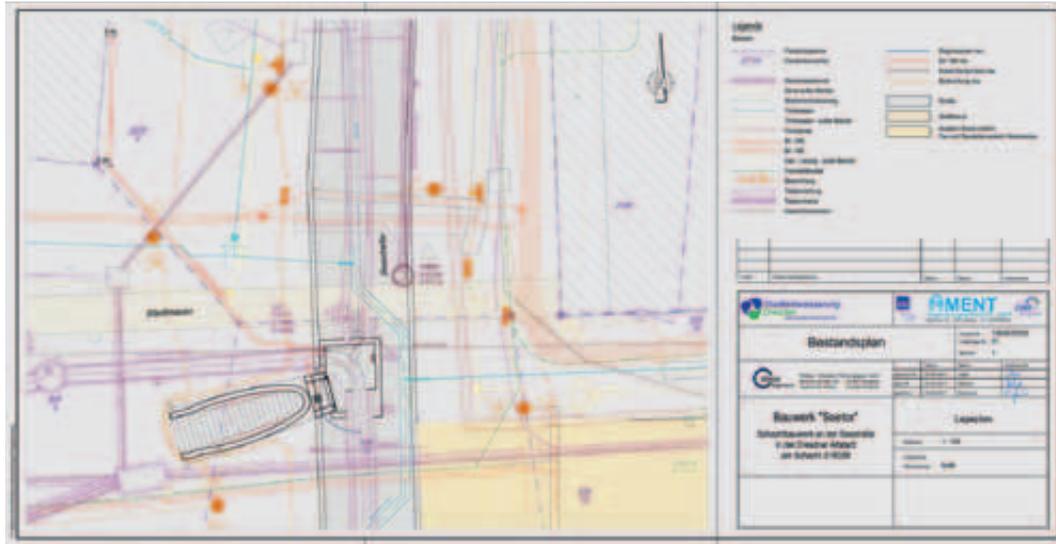
### Analytische Untergrundbewegungen

Jenes Moment einer Freilegung von verschwundenen Informationen, das sowohl »BFD« als auch »Koordinaten« trägt, bestimmt ebenfalls Franka Hörnschemeyers Strategie am Dresdner »Trichter« (Abb. 11). Im Grunde wäre die Existenz eines historischen »Seetors« komplett aus dem öffentlichen Bewusstsein getilgt, hätte es nicht 2003 das kommunale Bedürfnis nach einer künstlerischen Wiederbelebung des Standorts gegeben. Oder sollte man dieses Bestreben eher künstliche Reanimation nennen? Nur eine gelungene künstlerische Lösung kann diesen Wunsch rechtfertigen.

11  
**Trichter**  
Beton, Kanalklinker,  
Glas, Metall  
1224 × 599 × 413 cm  
Dresden 2011

**Trichter (Funnel)**  
Concrete, sewer bricks,  
glass, metal  
1224 × 599 × 413 cm  
Dresden 2011





12  
Bestandsplan  
Weber Ingenieure,  
Stolzenberg Architekten  
2011

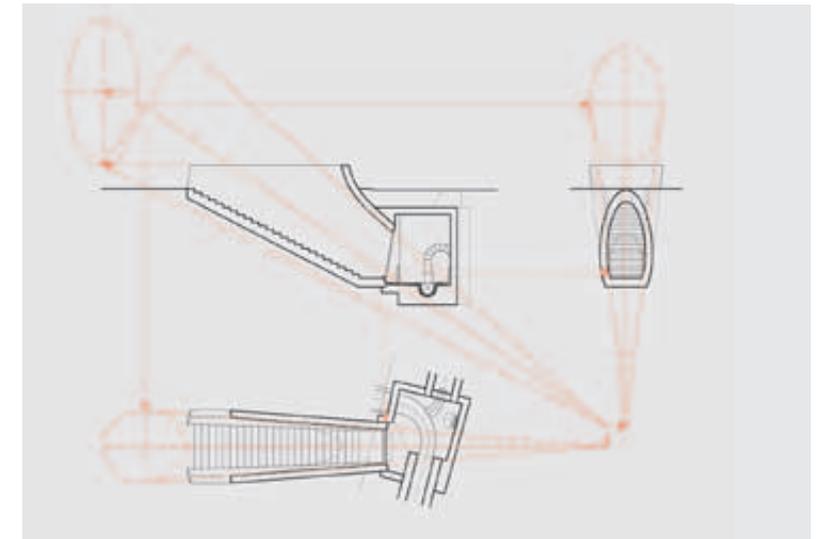
As-completed drawing  
Weber Ingenieure,  
Stolzenberg Architekten  
2011

Die Figur eines Tors (in welcher Stilistik auch immer), wie sie in den eingegangenen Entwürfen eines offenen Wettbewerbs hundertfach auftauchte, musste im doppelten Sinne an der Oberfläche bleiben. Für Franka Hörnschemeyer kam eine solche Variante im Sinne von Ersatz oder Duplikat nicht in Frage. Sie analysierte das Gelände daher nicht nur empirisch, sondern stadtgeschichtlich; nicht nur horizontal, sondern vertikal. Bereits in den Wettbewerbsunterlagen fand sie eine entscheidende Inspiration. Denn diese enthielten Pläne des dortigen Untergrunds, die die Künstlerin durch deren grafische Dichte faszinierten. Bei aller bautechnischen Nüchternheit entsprachen sie der bisherigen strukturierten, planerischen Vorgehensweise von Hörnschemeyer. Schon früh in ihrem Schaffen verwendete sie gezeichnete Grundrisse als Werkbestandteil.<sup>9</sup> Diese künstlerische Kartografie bereitet häufig ihre Arbeiten vor und begleitet sie: Auf dem Papier verhalten sich Interventionen planerisch zu vorhandenen Raumsituationen (Abb. 12/13).

Im Falle der Dresdner Herausforderung lag die lokale planerische Bestandsaufnahme bereits vor. Die gesamten unterirdischen Versorgungsanlagen formierten ein komplexes, farbig akzentuiertes Netzwerk, das interessanter schien als alles, was sich in der überraschungsfreien städtischen Oberwelt zuträgt – zumindest für Franka Hörnschemeyer. Sie untersuchte die Funktion des Ortes »Seetor«, die ja bereits bis 1811 mit dem Abriss der Wallanlagen für obsolet erklärt worden war.<sup>10</sup> Die Einfallstore für jene Feinde, gegen die sich

13  
Geometrie  
Stolzenberg Architekten  
2010

Geometry  
Stolzenberg Architekten  
2010



Union after 1989. Working in close association with the film-maker and sound-director Katrin Eissing, Franka Hörnschemeyer has sensitively traced this diversity. In “Koordinaten” walk-in and audible elements are interwoven. Through sound documents – recordings of people from the area speaking – the local memory of the location is brought to life. It seems as if these diverse interest groups are engaged in a never-ending conversation – with all the normal inaccuracies and projections. Hence, the chambers of the “Koordinaten” structure contain the acoustic building blocks of memory.

This method makes a surprising reference to the antique art of memory. In that (one might say ‘virtual’) system, individual rooms within an imaginary building (sometimes a labyrinth) were furnished with striking objects. With the aid of these objects, the sequence and content of a narrative could be recalled in the mind’s eye.<sup>5</sup> In “Koordinaten” such mental ‘travelling’ is turned into the actual reenactment of a collective narrative. As the visitor walks about, the biographical fragments come closer or move away from each other – social structure becomes audible. Mosaic-like and individual, the stories told by the locals of all generations merge into a universal, general impression. Thus, through “Koordinaten” Franka Hörnschemeyer makes an important, almost anthropological contribution, using her artistic approach to become a representative of what are known as post-memorial practices. Marianne Hirsch, whose research focuses mainly on remembrance of the Holocaust,

rasant wachsende Großstädte im 19. Jahrhundert zu verteidigen hatten, waren diffus und unsichtbar: Bakterien, Keime, noch nicht identifizierte Krankheitserreger aller Art stellten die wahre Bedrohung dar. Das zeigten die damaligen, verheerenden Cholera- und Typhusepidemien. Vor diesem Hintergrund liegt es nahe, eine Parallele zwischen dem Festungsbau der mittelalterlichen bis spätneuzeitlichen Stadt und den Kanalsystemen der modernen Stadt zu ziehen – was Franka Hörnschemeyer mit »Trichter« schließlich auch tat.

Die Befestigung der Metropole fand nun im Untergrund statt, mit allen damit verbundenen Funktionalitäten und Infrastrukturen. Generell war das 19. Jahrhundert von systematischen Eingriffen in historisch gewachsene Stadtbilder geprägt, wie das Jürgen Osterhammel schlüssig darstellt. Auf den geistigen Systemen des 18. Jahrhunderts aufbauend, fanden nun umfassende Veränderungen des urbanen Raums statt. Neben dem Eisenbahnnetz oder den weltweiten Telegrafleitungen war die flächendeckende Abwasserbeseitigung nur eine davon – für das Überleben in Ballungsräumen aber vielleicht die wichtigste. Hier gingen pionierhafte Ingenieurleistungen mit Hygienestrategien Hand in Hand: »Der westeuropäische Staat erweiterte sein Repertoire der Kontrolle und Ausgrenzung von Kranken oder potenziellen Trägern von Krankheiten [...] um Investitionen in eine Infrastruktur, die Krankheiten ihren Nährboden entziehen sollten.«<sup>11</sup> Und wenn auch Michel Foucault in seiner Pariser Vorlesung zur »Verteidigung der Gesellschaft« (1976) diese Maßnahmen als disziplinarisch und als »Bio-Macht« identifiziert und letztlich auch kritisiert,<sup>12</sup> so profitieren wir bis heute von diesen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts. Auch in Dresden wurde seit 1853 eines der europaweit fortschrittlichsten Abwassersysteme angelegt.<sup>13</sup> Einer dieser frühen, noch immer funktionierenden Kanäle befindet sich direkt unter dem im Wettbewerb fixierten Kunststandort.

Der Kanal von 1869 besteht aus Sandstein und wurde vermutlich von dem Ingenieur Hermann Klette geplant. Jetzt ist er hinter der Panzerglasscheibe am Grunde des »Trichters« wie in einem Rahmen zu sehen. Es handelt sich dabei nicht um ein Museumsstück im Untergrund, sondern – mit einer Rinne aus typischen Kanalklinkern und der erst kürzlich angelegten Umleitung aus Beton – um den sichtbaren Ausschnitt aus einem bis in die Gegenwart hinein reibungslos funktionierenden System (Abb. 14). Ein System, das »Trichter« mit seiner eleganten oberirdischen Umrandung und seinem präzise formulierten Abstieg fast feierlich würdigt.

writes in her essay on “The Generation of Postmemory”, that “postmemory” is neither a movement, a method nor an idea, but rather a structure of “inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience”.<sup>6</sup> “Koordinaten” confirms Hirsch’s statement that, “Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation.”<sup>7</sup> The technique used by Hörnschemeyer and Eissing also activates the communicative element in collective memory described by Jan Assmann. Thus, experiences from the recent past are shared or reconstructed with a group of contemporaries within a memorial space.<sup>8</sup>

Through this complex artistic reinterpretation, the small wood becomes a model of such a memorial space, a historical hinge point. Completely without any moralising commentary, “Koordinaten” develops a social and ultimately political potency. The speakers document social changes almost unintentionally. One of them says, “You remember everything that seems strange” and recalls the sandy paths that used to exist in the area, the arrival of surveyors in the 1930s followed by (from a child’s perspective) mysterious activities, and finally the establishment of the camp. As he talks, today’s listener can still almost visualise these changes taking place. They are changes with stupendous consequences for the community, which automatically extend beyond the specific locality. Franka Hörnschemeyer takes up this element of human appropriation of the environment. She creates and structures realms of cultural experience and leaves it to the users of “Koordinaten” to draw their own conclusions.

### **Analytical Underground Movements**

This aspect of hidden information being exposed, which is key to both “BFD” and “Koordinaten”, is also characteristic of Franka Hörnschemeyer’s strategy in respect of “Trichter” in Dresden (fig. 11). The existence of a historic gate called the “Seetor” would have completely disappeared from public consciousness if Dresden City Council had not been felt in 2003 for its former location to undergo artistic revitalisation. Or should this endeavour rather be called artificial resuscitation? Only a successful artistic solution can justify this desire.

The figure of a gate (in whatever style), which appeared hundreds of times in the designs submitted to the open competition, would inevitably remain – in a dual sense – on the surface. For Franka Hörnschemeyer such an option, that of a substitute or duplicate, was out of the question. She analysed the area not only empirically but also in terms of the city’s history; not only hori-



14  
Schachtbauwerk unter  
dem ehemaligen Seetor  
Dresden, 2004

Sewer tunnel under  
the former Seetor  
Dresden, 2004

zontally but also vertically. She found a decisive source of inspiration in the documents setting out the competition regulations. They included underground plans of the site, which fascinated the artist on account of their graphic detail. With their matter-of-fact constructional information they corresponded to the structured, planned approach taken by Hörschemeyer in her previous works. She had already started using drawn ground plans as components of her work at an early stage in her career.<sup>9</sup> This artistic cartography often features in her preparations and accompanies her work: on paper, interventions can be planned in accordance with existing spatial situations (fig. 12/13).

In the case of the challenge posed by Dresden, the planning documents for the existing site were already available. The utility systems under the ground formed a complex, colourful network that seemed – at least to Franka Hörschemeyer – more interesting than anything that existed on the unsurprising surface of a typical urban environment. She investigated the function of the site of the “Seetor”, which had already been declared obsolete by 1811 when the fortifications were demolished.<sup>10</sup> The gateways that gave access to the enemies against which rapidly growing cities had to fight in the 19th century were diffuse and invisible: bacteria, germs and as yet unidentified pathogens of all kinds were the real threat. That was demonstrated by the catastrophic epidemics of cholera and typhus that plagued the city at that time. With this in mind, it makes sense to draw a parallel between the construction of fortifications in medieval and early modern times and the creation of sewer systems in the modern city – which is what Franka Hörschemeyer has done with “Trichter”.

The defence of the city now took place under ground, involving all the associated functionalities and infrastructures. The 19th century was characterised in general by systematic intervention into urban structures that had grown up over the course of history, as Jürgen Osterhammel has conclusively demonstrated. Building upon the intellectual systems of the 18th century, comprehensive changes now took place in the urban environment. Along with the railway network or the laying of telegraph cables around the world, the removal of sewage was just one of these changes – albeit perhaps the most important for the survival of large numbers of people in conglomerations. Here, pioneering engineering went hand in hand with hygiene strategies: “The West European state expanded its repertoire of means for controlling and excluding sick people or potential carriers of disease [...] by investing in an infrastructure designed to deprive diseases of their breeding grounds.”<sup>11</sup> Although Michel Foucault, in his Paris lectures entitled “Society Must be Defended” (1976), identified and ultimately criticised these measures as discipli-



15 | 16

**Trichter**

Beton, Kanalklinker,  
Glas, Metall  
1224 × 599 × 413 cm  
Dresden, 2011

**Trichter (Funnel)**

Concrete, sewer bricks,  
glass, metal  
1224 × 599 × 413 cm  
Dresden, 2011



nary and as “biopower”,<sup>12</sup> we still benefit today from these 19th-century accomplishments. In Dresden one of the most progressive sewer systems in Europe was constructed in 1853.<sup>13</sup> One of these early, still functioning, sewers is located directly beneath the spot assigned in the competition as the site for the work of art.

The sewer dating from 1869 is made of sandstone and was probably designed by the engineer Hermann Klette. It can now be seen as if in a frame behind the pane of armoured glass at the base of the funnel that constitutes the work of art “Trichter”. It is not an underground museum piece but – with a channel made of typical sewer bricks and a recently laid diversion made of concrete – it is a visible portion of a system that continues to function perfectly even today: a system that “Trichter”, with its elegant surround at pavement level and its precisely formulated descent, dignifies in an almost celebratory way (fig. 14).

## Skulpturale Informationsübertragung

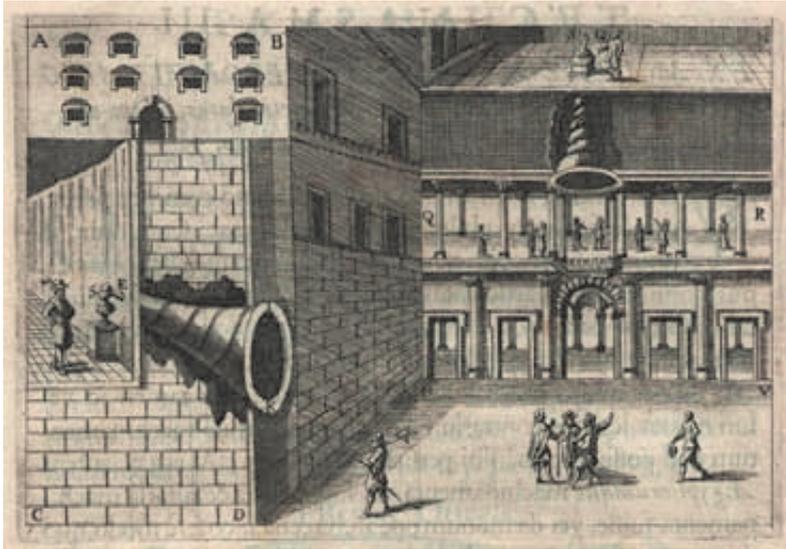
Hier findet die bildnerische Fusion zwischen Unten und Oben statt, für die Franka Hörnschemeyer die vermittelnde Figur eines Trichters wählte. Dabei entstand diese Form nicht aus einer primären Eingebung heraus, sondern entwickelte sich allmählich und schlüssig über mehrere Jahre. Während zunächst zwei Einstiege in die Situation geplant waren – einer davon mit der visuellen, der andere mit der akustischen Verbindung zum Schachtbauwerk –, so entstand erst »im Laufe der Zeit die hybride Trichter-Kanal-Form«.<sup>14</sup> Franka Hörnschemeyer begreift den Trichter zunächst als archetypisches Vermittlungselement zwischen Unten und Oben. Sie erweiterte seine Funktion von einem Transportwerkzeug für Flüssigkeiten hin zu einem Vermittler von Informationen. Der ovale, angeschnittene »Trichter« im Straßenbild verwandelt sich im Laufe des Abstiegs zu einem scheinbar konstruktiven Bestandteil des Kanalsystems. Die so entstandene Kontaktzone zwischen Oben und Unten ermöglicht den Austausch von visuellen und kulturellen Informationen, als körperliche und geistige Erfahrung zugleich.

Die Zugangstreppe wurde aus Kanalklinkern gestaltet. Sie folgt als historisches Materialzitat diesem vertikalen Informationsfluss. Der Betonkörper selbst legt sich oberirdisch wie eine organische Hülle um den Zugang und verengt sich absteigend zu einem geschwungenen Tunnel, der an die unterirdischen Figuren anschließt – eine autonome Form, die sich aus den Gegebenheiten ableitet. Beim Blick von der Trichtersohle nach oben und nach vorn zur Panzerglasscheibe erkennen wir jeweils das Oval als künstlerische Referenz bzw. Reverenz zur originalen Eleganz des Kanalbauwerks (Abb. 15/16). Eindrucksvoll rahmt die Wölbung aus Sichtbeton den Himmel und sensibilisiert erneut für die Synthese zwischen Ober- und Unterwelt. Die Vektoren der angebotenen Informationen verlaufen dabei gleichzeitig und hierarchiefrei in beide Richtungen. Dabei erinnert die eigenständige Gestalt des Kunstwerks, wie sie uns auch in einem Miniaturmodell aus Kunststoff entgegentritt, an frühe Zeichnungen akustischer Experimente, wie etwa Athanasius Kirchers Darstellungen von Abhörsystemen oder Schallgefäßen<sup>15</sup> (Abb. 17/18). Das Resonanzverhalten von derlei gebauten Trichtersystemen wird in Franka Hörnschemeyers Werk zunächst symbolisch im Sinne von möglicher Informationsvermittlung gespiegelt. Während der achtjährigen Entwicklungsphase hatte die Künstlerin letztlich auf ein direktes akustisches Moment verzichtet. Doch wenn wir heute den »Trichter« betreten, stellen wir fest, dass die Rundgestalt durchaus wie ein Resonanzkörper funktioniert. Dieser verstärkt etwa unsere Gespräche von der Trichtersohle und überträgt den Klang wie in einem »Flüsterbogen« nach oben. Das unerwartete Phänomen schließt so den hörbaren Bogen zur Originalplanung des »Trichters«.

## Sculptural Information Transmission

This is where the sculptural fusion between 'below' and 'above' takes place for which Franka Hörnschemeyer selected the mediating figure of a funnel. This form was not the result of a primal moment of inspiration but developed gradually and coherently over several years. Whereas at first two access points to the site were planned – one with a visual, the other with an acoustic connection to the underground structure – the idea of a "funnel-channel form" only developed "over the course of time".<sup>14</sup> Franka Hörnschemeyer regards the funnel primarily as an archetypal mediating element between 'below' and 'above'. She expanded its function from that of a means for transporting fluids to that of a conveyor of information. As the viewer descends, the oval, half-cut "funnel" visible at street level seems to be transformed into a constructional component of the sewer system. The resulting contact zone between above and below permits the exchange of visual and cultural information as both a physical and a mental experience.

The flight of steps leading down is made of sewer clinker bricks. It follows this vertical flow of information as a historic material citation. The concrete corpus itself stands around the entrance like an organic shell and as it descends it gradually narrows to form a curved tunnel that joins onto the subterranean elements – an autonomous form derived from the situation. When looking upwards from the base of the funnel and forwards at the pane of armoured glass, we recognise in both cases the oval form of the artist's reference to, or indeed reverence for, the original elegance of the sewer architecture (fig. 15/16). The vaulting made of facing concrete impressively frames the sky and again raises the viewer's awareness of the synthesis between the world above and below ground. The vectors of the information provided run simultaneously and without hierarchy in both directions. Like the 3-D printed model, the independent form of the work of art reminds us of early drawings of acoustic experiments, such as Athanasius Kircher's depictions of listening systems and sound horns<sup>15</sup> (fig. 17/18). The resonance behaviour of funnel systems like those is reflected in Franka Hörnschemeyer's work, which initially symbolises the possible conveyance of information. During the eight-year development phase, the artist eventually omitted any direct acoustic element. Yet when we enter the funnel we find that its round form does indeed act like a soundbox. It amplifies our speech at the base of the funnel and carries the sound upwards, like a "whispering arch". This unexpected phenomenon thus reconnects to the original plan for an acoustic element in "Trichter".



17  
**Athanasius Kircher**  
 »Neue Hall- und Thon-Kunst«  
 Nördlingen, 1684, Seite 117

**Athanasius Kircher**  
 »Phonurgia Nova« (1673)  
 in German translation  
 Nördlingen, 1684, page 117

In ihrer Installation »Discrete Case II« (2010, siehe dazu den Beitrag von Moritz Woelk in diesem Band) bediente sich Franka Hörnschemeyer erneut des Trichtermotivs. Zwei konkave Rundkörper mit einem Loch durchstoßen von vorn und hinten eine Doppelwand aus abgenutzten Messebauwänden.<sup>16</sup> Diese symmetrisch ausgerichteten Trichter aus Aluminiumguss bilden »ein binäres System, in dem beide Elemente zugleich Sender und Empfänger sind – was eine fundamentale Eigenschaft aller Kommunikationssysteme beschreibt.«<sup>17</sup> In »Discrete Case II« geht es, anders als in »Trichter«, um die Möglichkeiten bzw. Bedingungen für einen Informationsaustausch und nicht um dessen reale Existenz. Die Doppelskulptur ist durch ihre Öffnungen verbunden. Nähert man sich, so wird klar, dass hier weder akustische noch visuelle Funktionalität verhandelt wird. Erst dadurch ermöglicht sie die volle Konzentration auf ihre sinnliche Form und ihre metaphorische Verweiskraft. Das Erfühlen von Resonanzen wird hier wie im »Trichter« zu einer psychophysischen, ja zwischenmenschlichen Größe, die in beide Richtungen verläuft.

Mit dem Motiv des Trichters von »Discrete Case II« klärt Franka Hörnschemeyer ihr eigenes künstlerisches Selbstverständnis: Es geht ihr in jedem Fall um eine Verstärkerfunktion für unhörbare, unsichtbare oder anderweitig verschüttete Nachrichten. Diese künstlerisch amplifizierte Informationen können wie in »BFD« ausgesprochen politischer Natur sein, eher sozialgeschichtlich wie in »Koordinaten« oder kulturgeschichtlich wie im Dresdner »Trichter«.



18  
**Modell Trichter** · 2010  
 3-D-Druck, zweiteilig  
 12×18×26,5 cm

**Model Trichter**  
**(Funnel)** · 2010  
 3-D print, two parts  
 12×18×26,5 cm

In her installation "Discrete Case II" (2010, see the essay by Moritz Woelk in this volume), Franka Hörnschemeyer has again made use of the funnel motif. Two round concave objects with a central hole penetrate a double wall made of discarded exhibition stands, each protruding in opposite directions.<sup>16</sup> These symmetrically arranged funnels made of cast aluminium form "a binary system, in which both elements are simultaneously transmitters and receivers – which describes a fundamental characteristic of all communication systems."<sup>17</sup> In "Discrete Case II", unlike in "Trichter", the emphasis is on possibilities and conditions for the exchange of information and not on its actual existence. The double sculpture is connected by its openings. As you approach, it becomes clear that neither acoustic nor visual functionality is being negotiated here. Only because of that is it possible to concentrate fully on its sensory form and metaphorical power of reference. Here, as also in "Trichter", the perception of resonances becomes a psychophysical, even interpersonal, quantity that runs in both directions.

With the motif of the funnel in "Discrete Case II" Franka Hörnschemeyer clarifies her own self-image as an artist: in both cases she is interested in an amplifying function for inaudible, invisible or otherwise hidden messages. This artistically amplified information can be of an explicitly political nature, as in "BFD", more socio-historical as in "Koordinaten" or cultural-historical as in Dresden's "Trichter".

## Anmerkungen

**1** Vgl. Siegfried Schäfer u. a., Zur Geschichte der Stadtentwässerung Dresdens, Dresden 2007, S. 42.  
**2** Vgl. Francesco di Giorgio Martini, Trattato di architettura civile e militare, bearb. und hrsg. von Cesare Saluzzo, Turin 1841. **3** Zur kulturgeschichtlichen, politischen und heuristischen Relevanz von Labyrinth und verwandten Strukturen vgl. Jacques Attali, Wege durch das Labyrinth, Hamburg 1999, hier besonders S. 102–105. **4** Vgl. Carmela Thiele, Franka Hörschemeyer, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 84, Heft 25, 2008, bes. Labyrinthische Ordnung, S. 6. **5** Vgl. Frances Yates, The Art of Memory, London 1968 (dt.: Gedächtnis und Erinnerung, Weinheim 1990). Auch Jan Assmann stellt die Bedeutung des Raumes für die Technik der antiken Gedächtniskunst dar. Die Bezüge zu Franka Hörschemeyers Raumkonzepten als heuristische Schauplätze für Erinnerung liegen einmal mehr auf der Hand. Vgl. Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992/ 2002, S. 29 ff. **6** Marianne Hirsch, The Generation of Postmemory, in: Poetics Today, 29,1, Durham 2008, S. 106. **7** Ebd., S. 107, Übersetzung von Susanne Altmann. **8** Assmann (wie Anm. 5), S. 50 f. **9** Ich verweise hier u. a. auf »Das Westzimmer« (2001, dazu auch Anm. 16), wo sich der Grundriss der künstlerischen Konstruktion direkt auf der Rückseite des titel- und themenstiftenden chinesischen Farbholzschnitts von Min Qiji (1640) befand. Auch die Arbeit »TSE 11022« und die Ausstellung in Peenemünde (2008) wurden von solchen Plänen begleitet. **10** Zur generellen Entfestigung von Städten im 19. Jahrhundert vgl. Jürgen Osterhammel, Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, München 2009, hier bes. S. 432 ff. **11** Ebd., S. 260. **12** »[Man versteht nun, wie]... die Gesamtheit aus Medizin und Hygiene im 19. Jahrhundert zu einem Element werden können, das nicht das wichtigste, aber dessen Bedeutung beträchtlich ist aufgrund des Bandes, daß es zwischen den wissenschaftlichen Zugriffen auf die biologischen und organischen Prozesse (das heißt auf die Bevölkerung und den Körper) und zugleich, insofern die Medizin eine politische Technik der Intervention ist, den eigentlichen Machtwirkungen knüpft. Die Medizin ist ein Macht-Wissen, das sich zugleich auf die Körper wie die Bevölkerung, auf den Organismus wie die biologischen Prozesse erstreckt und also disziplinierende und regulierende Wirkungen hat.« Michel Foucault, Vorlesung vom 17. März 1976: Verteidigung der Gesellschaft, Vorlesungen am Collège de France (1975–1976); aufgerufen unter: [www.momo-berlin.de/Foucault\\_Vorlesung\\_17\\_03\\_76.html](http://www.momo-berlin.de/Foucault_Vorlesung_17_03_76.html) (April 2012). **13** Zu den ersten planmäßig angelegten Kanalbauten durch Oberingenieur Carl Manck vgl. Schäfer (wie Anm. 1), S. 43. **14** Franka Hörschemeyer im Gespräch mit der Autorin, Sommer 2011. **15** Athanasius Kircher (1602–1680) war ein visionärer Universalgelehrter, der sich in Schriften zur Akustik wie dem »Phonurgiae Liber I« (1673) u. a. mit Schallübertragungen und der Konstruktion von Abhörsystemen auseinandersetzte. Seine Entwürfe von Schalltrichtern, die Gebäudewände durchbrechen, zeichnen sich – abgesehen von ihren physikalischen Zwecken – durch interessante skulpturale Lösungen aus. **16** Seit 1993 verwendet Franka Hörschemeyer diese Messebauwände in einer Kette von künstlerischen Wiederverwertungen, von denen eine jede vergangene und mögliche Raumsituationen in sich trägt. In der Installation »Das Westzimmer« (2001, Kapinos Galerie, Berlin) kombinierte sie die Elemente in einer Lamellenform mit Betonschalelementen und im Stile der 1970er Jahre tapezierten Wänden. Sie definierte immer wieder neue Räume, die Materialgedächtnis in einem möglichen Aktionsfeld inszenierten. Mit dem »Westzimmer« schuf sie labyrinthische, poetische Interferenzen zwischen einem historischen Narrativ (das bekannte chinesische Bühnenstück »Das Westzimmer« aus dem 17. Jahrhundert) und gegenwärtigen Raumkonstruktionen. Vgl. Martina Löw, »Bewegte und bewegende Räume. Vier soziologische Thesen über (Franka Hörschemeyers) Räume«, in: Franka Hörschemeyer. Nr. 109, Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Köln 2002, S. 24–35, hier S. 33–35, sowie Beatrice von Bismarck, Spielräume im Eingeräumten, in: ebd., S. 6–9: »Hörschemeyer artikuliert Räume durch Räume. Ihre Einbauten, die durch das verwendete Baumaterial immer auch den Konstruktionsprozess als solchen zum Gegenstand der künstlerischen Arbeit erklären, verleihen den unterschiedlichen Eigenschaften eines Raumes Sichtbarkeit.« **17** Franka Hörschemeyer, In the Presence of Noise, Presstext der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie Nordenhake, Berlin 2010 ([www.nordenhake.com/images/Artists/Hoernschemeyer/2/Hoernschemeyer.pdf](http://www.nordenhake.com/images/Artists/Hoernschemeyer/2/Hoernschemeyer.pdf)) (April 2012).

## Notes

**1** See Siegfried Schäfer et al., Zur Geschichte der Stadtentwässerung Dresdens, Dresden 2007, p. 42.  
**2** See Francesco di Giorgio Martini, Trattato di architettura civile e militare, adapted and edited by Cesare Saluzzo, Turin 1841. **3** On the culture-historical, political and heuristic relevance of labyrinths and related structures see Jacques Attali, Wege durch das Labyrinth, Hamburg 1999, here particularly pp. 102–105. **4** See Carmela Thiele, Franka Hörschemeyer, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 84, Heft 25, 2008, particularly Labyrinthische Ordnung, p. 6. **5** See Frances Yates, The Art of Memory, London 1968. Jan Assmann also cites the importance of spatial characteristics for antique mnemotechnics. The references to Franka Hörschemeyer's spatial concepts as heuristic settings for memory recall are therefore obvious. See Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, Munich 1992/ 2002, pp. 29 ff. **6** Marianne Hirsch, The Generation of Postmemory, in: Poetics Today, 29, 1, Durham 2008, p. 106. **7** Ibid., p. 107. **8** Assmann (see note 5), p. 50 f. **9** I refer here, inter alia, to "Das Westzimmer" (The West Room) (2001, on this see also note 16), where the ground plan for the artistic structure was found directly on the reverse of the Chinese woodcut by Min Qiji (1640) which was the inspiration for the work. Her work "TSE 11022" and the exhibition in Peenemünde (2008) were also accompanied by such plans. **10** On the general removal of fortifications from cities in the 19th century see Jürgen Osterhammel, Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, Munich 2009, here particularly pp. 432 ff. **11** Ibid., p. 260. **12** "[Given these conditions, you can understand how and why] ... the combination of medicine and hygiene is in the nineteenth century, if not the most important element, an element of considerable importance because of the link it establishes between scientific knowledge of both biological and organic processes (or in other words, the population and the body), and because, at the same time, medicine becomes a political intervention-technique with specific power-effects. Medicine is a power-knowledge that can be applied to both the body and the population, both the organism and biological processes, and it will therefore have both disciplinary effects and regulatory effects." Michel Foucault, lecture delivered on 17 March 1976: Society Must Be Defended, Lectures at the Collège de France (1975–76); downloaded from: <http://de.scribd.com/doc/60185561/Michel-Foucault-Society-Must-Be-Defended-Lecture-11-17-March-1976> (November 2012). **13** On the first systematic construction of sewers by the engineer Carl Manck see Schäfer (see note 1), p. 43. **14** Franka Hörschemeyer in conversation with the author, summer 2011. **15** Athanasius Kircher (1602–1680) was a visionary universal scholar who in writings on the subject of acoustics, such as his "Phonurgiae Liber I" (1673), explored the projection of sound over distance and the construction of listening systems. His designs for sound funnels penetrating the walls of buildings present interesting sculptural solutions – not to mention their physical purposes. **16** Since 1993 Franka Hörschemeyer has been reusing these exhibition stand walls in a series of artistic installations, each of which carries within it past and potential spatial situations. In the installation entitled "Das Westzimmer" (The West Room) (2001, Kapinos Galerie, Berlin) she combined the elements in a lamellar structure with concrete formwork elements and walls papered in the style of the 1970s. She constantly defined new spaces which staged material memory in a potential sphere of activity. With "Das Westzimmer" she created labyrinthine, poetic interferences between a historical narrative (the well-known 17th-century Chinese drama "The Story of the West Room") and contemporary spatial constructions. See Martina Löw, "Bewegte und bewegende Räume. Vier soziologische Thesen über (Franka Hörschemeyers) Räume", in: Franka Hörschemeyer. Nr. 109, Exhibition catalogue. Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Cologne 2002, pp. 24–35, here pp. 33–35, and Beatrice von Bismarck, Spielräume im Eingeräumten, in: ibid., pp. 6–9: "Hörschemeyer articulates spaces through spaces. Her components, which owing to the building materials used always declare the construction process itself to be an object of artistic work, lend visibility to the various characteristics of a space." **17** Franka Hörschemeyer, In the Presence of Noise, press release concerning the exhibition of this title at the Galerie Nordenhake, Berlin 2010 ([www.nordenhake.com/images/Artists/Hoernschemeyer/2/Hoernschemeyer.pdf](http://www.nordenhake.com/images/Artists/Hoernschemeyer/2/Hoernschemeyer.pdf)) (April 2012).