

Thomas Knubben  
über Ottmar Hörl

Welcome! Freundlich strecken 4000 schwarz und weiß gewandete Gartenzwerge dem Besucher die ausgestreckte Hand entgegen, heißen ihn bei den Opernfestspielen in München willkommen. Obwohl eher klein von Wuchs, ist ihre Erscheinung angemessen, ihr Auftritt imposant, ihre Choreografie überwältigend. Die Festspielbesucher fühlen sich zuhause, lächeln freundlich zurück. Da entdecken sie unter der tausendköpfigen Schar unversehens ein paar Chaoten, bunte Figuren, die den Mittelfinger unzüchtig nach oben recken. Eine unflätige Geste? Ein Zwergenaufstand? Eine Aktion von Ottmar Hörl.

So unerwartet und verblüffend der Aufmarsch der Zwerge für die Besucher gerät, so stimmig artikuliert er die künstlerische Verfahrensweise seines Urhebers und Regisseurs - sein "organisiertes anarchistisches Gestaltungsprinzip" (Hörl, 1982). Egal, ob er wie beim > Kuhprojekt < (1986) einer kleinen Herde von Kühen jeweils ein den Körpermaßen angepaßtes Gehäuse aus transparentem Wellpolyester überstülpt, ob er einen uniformierten Präzisionsschützen der Polizei zwei Schüsse auf die Glasfront des Frankfurter Historischen Museums abgeben (By the way, 1991)<sup>1</sup> oder ob er eine Kamera den eigenen Sturz vom Hochhaus bis hin zur unvermeidlichen Zerstörung beim Aufprall filmen läßt - stets offenbart sich in Hörls Arbeiten das Spannungsverhältnis von Chaos und Ordnung, stets deckt er Strukturelemente unserer materiellen und sozialen Welt auf und denkt sie zu Ende, bis sie, mit Dürrenmatt gesprochen, ihre schlimmstmögliche Wendung genommen haben. Auf diese Weise gelingt es ihm, das zeremonielle Einerlei der Festspieleröffnung geziemend zu unterlaufen, die natürliche parallele Ausrichtung von Kühen auf der Weide anschaulich, die Gefahr der Musealisierung von Kunst bewußt und die mechanische Logik des Fotoapparates als verlängerter Arm und verlängertes Auge des Menschen begreiflich zu machen.

### **Die Integrität des Materials**

Die prinzipielle Fragestellung Hörls nach den geheimen Regeln der Ordnung, nach den in der Vielfalt der Erscheinungen verborgenen strukturellen Gegebenheiten bringt es mit sich, daß seine künstlerische Arbeit sich nicht auf eine Ausdrucksform, einen Stil gar begrenzen läßt. Plastische Arbeiten nach herkömmlicher Definition, Aktionen, Fotokonzepte und Zeichnungen stehen deshalb grundsätzlich gleichberechtigt nebeneinander. Was sie vereint, ist die spezifische Haltung Hörls gegenüber dem Material, ist die besondere Aufmerksamkeit, die er den Objekten seines Interesses schenkt. Sie läßt sich als Respekt vor der Integrität der Dinge und Lebewesen umschreiben. Für Hörl ist es von besonderer Bedeutung, daß sich die plastische Form

nicht entgegen dem Material, sondern aus dessen formalen Anlagen heraus entwickeln läßt, getreu dem Anspruch, "den Einsatz der Mittel im Verhältnis zum angestrebten Ergebnis inhaltlich erklärbar zu machen". Die Untersuchung der Welt als die, die sie ist, bedeutet zugleich eine Absage an die von subjektiver Willkür geprägte Plastik, der Respekt vor der Integrität des Materials eine Absage an traditionelle Formen der Bildhauerei, die ihre Gestalt durch das gewaltsame Herausbrechen der Form aus dem Holz oder dem Stein gewinnen. Für Hörl hat sich statt dessen der industriell gefertigte Kunststoff, anfänglich vorwiegend Wellpolyester, als das "integre" und "zeitgemäßere" Material erwiesen, nicht nur aufgrund seiner zunehmenden Präsenz in der modernen Industriegesellschaft, sondern auch durch das in ihm angelegte plastische Prinzip der seriellen Montage.

### **Das Prinzip des Seriellen**

Im Prinzip des Seriellen, entwickelt am Förderband der Automobilindustrie, aufgegriffen von allen Bereichen der Konsumindustrie und zur Perfektion gebracht von der Gen- und Medienindustrie, verkörpert sich ein Strukturelement der modernen Gesellschaft. Hörl trägt ihm Rechnung, indem er es als konstitutives Moment in das System seines plastischen Konzeptes integriert. Als Quantensprung in diesem Erkenntnisprozeß kann die Skulptur > Zwilling 1986 < gelten. Aus Wellpolyester geschichtet und verschraubt, verdoppelt Hörl erstmals die gefundene Form und unterstreicht damit ihre strukturelle Wiederholbarkeit und prinzipielle Verfügbarkeit. Deswegen mußte der Frankfurter Polizeischütze nicht nur einen, sondern zwei Schüsse auf das Museum abgeben. Erst dadurch bekam die Aktion System, erst dadurch wurde sie vom Charakter des Willkürlichen befreit und als strukturelle Intervention erkennbar.

Die Definition des Serienumfangs ist deshalb auch eine nicht zu vernachlässigende Größe und oftmals ein wichtiges konzeptionelles Element von Hörls Arbeiten. Ottmar Hörl achtet sehr genau darauf, daß er stets die Totalität einer gesellschaftlichen Erscheinung in den Blick bekommt. Wenn er etwa offenbart, was es bedeutet, wenn täglich von der Bedrohung unzähliger Populationen auf dieser Erde die Rede ist und zu diesem Zweck das Gesamtbild der Kuhpopulation von Passau zu einem bestimmten Zeitpunkt wiedergibt (> Eine Population <, 1992), dann kann er sich nicht mit einem Ausschnitt zufrieden geben, sondern muß alle 943 zu diesem Zeitpunkt im Stadtraum von Passau lebenden Kühe porträtieren. Und auch sein höchst erfolgreiches Multiple > Unschuld <, 1997, ein Stück Tafelseife in Kunststoffdose, erhält seine starke Virulenz

nicht zuletzt aus dem Umstand, daß die Auflage von 82 Millionen genau der Bevölkerungszahl Deutschlands entspricht.

Hörl's Interventionen ereignen sich im Spannungsfeld von Natur - Kunst - Gesellschaft. Die in seinen Kuhprojekten, seinen Stilleben und seinen Arbeiten mit Kunststoffpflanzen erkennbare Dialektik von Kunst und Natur stellt dabei eine thematische Variation der übergeordneten Fragestellung nach dem Verhältnis von Chaos und Ordnung dar. Auf den ersten Blick könnte man versucht sein, Natur mit Chaos und Kunst mit Ordnung gleichzusetzen. Diese Gleichung geht aber nicht auf. Hörl zeigt dies, indem er seine Besenobjekte, Sinnbilder des Ordnungswillens, immer wieder aus Roßhaar fertigen läßt, während seine grünwuchernden Gras-, Myrten- und Efeustücke, Sinnbilder des Natürlichen, aus purem Kunststoff bestehen.

Der gesellschaftliche Bezugsrahmen Hörl's wird am deutlichsten in seinen Arbeiten für den öffentlichen Raum. Hier findet seine Vorstellung von Kultur als "Bindeglied zwischen extrem fortentwickelter Technik und dem völlig vernachlässigten Bewußtsein der heutigen Menschen"<sup>2</sup> ihren wirksamsten Ort. Hörl plädiert deshalb auch für eine neue Ernsthaftigkeit des Umgangs mit Kunst im öffentlichen Raum: "Künstler müssen lernen, der Öffentlichkeit Ihre Finger in die Wunden zu legen. Das geht nicht in isolierten Galerie- und Museumsräumen."<sup>3</sup> Wie es geht, das hat Hörl bei zahlreichen Interventionen im Stadtraum bewiesen. Mit am markantesten in der Arbeit > Street Gang < (Aschaffenburg 1992), bei der er das gesamte Sortiment von verschiedenen Mülleimern nach dem Muster der Katalogabbildung des Herstellers <sup>4</sup> installierte. Die absurde Häufung der teils rustikalen, teils poppigen Behälter thematisiert nicht allein in ironischer Form das virulente Müllproblem unserer Städte, sie lädt auch nicht nur zum funktionalen und ästhetischen Vergleich ein, sie unterläuft vor allen Dingen die Heilsgewißheit einer Gesellschaft, die für soziale Fragestellungen fortwährend technische Lösungen anbietet. <sup>5</sup> Wie sehr Hörl als "offensiver zielgenauer Strategie einer neuen öffentlichen Kunst"<sup>6</sup> gelten kann, belegt seine serielle Plastik > Familientreffen < (1992) im Stadtgebiet

Rüsselsheim: ein aus Schablonen für Architekturzeichnungen entwickelter multipler Schattenriß der zeitgenössischen Einheitsfamilie, der in seiner Materialität (lackierter Stahl), Serialität (industrielle Produktion) und farblichen Varianz (multikulturelle Arbeiterschaft) präzise die ökonomische und soziokulturelle Situation der Automobilstadt reflektiert. Wenn Hörl schließlich in einer seiner neuesten Arbeiten am Stadteingang von Ravensburg ein blaues Haus in prekärer Schiefelage aus dem Hügel wachsen läßt, dann markiert er mittels organisierter Anarchie den sensiblen Ort des Übergangs der Landschaft in den Stadtraum - einen Ort, der aufgrund der regelmäßigen Versäumnisse heutiger Stadtplanung gemeinhin von anarchischer Organisation geprägt ist.

## Plastik als Organisationsprinzip

Trotz ihrer prinzipiell konzeptuellen Anlage und trotz ihrer mitunter reichlich fremd erscheinenden Ausgangsmaterialien sind die Arbeiten Hörls von einer ausgeprägten Ästhetik gekennzeichnet. Durch Isolation und Häufung, durch Arrangement und Assoziation, durch Reihung und Rhythmisierung gelingt es ihm, Objekten banaler funktionaler Bedeutung neue ästhetische Qualitäten abzurufen. Wenn

Installationsrohre zu > Skulpturen im gordischen Stil <

(1998) mutieren, dann vollzieht sich hierin nicht nur eine ironische Rückverwandlung der technischen Welt in ein mythisches Zeitalter, sondern offenbart sich zugleich ein gekonntes Spiel mit der Schönheit des Bizarren. So sehr Hörls Arbeiten die Auseinandersetzung mit Fragen der natürlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit eingeschrieben sind, so sehr artikulieren sie doch immer auch kunsthistorische und kunstimmanente Zusammenhänge. Ästhetik, Ironie und Zitat, vielfach schon in den Titeln angelegt, stellen so wesentliche Momente seiner Arbeiten dar.

Versucht man am Ende die künstlerische Strategie Hörls auf den Begriff zu bringen, kann man sich auf seine selbstformulierte Beschreibung von Plastik als Organisationsprinzip berufen. Sie bezeichnet zweierlei: das Verfahren des Künstlers, Objekte seiner Wahl ihren physischen wie visuellen Anlagen gemäß in einem experimentellen Sinne zu ordnen und zu strukturieren, bis sie zu strahlen beginnen, und das Erkenntnisinteresse des Künstlers, Ordnungssysteme unserer Gesellschaft, wie sie in den Materialien (Kunststofffertigteile), Werkzeugen (Fotoapparate, Schablonen) und sozialen Übungen (Opernfestspiele) verborgen sind, aufzuspüren, sie in ihrer Regelmäßigkeit zu Ende zu denken und so zumindest ansatzweise eine Reflexion über ihre Sinnhaftigkeit anzuregen.

Der Autor ist Kulturreferent der Stadt Ravensburg und leitet deren Städtische Galerie Altes Theater.

### Anmerkungen

1 O. H.: Materialprüfung, hrsg. v Thomas Knubben, Ausst.-Kat. Städt. Gal. Altes Theater, Ravensburg 1996, S. 32-33 2 O. H.: Plastik als Organisationsprinzip, in: 4. Triennale Fellbach Kleinplastik Ausst.-Kat. Fellbach 1989, S. 250 3 O. H. im Gespräch Achim Könneke, in: vor ort, Ausst.-Kat. Langenhagen 1992, S. 39 4 Ebenda 5 Vgl. Thomas Röske, in: Stadt-Werke, Ausst.-Kat. Kunstverein Aschaffenburg 1992, wiederabgedruckt in O. H., Materialprüfung (s. Anm.1), S. 36 6 Manfred Schneckenburger: Denk-Mal ohne Held und Sockel, in: Familientreffen Rüsselsheim,

Sonderbeilage der Main-Spitze Rüsselsheim vom 29.09.1992, wiederabgedruckt in: O. H., Materialprüfung (s. Anm. 1), S. 50-51

Quelle:

Knubben, Thomas „Ottmas Hörl“; in Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst; Ausgabe 45, Heft 3, 1. Quartal 1999