

Meine Malerei ist

TER HELL IM GESPRÄCH
MIT DETLEF STEIN

Detlef Stein: *In der Sammlung Böckmann sind Sie mit Werken aus vier Jahrzehnten vertreten, angefangen bei einer frühen Arbeit wie »neo« von 1978. Damals waren Sie Student und später Meisterschüler bei Fred Thieler an der Hochschule der Künste in Berlin. Mit Ihrer ungegenständlichen, gestisch-abstrakten Malerei, Ihrem Einsatz von Satzfragmenten und Schriftzeichen nehmen Sie eine Sonderstellung innerhalb der Sammlung ein. Verglichen mit der zu Beginn der 1980er Jahre so populären figürlichen Malerei der »Jungen Wilden« lassen sich Ihre Werke geradezu wie ein Gegenpol zu jenem Trend verstehen...*

ter Hell: Als ich mit der Malerei begann, war die Moderne abgeschlossen, Positionen wie der abstrakte Expressionismus, Walter Stöhrer und sein »intrapyschischer Realismus« oder die Shaped Canvas bereits formuliert. Mit Performance und dem Einsatz von Videotechnik kamen neue Ausdrucksformen hinzu. Anfang der 1980er Jahre machte sich dann ein neuer Subjektivismus in der Malerei bemerkbar, von »Jungen Wilden« war die Rede, in Köln war es die »Mühlheimer Freiheit«, in Italien die Transavantgarden. Ich habe dies alles wie ein Alphabet vorgefunden, auf dessen Buchstaben ich in meiner Malerei zugreifen konnte. Um meiner damals nihilistischen Weltanschauung Ausdruck zu verleihen, konnte ich diesen Möglichkeiten aber nichts abgewinnen. Statt dessen stellte ich mir die Frage: Was ist das Bild? Wie funktioniert Schrift im Bild? So habe ich die Leinwände und die Rahmen schlecht behandelt, habe die Leinwände mit Reißnägeln auf die Keilrahmen gezweckt, so dass das Holz darunter teilweise sichtbar blieb. Ich wollte den Nimbus des Tafelbildes zerstören. Begleitet wurde dies von Punk-Musik, denn diese Musik und die mit ihr verbundene Attitüde spielten damals eine große Rolle für mich. Ja, Aggressionen, Expressivität spielten eine Rolle, aber auch Ironie! Ich habe Farben auf Leinwände geschleudert, zugleich aber auch nach Strukturen und Ordnungen gesucht. So habe ich für mein Gemälde »Hirn II« (1980) die Leinwand mit kurzen vertikalen Farbbahnen überzogen, dann aber auch gegenläufige Bahnen gezogen. Ich habe eine Ordnung hergestellt und zugleich diese Ordnung unterlaufen, so als würde ich an etwas glauben und doch eingestehen müssen, dass dies von anderer Seite her untergraben wird. Mein Verhältnis zu Ordnungen, Ordnungssystemen generell spielte dabei eine Rolle.

In der Ausstellung »Ich und die Stadt – Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts«, die 1987 im Martin-Gropius-Bau in Berlin gezeigt wurde, schloss Ihr Gemälde »Ich bin's« (1980) einen kunstgeschichtlichen Bogen ab, der von den Straßenszenen der Brücke-Maler über Max Beckmann und George Grosz bis zu den damals aktuellen Strömungen junger, wilder Malerei führte. Im Katalogtext heißt es, Ihr Bild »Ich bin's« sei »letzte Konsequenz eines Selbstbildnisses«, es stelle »voller provozierendem Zweifel die Frage nach der Identität«. Aber auch Graffiti auf Häuserwänden und öffentlichen Verkehrsmitteln als »Ventil für die Gefühle und Ängste, Anklagen und Gedanken einer neuen Generation« führt der Text als Bezugsrahmen für Ihre Malerei auf. Waren die genannten Kontexte damals wichtig für Ihre Arbeit?

Damals wurde tatsächlich Graffiti als Kunstform rezipiert und tauchte in den Galerien auf; Kenny Scharf war einer dieser Künstler. Schrift habe ich jedoch nicht in meine Bilder eingefügt, um etwa die Situation oder die Atmosphäre in einem Stadtteil wie Berlin-Kreuzberg zu bespiegeln. Das Bild »Ich bin's« war auch nicht

Das Interview gibt Auszüge aus einem Gespräch wieder, das am 20. August 2015 in Bremen geführt und aufgezeichnet wurde.

Denkleistung und

Körpersprache



primär als Gegenstand künstlerischer Selbstvergewisserung gemeint. Auslöser dafür war eine ganz alltägliche Erfahrung: Ich stehe an einer Haustür und werde durch die Sprechanlage gefragt: »Wer ist da?« Und ich antworte ganz automatisch »Ich bin's« und setze damit voraus, dass der andere weiß, wer an der Tür klingelt. Im Zusammenhang mit der kunstgeschichtlichen Rezeption, dem neuen Subjektivismus in der Malerei, bekam das Bild einen Ikonencharakter, es wurde als Ausdruck einer künstlerischen Selbstreflexion aufgefasst. Was die gestalterischen Mittel betrifft, ist das Bild eher von Cy Twombly und dessen skriptoralen Elementen beeinflusst als von Graffiti.

1983 haben Sie eine geplante Einzelausstellung im Neuen Berliner Kunstverein zu einem Gemeinschaftsprojekt umdefiniert, in das auch Film und Musik einbezogen wurden und das in der Publikation »Generics+++« dokumentiert ist. Sie schreiben dort: »Grenzen sehe (ich), wenn ich im Medium Malerei bleibe«. Letztlich sind Sie aber doch bei der Malerei geblieben...

1984 habe ich auch noch die Fashion-Show in Berlin und die Art-Fashion-Party MEK in der Galerie Löhr, Mönchengladbach organisiert, aber der Ausflug in die Gruppenarbeit war schnell beendet und ich habe mich wieder ins Atelier zurückgezogen. Bis zu diesem Zeitpunkt waren meine Bilder und Themen stark durch aktuelle Ereignisse, durch die Tagespolitik und die Zeitgeschichte inspiriert; ich habe gemalt, was anlag. Nun aber begann eine systematische Auseinandersetzung zum Beispiel mit den Farben Schwarz, Weiß und Rot und ich arbeitete an meiner Serie »Absetzen« mit Four-Letter-Words, zu der das Bild »Moni« (1983/84) aus der Sammlung Böckmann gehört.

Nach 1987 haben sich die Umstände Ihrer Arbeit insofern verändert, als dass Sie in den kommenden Jahren von keiner Galerie vertreten wurden. Ihr Werk entstand abseits des Kunstbetriebs. Was waren Ihre persönlichen Konsequenzen?

Die Arbeiten der späten 1980er Jahre habe ich mit »Jenseits von Begriffen« überschrieben. Sie waren Umsetzungen von Erlebnissen und hatten den Charakter eines Tagebuchs. Das Leben galoppierte dahin und ich habe aus den Ereignissen Bilder gemacht. Wolfgang Siano hat einmal beschrieben, ich habe mich damals in die Bilder hinein gewühlt und wieder heraus gewühlt. Aber ich dachte mir: das kann es nicht sein. Es kam der Fall der Berliner Mauer, der Kunstmarkt veränderte sich und ich sagte zu mir: Ich muss etwas machen, der Markt wartet nicht auf mich, ich muss einen Scheit nachlegen! Am Anfang der 1990er Jahre gab es dann eine Werkphase, in der ich mich mit der Veränderung von Sehgewohnheiten und Kommunikationsformen durch die neuen Medien auseinandergesetzt habe.



Sie haben in Ihrem Buch »Bezüge Bezug« aus dem Jahr 2015 Ihre Arbeit in verschiedenen solcher Werkphasen beschrieben und diese auch im Zusammenhang mit jeweils aktuellen Entwicklungen – wie eben den medialen Veränderungen – oder auch mit zeitgeschichtlichen Ereignissen wie dem Mauerfall oder dem 11. September 2001 geschildert. Auf der anderen Seite dokumentieren Ihre Bilder fortwährende Untersuchungen formaler Art, die Suche nach tragfähigen kompositorischen Schemata und das Ergründen malerischer Möglichkeiten. Wie charakterisieren Sie das Verhältnis Ihrer ja stets ungegenständlichen Malerei zu den genannten Ereignissen und Themen?

Als Maler illustriere ich nicht die Gesellschaft, ich male keine Ereignisse. Ich fange Atmosphären ein, ich bin emotional involviert und merke, wie man immer wieder gegen Wände rennt. Ein Gemälde kann eine Metapher sein, es kann Ordnungsprinzipien und Muster, aber auch Musterbrüche erfahrbar machen. In meinem Bild »DAS Ordnung« (1998) finden sich verschiedenartige Elemente: Blöcke in rechten Winkeln angeordnet, harte, nicht-organische Formen. Aber auch Farbspritzer und der helle Malgrund. Es herrscht Ordnung und Unordnung zugleich. Es gibt eine Struktur und diese Struktur wird von den unstrukturierten roten Farbsprengelein teilweise überdeckt, disparate Bildelemente treten in eine Spannung zueinander.

Ich stelle mir die Frage: Welche Kompositionsmöglichkeiten gibt es für ein abstraktes Bild? Welche Möglichkeiten habe ich, eine Fläche zu strukturieren? Es gibt die Möglichkeit der Teilung, wechselnde Anordnungen von Bildelementen in der Fläche oder eine Schwarmbildung von Punkten, um einige Beispiele zu nennen. Auch Spannungen, Polaritäten, die Balance zwischen verschiedenen Bildbestandteilen wurden von mir als kompositorische Möglichkeiten erprobt. Jackson Pollock hat gewebeartige All-over-Strukturen geschaffen und nach ihm musste Sam Francis seinen eigenen Weg finden und auch ich suche nach meiner Nische. Das ist eine formale Auseinandersetzung mit bildnerischen Mitteln, die den Charakter von Untersuchungen hat. Allerdings hatte ich – und habe bis heute – inhaltliche Vehikel, die über eine ausschließlich formale Auseinandersetzung hinaus gehen.

Können Sie dafür ein Beispiel nennen?

Da wäre der Komplex der digitalen Bilder. Die Gleichzeitigkeit verschiedenartiger Bilder im Internet, die Geschwindigkeit, mit der diese Bilder erscheinen und durch andere Bilder abgelöst werden. Bei »Leben im System« (1995) gibt es als Kompositionselemente die vielen sich überlagernden Felder; wie eine Vielzahl von Monitoren.

Fotografie, Röntgenbilder, später die Kernspintomografie, all das sind sich wandelnde bildgebende Verfahren, welche die Malerei in der Vergangenheit nicht ignorieren konnte. Mich interessieren die digitalen Bilder und die binäre Struktur,

die ihnen zugrunde liegt: Null oder Eins, Ja oder Nein. Informationen erhalten wir heute primär aus einer digital-elektronischen Infrastruktur. Darauf bezieht sich meine Malerei, indem sie sich davon absetzt, in körperlicher, manchmal archaisch zu nennender Manier. Meine Malerei ist eine Konfrontation des kreativen »Ich« mit dem Apparatesystem.

Es ist schwer sich gegen dieses Apparatesystem zu behaupten ...

Ja, aber ich habe ein Bewusstsein für die technologischen Entwicklungen und auch die Brüche, die sie mit sich bringen. Das Auftauchen des PC, Pixel als Bildelemente, Cyberspace, das alles hat mich von Anfang an interessiert. Aber ich sträube mich nach wie vor gegen diese Mouseclick-Kultur, sie hat unsere Denk- und Wahrnehmungsstrukturen verändert. Zur Sammlung Böckmann gehört »Online Crashing« (1999), ein Bild aus der Serie »Elektronische Multivision Storyteller FreeMarket«; als würde Zeus Blitze werfen und der ganze Online-Verkehr zusammen brechen ... (lacht).

Neben Ihrer Tätigkeit als Maler sind eine Reihe von Texten entstanden, die den Charakter von Manifesten haben. Im Jahr 2003 haben Sie »Vom ›Ich bin's-Verständnis‹ zum Wir-Bewusstsein« geschrieben und darin Ihre Arbeit als Reaktion auf ein Gefühl von Ohnmacht gegenüber bestehenden gesellschaftlichen Strukturen beschrieben. Was können Sie malend diesen Strukturen entgegen setzen?

Ich leiste Widerstand als Maler, aber nicht *nur* als Maler! Es ist der Widerstand in der täglichen Arbeit. Joseph Beuys war hierbei wichtig für mich, weil er mir Mut gemacht hat; genauso wie Pablo Picasso mit seinen späten Werken. Es gibt einen Atem in diesen Bildern. Der Sinn meiner künstlerischen Arbeit besteht in dem Versuch, einen Ort zu finden, von dem aus ich der Gehirnwäsche, der Korruption und dem Kapitalismus etwas entgegensetzen kann.

Ihr Buch »Bezüge Bezug« dokumentiert nicht allein Ihren künstlerischen Werdegang und benennt die verschiedenen Werkphasen, sondern beinhaltet auch ein – wie Sie es nennen – »Roadbook«, eine Sammlung von Gedanken und Reflexionen über Ihre Arbeit. Ist der Maler ter Hell noch immer unterwegs, on the road?

More than before! Als Maler stelle ich mir die Frage: Wo möchte ich hin? Meinen Arbeitsprozess vergleiche ich mit einer kontinuierlichen Forschung. Doch der Weg beinhaltet Vorwärtssprünge, Rollbacks und manchmal auch Loopings. Meine Malerei ist Denkleistung und Körpersprache, sie bedeutet für mich Spaß und sie ist meine Beziehung zur Außenwelt. Ich verausgabe mich beim Malen, ich öffne mich gänzlich, ich male, um mich zu überraschen. Entweder man malt, dann ist es eine Lebensform, oder man malt nicht.



Leben im System · 1995 · 200 x 180 cm · Acryl/Spray auf Leinwand