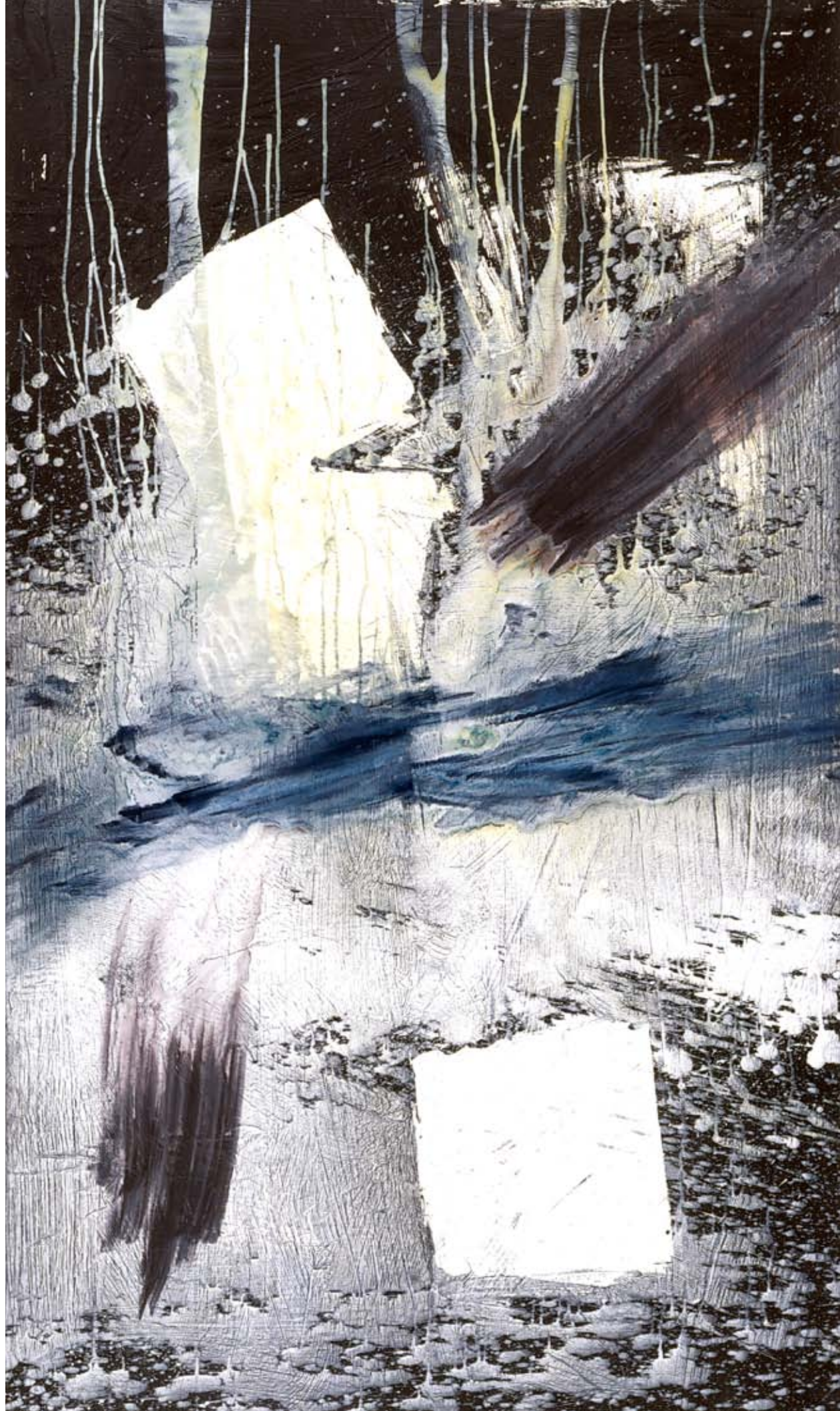


**terHell**





# ter Hell

WERKE AUS DER SAMMLUNG BÖCKMANN  
WESERBURG | MUSEUM FÜR MODERNE KUNST  
7. NOVEMBER 2015 – 10. APRIL 2016

















PETER FRIESE  
WESERBURG

# Einführung

Georg Böckmann ist mit der Weserburg als Sammler und Freund seit ihrer Gründung 1991 auf besondere Weise verbunden. Das herausragende Merkmal seiner Sammlung und damit auch seiner Leidenschaft und Haltung gegenüber zeitgenössischer Kunst lässt sich in einem Satz formulieren: Es geht dem Wahl-Berliner nicht um einen umfassenden Überblick über die Kunstgeschichte der Gegenwart, sondern vor allem um zusammenhängende Werkkomplexe einzelner Künstler, die ihn von Anfang an besonders interessieren. Das drückt sich zum Beispiel dadurch aus, dass er als Sammler die Entwicklung eines künstlerischen Œuvres kontinuierlich und über Jahrzehnte begleitet. Mit dem augenfälligen Resultat, dass sich in der Sammlung Böckmann mehrere höchst beachtliche und kunsthistorisch am Ende auch sehr relevante Konvolute einzelner Künstler befinden, die seit 1991 in der Weserburg in Ausstellungen und Werkübersichten gezeigt wurden und werden.<sup>1</sup> Böckmanns Haltung als Sammler von Gegenwartskunst hat so gesehen etwas Kontinuierliches, Beständiges, vom schnellen Wandel der Richtungen, Stile, Moden und Ismen scheinbar Unabhängiges. Doch das klingt fast wie ein Widerspruch, denn wie soll ein Sammler Position zur Gegenwartskunst beziehen, wenn er nicht Kenntnis von und Teilhabe an dem hat, was Künstler in ihrer Zeit machen, was sie beschäftigt, was sie sagen, wie sie denken, und auf welche Weise sie am Ende in ihren Werken selbst Position beziehen. Das Spannende an dieser sammlerischen Haltung und der aus ihr resultierenden Vorgehensweise – damit auch die Auflösung des scheinbaren Widerspruchs – liegt darin begründet, dass Georg Böckmann die Künstler, deren

Werke er sammelt, persönlich kennt, zum großen Teil mit ihnen befreundet ist und sich seit Jahrzehnten mit ihnen und ihrem Œuvre austauscht, bzw. wohlwollend und zugleich kritisch auseinandersetzt. So

versetzt er sich wie von selbst in die Lage, das Konvolut eines Künstlers, der ihn über Jahre interessiert, nicht nur mit dem Ankauf von Werken aus der jeweils neuesten Produktion zu erweitern und zu bereichern, sondern auch durch einzelne bewusste Rückgriffe in frühere Werkphasen. Diese kontinuierliche Vorgehensweise aber stabilisiert und komplettiert auch a posteriori die jeweilige Werkübersicht, macht sie zu einem schlüssigen, in sich stimmigen Teil der Sammlung Böckmann.

In dieser Ausstellung, die dem in Berlin lebenden ter Hell (\*1954) gewidmet ist, kommt diese sammlerische Haltung insofern besonders treffend zum Ausdruck, als wir es hier mit dem Überblick über ein künstlerisches Œuvre von mehr als vier Jahrzehnten zu tun haben. Insgesamt umfasst die Sammlung Böckmann etwa fünfzig Werke des Berliner Malers, und die Weserburg möchte dieses Konvolut mit den Möglichkeiten und Methoden, die einem Museum für Gegenwartskunst zur Verfügung stehen, untersuchen, erforschen, zur Darstellung bringen und den Besuchern vermitteln. Die Weserburg, Bremens Sammlermuseum für Gegenwartskunst, wird damit ihrem Auftrag und letztlich auch ihrem Alleinstellungsmerkmal gerecht, ungewöhnliche und spannende Privatsammlungen, die mit ihnen verbundenen Konzepte, Profile und Besonderheiten in gemeinsam mit den Sammlern vorbereiteten Ausstellungen vorzustellen. So geschieht es auch im Falle von ter Hell, dessen Bilder gerade in Hinblick auf das gegenwärtig wieder kontrovers diskutierte Phänomen der »Jungen Wilden« besondere Aufmerksamkeit verdienen.

ter Hell entwickelte bereits in den 1980er Jahren eine eigene unverwechselbare Bildsprache. Auf den ersten Blick vereinigt der Schüler von Fred Thieler in seinen meist großformatigen Bildern sehr bewegte, bisweilen eruptive Elemente des deutschen Informel mit denen des Abstrakten

**Tanz den Adolf Schulze**  
1981 · 160 x 145 cm  
Acryl/Spray auf Nessel

<sup>1</sup> Es geht konkret um Werkkomplexe von Gerhard Richter, Gotthard Graubner, A. R. Penck, Hermann Nitsch, Reinhard Pods, Thomas Hartmann, Friedemann Hahn, Bernd Zimmer, Gerd Rohling, Bernd Koberling, Olaf Metzel und anderen.

Expressionismus der New Yorker Schule. Und immer wieder kombiniert und ergänzt er diese »expressiv« zu nennende Malerei mit Elementen, die der Graffitikunst zu entstammen scheinen. So entstehen Bilder, die eine ungegenständliche, im direkten Gestus entstandene farbintensive Malerei mit subkulturellen Ausdrucksformen verbinden.

Doch das reicht nicht aus, um diese Position zur Genüge zu umschreiben. Denn ter Hell integriert in seine ihrem Wesen nach »abstrakten« Bilder immer wieder auch lesbare Satzfragmente und Sprachzeichen, die er auf provokante Weise wie mehrdeutige Botschaften mit dem Pinsel oder der Sprühdose einfügt. Auf diese Weise sorgt er mit verschiedenen malerischen Mitteln für eine komplexe Form der »Lesbarkeit«, die sich weder auf eine rein expressive Textur, noch auf »reine Farbe« im Sinne des Colorfield Painting, geschweige denn auf eine hin und wieder auftauchende geschriebene Botschaft oder Parole reduzieren lässt. Bei genauer Betrachtung enthalten viele der ter Hell'schen Bilder diese heterogenen Elemente in verschiedener Gemengelage.

Man muss schon an dieser Stelle von einer spezifischen Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit von ter Hells malerischen Botschaften sprechen, von einem Miteinander von Spontaneität und Reflexion, von ausufernden, die gesamte Leinwand einbeziehenden, anarchischen Farbverläufen einerseits und von deutlich erkennbaren Gewichtungen, Kompositionen, regelrechten Ordnungssystemen und besagten, immer wieder auftauchenden, lesbaren Textfragmenten andererseits.

Prima Vista also eine in sehr verschiedenen Ausdrucksformen sich äußernde, diese immer wieder miteinander kombinierende und damit auch unterschiedliche Bildvorstellungen und -begriffe generierende Malerei. Doch geht es ter Hell nicht um die Kultivierung äußerlicher Heterogenität oder gar Unentschiedenheit auf der Leinwand, auch nicht um eine vermeintlich postmoderne Gleich-Zeitigkeit möglichst vieler bis heute bereits erprobter malerischer Ausdrucksformen, sondern um das Gegenteil: um die Suche nach Entschiedenheit und Präzision.

Das mag angesichts mancher auf den ersten Blick spontanistisch und explosionsartig anmutender Leinwände dieses Malers paradox klingen, doch lohnt es sich hier genauer hinzusehen. Fragt man den Künstler nach dem Grund seiner das Werk unverkennbar durchziehenden Stilwechsel, spricht er selbstbewusst von verschiedenen Problemansätzen, voll-

kommen unterschiedlichen »Inhalten« und letztlich von den sich daraus konsequent ergebenden disparaten malerischen Mitteln. Es geht ihm um die Verwirklichung einer inneren Notwendigkeit, eine bildhafte Entscheidung so und nicht anders fällen zu können oder am Ende gefällt zu haben.

Und fragt man weiter, so erfährt man, dass es ihm seit den 1980er Jahren bis heute um das Ausloten, man könnte auch sagen, das Erforschen konkreter Möglichkeiten einer adäquaten gegenwartsbezogenen Bildsprache geht.

Was aber bedeutet das in einer Zeit von immer avancierteren, durch die technologische Entwicklung beschleunigten und perfektionierten Bildverfahren? Ist das die anachronistische Suche nach Lösungen, die bereits in den 1950er Jahren durch europäische, amerikanische, vielleicht auch asiatische Künstlerinnen und Künstler gefunden worden sind? Waren der Abstrakte Expressionismus, die Farbfeldmalerei, das Informel und vielleicht auch die malerischen Auslotungen Gutais in Japan nicht längst an den Punkt gelangt, an dem es nicht mehr weiterging? Und ist nicht in diesem Sinne im Laufe der letzten sieben Jahrzehnte bereits alles gefragt, gesagt und auch gemalt worden, was Malerei in der radikalen Form, wie sie von ter Hell weiter und weiter kultiviert wird, realisieren konnte?

Warum also hält er an dem Konzept, Farbe in bereits geschilderten sehr unterschiedlichen Verfahren auf eine senkrecht vor ihm stehende oder hängende Leinwand zu bringen, fest? Welche innere Notwendigkeit ergibt sich im 21. Jahrhundert für einen Maler, sich ganz bewusst in diese Tradition zu stellen und gleichzeitig immer wieder etwas Neues auszuprobieren? Zugegeben sind dies radikale Fragen, die aber gerade angesichts einer radikalen Position, wie sie ter Hell nach wie vor einnimmt und kultiviert, einfach gestellt werden müssen.

Weil diese brennenden Fragen indessen nicht nur ter Hell, sondern auch viele andere Vertreter der malenden Zunft betreffen, lassen sie sich nicht per Dekret oder rein theoretisch, sondern nur in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit dem malerischen Werk beantworten. Und genau dazu möchte diese Ausstellung mit Werken aus der Sammlung Böckmann anregen.

Es geht also nicht nur um den Maler und seine immer wieder aufs Neue zu begründende Tätigkeit vor und auf der Leinwand, sondern auch um den Betrachter seiner Bilder. Im Idealfall überträgt sich das malerische Selbstverständnis ter Hells auch auf ihn. Sein Blick schweigt nicht interesselos auf



glatten Oberflächen und ruht sich auch nicht auf schönen und zugleich eindeutigen Formen aus, sondern hakt sich gleichsam an den Unregelmäßigkeiten beschriebener Bildtexturen oder an einer ins Bild gesetzten geschriebenen Parole fest, kommt derart »lesend« ohne Probleme von dem einen zum anderen. Ein solcher Blick kann sich mühelos mit dem Verstand, dem Zweifel, ja dem Sprachvermögen selbst verbünden. Er ermöglicht eine Verbindung von Intellekt und Intuition, welche fast automatisch Analogien, Assoziationen und Erinnerungen zutage zu fördern in der Lage ist.

Es ist vollkommen klar, doch sollte es noch einmal betont werden: Diese Bilder geben nicht vor, Abbilder einer außerhalb ihrer selbst so oder so ähnlich vorhandenen Realität zu sein. Sie repräsentieren stattdessen die Wirklichkeit des Bildes selbst, sind Indizien einer nur in diesem autonomen Medium vorhandenen Kraft der Verbildlichung, Imagination und farblichen Inszenierung. Sie stimulieren eine Betrachtungsweise, welche sich nicht mit dem Vorhandenen wohlgefällig arrangiert, sondern seine Mehrdeutigkeit zum Anlass nimmt zu zweifeln, in Frage zu stellen und das, was zu sehen ist, in verschiedenen Richtungen weiterzudenken.

Dass Kunstgeschichte dabei eine wichtige Rolle nicht nur zu spielen scheint, kommt u.a. in den vielfachen gestisch-breiten Farbbahnen, heftig ausholenden Pinselhieben und bisweilen direkt als Farbfluss auf die Leinwand geschleuderten »Drippings« zum Vor- und Nachschein. Und wenn uns ter Hell allen Ernstes in roten Buchstaben »Hi Jackson« auf einer ansonsten ungroundiert gebliebenen Leinwand lesen lässt, enthält das sowohl einen Gruß als auch die gleichzeitige Abgrenzung gegenüber dem Meister des Drippings. Wenn man den Faden weiter spinnt, auch eine Anspielung auf das im amerikanischen Sprachgebrauch verankerte »Hijacken«, also das Kapern oder Entführen von etwas oder jemandem.

Etwas, das sich in beschriebener Weise von vornherein einer eindeutigen wiedererkennenden Zuordnung widersetzt und entzieht, fördert zugleich die gedankliche, visuelle, bisweilen phantasievoll-spekulative Eigentätigkeit und Auseinandersetzung. Sobald aber der Punkt erreicht ist, dass man sich selbst als Betrachtender in diesen Wahrnehmungsvorgängen mitreflektiert, sobald die beschriebene Mehrdeutigkeit als eine im Werk bereits angelegte, besondere Erfahrung des Betrachters erkannt wird, haben wir es hier mit einer kunstspezifischen ästhetischen Erfahrung zu tun, welche weit über ein »Wiedererkennen«, »Zuordnen« oder gar »Gefallen finden«

hinauszugehen vermag. So gesehen wird erst der Betrachter zum wahren Vollender der mehrfach in diesen Formen und Formulierungen, Texturen und Texten angelegten und letztlich auch lesbaren Möglichkeiten. Erst durch seine ästhetische Auseinandersetzung gelangen rein rational als unvereinbar angesehene Widersprüche, Paradoxien und Ungereimtheiten zu einer im Kunstwerk zu erfahrenen Deckungsgleichheit.

Wie gesagt bleibt ter Hell insgesamt seiner ungegenständlichen, den direkten Duktus des Pinsels, aber auch »abstrakte« z.T. geometrische Elemente integrierenden Bildsprache über vier Jahrzehnte treu. Anders als die in den 1980er Jahren als en vogue geltenden »Jungen Wilden«, die mit figurativen und teilweise grellfarbigen neoexpressiven Bildern auf sich aufmerksam machten, hält ter Hell an einer ungegenständlichen, aber gleichfalls heftig-gestischen Malerei fest. In dieser Kunst bleibt nach wie vor der Anspruch des Widerständigen, Kritik gegenüber bestehenden Verhältnissen und damit letztlich auch eine politische Haltung des Künstlers spürbar und ablesbar. Das macht ter Hell zu einem spannenden und sehenswerten Gegenpol einer Kunstbewegung, die gegenwärtig ein an manchen Stellen vielleicht zu einseitiges Revival erfährt. Gerade in diesem Kontext der Rückbesinnung und Vergegenwärtigung lohnt sich der Blick auf die Aktualität des ter Hell'schen Œuvres.

Dank gebührt allen, die zum Gelingen dieser Ausstellung beigetragen haben. Zuerst natürlich dem Künstler ter Hell. Dann vor allem dem Sammlerpaar Dr. Georg und Ingrid Böckmann, mit denen die Weserburg schon seit vielen Jahren im Sinne ihres Auftrags zusammenarbeitet. Sie haben mit ihrer Initiative und ihrem Enthusiasmus nicht nur die Ausstellung, sondern auch den vorliegenden Katalog möglich gemacht. Guido Boulboulé, mit dem ich zusammen diese Ausstellung konzipiert habe und der einen lesenswerten Essay zu diesem Katalog beigesteuert hat, Detlef Stein für sein erhellendes Interview mit dem Künstler, das ebenfalls hier abgedruckt ist. Natürlich dem technischen Team der Weserburg und allen im Hause, die mitgeholfen haben, die Ausstellung auf den Weg zu bringen und zu vollenden. Frank Benno Junghanns, dem wir die Gestaltung des vorliegenden Kataloges zu verdanken haben. Last but not least dem Senator für Kultur der Freien Hansestadt Bremen für seine institutionelle Förderung des Sammlermuseums, sowie den Museumsfreunden Weserburg für ihre nachhaltige und nicht nachlassende Unterstützung aller Ausstellungsprojekte der letzten Jahre.









**1978-1982**

**Schrift und Struktur**





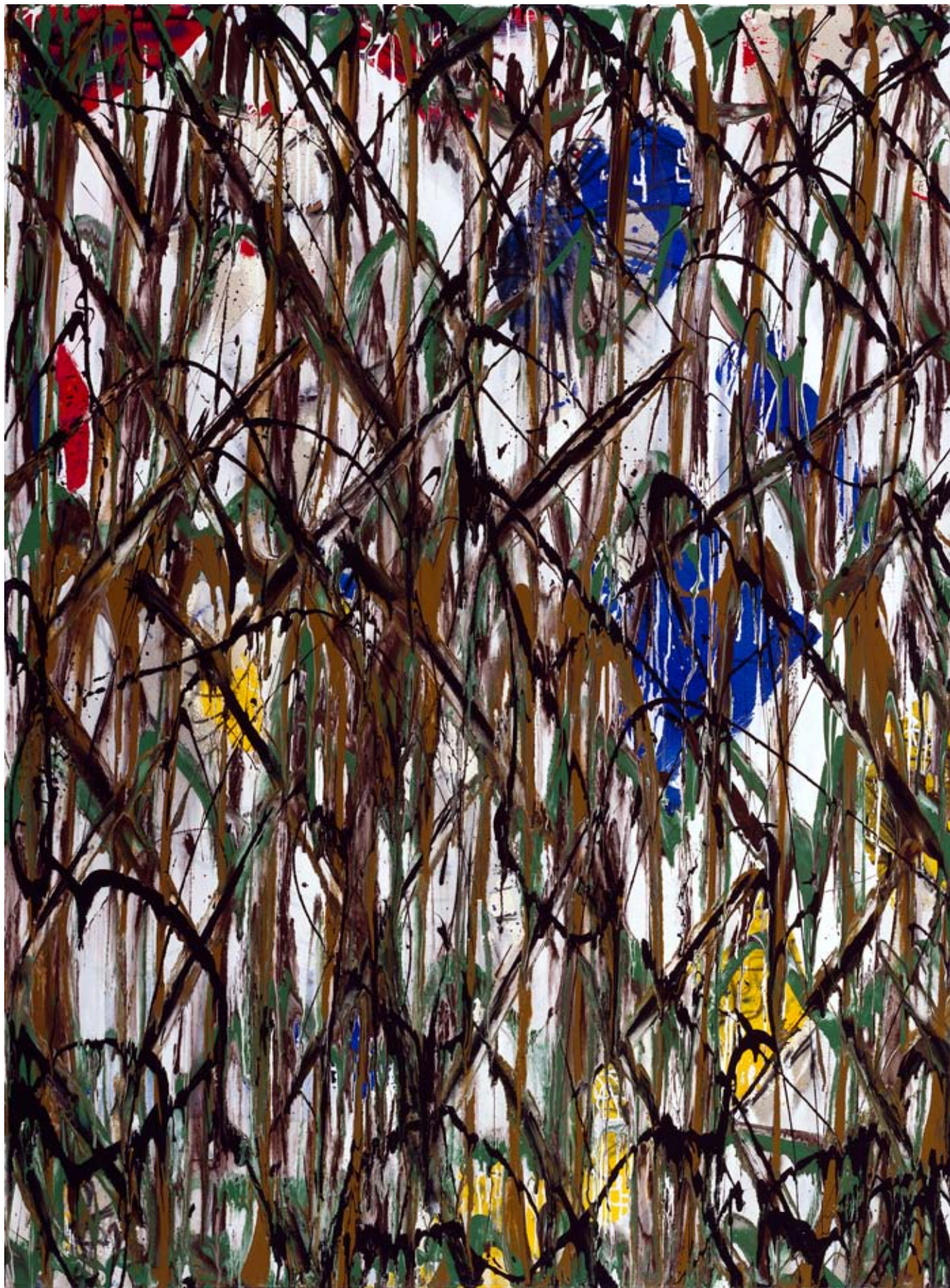
**Brokat**

1981 · 2-tlg. · 260 x 290 cm · Dispersion auf Nessel



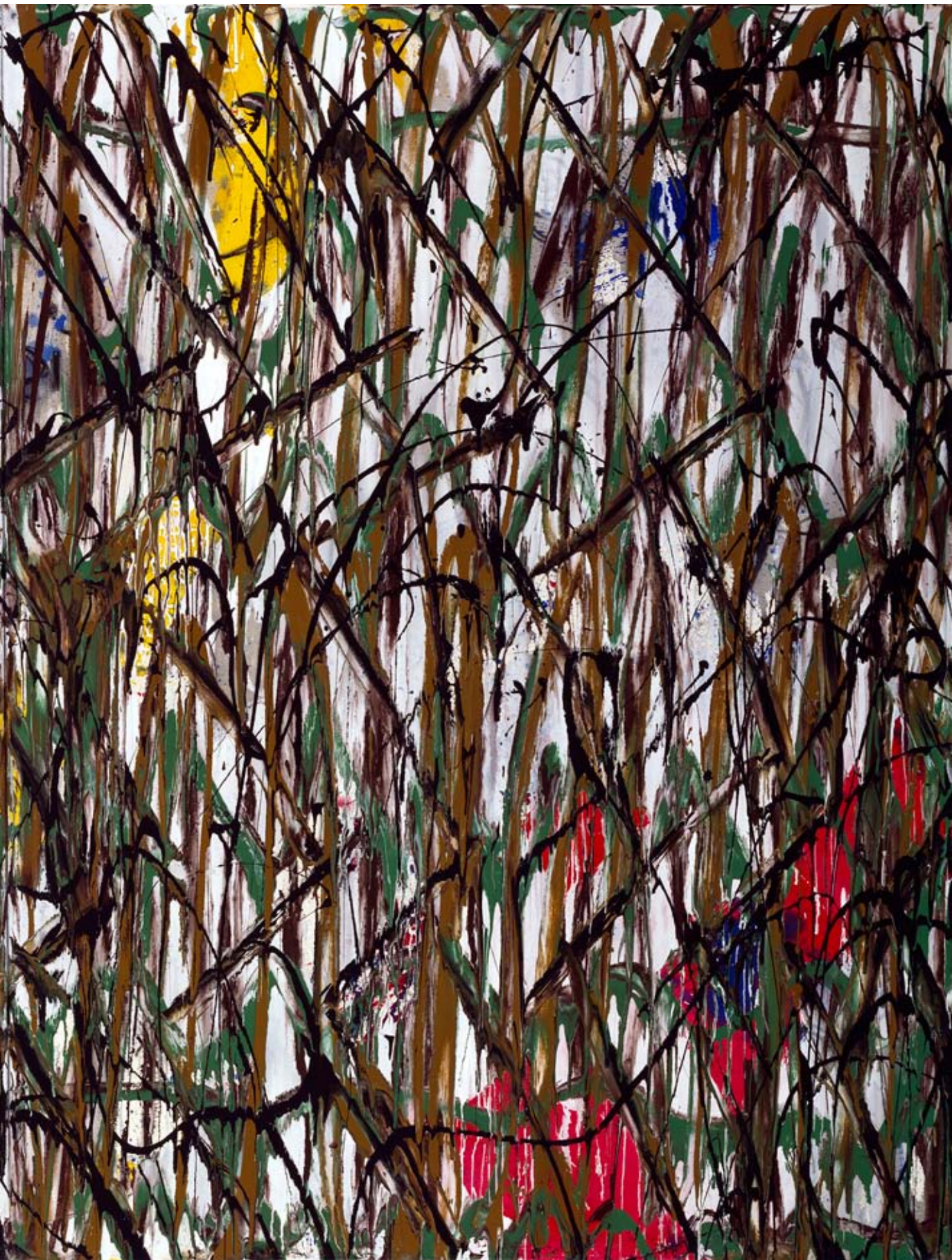






**Lose Enden VIII**  
1981 · 2-tlg.  
180 x 270 cm  
Dispersion auf Nessel









**Weltbild IV**  
1980 · 2-tlg. · 250 x 300 cm  
Dispersion/Lack auf Nessel







neo · 1978 · 135 x 170 cm · Spray auf Leinwand



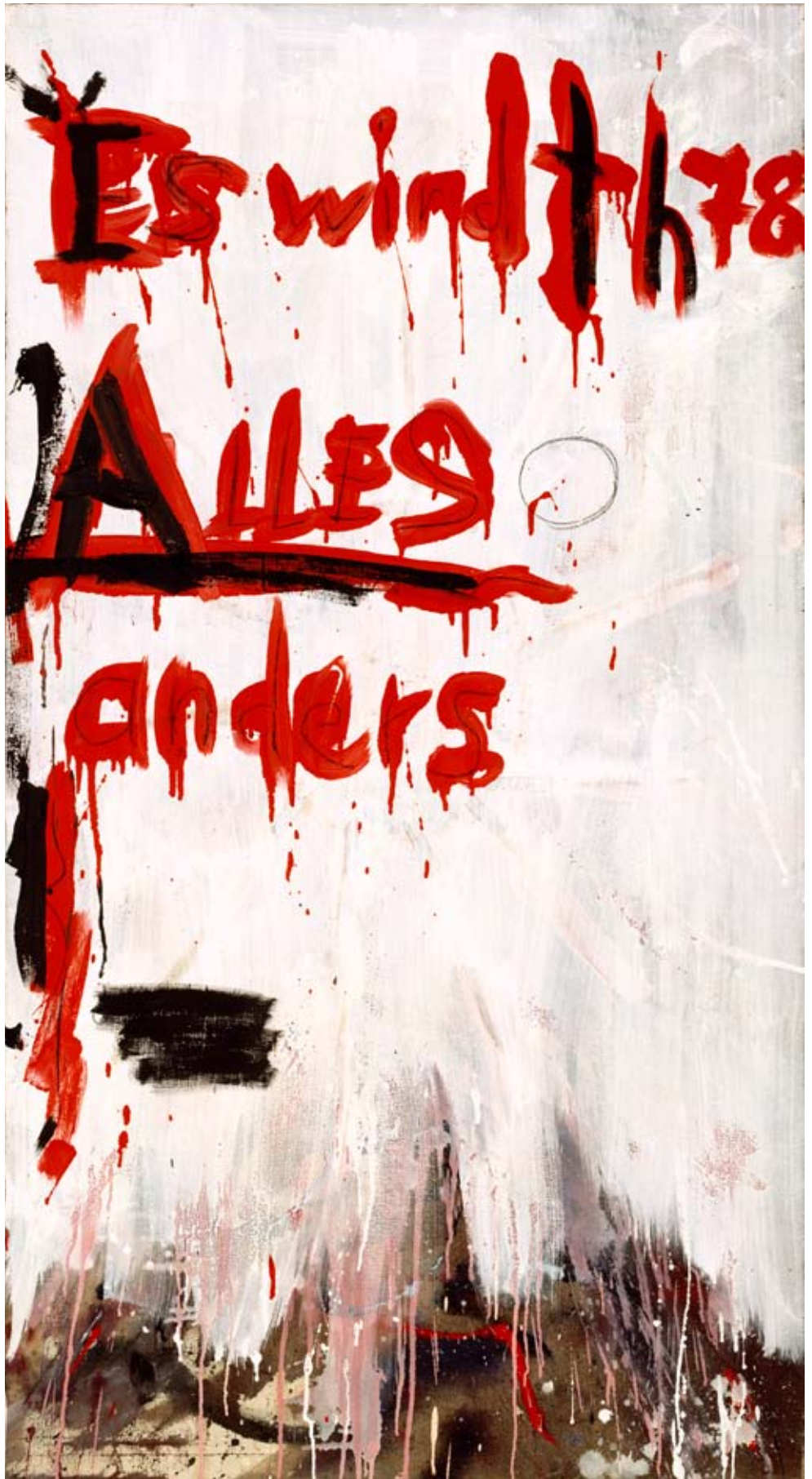






**Hi Jackson** · 1979 · 120 x 160 cm  
Dispersion/Lack auf Leinwand





Es wird alles anders · 1978  
150 x 80 cm · Dispersion auf Nessel







MEZ · 1978 · 125 x 150 cm · Dispersion auf Nessel



**Der liebe Gott sieht alles I** · 1981 · 230 x 140 cm · Dispersion auf Nessel









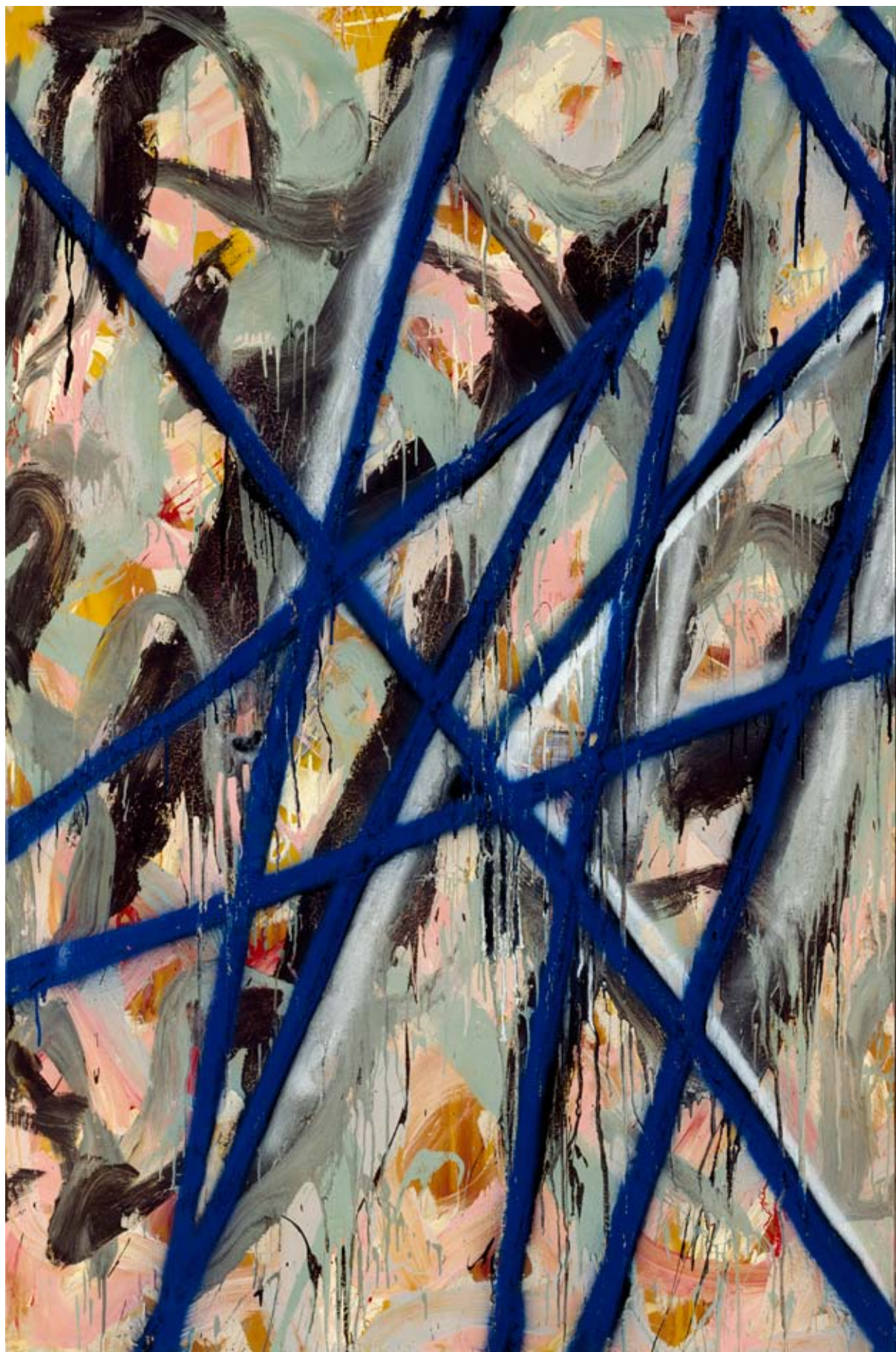
Hirn II · 1980 · 155 x 220 cm · Acryl/Dispersion auf Nessel





Aus der Hirn-Serie (Deco) · 1980 · 130 x 140 cm · Acryl/Spray, Öl auf Nessel





**Siano-Bild**  
1982 · 2-tlg. · 230 x 300 cm  
Dispersion/Spray auf Nessel









**1978** entsteht das Bild *Rumpelstilzchen* (s. nächste Seite). Es bezieht sich explizit auf Grimms Märchen, wie die oben in das Bild hineingeschriebene farbige Schriftzeile deutlich macht: »OH WIE GUT, DAß NIEMAND WEIß, DAß ICH«. Der Name selbst bleibt unlesbar, sein eilig hingeworfener Schriftzug zerstiebt in roten Farbspritzern. Erkennbar bleibt in dünnen roten Strichen links das Wort »hoppla«, rechts tauchen scheinbar rasch hin gesprüht der Name des Künstlers und das Entstehungsjahr des Bildes auf. Die farbige Schriftzeile bildet eine deutliche Grenze, die den oberen Abschluss des Bildes markiert. Sie verläuft über einen bunten Farbgrund, der die gesamte Leinwand überzieht, aber unterhalb der Schriftzeile zu explodieren scheint. Aufblitzende weiße Lichter, heftige Pinselstriche, verspritzte Farben verwandeln die Leinwand in ein sprühendes Feuerwerk, das gleichwohl im dynamischen Aufflammen eine kontrollierte kompositionelle Ordnung bewahrt. Wie überlegt der Künstler die scheinbar zufällig hingeworfenen Farben setzt, zeigt sich beispielhaft in dem Wort »hoppla«, das sich wie ein ironischer Kommentar in das Bild einfügt, und auf die blauschwarzen Pinselschwünge verweist, die sich zu einer unbestimmten Figur verbinden: vielleicht Rumpelstilzchen selbst, das im Farbgewitter springt.

# Malen im Protest

Man könnte vermuten, das Bild beschreibe zwei getrennte Ereignisse des Märchens zugleich: die Freude des Waldschrats über seinen geheimen Namen und seine unkontrollierte Wut bei dessen Nennung. In seiner Ambivalenz erweist sich das Werk insgesamt als ein dem Grimmschen Märchen vergleichbares anarchisches Versteckspiel. Aber die ambivalente Struktur des Bildes greift weit über das ironische Spiel mit der Märchenfigur hinaus. Seine Doppelbödigkeit entspringt aus dem Kontrast zwischen den verschwimmenden Farbverläufen, die im Bildgrund vorherrschen, und ihrer gleichzeitigen Aufsprengung durch die heftigen Ausdrucksgebärden, die an den amerikanischen abstrakten Expressionismus erinnern. Die Doppelbödigkeit zeigt sich weiterhin in dem Widerspiel von Text und Bild und in dem von Atelierbild und Straßensbild. Obwohl auf Leinwand gemalt, weckt es Erinnerungen an mit Farbbeuteln beworfene und Graffiti beschmierte Hauswände.

ter Hell nutzt das Märchenzitat, um über die problematische Funktion von Kunst und Künstler zu reflektieren. Die Problematisierung des Künstlers, der sich hinter einer Märchenfigur versteckt und doch seinen eigenen Namen präsentiert, tritt in diesem eigentümlichen Vexierbild besonders deutlich hervor. Es gibt eine Reihe von Bildern im Frühwerk von ter Hell, die auf eigenwillige Weise mit der Vermengung von Selbst- und Fremddarstellung spielen. So besteht beispielsweise das 1980 entstandene Bild *Ich bin's* ausschließlich aus dem Schriftzug, mit dem sich der Künstler absichtsvoll als Bilderfinder und Autor bekennt. Dem Betrachter, der das Werk wahrnimmt und interpretiert, bleibt jedoch zweifelhaft, ob nicht lediglich ein im Straßensbild entdeckter Graffito wiedergegeben ist statt eines stolzen malerischen Bekenntnisses. Als Graffito gedeutet verwandelt sich das Dargestellte in ein anonymes Zeichen modernen Großstadtlebens, in dem Selbst- und Fremdbild

GUIDO BOULBOULLÉ

ZUR KUNST VON TER HELL



*Ich bin's* · 1979 · 260 x 308 cm · Dispersion/Kohle auf Nessel · Sammlung Berlinische Galerie



Ruppelstilzchen · 1978 · 150 x 220 cm · Dispersion auf Nessel

austauschbar werden. »In der Pose der ja doppelt gemalten Spontanschrift scheint sich der Maler gleichzeitig mit dem verfremdeten Schreibgebaren zu identifizieren.«<sup>1</sup>

Das Bild war Teil der Ausstellungsserie, mit der ter Hell und seine Künstlerfreunde unter dem Gruppennamen 1/61 zwischen Juli 1979 und Mai 1981 gemeinsam öffentlich auftraten. Die von den Künstlern gegründete Selbsthilfegalerie folgte einem Muster, das sich in Berlin in den 1960er Jahren herausgebildet hatte. 1964 gründete erstmals Markus Lüpertz gemeinsam mit 15 Künstlern die Selbsthilfegalerie Großgörschen 33. 1977 entstand die Galerie am Moritzplatz, berühmt geworden als

<sup>1</sup> Jürgen Harten: *Das Bekenntnis von seiner Pose entblößt – über ter Hell und die Seinen*. In: Jürgen Harten, Dieter Honisch und Hermann Kern (Hrsg.), *Neue Malerei in Deutschland*, S. 19–35, das Zitat auf S.30. München: Prestel, 1983.

Ausstellungsforum der Neuen Wilden. Wie viele weitere Selbsthilfegalerien verfolgte auch die Gruppe 1/61 zunächst das Ziel, über ein eigenständiges Forum zu verfügen, das neben Gruppenausstellungen den einzelnen Mitgliedern die Möglichkeit der Einzelausstellung bot.<sup>2</sup> Dieses Vorhaben, sich in der Kunstszene zu etablieren, gelang vortrefflich. 1981 waren nicht nur einzelne Mitglieder der Gruppe über Berlin hinaus bekannt und hatten in Anerkennung ihrer Arbeit Auslandsstipendien erhalten, sondern es schien auch, als würden sie mit ihrem Werk eine neuartige nonfigurative Malerei etablieren.

<sup>2</sup> Der Name wurde nach der Postleitzahl des Berliner Stadtteils Berlin-Kreuzberg, in dem die Galerie lag, gewählt. Gruppenmitglieder waren Frank Dornseif, ter Hell, Elke Lixfeld, Rainer Mang, Reinhard Pods, Gerd Rohling. Vgl. Michael Schwarz: *Kunst in Berlin seit 1977*. In: Kynaston McShine (Hrsg.), *Berlin Art 1961–1987*, S. 87. München: Prestel, 1987. Eine Soloshow in der Galerie erhielt ter Hell 1979.



ter Hell war der »shooting star« der Gruppe<sup>3</sup>. Seine rasche Berühmtheit und Anerkennung verdankt sich den Bildern, die wie *Rumpelstilzchen* »in ihrer Rotzigkeit den Bestrebungen des Punks auf anderen Gebieten sehr nahe«<sup>4</sup> kommen. Für ter Hell endet diese Phase seines Werkes mit dem Jahr 1980. Er kommentiert sie später lakonisch als Punkkunst: »1976–1980 – Punk, Schriftstruktur: Anarchisch-subversive Malerei aus nihilistischer Weltsicht. Gemalte Worte sollen sich ins Gedächtnis der Betrachter einbrennen.«<sup>5</sup> Die Überführung des Informel in eine stilisierte Protestgebärde des Anarchischen und die lustvolle Unbekümmertheit, in dadaistischer Tradition »wie Rumpelstilzchen« zwischen den sprachlichen und malerischen Dimensionen des Bildes »umher(zu)springen«<sup>6</sup>, bleibt jedoch ein charakteristisches Merkmal seiner Kunst bis heute. Allerdings tritt an die Stelle des nihilistischen Pathos' des Frühwerks eine neue Form subjektiv kontrollierter Spontaneität, die gleich einer seismographischen Anzeige auf soziale und kulturelle Untergrundbewegungen der Zeit reagiert.

Die Verbindung von Malerei und Subkultur ist ein charakteristisches Merkmal der Kunstszene der 1980er Jahre. Insbesondere die Wiederbelebung figurativer Darstellungen stand im Zeichen einer antiakademischen Protesthaltung.<sup>7</sup> In Berlin, Hamburg und Köln propagierten junge Maler einen spöttischen Zynismus, der sich in rasch hingemalten Bildeinfällen über bürgerliche Kunstauffassungen mokierte. ter Hells Bilder sind von einem ähnlichen Geist geprägt. Sein Rückgriff auf die Graffiti-Kunst, seine Integration absurder Textfragmente in eine expressive abstrakte Farbwelt zeigen eine enge Verwandtschaft mit der gleichzeitigen figurativen Malerei. Wie auch diese zeichnet sich seine Kunst durch ein hohes Maß an Subjektivität, an großstädtischem Lebensgefühl und politischem Nonkonformismus aus.<sup>8</sup> Doch lassen sich bei aller

---

3 Wolfgang Siano, *Neue Kunst in 1/61*. In: *1/61*, Ausstellungskatalog, S. 6–16. Berlin: Galerie 1/61, 1980.

4 Ebenda.

5 ter Hell, *Roadbook*. In: ter Hell et al. (Hrsg.), *Bezüge Bezug*, S. 298. Wien: Verlag für moderne Kunst, 2015.

6 Wolfgang Siano, Einführung. In: *ter Hell 80/81*, Ausstellungskatalog, S. 3–5. Berlin: Galerie Nothelfer, 1981.

7 So zuletzt mit Nachdruck hervorgehoben in der Ausstellung im Städel-Museum: *Die 80er. Figurative Malerei in der BRD*, 22.7.–18.10.2015.

8 Bereits 1980 konstatiert Wolfgang Siano für die Künstlergruppe 1/61 eine »gemeinsame ort- und zeitspezifische Bewusstseinslage«: »Ihren Hintergrund

Ähnlichkeit auch markante Abweichungen festhalten. Insbesondere Künstler wie Martin Kippenberger, Albert Oehlen und Werner Büttner stellen in ihren Bildern in selbstironischer Distanz die Legitimität von Kunst in Frage, während sie sie zugleich in hemmungsloser Subjektivität betreiben. Solche Formen ironischer Brechungen sind bei ter Hell selten. Sein Verzicht auf figurative Malerei ist zugleich ein Bekenntnis zu einer Kunst, die in gesellschaftskritischer Absicht utopische Potentiale im überlieferten avantgardistischen Kunstverständnis zu bewahren sucht. Mittels künstlerischer Aktion gesellschaftlicher Repression zu widerstehen, wird zu einem zentralen Anliegen seiner Bilder.

Die gesellschaftskritischen Ambitionen seiner Kunst unterstreicht ter Hell durch eine systematische Einteilung seiner Werke, deren Thematik sich entsprechend den aktuellen Lebens- und Wahrnehmungsbedingungen verändert. Die von ihm vorgenommene Werkgliederung orientiert sich in ihrer anspielungsreichen Breite und theoretischen Komplexität nicht an bestimmten politischen Ereignissen wie etwa die Wiedervereinigung oder die sozialen Folgen der Finanzkrise.<sup>9</sup> Sie gründet in einer privaten Terminologie, die sich auch in den Bildtiteln wiederfindet, und die in ihrem diagnostischen Gehalt wie eine geheime Zeichenlehre schwer zu entschlüsseln ist. Obwohl als zusätzliche Orientierungshilfe nicht nur für Eingeweihte gedacht, steigert sie eher die stimmungshaften Eindrücke, die sein Werk kennzeichnen. Sein Festhalten an einer zeitkritischen künstlerischen Gestaltung entspringt vorrangig einem subjektiven Gefühl des Unbehagens und dem Bestreben, mit immer wieder variierten malerischen Erfindungen auf die gesellschaftlichen Spannungen der Gegenwart zu reagieren. Das verleiht seinem Werk einen sprunghaften Charakter und führt zu einem ekstatischen Nebeneinander von Bildformen, die nicht miteinander harmonieren. Gleichwohl bleibt sich ter Hell in der Spontaneität seines Malauftrags unverändert

---

bilden einerseits die vielfältigen alternativen und emanzipativen Interessen der Berliner Großstadtkultur sowie andererseits das allgemeine politische und kulturelle Rollback des letzten Jahrzehnts.«. In: Wolfgang Siano, *Neue Kunst in 1/61*, Ausstellungskatalog 1/61, S. 6–16. Berlin: Galerie 1/61, 1980.

9 Systematisch aufgelistet sind die Kriterien seiner thematischen Werkentwicklung in: ter Hell et al. (Hrsg.), *Bezüge Bezug*, S. 6f. Wien: Verlag für moderne Kunst, 2015; vgl. auch seine Ausführungen in *Roadbook*; ebenda, S. 290–303.

gleich. Die systematische Gruppierung seiner Werke, in denen er die Zeichen der Zeit festhalten und registrieren möchte, löst sich in einer kraftvollen Bildsprache auf, die über alle Systematik hinweg in den Werken dominiert. Sie macht deutlich, mit welcher Anstrengung sich ter Hell jeder Vereinnahmung zu entziehen sucht und der Gefahr entgehen will, sich mit einer zur Gewohnheit gewordenen Bildsprache an das Bestehende anzupassen. Obwohl er für bestimmte Themen gestalterische Muster entwickelt, ist es sein Ziel, sie immer wieder aufzusprengen und zu verändern. Zwar hält er durchgängig an der klassischen Auffassung von kompositionellen Bildordnungen fest, aber sie dominiert nicht seine oft ungezügelt spontane Gestik, die obsessive Züge trägt.

An den Bildern aus der Sammlung Böckmann lassen sich die variantenreichen Ausdrucksformen, die Übereinstimmungen und Gegensätze der Bilder ter Hells beispielhaft nachvollziehen. Bereits mit Beginn der 1980er Jahre gibt es einen bemerkenswerten Einschnitt in seiner Kunst. Mit der Darstellung von, wie er hervorhebt, Hirnbildern und Gedankenprozessen beginnt für ihn nach seiner Punkphase ein »Schritt hin zum Seriellen«.<sup>10</sup> Das Bild *Hirn II* (1980) verdeutlicht beispielhaft, wie sich Serialität und Spontaneität auf eigenwillige Weise verbinden. Farbliche Einsprengsel und breitflächige, weiße Übermalungen schaffen einen vibrierenden Bildgrund, den kräftige, abrupt aufgetragene Pinselstriche bedecken, die in senkrecht verlaufende dünne Farblinien ausfransen. Obwohl sich die unterschiedliche Ausrichtung der Pinselhiebe einer festen Bildordnung entziehen, erweckt ihre Verteilung und die Reihung der Farblinien den Eindruck eines gleichmäßigen All-over. Die Gleichzeitigkeit von Struktur und Zufall lässt die Leinwand einerseits als einen Ausschnitt aus einem unendlichen



lichen Muster erscheinen und bewahrt andererseits eine kompositionelle, spannungsvolle Eigenheit. ter Hells Hirnbilder brechen radikal mit dem anarchischem Spiel der vorausgegangenen Werke, halten aber

<sup>10</sup> Ebenda, S. 298.



Tanz den Adolf Schulze · 1981 ▶ S. 4

an dem zwiespältigen Wechselspiel von Chaos und Ordnung fest. Eine vergleichbare widersprüchliche Tendenz zeigt sich in den zeitgleichen Schriftbildern, wie etwa dem Werk *Tanz den Adolf Schulze* (1981), das in den wild bewegten Buchstaben und dem verwirrenden, wie zersplittert wirkenden Bildgrund ein gleichermaßen bildbedeckendes wie bildsprengendes Muster schafft. An die Punkphase mag noch der Bildtext denken lassen, der jedem feierlichen Umgang mit nationalsozialistischer Vergangenheit widerspricht. Die sperrigen Buchstaben wirken wie ein bewusster Affront gegenüber einer bekenntnishaften, politisch-korrekten Kunstauffassung, sind eine Persiflage, offenbar inspiriert von dem 1981 erschienenen Hit *Tanz den Mussolini* der Punkgruppe D.A.F. Es spielt aber auch an auf Werner Tübkes berühmte Bildserie *Die Lebensinnerungen des Dr. jur. Schulze*, entstanden zwischen 1965 und 1967.

ter Hell hat nur gelegentlich auf Bildthemen anderer Künstler angespielt oder ihnen unmittelbar Referenz erwiesen, wie etwa in dem Bild *o.T.* (*Dubuffet*), entstanden 1989. Ob er bewusst oder nur angeregt von einer zufälligen Übereinstimmung den Bildbezug zu Werken aus Dubuffets Serie der *Paysages du mental* hervorhebt, lässt sich nicht eindeutig beantworten.



Von den mir bekannten Bildern hat kein weiteres eine explizite Nähe zu Dubuffet, auch wenn sich vereinzelt gestalterische Verwandtschaften andeuten. Was ter Hell möglicherweise gereizt hat, ist die für beide Künstler gemeinsame Intention, aus allen Konventionen auszusteigen und sich in immer neuen thematischen und gestalterischen Werkreihen jeder Eindeutigkeit zu entziehen, so wie auch ter Hell schon Mitte 1980 das serielle All-over zu einer freieren Ordnung abstrakter und lesbarer Zeichen lockert. Dubuffet verbindet seine Neuerungen mit der erfindungsreichen Erprobung ungewöhnlicher Materialien und den Inspirationen aus der Kunst von Geisteskranken. ter Hell hingegen begrenzt seine gestalterischen Neuerungen auf die Erweiterung und Veränderung gegenstandsloser Malerei. Es sind denn auch vor allem Auseinandersetzungen mit den expressiven Ausdrucksformen abstrakter Kunst und ihrer Aufbrechung durch Bildtexte und Bildzeichen, die sein Werk charakterisieren. Durchgängig zeigt sich der nachhaltige Eindruck, den das Werk von Jackson Pollock auf ihn ausgeübt hat und dessen Spuren sich immer wieder finden, sei es in expressiven Farblinien oder in den Farbspritzern.

Dass sich der Aspekt des Seriellen mit dem Prinzip des All-over verbindet, ist ebenfalls ein charakteristisches Indiz für den starken Einfluss von Jackson Pollock. Auch die Vorliebe für riesige Formate ist bei beiden Künstlern zu finden. Dennoch gilt es hervorzuheben, dass ter Hell auf recht eigenwillige Weise die Einflüsse des amerikanischen abstrakten Expressionismus verarbeitet. Ein einprägsames Beispiel für Nähe und Differenz bietet das Bild *Addis Abeba*, 1984 entstanden. Der tänzerische Verlauf der schwarzen und roten Farbspuren erinnert an die schwingenden Linien, mit denen Jackson Pollock seine Lein-

wände füllte. Aber er war über die Leinwand gebeugt oder bewegte sich auf ihr, während er mit kreiselnden Armen die Farben aus einer durchlöcherten Dose oder mit Pinseln auf die Leinwand warf. Im Vergleich zu diesem dynamischen Prozess der Bildherstellung wirkt das Verfahren von ter Hell traditionell. Er bewegt sich vor der Leinwand, die er in gestischer Pinselführung gestaltet und wie ein Sprayer vor einer großen Hauswand bearbeitet. Während sich Pollock gleichsam im Bild befindet, wahrt ter Hell eine Distanz, die es ihm immer wieder ermöglicht, das Bildfeld zu überblicken und das Fortschreiten des Malprozesses zu kontrollieren. Bei aller Spontaneität und Zufälligkeit des Farbauftrags und ihres Verlaufs achtet ter Hell auf eine sorgsame Farbverteilung, um die Spannung zwischen spontaner Gestik und überlegter Gestaltung zu erhalten. Es ist kein Zufall, dass jeweils an den seitlichen Rändern Gelbtöne die Bildbegrenzung markieren. Und es ist auch kein Zufall, dass die roten Farbspuren aus dem Geflecht der schwarzen, willkürlichen Farblinien wie geheimnisvolle Schriftzeichen hervortreten und sich zu einem rätselhaften Wort verbinden, das der Bildbreite entspricht. Das Vorbild wird umgestaltet und neu gedeutet mittels einer Kunstsprache, die von städtischer Öffentlichkeit und Straßenkunst inspiriert ist.

Der freie Umgang mit vorgefundenen Bildsprachen und ihre von subjektivem Elan durchdrungene Neuformulierung sind charakteristisch für das Gesamtwerk von ter Hell. Seine Bilder wecken Erinnerungen an die Faszination der Bewegung, wie sie der Futurismus entwickelt hat. Unwillkürlich erinnert man sich bei ter Hells Übernahme von Graffiti an das berühmte Werk von Umberto Boccioni *La strada entra la casa* (1911). Wie hier der Lärm, der Staub, der Verkehr in das bürgerliche



Ohne Titel (Dubuffet) · 1989 ▶ S.52



Addis Abeba · 1984 ▶ S.46

Wohnzimmer, so dringen die Graffiti, die ursprünglich in den Städten auf Häuserwänden oder Verkehrsmitteln auftauchen und im Vorübergehen wahrgenommen werden, in die abstrakte Bildwelt ter Hells ein. Allerdings teilt dieser längst nicht mehr die Begeisterung für die moderne Technik, aus der die ästhetische Inspiration der Futuristen hervorging. Das Auto, für die Futuristen als Rennwagen Inbegriff moderner Geschwindigkeit, ist ihm nur noch ein gesellschaftliches Statussymbol, dessen Zerstörung zum künstlerischen Erlebnis wird.<sup>11</sup> Mit der Übernahme von Graffiti als gestalterische Bildmittel ersetzt er den Rausch der Geschwindigkeit, wie ihn die Futuristen propagierten, durch die Schnellebigkeit moderner Straßencodes. Allerdings ist seine Faszination an den anonymen Bildzeichen vor allem von ihrem radikalen Einbruch in die Anonymität bürgerlicher Stadträume bestimmt. Sie funktionieren »nicht auf der Ebene politischer Signifikate, sondern auf der Ebene der Signifikanten«<sup>12</sup>, wie sich mit Bezug auf eine berühmte Studie von Jean Baudrillard festhalten lässt. Als Zeichen für Nonkonformismus und wilde Subjektivität fungieren Graffiti bei ter Hell eher als Signale für lebendige Gegenwart, denn als Rück Erinnerung an die futuristische Avantgarde, der sie im Anspruch auf zeitgemäße Präsenz doch zutiefst vergleichbar sind.

ter Hells Verhältnis zu vorausgegangenen Kunststilen ist komplex. Sie dienen ihm als Bestätigung oder Anregung für seine eigenen künstlerischen Intentionen, ohne dass sich immer entscheiden lässt, wie bewusst er sich auf sie bezieht. Auch seine enge Bindung an das Informel<sup>13</sup> und den abstrakten Expressionismus der New Yorker Schule verarbeitet er auf eigenwillige Weise. Nach Jürgen Harten hat ihn nicht die »Abstraktion, sondern das Abstrakte«<sup>14</sup> beschäftigt. Statt eine eigene persönliche Bildsprache der gegenstandslosen Malerei zu entwickeln, greife er vielmehr vorgefundene Ausdrucksweisen auf, die er vorrangig als formale oder inhaltliche Verweise einsetze.

---

<sup>11</sup> Siehe Aktionsvideos *The Car*, *Autoabbruch* und *Daimlerpressung* aus dem Jahre 1984, in denen dieser Zerstörungsprozess zelebriert wird; einsehbar auf [www.terhell.info](http://www.terhell.info).

<sup>12</sup> Jean Baudrillard, *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. In: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*, S. 214–228, das Zitat S. 22. Leipzig: Reclam, 1990.

<sup>13</sup> ter Hell war Meisterschüler von Fred Thieler, einem der wichtigen Künstler des deutschen Informel.

<sup>14</sup> Jürgen Harten (vgl. Fußnote 1), S. 32.

»Seine abstrakte Malerei hat bei aller Explosivität und Dichte oft schon Zitatcharakter«, so Hartens Verdikt. Nach meiner Auffassung aber sind stilistische Vorbilder für ter Hell primär eine Art von widerständigem Material, aus dessen Umgestaltung und Neuinterpretation er seine eigene Spontaneität gewinnt. Teil dieser Materialbearbeitung ist die Einbeziehung von Graffiti und Schriftzeichen. Jürgen Harten hat die Sprühdose als ein leicht zur Hand gehendes Instrument verspottet, das auf technisch einfache Weise »manueller und semantischer Trivialisierung der Spontanfigur«<sup>15</sup> Vorschub leistet. Für ter Hell ist die Graffitikunst aber vorrangig eine Protestgebärde, in der sich die Anonymität der Großstadt spiegelt. Indem er sie in die Gestensprache der Abstraktion einbindet, gelingt es ihm, in der Verschmelzung dieser beiden disparaten Ausdrucksmittel die Kunst des Ateliers mit der Kunst der Straße zu verbinden und so eine zeitgemäße Form von künstlerischer Selbstfindung und Selbstbehauptung zu entwickeln.

Für ter Hell sind Rück Erinnerungen und Wiederaufnahmen vorangegangener oder zeitgleicher Kunstäußerungen nicht nur Anregungen, um seine individuelle Eigenart zu finden, sondern vorrangig widerständige Ausdrucksweisen, gegen die er sich künstlerisch behaupten muss. Man kann sein Werk von Beginn an als ein Projekt des malerischen Protestes interpretieren. Er greift den abstrakten Expressionismus auf, um dessen Auflösung einer zentrierenden Bildgestaltung entgegenzuarbeiten, seiner antihierarchischen Bildstruktur und ihrer Tendenz der subjektiven Entgrenzung zu widerstehen. Durchgängig lässt sich beobachten, dass er sich in seinen Bildern immer wieder um eine gestalterische Einheit bemüht, so zerbrechlich sie oft auch wirkt. ter Hell hat in einem seiner Texthefte diese Intention selbst nachdrücklich betont: »Aufgabe der Abstraktion ist nicht mehr Entgrenzung, sondern Konservierung und Besinnung.«<sup>16</sup> Bildnerische Formsuche als ein Prozess des Festhaltens und der Selbstvergewisserung im Chaos gestischer Spontaneität und zufälliger Zeichensetzung wird für ihn zu einer immer wieder erneuerten Antriebskraft seiner Kunst. Gelegentlich führt es zu Bildfindungen, die wie

---

<sup>15</sup> Ebenda.

<sup>16</sup> ter Hell, *Violife*. Textheft, 2007, zitiert nach: ter Hell (vgl. Fußnote 5), S. 319.





Interferenz (Sequence Combination) · 1994 ▶ S. 76

konservative Wiederbelebungen informeller Malerei erscheinen. Ein charakteristisches Beispiel für diese allzu starke Nähe ist für mich das Bild *Interferenz (Sequence Combination)* (1994). In der ausgewogenen Gegenüberstellung von dunkler Schwere unten links und bläulicher Helle oben rechts, in der diagonalen Ordnung der roten Farbverläufe dominiert eine ausgeglichene Formverteilung, die in ihrer bewegten Struktur wie ein malerisches Äquivalent zum Bildtitel wirkt. Die Anspielung auf den physikalischen Prozess der Wellenübertragung verstärkt den Eindruck eines malerischen Nachempfindens von Naturerscheinungen, was ein gängiges Muster abstrakter Bilderfindungen der 1950er Jahre war.

ter Hells Kunst bewegt sich oft auf einem schmalen Grat zwischen traditioneller und zeitgemäßer Abstraktion. Aus diesem Balanceakt zwischen radikaler Zurückweisung und kontrollierter Beherrschung, zwischen rebellischem Aufbegehren und reflektierter Übernahme entstehen seine gelungenen Bildformulierungen. Dazu zählt für mich das 1998 entstandene Werk *DAS Ordnung* (1998, s. nächste Seite), das in seiner labilen Struktur entgegen dem Bildtitel eine schwebende Offenheit bewahrt. Vor allem erwecken die gleichermaßen klobigen und fragilen Bildelemente den Eindruck, sich keiner stabilen Ordnung zu fügen, die sie dennoch versprechen. Ihre fragmentarische Gestalt erinnert an rätselhafte Schriftzeichen, deren Reste geometrischer Strenge sich mit bedeutungslosem Gekritzeln vermengen. In der Auflösung von Gewissheit bleibt dennoch ein Bestreben spürbar, das Zufällige und Ausschnitt-

hafte in eine feste Form zu überführen. Es ist dieser innerbildliche Widerstand gegen das Formlose, in dem sich ter Hells existenzielle Suche nach Selbstvergewisserung spüren lässt.

Das Widerständige in der Kunst ter Hells zeigt sich eindringlich in der komplexen Weise, mit der seine malerische Spontaneität die skripturalen Elemente durchdringt, obwohl er ihre Autonomie zu bewahren sucht. Gleichviel ob er sich an die Bildsprache der Graffiti anlehnt, einen schön schwingenden Schreibstil nachahmt oder frei erfundene abstrakte Schriftäquivalente gestaltet, stets wahren die skripturalen Zeichen ihre Eigenart gegenüber der malerischen Abstraktion, in die sie eingebunden sind. Diese innerbildliche Widersprüchlichkeit lässt sich als latente Unentschiedenheit deuten, ästhetische Praxis primär als Suche nach einem Kunststil oder als Suche nach einer Lebensform voranzutreiben. Bereits 1985 hat Eva Meyer-Hermann ter Hells »malerisch strukturierten Bildraum« interpretiert als eine »Bühne für die Reflexion des Künstlers über sich und die Welt«<sup>17</sup>. Eine Bühne jedoch, die keineswegs als Kastenraum fixiert ist, sondern eine städtische Öffentlichkeit umfasst, in der der Künstler seine sinnliche Selbst- und Welt- erfahrung aufführt. Die Paradoxien einer politischen Kunst, so Maria Muhle in ihrer Erläuterung zu Jacques Rancière's ästhetischer Philosophie, beruhen auf der Schwierigkeit, zwischen zwei Formen zu operieren, zwischen der, »die die ästhetische Erfahrung von den anderen Formen der Erfahrung trennt, und jene(r), die die Kunstformen mit den Lebensformen identifiziert:«<sup>18</sup> Die postmoderne Ernüchterung hat die Hoffnung auf eine Einheit von Kunst und Leben fraglich werden lassen oder nur im Sinne einer zweifelhaften Ästhetisierung der Lebenswelt eingelöst. Sie hat aber auch das Vertrauen in eine Kunst erschüttert, die mit ihrer Kraft einen ästhetischen Vorgriff auf eine bessere gesellschaftliche Zukunft zu leisten vermag. ter Hells Malerei ist ein immer wieder erneuerter Versuch, dieser Ernüchterung nicht zu erliegen. Seine Kunst hält an einer existenziellen Programmatik fest zu einer Zeit, da der

<sup>17</sup> Eva Meyer-Hermann, *ter Hell*. In: Nationalgalerie – Staatliche Sammlungen Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), *Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1985*, Ausstellungskatalog, S. 384f, das Zitat S. 385. Berlin: Nicolai, 1985.

<sup>18</sup> Maria Muhle, *Einleitung*. In: Maria Muhle (Hrsg.), *Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, S. 7–17, das Zitat S. 12. Berlin: b\_books, (2. Auflage) 2008.



DAS Ordnung · 1998 · 180 x 200 cm · Acryl/Spray auf Leinwand

Existentialismus in der bundesrepublikanischen Wirklichkeit keine prägende gesellschaftliche Funktion mehr besitzt. Daraus entspringt ihre kritische Bedeutung. ter Hells Intention, sich mit malerischer Spontaneität und subjektiver Rebellion der postmodernen Ernüchterung zu widersetzen, läuft Gefahr, so Jürgen Harten, sich »einer überholten Utopie«<sup>19</sup> zu überlas-

---

<sup>19</sup> Jürgen Harten (s. Fußnote 1), S. 33.

sen. ter Hell hat sich solchen Vorwürfen mit der ihm eigenen anarchischen Nonchalance entzogen.

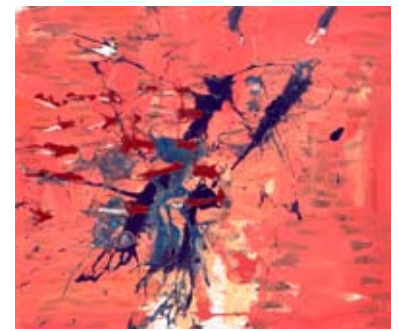
Ich habe bereits oben auf den engen Zusammenhang von künstlerischer Aktion und gesellschaftskritischer Intention in ter Hells Malerei hingewiesen und auf die Schwierigkeit, diese Ambition in konkreten Bildthemen aufzufächern. Das sei abschließend an zwei Bildern verdeutlicht, mit denen er im



Jahre 2000 auf die Genomforschung reagiert, insbesondere auf das ambitionöse Programm, den gesamten genetischen Code des Menschen zu entschlüsseln. Weder die Metapher vom »Buch des Lebens«, die seinerzeit durch die Presse geisterte, noch das damalige Erschrecken vor der Gleichförmigkeit des Individuellen hat seine Gestaltung des im Bildtitel genannten Themas nachvollziehbar geprägt. Auffallend ist vielmehr, dass *Genom und Masse I* an sein frühes Bild *Rumpelstilzchen* erinnert. In rötlichen streifenförmigen Bildfeldern ergießen sich unkontrollierte bläuliche Spritzer, die in eigentümlicher Spannung zwischen diagonalem Auffliegen und senkrechtem Zurückfließen verharren. Sie spreizen sich in dunkelroten oder blauen Verästelungen und finden Halt in waagerechten Zufallsmustern. In der zufälligen Verteilung der fleckenhaften Elemente und blauen Farbschlieren oszilliert das Bild spannungsvoll zwischen dynamischer Ausdehnung und verharrendem Innehalten. Fast scheint es, als habe ter Hell mit einem Schlag den skripturalen Duktus seiner spontanen Malaktion zerstört, obwohl ein sprachliches Muster noch in Spuren erkennbar bleibt. Was immer sich assoziativ entsprechend dem Bildtitel vermuten lässt, das Bildthema bleibt uneindeutig. Sein politischer Gehalt entspringt vielmehr einem malerischen Gestus, der sich keiner Erwartungshaltung fügt, obwohl er auf sie anspielt. Die assoziativen Bezüge zu einer aktuellen gesellschaftspolitischen Thematik, die das Bild wecken kann, werden weder illustrativ noch symbolisch eingelöst. Die aufgegriffene Thematik wird stattdessen für ter Hell zu einem erneuten Antrieb, sich in den wissenschaftlichen oder sozialen Zwängen der Gegenwart malerisch seiner selbst zu vergewissern.

Das lässt sich noch präzisieren, wenn man das zweite Bild *Genom und Masse II* in die Interpretation einbezieht. Vor einem diffusen gelblichen Bildgrund, in dem bläuliche Farbinseln und rote Farbspritzer schwimmen, breiten sich Linienmuster aus, die sich jedem Versuch entziehen, sie eindeutig zu bestimmen. Sie wirken wie zufällige Erscheinungen, die allmählich aus dem Bild gleiten oder die selbst allmählich in ihrem diffusen Umfeld verlöschen. Diese Linien erinnern auf eigentümliche Weise an Codierungen oder an eine Morseschrift mit unterschiedlichen kurzen und langen Tonzeichen. Sie erwecken den Eindruck einer repetitiven Gleichmäßigkeit und strahlen trotz

der spontanen Gestaltungselemente, die sie umgeben, eine Ruhe aus, die dem bildlichen Pendant fehlt. *Genom und Masse II* ist von dem Bestreben getragen, im Verschwommenen Klarheit, im Haltlosen Halt, im Ungewissen Gewissheit zu suchen. Das Bild erhebt nicht den Anspruch, eine seinem Titel gemäße illustrative Beschreibung zu präsentieren. Dafür ist das Dargestellte zu unspezifisch und ließe sich beliebig mit allen möglichen anderen Vorstellungen verknüpfen. Aber es erscheint wie ein Äquivalent existenzieller Sinnsuche. Von Sartre stammt die Bemerkung, dass der Mensch, bevor er sich definiert, existiert. Aber in der Sinnggebung seines Lebens, so Odo Marquard, »bleibt der Einzelne völlig auf sich allein gestellt.«<sup>20</sup> Das wurde nach dem Ende der politischen Aufbruchsstimmung der 1968er Bewegung und der zerschlagenen Hoffnung auf soziale Erneuerung der Gesellschaft wieder zu einer bedrängenden Erfahrung. Nicht zufällig gewinnt der Subjektivismus eine neue Bedeutung in all den verschiedenen Schattierungen der Kunst der 1980er Jahre.<sup>21</sup> ter Hell greift auf existenzielle Problemstellungen zurück, wie sie sich bereits in der Nachkriegszeit finden lassen und in der abstrakten Kunst auftauchen. Er unternimmt den mühsamen Versuch, sie für unsere Zeit zu aktualisieren, ein Unterfangen, das er immer wieder aufs Neue in Angriff nimmt und das seine Kunst zutiefst prägt.



Genom und Masse I · 2000 ▶ S. 94



Genom und Masse II · 2000 ▶ S. 95

<sup>20</sup> Odo Marquard, *Der Einzelne. Vorlesungen zur Existenzphilosophie*, S. 245; zu Sartre siehe ebenda, S. 34. Stuttgart: Reclam, 2013.

<sup>21</sup> Vgl. Götz Adriani (Hrsg.), *Obsessive Malerei. Ein Rückblick auf die neuen Wilden*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.









**1983–1992**

**Jenseits von Begriffen**



N.Y.C. · 1982 · 160 x 186 cm · Acryl/Spray auf Leinwand











**Der Kick von unten II** · 1985 · 200 x 250 cm · Acryl/Spray auf Nessel



Vater, Mutter, Reagan  
1983 · 2-tlg. · 230 x 300 cm  
Dispersion/Spray auf Leinwand





**Moni** (aus der Serie »absetzen«) · 1983/1984 · 180 x 200 cm · Spray auf Nessel









Addis Abeba · 1984 · 200 x 420 cm · Acryl/Spray auf Leinwand



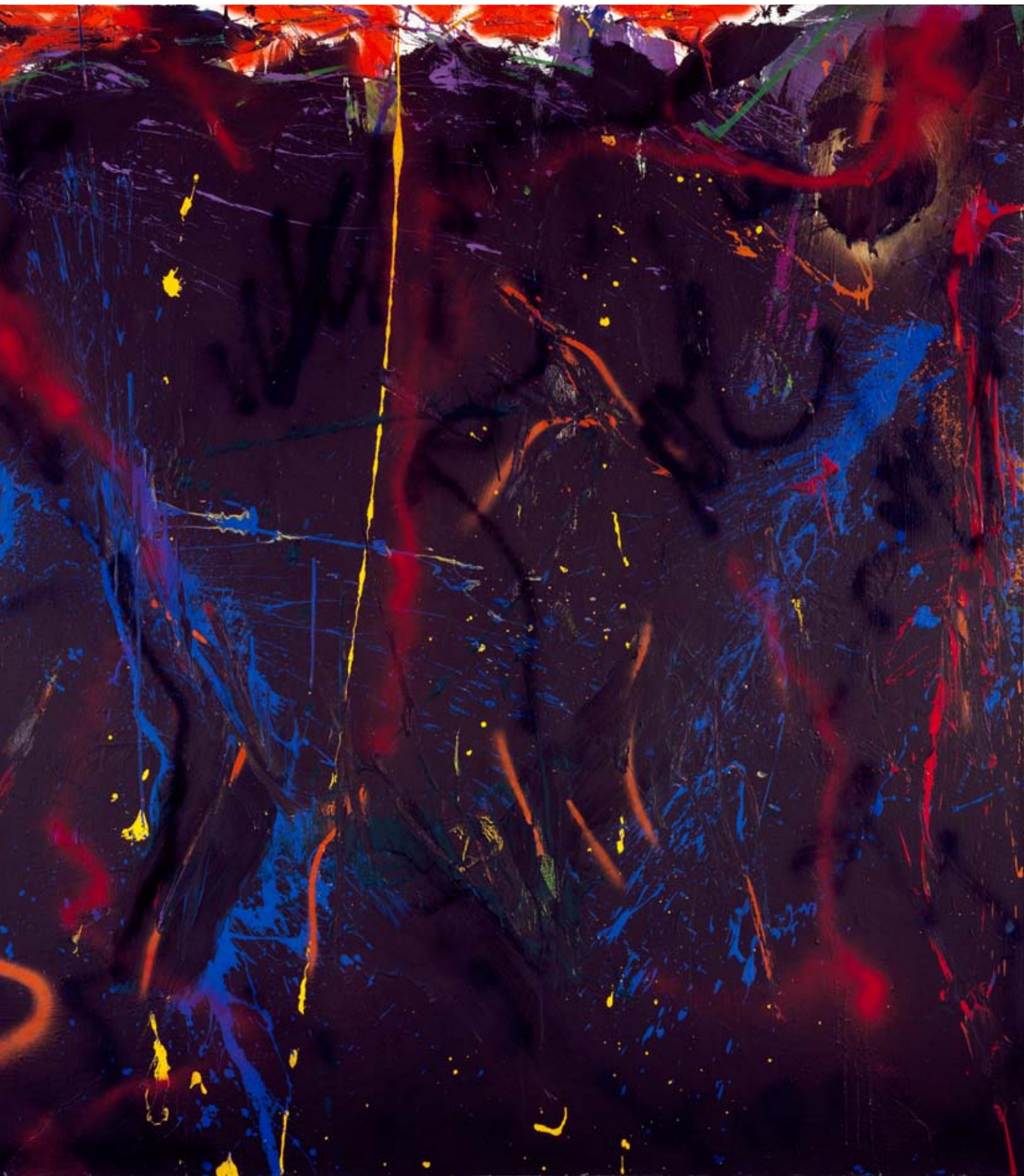




Pluto · 1987 · 240 x 270 cm · Acryl/Spray auf Leinwand



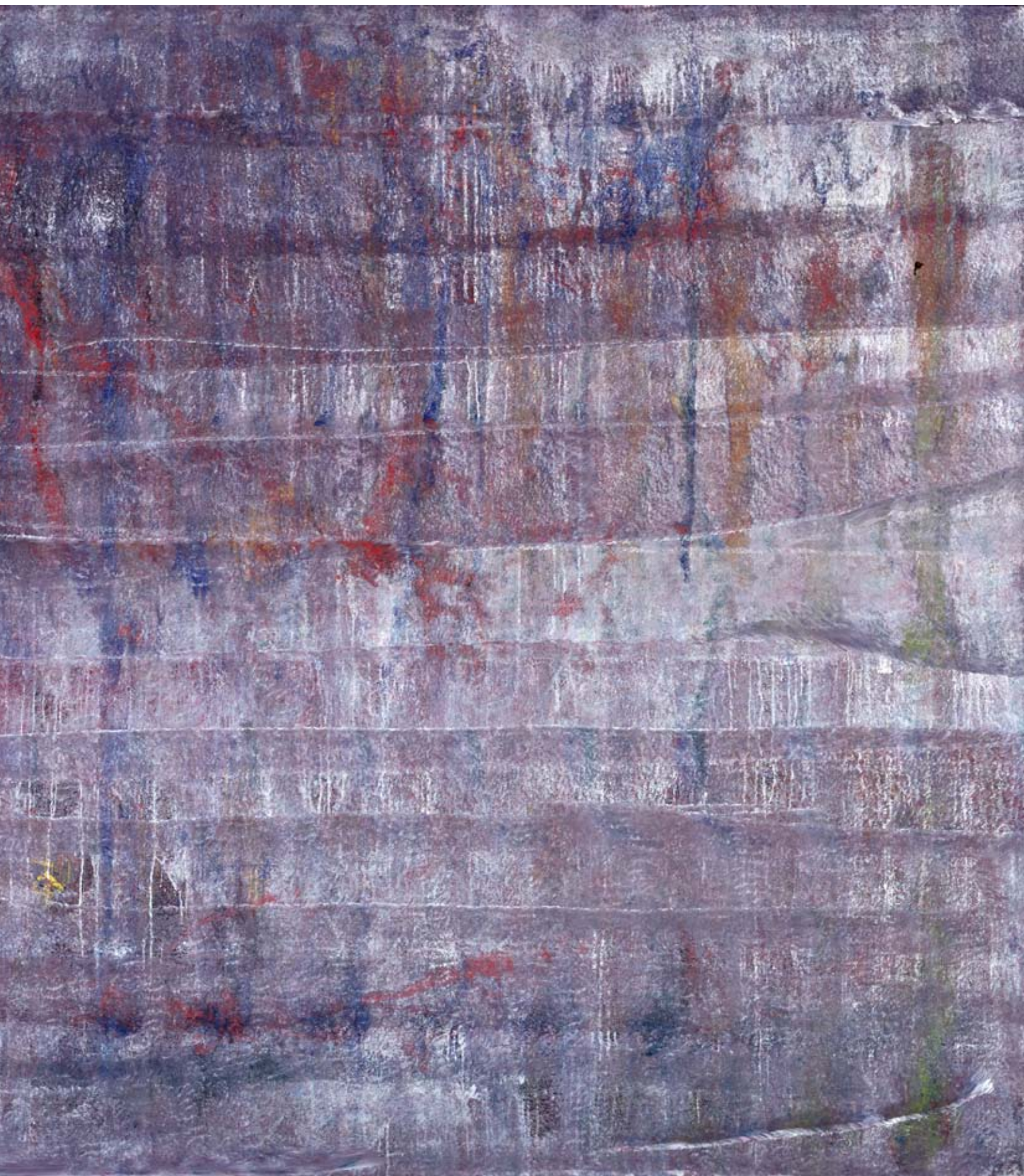




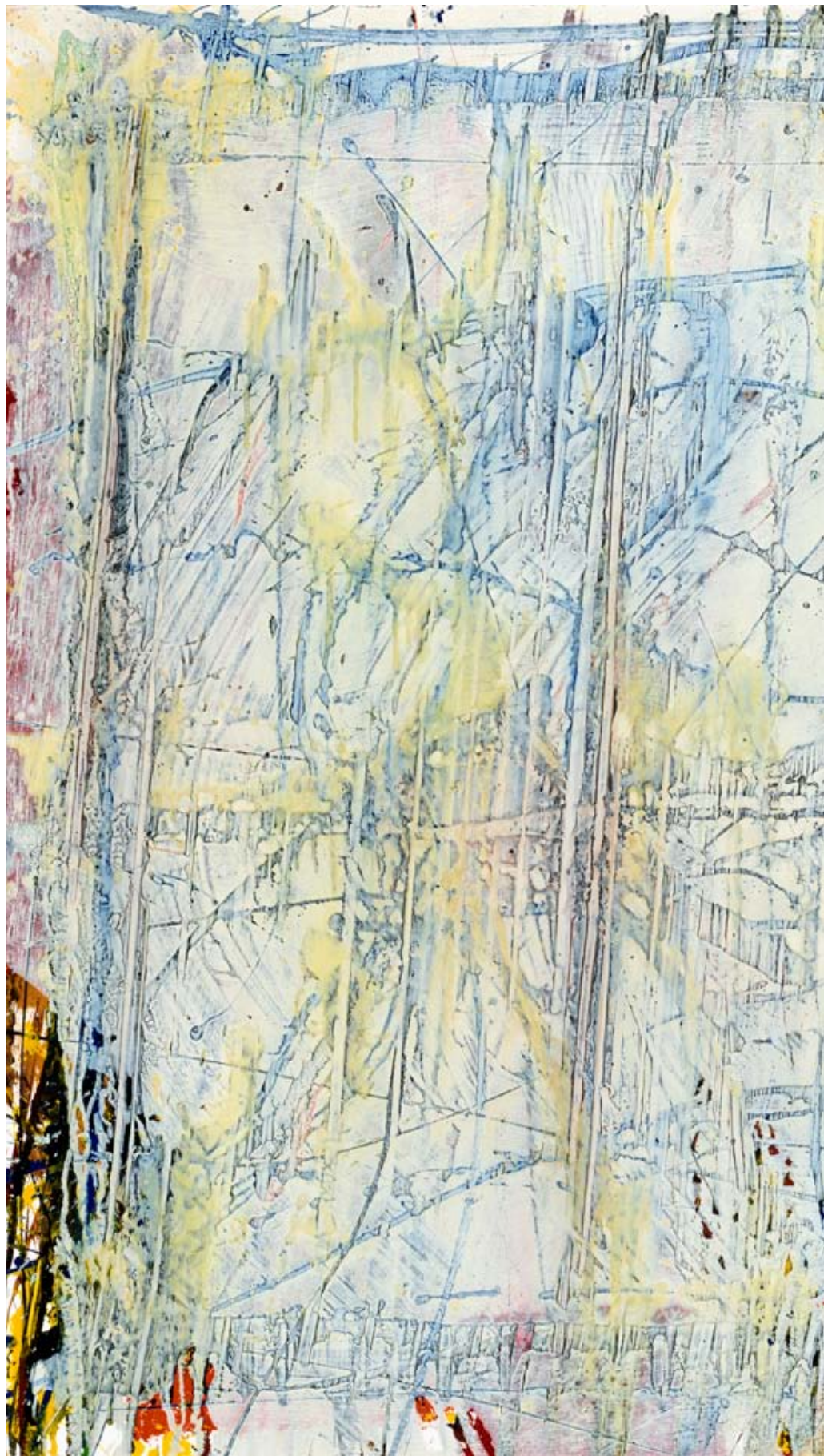
Vesta · 1987 · 240 x 270 cm · Acryl/Spray auf Leinwand











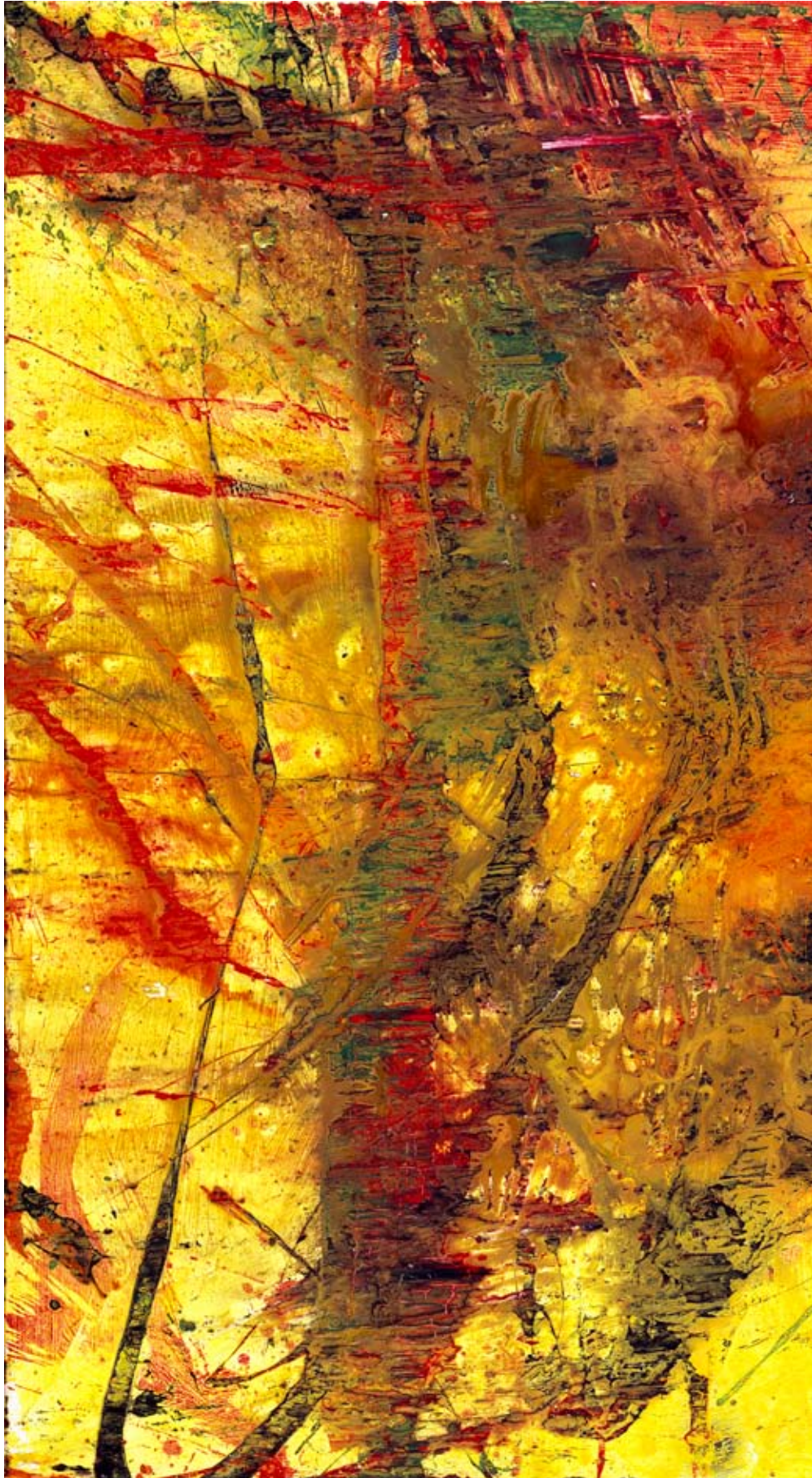
Ohne Titel (Dubuffet)  
1989 · 160 x 230 cm · Acryl/Spray auf Leinwand







Nivea Bayer Leverkusen  
1988 · 160 x 230 cm · Acryl auf Leinwand





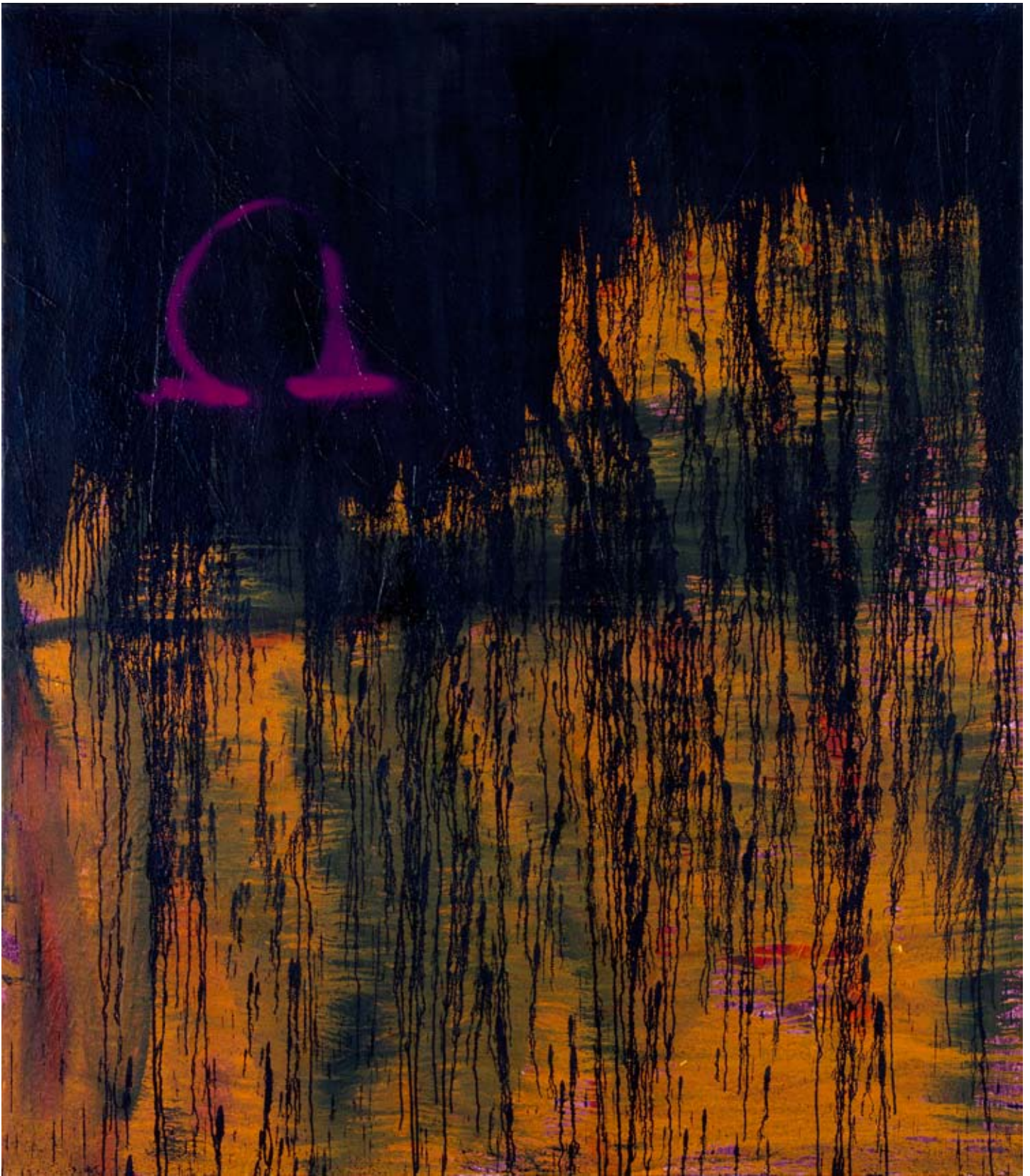






**Entchen im Stroh** · 1989 · 180 x 165 cm · Acryl/Spray auf Leinwand





Story · 1991 · 190 x 165 cm · Acryl/Lack/Spray auf Leinwand



**Black Points**  
1991 · 70 x 90 cm · Acryl/Spray auf Leinwand











Seele ist Leben sein · 1989 · 200 x 250 cm · Acryl/Spray auf Leinwand





Das Universum keine Schöpfung · 1989 · 200 x 250 cm · Acryl/Spray auf Leinwand





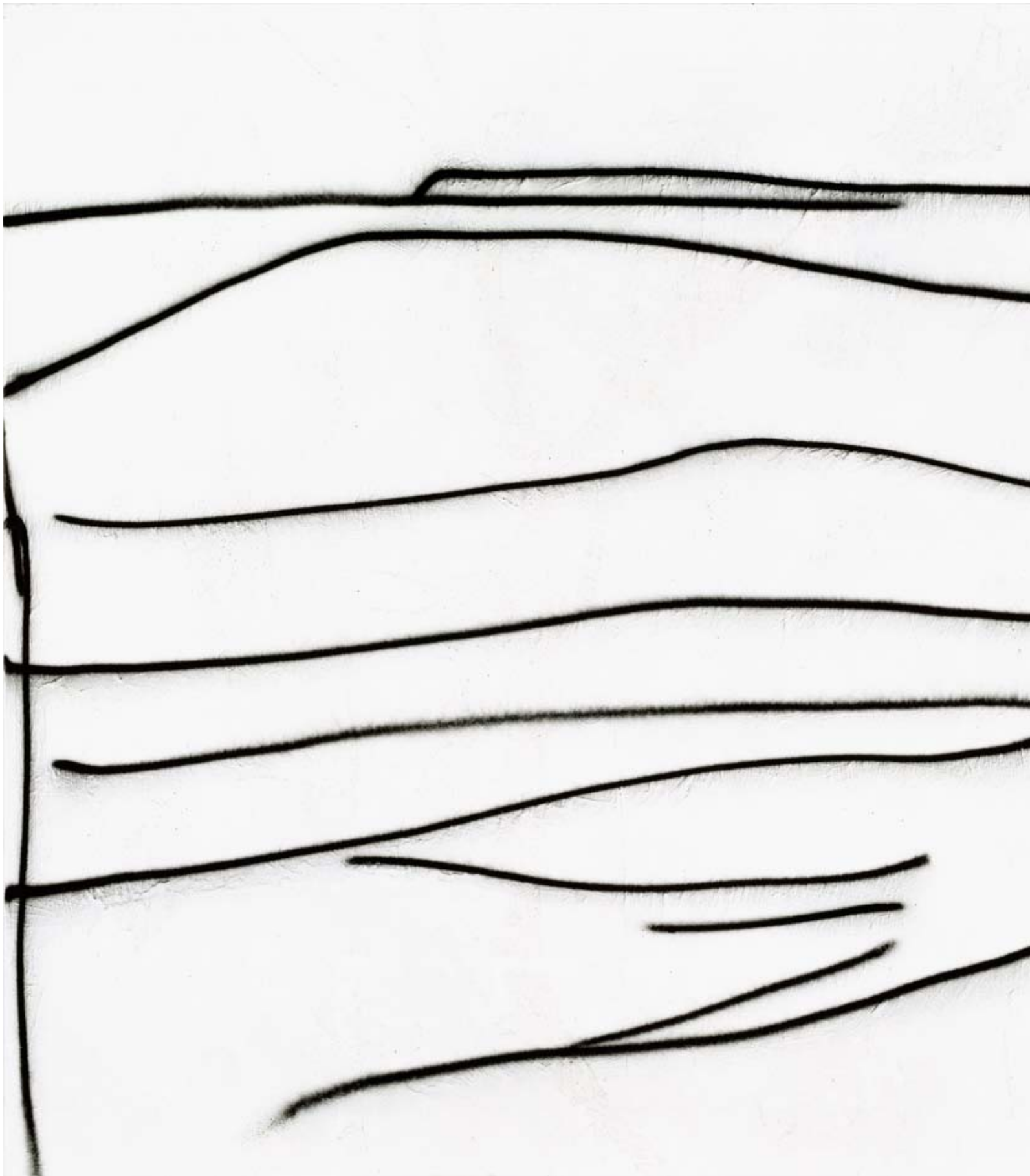
Männlicher Horizont · 1989 · 185 x 170 cm · Lack/Spray/Acryl auf Leinwand





**Weiblicher Horizont** · 1989 · 170 x 185 cm · Lack/Spray/Acryl auf Leinwand









**Buhnen Norddeich** · 1991 · 230 x 280 cm · Spray auf Leinwand



**Bezüge 21 (Synthese)** · 1988 · 160 x 170 cm · Spray auf Leinwand







Bericht I · 1990 · 4-tlg. · je 190 x 110 cm · Acryl auf Leinwand





Zäsur · 1992 · 180 x 220 cm · Dispersion/Spray auf Nessel













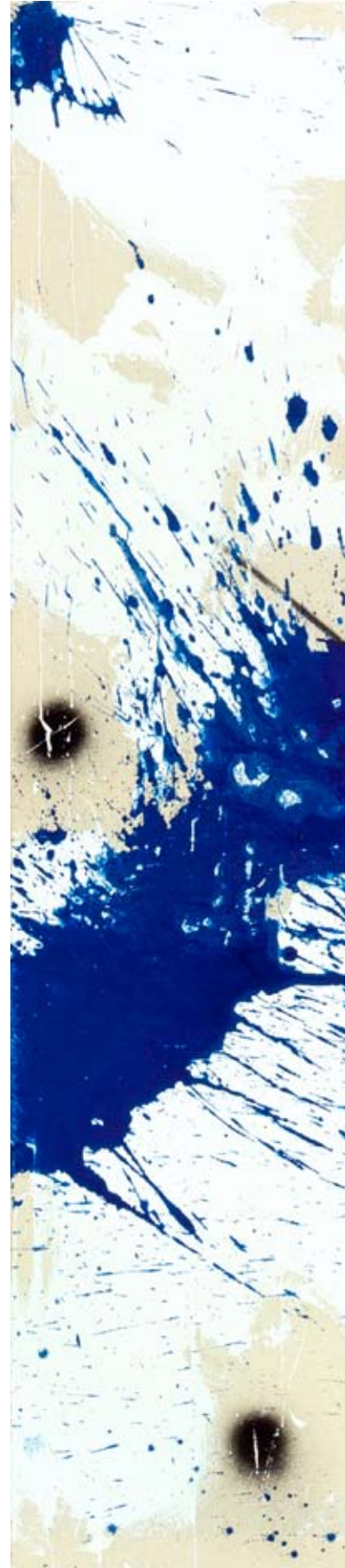
The background of the image is a complex, abstract composition of black ink on a light grey or white surface. It features a dense network of overlapping, expressive brushstrokes. Some strokes are thick and bold, while others are thin and delicate. The overall effect is one of chaotic energy and intricate detail. A faint grid of horizontal and vertical lines is visible, suggesting a structured framework within the chaos. The text '1994-2013' is positioned in the upper right, and 'Leben im System' is at the bottom center, both in a bright yellow color.

**1994-2013**

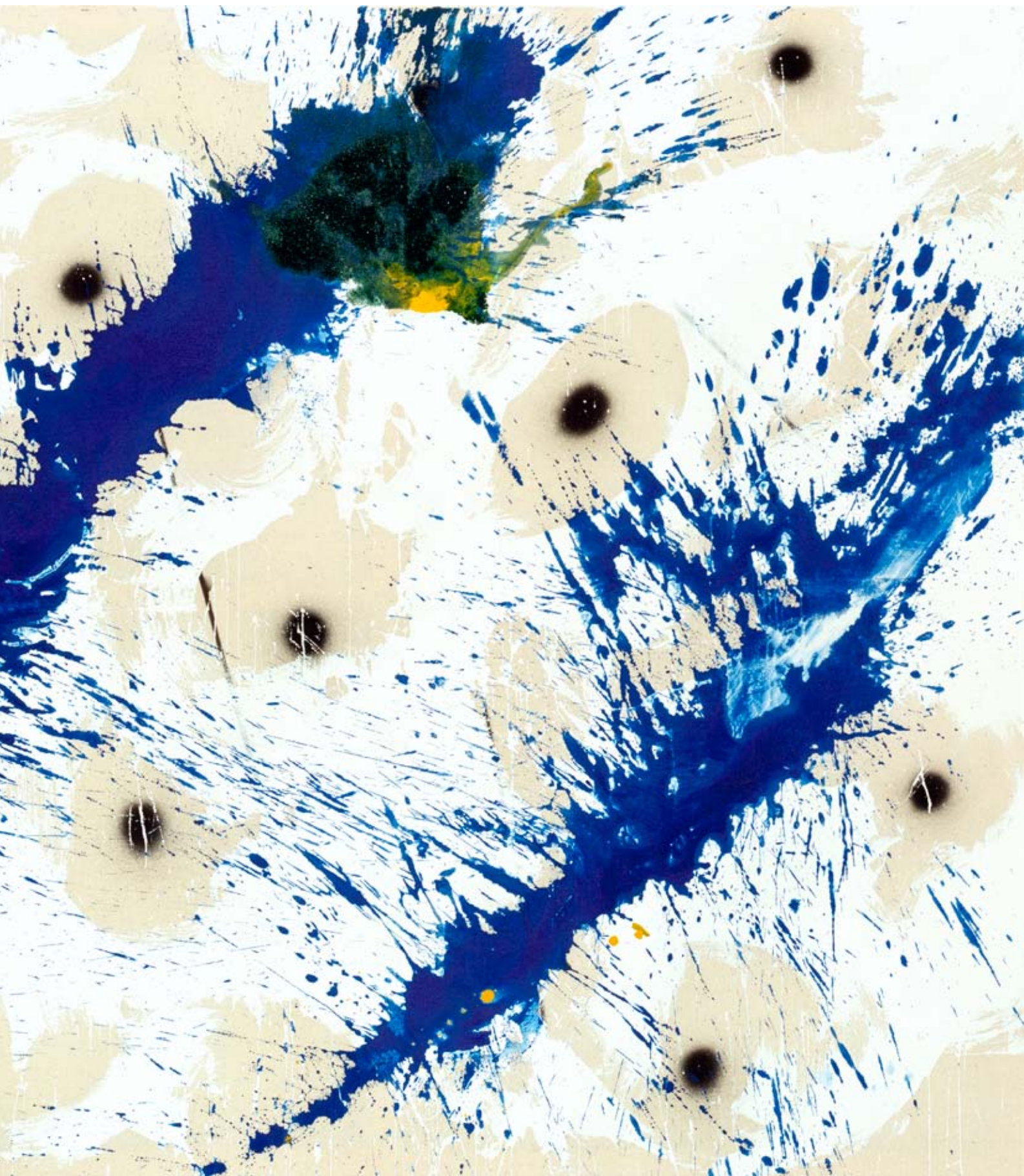
**Leben im System**



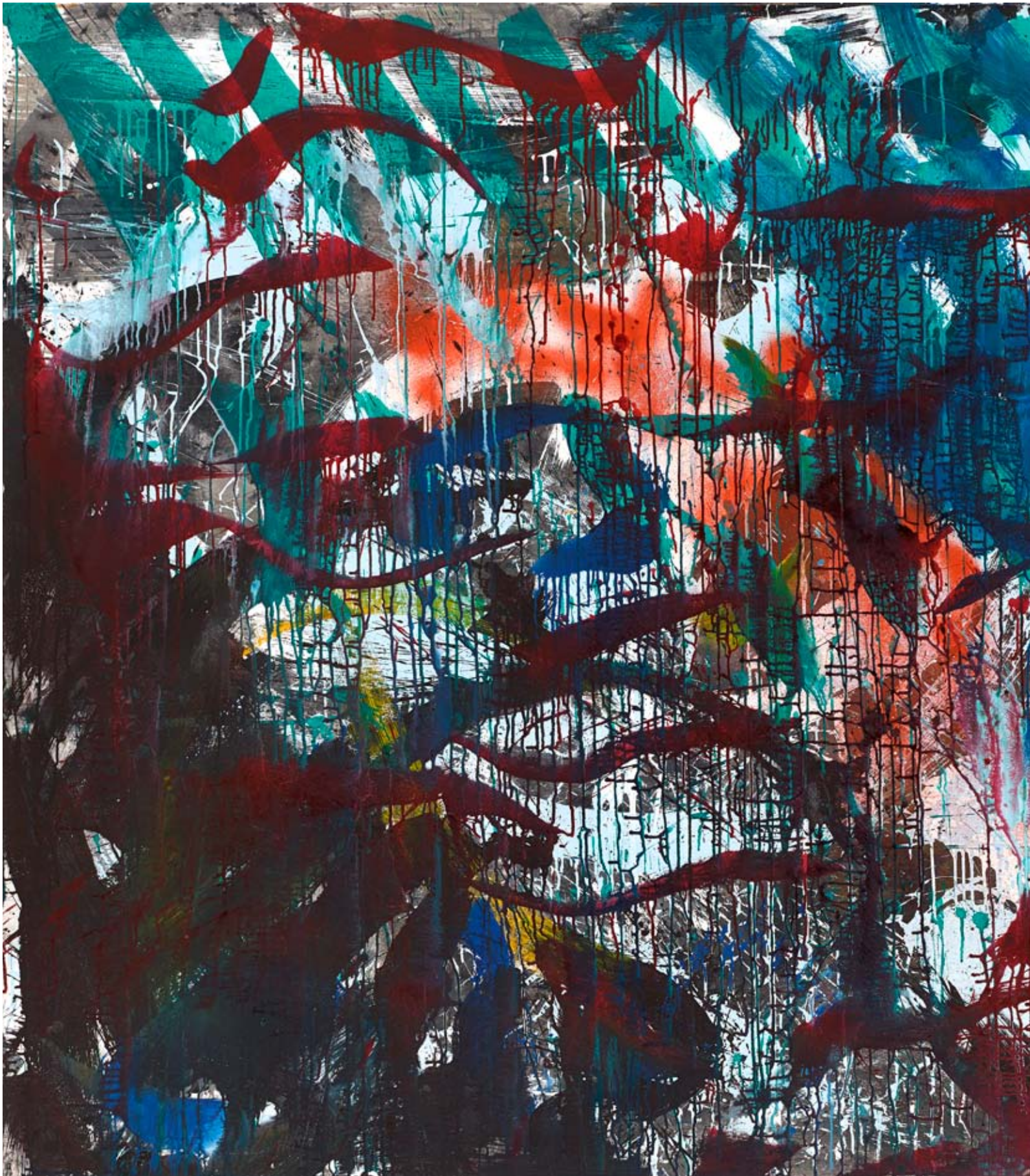
Auch gleich da, jetzt · 1994 · 165 x 180 cm · Acryl/Spray auf Nessel















Interferenz (Sequence Combination) · 1994 · 175 x 200 cm · Acryl/Spray auf Leinwand

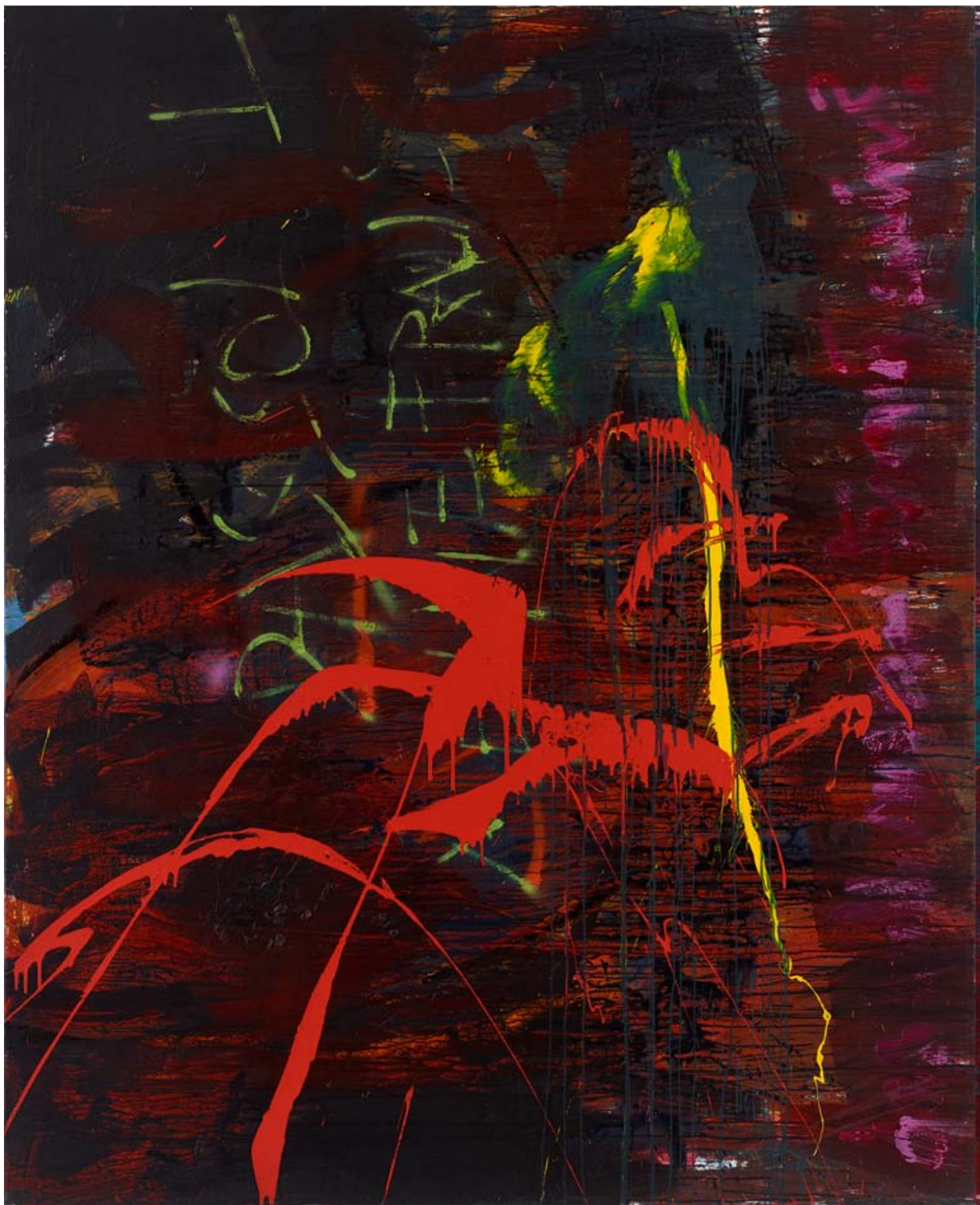


Fernsehbilder-geil (Sequence Combination) · 1994 · 175 x 200 cm · Acryl/Spray auf Leinwand









Sein Afrika · 1994 · 2-tlg. · 260 x 420 cm · Acryl/Lack auf Leinwand







# Meine Malerei

# Denkleistung

# Körpersprache





# ei 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...*

# und

**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 Hauswänden 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.





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 Löhrl, 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 Ergünden 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 Farbsprengeln 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 verausgabte mich beim Malen, ich öffnete 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



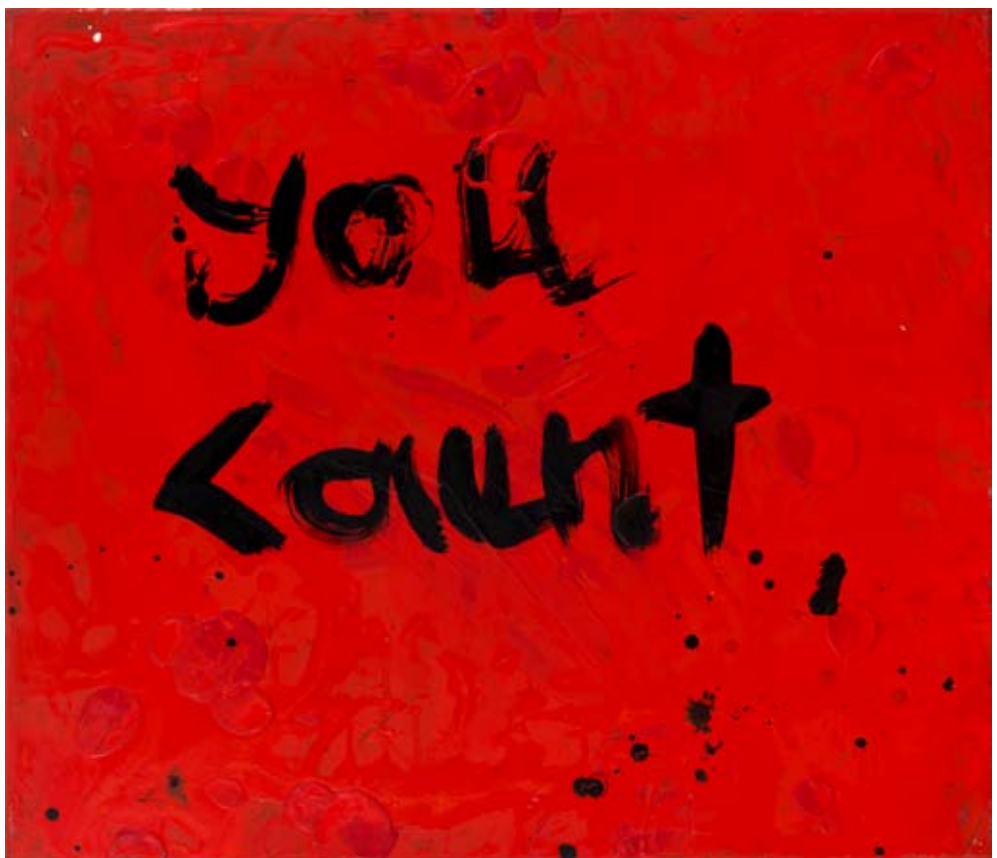


**Violife, Objekt abstrakt**  
2012 · 70 x 45 cm  
Acryl/Spray auf Leinwand

**Walkie Talkie**  
2012 · 65 x 75 cm  
Acryl/Spray auf Leinwand



**You Caunt**  
2013 · 65 x 75 cm  
Acryl auf Leinwand





**Online Crashing** (Elektronische Multivision, »Storyteller Free Market IV«)  
1999 · 230 x 280 cm · Acryl/Spray auf Leinwand











Genom und Masse I · 2000 · 240 x 280 cm · Acryl auf Leinwand





Genom und Masse II · 2000 · 240 x 280 cm · Acryl/Spray auf Leinwand





Spiegelung · 2004 · 2-tlg. · 200 x 320 cm · Acryl/Spray auf Leinwand











ABCD-Struktur · 2004 · 165 x 190 cm · Acryl/Spray auf Leinwand



Holon · 2010 · 200 x 185 cm · Acryl/Spray auf Leinwand









## TER HELL

- 1954 in Norden geboren  
1976 bis 1981 Studium an der Hochschule der Künste Berlin bei Fred Thieler, Meisterschüler  
1979 Gründung der Künstlergruppe und Galerie 1/61, Berlin  
1982 PS1-Stipendium in New York  
1983 Kunstpreis Glockengasse, Köln  
1983 Philip Morris-Preis Dimensionen IV – Neue Malerei in Deutschland

lebt und arbeitet in Berlin

## EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

- 1978 Galerie Georg Nothelfer · Berlin  
1979 Galerie 1/61 · Berlin  
Zeichnungen · Forum für aktuelle Kunst · Berlin  
1981 ter Hell 80/81 · Galerie Georg Nothelfer · Berlin  
Internationaler Kunstmarkt · Köln  
1982 Kompliment an Alle · Trilogie · P.S. 1 · New York  
1983 Galerie Tilly Haderek · Stuttgart  
Galerie Peccolo · Livorno  
Galerie Fahnmann · Berlin  
Bezüge II · Neuer Berliner Kunstverein · Berlin  
Dany Keller Galerie · München  
1984 Galerie Wallner · Malmö  
The Car · Aktion mit Skulptur/Foto/Mode/Musik/Film · Berliner Mauer  
Bezüge VII/MEK · Galerie Löhr · Mönchengladbach  
Sofa-Serie · Galerie Tilly Haderek · Stuttgart  
MEK HH Glas XPO Galerie · Hamburg  
1985 Sofa-Serie · Galerie Fahnmann · Berlin  
Raum 41 · Bonn  
1986 Dynamit 13 · Galerie Fahnmann – art cologne  
1986 Bezüge XIV – Kunst und Freibier · Rosenthal · Selb  
1987 ter Hell · Malerei 78–87 · Galerie Pels-Leusden · Berlin  
1989 Galerie Manfred Giesler · Berlin  
1991 A.R.T. Galerie · Düsseldorf  
1993 Galerie Manfred Giesler · Berlin  
1996 Galerie Manfred Giesler / Galerie Georg Nothelfer · Berlin  
1997 Devisen · Genthiner 11 · Berlin  
1998 Unternehmen-Kunst · kunSTÜck Art-Consulting · Berlin  
2000 Dorint Hotel Schweizerhof · Berlin  
2001 Genthiner 11 · Berlin  
2003 Liebe & Hass · Kunsthaus Norden  
Das kreative Prinzip · Richard-Heizmann-Museum · Niebüll  
2004 Mindshape · Genthiner 11 · Berlin  
2007 1997–2004 · Lys Wakeman Galerie · Berlin  
2009 Cerebral Celebration · Vestibül · Berlin  
ter Hell – the SHOW · Freies Museum Berlin  
2010 Movement Motion · Werkstattgalerie · Berlin  
2011 ter Hell – Virtual Reality · Projektraum Freies Museum Berlin  
2012 ter Hell – Multivision · Freies Museum Berlin  
2013 Walden Kunstausstellungen · mit Nicholas Kashian · Berlin  
2014 Welt als Bild · Salon Gras Fressen · Berlin  
ter Hell – Malerei · Galerie Andrea Cornelissen · Wiesbaden  
2015 Video Malerei · mit Merit Fakler · Freies Museum · Berlin  
ter Hell – Sammlung Böckmann · Weserburg · Bremen

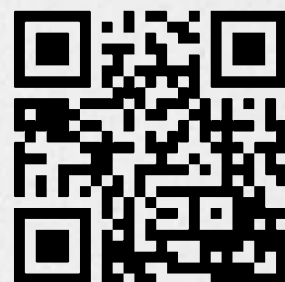
## ÖFFENTLICHE SAMMLUNGEN

- Nationalgalerie Berlin Bezüge I, 1981; Projektion, 1983  
Berlinische Galerie, Berlin Ich bin's, 1979; Graues Hirnbild, 1980; Blaues Stoffbild, 1981; Auto, 1983; Maria, 1985; Joseph, 1988  
Bundeskunstsammlung Ohne Titel (Kunst fertig), 1981  
Neues Museum Nürnberg Fritz, 1978  
European Parliament's Art Collection Autonomie, 1986  
Deutsche Bank, Berlin und Luxemburg Untere Grenze, 1986; OK, 1982

## GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

- 1979 Alkohol · Nikotin fff · Galerie am Moritzplatz · Berlin  
12 Räume – 12 Künstler · DAAD Galerie · Berlin  
1980 Deutscher Künstlerbund · Hannover  
1981 Ten Young Painters from Berlin · Goethe-Institut · London  
Szenen der Volkskunst · Volkskultur-Subkultur-Massenkultur  
Württembergischer Kunstverein · Stuttgart  
Forum Junge Kunst 81 · Wolfsburg · Düsseldorf · Kiel  
Bildwechsel – Neue Kunst aus Deutschland · Akademie der Künste · Berlin  
Phoenix Alte Oper · Frankfurt  
Deutscher Künstlerbund · Kunsthalle Nürnberg  
Dimension 81 – Neue Tendenzen der Zeichnung · München / Berlin / Düsseldorf  
1982 Kunst für den Bund · Sammlung der BRD · Bonn · Recklinghausen  
10 x Malerei · Zusatzausstellung zu Chaim Soutine · Landesmuseum Münster  
Gefühl & Härte · Neue Kunst aus Berlin · Kulturhuset Stockholm / Kunstverein München  
Zeichnung heute · 2. Internationale Jugendtriennale der Zeichnung  
Nürnberg · Lausanne · Lissabon  
Dada Montage Konzept · Berlinische Galerie · Berlin  
Trivial ein Signal · mit Peter Angermann, Horst Gläsker und Rainer Mang  
Städtische Galerie Regensburg  
Made in New York · Paintings and Sculptures by four contemporary  
German Artists · Goethe-Institut · New York  
Sieben im Kutscherhaus · Sammlung Dr. Stober · Berlin  
New European and American Drawing · Piran · Jugoslawien  
1983 Xenophilia · The Clocktower Institute for Art and Urban Resources · New York  
Generics +++ · Neuer Berliner Kunstverein · Berlin  
Dimension IV – Neue Malerei in Deutschland · Nationalgalerie Berlin / Haus der Kunst München / Kunsthalle Düsseldorf  
Deutscher Künstlerbund · Nationalgalerie und Martin-Gropius-Bau · Berlin  
1984 Neue Malerei Berlin · Kästner-Gesellschaft · Hannover  
Kunstlandschaft Bundesrepublik Deutschland · Stuttgart · Ulm · Reutlingen  
1985 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1985 · Nationalgalerie Berlin  
Drawings – 12 Artists from Berlin · Wanderausstellung Goethe-Institut Kairo  
1986 Berlin Aujourd'hui · Musée de Toulon · Toulon · Frankreich  
7. Internationale Biennale der Grafik · Mulhouse · Frankreich  
Von Beuys bis Stella · Kupferstichkabinett Berlin  
Kunst in Berlin von 1870 bis heute · Sammlung der Berlinischen Galerie  
Berlinische Galerie · Martin-Gropius-Bau · Berlin  
1987 Berlin Art 1961–1987 · MOMA · New York und San Francisco Museum  
Momentaufnahme · Kunsthalle Berlin  
Dallas – Berlin · Crescent Gallery · Dallas · USA  
desire for life · Pictures from Berlin · Goethe-Institute der USA und Kanada  
1989 Eberhard Roters zu Ehren · Berlinische Galerie · Berlin  
Wortlaut · Galerie Schuppenhauer · Köln  
Malerei des 20. Jahrhunderts · Martin-Gropius-Bau · Berlin  
Kunst in Berlin von 1900 bis heute · Centro de Arte Moderna · Lissabon  
1990 Ambiente Berlin · Biennale Venedig  
Berliner Kunststücke · Museum Leipzig / Altes Museum Berlin  
1991 Berliner Kunst seit 45 · Museum in Riga und St. Petersburg  
1992 Sammlung der Berlinischen Galerie · Berlin  
1995 Forum Hotel · Hamburg  
Maritim Pro Arte Hotel · Berlin  
1996 Kunstverein Schwetzingen  
30 Jahre Galerie Wewerka · Berlin  
1999 Deutsche Kunst nach 1945 · Kunstmuseum Bonn  
100 Jahre Kunst im Aufbruch · Berlinische Galerie  
Wanderausstellung: Bonn · Grenoble · Valencia · Porto · Budapest  
2003 Der Text ist die Lüge · Galerie Dany Keller · München  
Ich bin's – Zwischenspiel V · Berlinische Galerie im Kunstforum der Grundkreditbank · Berlin  
2005 Kein Ende der Geschichte · Kunst im öffentlichen Raum · Schlierbach/Hessen  
2008 Die aufregende Kunst des 20. Jahrhunderts · Neue Nationalgalerie · Berlin  
Eine Dekade – 10 Einsichten · Kunstfaktor Produzentengalerie · Berlin  
2010 Vom Esprit der Gesten · Kupferstichkabinett · Staatliche Museen Berlin  
2011 Inbetween – New Abstraction & New Concretion · Werkstattgalerie Hamburg  
2013 Synekdoche – The Artists Show · Freies Museum Berlin





[www.terhell.info](http://www.terhell.info)



# Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

TER HELL – WERKE AUS DER SAMMLUNG BÖCKMANN

Weserburg | Museum für moderne Kunst

7. November 2015 – 10. April 2016

COPYRIGHT	© 2015 Weserburg   Museum für moderne Kunst, Bremen – sowie Künstler und Autoren Alle Rechte vorbehalten   All rights reserved
ISBN	978-3-946059-02-8  Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek: Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <a href="http://dnb.ddb.de">http://dnb.ddb.de</a> abrufbar.
HERAUSGEBER	Weserburg   Museum für moderne Kunst Teerhof 20 · 28199 Bremen  TELEFON +49 (0)421 59839-0 TELEFAX +49 (0)421 505247 EMAIL <a href="mailto:mail@weserburg.de">mail@weserburg.de</a> INTERNET <a href="http://www.weserburg.de">www.weserburg.de</a>
IDEE UND KONZEPT	Dr. Georg Böckmann · Peter Friese · ter Hell
KURATIERT VON	Peter Friese · Guido Boulboullé Assistenz: Sabine Pinkert
TEXTE REDAKTION	Guido Boulboullé · Peter Friese · Detlef Stein Peter Friese · Guido Boulboullé · Sabine Pinkert
GESTALTUNG	Frank Benno Junghanns, Berlin   Schrift: Syntax
PORTRAITFOTOS	SFB (S. 28; Berliner Abendschau 1983) · Frank Benno Junghanns (S. 84; 2009) Jörg F. Klam (S. 86–88; 2014) · Tom Kummer (S. 102; 1984)
REPROFOTOGRAFIE	Jochen Littkemann · Jörg F. Klam · Eric Tschernow
DRUCK BINDUNG	Druckerei Conrad, Berlin   Auflage: 1.000   Papier: MaxiSatin Stein+Lehmann, Berlin
UMSCHLAGMOTIV	Bericht I · 1990 · 4-teilig (Seite 70)







