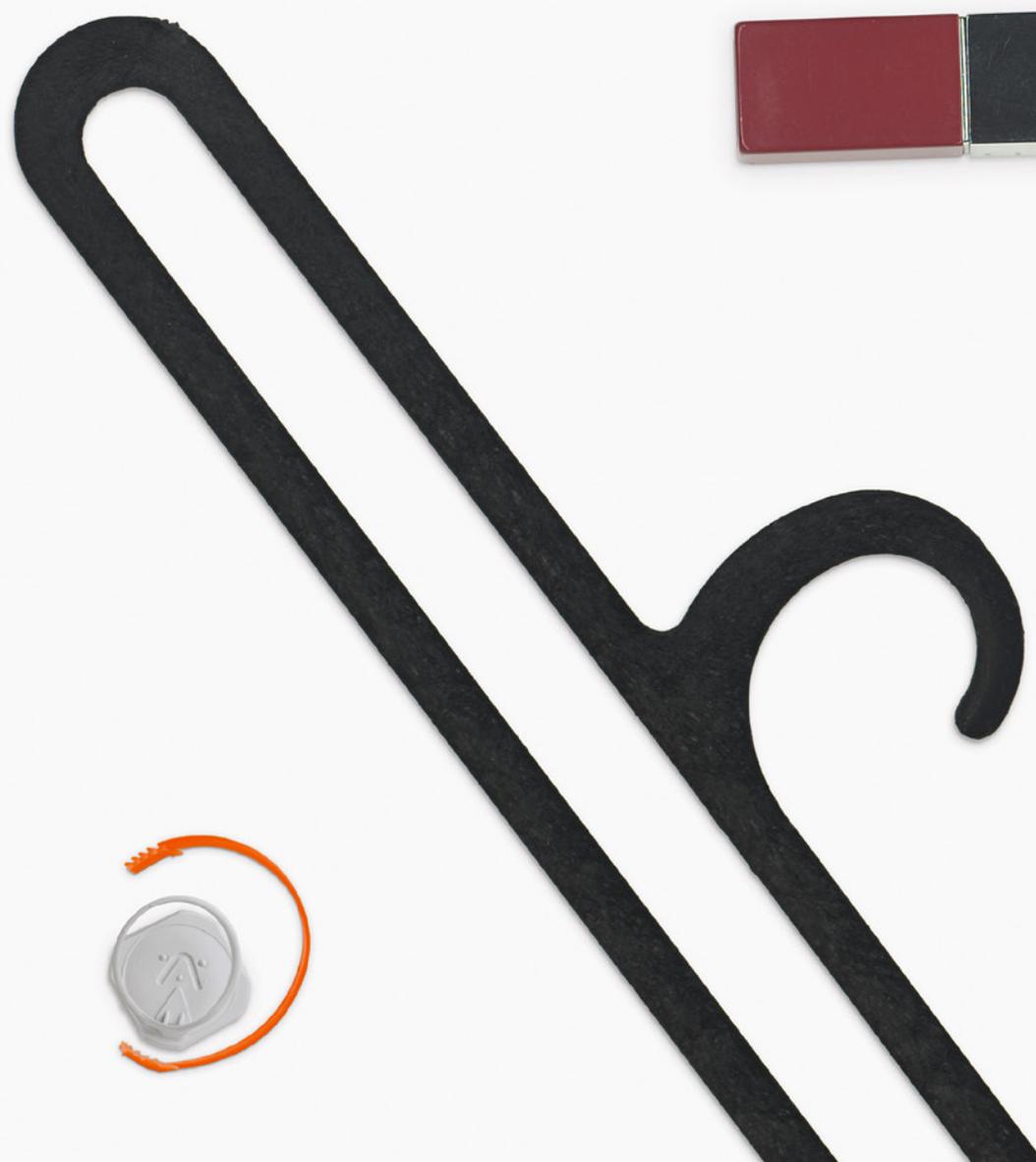


Hans-Jürgen Hafner, Malerei strapazieren / Stressing Painting  
*in* Klaus-Martin Treder. Yes – What  
Köln: Snoeck Verlag, 2018

Andrea Jahn, Jedem seine Palme  
Friederike Nymphius, Klaus-Martin Treder  
*in* Klaus-Martin Treder.  
It happened again  
exh. cat.  
Städtische Galerie, Waldkraiburg  
Kunstverein Friedrichshafen  
Galerie Jette Rudolph, Berlin  
Berlin, 2010

*See Info / Publications*

KLAUS—  
MARTIN  
TREDER



# MALEREI STRAPAZIEREN

DE

# »ART IS NOT A MIRROR IT IS A HAMMER.«

John Grierson

Guten Gefühls über »die« Malerei zu sprechen, ist im Laufe der letzten Jahre – genauer gesagt seit circa 2011 – ebenso sehr idiomatisch geworden, wie die »Malerei« als künstlerisches und kommerzielles Austragungsfeld zuerst, seit circa 2004, wieder modisch und dann als »die Malerei« in der Kunsttheorie vor eineinhalb Jahren kanonisch wurde. Also jetzt noch einmal wieder und nochmals mehr und so positiv besetzt wie lange nicht: »die Malerei«.

Mit Blick auf den, selbsterklärt, progressiveren Teil der deutschsprachigen Kunsttheorie hat diese merkwürdig verspätete oder, besser, irgendwie aus der Geschichte gefallene Substanzialisierung der Malerei vermutlich mehr mit mimetischen Manövern zu tun, mittels derer sich besagte Fraktion der deutschsprachigen Kunsttheorie – wie bewusst auch immer – auf zeitliche und methodische Augenhöhe mit den US-amerikanischen Vorbildern bringen wollte und weiterhin will. Kunsttheorie ist dabei nicht unabhängig von konkreter kommerzieller Durchsetzungsfähigkeit künstlerischer Projekte und zeigt sich von Marktmacht im Allgemeinen angezogen. Jedenfalls scheint es so, dass eben deren *point of departure*, das im angelsächsischen Kulturkreis wirkungsmächtige Konzept, ja die Ideologie des Modernismus, sozusagen rückwirkend rekonstruiert werden musste, um entsprechend die kritische Absetzbewegung davon glaubwürdig reproduzieren zu können.

Das ist freilich nur eine, meine, Vermutung und kann an dieser Stelle unter anderem deshalb stehen bleiben, weil es sich hier nicht um einen kunsttheoretischen, sondern um einen kunstkritisch »angewandten« Text monografischen Charakters handelt, der nur deshalb zudem irgendwie »die Malerei« auch zum Thema haben muss: allerdings als Gegenstand – und gewissermaßen Spielfigur – in der künstlerischen Versuchsanordnung von Klaus-Martin Treder, die neben dieser diskursiven Weichenstellung alles in allem aber auch viel mit dem Malen in technischer Hinsicht zu tun hat. Zu Malerei/Diskurs und Malen/Technik wären noch das Thema Farbe sowie das Konzept des »Werks« hinzuzunehmen. Die wichtige Funktion der Farbe in Treders künstlerischer Arbeit wird sich später an Beispielen klären lassen. Der konzeptuelle Charakter dieser Arbeit spiegelt sich am besten im Werk oder, klassisch, Œuvre des Künstlers.

Ohnehin werden wir die Kategorie des Werks schon allein deshalb im Auge behalten müssen, weil Treders Arbeiten in drei auf den ersten Blick disparaten Formaten daherkommen. Da gibt es die der Einfachheit halber

als »Bilder« zusammenzufassenden Gemälde und Papierarbeiten, die ihrerseits in Serien und Werkgruppen organisiert sind. Daneben arbeitet er in den Formaten »Objekt« und »Plakat«, die ihrerseits zu veritablen Werkgruppen angewachsen sind. Im Rahmen seines Werks gehen diese Formate nicht nur im technischen Sinne als Medien oder Genres, sondern auch als diskursive Bausteine vielfältige Bezüge zueinander ein – und dies längst nicht nur im Sinne eines »größeren Zusammenhangs«, sondern auch mit dem Ziel, sich gegeneinander abzugrenzen, einander zu reflektieren und zu kontrastieren und jedenfalls Differenz zu produzieren. Das möchte ich als konzeptuelle Traverse, eine Art syntaktischer – und im Format der Ausstellung manchmal synoptisch inszenierter – Ordnung innerhalb seiner künstlerischen Versuchsanordnung sozusagen, von Anfang an frei gestellt sehen – auch, weil wir uns dann im weiteren Verlauf einfach ein bisschen leichter tun werden nachzuvollziehen, was in diesem Rahmen innerhalb eines nunmehr zwei Dekaden umspannenden künstlerischen Projekts so alles passiert (ist).

Hierbei werden wir Treder als *work in progress* fortgeführte Werkgruppe der Plakate genauer in den Blick nehmen müssen. Sie fungiert – sowohl in den jeweilig zur Bearbeitung kommenden Themen wie auch als spezifisches Format (oder vielleicht sogar konzeptuelles Layout) – als Scharnier innerhalb des Werks. Und auch das sei vorweggenommen: Ohne Farbe kommt das Werk Treder am wenigsten aus.

Mittlerweile ist es nicht mehr so ganz einfach, das *mindset* zu bestimmen, mit dem konfrontiert war, wer sich Mitte der 1990er-Jahre in künstlerisch progressiver Absicht mit Malerei zu beschäftigen begann, was sicher nicht ganz dasselbe war wie seinerzeit der Wunsch, Malerin oder Maler zu werden; das ist etwas, das natürlich nie ganz aus den akademisch beziehungsweise institutionell geregelten beziehungsweise informellen künstlerischen Milieus verschwunden war. Rückblickend diagnostizieren lässt sich allenfalls eine gewisse Skepsis gegenüber gegenständlich-realistischen und speziell expressiv eingetönten malerischen Idiomen und bildnerischen Genres, die allenfalls ironisch gebrochen und/oder konzeptuell gewendet adaptiert werden konnten. Vor allem das klassische Tableau schien völlig aus der Mode, wohingegen – etwa mit Blick auf die künstlerischen Projekte von, sagen wir, Franz Ackermann, Katharina Grosse, Anton Henning, Michel Majerus oder Jessica Stockholder – Ausweitungen ins Installative und Angewandte, oft weit eher formal als konzeptuell motivierter Raum- und Situationsbezug, Material-, Motiv- und Stil-Sampling aus dem Repertoire populärer Kulturen und der Warenwelt eine große Rolle spielten.

Als zweite Arbeit seiner seitdem auf 29 Ausgaben angewachsenen Plakatserie realisiert Treder 2006 das Blatt »Struppi bei Nacht«. Es ist zudem das erste einer Reihe von Plakaten, deren Bildseite jeweils von monochromen Farbflächen eingenommen ist und deren Rückseite als Träger für Informationen dient, die von reduzierten Werkangaben bis zu ausführlichen Essays mit verschiedenen thematischen Perspektiven reichen können. So weist etwa das klar als Hochformat definierte »Struppi bei Nacht« recto eine homogen aufgestrichenes Papier gedruckte, monochrome Farbfläche in einem gräulich-hellen Violett auf. Verso erläutert eine quer über den unteren Rand des Formats gezogene, ausführliche Bildlegende im Detail, was es mit diesem »Plakat 02« insgesamt so auf sich hat. Neben Autorangabe und Titel sowie Informationen zum ausführenden Grafikdesigner und der Druckerei verweist die Legende vor allem auf ein offenbar als »Referenz« herangezogenes Motiv aus dem Band *Tim in Amerika* von Hergé. Zieht man den Band zum Vergleich heran, erhärtet sich die Vermutung, dass es sich tatsächlich um eine Darstellung von Struppi handelt, dem berühmten weißen Hund, der Tim – im französischen Original

Tintin (und Milou) – auf seinen Abenteuern begleitet. Treder hat ohne weitere Rücksicht auf Motiv oder Story – oder gar Hergés berühmte und etwa von Andy Warhol bekanntermaßen sehr sorgfältig studierte *ligne claire* – daraus alleine den Farbwert von Struppis Fell, eben »bei Nacht«, extrahiert und zum Gegenstand seiner drucktechnisch nicht Reproduktion, sondern referenziell-analytischen Nachschöpfung gemacht.

Wie gesagt, 2006 entstanden, verführt die in puncto Ökonomie ihrer Mittel äußerst pointierte Arbeit dazu, wenigstens in zwei Richtungen an ihr gewissermaßen vorbeizusehen. Einerseits hilft sie – sozusagen mit Blick auf Systematik und Methode –, ein bis zum heutigen Tag wiederkehrenden Plot, ja eine regelrechte technisch-diskursive Struktur von Treders Arbeit zu identifizieren: nämlich die gleichermaßen analytisch, konzeptuell und gestalterisch aufeinander wirkende Auseinandersetzung mit Farbe, den Aspekten ihrer Herstellung, Verwendung und Wirkung. Historisch betrachtet verweist »Struppi bei Nacht« vom Thema her allerdings noch weiter zurück auf der *timeline* Treders, und zwar auf das früheste Stadium seines künstlerischen Projekts. Ende der 1990er-Jahre hatte der Künstler, durchaus zeittypisch, Elemente unter anderem aus Comics oder dem Grafikdesign isoliert und in großformatige Gemälde übersetzt. Dies geschah technisch betrachtet – sozusagen dem späteren analytisch-konzeptuellen Ansatz vorgreifend – unter besonderem Einsatz von Farbe, hier als Material des Malens: wenn er diese Motive damals nämlich mittels pastos aufgetragener, teilweise im Rahmen des Malprozesses erst zu Farbmischungen und -abtönungen gebrachter Malmasse umsetzte. Damit wird die Bildfläche sozusagen zur Palette. Und die technisch-materialen Aspekte »Farbe« und »Malprozess« treten – als zeitgenössisches Update des traditionellen Konflikts zwischen *disegno* und *colore* um den jeweilig angemessenen Anteil eines Gemäldes – als mindestens gleichwertige, ja regelrecht »eigenmächtige« Bildthemen neben dem Motiv auf.

Durch das Hervorkehren der Eigenmacht von Farbe und Malprozess wird der Aspekt der Bilderfindung oder gar des Schöpferischen, wie sie dem Malen gerne zugeschrieben werden, ambivalent, verkehren sich traditionelle Prioritäten. Denn so sehr sich hier »Malerei« als Thema, Gegenstand und Referenzrahmen von Klaus-Martin Treders Œuvre empfiehlt, so nimmt er ihr doch zugleich alle »künstlerische« Emphase. Seine eigene Position als malender Künstler infiziert Treder mit einer gehörigen Portion Indifferenz, indem er gestalterische Kontrolle und materiale Eigenmacht konsequent gegeneinander ausspielt. Ja, sein gesamtes künstlerisches Projekt entwickelt sich im Spannungsfeld konzeptuellen Kalküls und arbiträr ausgenutzter Spielräume. Evident wird das gerade in seinem seither entwickelten malerischen Werk, das zudem nicht ohne die medial-konzeptuelle Brechung in den parallel entstehenden Objekten und Plakatarbeiten auskommen muss.

Gerade in der Serie »Colour Garden« (seit 2015), in deren Zentrum eine Gruppe beeindruckender hochformatiger Arbeiten mit signifikanter Farbigkeit steht, verselbstständigt sich das Element der Malmasse und ihre Funktionen noch weiter. Farbe – diese aus Sicht der Kunsttheorie relativ langweilige, auch weil schwer zu systematisierende Produktionsnotwendigkeit der Malerei – steht dabei erneut im Mittelpunkt. Doch vergrößert Treder hier nochmals seinen Abstand zu traditionellen Mal- und Kompositionstechniken, jedoch ohne das *framework* der Malerei je zu verlassen – im Gegenteil. Hierbei entkoppelt er zwei Komponenten, die üblicherweise Stadien ein und derselben – im Rahmen der Fertigung auf dem Malgrund ausgetragenen – Bildgenese im Zusammenspiel von Bildkonzeption und Malvorgang sind, und kombiniert diese erst in einem folgenden Schritt. Die eine Komponente betrifft die grundsätzliche Bildkonzeption, in deren Verlauf das Tableau sozusagen »definiert« wird.

Dieses Stadium umfasst die grundsätzlichen Arbeitsschritte der Formatierung, Einteilung und Komposition. Treder legt dabei ein Farb- und Kompositionsschema fest, bei dem identifizierbare Motive – wie einst aus Comics, Logos, Grafikdesign destilliert – zugunsten großflächig vorgenommener Einteilungen verschwunden oder regelrecht »unsichtbar« geworden sind. Diese Einteilungen sind einerseits Teil der Bildvorbereitung: Über Skizzen und Zeichnungen vorbestimmt, kommen sie auf dem Bildträger als Anstrich und/oder Schüttung zur Anwendung. Sie können ihrerseits, sozusagen an der ursprünglich gefassten künstlerischen Gestaltungsabsicht vorbei, ein aus dem technischen Akt resultierendes Eigenleben entwickeln und damit den vorgefassten Plan ändern. Zudem beruht jede Arbeit dieser Serie auf einer, sagen wir, den Charakter des Bildes bestimmenden Lokalfarbe. Es sei nochmals vermerkt, dass Treder aufs »Malen« im klassischen Sinne mittlerweile fast vollständig verzichtet.

Die zweite Komponente generiert er in einem eigenständig-parallelen Prozedere, welches ganz und gar getrennt von der Arbeit an den Tableaus und deren *timing* stattfindet. Dabei entstehen auf verschiedene Träger oder in Behälter vorgenommene Schüttungen, *drippings*, *layerings* und Mischungen. Während wir darüber lesen, mögen uns diese in ihrem tatsächlichen *outcome* nur schwer kontrollierbaren Farbhäute, -girlanden und -tropfen als entferntes Echo auf das surrealistische Verfahren »automatisch« vorkommen.

Es sind allerdings eher banale Fertigteile aus Farbe – in der Tat äußerst dinghafte und entsprechend referenzlos daherkommende Dinger, die, entkoppelt vom Zusammenhang eines Tableaus, eher nach Atelierabfall aussehen. Gleichwohl werden sie für den späteren Gebrauch als Bildelement sorgsam inventarisiert. Gerade deshalb lohnt es sich auch, Aufmerksamkeit für diese innerhalb Treders Versuchsanordnung klar als Zwischenstadium definierte Komponente aufzubringen und unserer laienhaften Faszination angesichts der verschiedenen Qualitäten von Farbe, ihrer Konsistenz, Viskosität, Transparenz oder Opazität, den Effekten von Vermischung und Trocknung nachzugeben. Was nach Zeitvertreib im Atelier klingt, ist zugleich ein experimentell-analytisches Ausloten technischer Machbarkeit. KunsthistorikerInnen im Speziellen mögen angesichts dieser Farbobjekte an die Hochzeit modernistischer Malerei speziell US-amerikanischer Provenienz erinnert sein oder auch die gezielten – und im eingangs erwähnten jüngeren Malereidiskurs beliebten – Indices als Expressions- und Materialitätseffekte, die spätestens mit Francis Bacon sorgfältig inszenierten Malmasse-Ejakulationen gleichermaßen das kulinarische wie theoretische Vergnügen am Malerischen durch den Mythos des Authentischen erhöht haben.

Treders Arbeit, wiewohl im Atelier eigenhändig umgesetzt, hält auf Abstand, ja dekonstruiert regelrecht den Mythos malerischer Authentizität, relativiert, was so unmittelbar wie eine Spur daherkommt, zur bloßen Rhetorik, die ihrerseits eine Kunst der Überzeugung ist. Seine Arbeit zeigt zudem, dass sie mögliche Vorbilder – vom Comicmotiv bis zur kunsthistorischen Referenz – zu exorzieren gewillt ist. Es geht genau nicht um das Kenntlichmachen von Referenzen, um die eigene differente Bearbeitung sichtbar zu machen. Einmal mehr im Gegenteil. Denn die beiden für die Serie »Colour Garden« unabhängig voneinander entwickelten Komponenten werden erst in einem nächsten, innerhalb der Bildkonzeption völlig eigenständigen Stadium in einen direkten Bezug zueinandergebracht und da letztendlich als Tableau – auf ein und derselben Bildoberfläche – organisiert.

Für dieses Zusammentreffen würde ich den vielleicht naheliegenden Begriff der Collage unbedingt vermeiden. Es geht nämlich nicht um das ostentative Aufzeigen von Schnitt- und Nahtstellen zwischen unterschiedlichen

Medien und Genres, sehr wohl aber um Kontextimporte und -verschiebungen zwischen unterschiedlichen Bildordnungen, vor allem mit Blick auf die verschiedenen Produktionszeiten und -orte eines solchen Tableaus. Technisch und konzeptionell ist das, was in diesem Schritt passiert, erstens konzeptuell eine Kombination und zweitens die buchstäbliche Montage von Elementen, die – trotz ihres offensichtlich gemeinsamen Nenners der Farbe und Malerei und ihrer Verwendungsabsicht im Rahmen eines Tableaus – hinsichtlich ihres Zustandekommens verschiedenen Ordnungen angehören. Damit verweigert sich Treder der vonseiten der Rezeption implizierten Gewissheit, ein Bild voll und ganz aus seinem Herstellungsprozess heraus nachvollziehen zu können, dessen authentisches Resultat es wäre. Das Arsenal indexikalisch zu lesender *skins*, *drips* und *blops*, Farbverläufe und Trocknungsspuren, Ursache und Effekt aufeinandertreffender Elemente und deren jeweiliges Vorher und Nachher führen hier zu einem regelrechten Zeichenkollaps, der jede ideologische Beanspruchung »der« Malerei als Medium des Authentischen oder als künstlerischen *proof* unterminiert – und das paradoxerweise vor aller Augen. Nicht zuletzt streuen die Bilder der Serie »Colour Garden« Zweifel am Konzept »Bild« selbst, widersetzen sich in ihrem radikalen Konstruktivismus der vereinigenden Wahrnehmung als Gestalt und verführen gleichzeitig dazu.

Bereits in der seit 2006 entwickelten und mittlerweile auf 162 Arbeiten aufgelaufenen Serie der »Super Sensitive Drops«, sekundiert von den Werkgruppen »Second Circles« und »Orientierungsverlust und Ästhetik«, hatte Treder das konzeptuell-technische Inventar vorbereitet, das er in »Colour Garden« dann in seiner kondensierten Form zur Wirkung bringt. Bereits in diesen früheren Serien hatte er separate Produktionsschritte kombiniert und per Montage in einem Tableau zusammengebracht: Farbhäute, schlanke Tropfenkaskaden und plumpe Girlanden wurden da als höchst fragile (und entsprechend schadensanfällig) *extensions* an den Tafelbildern angebracht. Da standen einzelne Bildelemente prekär von der Oberfläche ab, traten oder hingen frei über die Bildumgrenzung hinaus, um bei Luftzug in sanfte Bewegung zu geraten oder selbst bei sensiblem *handling* gar abzufallen. Diese Herangehensweise unterstrich den Objektcharakter, den gemalte Bilder zwangsläufig haben, und warf zugleich die Frage auf, wo sich »Bild« eigentlich manifestiert, wie es sich lokalisieren und, nun buchstäblich, begreifen lässt – auf die Gefahr hin, mit jedem weiteren Griff, ja allein durch aggressives Hinsehen, die Substanz dieser Bilder zu beschädigen.

Die Frage nach der Wirkung und Bedeutung von Bildern wurde zudem verschärft durch allerhand auf die Bildoberfläche applizierte Elemente, ein sozusagen kunterbuntes Arsenal von Dingen, die aus dem Alltag vertraut sind: Bonbons und Süßigkeiten, Hygieneartikel wie Lippenstift und Shampoo, Kaffeebohnen und Krawatten, Asthmaspray und Farbtuben, außerdem – und speziell in der Porträt-Serie »Endlich« – Kopf- und Körperhaar.

Wieder möchte ich den Begriff der Collage gegenüber dem Kombinierten und Montierten vermeiden (und gleichzeitig zumindest auf eine inhärente Redundanz des Genrebegriffs des *combine painting* hingewiesen haben). Die umfassende, durch Marcel Duchamps Readymade herausgeforderte Konzeptualisierung von Malerei als Status quo für jede seither aktuelle Beschäftigung damit schließt nicht nur ein, was sich womit und unter welchen autorschaftlichen Bedingungen so alles malen lässt – Sonnenuntergänge und drei nebeneinander zu hängende Monochrome in Rot, Gelb und Blau; Pinsel und Eselsschwanz; auf Pigmentbasis selbst angerührte Farbe und »Siena gebrannt«, Readymade aus der Tube; Martin Kippenberger und Götz Valien, der Kippenbergers *Paris Bar* malte usw. Diese Konzeptualisie-

rung betrifft Malerei nicht nur technisch und als Bildmedium, sondern grundsätzlich als Institution der Kunst und begründet somit deren ontologischen Status insgesamt neu.

Vor diesem Hintergrund faltet Klaus-Martin Treder sein künstlerisches Projekt »als« und »in« der Malerei auf. In diesem Sinne sind Bonbons, Lippenstift und Schamhaar mindestens ebenso sehr »künstliche« Fertigteile, wie sie als naturalisierte Malmittel zur Verfügung stehen: zugleich Objekt und Farbe, deren physikalische und visuelle Funktion bildnerisch erprobt wird und deren Referenz- und Zeichenwert einerseits innerhalb des Bildes als Summe seiner verschiedenen Komponenten und andererseits mit Rücksicht auf Herkunft, Kontext und Gebrauch dieser Malmittel auszuhandeln ist. Je mehr Bonbons Geschmack assoziieren lassen, Lippenstifte den Effekt von gepflegter Körperlichkeit transportieren und Haare neben ihren biologischen Eigenschaften auch kulturelle Funktionen nahelegen, umso weniger trägt das zur Rolle bei, die sie vielleicht sogar wegen ihrer ursprünglichen Herkunft oder Verwendung in den Bildern Treders spielen. Sie werden zu Farben, die je nachdem »rot« aussehen, aber »süß« (bzw. »erdbeerig«) assoziieren, an »Sauberkeit« (bzw. den Effekt des »glossy«) oder »Jucken« (bzw. den des »Ekels«) erinnern. Dabei entsteht neben einem Arsenal von Fertigeilfarben ein – im *framework* der Malerei übrigens alles andere als attraktive – Inventar des Sinnlichen. Ja, es bietet sich an, den Bezug sogar zu einer vormodernen Maltradition herzustellen, in denen Bilder unter anderem Anlass boten zu schmecken, zu riechen oder zu fühlen, je nachdem, was ihre *historia* besagen, wovon ihr Programm künden wollte – und dies mit den entsprechenden malerischen Mitteln in Gang gebracht zu werden hatte. Doch trotz der Referenz auf die ältere Malereigeschichte geht die Wirkung, die die Serie der »Super Sensitive Drops« erreicht, in eine andere Richtung. Diese so sehr aufs Objekthafte, Materiale und illusionslos Materialistische zielende und deshalb umso mehr mit allerhand konkreten Dingen aus der Warenwelt »sinnlich« gefütterte malerische Praxis wirkt paradoxerweise am Ende ziemlich »abstrakt«.

Sollte der bisherige Text Treders Bildproduktion und speziell die malerischen Arbeiten in den Vordergrund gerückt haben, bedeutet dies keineswegs deren Vorrang gegenüber den anderen Formaten, den bereits genannten Objekten und Plakatarbeiten, die der Künstler im Rahmen seines Œuvres realisiert. Freilich beziehen beide ihre Brisanz auch daher, dass sie Treders Kritik der Institution Malerei und der gleichwohl aus der malerischen Praxis heraus eingehend betriebenen Analyse ihrer Konventionen als traditionell privilegiertes Bildmedium der Kunst medial, thematisch und kontextuell zugleich ausweiten und konterkarieren und dennoch als Werkgruppen ihre Eigenständigkeit behaupten. Gleichwohl ist es kein Widerspruch, wenn in den Objekten und Plakaten – ihrerseits trotz industrieller Produktion und massenmedialer Zirkulation ein Bild- und Informationsmedium – leitthematisch »Farbe«, »Bildproduktion« und »Bildwirkung« eine zentrale Rolle spielen. Entsprechend leichtgängig werden daraus konzeptuell entwickelte Fragestellungen als gemeinsamer Plot zwischen den einzelnen Formaten hin und her verschoben und produzieren die diskursive Architektur der Œuvres.

Mit den Objekten und Plakaten verlassen wir nicht zuletzt die Sphäre des Ateliers als Ort weniger der Produktion als vielmehr des Experiments und begeben uns in die Sphäre der Kollaboration und Arbeitsteilung. Die Plakate sind zwangsläufig Anlass für die Zusammenarbeit mit, wie gesehen, Grafikern oder Druckern. Treder versteht sie als Ort und, durchaus im performativen Sinne, Umschlagplatz für Diskurse, die er in Kooperation mit KollegInnen aus Kunst und Theorie anstößt. Seine meist modular, bevorzugt als simple Stecksysteme aufgebauten Objekte gibt Treder dagegen ganz pragmatisch

in Auftrag. Er lässt sie nach vorher möglichst exakt definiertem Bauplan technisch umsetzen – und sich vom Ergebnis, wie er angibt, selbst gerne überraschen. In diesem absichtsvoll und mutwillig herbeigeführten, sozusagen »interpassiven« Überraschungsmoment spiegelt sich der kontrollierte Automatismus, der die malerische Praxis Treders und zumal seine Indifferenz gegenüber Handwerklichkeit, Gestaltung oder gar Schönheit kennzeichnet. Auch noch in anderer Weise führen die Objekte aus dem Set-up des Ateliers, ist ihre adäquate Umgebung doch die Ausstellung. Und dort geraten wir prompt wieder an das Problem der Gestalt: Was einem einfachen, geometrisch definierten Bauplan und einer mit der Form lose kombinierten Farbchoreografie zu folgen scheint und in der Regel aus einem monochrom pulverbeschichteten, metallenen Trägergerüst oder Gestell und daran gehängten oder simpel darauf gelegten Papier- oder Pappplatten besteht, bildet mindestens ebenso sehr *ein* Objekt, wie sich dieses als kombiniertes, zusammengesetztes zeigt – ganz zu schweigen, dass Objekte umrundet, sozusagen in Raum und Zeit erfahren werden wollen. Dabei handelt es sich keinesfalls um ein Zugeständnis an den *installative turn*, wie ihn die Malerei Mitte der 1990er-Jahre genommen hat, sehr wohl aber um eine präzise gesteuerte Aufteilung, Verzeitlichung und Dislozierung von Aufmerksamkeit.

Spätestens an der Stelle ist ein guter Punkt, mit dem Lesen – immerhin ein Sonderfall visueller Erfahrung – aufzuhören und in den Modus des Blätterns überzugehen. Sehen, das wäre auch ein Thema im Werk von Klaus-Martin Treder, gibt es nie an und für sich.

# STRESSING PAINTING

# “ART IS NOT A MIRROR IT IS A HAMMER.”

John Grierson

To talk confidently about painting “as such” has become idiomatic in recent years—to be precise, since about 2011—just as “painting,” understood as an artistic and commercial field of endeavor, has become, for starters and since about 2004, once again fashionable—until a year and a half ago, when it became canonical in art theory as “painting as such.” Therefore, let’s say it once more, more emphatically, and with an emphasis on it being something positive in a way that it hasn’t been for a long time: “painting as such.”

Taking into account the more progressive proponents (defined as such by themselves) of German-speaking art theory, this peculiarly belated substantializing of painting or, rather, of painting’s becoming a thing somehow jettisoned from history, likely has a lot to do with mimetic maneuvers by means of which said proponents—however conscious they are of it—sought and still seek to hoist themselves onto the same level, with respect to timing and methodology, as that occupied by their American paragons. As such, art theory is not independent of the concrete, commercial assertiveness of artistic projects and in general reveals itself to be attracted to the power of the market. In any case, it seems that art theory’s *point of departure*, that is to say, Modernism, which is a very important concept or even ideology in the Anglo-Saxon cultural context, had to be reconstructed after the fact so as to allow for the reproduction of a credible critical distancing from this earlier signpost.

Of course, this is merely an assumption—my own—and may be left standing for now since we are not dealing with an art theoretical but rather an art critical and “applied” text in the vein of a monograph which, because of this, somehow has to address the notion of “painting as such”—if only as a theme or subject—and a kind of emblem or token—in the artistic, experimental constellation created by Klaus-Martin Treder. This constellation does not just invite a discursive approach but also has a lot to do with painting in terms of technique. To these dyads of painting/discourse and painting/technique we should add: a concern for color and the concept of “work.” The important function of color for Treder’s work may be better addressed later when we deal with specific examples. The conceptual character of his currently shown work is best reflected in the context of the artist’s total output, or, classically put, his oeuvre.

We will have to keep an eye on the category of oeuvre in any case since Treder’s works make their first appearance in what seem to us three different formats. There are his paintings and works-on-paper which, for simplicity’s

sake, we’ll call “pictures” and which come in series and work groups. But he also uses the formats of “object” and “poster” and both of these have likewise proliferated into veritable work groups. In the context of his entire oeuvre, these formats do not just variously interact with one another in terms of technique, in the form of media or genres, but also as discursive components—and they do so not only in the sense of creating a “more comprehensive context” but also because they seek to define themselves against one another, or to reflect themselves in one another and to create contrasts and, in any case, difference. I’d like to state this up front and, in a manner of speaking, set it up as a conceptual brace, a kind of syntactical order—or, in the context of the exhibition, an order sometimes staged synoptically—that structures his artistic experimental constellation. For one thing, this will make it much easier to understand the variety of things that can (and did) happen in the course of his embarking on an artistic project that by now has been going strong for two decades.

Thus, we will take a closer look at Treder’s *work-in-progress*, that is, his work group of posters which he keeps adding on to. This work group functions as a hinge within his oeuvre—both, in terms of topics selected for treatment as well as in terms of the specific format (or maybe even conceptual layout) employed. And this too we shall state up front: Without color, Treder’s oeuvre cannot do anything at all.

By now, it is no longer that easy to define the mindset confronting those who, in the mid-1990s, began to take on painting with an artistically progressive intent, which surely is not quite the same as the desire to become a painter: Such a desire is something that of course has never quite vanished from the academic or the institutionally structured or the informal artistic setting. In retrospect, we can at best diagnose a certain skepticism toward figural-realistic and specific expressively tinged painterly idioms and pictorial genres, which could at best be refracted by irony and/or conceptually reconceived and adapted. What seemed totally out of fashion was primarily the classic tableau, while—if we consider the projects of artists such as Franz Ackermann, Katharina Grosse, Anton Henning, Michel Majerus, or Jessica Stockholder—expansions into the domains of installations and the applied arts, the reference to spaces or situations which were often more formally than conceptually motivated, and the sampling of materials, motifs and styles borrowed from popular cultures and the world of consumer commodities played a major role.

In 2006, Treder realizes the second piece in his poster series, which since that time has grown to encompass 29 issues: This poster is called “Snowy by Night.” It is the first in a series of posters whose recto is covered by monochrome applications of color and whose verso serves as a vehicle for information that spans the gamut from sparse work data all the way up to detailed essays populated by various thematic perspectives. As such, “Snowy by Night,” clearly designated as a poster in portrait format, shows a monochrome expanse of light-grayish violet color homogeneously printed on coated paper. The verso explains in detail in the form of a caption running diagonally across the lower edge of the format what this “Poster 02” is all about. Next to providing the name of the author and title as well as information on the graphic designer and printing studio that produced the print, this caption refers readers primarily to a motif culled from the volume *Tintin in America* by Hergé, whose book was apparently consulted as a “reference.” If we compare the book to the poster, we can confirm our initial assumption that this is indeed a picture of Snowy, Tim’s famous white dog who always accompanies Tim—who is called Tintin in the French original and whose dog is called Milou—on his adventures. Without any further attention to motif or

story—or even Hergé’s famous *ligne claire* studied so carefully by the likes of artists like Andy Warhol—Treder has thus simply extracted the color value of Snowy’s fur as it appears “by night” and turned this value into the subject of what (in terms of printing technology) is not a reproduction, but rather a referential-analytical re-creation.

As stated above, created in 2006, this trenchant piece in a way invites us, in terms of the economy of means used to produce it, to look past it in at least two directions. On the one hand, it helps us identify—by examining its systematicity and method—a recurrent plot in evidence to this day, or even a veritable techno-discursive structure, that marks Treder’s work: namely, an equally analytical, conceptual and formal all-round interactivity with color—with the aspects of its production, deployment and effectiveness. However, when we examine the subject matter in historical perspective, “Snowy by Night” takes us back much farther along Treder’s timeline, back to the earliest stage of his artistic project. In the late 1990s, the artist, quite typical for his era, had seized on elements from comic books or graphic design and the like and isolated them, thus translating them into large format paintings. In a way pre-empting his later, analytical-conceptual approach, the artist did this, on the level of technique, by deploying color in a special way, here seen as the material used for painting: That is, he realized these motifs by means of impasto applications of paint that, in part, would only be mixed to produce different colors or nuances once the paint had already been heaped onto the pictorial support surface, that is, the mixing is integral to the painting process. This is how the pictorial support becomes a kind of palette. In that way, such techno-material aspects as “color” and “painting process” come to the fore—in the form of a contemporary update to the traditional conflict between *disegno* and *colore* fighting for their due share of the painting. They emerge as at least equally valid or even “autonomous” pictorial themes next to the motif.

By highlighting the autonomy of color and the painting process, the aspect of pictorial invention or even creation so often ascribed to painting becomes ambivalent while traditional priorities become reversed. Because however much it seems that “painting” is the theme, subject or frame of reference for Klaus-Martin Treder’s oeuvre, the artist immediately strips painting of any “artistic” emphasis. Treder infects his own position as a fine arts painter with a sizable portion of indifference by rigorously pitching creative control against material autonomy and vice versa. Indeed, his entire artistic project takes shape within a framework defined by conceptual calculation and arbitrarily used margins. This becomes especially evident in his recent painterly works which, additionally, do not have to make do without the medial-conceptual refraction characterizing his contemporaneously fashioned objects and posters.

At its center a group of impressive works in portrait format and high in color, the series “Colour Garden” (started in 2015) shows how the element of paint mass and its functions become autonomous. Paint—a productive necessity for painting that, from the perspective of art theory, seems rather boring but also hard to classify—here again occupies the center of attention. But once again, Treder widens the distance to traditional techniques of painting and composition—if without ever leaving the framework of painting—on the contrary. Instead, he first uncouples the two components that usually function as stages of a single pictorial genesis produced from the interplay of pictorial concept with painterly process and applied in—terms of fabrication—to the pictorial base. Only then does he re-combine them in the subsequent step. One of the components is constituted by the pictorial concept: During the course of its production the tableau becomes, as it were, “defined.” This stage encompasses the basic steps of formatting, classifying and composing. At this point,

Treder determines a schema of color and composition stripped of any identifiable motifs—such as those once distilled from comic books, company logos or graphic designs. All such motifs have vanished or become virtually “invisible” in favor of large-scale segmentations. These segments are, for one, integral to the artist’s preparational activities: Predetermined by sketches and drawings, they are applied to the support by way of painting pouring. As a result of this technical act, they can quite independently develop a kind of life of their own that, as it were, bypasses the original artistic intent and thereby changes any preconceived design. Furthermore, every piece in this series is, as it were, based on a local color that defines the picture’s character. Let’s take note once more of the fact that Treder, by now, has all but given up on “painting” in the classical sense.

Treder generates the second component in an autonomous parallel procedure which takes place completely separately from his work on the tableaus and their timing. He takes various carriers or containers and applies paint to them in the form of pourings, drippings, layerings, and mixtures. As we’re reading about these, they may strike us as faint echoes of the surrealist process and appear “automatic,” because the actual outcomes of these paint skins or garlands or drops cannot be easily controlled.

But, in fact, they are nothing but rather banal, ready-made components made of paint—indeed, quite thing-like and therefore detached from all reference, things adrift which, uncoupled from the context of the tableau, look more like studio detritus. And yet, Treder carefully inventories them for later use as pictorial elements. That’s why it is worthwhile for us to pay attention to this second component so clearly defined as an intermediate stage in the production of Treder’s experimental constellation. And, faced with the various qualities of paint—its consistency, viscosity, transparency or opacity—it’s likewise worthwhile for us to give in to our amateurish fascination with the effects produced by it being mixed or drying. Even though it looks as if Treder is just amusing himself in his studio, what he is actually doing is exploring the limits of techno-experimental feasibility in an experimental-analytical manner. Faced with these painterly objects, art historians, in particular, may be reminded of the heyday of Modernist painting and, more specifically, of works created by American painters. Or they may recognize the deliberate indices (quite popular in the more recent discourse on painting to which we’ve already referred in the introduction) as effects of expressivity or materiality, which, since at least Francis Bacon’s careful staging of his paint-mass ejaculations, enhance in equal measure both, our culinary and our theoretical enjoyment of painting by adding to it the myth of authenticity.

Even though Treder fashioned his work on his own in his studio, it commands a distance, indeed, it quite actually seems to deconstruct the myth of painterly authenticity, reducing what comes across as an immediate trace to something like mere rhetoric, which, as such, is an art of persuasion. Furthermore, his work shows that it is willing to exorcise potential models—be they comic book motifs or art historical references. It is not about the disclosure of references in order to show how one’s own elaboration is different. On the contrary! Because, developed independently from each other for the series “Colour Garden,” the two components are only brought into a direct relationship with each other in a subsequent step that consists of an entirely autonomous stage within the overall pictorial concept. It is at this point only that they are finally organized as a tableau—on one and the same pictorial support.

I myself would do anything I could to avoid calling such an encounter a collage, even though the term may seem like a good fit. But this is not about

any ostensible designation of intersections and seams created by the collision of different media and genres. Instead, it is about the import from, and displacement of, contexts between different pictorial constellations—especially in terms of the different times and sites of production necessary to make such a tableau. On the level of technique and concept, what happens at this stage is, first, a combination in terms of concept, and, second, the literal montage of elements, which—in spite of sharing the seemingly common denominators of paint and painting and in spite of both being selected to be used in the tableau—belong to different orders of fabrication and emergence. This is how Treder denies himself the certainty, implied by his viewers and critics, to know just how a picture will emerge as a whole from a process of production of which it would be the authentic result. To be read as a set of indexes, the arsenal of skins, drips and blobs, of paint runs and drying tracks, cause and effect of colliding elements as well as their respective preconditions and postproduction effects, in this case leads to a veritable collapse of signs that undermines any ideological demand that painting “as such” be a medium to convey authenticity or function as artistic proof—and all of this happens, paradoxically, right before our eyes. Last but not least, the pictures in the series “Colour Garden” cast doubt on the concept of “picture” as such, resisting in their radical constructivism any unifying perception of form and, at the same time, seducing us to see such nevertheless.

The series “Super Sensitive Drops” (launched in 2006 and by now grown to include 162 pieces) reveals—with the assistance of his work groups “Second Circles” and “Orientierungsverlust und Ästhetik” [“Disorientation and Aesthetics”]—that Treder had already developed the conceptual-technical inventory that he would bring out to full effect in “Colour Garden” in its condensed form. He had already combined separate steps of production in these earlier series and integrated them into tableaus: Paint skins, slender cascades of drops and plump garlands were affixed to the tableaus in the form of extremely fragile extensions (therefore easily prone to damage). As a result, single pictorial elements came to protrude precariously from the surface, straying beyond or hanging down from the pictorial confines where a light breeze could gently agitate them or where they might break off when handled in even the most of sensitive manners. This approach underlined the object-like character that paintings necessarily possess and simultaneously raised the questions of where the “picture” actually manifests, how it can be localized and, quite literally, how we can get a grip on it—in spite of the risk that every new grip, or even merely our aggressive staring at it, might harm the substance of these pictures.

The question that asks what effect pictures have and what meaning they convey has meanwhile grown more acute as the artist has festooned the pictorial surface with all sorts of applied elements, that is to say, with a veritable arsenal of things in a riot of colors, all of which are familiar from everyday life: Candies and sweets, toiletries including lipsticks and shampoo, coffee beans and ties, asthma sprays and paint tubes, and—specifically deployed in the portrait series “Endlich” [“Finally”]—scalp and body hair.

Again, I’d like to avoid the notion of ‘collage’ when addressing elements subjected to combination and montage (and also at least hint at the inherent redundancy of the genre term “combine painting”). As challenged by Marcel Duchamp’s readymades, the comprehensive conceptualization of painting as status quo, which, since then, has become *de rigueur* for everyone dealing with it, decrees what can be painted under which conditions of authorship, and includes: sunsets and three monochromes in red, yellow and blue to be hung side by side; paint brush and donkey’s tail; homemade paint

based on pigments and “burnt sienna”; readymades squeezed from a paint tube; Martin Kippenberger and Götz Valien, who painted Kippenberger’s *Paris Bar*; and so on. This conceptualization not only impacts painting on the level of technique and pictorial medium but fundamentally, as an institution of art, and thus it re-founds art’s ontological status in a new, comprehensive way.

It is against this background that Klaus-Martin Treder unfolds his artistic project “as” and “within” painting. Candies, lipstick and pubic hair thus constitute “artificial” readymade components, at least as much as they are available as naturalized painting media. They are simultaneously object and paint whose visual function is tested pictorially and whose value as reference and sign is to be negotiated, on the one hand, within the picture as the sum of its various components and, on the other, with respect to the provenience, context and utility of these paint media. The more we associate candies with taste; the more lipsticks convey the effect of refined body culture and the more hair not only suggests biological characteristics but also cultural functions, the less such details contribute to the role they play in Treder’s picture even though they may have been put there because of where they originally came from and how they were originally used. They become paint, colors, that may look “red” but call up the association of “sweet” (or, respectively, “strawberry-like”); or they may remind us of “cleanliness” (or, respectively, the effect of “glossiness”) or “itchiness” (or, respectively, “nausea”). This is how Treder assembles, next to an arsenal of readymade paints/colors, an inventory of the sensual—which, in the context of painting though, happens to be not at all attractive. Indeed, this type of inventory invites us to relate it to a pre-modern painting tradition where pictures provided the occasion to taste, smell, or sense, depending on what their respective histories signified, what their various programs announced—and how this process came to be launched with the appropriate pictorial means. In spite of this reference to an older, historical painting tradition, though, the effect created by this “Super Sensitive Drops” series goes into a different direction. Aiming for an impression that favors the object-like, the material and materialistic as stripped of any illusion—and, because of this, all the more “sensuously” stuffed with various concrete things from the world of commodity capitalism—this painterly practice paradoxically seems, in the end, to come across as rather “abstract.”

If, up to this point, my text highlighted Treder’s pictorial production and, specifically, his painterly works, this should not be taken to signify their primacy over the other formats, those previously mentioned objects and posters that the artist realizes in the course of developing his oeuvre. Of course, both also derive their explosive effect from the fact that they take Treder’s critique of the institution of painting and his thorough analysis (undertaken, as it were, from the inside of painterly practice) of its conventions as a pictorial medium of art that extracts its privilege from tradition—and then expand them medially, thematically and contextually while, at the same time, thwarting them and maintaining their autonomy as work groups. Nonetheless, in the objects and posters—which are pictorial and informational media in spite of their industrial production and mass-media circulation—it’s not a contradiction when “color,” “pictorial production” and “pictorial effect” play a central role on the level of leading theme. It is with ease, therefore, that any conceptual questions developed from this role are being moved from format to format in the form of a common plot where they produce the discursive architecture of Treder’s oeuvre.

Last but not least, the objects and posters make us leave the space of the studio conceived, not so much, as a site of production, but rather of experimentation; now we enter the sphere of collaboration and the division

of labor. The posters necessarily constitute an occasion for cooperating with graphic designers or printers. Treder understands them as a location and (quite in the performative sense) as a hub for discourses he bumps into or initiates in cooperation with colleagues from art and art theory. As for his mostly modular objects though, constructed as simple plug-in connector systems (which he prefers), Treder is quite pragmatic and farms them out. He first devises a blueprint that is as precise as possible, and then has it technologically implemented—and he loves to be surprised by the result, so he reports. This, as it were, “inter-passive” moment of surprise, deliberately and arbitrarily conjured, reflects the controlled automatism that is the hallmark of Treder’s painterly practice and his indifference towards craftsmanship, design or even beauty. There is another way that the objects lead us out and away from the workshop set-up, given the fact that their proper environment is the exhibition. And once there, we promptly, again, run into the problem of design: That which seems based on a simple, geometrically defined blueprint and color choreography loosely combined with the form (and which usually results in a monochrome, powder-coated metal framework or sub-structure bedecked with paper or cardboard sheets that either hang down from it or are simply laid on top of it), this piece manifests as *a single* object at least as much as it reveals itself to be a combined, composite object—let’s not even mention the fact that objects have orbits, that they want to be experienced as embedded, as it were, in time and space. Under no circumstance, though, is this to be interpreted as a concession to the *installative turn* as it was understood by painters of the mid-1990s; rather, it is the very precisely controlled segmentation, temporalization and dislocation of attentiveness.

Now would be a good time to stop reading—which itself is a special case of visual experience—and to enter the mode of leafing through and browsing. Seeing—which would also be a theme in Klaus-Martin Treder’s oeuvre—never exists as such, in and for itself.



YES — WHAT  
 YES — WHAT  
 YES — WHAT  
 S — WHAT  
 HAT  
 Y T  
 YES —  
 YES — W  
 YES — WHA  
 YES — WHAT  
 YES — WHAT  
 YES — T  
 YES  
 YES  
 YES —  
 YES —  
 YES — W  
 YES — WH  
 YES — WHA



**KLAUS-MARTIN TREDER**

# JEDEM SEINE PALME

*It is all too easy to fall in love with the smell of paint for its own sake.*

Marcel Duchamp

Andrea Jahn

SUPER SENSITIVE DROPS 1: Weiße Farbe auf weißem Grund. Eine abstrakte Miniaturlandschaft mit kleinen Kratern und Verwerfungen scheint sich über der Leinwandfläche auszudehnen. Einsprengsel von zarten schwarzen Strichen strukturieren das Bild. Doch der Eindruck, hier handele es sich um eine malerische Abstraktion, die ihre Formelemente so exakt und plastisch nachstellt als wären sie real, ist eine Täuschung. Eine verkehrte Augentäuschung sozusagen, die bei näherer Betrachtung erkennen lässt, dass sich die Bildstruktur tatsächlich aus Haaren, Milchtütenverschlüssen und Tropfenspuren zusammensetzt, die in der über die Leinwand geschütteten weißen Farbe ihren Platz finden.

SUPER SENSITIVE DROPS 95: Die Grundfarbe des Bildes ist Magenta, die Formfarbe Orange – eine Abstraktion aus abgerundeten, kurvigen Formen, deren glatte Oberfläche überraschend von expressiven Farbobjekten gebrochen wird: Gummidropartige Farbtupfer und ausgeschnittene Farbspritzer in Rottönen, die so auf die Leinwand gesetzt sind, dass sie ihren eigenen Schattenrand auf die Bildfläche werfen. Diese aufmontierten Farbformen prägen die Komposition.

SUPER SENSITIVE DROPS 99: Kräftiges Magenta bildet auch hier den Bildgrund, während vier scharfe, jeweils von den Ecken ausgehende braune, rhomboide Formen mit spitzen Enden dem Bildmittelpunkt zustreben, wo sich eine Farbexplosion ereignet. Leuchtende Magentafarbspritzer überziehen nicht nur die Bildfläche, sie hängen als zarte organische Formen über den unteren Bildrand hinaus, als hätten sie sich von der Leinwand befreit.

SUPER SENSITIVE DROPS nennt Klaus-Martin Treder

*SUPER SENSITIVE DROPS 1: White paint on a white background. An abstract miniature landscape with small craters and fault lines appears to extend across the canvas surface. Paint sprinkles forming gentle, black lines structure the picture. But the impression that this is a painterly abstraction that reconstructs its form elements so exactly and three-dimensionally as if they were real, is an illusion. A misleading optical illusion, as it were, which upon closer inspection reveals that the image's structure really consists of hair, milk container lids, and drippings assuming their position in the white color poured on the canvas.*

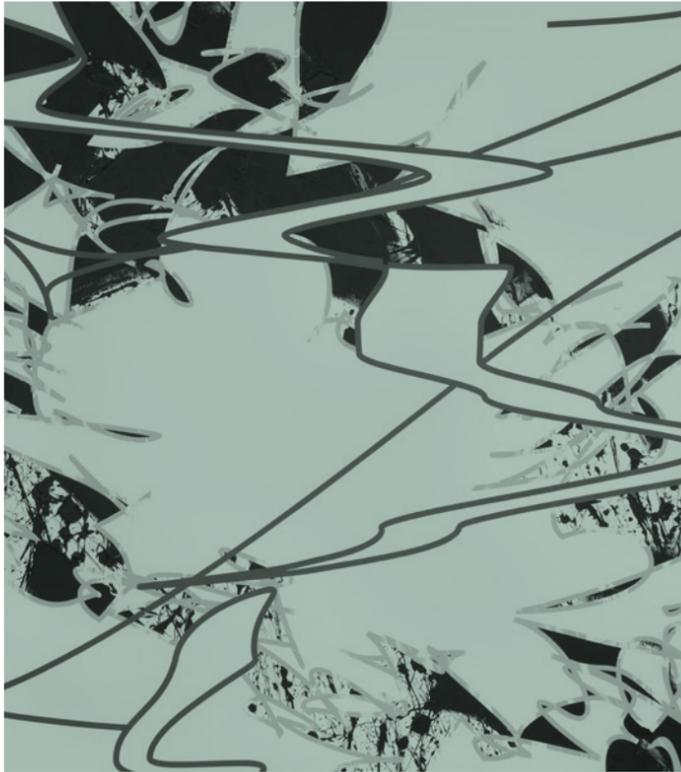
*SUPER SENSITIVE DROPS 95: The painting's ground is magenta; its framing color is orange – an abstraction of rounded, curving forms whose smooth surface is suddenly broken by expressive colored objects: gumdrop-like dashes of color in shades of red and neatly carved-out paint splatters placed on the canvas so as to cast their own rim of shadow on the image's surface. It is these mounted, colored forms that give the composition its unique look.*

*SUPER SENSITIVE DROPS 99: Here too, the picture's ground is a powerful magenta while four brown rhomboid forms point their tips from the painting's corners toward the image's center where an explosion of color takes place. Bright magenta paint splatters not only cover the painting's surface but function like gentle organic forms hanging over the picture's lower edge, as if they had liberated themselves from the canvas.*

*SUPER SENSITIVE DROPS is what Klaus-Martin Treder calls his most recent series of paintings – highly sensitive drops,*

diese jüngste Serie seiner Gemälde – höchst empfindliche Tropfen also, die den Bildern ihren Namen geben. Einen anderen Bildgegenstand gibt es nicht, sie sind das eigentliche Sujet. Auf den ersten Blick suggerieren diese Bilder, sie wären gemalt. Tatsächlich aber bestehen sie aus geschütteter oder getropfter Farbe und Wegwerfmaterial, das der Künstler auf die Leinwand gestreut, appliziert oder in die frische Farbe gedrückt hat. Es sind Gemälde, auf denen der Künstler den Pinselduktus verweigert. Der Pinselstrich als persönliche Spur, als Handschrift des Malers tritt nicht in Erscheinung. Stattdessen werden Farbspritzer und -tropfen auf die Leinwand „montiert“. Sie sind also nicht das Ergebnis eines mutmaßlich ausladenden Künstlergestus, sondern geben sich als das zu erkennen, was sie sind: Tropfen und Farbspritzer. Das Pendel des Abstrakten Expressionismus, der sich mehr auf die malerische Geste berief als auf die Malerei selbst, schlägt also bei Klaus-Martin Treder zurück – mit einem unübersehbaren Augenzwinkern, aber alles andere als respektlos. Dafür ist Treder viel zu sehr Maler – und viel zu sehr an der Malerei als Gegenstand interessiert. Und das im wörtlichen Sinne. Schon allein deshalb liegt ihm nicht daran, die Farbe als Material in den Hintergrund rücken zu lassen, um mit aller Virtuosität die Illusion eines dargestellten Sujets zu erwecken.[1] Bei Treder stellt Farbmaterialität in erster Linie sich selbst dar. Sie wird zur Form, ohne den Vorwand eines immateriellen Bildgegenstands. Dabei geht seine Malerei auch auf Distanz zur konkreten Kunst. Während die Konkreten das Bild in erster Linie als Farbgedanken auffassten, bei dem die geistige Konzeption eindeutig im

*then, which give the paintings their names. There is no other subject matter, only the drops. At first glance, these pictures look as if they were painted. But they actually consist of color, poured or dripped, and of disposable material scattered by the artist across the canvas, applied to it, or pressed into the fresh color. These are paintings in which the artist refuses to engage in brushwork. The brushstroke as personal trace, as the painter's handwriting, is nowhere to be seen. Instead, paint splatters and drops are "mounted" on the canvas. As such, they are not the result of a presumptively sweeping artistic gesture, but instead reveal themselves for what they are: drops and paint splatters. In Klaus-Martin Treder's work, therefore, the pendulum of Abstract Expressionism, always more interested in the painterly gesture than in painting itself, strikes back. It does so with an obvious wink of the eye, yet is anything but disrespectful. Treder is too much of a painter to do otherwise – and he is much too interested in painting as his actual object. And this is to be taken in the literal sense of the word. For this reason alone, he is not interested in making paint, as material, recede into the background so as to, with all virtuosity, awaken the illusion of a represented object.[1] For Treder, it is the materiality of paint that first and foremost represents itself. It becomes form without the pretext of an immaterial painterly object. His painting thereby also distances itself from Concrete Art. While Concrete artists understood the picture chiefly as painted thought, giving clear precedence to the intellectual concept, Treder does not showcase paint as the quintessence of pure painting. Its presence and plasticity is the result of new technical processes*



Vordergrund stand, tritt die Farbe bei Treder nicht als Inbegriff einer reinen Malerei in Erscheinung. Ihre Präsenz und Plastizität resultiert aus neuen technischen Verfahren, die sich aus der chemischen Zusammensetzung moderner Acrylfarbe ergeben. Dick aufgetragen behauptet sie sich im Bild als plastisches Element. Hier und da bringt der Künstler sie auf dem Bildträger mit Ölfarbe oder Wasser in Berührung und wartet, was passiert. Die Umwandlung des Farbmaterials in einen Ausdruck des Geistigen wird in seinen Bildern durch eine Materialästhetik gebrochen, die sich in Form von Schüttungen, Spritzern, Klecksen und Tropfen auf der Leinwand ausbreitet.

„Künstler wie [...] Klaus-Martin Treder haben begonnen, den Kleck als konzeptuelles Formelement bewusst einzusetzen, ihn zu simulieren, abzufotografieren, aus bestehenden Leinwänden herauszuoperieren und als Collage-Element wieder auf die Leinwand zurückzuholen. Kleckse übernehmen plötzlich eine im bildnerischen Zusammenhang vielseitige Rolle [...] Die künstlerische Praxis des sichtbaren Malprozesses, insbesondere des sogenannten Spontangestus, wird dabei neu definiert und ironisiert. [...] Deshalb stehen diese Versuche der Pop-Art-Malerei eines Roy Lichtenstein wohl näher als der eines Jackson Pollock.“<sup>[2]</sup> Wenn Roy Lichtenstein den Absolutheitsanspruch des Abstrakten Expressionismus ironisierte, indem er De Koonings und Jackson Pollocks pathetischen Malgestus in Comic-Motive verwandelte, dann führen Treder's SUPER SENSITIVE DROPS die Affiziertheit der gestischen Malerei ad absurdum, indem er das, was als Inbegriff des subjektiven, malerischen Ausdrucks

*generated by the chemical composition of modern acrylic paint. Thickly applied, it asserts itself in the painting as a sculptural element. Here and there on the canvas, the painter brings it into contact with oil paint or water and waits to see what happens. The transformation of paint-material into an intellectual expression is broken, in his paintings, by a material aesthetic that diffuses itself across the canvas in the form of pourings, splashes, blobs, and drops.*

*“Artists such as [...] Klaus-Martin Treder have begun to consciously introduce the drip as a conceptual component of form, to simulate it, to take photographs of it, to excise it out of existing canvases, restoring it again as an element of collage on the canvas. All of a sudden, splashes are taking on a versatile role in the creative context [...] The artistic practice of the visual painting process, in particular the so-called spontaneous gesture, is thus redefined and treated with irony. [...] These attempts are therefore possibly closer to the pop art painting of the likes of Roy Lichtenstein than they are to the likes of Jackson Pollock.”<sup>[2]</sup> If Roy Lichtenstein ironizes Abstract Expressionism's claim to absoluteness by transforming the pathos of De Kooning's and Jackson Pollock's painterly gesture into comic motifs, then Treder's SUPER SENSITIVE DROPS lead ad absurdum this state of heightened affect characteristic of gestural painting; and it does this by putting what is regarded as the quintessence of subjective, painterly expression on the canvas as an application. It is a staged affectivity via which Treder, commenting impishly, acknowledges – and relinquishes – the tradition of gestural abstraction.*

gilt, als Applikation auf die Leinwand setzt. Es ist eine inszenierte Affektivität, über die Treder die Tradition der gestischen Abstraktion mit einem verschmitzten Kommentar quittiert.

Wenn der Künstler darüber hinaus auch Haare, Staub oder Plastikverschlüsse von Milchtüten in seine Gemälde setzt, fegt er die Überheblichkeit einer Vergeistigung der Malerei beiseite und lässt fast spielerisch den Alltag in seine Bilder eindringen. Die reine Malerei wird assoziativ befleckt, ohne sie mit Bedeutung aufzuladen. Alle Materialien im Bild erscheinen gleichberechtigt – gleichwertig behandelt durch die weiße Farbe, die in den meisten von Treder's jüngsten Werken dominiert. Mit einem Bild macht der Maler dabei eine Ausnahme: SUPER SENSITIVE DROPS 104 ist schwarz. Auf die pastos über die Leinwand geschüttete Grundfarbe verteilen sich unzählige Tropfenspuren, die der Künstler durch Wasser ins Bild gebracht hat. Die so entstehende Struktur wird ergänzt durch Linien, die gleitend in die schwarze Farbe gezogen sind.

In gewissem Sinne knüpft Treder mit diesem Element an eine Serie an, die er seit 2005 unter dem Titel WHO DID RUN OVER MY FRIEND? entwickelt hat. Diese Gemälde vermitteln einen starken dynamischen Ausdruck, der uns als Betrachter den Kopf schwindeln lässt. Den weißen Grund beleben rasante Linien, die sich bisweilen als Konturen um Formen legen, die Anthropomorphes evozieren und damit entfernt an den vorausgegangenen Bezug Treder's zu den abstrakten Bildercodes der Comics erinnern.

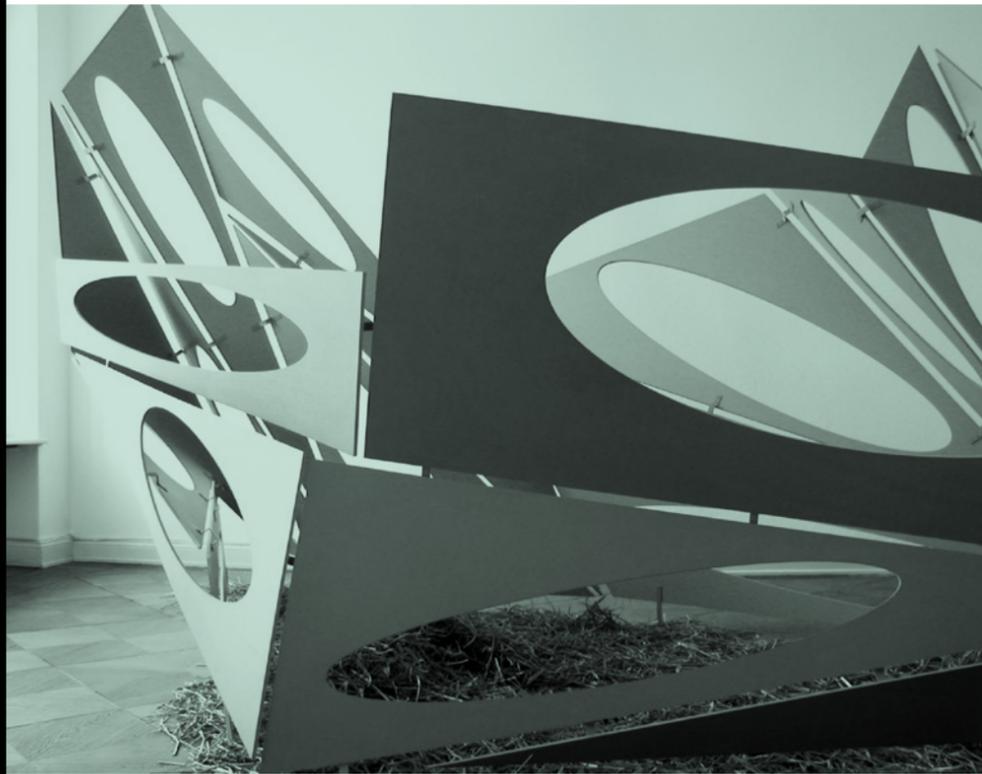
Bereits in früheren Bildserien wie den PORTRAITS bedien-



*And when the artist then places hair, dust, or plastic lids from milk containers into his paintings, he brushes aside the pretext of intellectualizing painting and almost playfully lets the everyday enter his pictures. Pure painting is associatively sullied without impregnating it with meaning. All materials in the picture seem equal – treated as equals by the white paint that dominates most of Treder's recent work. In one picture, the painter makes an exception: SUPER SENSITIVE DROPS 104 is black. The result of water applied to the picture by the artist, countless drippings scatter across the base paint thickly poured onto the canvas. The structure emerging from this action is supplemented with lines gliding smoothly through the black color.*

*In a certain sense, this element provides a link to a series Treder started developing in 2005 under the title WHO DID RUN OVER MY FRIEND? These paintings convey a strongly dynamic expression that makes us spectators dizzy. Steep curvy lines animate the white background and sometimes surround the forms as though they were contours, thereby evoking the anthropomorphic and distantly recalling Treder's earlier use of the abstract picture code of comics.*

*Already in his earlier picture series, such as PORTRAITS, the artist had frequently used this visual language that tries to outwit two-dimensionality by way of graphic tricks. As much as, in comics, the speed, zeal for life, and also violence, are awakened in its figures for the duration of a fleeting three-dimensional lifetime, as quickly does (intermediate) death in two-dimensionality attain*



68

te sich der Künstler häufig dieser Bildsprache, die darauf abhebt, die Zweidimensionalität durch zeichnerische Tricks auszuhebeln. So wie im Comic die Geschwindigkeit, Lebensenergie und auch Gewalt in ihren Figuren zu einem flüchtigen, dreidimensionalen Leben erweckt wird, so rasch ereilt sie der (vorübergehende) Tod in der Zweidimensionalität, der durch Plattgewalztwerden in der Fläche stattfindet. In der Serie WHO DID RUN OVER MY FRIEND? ist es die Geschwindigkeit, Energie und Gewalt der gestischen Malerei selbst, die unter die Räder kommt. Sie tritt nur noch ausschnittsweise auf einer strahlend weißen Bildfläche in Erscheinung, eingefasst und gleichzeitig malträtiert von dynamischen Linien, die die eigentliche Herrschaft über das Bild übernehmen. Sie sind alles andere als flüchtig hingeworfen, sondern wohlkalkuliert in Form und Farbe.

Seit Mitte der 2000er-Jahre greift Treder mit seiner Serie der SPUTNIKS und den GHOSTS GOING ABSTRACT in den Raum ein. So wie Roy Lichtenstein in seinem Triptychon COW GOING ABSTRACT (1982) den Bildgegenstand in der dreiteiligen Bildfolge einer Formanalyse und gesteigerten Abstraktion aussetzt, so lässt Treder seine „Geister“ von der Wand in den Raum treten, indem er die zunehmend abstrakt-geometrischen Tableaus einer räumlichen Gliederung unterwirft. „Die Geister werden immer abstrakter, bis sie den Raum übernehmen und nur noch der Raum übrig bleibt“, [3] so der Künstler. Was wir als Betrachter wahrnehmen, ist weniger das Objekt als vielmehr der Blick hinein und durch das Objekt hindurch. So entsteht

*them – a death incurred by being steamrollered on its flat plane. In the series WHO DID RUN OVER MY FRIEND?, it is the speed, energy, and violence of gestural painting itself that is thus run over. What remains appears as a mere cutout on a brilliantly white picture surface, framed and simultaneously maltreated by dynamic lines that assume control over the painting. They are anything but fleetingly flung down, and are instead well calculated in form and color.*

*Since the mid-2000s, Treder, with his series SPUTNIKS and GHOSTS GOING ABSTRACT, has also been making forays into space. Just as Roy Lichtenstein, in his triptych COW GOING ABSTRACT (1982), worked to expose the object of his three-part painting series to a formal analysis and progressive abstraction, so Treder lets his “ghosts” emerge from the wall into space by subjecting the increasingly abstract, geometric tableaus to spatial articulation. “The ghosts are becoming increasingly abstract until they take over space and space is all that remains,” [3] says the artist. What we, as spectators, perceive is less the object itself than the gaze into and through the object. In this way, a space compressed in space comes into being, its painted planes no longer perceptible as painted, even though or precisely because it represents itself in three dimensions and is no longer restricted to the wall’s surface.*

*With an installation from his series SCENE AT NIGHT (since 2005), Treder creates a spatial situation like this, consisting of ceiling-high paper scrolls positioned at various intervals in front*

69

ein komprimierter Raum im Raum, dessen bemalte Flächen wir nicht länger als Malerei auffassen, trotz oder gerade weil sie sich dreidimensional darstellt und nicht auf die Wandfläche beschränkt bleibt.

Mit einer Installation aus seiner Serie SCENE AT NIGHT (seit 2005) schafft Treder eine solche Raumsituation, bestehend aus deckenhohen Papierbahnen, die als umlaufende, in Abständen gegliederte Elemente vor die Wände gesetzt sind. Sie funktionieren wie eine Membran, die dazu einlädt, zwischen Innen- und Außenraum der Installation hin und her zu diffundieren. Dabei sind wir von Nachtfarben umgeben: Schwarzblau, Schwarzgrün, Grüngrau, dunkles Violett. Diese für Treder so typische, die Zwischentöne und schmutzigen Abtönungen auslotende Farbpalette leitet sich ab aus seinem strengen und äußerst komplexen System der „Mathematischen Grausamkeiten“. Es stellt sich dar als eine detailliert ausgeklügelte Liste furchteinflößender Zahlenreihen, in denen die Mischverhältnisse und Zusammensetzungen seiner Farben und Tableaus festgehalten sind – eine pseudowissenschaftliche Codierung, nach der der Künstler Farbentscheidungen geschehen lässt, anstatt sie selbst zu treffen. [4] Treder gibt mit dieser Anleitung zur „mathematischen Grausamkeit“ vor, den malerischen Akt auf eine automatisierte Systematik zu reduzieren, die seiner Autorschaft als Maler zuvorkommt. Tatsächlich aber erweist sie sich als ein paradoxes System – eine Setzung, deren Beliebigkeit durch vorgetäuschte Wissenschaftlichkeit vertuscht wird.



*of all the walls as a running element. They function like a membrane inviting viewers to diffuse themselves across it toward the installation’s inner or outer areas and back again. As we do so, we are surrounded by night colors: black-blue, black-green, green-gray, dark violet. Exploring intermediate hues and dirty shades, this color palette so very typical of Treder derives from his strict, very complex system of “mathematic cruelties.” It appears as a detailed, cleverly devised list of terrifying sequential numbers that record the mixing ratios and compositions of his colors and tableaus – a pseudo-scientific encoding that allows the artist to have color decisions happen, rather than having to make them himself. [4] With this guide to “mathematic cruelty,” Treder pretends to reduce the painterly act to an automated system that preempts his authorship as painter. But, in fact, this system is quite paradoxical – a thesis covering up its arbitrariness by putting on a front of simulated science.*

*In reality, the artist definitely does not renounce the sensual, subjective power of his pictorial inventions. For that, his works reveal much too much of the pleasure he takes in compositions of painterly form and color. However, this type of pleasure likes to pit the brilliant, pure brand name colors with their sonorous, associative names [5] against the delight in color schemes that miss the mark. This is how Treder exercises resistance against the orderliness of an industrially prefabricated color palette so as to produce a soiled and hybrid color scheme by way of his own formulations.*

*On several levels, Treder is interested in unsettling us as*



70

In Wirklichkeit verzichtet der Künstler jedoch keineswegs auf die sinnliche, subjektive Kraft seiner Bilderfindungen. Dafür tritt in seinen Arbeiten viel zu sehr die Lust an malerischen Form- und Farbkombinationen zutage. Es ist allerdings eine Lust, die den strahlenden, reinen Markenfarben mit ihren klangvollen, assoziativen Namen[5] das Vergnügen an der Fehlfarbigkeit entgegenstellt. Treder wersetzt sich damit der Ordnung einer industriell vorgefertigten Farbpalette, um mittels eigener Rezepturen eine angeschmutzte, hybride Farbigkeit hervorzu- bringen.

Dabei legt es Treder auf mehreren Ebenen darauf an, uns als Betrachter zu verunsichern. In seiner Installation SCENE AT NIGHT konfrontiert er uns mit einer Malerei, die sich selbstständig hat, um ihren Ort für sich zu erobern, mit Farben, die assoziativ wirken und doch keine eindeutige Zuordnung zulassen: Wir betreten einen Raum, dessen Begrenzungen aus Farbformen bestehen, die durchlässig sind, Durchsichten erlauben, uns locken einzutreten, um dann doch den Blick zu verstellen. Die organisch geschnittenen Papierbahnen selbst sind mit Mischfarben bemalt, ihre Rückseite ist schwarz. Hier entsteht der Eindruck, als hätte sich die Farbe vom Bildträger gelöst, als bildete sie einen Raum, der uns umgibt, aber gleichzeitig vor der Wand zu schweben scheint und in Auflösung begriffen ist. Eine verbindliche Betrachterposition gibt es nicht, unser Blick ist ständig in Bewegung, geht über die dunklen, abgetönten Farben, um dann an einem Objekt hängen zu bleiben, das die Mitte des Raums mit frischen Türkis- und Orangetönen besetzt: Malerei

*spectators. In his installation SCENE AT NIGHT, he confronts us with a kind of painting that has taken on a life of its own so as to claim its own space for itself; and with colors that evoke associations but do not allow for any clear classification: We are entering into a space bordered by colored forms that are porous, that permit us to look through them, that beckon us to come in only to then block our gaze after all. Cut along organic lines, the paper scrolls themselves are daubed with combination colors; their verso is black. In here we feel as if the color had detached itself from its canvas, as if it had created the space that surrounds us but also simultaneously seems to float in front of the wall, caught in the process of dissolution. There is no authoritatively assigned position for the spectator; our gaze is constantly in motion, gliding along the dark, nocturnal colors only to then get stuck on an object occupying the middle of the room with crisp turquoise and orange colors: paintwork on a steel scaffolding – GHOSTS GOING ABSTRACT.*

*So the process of destabilization has come full circle: Since, just as Treder's paradoxical color mixing system cannot generate identifiable colors, so his spatial installations and the objects contained in them cannot be defined. "Color – non-color, space – non-space," is how Treder summarizes his process. Ultimately then, Treder's paintwork proves itself capable of canceling every apodictic concept, be it the discipline of brushstrokes, the intellectualization of color, or the legitimacy of the painterly medium – Treder undermines such dogmas by countering them with his own value system of indefinable colors, unconventional materials, and indeterminable spaces.*

71



auf einem Stahlgerüst – GHOSTS GOING ABSTRACT.

So ist die Verunsicherung perfekt: Denn genauso wenig wie Treder's paradoxes Farbmischsystem identifizierbare Farben hervorbringt, genauso wenig lassen sich seine Rauminstallationen und die darin befindlichen Objekte definieren. „Farbe – Un-Farbe, Raum – Un-Raum“ fasst Treder sein Verfahren zusammen. Schließlich erweist sich auch Treder's Malerei als eine, die in der Lage ist, jedes apodiktische Konzept auszuhebeln, sei es der Pinselduktus, die geistige Überhöhung der Farbe oder die Legitimität der malerischen Mittel – Treder unterläuft solche Dogmen, indem er ihnen ein eigenes Wertesystem aus undefinierbaren Farben, unkonventionellen Materialien und unbestimmbaren Räumen entgegenstellt.

[1] Vgl. Monika Wagner, „Farbe als Material“, in: dies., Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne (München 2001) S. 17–50. / See Monika Wagner, „Farbe als Material,“ in: idem, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne (Munich 2001), pp. 17–50.

[2] Viola Weigel, Ausst.kat. „Morten Buch. The Last Resort/Letzte Zuflucht“, Kunsthalle Wilhelmshaven, 2008, S. 58-60 / Viola Weigel, exhibition catalog, „Morten Buch. The Last Resort/Letzte Zuflucht,“ Kunsthalle Wilhelmshaven, 2008, pp. 58-60.

[3] Klaus-Martin Treder im Gespräch mit der Autorin am 4. März 2010. / Klaus-Martin Treder as interviewed by the author on March 4, 2010.

[4] Eine detaillierte Darstellung dieses Zahlensystems und seiner Rezeptierungen findet sich bei Martin Engler, „Pikturaler Nominalismus – Malerei zwischen System und Camouflage“ in: Klaus-Martin Treder, Ausst.kat. Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen, 2005, S. 30-32 / A detailed presentation of this number system and its formulas can be found in Martin Engler, „Pikturaler Nominalismus – Malerei zwischen System und Camouflage“ in: Klaus-Martin Treder, exhibition catalog, Villa Merkel, Galerie der Stadt Esslingen, 2005, pp. 30-32.

[5] Treder's Rezeptierungen setzen sich zusammen aus so wohlklingenden Namen wie Schmincke Norma Professional Titanweiß über Lefranc & Bourgeois Ton Vert Veronese oder Lukas Studio Neapelgelb bis hin zu Old-Holland mars orange-red. Was dabei herauskommt, sind Schmutzfarben oder „kalkulierte Verunreinigungen“ (Martin Engler). / Treder's formulas are comprised of wonderful-sounding names such as „Schmincke Norma Professional Titanweiß“ (Schmincke Norma Professional Titan White) or „Lefranc & Bourgeois Ton Vert Veronese“ (Lefranc & Bourgeois Green Tone Veronese) or „Lukas Studio Neapelgelb“ (Lukas Studio Naples Yellow) or even „Old-Holland Mars Orange-Red.“ What they generate are dirtied colors or „calculated impurities“ (Martin Engler).

# KLAUS-MARTIN TREDER

Friederike Nymphius

Gegen Ende der 1950er Jahre begannen in den USA zahlreiche junge Künstler, sich gegen die konventionell gewordene Malerei der Nachkriegszeit aufzulehnen. Das Pathos, der metaphysische Anspruch des Abstrakten Expressionismus schien ihnen obsolet geworden zu sein. Die romantische Idee des Künstlers, der auf der Leinwand seine Seele offenlegt, war zu einem humanistischen Klischee geworden. Mehr und mehr insistierten diese zur ersten Generation der Minimal- und Concept-Art zu rechnenden Künstler darauf, dass ein Bild ein materieller Gegenstand in der alltäglichen Welt ist und als solcher wahrgenommen werden muss. Die Auffassung, dass ein Kunstwerk nichts anderes bedeutet als das, was es in seiner Dinglichkeit als Objekt ist, führte schließlich dazu, dass sich ihre Kunst nicht mehr mit der Interpretation der sichtbaren Wirklichkeit beschäftigte. In der ablehnenden Haltung dieser Künstler gegenüber traditionellen Malweisen nahm eine kritische und zugleich produktive Hinterfragung des Mediums der Malerei und der Kunst an sich ihren Anfang, welche die Malerei bis heute prägen sollte.

Die Gemälde des Berliner Künstlers Klaus-Martin Treded konzentrieren sich in ihrer minimalistisch-konzeptuellen Reduktion auf die wesentlichen Punkte, die das Malen selbst als einen technischen Vorgang ausmachen. Dabei geht er stringent von Prämissen aus, die dem Medium immanent sind: Qualität und Konsistenz der Farbe, Art des Farbauftrags und Materialität des Bildträgers. Diese Grundbedingungen sowie der Prozess des Malens sind es, die der Künstler mit den Mitteln der Malerei

*In the late 1950s in the United States, many young artists started to rebel against postwar painting, which had become conventional. For these artists, the pathos, the metaphysical claim of Abstract Expressionism seemed to have vanished. The romantic notion of the artist that bares his or her soul on the canvas had become a humanistic cliché. These artists, who were part of the first generation of Minimal and Concept Art, increasingly insisted that a picture is a material object in the everyday world and must be perceived as such. The view that an artwork does not signify anything other than what it is in its materiality as an object ultimately led them to shift the focus of their art away from the interpretation of visible reality. These artists' defiant attitude towards traditional painting techniques initiated a critical but also productive examination of the very medium of painting and art, which would influence painting up to the present day.*

*In their minimal-conceptual reduction, the paintings by Berlin artist Klaus-Martin Treded focus on the essential criteria that constitute painting itself as a technical process. As such, he strictly starts out from premises that are immanent to the medium: quality and color consistency, the way the color is applied, and the materiality of the painterly vehicle. It is these basic conditions and the actual process of painting that the artist consistently reflects through the medium of painting.*

*Treded's paintings appear seamless. They are created by way of a slow, painstaking work process. The strict reduction of the pictorial medium thematically shifts the visual experience to the*

konsequent reflektiert.

Wie aus einem Guss wirken die Gemälde Treded. Sie entstehen in einem langsamen und äußerst zeitintensiven Arbeitsprozess. Die strikte Reduktion der bildnerischen Mittel rückt die visuelle Erfahrung thematisch ins Zentrum. Seine Bilder erfüllen die Funktion des „Sichtbarmachens“, die auf eine vordergründige Inhaltlichkeit verzichten kann. Die Farbe und deren Möglichkeiten unterzieht er dabei extremen Belastungen, die retinal spürbar sind. Der Künstler experimentiert mit ihr, versucht sie jeglicher künstlicher Emotionalität zu entziehen, weshalb er in seinen Werken auch immer wieder auf das neutrale und unbunte Weiß zurückkommt. Typisch für Treded's Gemälde ist neben deren lebhaften inneren Dynamik die spezielle Art der Behandlung der Oberflächen. Bilder mit Kupfergrund nehmen wie Spiegel den umgebenden Raum in sich auf und machen ihn zu einem entmaterialisierten, visuellen Phänomen. Das traditionelle, zweidimensionale Tafelbild erhält eine suggestive Tiefenwirkung, die es in einen nicht eindeutig definierten Bereich zwischen Malerei und Architektur überführt. Der Betrachter wird aktiv in den Prozess der Wahrnehmung eingebunden und darüber zu einem integralen Bestandteil des Kunstwerks. Angesichts der substanzlos erscheinenden Oberflächen wirft der Künstler wie beiläufig die in der bildenden Kunst tief verwurzelte, dialektische Frage zwischen Materialität und Spiritualität im Bild auf.

Klaus-Martin Treded konzentriert sich auf den Prozess der Bildentstehung, wodurch seine methodologischen und technischen

*center. His pictures fulfill the function of 'making visible,' which can do without the illusion of substance. He thereby subjects the colors and their possibilities to extreme strains that can be felt on the level of the retinas. The artist experiments with color, tries to take all artistic emotionalism out of it, which is why his works always return to neutral and colorless whiteness. Besides possessing lively inner dynamics, Treded's paintings typically exhibit a special way of dealing with surfaces. Paintings with a copper background absorb their surrounding space like mirrors, thereby transforming it into a dematerialized, visual phenomenon. Traditional, two-dimensional panel painting thus acquires a suggestive depth effect that moves it over into the hazy zone where painting meets architecture. The viewer is actively involved in the process of perception and also becomes an integral part of the artwork. In view of such seemingly immaterial surfaces, the artist raises, as if in passing, the dialectical question that is deeply anchored in the visual arts: what is the relationship between materiality and spirituality in the picture?*

*Klaus-Martin Treded focuses on the process of picture-emergence, thereby linking methodological and technical questions within a radically medium-dependent context. That the processes of his picture-production be clearly recognizable is thus a significant aspect of his artistic strategy. Each painting manifests an issue and, at the same time, a possible attempt at a solution; thus the way he produces his works is identical with the artistic result. This leads to transparency in the painting's design, enabling the viewer*



56

Fragestellungen in einem radikal mediumbezogenen Kontext verbunden werden. Die Erkennbarkeit seiner bildkonstituierenden Vorgehensweisen ist daher ein wesentlicher Punkt seiner künstlerischen Strategie. Jedes Gemälde manifestiert eine Fragestellung und zugleich einen möglichen Lösungsansatz – die Herstellungsweise seiner Arbeiten ist daher identisch mit dem künstlerischen Ergebnis. Dies führt zu einer Transparenz der Bildgestaltung, die es dem Betrachter gestattet, die Entstehung nachvollziehen zu können.

In Treders Bildern bleiben die einzelnen Schritte des Arbeitsprozesses erkennbar. Auch wenn in manchen Gemälden die Hinwendung zu einer traditioneller wirkenden Methode der Bildentstehung angelegt zu sein scheint, konterkarieren sie diese durch die Wahl von ungewöhnlichen Untergründen. Kupfergründe verändern sich mit der Zeit unter Lichteinwirkung und unterziehen die Bilder einem permanenten Prozess der Veränderung. Alltägliche – kunstfremde – Gegenstände wie die Deckel von Milchpackungen oder zufällig wirkende Staubablagerungen lassen fragmentarisch das echte, tatsächliche Leben in die abstrakte Welt seiner Bilder eindringen. Die Wahl der eher ungewöhnlichen, aufgebrachten Objekte lässt seine Gemälde zu ironischen zeitgenössischen Materialassemblagen werden.

Bei diesen Brüchen geht es dem Künstler auch um plastische Grundfragen: um Körper, Volumen, den schmalen Grat des Übergangs von der Zwei- in die Dreidimensionalität, es geht ihm um das Verhältnis vom Teil zum Ganzen, um Stofflichkeit, aus der heraus das eigentlich Skulpturale im künstlerischen Zugriff

*to understand how it was created.*

*In Treders's pictures, the various steps in the work process remain visible. Even if some paintings seem to gesture towards a more traditional method of origination, this turn is thwarted by their choice of unusual backgrounds. Copper backgrounds change with time from exposure to light, subjecting the pictures to a permanent process of change. Everyday objects alien to art – like the lids from milk cartons or dust deposits that look accidental – allow real, factual life to enter into the abstract world of his paintings in the form of fragments. His selection of rather unusual, indignant objects transforms his paintings into ironic contemporary assemblages of materials.*

*For the artist, these breaks are also about basic sculptural questions: about body, volume, and the fine line involved in the transition from two to three-dimensionality. He is concerned about the relation of part to whole, about materiality, from which art must first carve what is to be truly sculptural. Cutting up scrolls of pictures, stacking paintings like Tatlin towers – such moves allow the artist to turn painting into something sculptural. But for Treders they are also about enactment, about construction and deconstruction, whose aim is to redefine formal and pictorial structures and ways of thinking via the process of work.*

*In Klaus-Martin Treders's works, the painting's surface is no longer defined by a frame setting the painting off from the wall. However, even though the painting is now opening up onto space, for the artist this does not equate with its negation, its dissolution in the infinite. His pictorial/ spatial installations – such as the one*

57

erst herauszuarbeiten ist. Das Zerschneiden von Bildbahnen, das Zusammenfügen von Bildern zu einem tatlinischen Turm ermöglicht dem Künstler zum einen, Malerei plastisch werden zu lassen. Zum anderen geht es Treders um das Inszenieren, um das Konstruieren und Dekonstruieren, das darauf abzielt, formale und bildhafte Strukturen und Denkwege im Prozess des Bearbeitens neu zu definieren.

In den Arbeiten Klaus-Martin Treders wird die Bildfläche nicht mehr durch einen das Gemälde von der Wand abgrenzenden Rahmen definiert. Die daraus resultierende Öffnung des Bildes zum Raum hin bedeutet für den Künstler jedoch auch nicht die Aufhebung, die Auflösung im Entgrenzten. Seine Bild-Raum-Installationen, wie er sie z.B. 2009 in der Galerie Jette Rudolph mit von der Decke herabhängenden Bildbahnen geschaffen hat, generieren Räume, die den Betrachter als körperliches, intellektuelles und ästhetisch kompetentes Wesen involvieren und zugleich konfrontieren möchten. Der reale architektonische wie auch der ästhetische Raum werden dabei aktiviert und ineinandergeblendet.

Seit Ende der 1980er Jahre betreibt der Künstler eine Malerei, die das Medium selbst und zugleich den Status des künstlerischen Produkts einer kritischen Reflexion unterzieht. Die Bezüge in Klaus-Martin Treders Malerei verweisen auf die ganze Bandbreite der Abstraktion vom Konstruktivismus bis zu Jackson Pollock und der amerikanischen Pop Art, weshalb auch figürliche Elemente immer wieder auftauchen. Seine Behandlung dieser Stile

*created in 2009 at the Galerie Jette Rudolph where he hung picture scrolls from the ceiling – generate spaces that would like to involve us as physical, intellectual and aesthetically competent beings, but also confront us. Real architectural space and aesthetic space are thus activated and blend one into the other.*

*Since the late 1980s, the artist has done a type of painting that critically reflects on the medium itself and simultaneously on the status of the artistic product. The references in Klaus-Martin Treders's paintings cite the full range of abstraction from constructivism to Jackson Pollock and American Pop Art, which is why even figural elements continually resurface. His treatment of these styles is influenced by his effort to critically reflect and revise culture: He releases the articulation of his paintings from the utopian designs of art's past. In his works, abstraction's portentous signs and gestures become detached, elegant pictures as well as playful formulas that permit a seemingly infinite range of variations. In this way, the parameters of abstraction turn into readily available material, which Treders – via distancing and approaching – constantly recombines or puts under pressure.*

*The roots for this ambivalence in Klaus-Martin Treders's work lie in 1980's Neo Geo. Neo Geo gave rise to an understanding of art that asked questions not only about market value but also about the condition of postmodern civilization and its relation to tradition. He appropriated the vocabulary of abstraction through reproductive and object-fixated context changes, all the while*



ist von dem Versuch einer kulturkritischen Reflexion und Revision geprägt: Er löst die Formulierung seiner Bilder von den utopischen, künstlerischen Entwürfen der Vergangenheit. Die bedeutungsvollen Zeichen und Gesten der Abstraktion werden in den Gemälden des Künstlers zu losgelösten, eleganten Malereien wie auch zu spielerischen Formeln, die eine schier unendliche Bandbreite an Variationsmöglichkeiten zulassen. Dadurch werden die Parameter der Abstraktion zu frei verfügbarem Material, das Treder durch Abstandnahme und Annäherung immer neu kombiniert oder belastet.

Die Wurzeln für diese Ambivalenz in Klaus-Martin Treders Werk liegen im Neo-Geo der 1980er Jahre. Der Neo-Geo zeugte von einem Kunstverständnis, das über den Marktwert hinaus auch Fragen über den Zustand der postmodernen Zivilisation und ihr Verhältnis zur Tradition formulierte. Er eignete sich das Vokabular der Abstraktion durch Kontextveränderung reproduktiv und objektverhaftet an, wobei er bewusst auf Originalitätsansprüche verzichtete. Kurze Zeit später wurde für diese Form der Revision der Begriff „postproduction“ eingeführt.

Doch Treder geht noch weiter: Er ersetzt die an der Basis der Abstraktion stehenden komplexen Meditationen über Konstruktion, Komposition, Ordnung und Farbe durch ironisch-kritische Reflexionen über die Wahrnehmung und die Möglichkeiten der Malerei. Seine substanzielle Auseinandersetzung mit methodologischen, im Prozess der Bildentstehung aufgeworfenen

*intentionally sacrificing all claims to originality. A short time later, the term "postproduction" was introduced for this form of revision.*

*But Treder goes even further: He drops the complex meditations on construction, composition, order, and color that form the basis of abstraction; instead, he replaces them with ironic, critical reflections on perception and the opportunities offered by painting. He substantially confronts methodological issues emerging in the process of the painting's generation and thereby negates outdated painterly themes and contents so as to recode them. This is how painting itself becomes what is essentially at issue and this is how it enacts itself. It is radically and with conceptually minimalist verve that the artist pursues this approach, thereby turning the act of painting into an essential, signifying gesture that subversively undermines portentous substance.*

*Klaus-Martin Treder makes the process of perception, comprehension and action central to his artistic work. His oeuvre explores the margins of painting by exposing the conditions that determine the painting's appearance. By contrast, presented in the form of installations, his works invite viewers to take action. The viewer is thus given the option to participate to a certain extent in the creative act but also, at the same time, is held accountable. This performative aspect defies traditional, stasis-centered theories of the visual. Klaus-Martin Treder's artistic work thus oscillates between picture and architecture, abstraction and reality; because these levels function simultaneously, it takes on the quality of a physically perceptible presence.*



Fragestellungen, negiert inzwischen überkommene Themen und Inhalte der Malerei und lädt sie neu auf. Sie wird darüber zum essenziellen Thema und zur Inszenierung ihrer selbst. Radikal und mit konzeptuell-minimalistischer Verve verfolgt der Künstler diese Vorgehensweise, wodurch der Akt des Malens zur wesentlichen signifikanten Geste wird und bedeutungsschwere Inhaltlichkeit subversiv unterwandert wird.

Klaus-Martin Treder stellt den Prozess von Wahrnehmung, Verstehen und Handeln in das Zentrum seiner künstlerischen Arbeit. In seinem Œuvre erforscht er die Randzonen der Malerei, indem er die Bedingungen offenlegt, die das Bild in seiner Erscheinung bestimmen. Installativ präsentiert laden seine Werke dagegen zum Handeln ein. Der Betrachter erhält so die Möglichkeit, am kreativen Akt ein Stück weit teilzunehmen, wird aber zugleich auch wieder in die Verantwortung genommen. Dieser performative Aspekt steht im Widerspruch zu den herkömmlichen, statisch angelegten Theorien des Bildes. Die künstlerische Arbeit Klaus-Martin Treders oszilliert daher zwischen Bild und Architektur, Abstraktion und Realität und erhält durch die Gleichzeitigkeit dieser Ebenen eine physisch wahrnehmbare Präsenz.

# IT HAPPENED AGAIN

ISBN: 978-3-935356-16-9

