

**KLAUS-MARTIN TREDER**

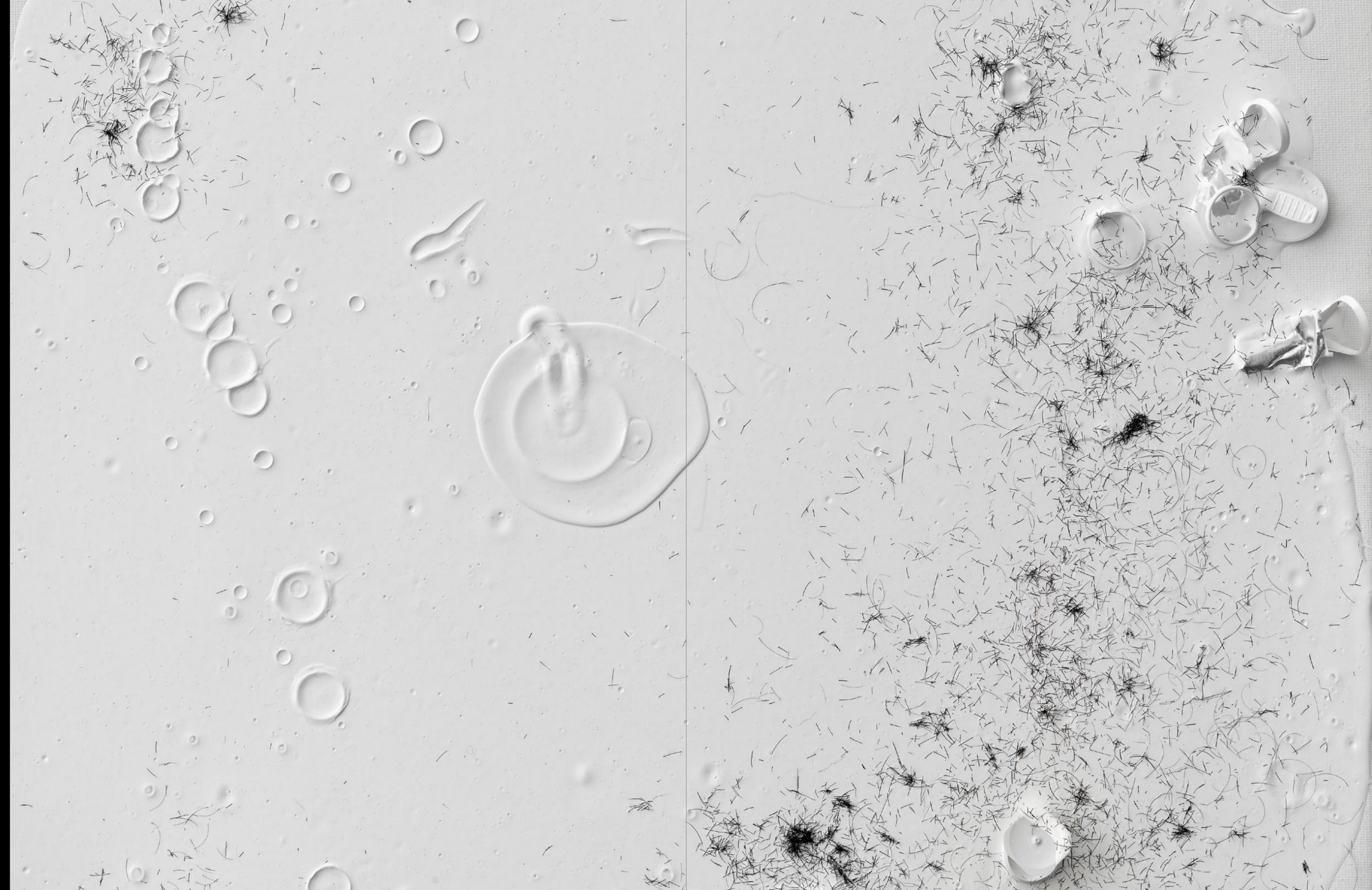
**KLAUS-MARTIN TREDER**

IT HAPPENED AGAIN









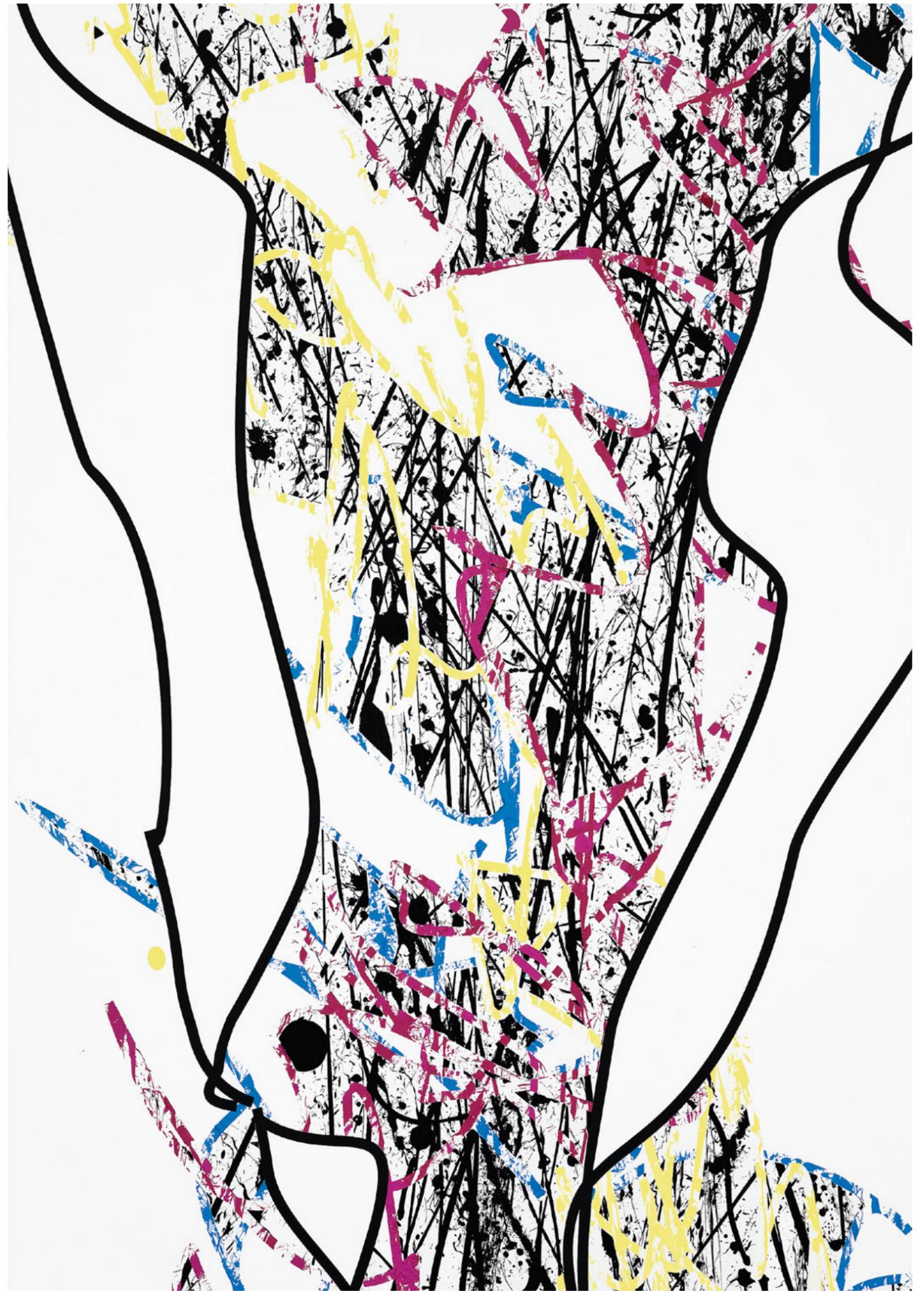








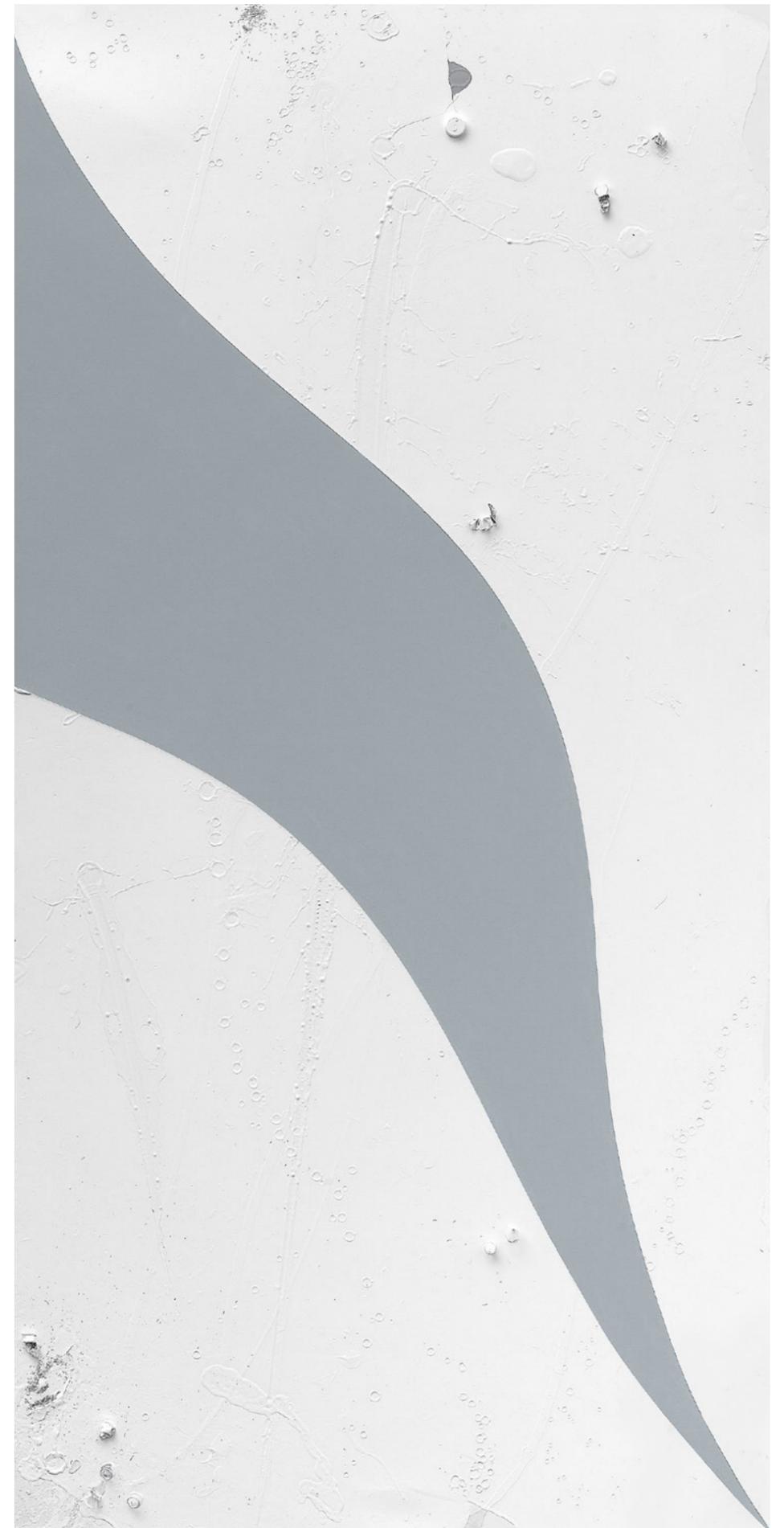






22

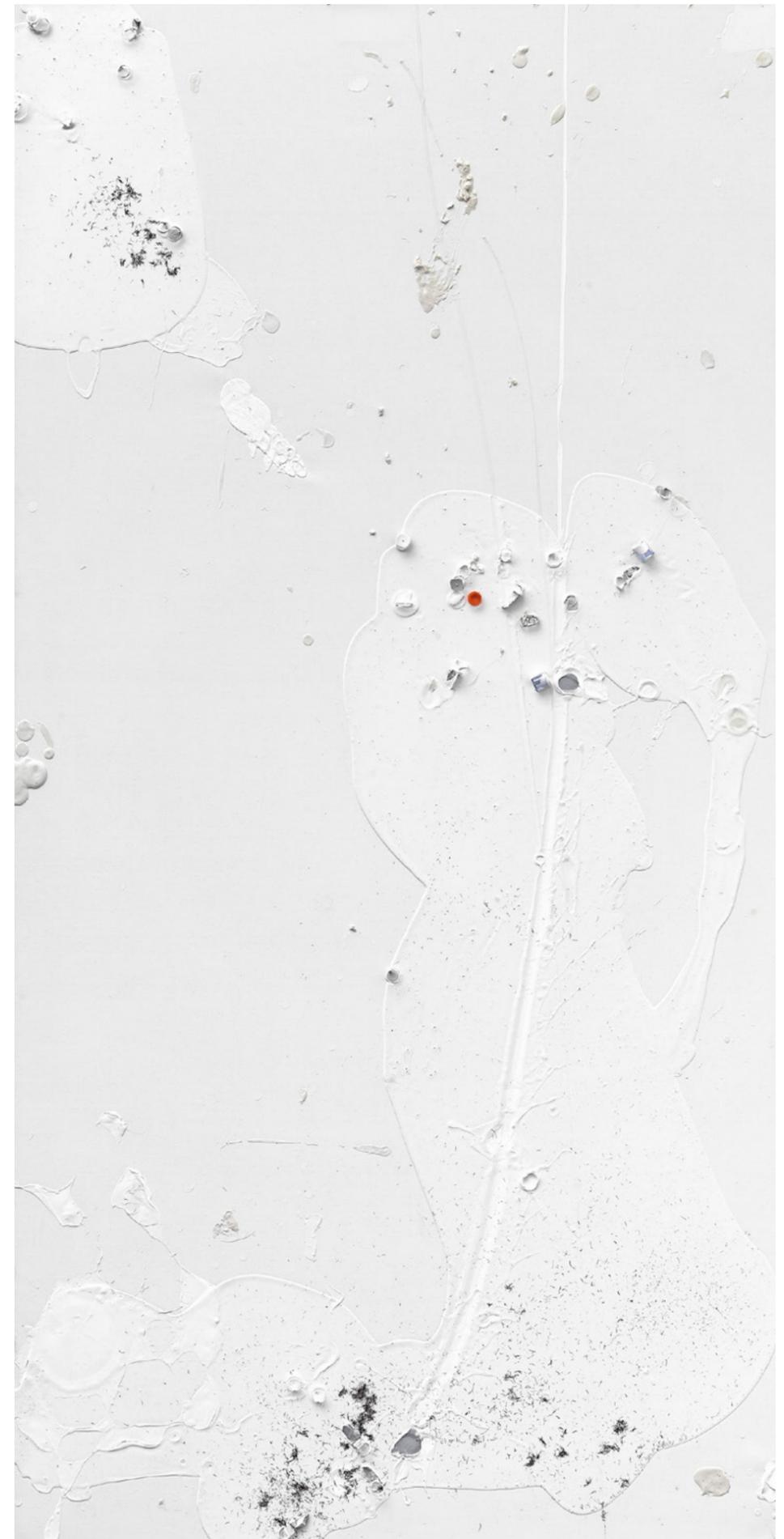
23

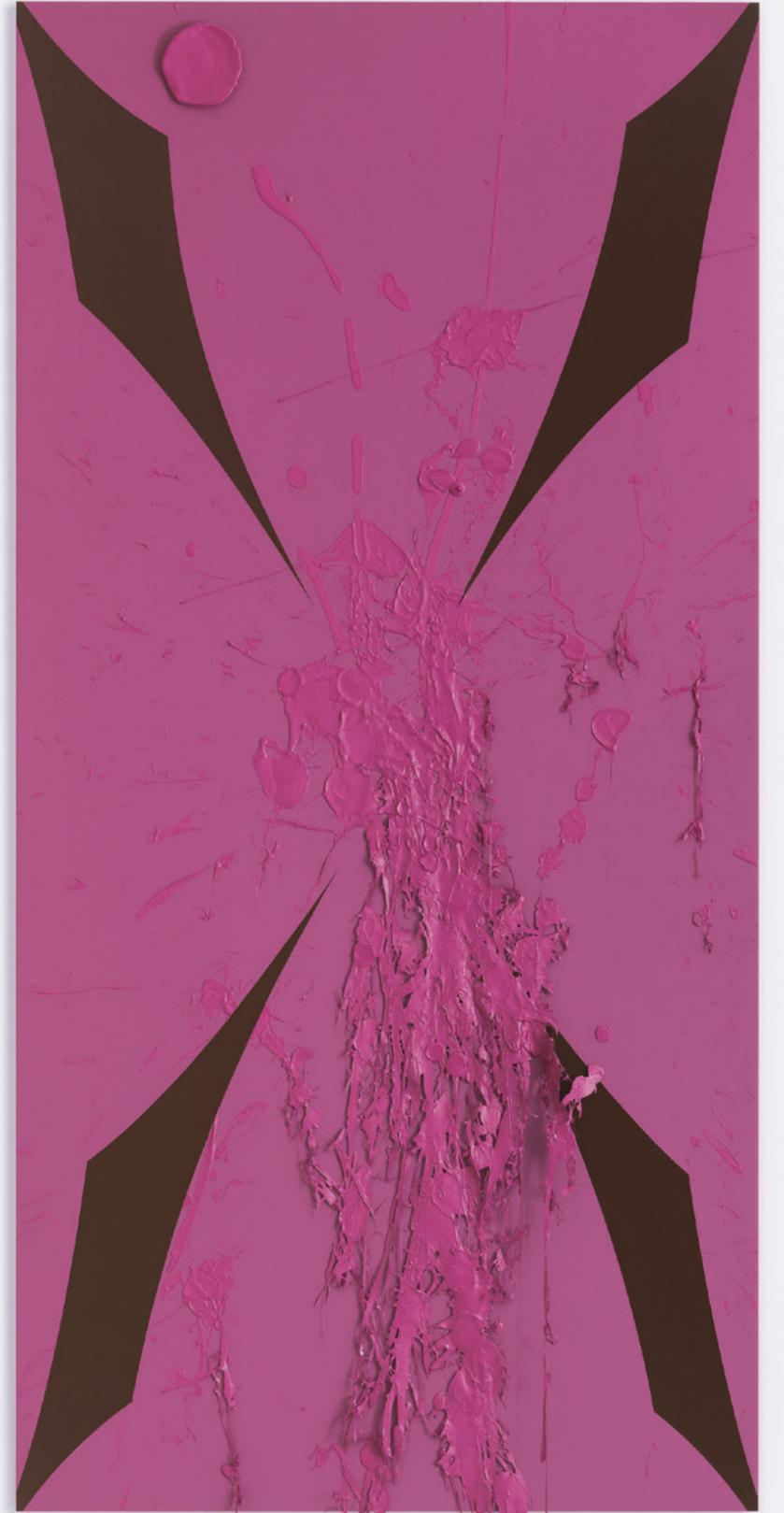


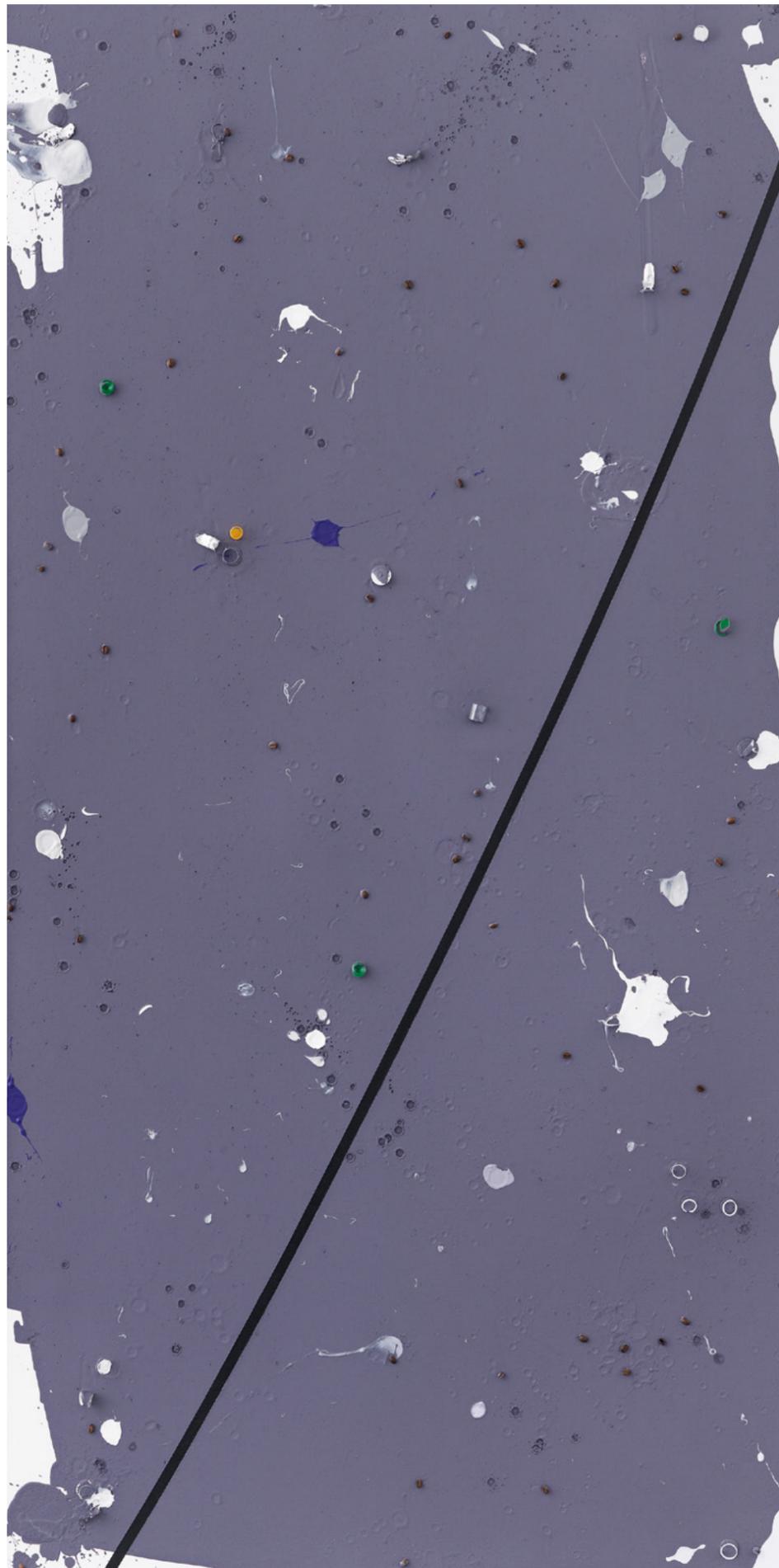


24

25







28

29









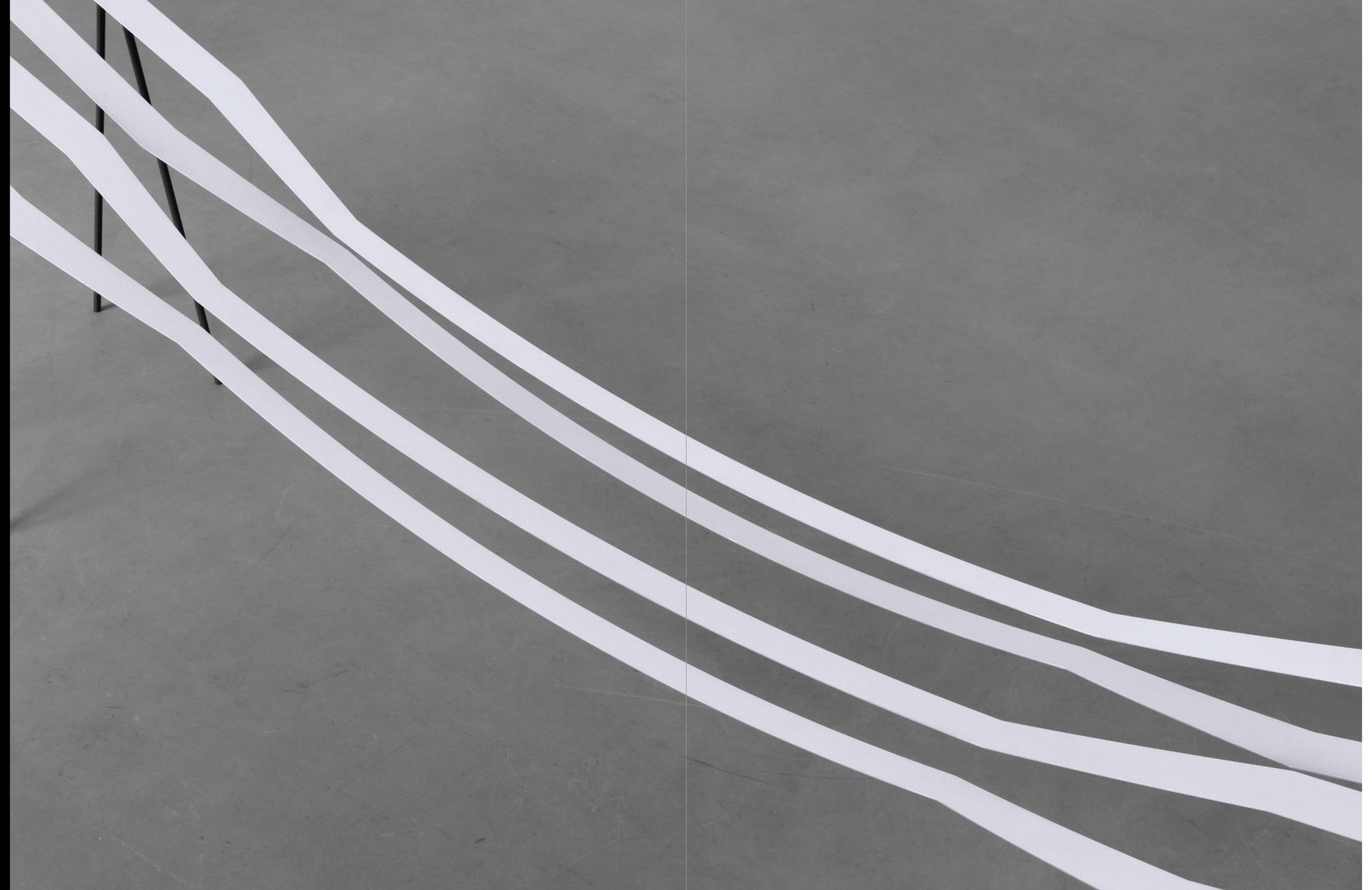


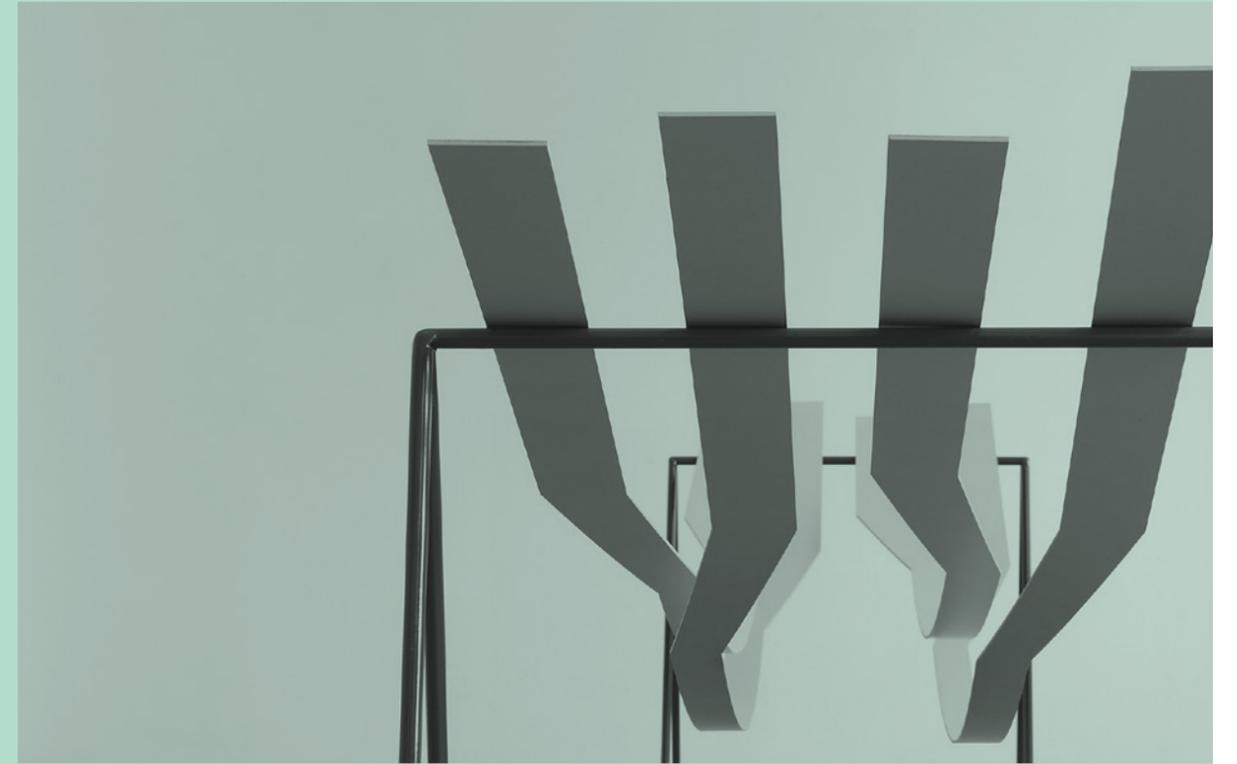
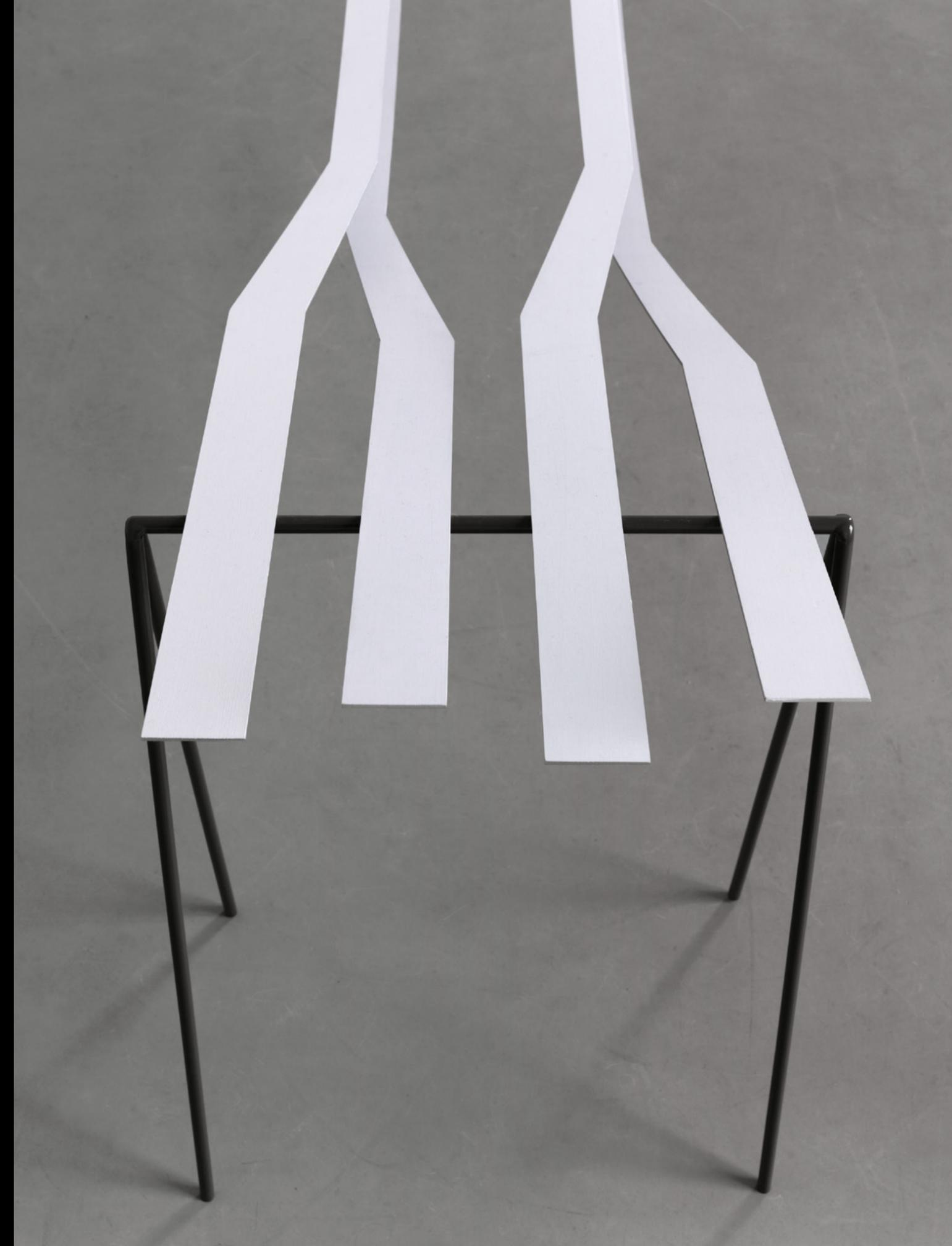












Klaus-Martin Treder gehört zu den Malern, deren Werk zu Recht auf die Seite der konzeptuell arbeitenden Künstler gestellt wird. Seine genauen Kenntnisse der Geschichte seines malerischen Metiers sind dabei ebenso ins Feld zu führen wie die Tatsache, dass seine Arbeiten in teilweise akribischen Prozessen durchexerziert sind, bevor sie – in womöglich von ihm wieder verworfenen Fassungen – auf die Leinwand gebracht werden, bis das eine, das „richtige“ Bild verwirklicht ist. Die neuesten Arbeiten aus der Serie der SUPER SENSITIVE DROPS sind zudem mit hintersinnigem Kalkül als ironische Zitate inszeniert. In ihnen kommen verstärkt Anspielungen an gestische Malerei oder die Verwendung von „fremden“ Materialien wie etwa Plastikverschlüsse oder Staubpartikel hinzu. In dieser Mischung verschiedenster Elemente und dem Stilmittel der (ironischen) Brechung bekannter Malereimodelle von minimal bis gestisch-expressiv oder materialhaft, hat Klaus-Martin Treder eine ihm eigene Methode entwickelt, um nach dem „Ende der Malerei“ selbige neu zu betreiben. Dabei bewegt er sich auf dem schmalen Grad zwischen einer mit fast mathematischer Präzision gehandhabten Ausdifferenzierung seiner (Bild-)Findungen und dem explizit sinnlichen Auftritt seiner Werke. Auch wenn die materialintensiven Flecken aus Farbsubstanz und die vermeintlich haptischen Farbverläufe nicht direkt gemalt, sondern an anderer Stelle erzeugt und abgelöst oder ausgeschnitten und dann ins Bild gesetzt sind, so bewirken sie doch eine malerisch-schöne Anmutung, ebenso wie die kleinen Krater auf der weißen Farb-oberfläche und die Aufwerfungen von Farbe in seinen neuesten

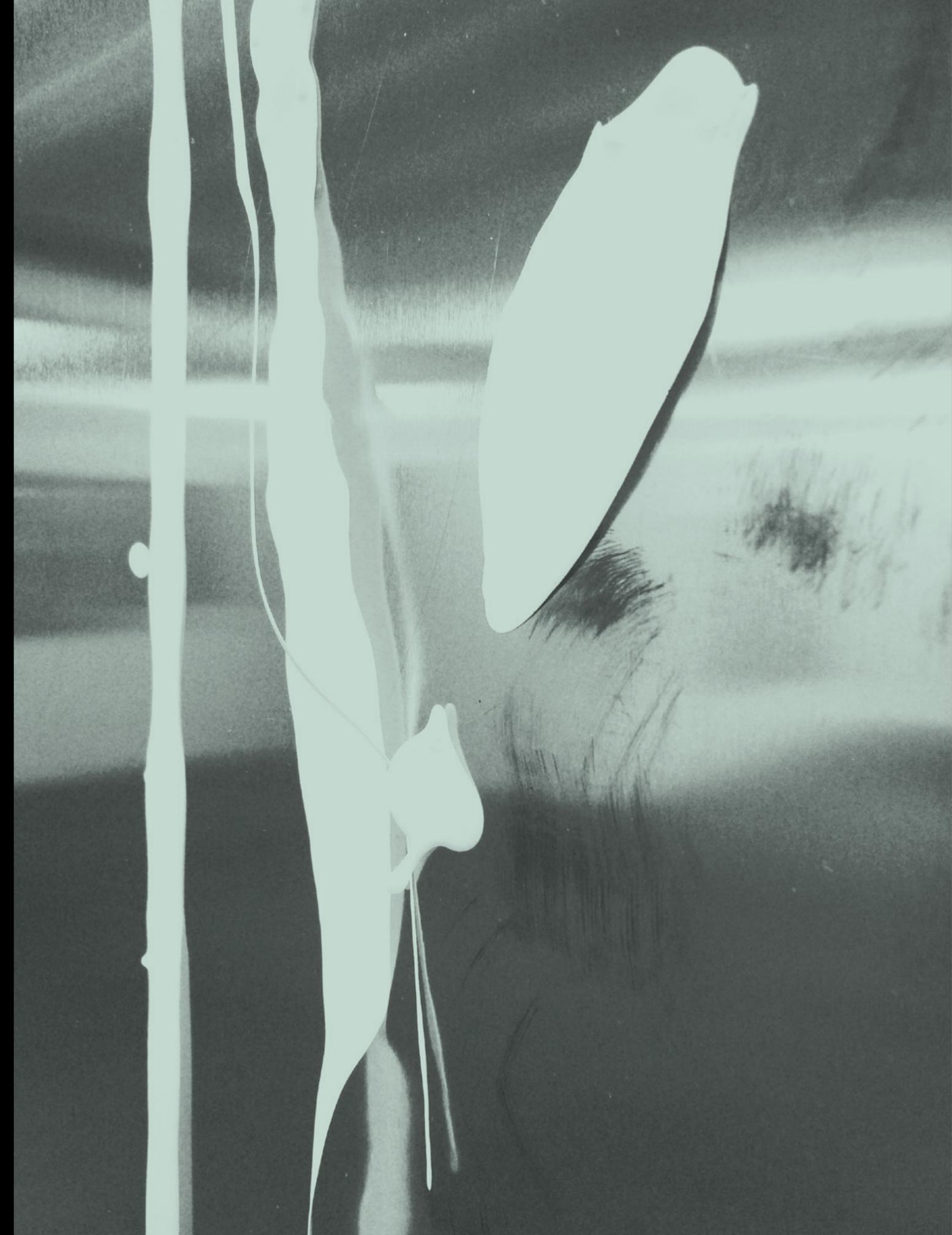
*Klaus-Martin Treder is a painter whose work rightly allows him to be classified as a conceptual artist. Not only is it his exact knowledge of the history of his painterly profession that makes him so, but also the fact that he puts some of his works through the wringer of meticulous processes before they – possibly as versions already rejected by him – enter the canvas, until the one, the “right” picture has been realized. It is through subliminal calculation that his most recent works from the series SUPER SENSITIVE DROPS are furthermore staged as ironic citations. Increasingly, these works feature suggestions of gestural painting or the use of “foreign” materials, such as plastic lids or dust particles. By thus mixing the most diverse elements and deploying the stylistic device of (ironically) fracturing well-known models of painting from minimal to gestural-expressive or materially invested, Klaus-Martin Treder has developed his own method to re-engage in painting after the “end of painting.” In doing so, he is negotiating the narrow divide between the almost mathematically precise parsing of his (pictorial) discoveries and the explicitly sensual appearance of his works. Even where the materially intense drops of painterly substance and the presumably haptic flows of paint are not painted directly, but rather produced at some other site and then detached or cut out and placed into the picture, they still produce a picturesquely beautiful suggestion, just like the small craters on the white surface and the accumulations of paint in his most recent pictures on canvas. Maybe it is this that produces our fascination with his works: this conceptual procedure that produces a work balanced with respect to color and form, that presents*

Leinwandbildern. Vielleicht macht gerade das die Faszination seiner Arbeiten aus: diese konzeptuelle Vorgehensweise, die ein farblich und formal ausbalanciertes Werk hervorbringt, das „Wildheit“ vorträgt, ohne wirklich wild sein zu müssen. Indem Klaus-Martin Treder den malerischen Prozess der Bildherstellung offenlegt und ihn zudem mittels ironischer Brechungen seiner Aura entkleidet, schafft er eine eigene Möglichkeit, Malerei zeitgemäß zu betreiben und auf neue und ungesehene Weise zur Anschauung zu bringen.

Der vorliegende Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung A HORSE WITH NO NAME in der Städtischen Galerie Waldkraiburg, ist jedoch als eigenständige Publikation vom Künstler dezidiert entwickelt und wie ein Künstlerbuch zu lesen. Seine Konzeption folgt dabei einer Ausstellungsreihe in der Galerie Jette Rudolph, Berlin, dem Kunstverein Friedrichshafen und der Städtischen Galerie Waldkraiburg. An seiner Verwirklichung waren zahlreiche Personen beteiligt, denen unser ausdrücklicher Dank gilt: An erster Stelle danken wir Andrea Jahn und Friederike Nymphius, die mit ihren profunden Texten einen wichtigen Beitrag zu dieser Publikation geleistet haben. Auch danken wir Robby Greif für seine konstruktiven Hinweise bei der Konzeption sowie Lene Keller für die präzise Umsetzung des Katalogs. Der Galerie Jette Rudolph, Berlin sowie FS. Art, Berlin, der Stiftung Kunst und Kultur der Landesbank Baden-Württemberg sowie der Stiftung Kreissparkasse Biberach – pro arte danken wir sehr herzlich für die finanzielle Unterstützung. Ohne sie wäre der Katalog in dieser Form nicht möglich gewesen.

*“ferociousness” without really having to be ferocious. By exposing the painterly process of picture production and stripping it of its aura by means of ironic refractions, Klaus-Martin Treder creates his very own possibility to operate painting in a contemporary way and to ready it for contemplation in a new and unseen manner.*

*The present catalog is published on the occasion of the exhibition A HORSE WITH NO NAME at Städtische Galerie Waldkraiburg, but as it was conceived by the artist as an independent publication it should be read as an artist’s book. Its concept was developed in the context of an exhibition series at Galerie Jette Rudolph, Berlin, Kunstverein Friedrichshafen and Städtische Galerie Waldkraiburg. Many people were needed for the successful completion of this project, and we would like to thank them sincerely. First of all our thanks go to Andrea Jahn and Friederike Nymphius, who made an essential contribution to this publication with their profound essays. Thanks are also due to Robby Greif for his constructive advice on the concept and Lene Keller for her precise production work on the catalog. To Galerie Jette Rudolph, Berlin, FS.Art, Berlin, Stiftung Kunst und Kultur der Landesbank Baden-Württemberg and Stiftung Kreissparkasse Biberach – pro arte go our sincere thanks for the financial support. Without them it would have been impossible to produce this catalog in such a professional manner.*



# 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.

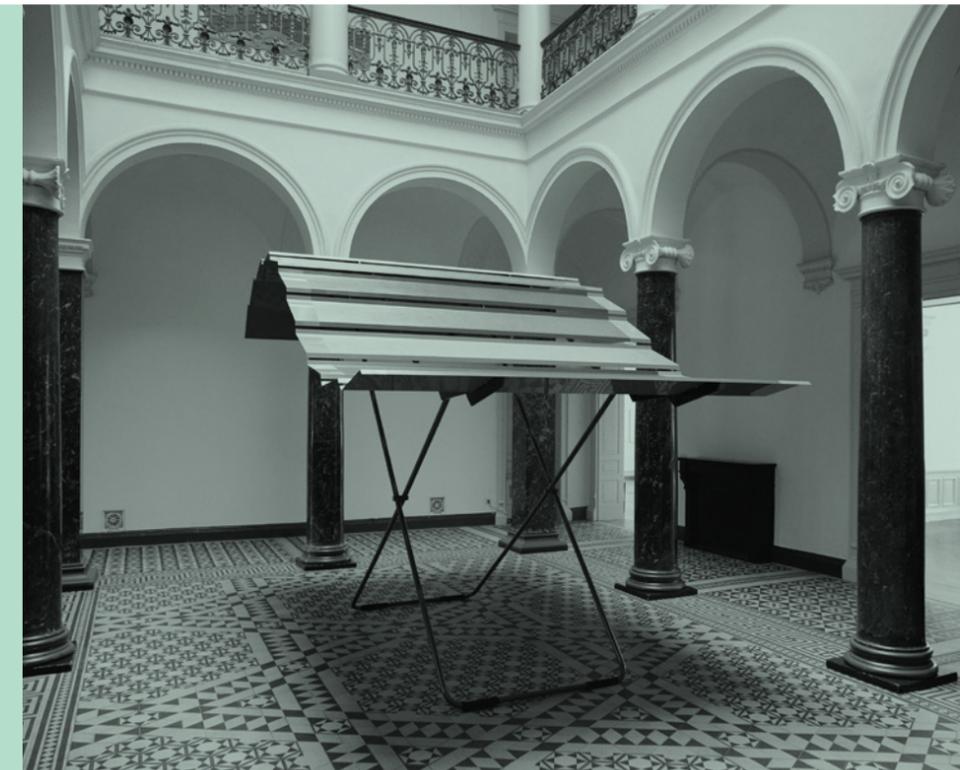
Die Wurzeln für diese Ambivalenz in Klaus-Martin Treders Werk liegen im Neo-Geo der 1980er Jahre. Der Neo-Geo zeugte von einem Kunstverständnis, das über den Marktwert hinaus auch Fragen über den Zustand der postmodernen Zivilisation und ihr Verhältnis zur Tradition formulierte. Er eignete sich das Vokabular 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.*

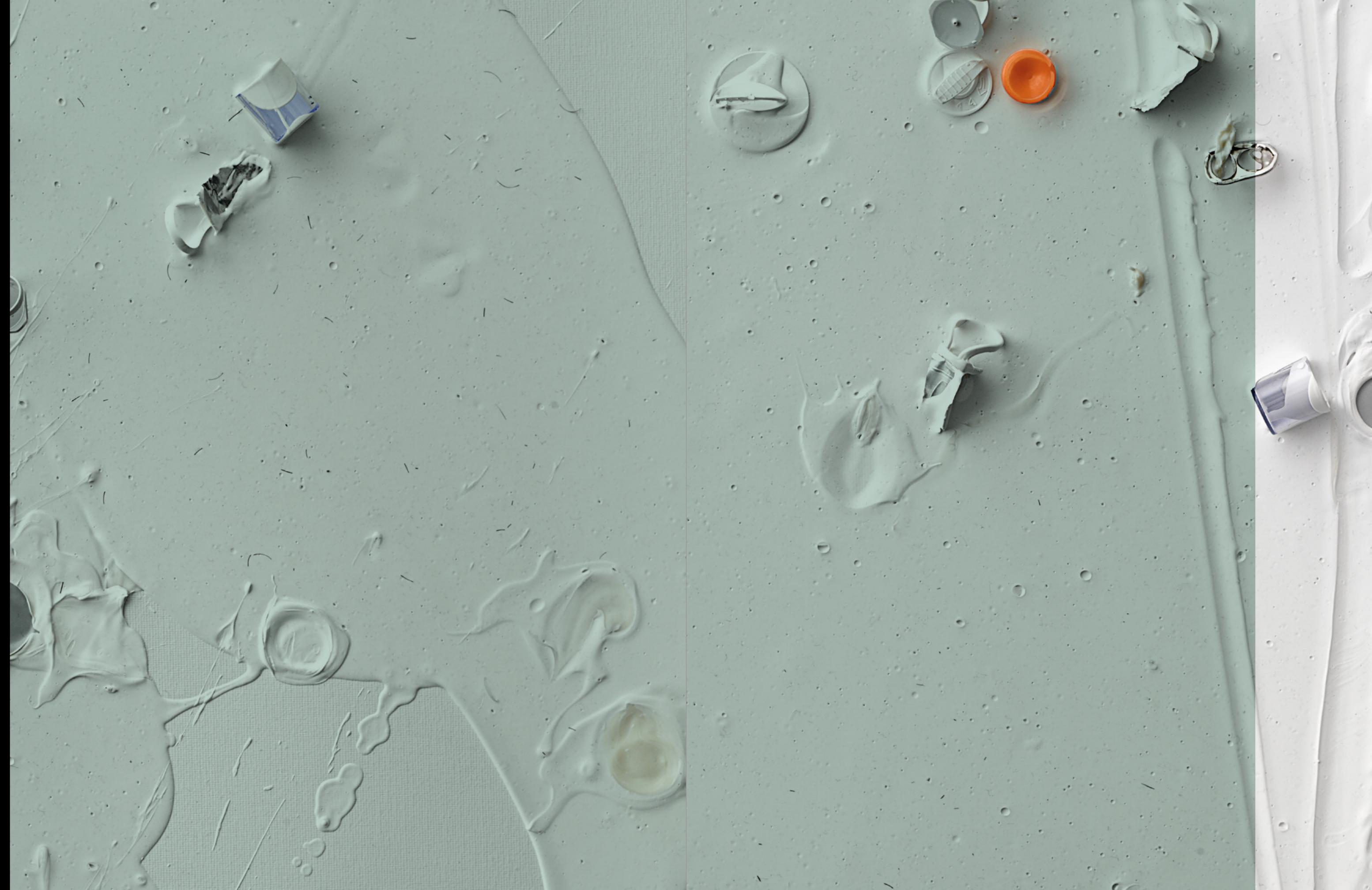
*But Treder goes even further: He drops the complex meditations on construction, composition, order, and color that form the basis of abstraction; instead, he replaces them with ironic, critical reflections on perception and the opportunities offered by painting. He substantially confronts methodological 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.



# 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.*

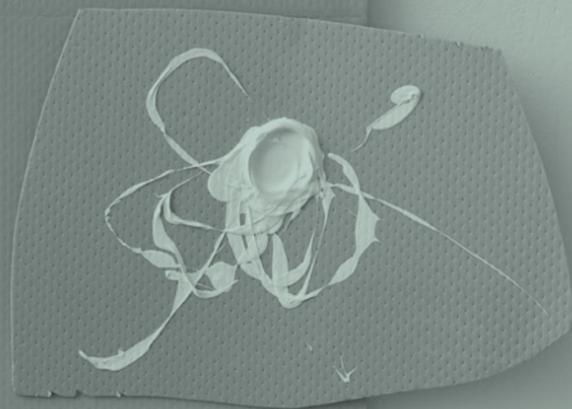
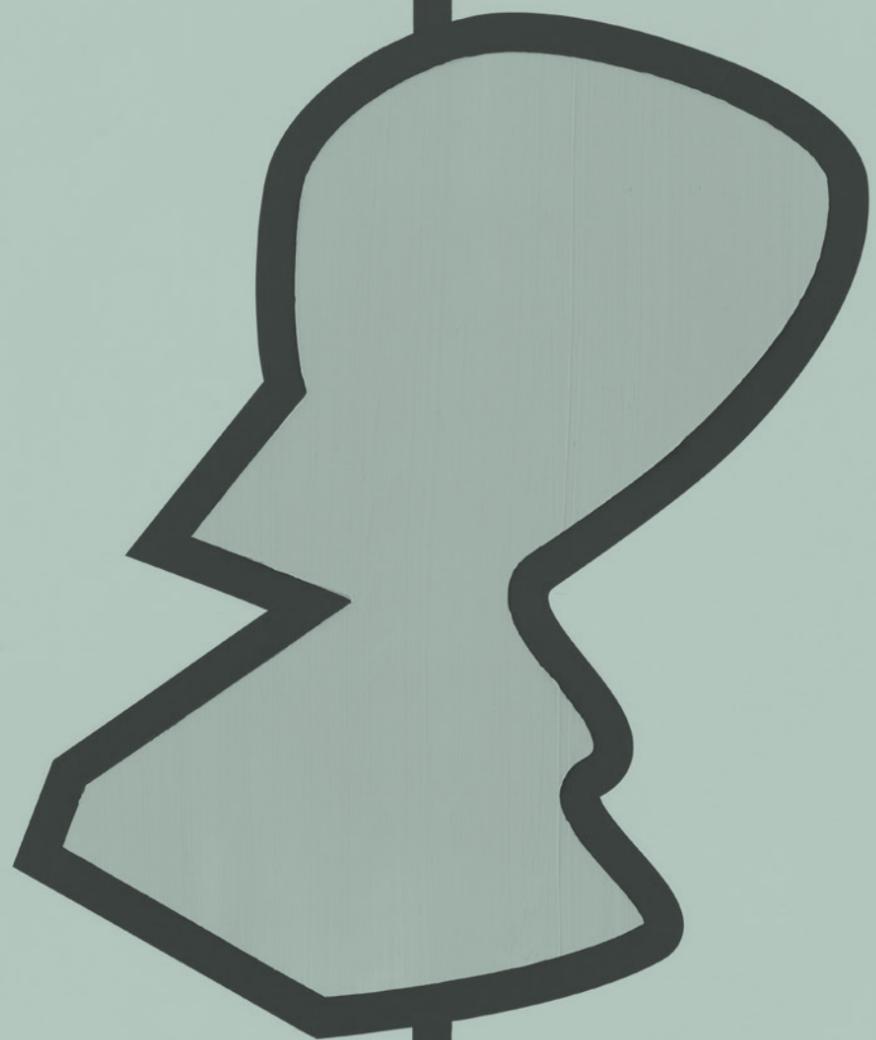
*SUPER SENSITIVE DROPS 95: The painting's ground is magenta; its framing color is orange – an abstraction of rounded, curving forms whose smooth surface is suddenly broken by expressive colored objects: gumdrop-like dashes of color in shades of red and neatly carved-out paint splatters placed on the 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.*

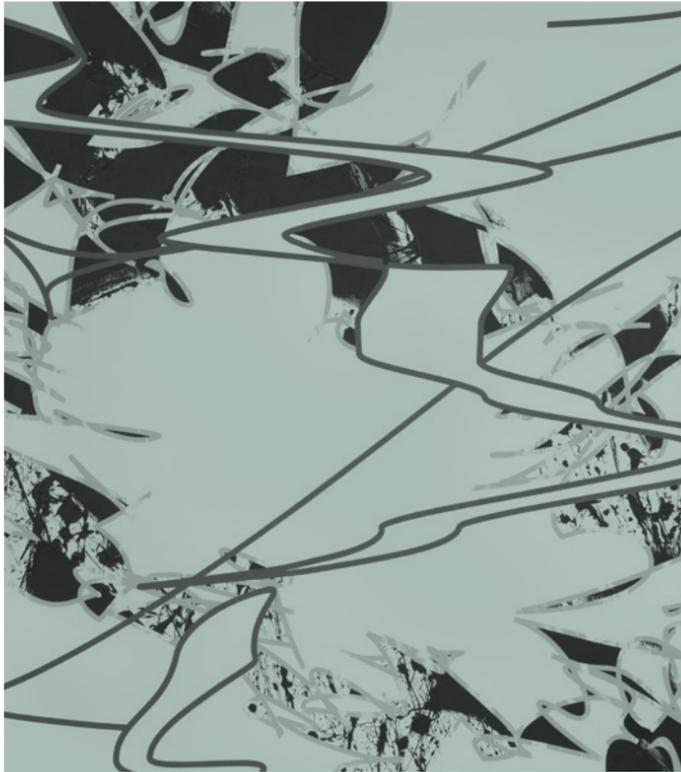
*SUPER SENSITIVE DROPS 99: Here too, the picture's ground is a powerful magenta while four brown rhomboid forms point their tips from the painting's corners toward the image's center where an explosion of color takes place. Bright magenta paint splatters not only cover the painting's surface but function 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.

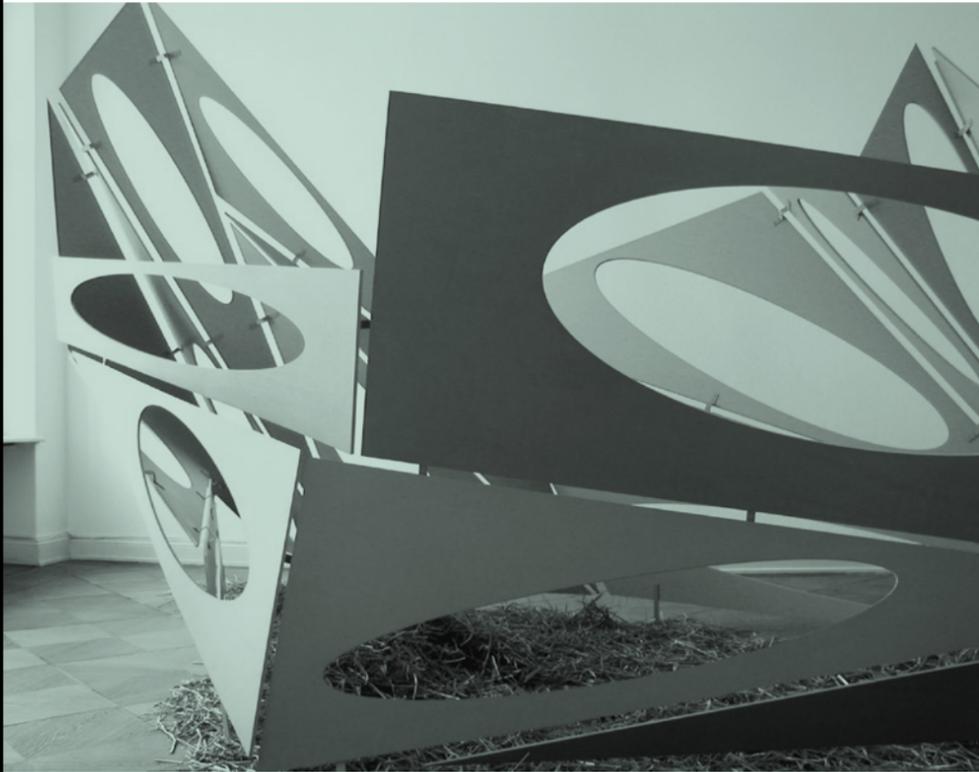
Bereits in früheren Bildserien wie den PORTRAITS bedien-



*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.

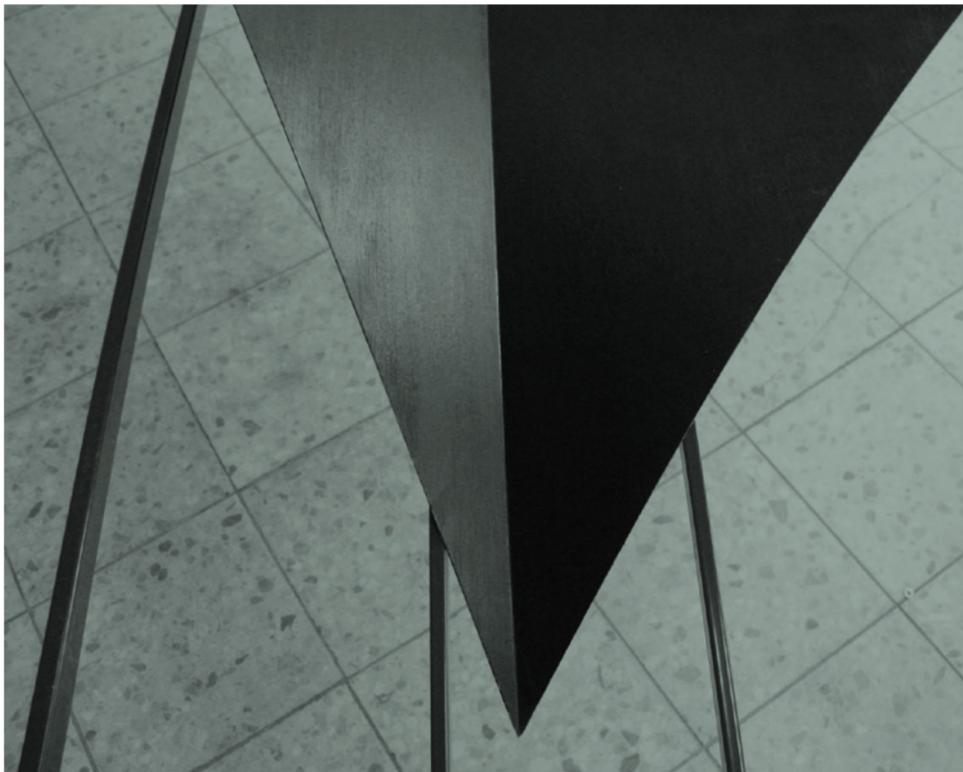
Mit einer Installation aus seiner Serie SCENE AT NIGHT (seit 2005) schafft Treder eine solche Raumsituation, bestehend aus deckenhohen Papierbahnen, die als umlaufende, in Abständen gegliederte Elemente vor die Wände gesetzt sind. Sie funktionieren wie eine Membran, die dazu einlädt, zwischen Innen- 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.

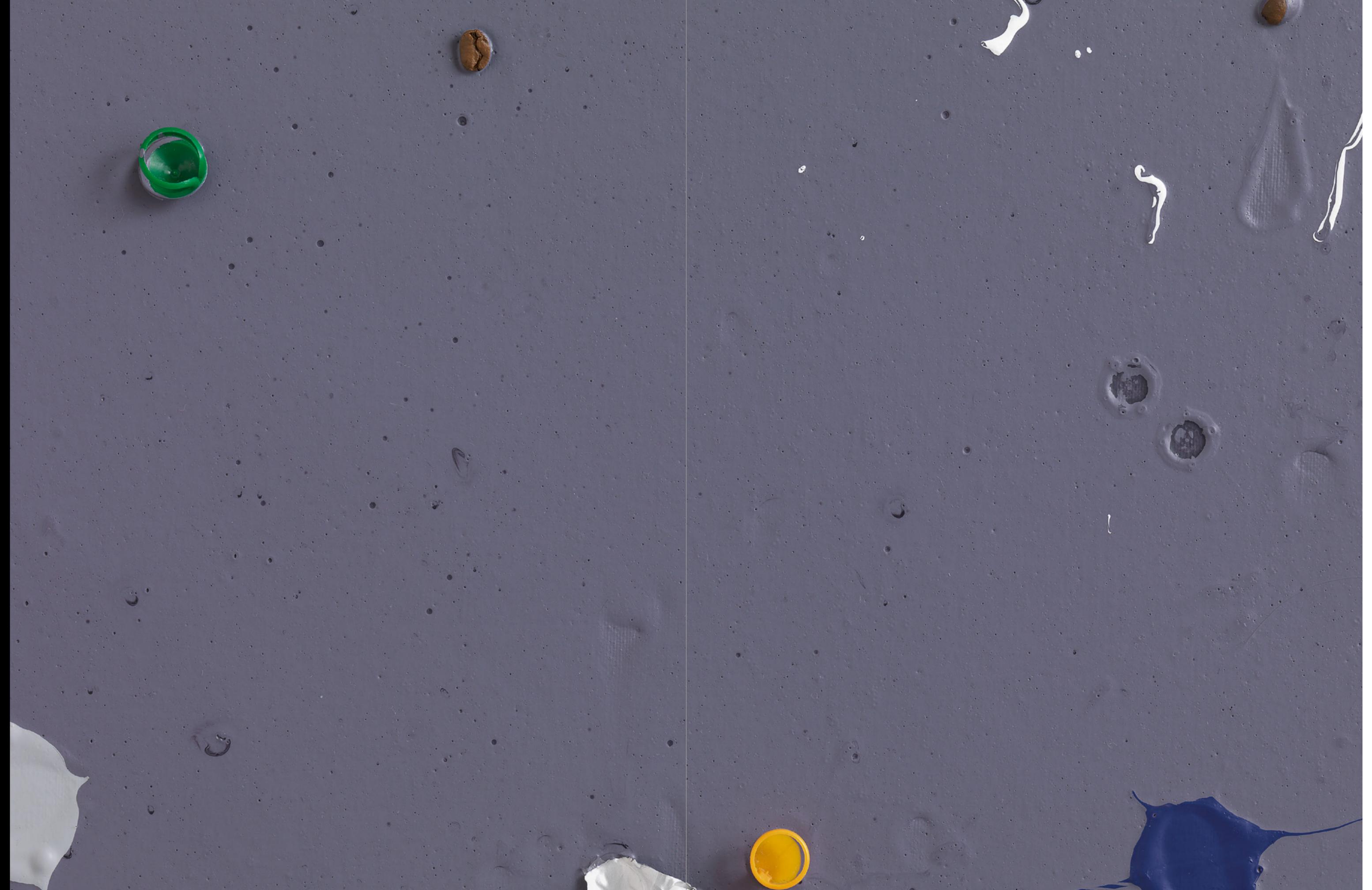
[1] Vgl. Monika Wagner, „Farbe als Material“, in: dies., Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne (München 2001) S. 17–50. / See Monika Wagner, „Farbe als Material,“ in: idem, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne (Munich 2001), pp. 17–50.

[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 Rezepturen 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 Rezepturen 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).



## Biografie / Biography

|   |   |      |  |   |  |      |  |
|---|---|------|--|---|--|------|--|
| 1961  | Biberach/Riß<br>lebt und arbeitet in Berlin / <i>lives and works in Berlin</i>  | 2009 | It happened again, Galerie Jette Rudolph, Berlin<br>The morning never dies, Bruner Collection Weymouth 19,<br>London, zus. mit / <i>in collaboration with</i> Frank Ahlgrimm<br>It took me ages, TÄT, Berlin, zusammen mit / <i>in collaboration with</i> Judith Schwinn | 2001  | Ghosts Going Abstract,<br>Galerie Monika Reitz, Frankfurt am Main<br>Housewarming Party, Galerie Naumann, Stuttgart<br>Malerei, SWR Galerie, Stuttgart   | 2005 | Remix, Columbus Art Foundation, Ravensburg   |
| 1990–95   | Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart,<br>Freie Grafik bei Rudolf Schoofs<br><i>National Academy of Fine Arts in Stuttgart,<br/>studied graphic arts, student of Rudolf Schoofs</i>  | 2007 | As a matter of fact, we're throwing the party next Saturday,<br>Galerie Naumann, Stuttgart<br>Keine Angst... ich sterbe... nicht hier,<br>Galerie Jette Rudolph, Berlin<br>He said, FS.Art, Berlin   | 2000  | Piloten, Schapp – Der Effektenraum, Stuttgart  | 2003 | Oberkante – Unterlippe oder die optische Mitte,<br>Villa am Wald, Köln-Königsforst<br>3d, klein, Galerie Naumann, Stuttgart und<br>Alexa Jansen Galerie, Köln  |
| 1995–96   | Auslandsstipendium des Landes Baden-Württemberg, Schweiz<br><i>Study abroad scholarship awarded by the State of Baden-<br/>Württemberg, studied in Switzerland</i>  | 2005 | We Got Beef, Villa Merkel, Esslingen (Kat./cat.),<br>zusammen mit / <i>in collaboration with</i> Misha Stroj<br>She said, La Tangente, Marseille   | 1998  | Käse, Miezen, Monster und Mutanten, Museum Biberach<br>Ihr meine Hausengel, Staatliche Akademie der Bildenden<br>Künste Stuttgart (Kat./cat.)  | 2002 | Stipendiaten 2001, Kunststiftung Baden-Württemberg,<br>Kunstverein Pforzheim; Altes Dampfbad, Baden-Baden<br>(Kat./cat.)<br>Linie – Form, Galerie Monika Reitz, Frankfurt am Main<br>Arbeit und Schönheit auf dem Lande. Kaum hingeschaut,<br>schon aufgebaut, Schapp – Der Effektenraum, Stuttgart<br>Glückwunsch, Schüler gratulieren Rudolf Schoofs,<br>Museum Goch (Kat./cat.) |
| 1998–99   | DAAD-Jahresstipendium für Graduierte, Warschau, Polen<br><i>One-year post doc scholarship awarded by German Academic<br/>Exchange Service, studied in Warsaw, Poland</i>  | 2004 | – Wir wollen nun ein Interview führen. Sie haben<br>angekündigt, dass Sie uns etwas über Ihre Reise nach Japan<br>erzählen./ – Ja, leider, ich hab' schon viel vergessen./ – So.<br>Galerie Naumann, Stuttgart   | Gruppenausstellungen (Auswahl) / <i>Group exhibitions (selection)</i> |  | 2001 | form follows..., Sammlung Columbus, Zußdorf (Kat./cat.)<br>Enter, Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart   |
| 2001  | Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg<br><i>Scholarship awarded by Art Foundation Baden-Württemberg</i><br>Austauschstipendium der Budapest Galería, Ungarn<br><i>Foreign exchange scholarship awarded by Budapest Galería,<br/>Hungary</i>                    | 2004 | Pleasure, Kunstverein Pforzheim  | 2010  | The Berlin Box, CCA Andratx, Mallorca<br>Inter Zink #4, Galerie Zink, München<br>On Paper, FS.Art, Berlin  | 2008 | Yes! Malerei, Galerie Monika Reitz, Frankfurt am Main<br>Colour Me Blind! Malerei in Zeiten von Computergame und<br>Comic - Painting in the age of computer game and comics,<br>Württembergischer Kunstverein, Stuttgart;<br>Städtische Ausstellungshalle am Hawerkamp, Münster;<br>Dundee Contemporary Arts, Dundee, Schottland<br>(Kat./cat.)                                    |
| 2008  | Projekt <i>Licht</i> für Casa nell'Arte, Verein für Kunst- und Kultur-<br>förderung, in der Villa Floreal, Cadegliano, Italien<br><i>Project Light for Casa nell'Arte, Association for the<br/>Promotion of Art and Culture at Villa Floreal,<br/>Cadegliano, Italy</i> | 2003 | Mehr mathematische Grausamkeiten, Galerie Monika Reitz,<br>Frankfurt am Main<br>Monochromatisches Licht, Ungarische Kulturstiftung,<br>Stuttgart<br>Matte, Raum für aktuelle Kunst, Luzern,<br>Kurator / <i>Curator</i> : Konrad Bitterli                                | 2009  | Annexe/Infix, Beijing 798 Biennale (Kat./cat.),<br>Kuratoren / <i>Curators</i> : Marc Hungerbühler, Martin Wehmer  | 2000 | form follows..., Sammlung Columbus, Zußdorf (Kat./cat.)<br>Enter, Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart   |
| Einzelausstellungen (Auswahl) / <i>Solo exhibitions (selection)</i> |   | 2002 | Abstraction Attacks, Galerie der Stadt Backnang (Kat./cat.)<br>Mathematische Grausamkeiten,<br>Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart<br>Piloten II, Schapp – Der Effektenraum, Stuttgart  | 2007  | Tristo hrmenych!, Galéria Medium, Bratislava (Kat./cat.),<br>zusammen mit / <i>in collaboration with</i> Matthias Beckmann,<br>Svätopluk Mikyta  | 1999 | StuttgarterInnen, Künstlerhaus Dortmund  |
| 2010  | A Horse With No Name, Städtische Galerie,<br>Waldkraiburg (Kat./cat.)<br>Jedem seine Palme, Kunstverein Friedrichshafen (Kat./cat.)   |      |  | 2006  | Tresenwolf, Autocenter, Berlin<br>New Abstract Painting, Krammig & Pepper Contemporary,<br>Berlin<br>Dem Affen Zucker geben, Markgrafenstraße, Karlsruhe<br>Bild – Objekt, Galerie Jette Rudolph, Berlin | 1997 | Faites comme chez vous, Maison de l'Art Actuel des<br>Chartreux, Brüssel   |

**S./p. 3**

Ausschnitt / *Detail* SUPER SENSITIVE DROPS 95, 2007  
 Mischtechnik auf Holz / *Mixed media on wood*  
 125 x 80 cm / *49.2 x 31.5 inches*

**S./pp. 4-5**

Ausschnitt / *Detail* SUPER SENSITIVE DROPS 82, 2007  
 Mischtechnik auf Holz / *Mixed media on wood*  
 125 x 80 cm / *49.2 x 31.5 inches*

**S./pp. 6-7**

Ausschnitt / *Detail* SUPER SENSITIVE DROPS 104, 2009  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 200 x 100 cm / *78.7 x 39.4 inches*

**S./pp. 8-9**

Ausschnitt / *Detail* SUPER SENSITIVE DROPS 106, 2009  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 48 x 42 cm / *18.9 x 16.5 inches*

**S./p. 10**

Ausschnitt / *Detail* SUPER SENSITIVE DROPS 114, 2010  
 Mischtechnik auf Aluminium / *Mixed media on aluminum*  
 50 x 200 cm / *19.7 x 78.7 inches*

**S./p. 12**

OHNE TITEL 100 / *UNTITLED 100*, 2006  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 220 x 110 cm / *86.6 x 43.3 inches*

**S./p. 15**

WHO DID RUN OVER MY FRIEND? 06, 2007  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 280 x 250 cm / *110.2 x 98.4 inches*  
 Privatsammlung Zürich / *Private Collection Zurich*

**S./p. 17**

WHO DID RUN OVER MY FRIEND? 03, 2005  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 280 x 250 cm / *110.2 x 98.4 inches*  
 Privatsammlung Zürich / *Private Collection Zurich*

**S./p. 18**

RED MONKEY 05, 2009  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 240 x 170 cm / *94.5 x 66.9 inches*

**S./p. 19**

RED MONKEY 01, 2008  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 240 x 170 cm / *94.5 x 66.9 inches*  
 Privatsammlung Berlin / *Private Collection Berlin*

**S./p. 21**

RED MONKEY 06, 2009  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 240 x 170 cm / *94.5 x 66.9 inches*

**S./p. 22**

ENDLICH 04, 2009  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 200 x 100 cm / *78.7 x 39.4 inches*

**S./p. 23**

ENDLICH 05, 2009  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 200 x 100 cm / *78.7 x 39.4 inches*

**S./p. 24**

SUPER SENSITIVE DROPS 104, 2009  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 200 x 100 cm / *78.7 x 39.4 inches*

**S./p. 25**

SUPER SENSITIVE DROPS 103, 2009  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 200 x 100 cm / *78.7 x 39.4 inches*  
 Privatsammlung Zürich / *Private Collection Zurich*

**S./p. 27**

SUPER SENSITIVE DROPS 99, 2009  
 Mischtechnik auf Aluminium / *Mixed media on aluminum*  
 192 x 96 cm / *75.6 x 37.8 inches*

**S./p. 28**

SUPER SENSITIVE DROPS 115, 2010  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 200 x 100 cm / *78.7 x 39.4 inches*

**S./p. 29**

SUPER SENSITIVE DROPS 112, 2010  
 Mischtechnik auf Aluminium / *Mixed media on aluminum*  
 192 x 96 cm / *75.6 x 37.8 inches*

**S./p. 30**

ENDLICH 03, 2009  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 200 x 100 cm / *78.7 x 39.4 inches*

**S./pp. 32-35**

Ausschnitte / *Details* SCENE AT NIGHT 3, 2009  
 Acryl auf Papier, je eines von 32 Teilen / *Acrylic on paper, one each of 32 parts*

**S./pp. 36-41**

SCENE AT NIGHT 3, 2009  
 Installation: Papier, bemalt / *Installation: paper, painted*  
 32-teilig / *32 parts*, 390 x 665 x 365 cm / *153.5 x 261.8 x 143.7 inches*  
 OHNE TITEL / *UNTITLED*, 2005/09  
 Karton, bemalt, Stahlständer / *Cardboard, painted, steel construction*  
 2-teilig / *2 parts*, 270 x 90 x 90 cm / *106.3 x 35.4 x 35.4 inches*  
 MERCURY, 2005/09  
 Karton, bemalt, Stahlständer / *Cardboard, painted, steel construction*  
 6-teilig / *6 parts*, 285 x 90 x 90 cm / *112.2 x 35.4 x 35.4 inches*  
 Ausstellung / *Exhibition* IT HAPPENED AGAIN, 2009/10  
 Galerie Jette Rudolph, Berlin

**S./pp. 43-44**

SCENE AT NIGHT 2, 2007  
 Aluminiumblech, bemalt, Stahlring / *Aluminum sheet, painted, steel ring*  
 18-teilig / *18 parts*  
 280 x 350 x 260 cm / *110.2 x 137.8 x 102.4 inches*  
 Ausstellung / *Exhibition* KEINE ANGST... ICH STER-  
 BE... NICHT HIER, 2007, Galerie Jette Rudolph, Berlin

**S./pp. 46-49**

MARS DUST 2, 2006  
 Aluminiumblech, eloxiert, bemalt, Stahlständer / *Aluminum sheet, anodized, painted, steel construction*  
 4-teilig / *4 parts*, 70 x 300 x 50 cm / *27.6 x 118.1 x 19.7 inches*  
 Ausstellung / *Exhibition* BILD – OBJEKT, 2006  
 Galerie Jette Rudolph, Berlin

**S./pp. 52-53**

Ausschnitte / *Details* SUPER SENSITIVE DROPS 88, 2007  
 Mischtechnik auf Kupfer / *Mixed media on copper*  
 125 x 80 cm / *49.2 x 31.5 inches*

**S./p. 56**

GHOSTS GOING ABSTRACT ON THEIR WAY TO THE BUS, 2004/06  
 Aluminiumblech, bemalt, Stahlständer, Leuchtmittel / *Aluminum sheet, painted, steel construction, lamp*  
 6-teilig / *6 parts*, 250 x 160 x 160 cm / *98.4 x 63 x 63 inches*  
 Privatsammlung Deutschland / *Private Collection Germany*

**S./p. 57**

SCENE AT NIGHT, 2005  
 Acryl auf Papier / *Acrylic on paper*  
 9-teilig / *9 parts*, 370 x 450 x 450 cm / *145.7 x 177.2 x 177.2 inches*  
 Ausstellung / *Exhibition* SHE SAID, 2005, La Tangente, Marseille

**S./pp. 58-59**

MARS DUST, 2005  
 Stahlblech, bemalt, Stahlständer / *Steel sheet, painted, steel construction*  
 11-teilig / *11 parts*, 270 x 400 x 240 cm / *106.3 x 157.5 x 94.5 inches*  
 Ausstellung / *Exhibition* WE GOT BEEF, 2005  
 Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen

**S./pp. 60-61**

Ausschnitt / *Detail* SUPER SENSITIVE DROPS 103, 2009  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 200 x 100 cm / *78.7 x 39.4 inches*

**S./p. 64**

WHO DID RUN OVER MY FRIEND? 12, 2007  
 Mischtechnik auf Holz / *Mixed media on wood*  
 125 x 80 cm / *49.2 x 31.5 inches*  
 Privatsammlung Zürich / *Private Collection Zurich*

**S./p. 65**

SUPER SENSITIVE DROPS 100, 2009  
 Mischtechnik auf Styropor / *Mixed media on Styrofoam*  
 125 x 100 cm / *49.2 x 39.4 inches*

**S./p. 66**

WHO DID RUN OVER MY FRIEND? 08, 2008  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 280 x 250 cm / *110.2 x 98.4 inches*

**S./p. 67**

WHO DID RUN OVER MY FRIEND? 07, 2008  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 280 x 250 cm / *110.2 x 98.4 inches*

**S./pp. 68-69**

JOHNNY GOT A GUN, 2006  
 Holz, bemalt, Stahlverbindungen, Stroh / *Wood, painted, steel fastenings, straw*  
 20-teilig / *20 parts*, 300 x 500 x 280 cm / *118.1 x 196.9 x 110.2 inches*  
 Ausstellung / *Exhibition* HE SAID, 2006/07, FS.ART, Berlin

**S./p. 70**

VERSUCHSTABLEAU 1, 2006  
 Stahlblech, bemalt, Stahlständer / *Steel sheet, painted, steel construction*  
 270 x 80 x 75 cm / *106.3 x 31.5 x 29.5 inches*  
 Ausstellung / *Exhibition* DEM AFFEN ZUCKER GEBEN, 2006  
 Markgrafenstraße, Karlsruhe

**S./p. 71**

GHOST GOING ABSTRACT 09, 2004  
 Öl auf Aluminium / *Oil on aluminum*  
 6-teilig / *6 parts*, 230 x 310 cm / *90.6 x 122 inches*

**S./pp. 72-73**

Ausschnitt / *Detail* SUPER SENSITIVE DROPS 115, 2010  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 200 x 100 cm / *78.7 x 39.4 inches*

**S./pp. 78-79**

Ausschnitt / *Detail* SUPER SENSITIVE DROPS 102, 2009  
 Mischtechnik auf Leinwand / *Mixed media on canvas*  
 200 x 100 cm / *78.7 x 39.4 inches*

**S./p. 80**

Ausschnitt / *Detail* SUPER SENSITIVE DROPS 100, 2009  
 Mischtechnik auf Styropor / *Mixed media on Styrofoam*  
 125 x 100 cm / *49.2 x 39.4 inches*

Impressum / Imprint

---

A HORSE WITH NO NAME, 29.04.– 06.06.2010  
Städtische Galerie Waldkraiburg  
Braunauer Str. 10, 84478 Waldkraiburg  
www.galerie-waldkraiburg.de  
Kuratorin / Curator: Elke Keiper

JEDEM SEINE PALME, 28.03.– 06.06.2010  
Kunstverein Friedrichshafen  
Buchhornplatz 6, 88045 Friedrichshafen  
www.kunstverein-friedrichshafen.de  
Kuratorin / Curator: Dr. Andrea Jahn

IT HAPPENED AGAIN, 06.11.2009– 17.01.2010  
Galerie Jette Rudolph  
Zimmerstr. 90-91, 10117 Berlin  
www.jette-rudolph.de  
Leitung / Head: Jette Rudolph

Herausgegeben von / Edited by:  
Städtische Galerie Waldkraiburg

Wir danken für die freundliche Unterstützung der Ausstellung  
und des Kataloges / We would like to thank for their generous  
support of the exhibition and the catalog:  
Stadt Waldkraiburg  
Galerie Jette Rudolph, Berlin  
FS. Art, Berlin  
Stiftung Landesbank Baden-Württemberg: Kunst und Kultur  
Stiftung Kreissparkasse Biberach – pro arte

Konzeption / Concept: Klaus-Martin Treder  
Katalogmitarbeit / With the assistance of: Robby Greif  
Autoren / Authors: Andrea Jahn, Elke Keiper, Friederike Nymphius  
Übersetzung / Translation: Cathy Lara, San Francisco  
Lektorat / Copy editing: Karola Handwerker, Berlin  
Gestaltung / Graphic design: Lene Keller, Berlin  
Fotografie / Photography: Christian Blei: S./p. 58; Oliver Hartung:  
S./p. 56; Sandra Karkos: S./p. 57; Jan Illmann: S./ pp. 46-49;  
Christian Laukemper: S./pp. 12, 15, 17, 43-44; Lepkowski  
Studios: S./pp. 3-10, 18-19, 21-25, 27-30, 32-41, 60-61, 64-67,  
72-73, 78-80; Uwe M. Seyl: S./p. 59  
Bildbearbeitung / Image editing: Recom, Stuttgart;  
Bildpunkt, Berlin  
Druck / Printing: Medialis, Berlin  
Papier / Paper: PhoeniXmotion xenon 170 g/m<sup>2</sup>,  
Munken Polar weiß 130 g/m<sup>2</sup>  
Auflage / Print run: 800

© 2010 Berlin, Klaus-Martin Treder, die Autoren / the authors,  
Städtische Galerie Waldkraiburg  
Alle Rechte vorbehalten. / All rights reserved.

Dank an / Thanks to:  
Jens Bartenwerfer, Harald Braun, Bernd Kahnert, Sonja Klee,  
Julia Kolodziej, Jette Rudolph, Florian Schmid, Judith Schwinn





# IT HAPPENED AGAIN

ISBN: 978-3-935356-16-9

