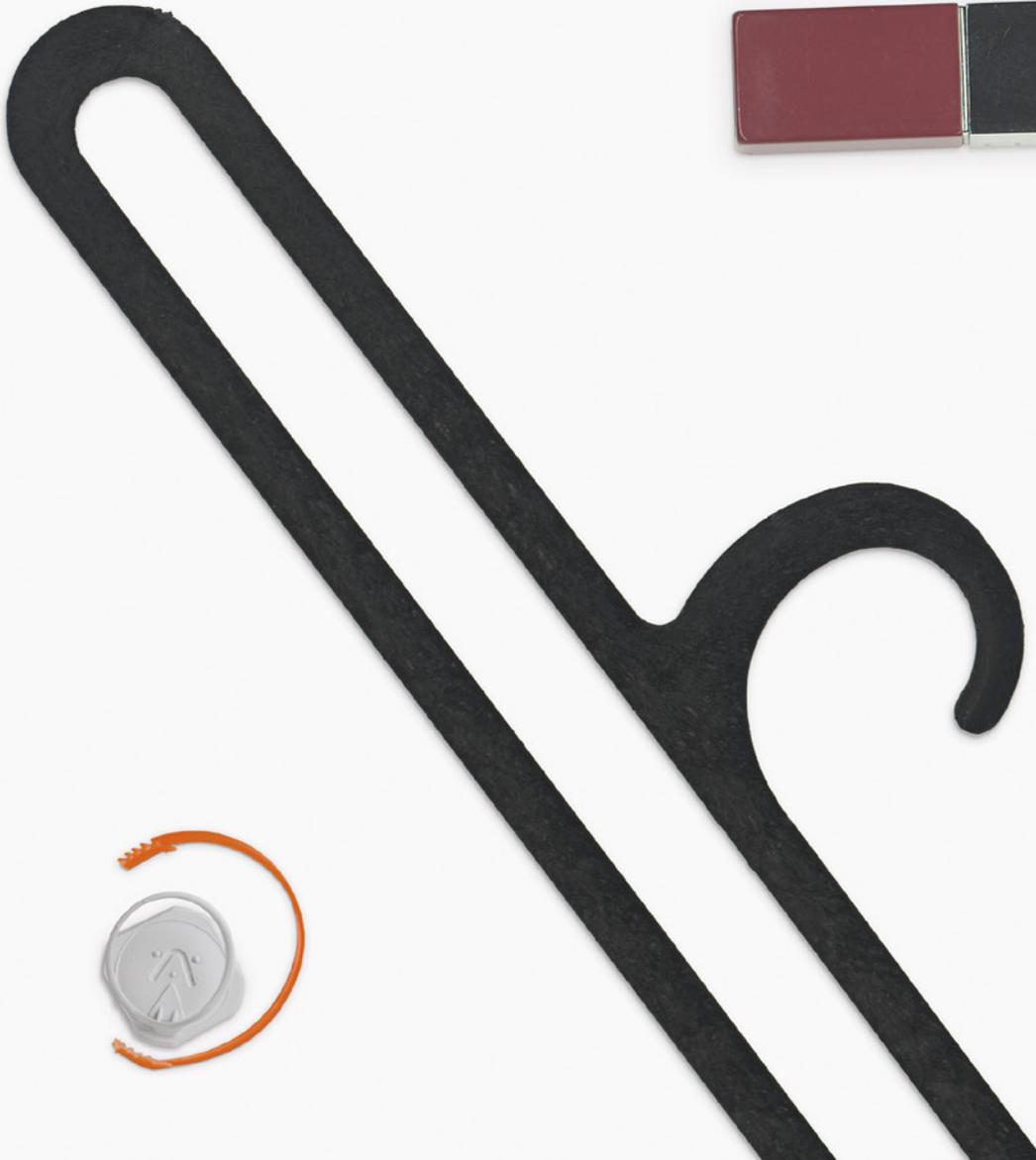


KLAUS—  
MARTIN  
TREDER







ENDLICH

FINALLY



06  
Endlich  
*Finally*

11  
Endlich  
*Finally*

12  
Endlich  
*Finally*



17  
Endlich  
*Finally*

18  
Endlich  
*Finally*

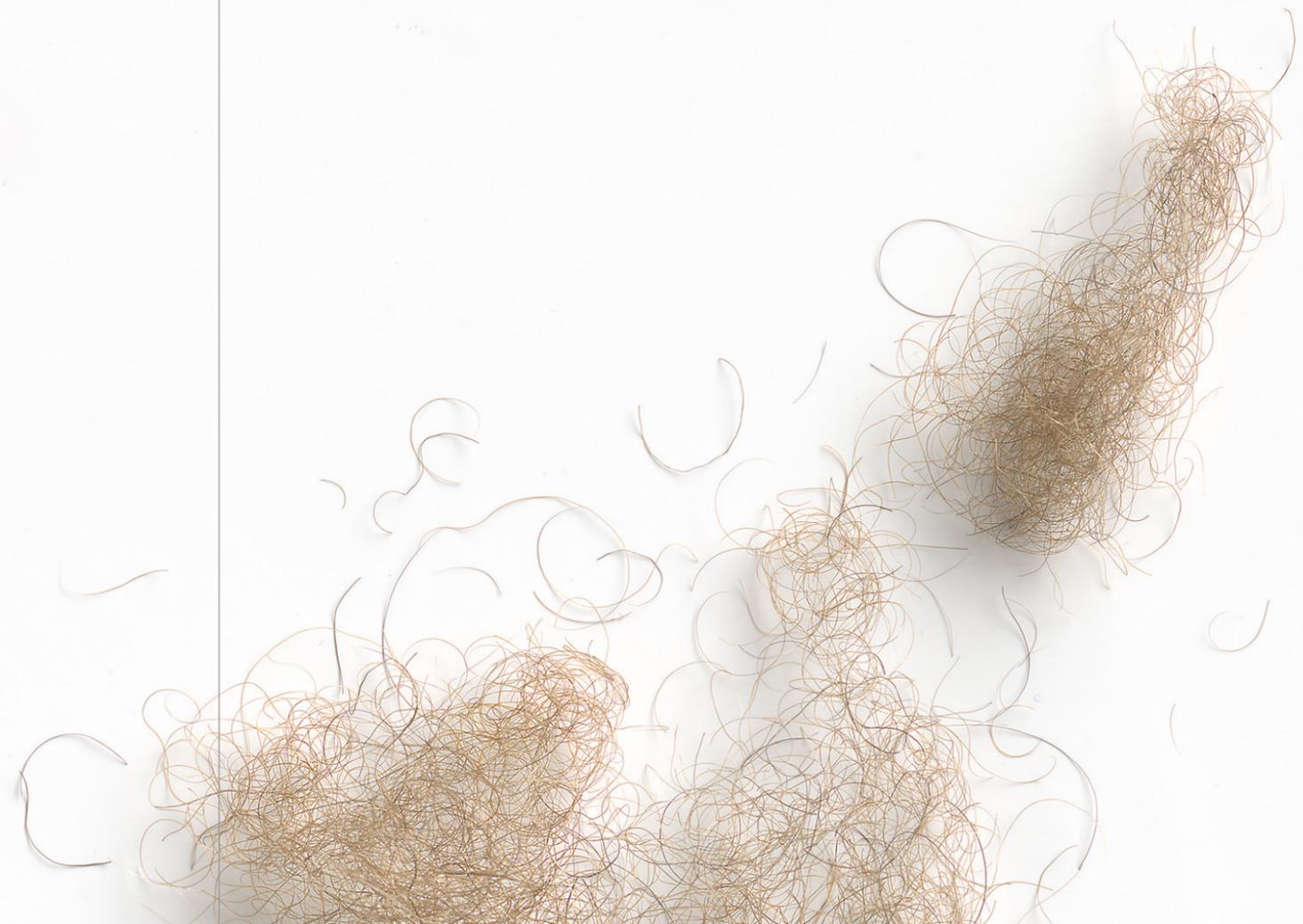
20  
Endlich  
*Finally*





Poster  
10  
Haaré, Shampoo, Schaum  
*Hair, Shampoo, Foam*  
Detail

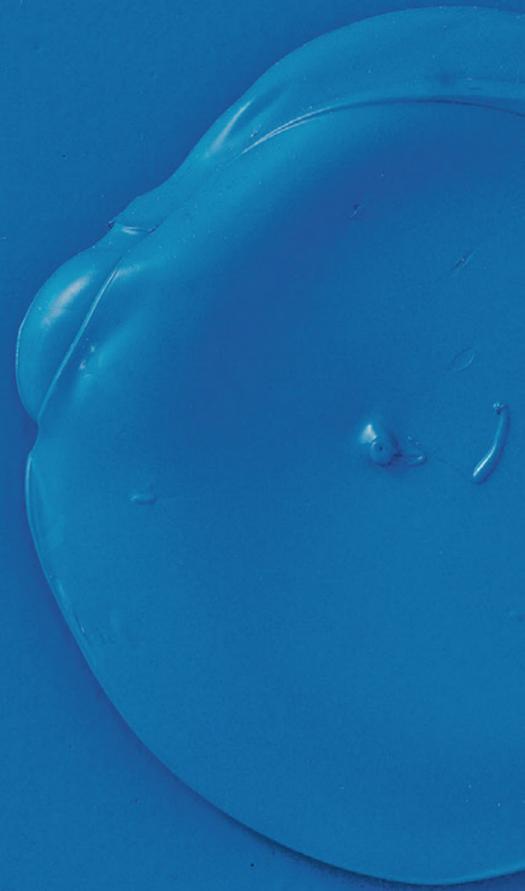
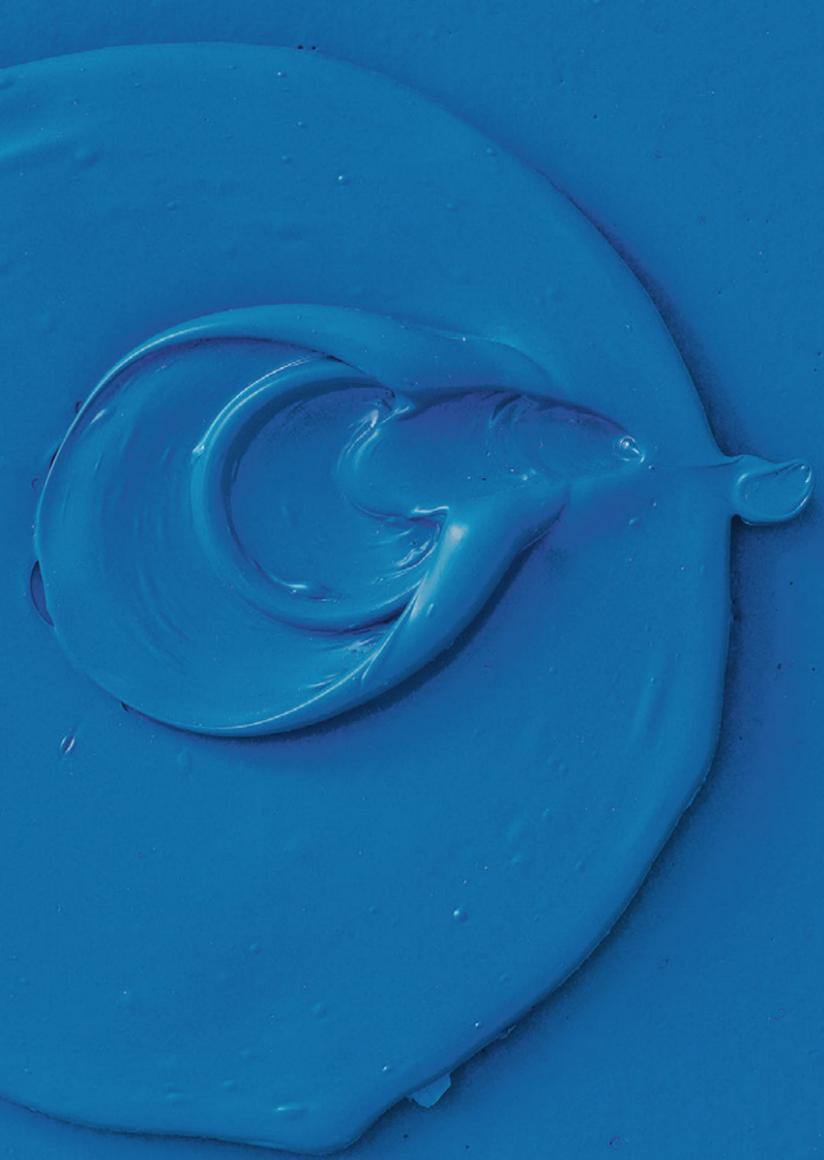
Poster  
15  
Schamhaar  
*Pubic Hair*  
Detail





COLOUR GARDEN

COLOUR GARDEN











O2  
Colour Garden  
Detail

O1  
Colour Garden

O2  
Colour Garden

O7  
Colour Garden

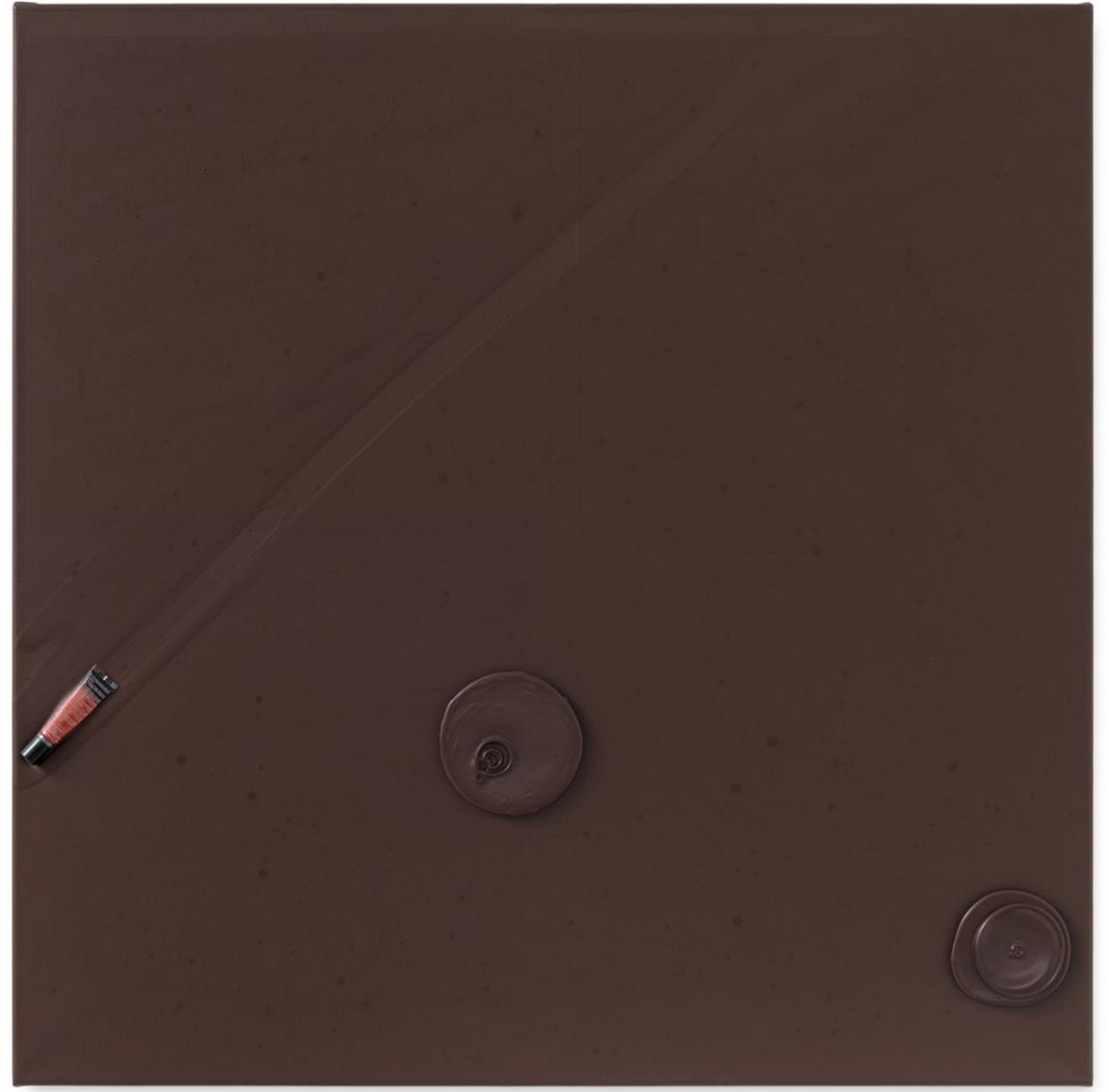
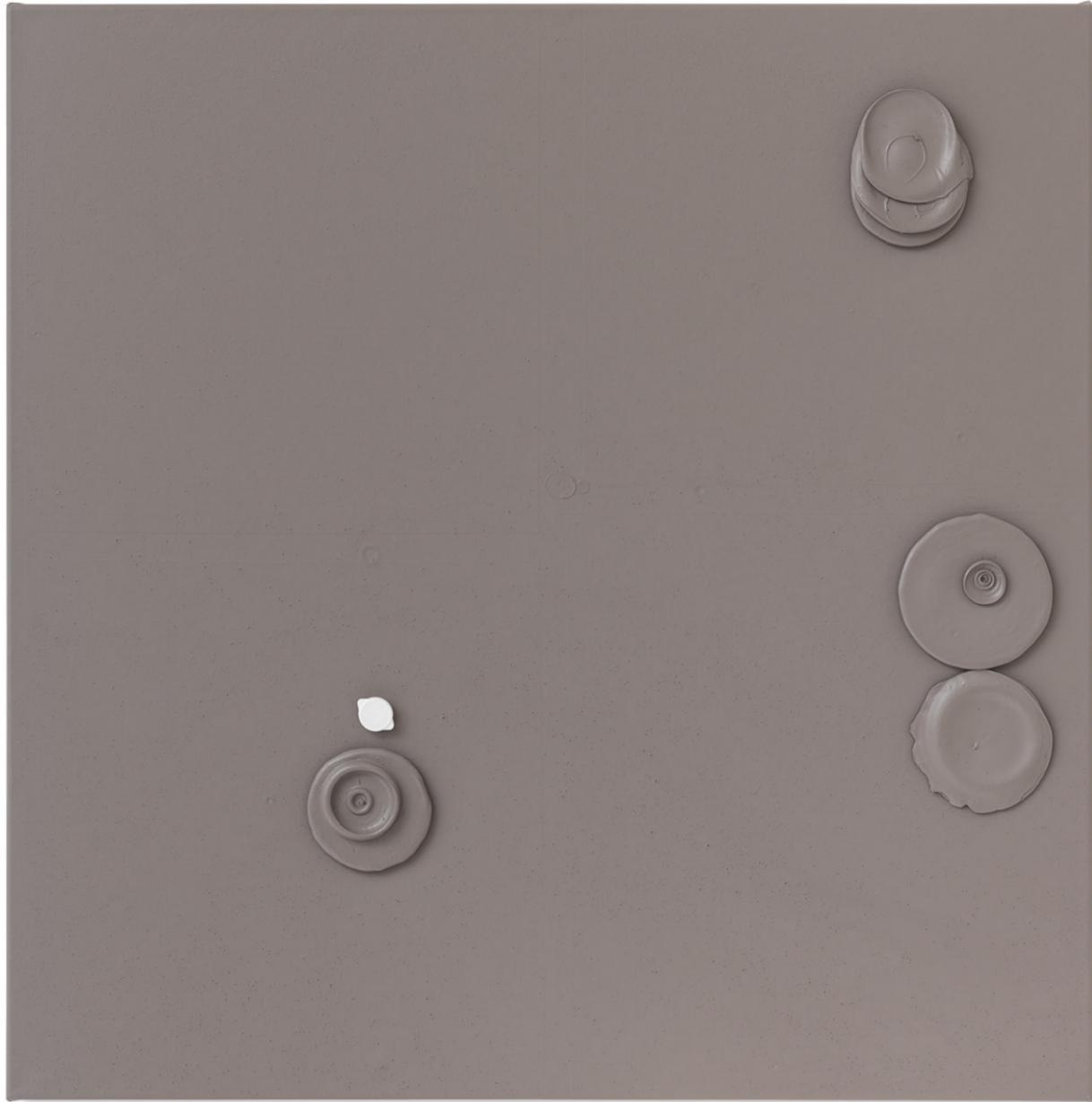
O8  
Colour Garden

O8  
Colour Garden  
Detail

25  
Colour Garden

26  
Colour Garden

22  
Colour Garden

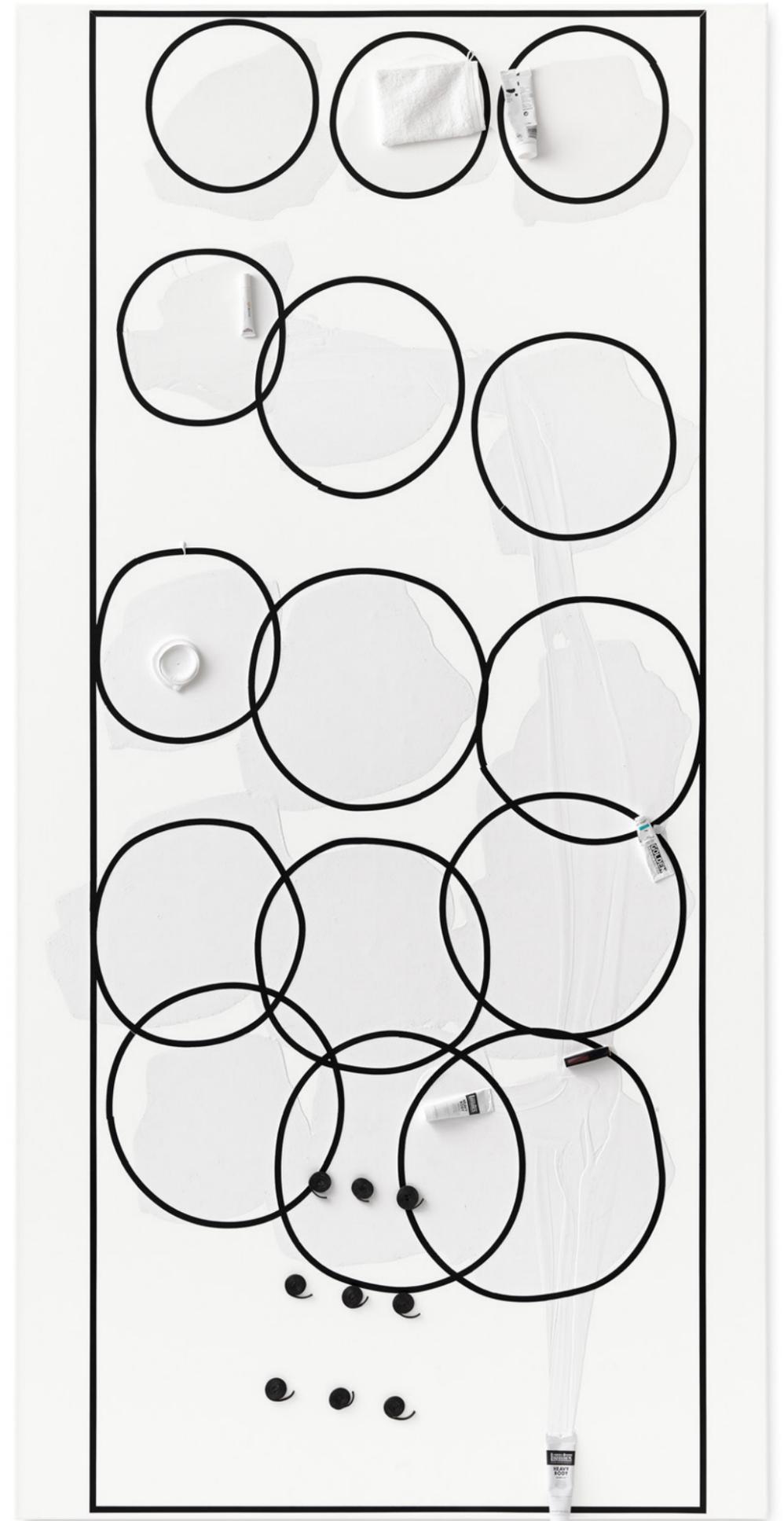




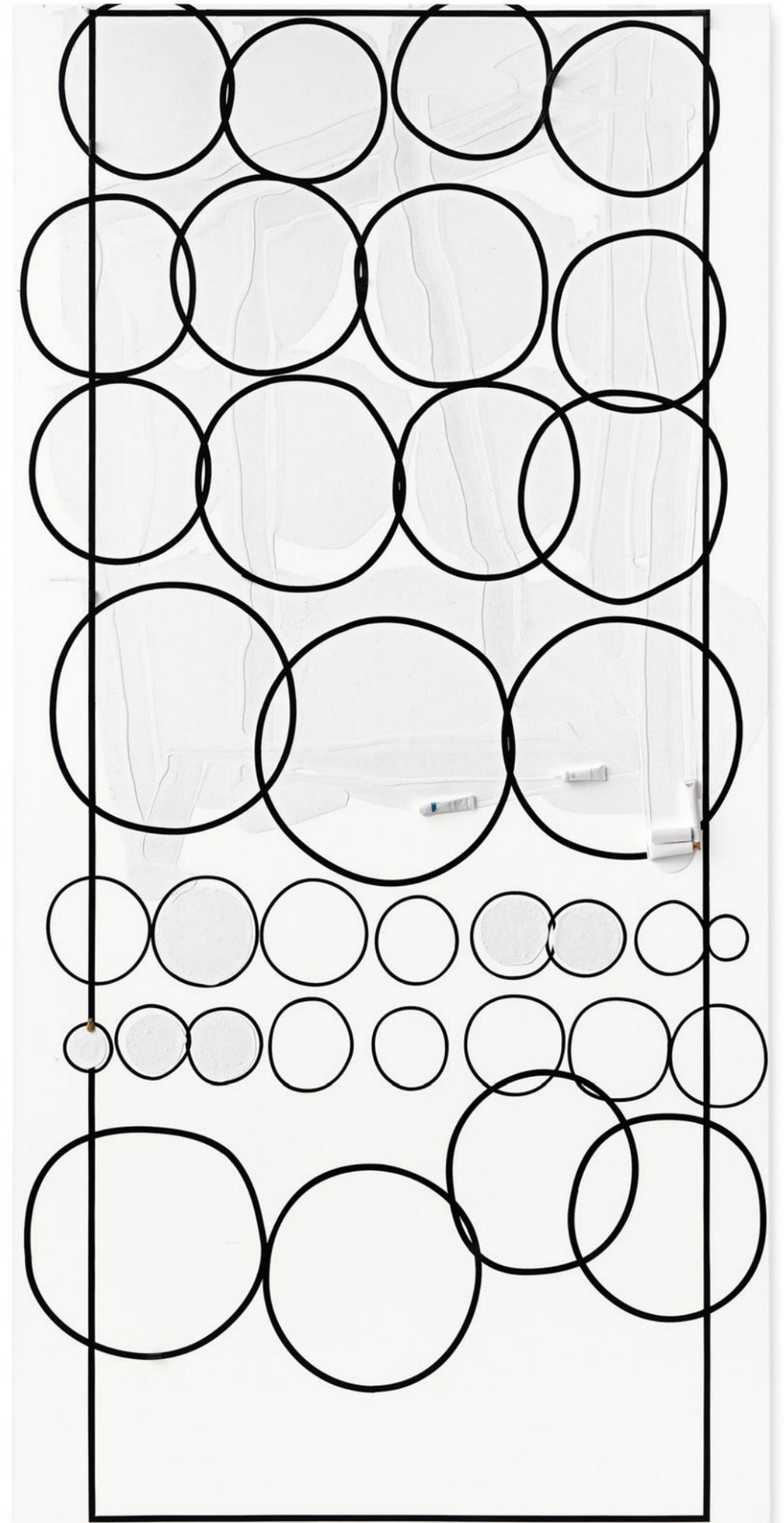
SECOND CIRCLES  
DINGE

SECOND CIRCLES  
THINGS

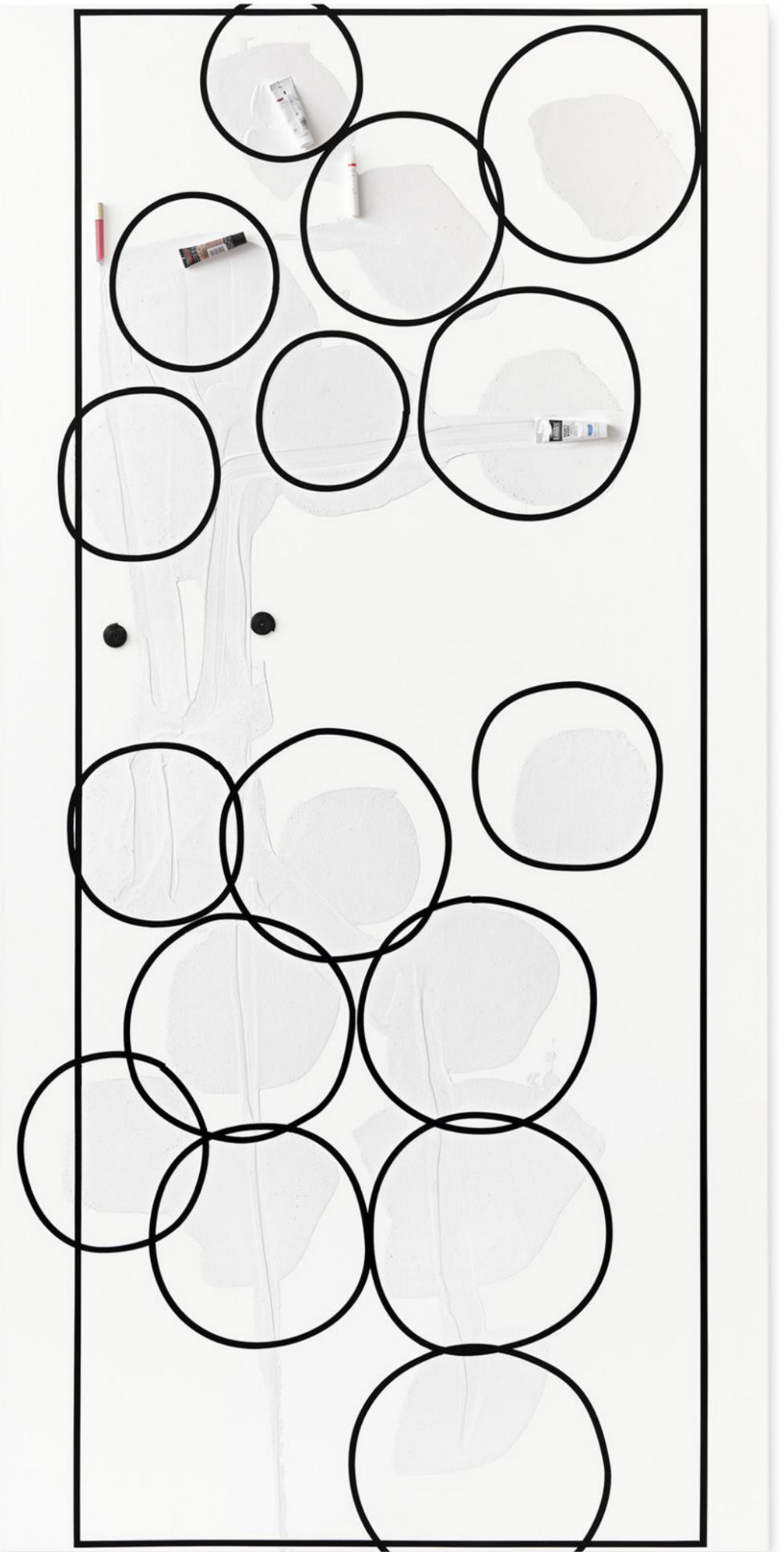
03  
Second Circles



O4  
Second Circles



05  
Second Circles



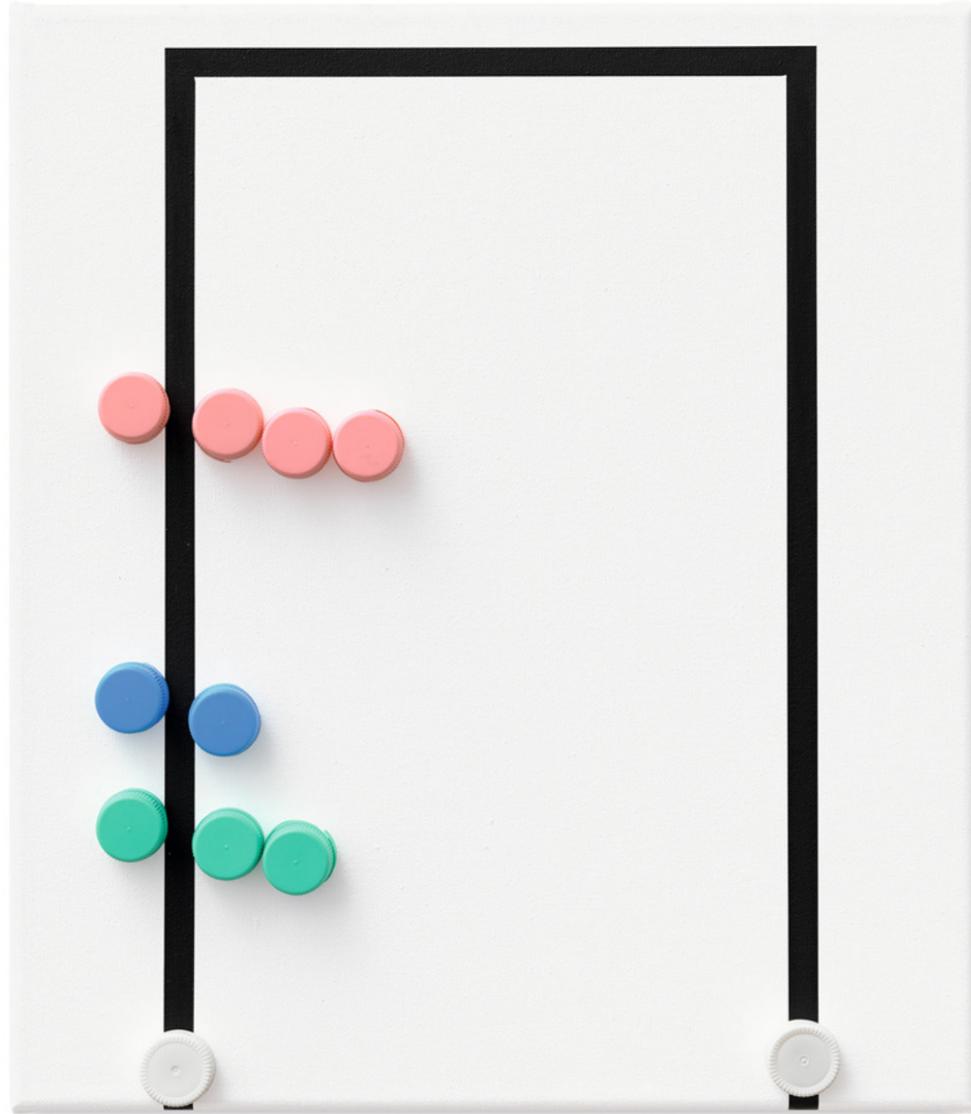
08  
Dinge  
*Things*

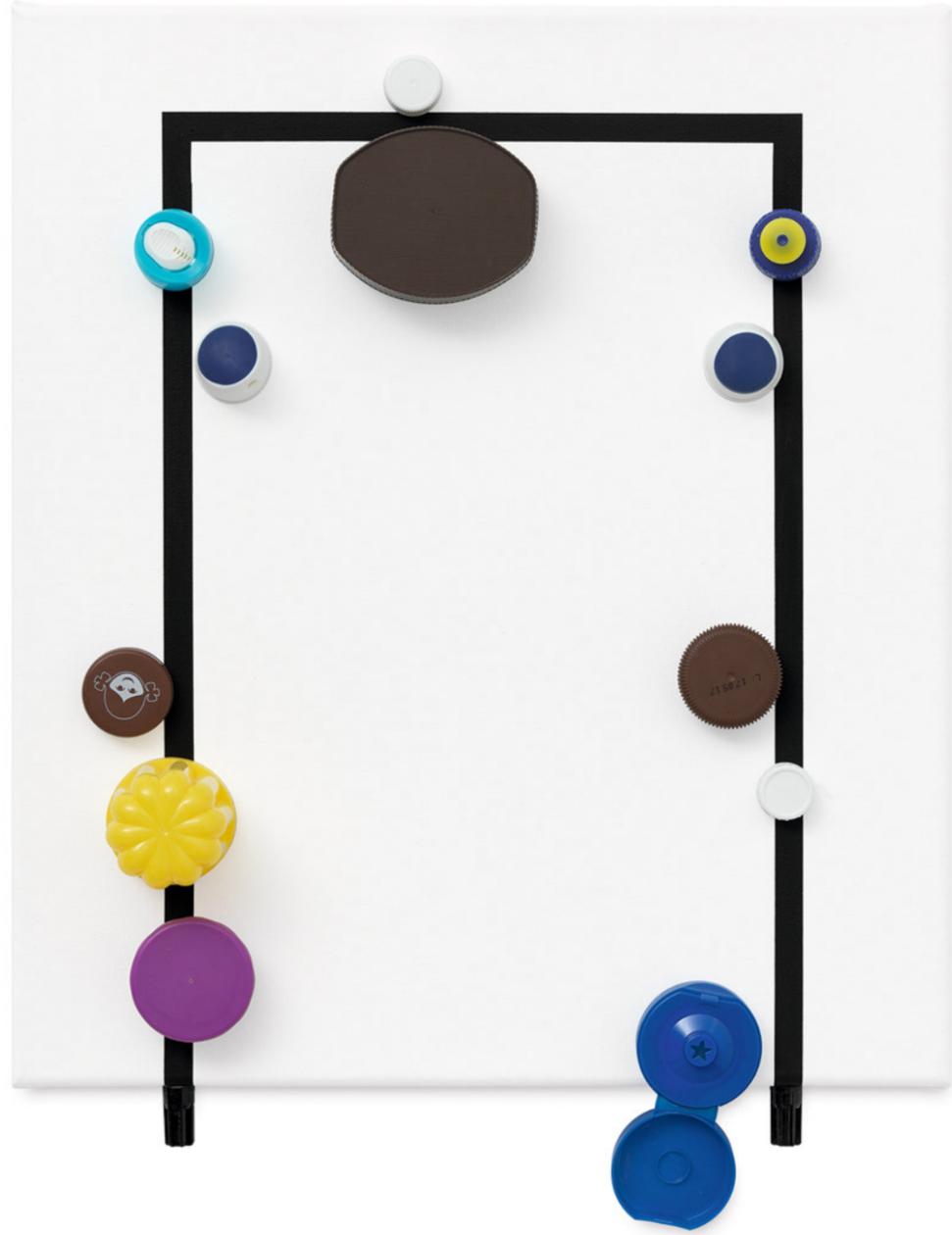
10  
Dinge  
*Things*

13  
Dinge  
*Things*

12  
Dinge  
*Things*







14  
Dinge  
Things

20  
Dinge  
Things







102  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*

104  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*

97  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*



100  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*



99  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*

95  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*

87  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*

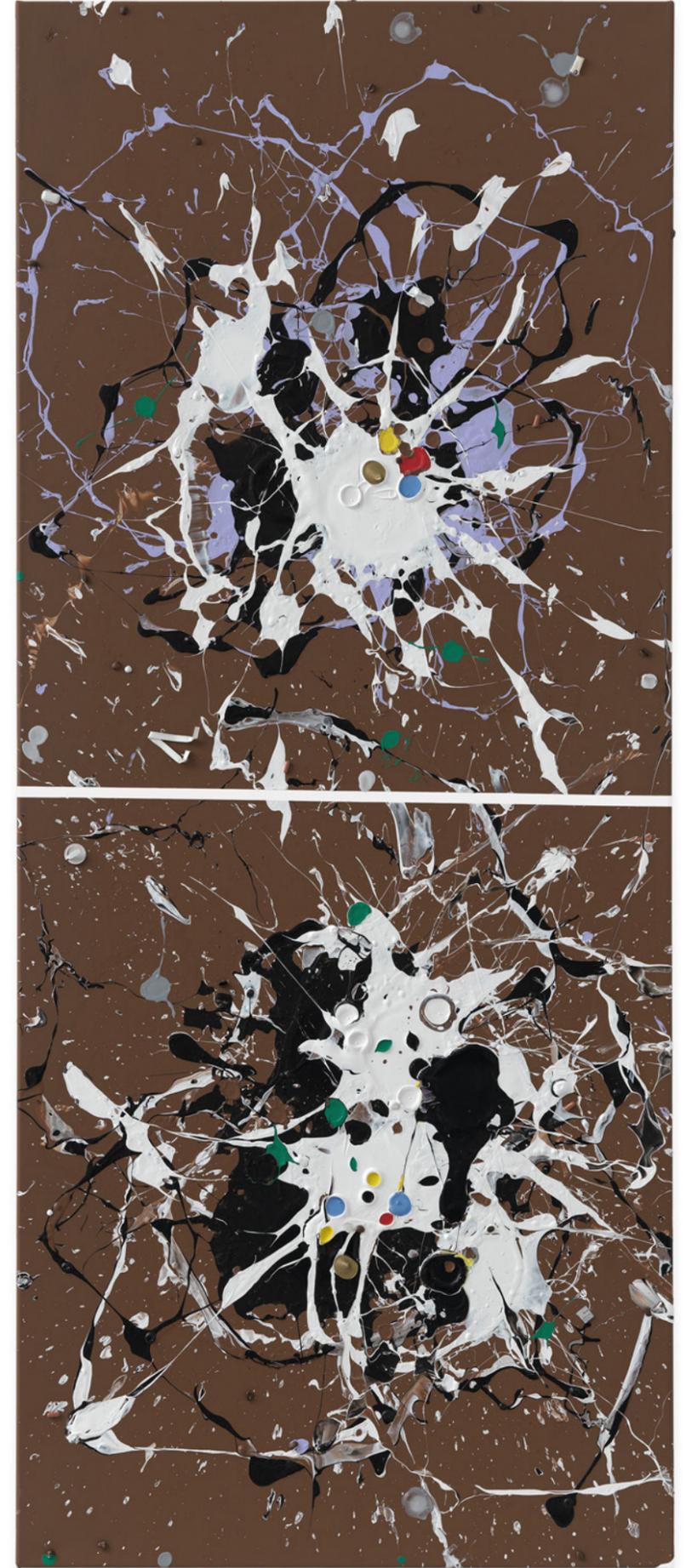
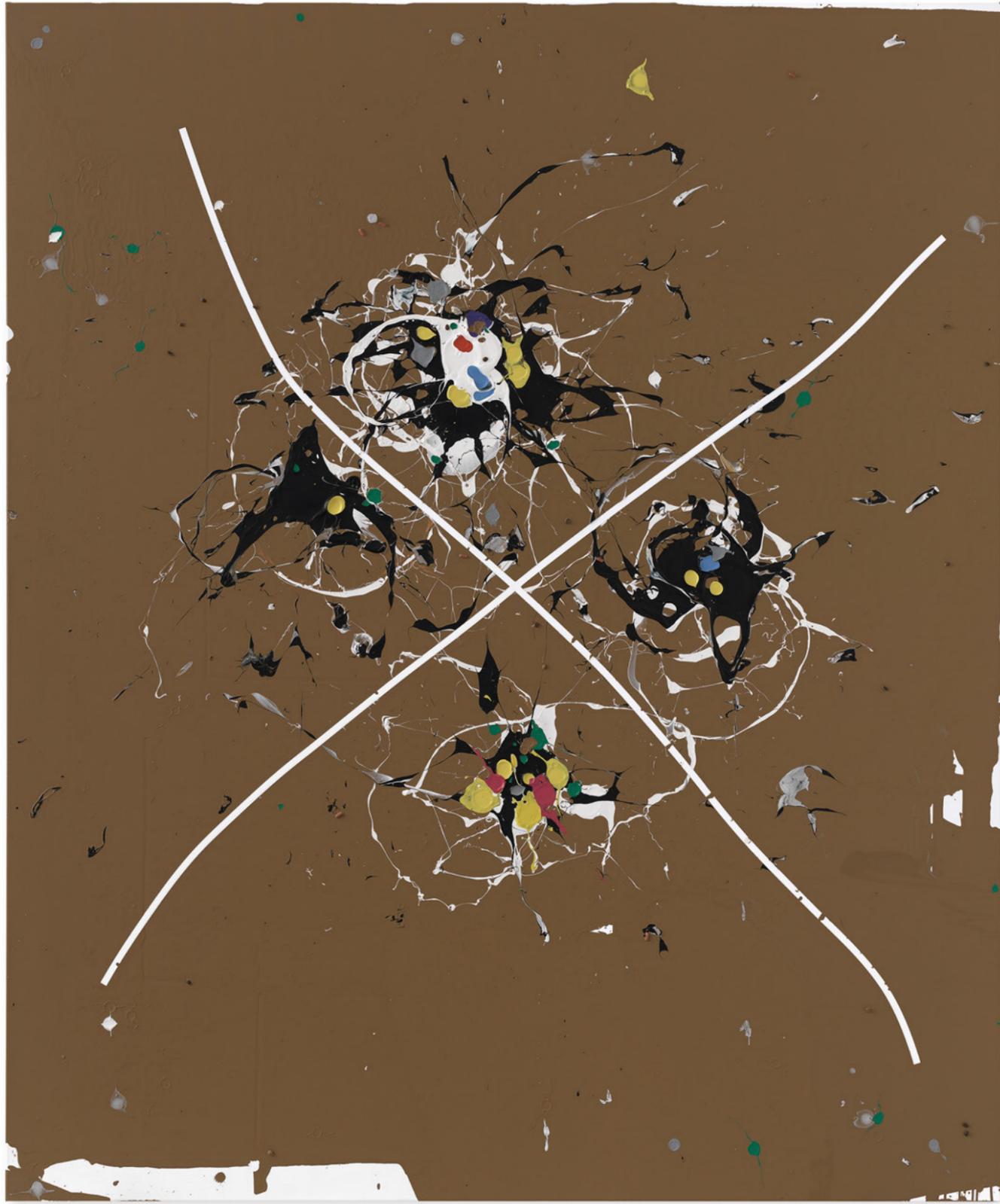


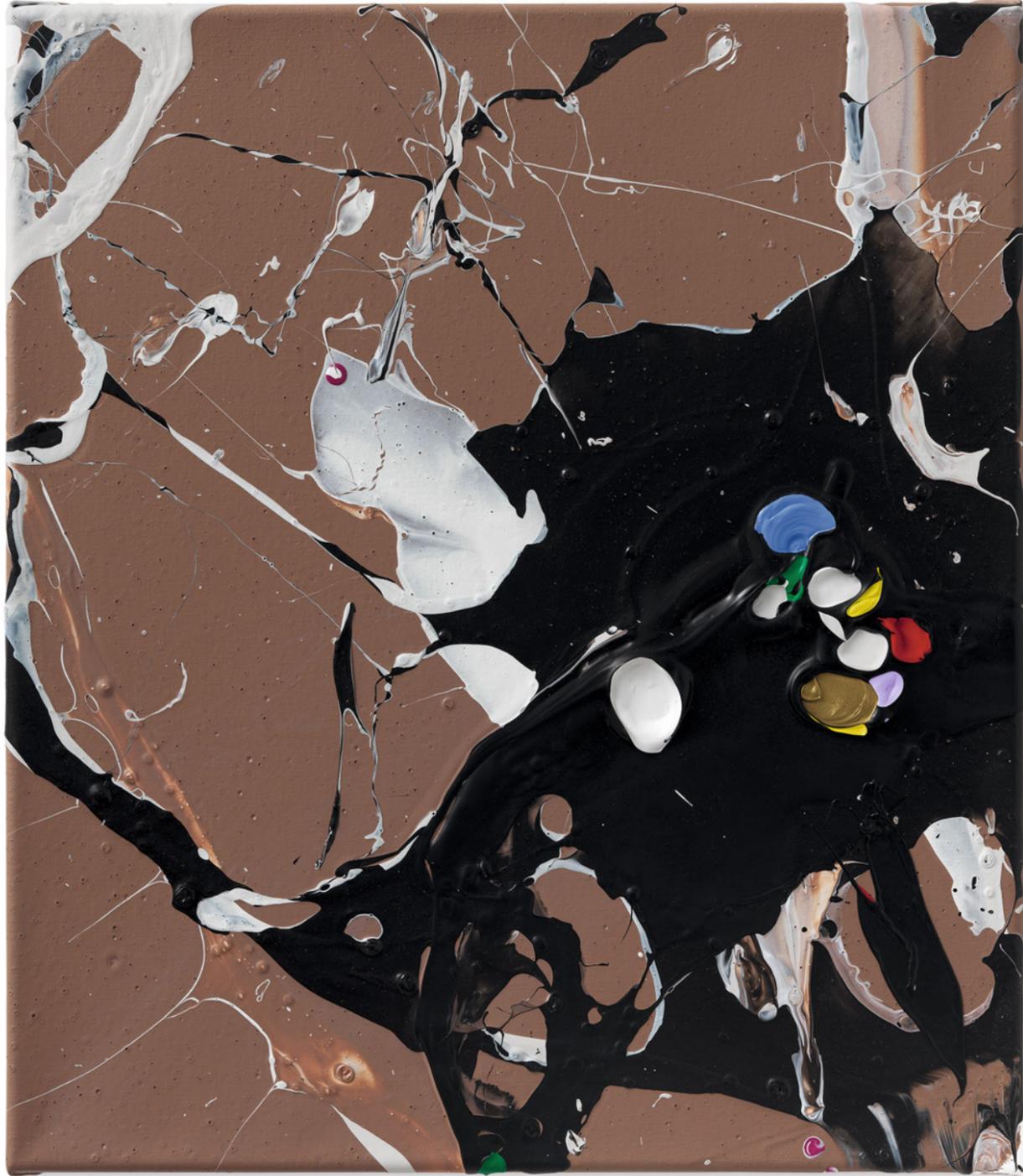


60  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*

66  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*

81  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*





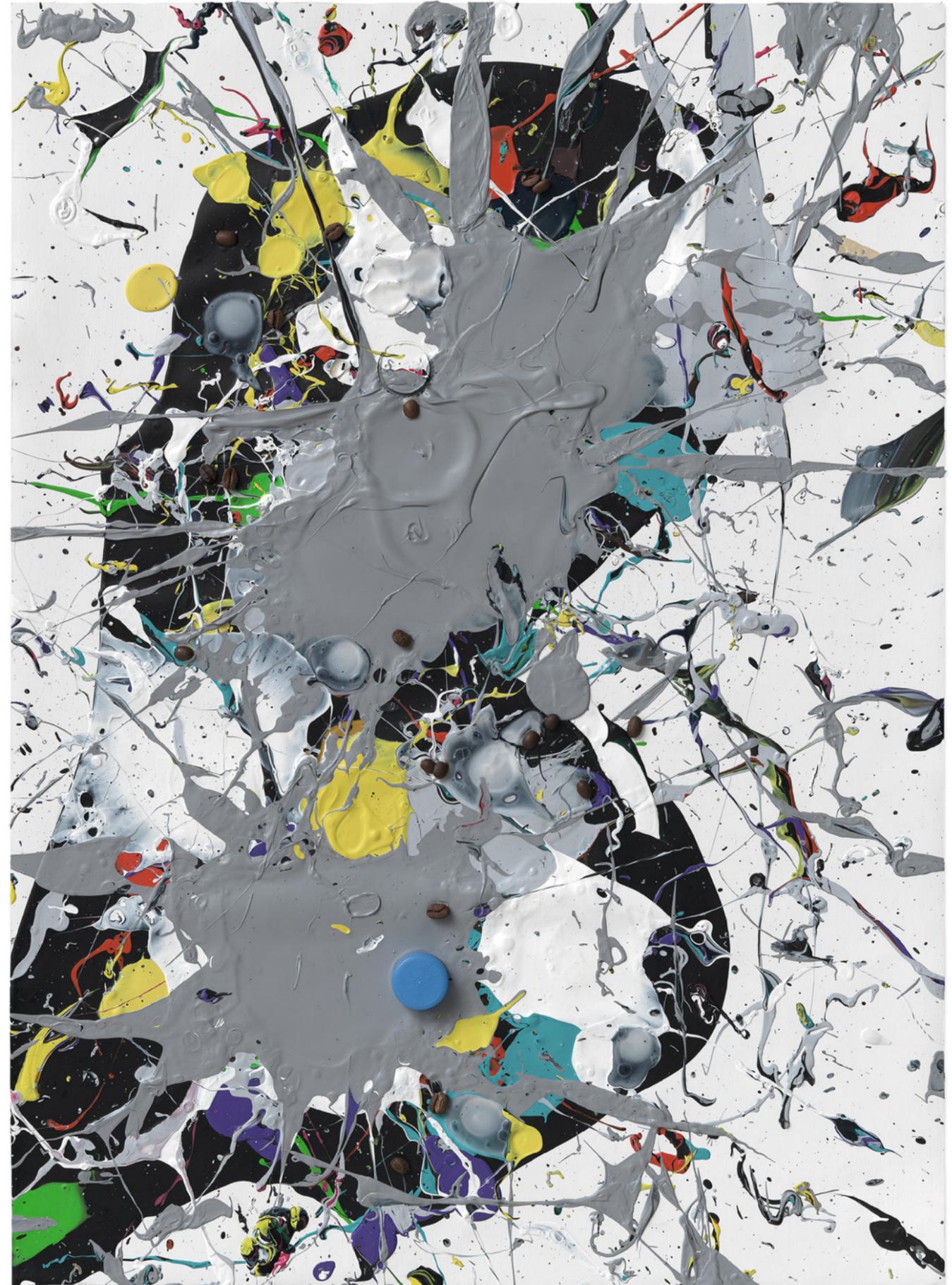
ORIENTIERUNGSVERLUST UND ÄSTHETIK  
COLOUR GARDEN

DISORIENTATION AND AESTHETICS  
COLOUR GARDEN



20  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*

44  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*





15  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*



72  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*

73  
Orientierungsverlust und Ästhetik  
*Disorientation and Aesthetics*

15  
Colour Garden

16  
Colour Garden

14  
Colour Garden







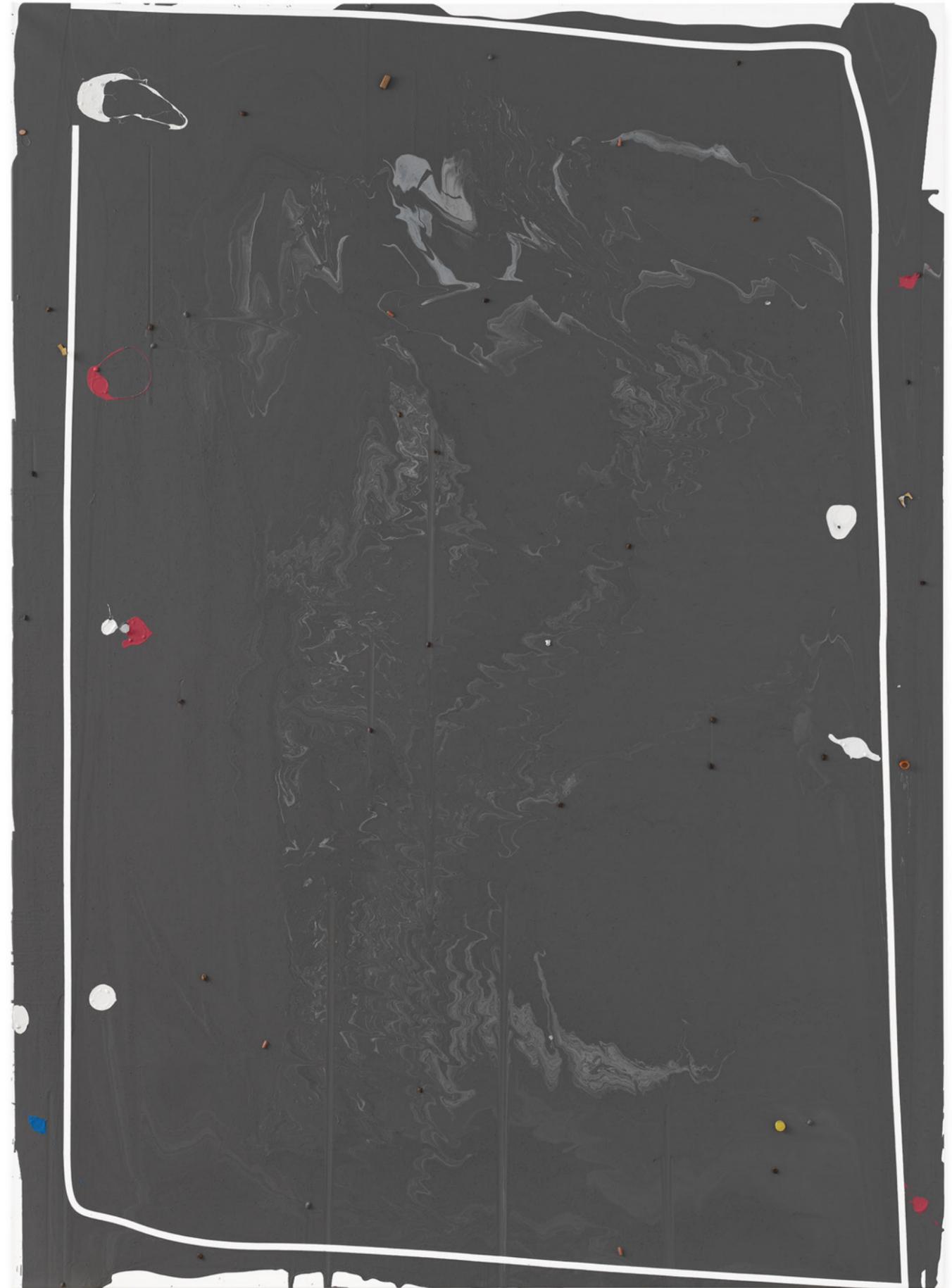
SUPER SENSITIVE DROPS

SUPER SENSITIVE DROPS

121  
Super Sensitive Drops



134  
Super Sensitive Drops



138  
Super Sensitive Drops

139  
Super Sensitive Drops

140  
Super Sensitive Drops

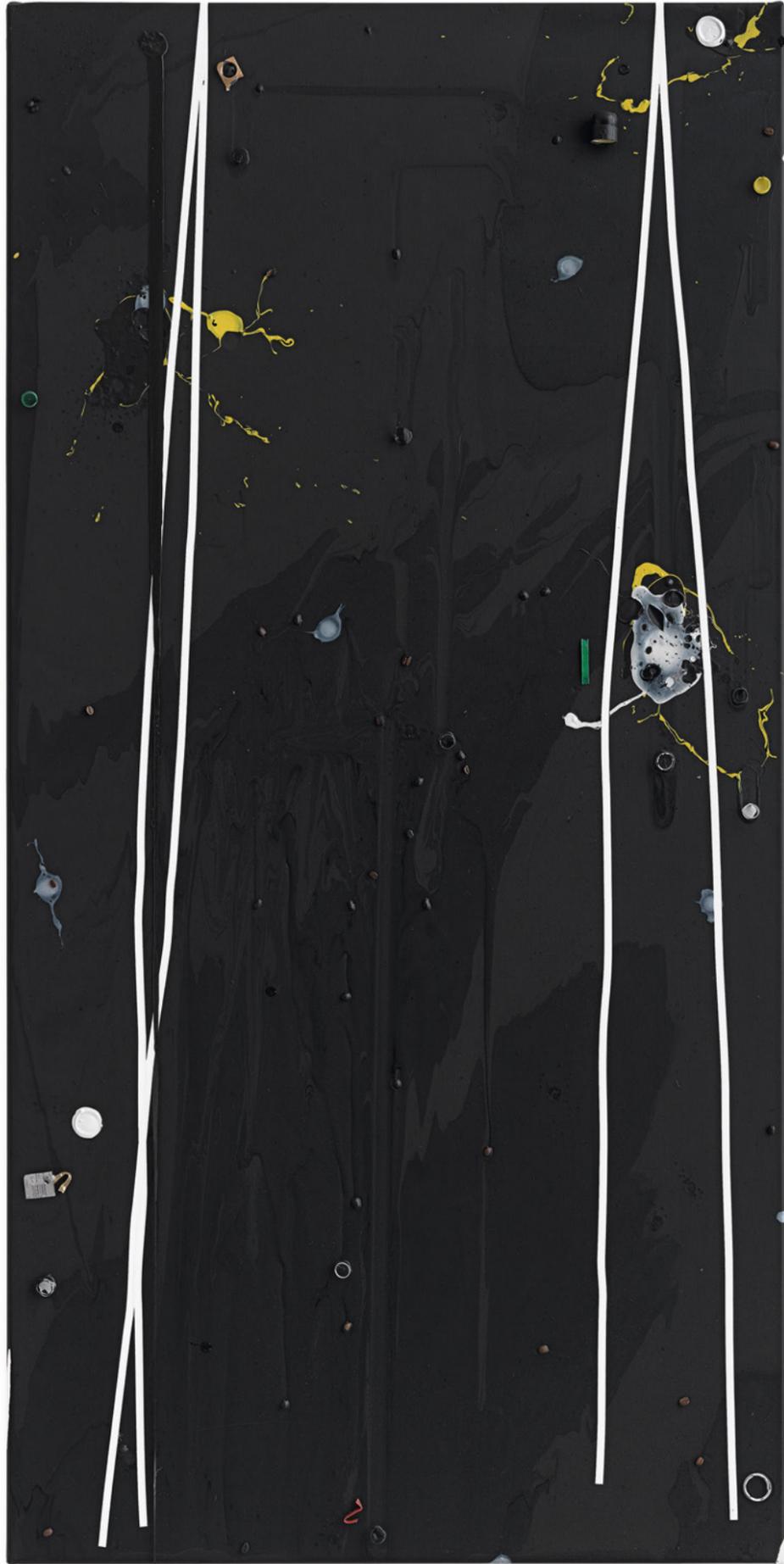
141  
Super Sensitive Drops

155  
Super Sensitive Drops

156  
Super Sensitive Drops

161  
Super Sensitive Drops

162  
Super Sensitive Drops











Poster  
22

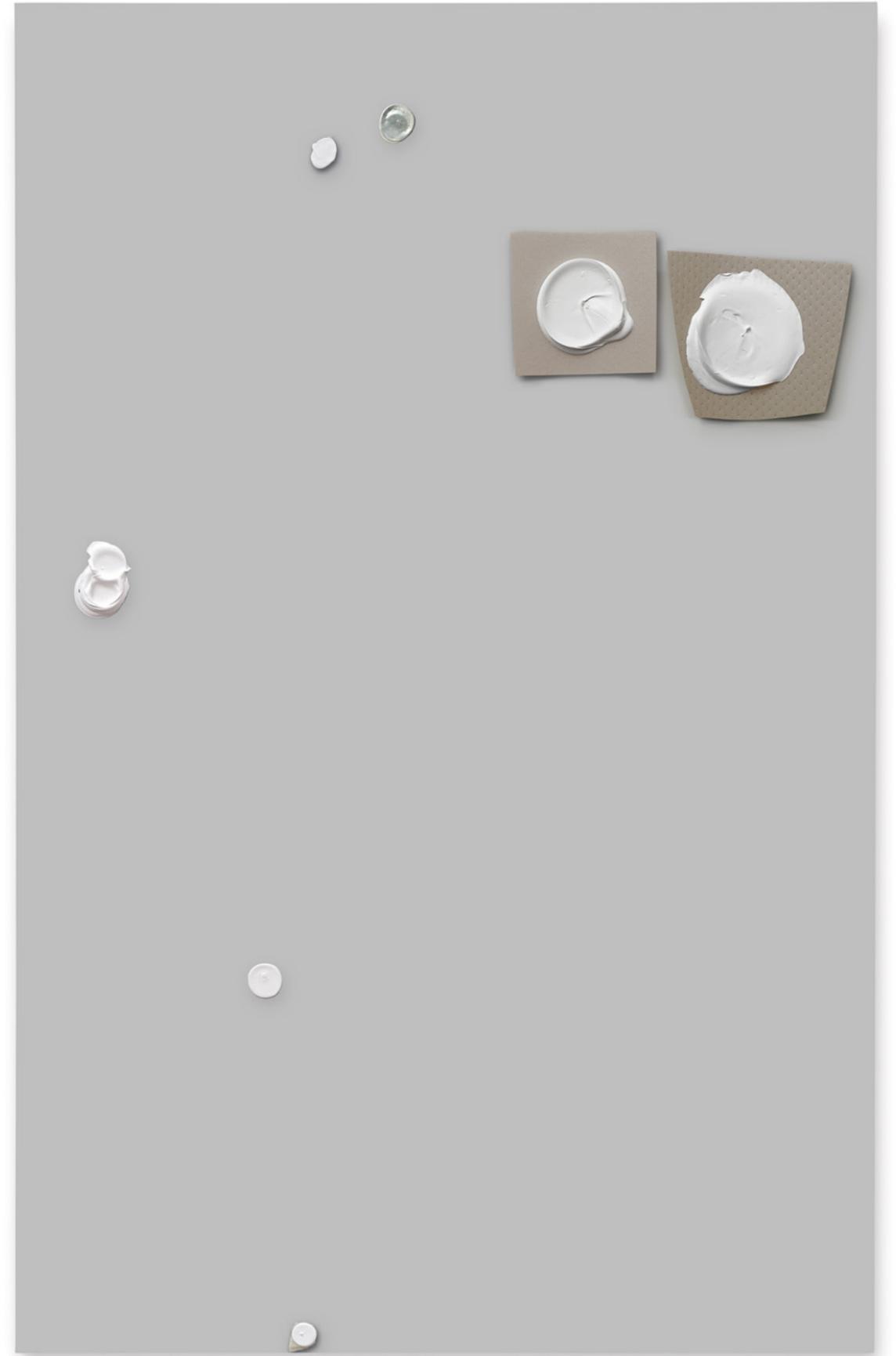
- Get Jason over here.  
- Adam wants to see Jason.

**- Get Jason over here.**

**- Adam wants to see Jason.**

SUPER SENSITIVE DROPS

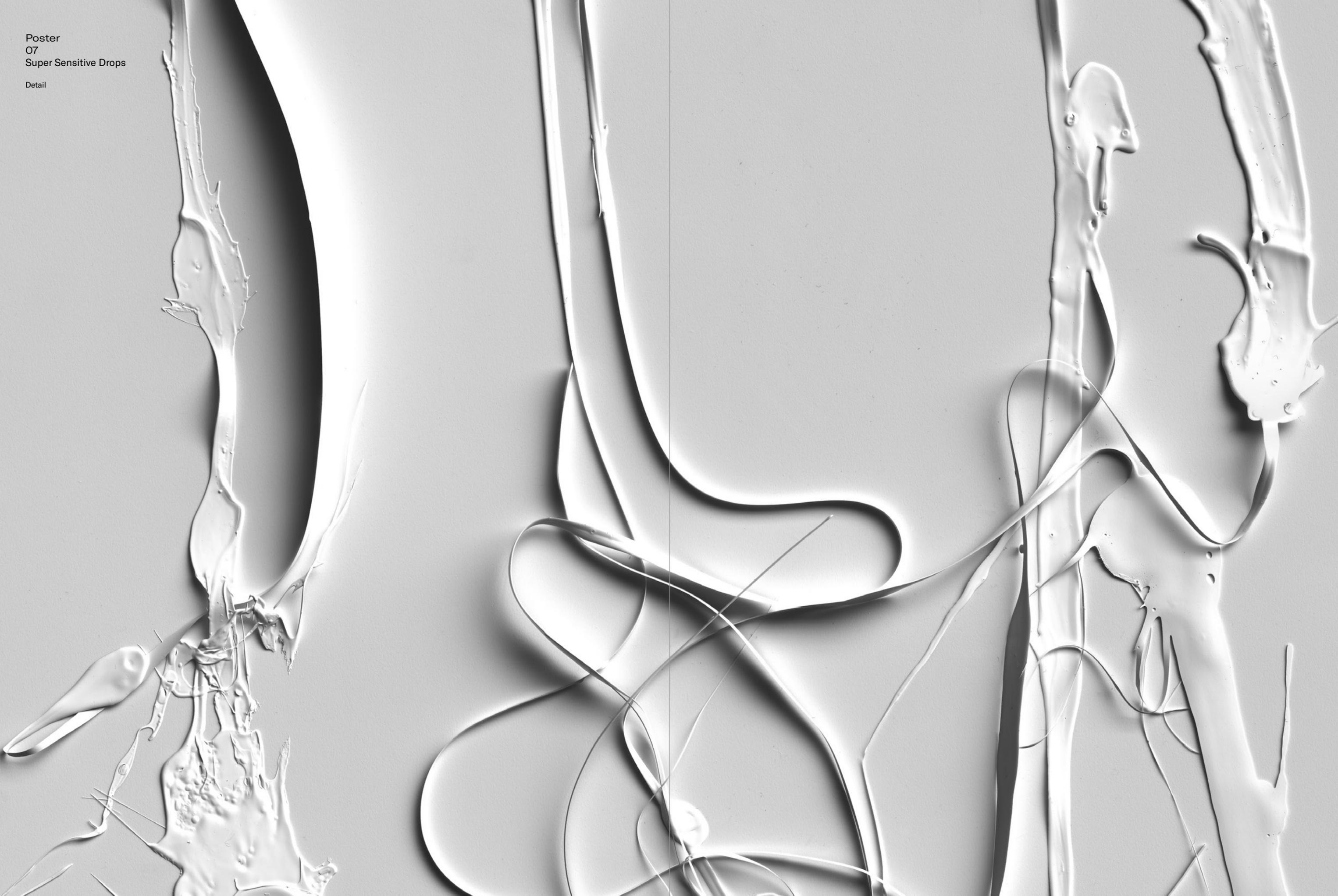
SUPER SENSITIVE DROPS





Poster  
07  
Super Sensitive Drops

Detail





83  
Super Sensitive Drops  
Detail

83  
Super Sensitive Drops

76  
Super Sensitive Drops

78  
Super Sensitive Drops

99  
Super Sensitive Drops

99  
Super Sensitive Drops  
Detail

112  
Super Sensitive Drops



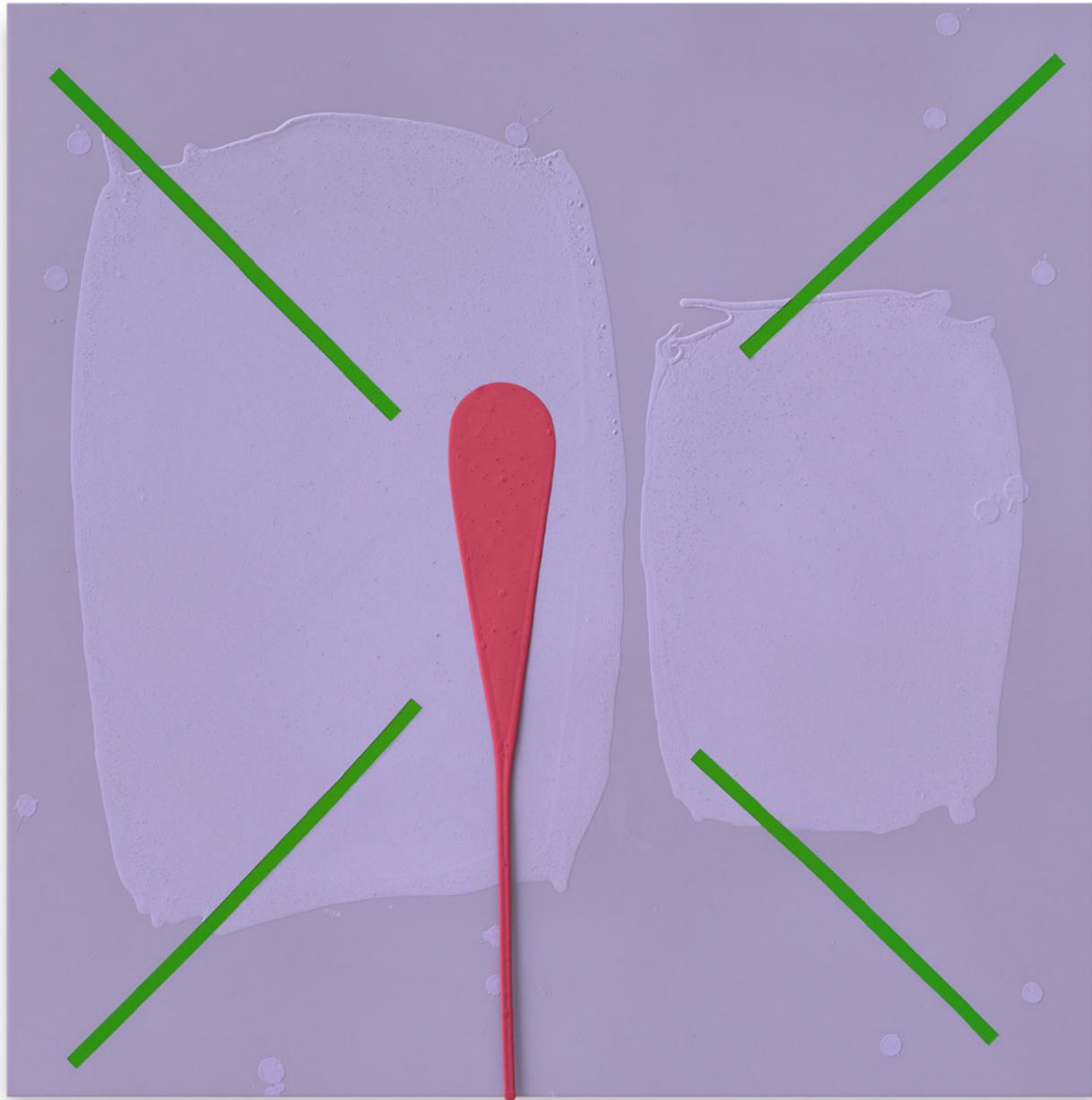
125  
Super Sensitive Drops



126  
Super Sensitive Drops

147  
Super Sensitive Drops





# 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 Treders 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 Treders 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 schadensanfällige) *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

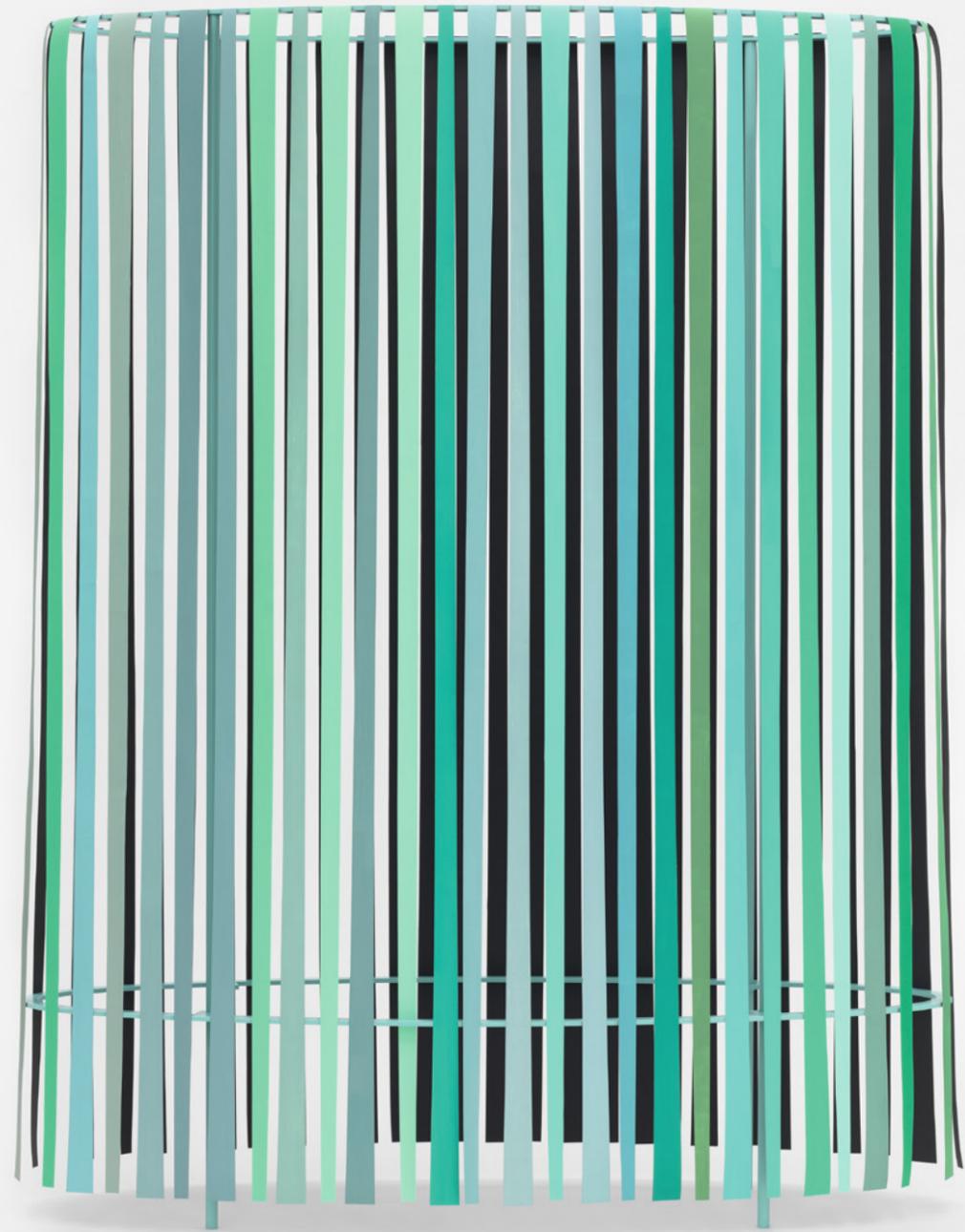
of labor. The posters necessarily constitute an occasion for cooperating with graphic designers or printers. Treder understands them as a location and (quite in the performative sense) as a hub for discourses he bumps into or initiates in cooperation with colleagues from art and art theory. As for his 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.

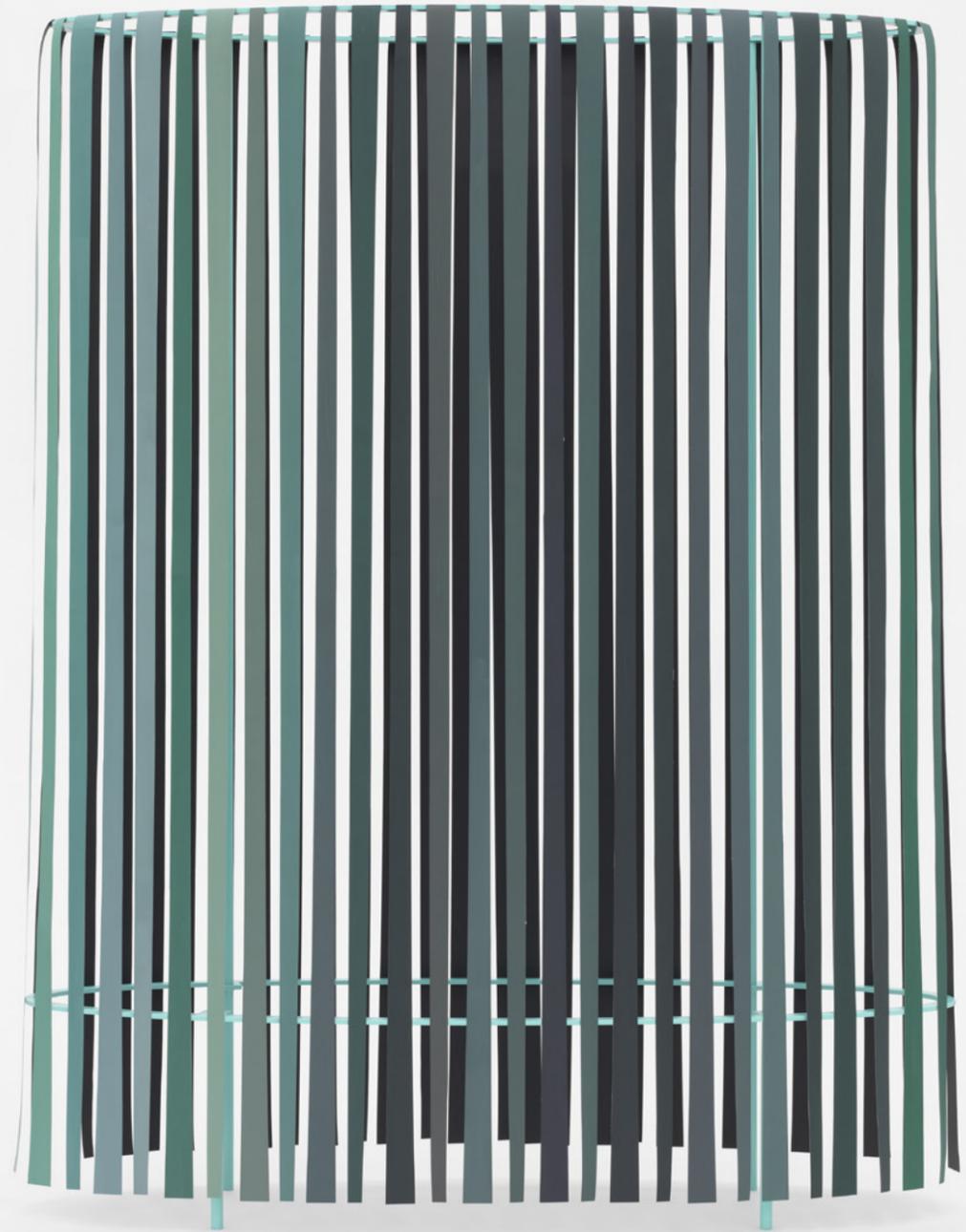
SCENE AT NIGHT

SCENE AT NIGHT

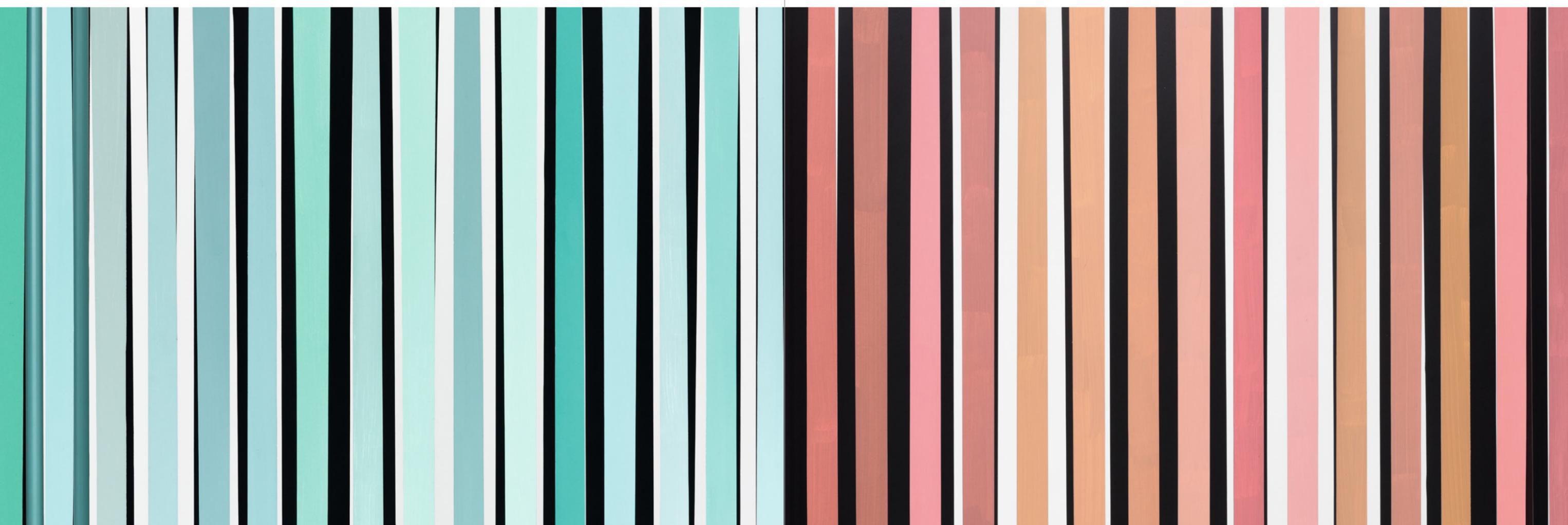




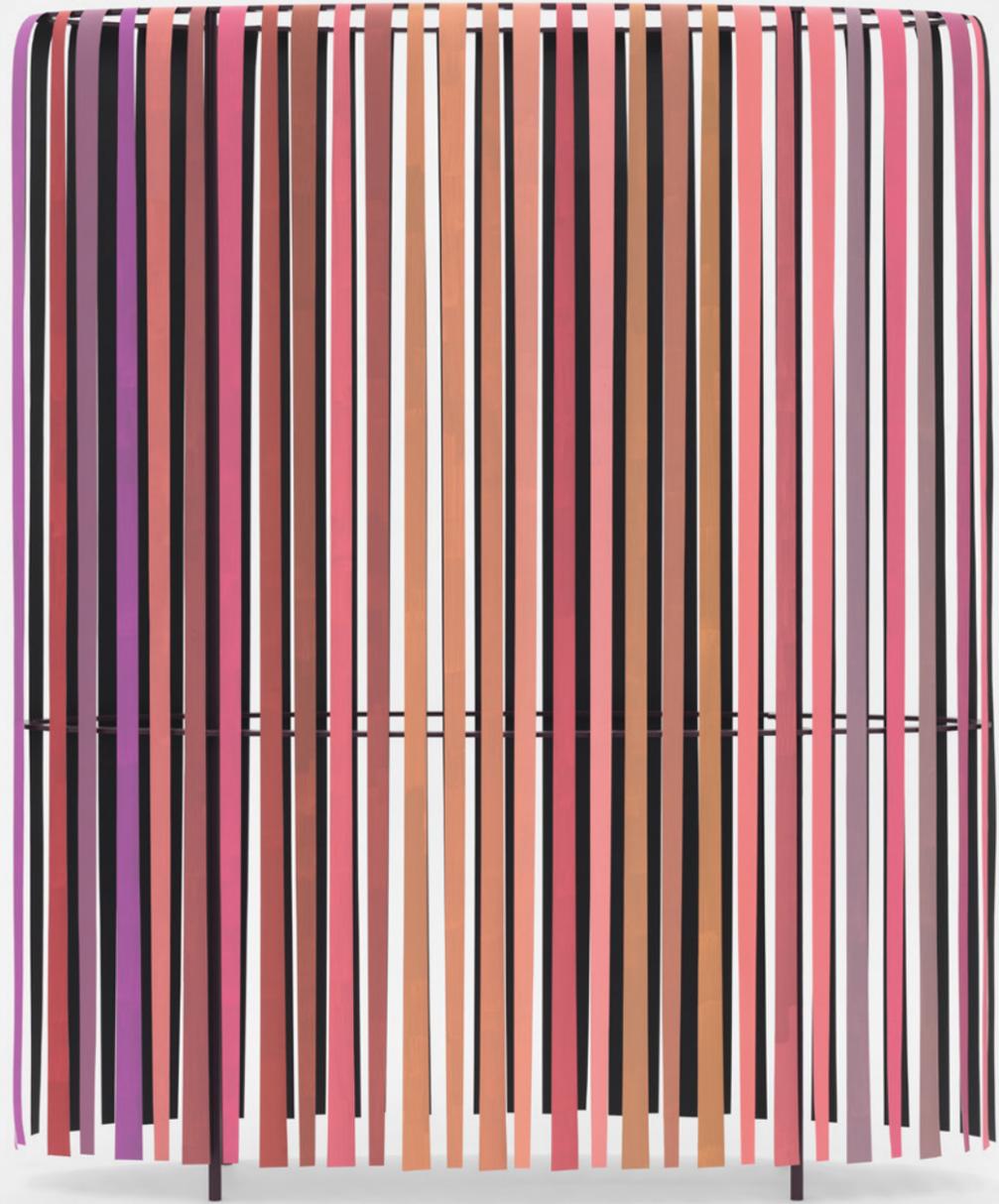
Object  
05  
Scene at Night



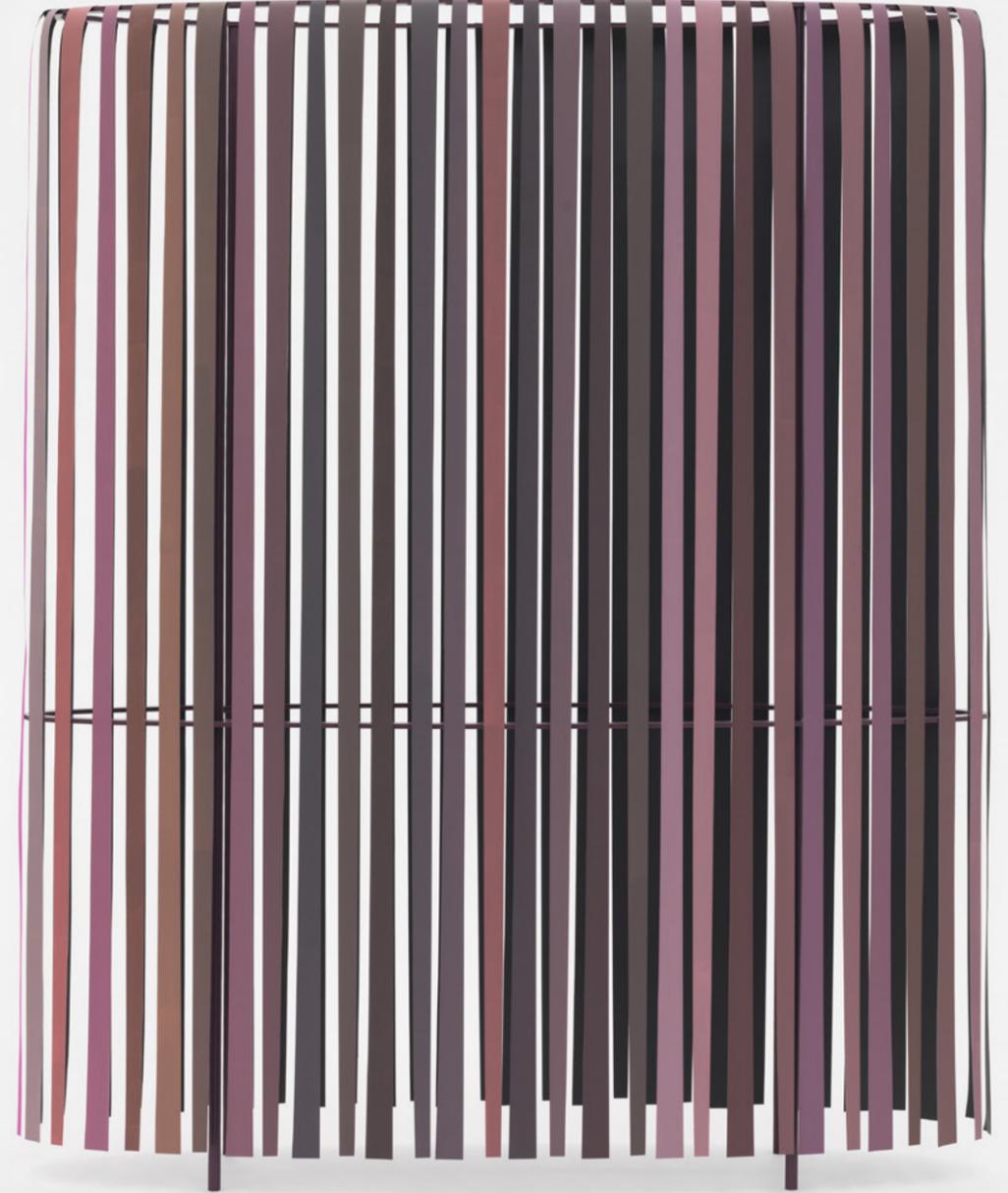








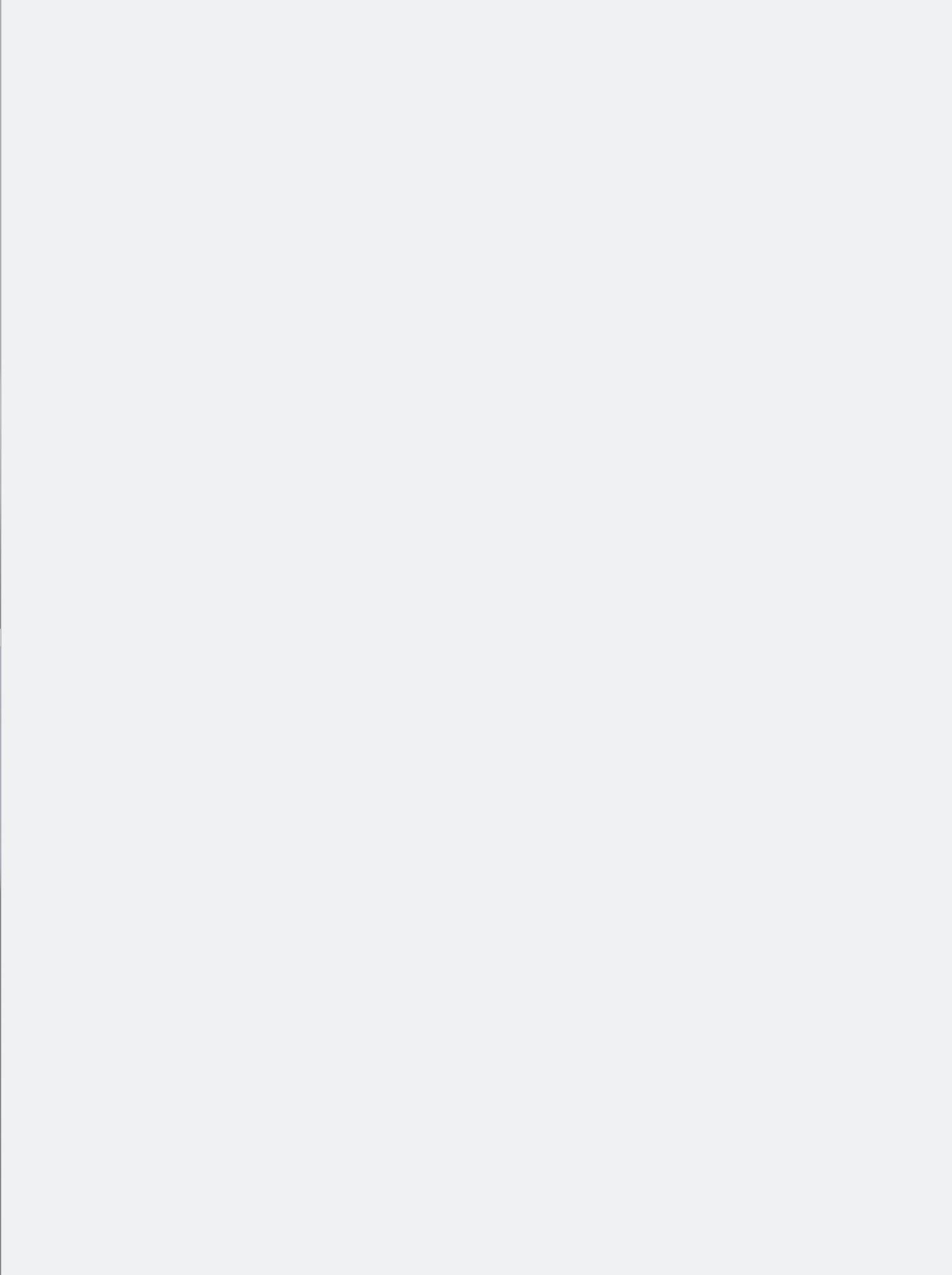
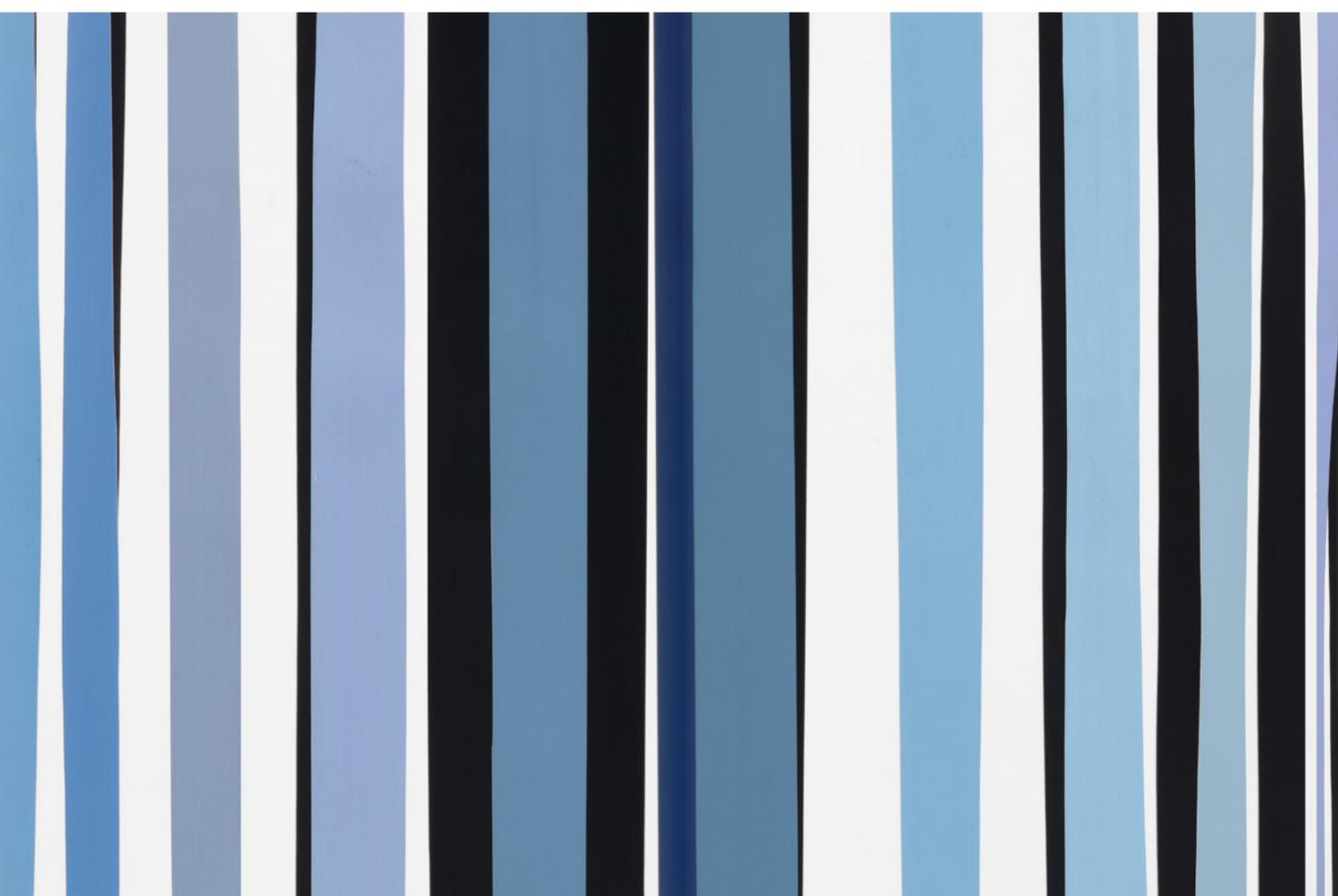
Object  
03  
Scene at Night





Object  
16  
Scene at Night





SCENE AT NIGHT

SCENE AT NIGHT



Poster  
12  
Veilchen  
*Black Eye*  
Detail



Object  
12  
Scene at Night





Object  
13  
Scene at Night











Object  
07  
Scene at Night



WAND

DUST

KUBUS

RAUM

WALL

DUST

CUBE

SPACE

Poster  
01

– Wir wollen nun ein Interview führen.  
Sie haben angekündigt, dass Sie uns  
etwas über Ihre Reise nach Japan  
erzählen.

– Ja, leider, ich hab' schon viel  
vergessen.

– So.

– *We would now like to conduct an interview.  
You mentioned that you were planning to tell us  
something about your trip to Japan.*

– *Yes, unfortunately, I already forgot a lot of it.*

– *I see.*

Detail





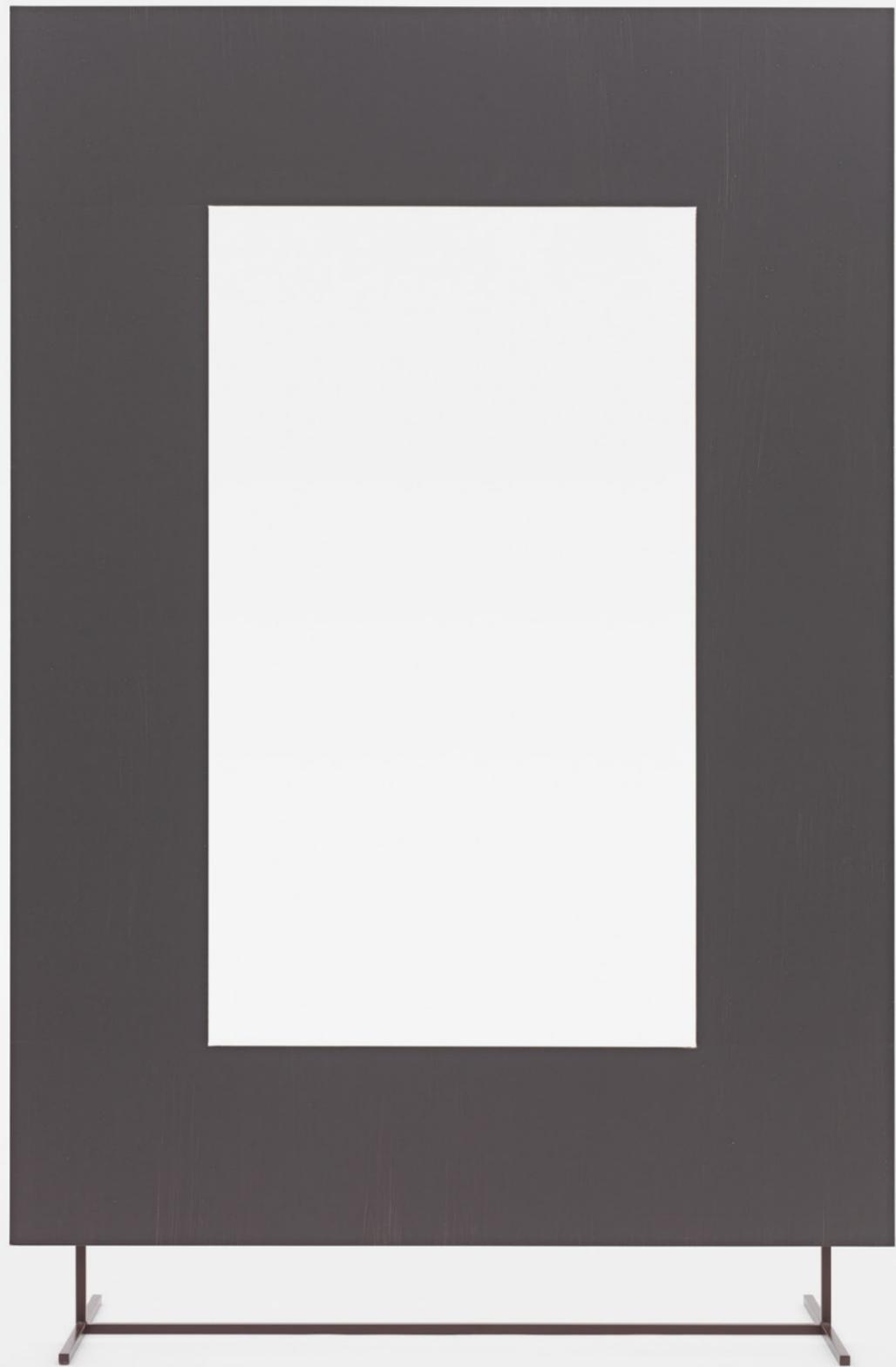
Object  
10  
Wand  
Wall





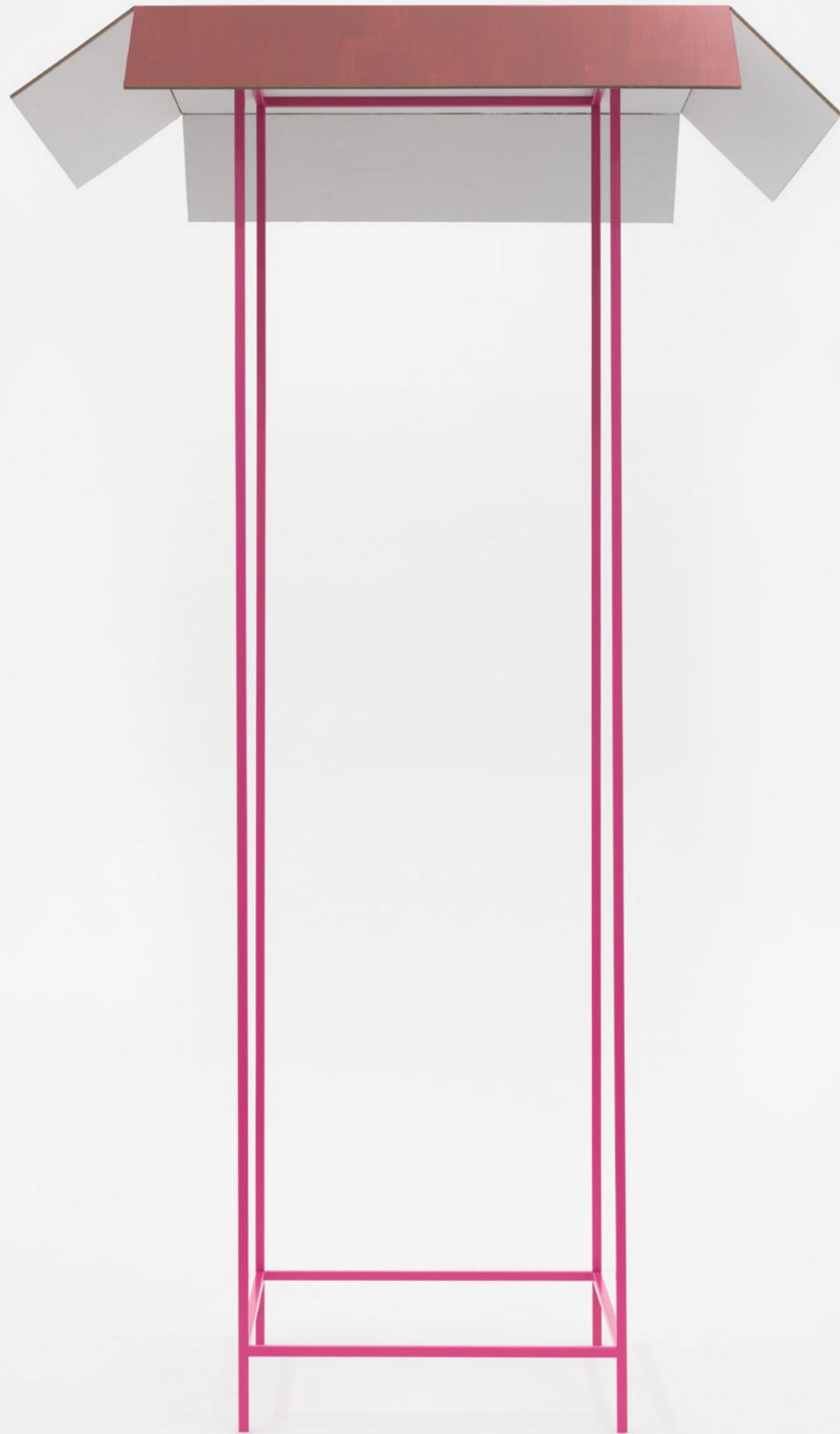
Object  
08  
Wand  
Wall



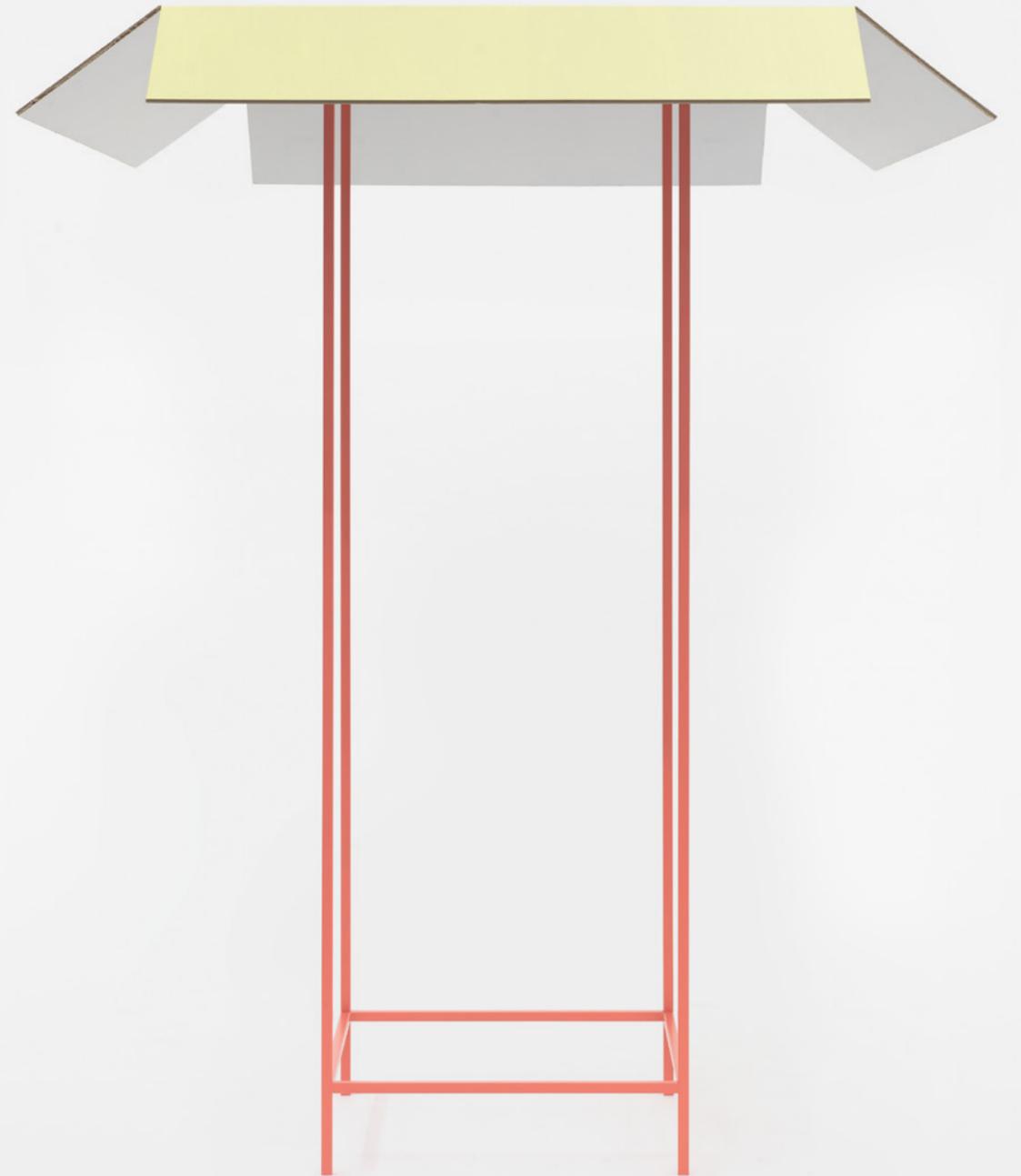


Object  
09  
Wand  
Wall





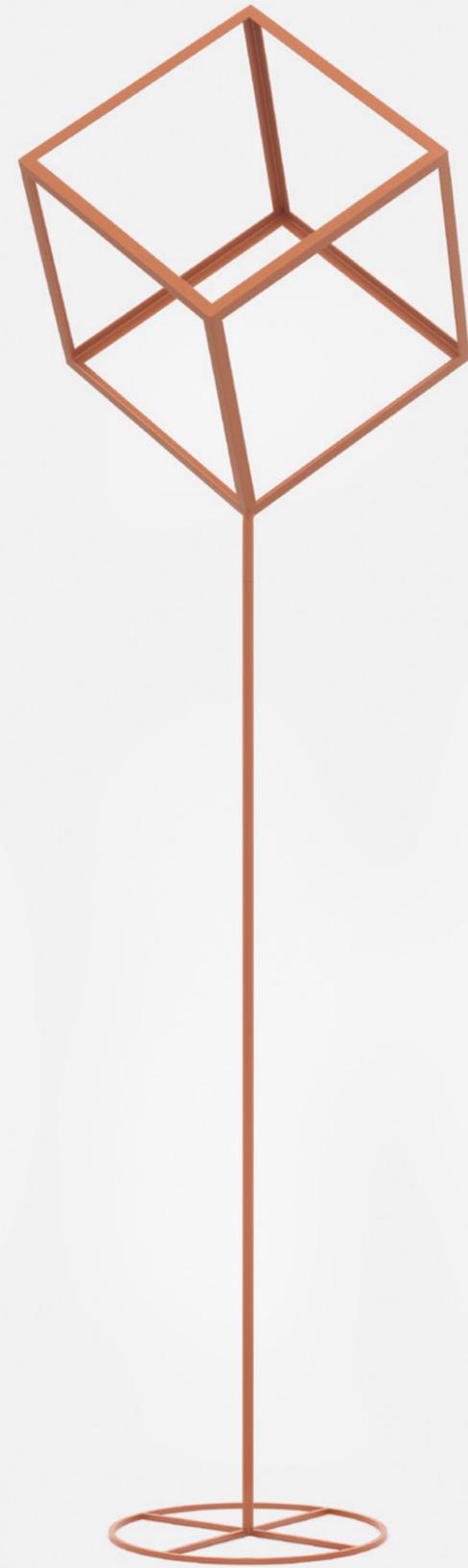
Object  
04  
Dust



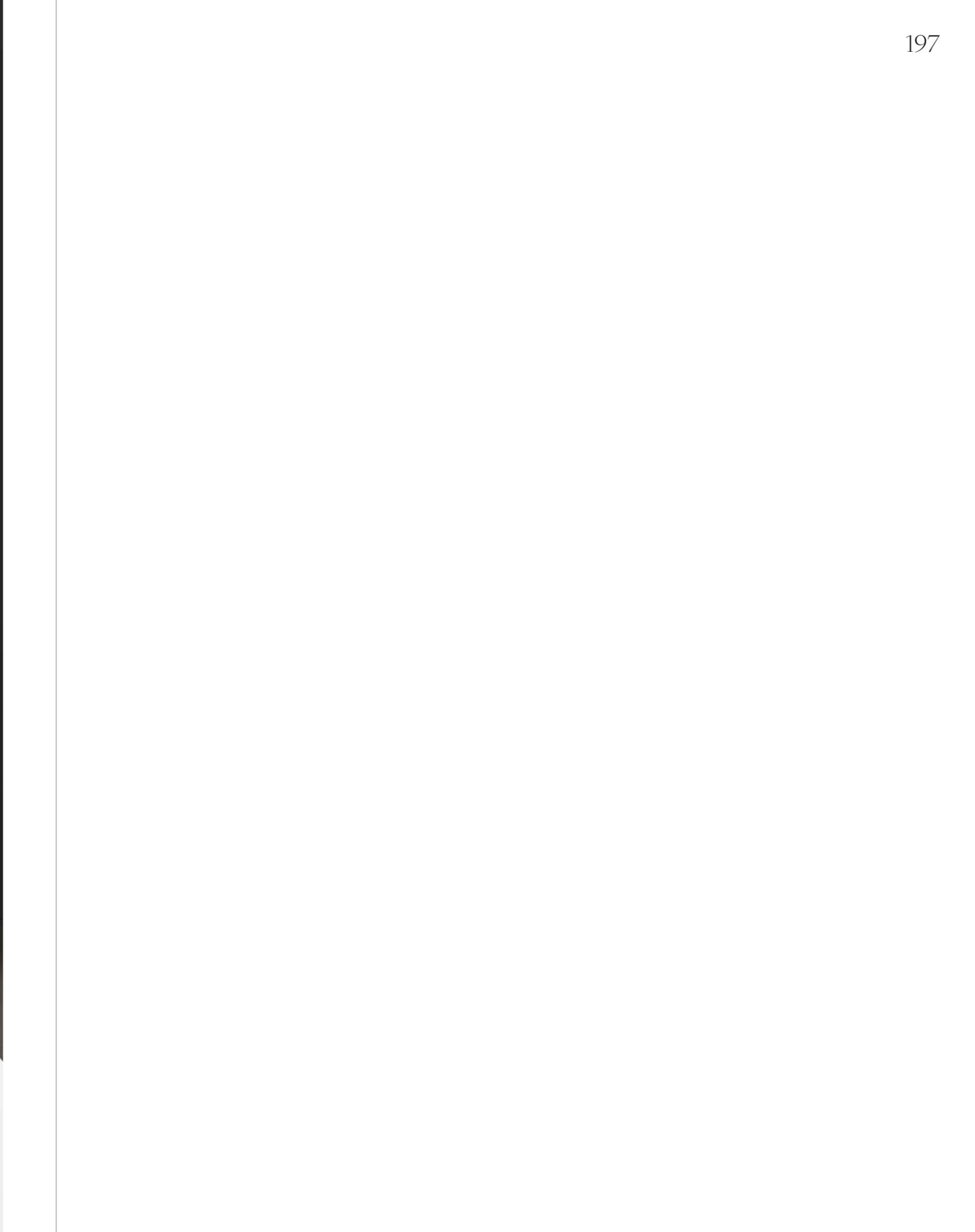
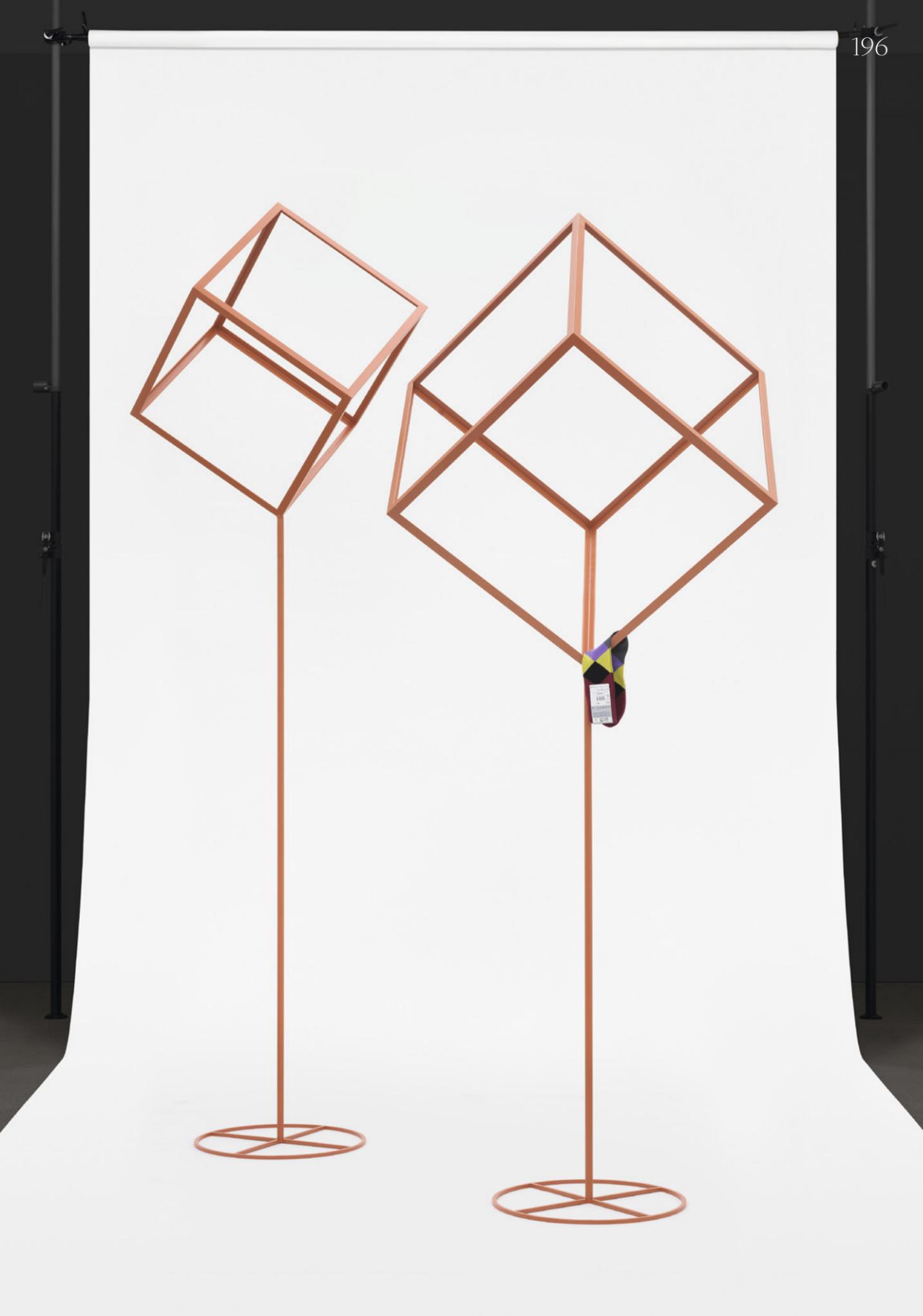
Object  
06  
Dust

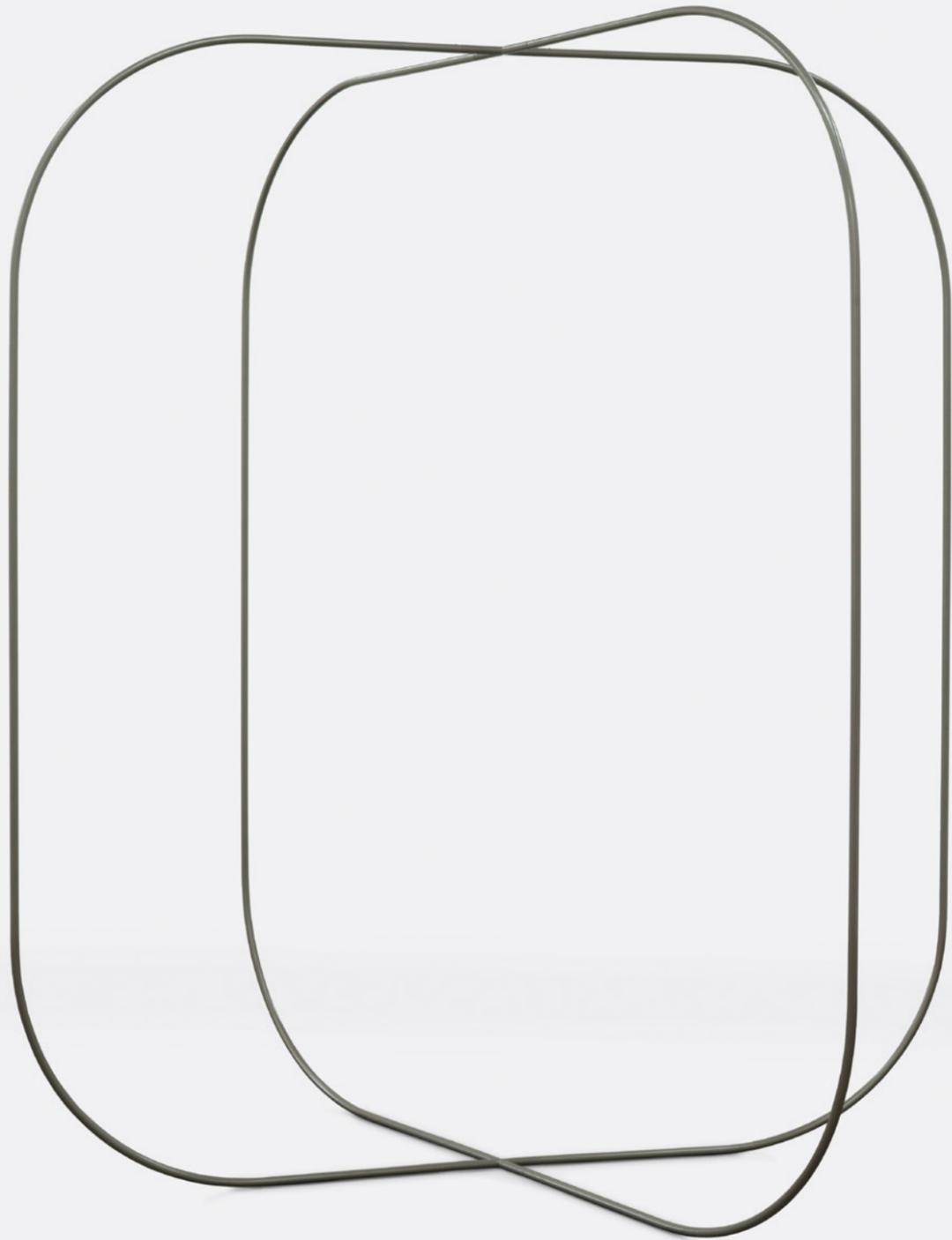


Object  
17  
Kubus  
*Cube*



Object  
18  
Kubus  
*Cube*





Object  
20  
Raum  
*Space*



01	Versuch <i>Experiment</i>	11	Versuch <i>Experiment</i>	21	Versuch <i>Experiment</i>	31		41		51	
02	Versuch <i>Experiment</i>	12	Versuch <i>Experiment</i>	22	Versuch <i>Experiment</i>	32	2006 Acrylic on styrofoam 125 × 80 cm / 49.2 × 31.5 in 205	42		52	2006 Acrylic on styrofoam 125 × 80 cm / 49.2 × 31.5 in 207
03	Versuch <i>Experiment</i>	13	Versuch <i>Experiment</i>	23	Versuch <i>Experiment</i>	33	2006 Acrylic on styrofoam 125 × 80 cm / 49.2 × 31.5 in 204	43		53	2006 Acrylic on styrofoam 125 × 80 cm / 49.2 × 31.5 in 206
				24	Versuch <i>Experiment</i>	34		44		54	
				25	Versuch <i>Experiment</i>	35		45		55	Versuch <i>Experiment</i>
				26	Versuch <i>Experiment</i>	36		46		56	Versuch <i>Experiment</i>
07	Versuch <i>Experiment</i>			27	Versuch <i>Experiment</i>	37		47		57	Versuch <i>Experiment</i>
08	Versuch <i>Experiment</i>					38		48		58	Versuch <i>Experiment</i>
09	Versuch <i>Experiment</i>					39		49		59	Versuch <i>Experiment</i>
10	Versuch <i>Experiment</i>					40		50			





The setting of the speech "Drops, Tea, and Overoptimal Dummies" given by Harald Braun in Berlin on August 17, 2006 on the occasion of the "Series of Experiments on the Viscosity of Colour" by Klaus-Martin Treder.





Poster  
04

Tropfen. Versuchsreihe zur  
Viskosität der Farbe

*Dripping. Series of Experiments  
on the Viscosity of Colour*

Detail

vor den Brutplatz  
ucht- und Angriffs-  
verhalten: Er steckt  
Biegelbild angreift.

**ER.** - Von Mensch  
ismen beziehungs-  
schema zeigt sich  
wird. Kulleraugen,  
ungsrichtung Stirn-  
aktionen des Men-  
auf der Seite rechts  
n Raum Gehendes  
liert eingesetzt in  
le und in der Wer-  
**CHEN-SCHEMA-**

te Aufblähung der  
mal farblich, einmal  
wird nochmals ver-  
aloide Aufpumpen

suchung, wo Trop-  
**TLERBEDARFS-**  
**BOT UND EINE**  
**TRAPPE DER**  
s Gouachevariante  
uch überoptimiert,  
z der Ölfarbe wird  
farbe leicht consu-  
**ACRYL ZU ÖL**  
**IER VORTEILE:**  
elweibchens nach.  
Orchidee.

**RYL-FARBCHEN-**  
**RIMENTELLEN**



Wenn ich wieder zurückgehe in die Experimente und Versuchsreihen von Klaus-Martin Treder, auf die Überoptimierungen innerhalb der Malerei, dann findet bei dieser Arbeit eine Überoptimierung statt mit dem Riesentropfen, also alles in Acrylfarbe, in Weiß, verschiedene Produkte im Überangebot - da gibt's eine Liste mit 8 bis 9 verschiedenen Produkten. Hier der Riesenfleck. **OFT IST DIE FARBE SO IN DER PASTOSEN KONSISTENZ ALS PASTE EINGESTELLT, DASS SIE DAS AUSSCHÜTTEN DIREKT AUF DEN BILDTRÄGER ERMÖGLICHT**, dass die Farbe diesen Ölcharakter, diesen dicken, reliefartigen Ölcharakter mit verschiedenen **PROFILTIEFEN**, ähnlich dem **AUTOREIFEN**, aus sich heraus erhält und ermöglicht. Die Reize innerhalb dieses Spektrums des Experimentierens sind natürlich sehr vielfältig und vital ausbaubar. Farbe, direkt aus der Tube herausgetropft, erzeugt diese plastischen Kreispunkte. **DANN EINE BEWEGUNGSSPUR VOM KREIS HIN ZUM OVALOID, ÄHNLICH WIE VON DER KUGEL HIN ZUM EI - UND HIN ZUR WÖLBUNG.** Die Wölbung lässt sich noch verstärken durch in den Raum gehende Verbiegungen und durch in den Raum gehende Bewegungen. **(DIE MALEREIEN WERDEN WÄHREND DER REDE AM AUTO AUFGEBAUT.)** Das Bewegungs-

seek refuge in their mother's protective mouth. In the experiment, **A MAN-MADE BALL-SHAPED DUMMY IS USED AS THE RELEASING STIMULUS.** The dummy has been constructed in order to find out whether or not the young cichlids respond to the ball-shaped object as a sign stimulus. The ball has an opening. With danger imminent, the cichlids accept the opening in the ball as a substitute for the protective mouth of their mother. The sign stimulus fits the innate releasing mechanism like a key fits into a lock.

From balls to eggs now: there are other overoptimal dummies which have their uses, e.g. the overoptimized dummy eggs given to oyster catchers for brooding. **[PEOPLE PASSING BY IN FRONT OF THE CAMERA. PASSER-BY: THANK-YOU.]** - You're welcome. - In this case the overoptimal dummy consists of a supernatural number of eggs. In nature, ground-breeding oyster catchers usually have clutches of 3 eggs, the dummy is an exaggerated cluster of 5. Colour is another possibility to overoptimize. Or oversize. The **GIANT DUMMY** is the one it drags off. **THE OYSTER CATCHER WILL TRY TO BREED THE OVERSIZED COLOURED EGG, ALTHOUGH IF IT CANNOT EVEN SIT ON IT.** This demonstrates how overoptimal dummies are preferred to natural stimuli. In behavioural experiments, the oyster catcher shows another peculiar behaviour pattern. When confronted with a mirror at his nesting place, it is caught in a conflict of **FIGHT OR FLIGHT** as it catches sight of itself. This irritation drives it into displacement activity: first, it snuggles its beak under his wing as if to go to sleep - and then attacks its mirror image.

**GONE WITH THE WIND, I'M LOOKING FOR THAT OTHER PAGE. - HERE IT IS.** - In the human context, there are overoptimal dummies and innate releasing mechanisms as well - or stimuli that also provoke responses. The best-known stimulus-response-scheme is the so-called baby scheme according to which a shape is perceived as cute. Saucer eyes, large, round, relatively large head, markedly chubby cheeks, relatively high, slightly bulging forehead. This **CUTENESS SCHEME** triggers brood care responses in humans, whereas the not-cute-scheme-releasing mechanism can be seen here on the right-hand side from top to bottom. With these forms protruding into space, there is also the impression of aggressiveness. This cuteness scheme tends to be over-

Sign stimuli of ou  
**YEARS IN PRI**  
mization, of cour  
the gold tooth as  
ween sentimental  
ded to the rear w  
**THE COLOUR C**  
from yellow-green  
result is a kind o  
Leaving this grou  
discuss other exp  
and the Mike Tys

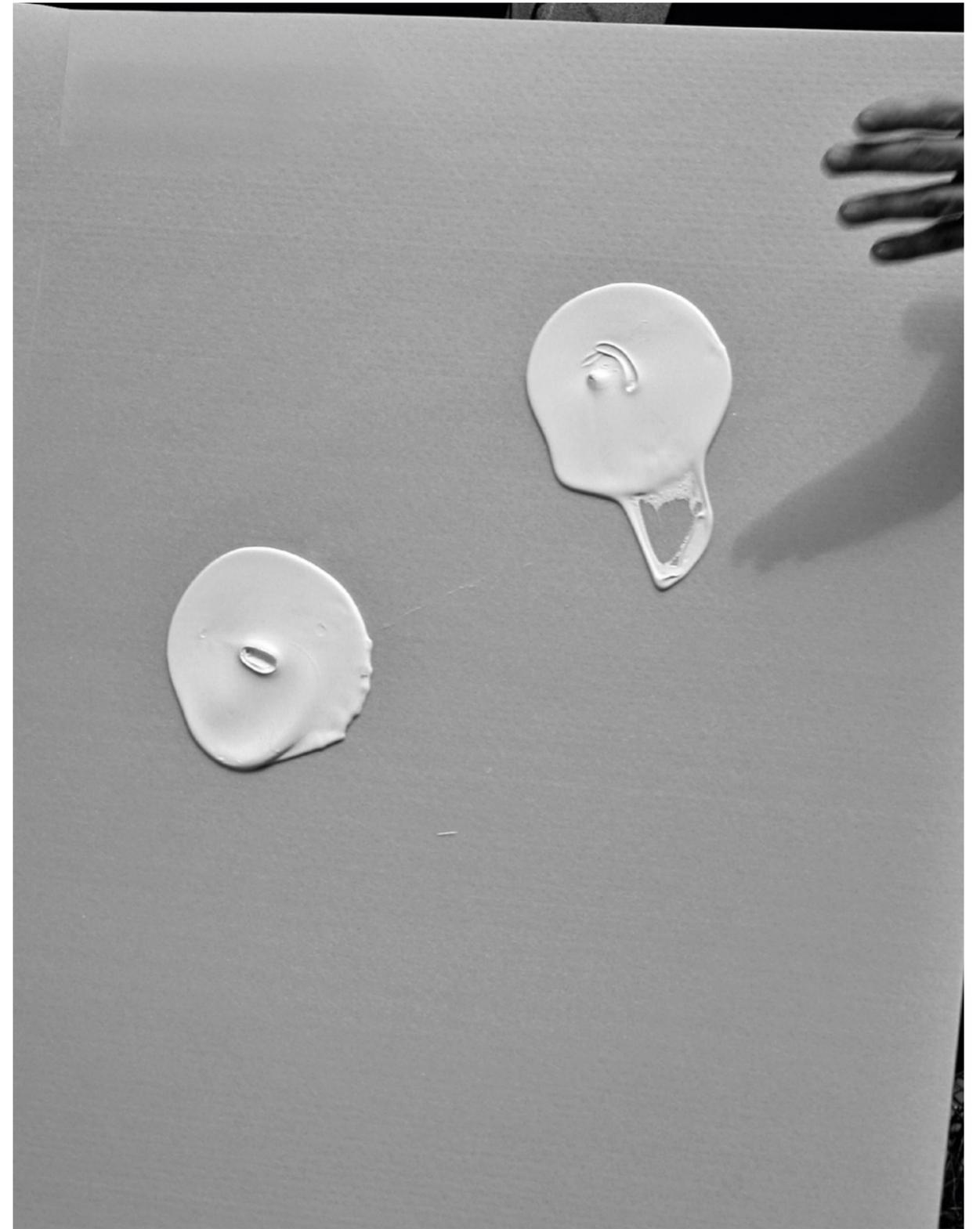
**NOW, LET'S GE**  
**HM. LEAVE EV**  
**THING ELSE H**  
With the car, the  
**BATTLEFIELD**  
can actually do 1  
it is - this being  
The Mike Tyson fr  
cosmetic industry  
**SIDE WINDOW**  
Collectors of art i  
a certain period.  
exhibitions at na  
posters or other  
**HAVE COME AC**  
**DIE CONSTANT**  
**COTTON, BLOW**  
works from the sa

**WATER, ENGIN**  
**USED IN AND C**  
taken by Klaus-M  
this work is over  
white, several pro  
rent products. Her  
**SUCH A PASTY**  
**TO THE SUBST**  
ture, this thick rel  
a **CAR TYRE.**  
The stimuli withi  
more experiment  
a circle. **THEN T**  
**OVALOID - SIM**  
**GINS TO BULG**  
ving it in space. (  
**SPEECH IS IN**



Poster  
04  
Tropfen. Versuchsreihe zur  
Viskosität der Farbe  
Dripping. Series of Experiments  
on the Viscosity of Colour  
Detail

- |    |   |   |
|----|---|---|
| 61 | 71  | 81  |
| 62 | 72  | 82  |
| 63 | 73<br>2006<br>Acrylic on styrofoam<br>125 × 80 cm / 49.2 × 31.5 in<br>215, detail | 83<br>2007<br>Acrylic on wood<br>125 × 80 cm / 49.2 × 31.5 in<br>113; 112, detail |
|    | 74  | 84  |
| 65 | 75  |   |
| 66 | 76<br>2007<br>Acrylic on styrofoam<br>95 × 66 cm / 37.4 × 26 in<br>114            | 86  |
| 67 | 77  | 87  |
| 68 | 78<br>2007<br>Acrylic on styrofoam<br>95 × 66 cm / 37.4 × 26 in<br>115            | 88  |
| 69 | 79  | 89  |
|    | 80  |   |



73  
Detail

	101	111		121	2011 Acrylic, oil, various materials on canvas 180 × 90 cm / 72 × 35.4 in 95	131	141	2012 Acrylic, various materials on canvas 160 × 80 cm / 63 × 31.5 in 103	
92	102	112	2010 Acrylic, oil, various materials on aluminum 192 × 96 cm / 75.6 × 37.8 in 121	122			142		
93	103	113	2009 Acrylic, various materials on canvas 200 × 100 cm / 78.7 × 39.4 in 218	123			143		
94	104	114		124		134	2012 Acrylic, various materials on canvas 260 × 190 cm / 102.4 × 74.8 in 97	144	
95	105	115		125	2011 Acrylic, oil, various materials on aluminum 192 × 96 cm / 75.6 × 37.8 in 123	135	145		
96	106	116		126	2011 Acrylic, oil, various materials on aluminum 180 × 90 cm / 72 × 35.4 in 125	136	146		
97	107	117		127		137	147	2012 Acrylic, oil on aluminum 80 × 80 cm / 31.5 × 31.5 in 126	
98	108	118		128		138	2012 Acrylic, various materials on canvas 180 × 90 cm / 72 × 35.4 in 100	148	
99	109	119	2009 Acrylic, oil on aluminum 192 × 96 cm / 75.6 × 37.8 in 201 × 96 cm / 79 × 37.8 in 118; 119, detail	129		139	2012 Acrylic, various materials on canvas 180 × 90 cm / 72 × 35.4 in 101	149	
100	110	120		130		140	2012 Acrylic, various materials on canvas 160 × 80 cm / 63 × 31.5 in 102	150	2012 Acrylic on canvas 50 × 50 cm / 19.7 × 19.7 in 58 × 50 cm / 22.8 × 19.7 in 222



151

161 2015  
Acrylic, various materials  
on canvas  
160×80 cm / 63×31.5 in  
106

152

162 2015  
Acrylic, various materials  
on canvas  
160×80 cm / 63×31.5 in  
107

153

154

155

2013  
Acrylic, various materials  
on canvas  
160×80 cm / 63×31.5 in  
104

156

2013  
Acrylic, various materials  
on canvas  
160×80 cm / 63×31.5 in  
105

Poster  
16

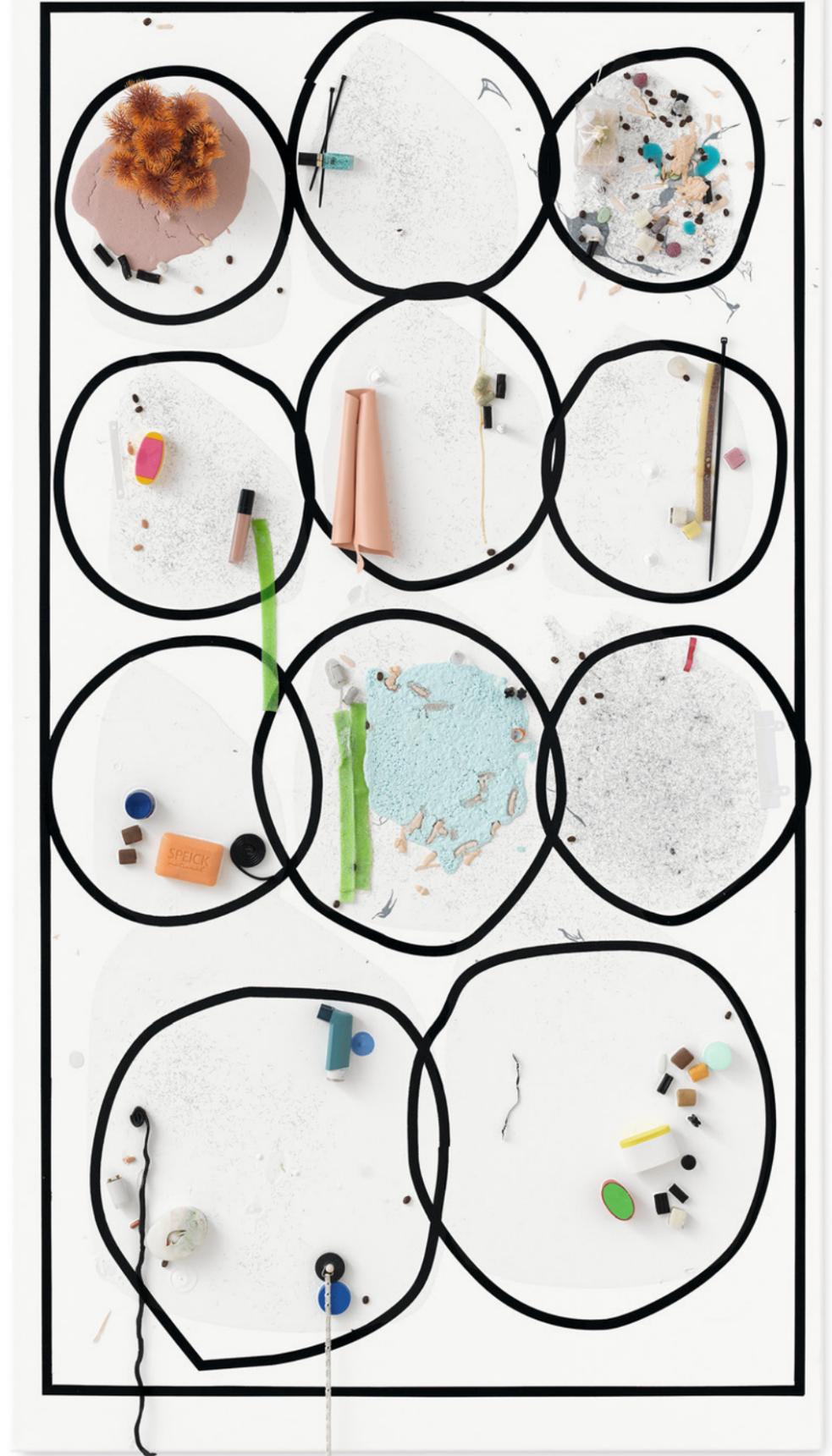
- If you wanna tell me something, Adam ...  
- This is the girl.  
- Excellent choice, Adam.

Detail

- If you wanna tell me something, Adam ...

/- This is the girl. /





- 01 2016  
Acrylic, oil, various materials  
on canvas  
200×100 cm / 78.7×39.4 in  
225
- 02
- 03 2016  
Acrylic, oil, various materials on canvas  
300×150 cm / 118×59 in  
41
- 04 2016  
Acrylic, oil, various materials on canvas  
300×150 cm / 118×59 in  
43
- 05 2016  
Acrylic, oil, various materials on canvas  
300×150 cm / 118×59 in  
45

06

07

08

- 01 11 21
- 02 12 2016  
Oil, caps on canvas  
48×42 cm / 19×16.5 in  
51 22
- 03 13 2016  
Oil, caps on canvas  
48×42 cm / 19×16.5 in  
50 23
- 04 14 2017  
Oil, caps on canvas  
48×42 cm / 19×16.5 in  
54×42 cm / 21.3×16.5 in  
52 24
- 05 15 25
- 06 16 26
- 07 17
- 08 18 2016  
Oil, caps on canvas  
48×42 cm / 19×16.5 in  
48 2018  
Socks on canvas  
48×42 cm / 19×16.5 in  
54×42 cm / 21.3×16.5 in  
228
- 09 19
- 10 20 2016  
Oil, various materials on canvas  
48×42 cm / 19×16.5 in  
49 2018  
Terry tie on canvas  
50×40 cm / 19.7×15.8 in  
69×40 cm / 27.2×15.8 in  
54



O1	2015 Acrylic, caps on canvas 200×100 cm / 78.7×39.4 in 26	11	21	31
O2	2015 Acrylic, various materials on canvas 200×100 cm / 78.7×39.4 in 27; 24–25, detail		22	2016 Acrylic, various materials on canvas 48×42 cm / 19×16.5 in 36
O3			23	33
O4		14	2016 Acrylic, eye drops on canvas 48×42 cm / 19×16.5 in 90	24
O5		15	2016 Acrylic, various materials on canvas 200×110 cm / 78.7×43.3 in 88	25
			2016 Acrylic, cap on canvas 100×100 cm / 39.4×39.4 in 34	35
O6		16	2016 Acrylic, various materials on canvas 200×110 cm / 78.7×43.3 in 89	26
			2016 Acrylic, cosmetics on canvas 100×100 cm / 39.4×39.4 in 35	36
O7	2015 Acrylic, various materials on canvas 200×100 cm / 78.7×39.4 in 28	17	27	37
O8	2015 Acrylic, various materials on canvas 200×100 cm / 78.7×39.4 in 29; 30–31, detail	18	28	
O9		19	29	
10		20	30	

01	11	2013 Acrylic, oil, various materials on canvas 220 × 110 cm / 86.6 × 43.3 in 8	21
02	12	2013 Acrylic, oil, various materials on canvas 220 × 110 cm / 86.6 × 43.3 in 9	
03	13		
04	14		
05	15		
06	16	2012 Acrylic, oil, various materials on canvas 220 × 110 cm / 86.6 × 43.3 in 6	
07	17	2017 Acrylic, oil, various materials on canvas 220 × 110 cm / 86.6 × 43.3 in 12	
08	18	2017 Acrylic, oil, various materials on canvas 220 × 110 cm / 86.6 × 43.3 in 13	
09	19		
10	20	2018 Acrylic, oil, various materials on canvas 48 × 42 cm / 19 × 16.5 in 18	



01	11	21	31	41	51
02	12	22	<b>32</b>	42	52
			2011 Acrylic, coffee beans on paper 29,7 × 21 cm / 11.7 × 8.3 in 244		
03	13	23	33	43	53
04	14	24	34	<b>44</b>	54
				2011 Acrylic, various materials on paper 69 × 50 cm / 27.2 × 19.7 in 79	
05	<b>15</b>	<b>25</b>	35	45	55
	2011 Acrylic, various materials on paper 69 × 50 cm / 27.2 × 19.7 in 80	2011 Acrylic, cap on paper 29,7 × 21 cm / 11.7 × 8.3 in 243			
06	16	26	36	46	56
07	17	<b>27</b>	37	47	57
		2011 Acrylic, various materials on paper 29,7 × 21 cm / 11.7 × 8.3 in 245			
08	18	28	38	48	58
09	19	29	<b>39</b>	49	59
			Acrylic, chewing gum on paper 29,7 × 21 cm / 11.7 × 8.3 in 247		
10	<b>20</b>	<b>30</b>	40	50	<b>60</b>
	2011 Acrylic, various materials on paper 42 × 29,7 cm / 16.5 × 11.7 in 77	2011 Acrylic, various materials on paper 29,7 × 21 cm / 11.7 × 8.3 in 246			2012 Acrylic, various materials on canvas 240 × 200 cm / 94.5 × 78.7 in 70



Disorientation and Aesthetics O2, FS.ART, Berlin, 2012, installation view



61

72 2012  
Acrylic, various materials  
on canvas  
200×100 cm / 78.7×39.4 in  
86

73 2012  
Acrylic, various materials  
on canvas  
200×100 cm / 78.7×39.4 in  
87

65

66 2012  
Acrylic, various materials  
on canvas  
190×80 cm / 74.8×31.5 in  
71

67

77

68

79

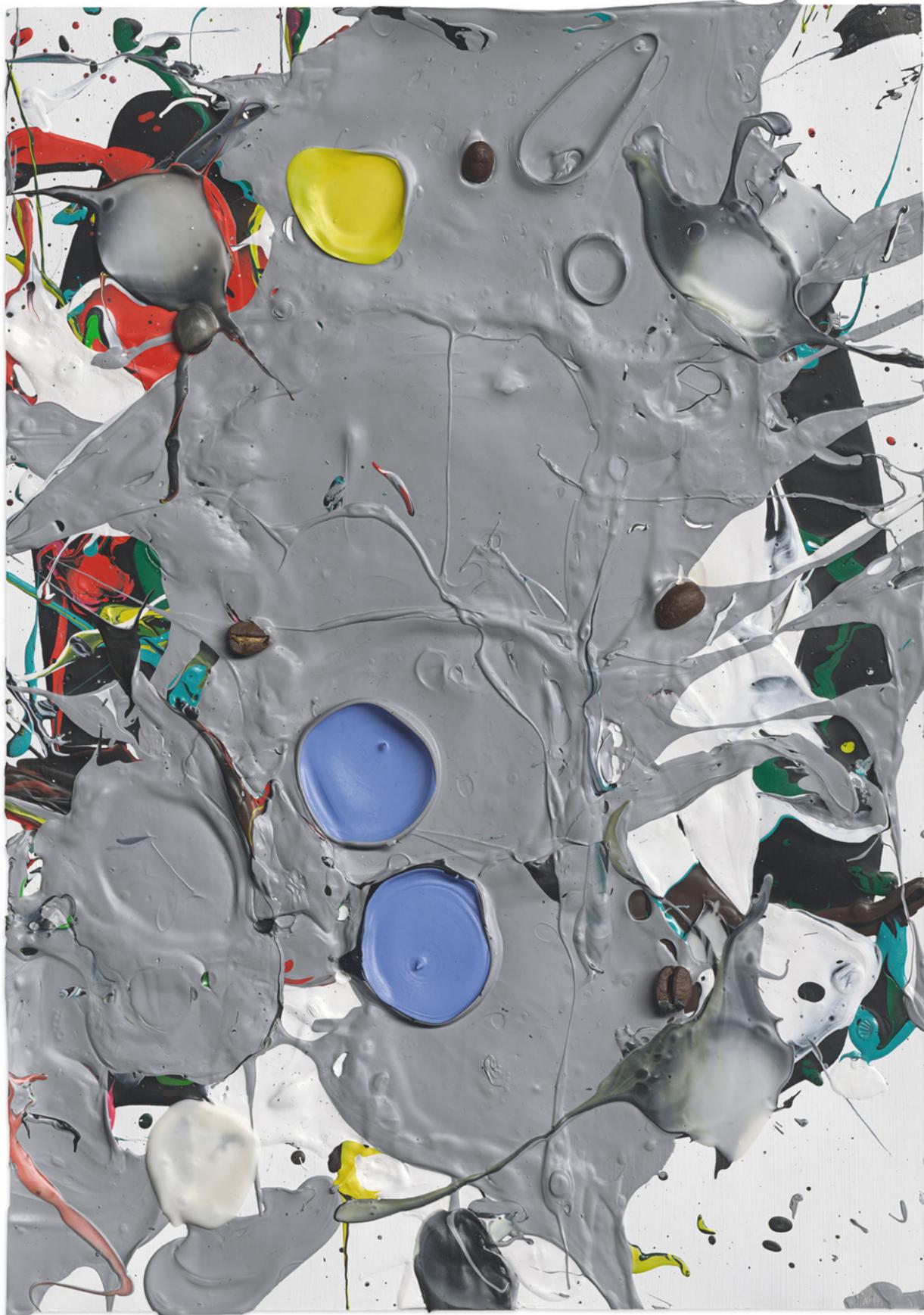
80

81 2012  
Acrylic on canvas  
48×42 cm / 19×16.5 in  
72

87 2012/13/17  
Acrylic, coffee bean on canvas  
48×42 cm / 19×16.5 in  
82×51 cm / 32.3×20 in  
67

88







101

102 2013  
Acrylic on canvas  
48 × 42 cm / 19 × 16.5 in  
58 × 51 cm / 22.8 × 20 in  
58

93

103

94

104 2013  
Acrylic on canvas  
48 × 42 cm / 19 × 16.5 in  
79 × 47 cm / 31 × 18.5 in  
59

95

2013  
Acrylic on canvas  
48 × 42 cm / 19 × 16.5 in  
81 × 58 cm / 31.9 × 22.8 in  
66

105

96

97

2013  
Acrylic on canvas  
48 × 42 cm / 19 × 16.5 in  
84 × 66 cm / 33 × 26 in  
61

98

99

2013  
Acrylic, coffee bean on canvas  
48 × 42 cm / 19 × 16.5 in  
80 × 53 cm / 31.5 × 20.9 in  
65

100

2013  
Acrylic, coffee bean on canvas  
48 × 42 cm / 19 × 16.5 in  
64 × 55 cm / 25.2 × 21.7 in  
63



01	11	21	31	41	51
02	12	22	32	42	52
03	13	23	33	43	53
04	14	24	34	44	54
05	15	25	35	45	55
06	16	26	36	46	56
07	17	27	37	47	57
08	18	28	38	48	58
09	19	29	39	49	59
10	20	30	40	50	60

2012  
Acrylic, pull tab on canvas  
30 × 30 cm / 11.8 × 11.8 in  
41 × 42 cm / 16.1 × 16.5 in  
255

2013  
Acrylic, pull tab on canvas  
30 × 30 cm / 11.8 × 11.8 in  
39 × 37 cm / 15.4 × 14.6 in  
257

2013  
Acrylic, pull tab on canvas  
30 × 30 cm / 11.8 × 11.8 in  
42 × 34 cm / 16.5 × 13.4 in  
256

61

71

62

72

63

73

2013  
Acrylic, pull tab on canvas  
30 × 30 cm / 11.8 × 11.8 in  
54 × 45 cm / 21.3 × 17.7 in  
259

64

74

65

75

2013  
Acrylic, pull tab on canvas  
30 × 30 cm / 11.8 × 11.8 in  
51 × 52 cm / 20.1 × 20.5 in  
258

66

76

67

77

68

78

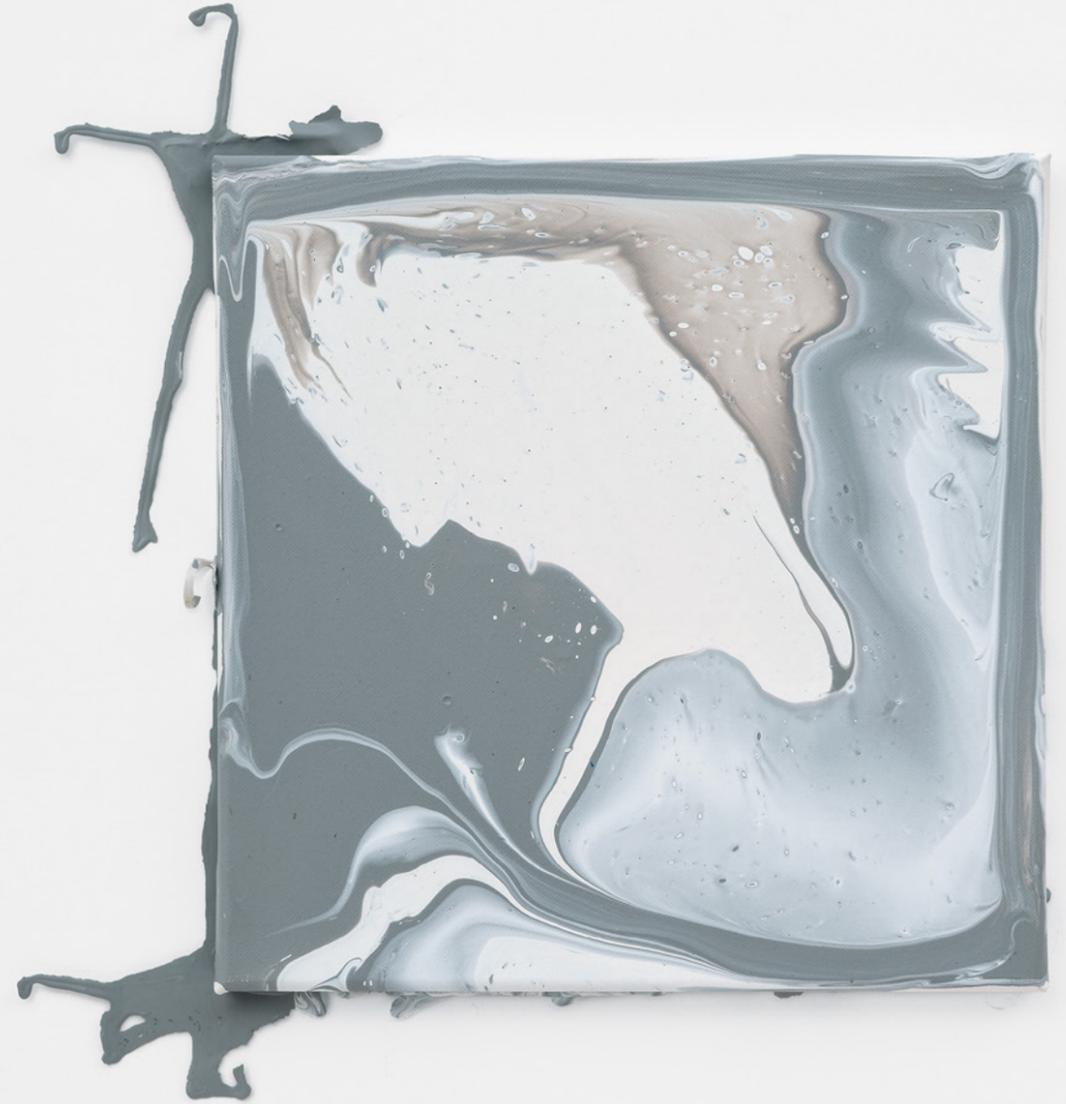
69

79

70

80











Durchschnittliche Nährwerte		
	Pro 100 ml	1 Glas (250 ml)
Brennwert	146 kJ / 34 kcal	371 kJ / 88 kcal
Eiweiß	1,9 g	4,8 g
Kohlenhydrate	6,7 g	16,8 g
davon Zucker	6,6 g	16,6 g
Fett	<0,1 g	<0,1 g
davon gesättigte Fettsäuren	<0,1 g	<0,1 g
Ballaststoffe	0,4 g	1,0 g
Natrium	<0,1 g	0,1 g

1 Glas (250 ml) Landlob Cacao Drink enthält



Durchschnittliche Nährwerte		
	Pro 100 ml	1 Glas (250 ml)
Brennwert	143 kJ / 34 kcal	359 kJ / 85 kcal
Eiweiß	1,7 g	4,3 g
Kohlenhydrate	6,7 g	16,8 g
davon Zucker	6,7 g	16,8 g
Fett	<0,1 g	<0,1 g
davon gesättigte Fettsäuren	<0,1 g	<0,1 g
Ballaststoffe	<0,1 g	<0,1 g
Natrium	<0,1 g	0,1 g

1 Glas (250 ml) Landlob Vanilla Drink enthält



Durchschnittliche Nährwerte		
	Pro 100 ml	1 Glas (250 ml)
Brennwert	138 kJ / 32 kcal	345 kJ / 81 kcal
Eiweiß	1,7 g	4,3 g
Kohlenhydrate	6,4 g	16 g
davon Zucker	6,4 g	16 g
Fett	<0,1 g	<0,1 g
davon gesättigte Fettsäuren	<0,1 g	<0,1 g
Ballaststoffe	<0,1 g	<0,1 g
Natrium	<0,1 g	0,1 g

1 Glas (250 ml) Landlob Erdbeer Drink enthält

Brennwert	Zucker	Fett	gesättigte Fettsäuren	Natrium
81 kcal	16 g	<0,1 g	<0,1 g	0,1 g

1 Glas (250 ml) Landlob Erdbeer Drink enthält

Brennwert
81 kcal

118002-V3-17-11-11



01	11	21
02	12	22
	13	23
14	2014 Acrylic on paper 32,2 × 21 cm / 12.7 × 8.3 in 265	
	15	
	16	
07	17	
08	18	
09	19	
10	20	



**01 No Washing Machine**

2005  
Cardboard, painted, powder-coated  
steel construction, illuminant  
2 parts  
270 × 90 × 90 cm  
106.3 × 35.4 × 35.4 in  
268

**06 Dust**

2013  
Cardboard, painted, powder-coated  
steel construction  
1 part  
210 × 230 × 160 cm  
82.7 × 90.6 × 63 in  
193

02

**07 Scene at Night**

2013  
Paper, painted, powder-coated  
steel construction  
36 parts  
280 × 95 × 95 cm  
110.2 × 37.4 × 37.4 in  
178  
180, detail

**12 Scene at Night**

2014  
Paper, painted, powder-coated  
steel construction  
19 parts  
212 × 189 × 71 cm  
83.5 × 74.4 × 28 in  
168–169  
166, detail

**16 Scene at Night**

2017  
Paper, painted, powder-coated  
steel construction  
24 parts  
180 × 57 × 57 cm  
72 × 22.4 × 22.4 in  
160–161  
162, detail

**17 Kubus**

*Cube*

2017  
Powder-coated steel construction,  
socks  
266 × 98 × 98 cm  
104.7 × 38.6 × 38.6 in  
194, 196

**03 Scene at Night**

2010  
Paper, painted, powder-coated  
steel construction  
58 parts  
204 × 171 × 49 cm  
80.3 × 67.3 × 19.3 in  
158–159  
155, detail

**08 Wand**

*Wall*

2013  
Cardboard, painted, powder-coated  
steel construction  
1 part  
266 × 177 × 60 cm  
104.7 × 69.7 × 23.6 in  
188–189

**13 Scene at Night**

2015  
Paper, painted, powder-coated  
steel construction  
22 parts  
200 × 130 × 64 cm  
78.7 × 51.2 × 25.2 in  
170–173  
174–175, detail

**18 Kubus**

*Cube*

2017  
Powder-coated steel construction  
280 × 78 × 78 cm  
110.2 × 30.7 × 30.7 in  
195, 196

**04 Dust**

2011  
Cardboard, painted, powder-coated  
steel construction  
1 part  
300 × 130 × 130 cm  
118.1 × 51.2 × 51.2 in  
192

**09 Wand**

*Wall*

2013  
Cardboard, painted, powder-coated  
steel construction  
1 part  
266 × 177 × 60 cm  
104.7 × 69.7 × 23.6 in  
190–191

14

**19 Raum**

*Space*

**05 Scene at Night**

2011  
Paper, painted, powder-coated  
steel construction  
60 parts  
220 × 173 × 59 cm  
86.6 × 68.1 × 23.2 in  
150–152  
154, detail

**10 Wand**

*Wall*

2013  
Cardboard, painted, powder-coated  
steel construction  
1 part  
266 × 150 × 60 cm  
104.7 × 59 × 23.6 in  
186–187

15 Colour Garden

**20 Raum**

*Space*

2018  
Powder-coated steel  
construction  
200 × 175 × 95 cm  
78.7 × 69 × 37.4 in  
198



- 01** – Wir wollen nun ein Interview führen. Sie haben angekündigt, dass Sie uns etwas über Ihre Reise nach Japan erzählen. – Ja, leider, ich hab’ schon viel vergessen. – So.
- *We would now like to conduct an interview. You mentioned that you were planning to tell us something about your trip to Japan.*  
– Yes, unfortunately, I already forgot a lot of it.  
– I see.
- 2004  
Photo: Anja Soeder  
Graphic design: Philippa Walz, Stuttgart  
420 × 594 mm / 16.5 × 23.4 in  
Matte-coated paper for image printing  
Print run: 200  
2 pages  
1/1; black/black  
184–185, detail
- 02** Edition A  
**Struppi bei Nacht**
- Snowy by Night*
- 2006  
Color simulation  
Reference motif: Hergé, *The Adventures of Tintin: Tintin in America*, p. 58  
C 50/M 40/Y 15/K 20  
Graphic design: Stefan Kaulbersch, ENORM Agentur für Visuelle Kommunikation, Cologne  
German/English/French edition  
841 × 594 mm / 33.1 × 23.4 in  
Profisilk  
Print run: 300  
2 pages  
4/1; scale/black  
176–177, detail
- 02** Edition B  
**Struppi bei Nacht**
- Snowy by Night*
- 2006  
Page a  
Color simulation  
Reference motif: Hergé, *The Adventures of Tintin: Tintin in America*, p. 58  
C 50/M 40/Y 15/K 20  
Page b  
Text: Cassandra Nakas  
Graphic design: Stefan Kaulbersch, ENORM Agentur für Visuelle Kommunikation, Cologne  
German/English edition  
841 × 594 mm / 33.1 × 23.4 in  
Profisilk  
Print run: 100  
2 pages  
4/1; scale/black
- 03** Parfüm
- Perfume*
- 2006  
Page a  
Color simulation  
Page b  
Text: Christoph Häberle, “The Beauty of the Ugly”  
Graphic design: Stefan Kaulbersch, ENORM Agentur für Visuelle Kommunikation, Cologne  
German/English edition  
980 × 680 mm / 38.6 × 26.8 in  
Profisilk  
Print run: 300  
2 pages  
1/1; Pantone 8021 Metallic/black
- 04** Tropfen. Versuchsreihe zur Viskosität der Farbe
- Dripping. Series of Experiments on the Viscosity of Colour*
- 2006  
On the occasion of the “Series of Experiments on the Viscosity of Colour,” the speech “Drops, Tea, and Overoptimal Dummies” was delivered by Harald Braun in Berlin on August 17, 2006.  
Page a  
Speech (No. 17): Harald Braun  
Photos: Oliver Hartung  
Film recording: Adrian Künzel  
Page b  
Scan: Recom, Ostfildern  
“Super Sensitive Drops Styrofoam 72”  
Graphic design: Ingrid Haug, Kurz und Haug, Berlin  
German/English edition  
980 × 680 mm / 38.6 × 26.8 in  
Profisilk  
Print run: 400  
2 pages  
Triplex/1; Pantone Warm Gray 5 C + Cool Gray 10 C + black/black  
Color temperature: Drop exchanged with styrofoam  
212–213, detail page a  
210–211, detail page b

- 05/1** Johnny Got a Gun
- 2006  
In cooperation with Stefan Kaulbersch  
Graphic design: Stefan Kaulbersch  
980 × 680 mm / 38.6 × 26.8 in  
Munken Polar  
Print run: 150  
1 page  
1/0; black

- 05/2** Endlich
- Finally*
- 2006  
In cooperation with Stefan Kaulbersch  
Graphic design: Stefan Kaulbersch  
420 × 594 mm / 16.5 × 23.4 in  
Matte-coated paper for image printing  
Print run: 200  
2 pages  
1/1; black/black

- 05/3** Who Did Run Over My Friend
- 2006  
In cooperation with Stefan Kaulbersch  
Graphic design: Stefan Kaulbersch  
980 × 680 mm / 38.6 × 26.8 in  
Munken Polar  
Print run: 150  
1 page  
1/0; black

- 05/4** Deutsch-polnische Freundschaft
- German-Polish Friendship*
- 2006  
In cooperation with Stefan Kaulbersch  
Graphic design: Stefan Kaulbersch  
680 × 980 mm / 26.8 × 38.6 in  
Munken Polar  
Print run: 150  
1 page  
1/0; black

- 06** As a matter of fact, we’re throwing the party next Saturday
- 2008  
In cooperation with Oliver Hartung  
Photo: Oliver Hartung  
Graphic design: Stefan Kaulbersch, ENORM Agentur für Visuelle Kommunikation, Cologne  
594 × 841 mm / 23.4 × 33.1 in  
Profisilk  
Print run: 500  
1 page  
1/0; black

- 07** Super Sensitive Drops
- 2008  
In cooperation with Karin Höfling  
Page a  
Graphic design: Karin Höfling, Rose Pistola, Hamburg  
Page b  
Scan: Recom, Ostfildern  
980 × 680 mm / 38.6 × 26.8 in  
Profisilk  
Print run: 600  
2 pages  
4/Duplex; scale/Pantone Cool Gray 10 C + black  
116–117, detail page b

- 08/1** Paradoxe Systeme
- Paradox Systems*
- 2009  
In cooperation with Christoph Häberle  
Four color excerpts from “Scene at Night,” 2007, 18 parts: 1, 2, 4, 7  
Realization: Stuttgart Media University  
German/English edition  
841 × 594 mm / 33.1 × 23.4 in  
Profisilk, satin matte-coated  
Print run: 4 × 150  
2 pages  
2/1; colors mixed by hand/black  
156–157, detail

- 08/2** Paradoxe Systeme
- Paradox Systems*
- 2009  
In cooperation with Christoph Häberle  
Four color excerpts from “Scene at Night,” 2007, 18 parts: 1, 2, 4, 7  
Realization: Stuttgart Media University  
German/English edition  
594 × 841 mm / 33.1 × 23.4 in  
Profisilk, satin matte-coated  
Print run: 4 × 150  
2 pages  
2/1; colors mixed by hand/black

- 08/4** Paradoxe Systeme
- Paradox Systems*
- 2009  
In cooperation with Christoph Häberle  
Four color excerpts from “Scene at Night,” 2007, 18 parts: 1, 2, 4, 7  
Realization: Stuttgart Media University  
German/English edition  
594 × 841 mm / 33.1 × 23.4 in  
Profisilk, satin matte-coated  
Print run: 4 × 150  
2 pages  
2/1; colors mixed by hand/black

- 08/7** Paradoxe Systeme
- Paradox Systems*
- 2009  
In cooperation with Christoph Häberle  
Four color excerpts from “Scene at Night,” 2007, 18 parts: 1, 2, 4, 7  
Realization: Stuttgart Media University  
German/English edition  
594 × 841 mm / 33.1 × 23.4 in  
Profisilk, satin matte-coated  
Print run: 4 × 150  
2 pages  
2/1; colors mixed by hand/black

- 09** It happened again
- 2009  
420 × 297 mm / 16.5 × 11.7 in  
Glossy paper for image printing  
Print run: 500  
2 pages  
4/1; scale/black  
277, detail

- 10** Haare, Shampoo, Schaum
- Hair, Shampoo, Foam*
- 2008  
The styling on “Hair, Shampoo, Foam” was held on August 15, 2008 at Toni & Guy, Berlin. The speech was delivered on August 23, 2008 at Bar Babette, Berlin.  
Page a  
Speech (No. 20): Harald Braun  
Interpreter (consecutive): Sonia Harm  
Photographic report: Ivan Baschang, Oliver Hartung  
Page b  
Scan: Recom, Ostfildern  
Graphic design: Rose Pistola, Hamburg  
German/French edition  
980 × 680 mm / 38.6 × 26.8 in  
Profisilk  
Print run: 600  
2 pages  
4/4; scale/scale  
14–15, detail page b

- 11** Red Monkey
- 2009  
1189 × 841 mm / 46.8 × 33.1 in  
Matte-coated paper for image printing  
Print run: 200  
1 page  
1/0; black  
274–275, detail

- 12** Veilchen
- Black Eye*
- 2010  
Page a  
Photos: Lepkowski Studios, Berlin  
Page b  
Texts: Franz Dobler, “Hit”  
Jette Rudolph, “Your blue eyes ...”  
Ludwig Seyfarth, “The Black Eye in the Arts”  
Graphic design: Carolin Kurz, Berlin  
Edited by Andreas Baur for Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar  
German/Italian edition  
841 × 594 mm / 33.1 × 23.4 in  
Profisilk  
Print run: 500  
2 pages  
4/1; scale/Pantone 273  
167, detail page a

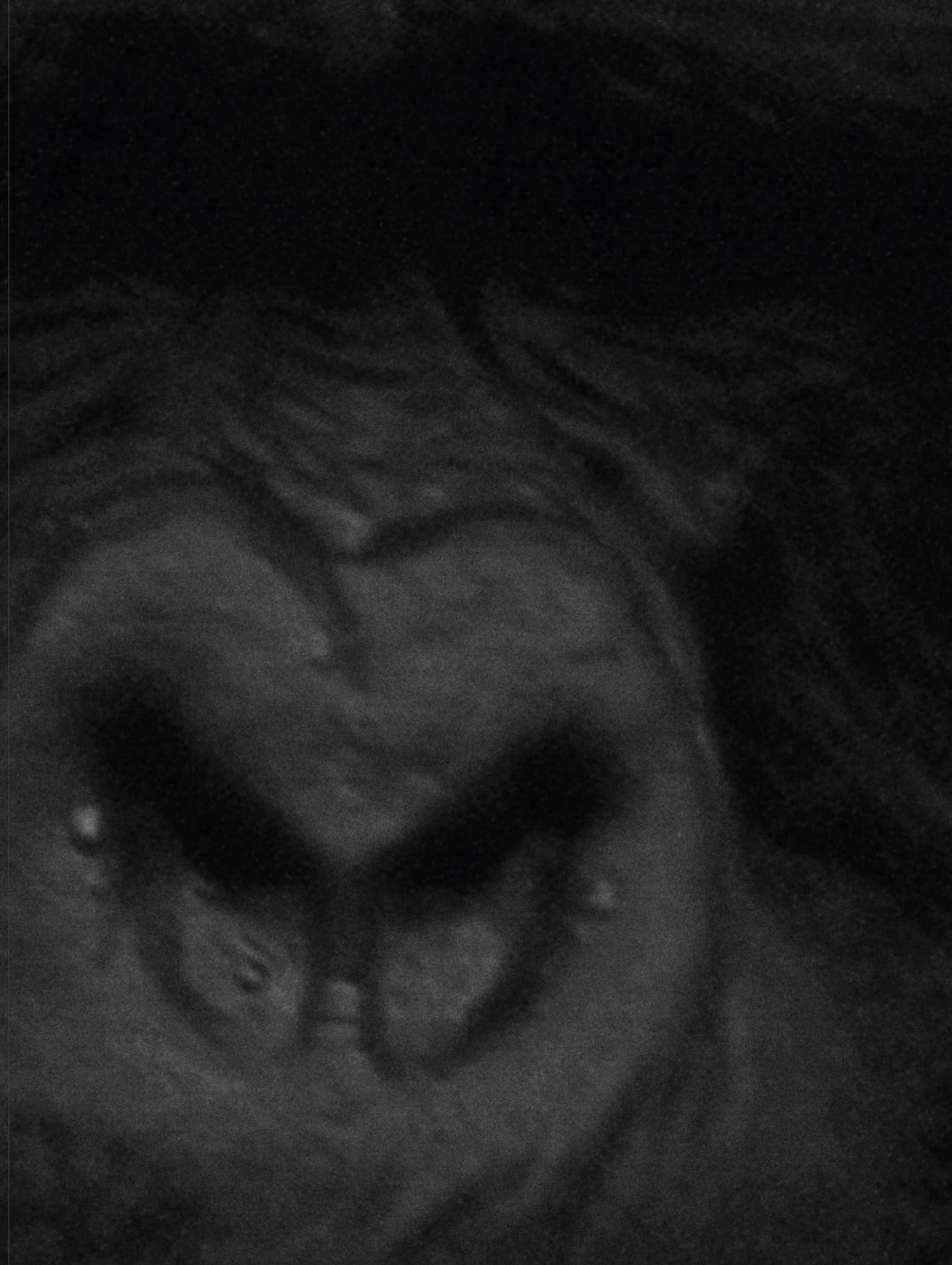
- 13** A Horse with No Name
- 2010  
297 × 210 mm / 11.7 × 8.3 in  
Matte paper for image printing  
Print run: 1200  
2 pages  
4/1; scale/black

- 14** Grillfleisch
- Barbecue*
- 2010  
Additional assistance: Lene Keller, Carolin Kurz  
Scan: Recom, Ostfildern  
420 × 594 mm / 16.5 × 23.4 in  
Chromolux 700  
Print run: 200  
1 page  
4/0; scale

- 15 **Schamhaar**  
*Pubic Hair*  
2010  
Page a/c  
Scan: Recom, Ostfildern  
Page b/d  
Text: Andreas Bernhard,  
"That Was the Present: Pubic Hair"  
Translation: Cathy Lara, San Francisco  
Graphic design: Carolin Kurz, Berlin  
German/English edition  
480 × 945 mm (480 × 465 mm)  
18.9 × 37.2 in (18.9 × 18.3 in)  
Matte-coated paper for image printing  
Print run: 200  
4 pages  
4/4; scale/scale  
16–17, detail page a
- 16 - If you wanna tell me something, Adam ...  
- This is the girl.  
- Excellent choice, Adam.  
2011  
420 × 297 mm / 16.5 × 11.7 in  
Matte paper for image printing  
Print run: 1000  
2 pages  
4/4; scale/scale  
221, detail
- 17 **Orientierungsverlust und Ästhetik**  
*Disorientation and Aesthetics*  
2011, 2018, 2nd edition  
297 × 420 mm / 11.7 × 16.5 in  
Glossy paper for image printing  
Print run: 1000  
2 pages  
4/4; scale/scale  
76, detail
- 18 **Edition A**  
**Hunting Antelopes at Night**  
2011  
Picture: Recom, Berlin  
Page a  
Text: Julia Galandi-Pascual,  
"Who is really speaking there?"  
Questions on the legendary exhibition"  
Translation: Cathy Lara, San Francisco  
Graphic design: Carolin Kurz, Berlin  
German/English edition  
891 × 594 mm / 35.1 × 23.4 in  
Profisilk  
Print run: 200  
2 pages  
4/1; scale/black
- 18 **Edition B**  
**Hunting Antelopes at Night**  
2011  
Page a  
Picture: Recom, Berlin  
Page b  
Text: Julia Galandi-Pascual,  
"Who is really speaking there?"  
Questions on the legendary exhibition"  
Translation: Cathy Lara, San Francisco  
Graphic design: Carolin Kurz, Berlin  
German/English edition  
891 × 594 mm / 35.1 × 23.4 in  
Profisilk  
Print run: 200  
2 pages  
4/1; scale/black
- 19 **Portrait**  
In cooperation with Marcus Sendlinger  
2012  
841 × 594 mm / 33.1 × 23.4 in  
Photo: Marcus Sendlinger  
Recycled natural gray paper  
Print run: 500  
1 page  
1/0; black
- 20 **Orientierungsverlust und Ästhetik 02**  
*Disorientation and Aesthetics 02*  
2012  
Scan: Recom, Ostfildern  
297 × 420 mm / 11.7 × 16.5 in  
Glossy paper for image printing  
Print run: 1000  
2 pages  
4/4; scale/scale  
234–235
- 21 **Orientierungsverlust und Ästhetik 03**  
*Disorientation and Aesthetics 03*  
2012  
Photo: Lepkowski Studios, Berlin  
297 × 420 mm / 11.7 × 16.5 in  
Glossy paper for image printing  
Print run: 1000  
2 pages  
4/4; scale/scale  
82–83
- 22 - Get Jason over here.  
- Adam wants to see Jason.  
2012  
297 × 210 mm / 11.7 × 8.3 in  
Scan: Recom, Ostfildern  
Recycled natural gray paper  
Print run: 250  
1 page  
4/0; scale  
108
- 23 **Super Sensitive Drops**  
**Ausstellung**  
*Super Sensitive Drops Exhibition*  
2013  
Photo: Lepkowski Studios, Berlin  
297 × 420 mm / 11.7 × 16.5 in  
Offset paper  
Print run: 1000  
2 pages  
4/4; scale/scale  
250–251
- 24 **Versuchung**  
*Enticement*  
2013  
Photo: Lepkowski Studios, Berlin  
297 × 297 mm / 11.7 × 11.7 in  
Stardream diamond  
Print run: 250  
2 pages  
Digital print  
260–261, motif
- 25 **Versuchung 02**  
*Enticement 02*  
2014  
Photo: Lepkowski Studios, Berlin  
297 × 420 mm / 11.7 × 16.5 in  
Glossy paper for image printing  
Print run: 500  
2 pages  
4/4; scale/scale  
262–263, motif
- 26 **Colour Garden**  
2016  
Page a  
Photo: Lepkowski Studios, Berlin  
Page b  
Text: "Colour Garden"  
297 × 420 mm / 11.7 × 16.5 in  
Glossy paper for image printing  
Print run: 500  
2 pages  
4/4; scale/scale  
22–23, detail page a
- 27 **Edition A**  
**Trauerrand**  
*Black Border*  
2015  
669 × 973 mm / 26.3 × 38.3 in  
Uncoated white paper  
Print run: 150  
1 page  
Digital print
- 27 **Edition B**  
**Trauerrand**  
*Black Border*  
2015  
Text: Uwe Degreif, "When white gets a black border. Observations on the black border"  
Graphic design: Kurz Gestaltung, Berlin  
669 × 973 mm / 26.3 × 38.3 in  
Uncoated white paper  
Print run: 150  
2 pages  
Digital print
- 28 **Portrait**  
2017  
In cooperation with Marcus Neufanger  
Scan: Recom, Berlin  
680 × 980 mm / 26.8 × 38.6 in  
Tatami white  
Print run: 300  
2 pages  
4/4; scale/scale
- 29 **Dinge**  
*Things*  
2018  
Scan: Recom, Berlin  
680 × 980 mm / 26.8 × 38.6 in  
Condat matt Périgord  
Print run: 300  
4/0; scale  
Cover, detail

Poster  
11  
Red Monkey

Detail



Poster  
09  
It happened again

Detail



Echeveria-Hybr.  
Raindrops



## Imprint

KLAUS-MARTIN TREDER  
YES – WHAT

Editing  
Sonja Klee

Concept  
Klaus-Martin Tredner, Carolin Jap Lim

Text  
Hans-Jürgen Hafner

Translation  
Cathy Lara, San Francisco

Copyediting  
Konzeption & Redaktion, Stuttgart

Design  
Rose Pistola

### Photography

Oliver Hartung  
112, 113, 208, 209, 212–213, 215

Lepkowski Studios, Berlin  
6, 8, 9, 12, 13, 18, 22–23, 24–25, 26–29, 30–31,  
34–36, 41, 43, 45, 48–52, 58, 59, 61, 63, 65–67,  
70–72, 77, 79, 80, 82–83, 86–90, 95, 97, 100–107,  
118, 119, 121, 123, 125, 126, 150–152, 155, 158–162,  
166–175, 178, 180, 186, 187, 189, 190–196, 198, 218,  
222, 225, 228, 243, 245, 250, 261, 262–263, 265

Recom, Berlin/Ostfildern  
Cover  
14–15, 16–17, 108, 116–117, 148–149, 210–211,  
234–235, 244, 246, 247

Marcus Schneider, Berlin  
154

Uwe M. Seyl, Stuttgart  
268

Anja Soeder  
184

Klaus-Martin Tredner  
221, 238–239, 240–241, 255–259, 276

Jens Ziehe, Berlin  
54, 114, 115, 204–207

Image editing  
Bildpunkt, Berlin;  
Hausstätter Herstellung, Berlin;  
Henning Moser, Berlin

Cover  
Klaus-Martin Tredner, Poster 29,  
Dinge, 2018  
Detail

© 2018 Klaus-Martin Tredner,  
Hans-Jürgen Hafner,  
Snoeck Verlagsgesellschaft mbH  
All rights reserved

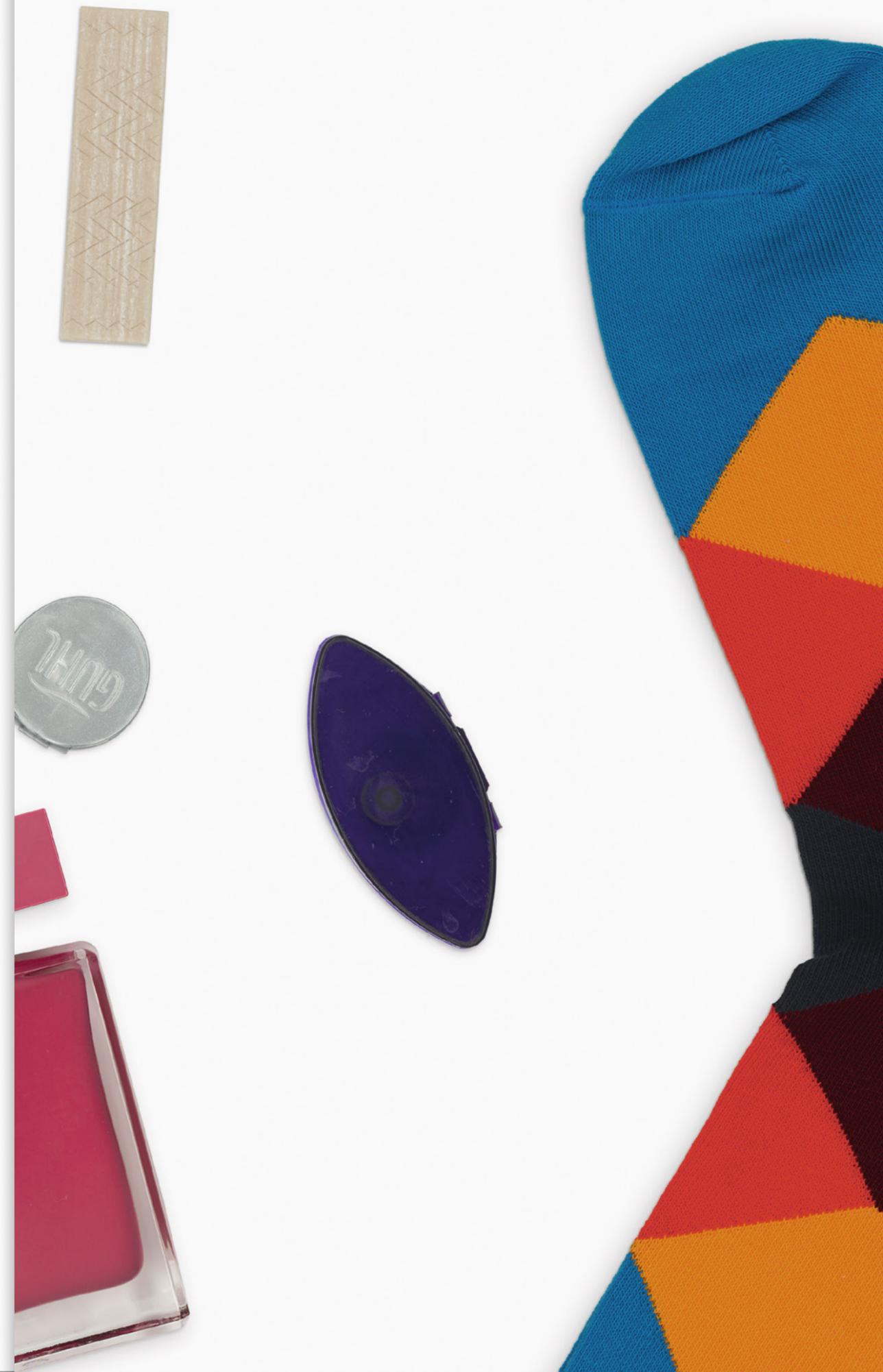
Courtesy  
Galerie FeldbuschWiesnerRudolph,  
Berlin;  
FS.Art, Berlin;  
Galerie Reinhard Hauff, Stuttgart;  
Galerie Grölle pass:projects, Wuppertal

Production  
Snoeck Verlagsgesellschaft mbH  
Nievenheimer Str. 18  
50739 Köln  
www.snoeck.de

ISBN 978-3-86442-268-3

Printed in Germany

Thanks to  
Jens Bartenwerfer,  
Harald Braun,  
Galerie FeldbuschWiesnerRudolph,  
Holger Felten,  
Hans-Jürgen Hafner,  
Oliver Hartung,  
Karin Höfling,  
Bernd Kahnert,  
Sonja Klee





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

