KLAUDIA DIETEWICH

METALIMNION

KLAUDIA DIETEWICH

KLAUDIA DIETEWICH

METALIMNION

DER KLEINE SCHLOSSPLATZ

Adrian Zielcke

Erst einmal ein Beispiel aus dem Leben: Am Karsamstag 2009 sind auf dem Kleinen Schlossplatz die Federn geflogen. Etwa 180 zumeist junge Leute haben sich zum Internationalen Tag der Kissenschlacht mit weichen Kissen bewaffnet auf dem Platz getroffen und auf Kommando aufeinander eingeschlagen. Nach 25 Minuten war die Schlacht vorbei und der Kleine Schlossplatz mit weißem Flaum bedeckt.

Wer den Platz selbst an einem kalten Vorfrühlingstag betritt, ist erstaunt, dass solches Leben wie eine Kissenschlacht hier stattgefunden haben soll. Der Kleine Schlossplatz hat weder Gras noch Bäume, er ist umgeben vom Kunstmuseum, vom Buchhaus Wittwer, vom Kronprinzenbau mit dem neuen Böhm, der BW-Bank und dem Erweiterungsbau des Kronprinzenpalais: Dunkles Grau herrscht vor, einsame Kunstwerke, die schwer zu enträtseln sind, bringen den Besucher ins Grübeln. Das einzig Einladende auf dem Platz ist das kleine Café, das zum Wittwer gehört. Hier hat man im Sommer einen schönen Blick auf das Geschehen auf der Treppe. Denn es ist ja nicht der Platz, der sich den Besuchern ins Gedächtnis einprägt, es ist – neben dem Kunstmuseum – natürlich die Treppe, die von den Stuttgartern so geliebt wird, dass sie gar nicht bewusst wahrnehmen, welche Ansammlung von Steinen dieser Platz und sein Aufgang ist. Minimalistische Gestaltung, fast nichts lenkt das Auge auf dem Platz ab, so dass die Menschen sich einander zuwenden, miteinander reden und zusammen dösen können.

Nach dem Krieg war gegen den großen Widerstand der Traditionalisten das Kronprinzenpalais abgerissen worden, und an seiner Stelle wurde 1969 der Kleine Schlossplatz errichtet, auf einer Betonplatte, unten rollte der Verkehr. Der Platz war lange tot, aber die 1993 errichtete Freitreppe wurde von der Bevölkerung, insbesondere den Jungen, sofort angenommen. Die Stuttgarter liebten und hassten diesen Ort.

Im Jahr 2005 wurde das neue Kunstmuseum eröffnet. Es ist heute schier unvorstellbar, wie umstritten der Bau war, und wie schnell sich dann die Bürger mit ihrem Kunstmuseum identifiziert haben. Es ist ein eleganter, ruhiger Baukörper, mehr als 65 Millionen Euro hat die Stadt sich dieses Haus kosten lassen. Der Bau ist so spannend wie seine Bilder. 4.000 Quadratmeter der Ausstellungsfläche befinden sich unter der Erde. Diese unterirdischen Flächen befinden sich in alten Tunnelröhren. Das unterirdische Autobahnkreuz von 1969 mit seinen fünf Straßentunneln und einer Straßenbahntrasse war bereits jahrelang stillgelegt, erzählt der Architekt Professor Hascher. Es war nur noch von der Stuttgarter Sprayer- und Skaterszene genutzt worden. Anstelle der fünf bis zehn Meter hohen Röhren entstand die heutige Ausstellungsebene O im Erdgeschoss. Die ehemalige Straßenbahntrasse im Tunnel D und die Rampe in Röhre C ergaben die Ausstellungsebene –1. Sechs Zentimeter dicke Stahlplatten sorgen dafür, dass der Besucher nicht mitbekommt, dass er von Tunnels umgeben ist, die unter dem Stuttgarter Kessel den Verkehrsfluss ordnen. Täglich fahren rund 50.000 Autos durch die verbliebenen Tunnels – und im Museum ist es ruhig. Lediglich das ferne Geräusch der Skater auf dem kleinen Schlossplatz war bis vor kurzem deutlich hörbar. Inzwischen sind die Skater leider vom Kleinen Schlossplatz vertrieben worden.

PERFEKTE UNPERFEKTION

Marko Schacher

Wir leben in einer Welt der Perfektion. Oder zumindest in einer Welt, die perfekt sein will – und zwar mit aller Gewalt. Die Tausenden von Mädchen zwischen 14 und 18 Jahren, die »Germany's Next Topmodel« werden möchten und bereits auf die nächste Schönheitsoperation sparen, sind da nur ein Beispiel von vielen. Wir haben perfekt auszusehen und einwandfrei zu funktionieren. Unsere Verkehrsmittel haben da gefälligst mitzuziehen. Und die uns umgebenden Kleider, Möbel und Häuser gefälligst auch. Welch enorme Poesie aber gerade vom Unperfekten ausgeht, beweist Klaudia Dietewich – unter anderem und vor allem mit ihrer Werkserie *Metalimnion*. Wer sich »unschuldig«, ohne Hintergrundinformationen im Kopf oder in der Hand, den Bildern nähert, erblickt Eisschollen, Inseln, vielleicht sogar ganze Kontinente, die in der pastellgrünen Ewigkeit treiben. Die Werke wirken abstrakt, erzählen aber dennoch Geschichten. In geradezu göttlicher Perspektive scheint der Betrachter der Entstehung der Welt zuzuschauen. Beim Blättern im Katalog, beziehungsweise beim Flanieren von Exponat zu Exponat, mögen sich die Einzelbilder als Filmstills zur »Bildergeschichte« ergänzen, welche das Drama der Menschheit erzählt: Kühle, strenge Formen treffen auf wilde, anarchistische Kollegen, ausgefranste, organische Wesen stoßen auf geometrische Spaßverderber. Gebogene Linien flirten mit behäbig daherkommenden Flächen. Transparente Körper beschnuppern sich, überlappen sich, fallen übereinander her. Über oder in einer räumlich nicht näher definierten Fläche schweben verschiedene Formen, von denen sich einige zu Gruppierungen verbunden, während sich andere offenbar vom Gruppenzwang bereits wieder verabschiedet haben. Weder die Beziehung der einzelnen Protagonisten untereinander ist eindeutig geklärt, noch die exakte räumliche Anordnung. Liegt diese eine zentrale Form auf oder unter der Bildfläche? Vor manchen Werken hat man regelrecht das Gefühl, in die Bild-Materie gezogen zu werden und dort die Formen räumlich zu erkunden.

Der Titel *Metalimnion* (auch »Sprungschicht« genannt) ist gut gewählt, bezeichnet das Wort doch die Übergangs-Wasserschicht in einem geschichteten, stehenden Gewässer. Hier und da erinnert eine Form an ein in Bernstein eingeschlossenes Fossil. Das andere Mal wird der Blick auf die Fotografien zum Blick durchs Elektronen-Mikroskop. Der Betrachter meint,

Algen, Pantoffeltierchen, Amöben und kleine Fischchen zu erkennen. Aber was sieht er in Wirklichkeit? Verschmutzungen, Reifenabriebe, Klebebandreste und Glasbrüche – unbeabsichtigte Resultate menschlicher Unperfektion, zufällige Randerscheinungen des Alltags! Kein Gott oder Künstler hat diese Werke erschaffen, sondern vorsichtige Museumsbeauftragte, dreiste Skateboarder und BMX-Artisten, unbedarfte Raucher und aggressive Club-Besucher.

Die aus Klebe- und Gewebeband bestehenden Riss-Ausbesserungen, die unter den Folien entstandenen Hohlräume, die in Oberflächen eingebrannten Zigaretten-Aschen, die Abriebe von Sportschuhen, Fahrradreifen und High-Heels, die sich an die Klebebandseiten anschmiegenden Schmutzpartikel und die Kratzer und Brüche im zentimeterdicken Glas vereinen sich auf Dietewichs Bildern zum Panoptikum der durch den Zufall entstehenden Schönheit, zu ästhetischen Delikatessen, zu sinnlichen Augenkitzlern. Die bewusst gesetzten Verklebungen, unbeabsichtigten Bruchstellen und zufälligen Schmutzreste überlagern sich und ergänzen sich zu erstaunlich vielfältigen Zeichen, die wohl Willi Baumeister ebenso faszinieren würden wie Cy Twombly und Karl Otto Götz. Assoziationen an die spontanen Strich-Setzungen des Informel sind ebenso möglich wie Erinnerungen an die urbanen Wegzeichen der Graffiti-Sprayer und an Zehntausende von Jahren alte Höhlenmalereien. Makro- und mikroskopische Dimensionen verbinden sich zu Niemandslandstrichen, die gleichermaßen gegenstandslos wie gegenständlich sind, da sie zwar abstrakt wirken, in Wahrheit aber digitale, nicht weiter verfremdete oder bearbeitete 1:1-Wirklichkeitsausschnitte sind. Besonders reizvoll ist dieses »Kippen« bei einer Fotografie, auf der man links unten das vor Rutschvorfällen warnende Männchen-Piktogramm erblickt.

Man muss den Architekten des Stuttgarter Kunstmuseums fast dankbar sein, dass sie die Frequentierung des als Oberlicht für die Ausstellungsräume dienenden Lichtbands auf dem Kleinen Schlossplatz unterschätzt haben. Manche der Kunstwerke, die hier zufällig und unfreiwillig auf dem Lichtband entstehen, können es mit den Werken ein paar Etagen tiefer aufnehmen.

Nachdem Klaudia Dietewich in vergangenen Fotografien Asphaltausbesserungen, Farbtropfen, Kreidemarkierungen und Öllachen auf den Fahrbahnen der ganzen Welt verewigt hat, fokussiert sie mit ihrer neuen Werkserie ein architektonisches Detail mitten im Herzen von Stuttgart. Anders als bei den meisten ihrer anderen Werke kann oder könnte zumindest der Kunst-Fan mit diesem Katalog in der Hand den ursprünglichen Schauplatz besuchen. Spätestens vor Ort würde der Kunsttourist dann merken, dass Dietewichs Werke viel mehr sind als bloße Dokumentationen. Im Reflektieren der Schönheit des Unperfekten sind die geschossenen Realitätsausschnitte nämlich durchaus perfekt, eben unter exzellenten Lichtverhältnissen, bei idealem Neigungswinkel aufgenommen. Als Fine-Art-Print auf Hahnemühle Photo Rag gedruckt und auf Aludibond-Platten verklebt, transferieren die Pixel den reliefartigen Charakter der Vorlagen in virtuoser Weise. Die Anmut und Eleganz der Werke strömt weit über die Bildgrenzen hinaus und wird dabei dankenswerter Weise von keinem Rahmen und keiner Verglasung aufgehalten. Das sinnliche Zusammenwirken von Licht, Schatten und Reflexionen ermöglicht es dem Betrachter, die Magie der Fundstücke im Hier und Jetzt nachzuvollziehen. Wohl selten wurde uns das Unperfekte so perfekt präsentiert.

DIE SELTSAME INTENTION, FÜR DIE ICH NICHT VERANTWORTLICH BIN

Lutz Eitel

1 Es gab frühzeitig Hinweise, dass Marcel Duchamp eines seiner Hauptwerke, das sogenannte *Große Glas* von 1915–1923, nicht mit dem Respekt behandeln würde, den es kunstgeschichtlich verdient gehabt hätte. Ob nun grobe Fahrlässigkeit oder doch vielleicht Absicht – es ist Duchamp gelungen, seine künstlerische Strategie als passive Akzeptanz zufälliger Ereignisse darzustellen, und seltsamerweise scheint es noch keine Verschwörungstheorien zum Thema zu geben. Dabei war der Künstler ein notorischer Heimlichtuer, der es über Jahrzehnte verstand, seine Kunstproduktion als Untätigkeit zu verschleiern. Anstatt misstrauisch zu werden, hat das Publikum stets eine profunde Weisheit in diese Haltung hineingesehen, gewissermaßen eine Vorwegnahme zentraler Cagescher Positionen. Aber wie schon Beuys bemerkte (und tatsächlich machte er aus dieser Bemerkung folgerichtig gleich ein ganzes Kunstwerk): »Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet.«

Betrachten wir die Fakten der historischen Abfolge. Die erste Glasarbeit, *Neun männische Formen* von 1914–1915, ging bereits im Jahr nach der Vollendung in Stücke. Angeblich war ein Sessel, gegen den man das Werk achtlos gelehnt hatte, eigenständig weggerollt und das Glas der Länge nach auf dem Boden aufgeschlagen. (Wenn man sich diese Geschichte bildlich vorzustellen versucht, kommen allerdings schnell Zweifel auf.) 1918 macht Duchamp dann ein *Kleines Glas*, das natürlich auch in Brüche geht, da hat er mit dem großen Werk schon längst begonnen. Die *Neun Formen* beginnt er um diese Zeit zu restaurieren; er klebt die Scherben nicht wieder zusammen, sondern bettet sie zwischen zwei heile Scheiben ein. Bald danach beginnt er, sein *Großes Glas* systematisch zu vernachlässigen. 1920 sammelt er darauf über Monate hinweg eine dichte Staubschicht, die er dann von Man Ray fotografieren lässt. Hier ist die Absicht unbestritten, Rays Fotografie wurde *Staubzucht* betitelt und zum gemeinsamen Kunstwerk erklärt.

Duchamp fixierte den Staub des *Großen Glases* teilweise unter einem Firnis, aber er blieb unzufrieden und hielt die Arbeit schon dadurch offen, dass er einige geplante Details vorerst nicht ausführte. Zwar hat er laut offizieller Darstellung nach 1923 nicht mehr an diesem Werk gearbeitet, doch reicht die Entstehungsgeschichte noch 13 Jahre weiter. 1926 wird es erstmals

im Brooklyn Museum in New York ausgestellt, und nach diesem Ereignis, bei dem sich die Arbeit ja als scheinbar abgeschlossenes Werk präsentiert hat, obwohl Duchamp weiter auf seinem unvollendeten Status beharrt, fällt es beim Abtransport herunter und beide Scheiben sind vielfach gebrochen.

Erst zehn Jahre später macht sich Duchamp an die Restauration und gibt dem *Großen Glas* seine heutige Form. Seine Zufriedenheit mit dem endgültigen Werk ist so überliefert: »Je öfter ich es mir ansehe, desto besser gefallen mir die Sprünge. Sie sind nicht wie Glas in Scheiben; sie haben eine Gestalt. Es ist Symmetrie in den Rissen … Es ist beinahe eine Intention dabei – eine seltsame zusätzliche Intention, für die ich nicht verantwortlich bin …« Er hat natürlich recht: Die Sprünge machen das Werk besser, das wird besonders im Vergleich mit den beiden unversehrten Repliken deutlich, die Duchamp genehmigte (und die natürlich bis heute nicht heruntergefallen sind). Seine Überraschung über die Wirkung der Sprünge ist allerdings nicht überzeugend, schließlich hatte er sie ja in beiden kleineren Studien zuvor ausprobiert. Die Qualität der Entscheidung, das zerbrochene Glas zwischen zwei Scheiben zu konservieren, wo es dann eine Zwischenschicht bildet, steht völlig außer Frage; es wird aber deutlich, dass es Duchamp wichtig war, die Intention dabei nach außen zu verlagern. Das entspricht natürlich dem Geist der Zeit – seine surrealistischen Freunde arbeiteten mit der Écriture automatique und anderen Techniken, die das künstlerische Bewusstsein umgehen sollten. Warum auch immer: Duchamp wollte es jedenfalls nicht gewesen sein.

Zur Restauration des beschädigten Lichtbandes auf dem Stuttgarter Kleinen Schlossplatz, das für die Serie *Metalimnion* von Klaudia Dietewich als Motivvorrat diente, sind die von Duchamp für die Reparatur seines *Großen Glases* entwickelten Techniken übrigens nicht geeignet.

2 Menschliche Körper, die Glasdächer durchschlagen, sind im Film ein so häufiges Motiv, dass sie vermutlich schon einen eigenständigen Topos bilden. Die Anfänge liegen bereits in Stummfilmzeiten, wo es, da der Stummfilm keine Empathie für den Körper kennt, in das Unfallrepertoire des Slapsticks integriert wurde. Erst ab den 1940er-Jahren – und es ist sicher kein Zufall, dass die filmische Stilentwicklung 1941 in *Citizen Kane* eine legendäre Kamerafahrt zu bieten hat, die aus dem Freien durch ein Glasdach hinein in den Wohnraum taucht – kommen die verschiedenen Bedeutungsschichten des Themas zum Tragen. Ein zentrales Beispiel ist *The Glass Key* von 1942, ein Film, der in seiner ersten Hälfte einer sich steigernden Dramaturgie von zerstörten Gläsern bis zum klimaktischen Sturz durchs Glasdach folgt. Die genaue Bedeutung dieser Stürze unterscheidet sich je nach Blickrichtung, Opazität des Glases, Auswirkung auf den Körper und physikalischer sowie statusbezogener Fallhöhe. In Polanskis *Wenn Engel fallen,* einem Kurzfilm von 1959, bricht im Finale ein Engel durchs Glasdach einer öffentlichen Toilette. Bei *The Two Faces of Dr. Jekyll* (1960) mit Christopher Lee stürzen gleich mehrmals Personen durchs Glasdach – der Horrorfilm nützt das Motiv gerne als Überraschungseffekt, meist geht es um den plötzlichen Eintritt aus einer geheimnisvollen, mörderischen Außenwelt in ein vermeintlich Schutz bietendes Gebäude, wirkungsvoll untermalt durch übersteuerte Geräusche von splitterndem Glas, die jede Illusion eines sicheren Rückzugsorts auf einen Schlag zerstören. Stilbildend ist hier sicher eine Szene in der Eröffnung von Dario Argentos *Suspiria* (1977), in der das weibliche Opfer durch einen Dom voller Glasmalereien kracht, bis ein Strick um ihren Hals abrupt den freien Fall bremst. Späterer Horror-Franchise wie *I Still Know What You Did Last Summer* (1998) benutzt solche Motive dann augenzwinkernd als Zitat.

The Glass Key spielt als klassischer Film Noir in klaustrophobischen Räumen, in denen sich korrupte Politiker und skrupellose Gangster die Klinke in die Hand drücken. Eine andere Umwelt kommt erst gar nicht vor, die kurzen Außenaufnahmen kann man an einer Hand abzählen. Der gläserne Schlüssel dient als Metapher für den Zugang zur Macht: Der Schlüssel passt ins Schloss, aber wenn man ihn umzudrehen versucht, wird er zer-

brechen. Da es kaum Außenszenen gibt, sieht man weder Gangster bei der Arbeit noch Schusswaffen im Einsatz. Stattdessen gibt es Prügel als Folter und eine sich konsequent steigernde Zerstörung von Glas. Als erstes wird noch humorvoll ein Leibwächter per Fußtritt in den Hintern durch eine Glastür befördert. Dann setzt ein Ganove als Machtbeweis genüsslich seinen breiten Stiefel auf die Brille eines die Türe bewachenden biederen Angestellten. Eine Steigerung erfolgt, als die Hauptfigur (Sympathieträger kann man es nicht nennen), die von Alan Ladd porträtierte rechte Hand eines Lokalpolitikers, der seine kriminellen Verbindungen abzubrechen sucht, seinem körperlich überlegenen Chef physisch Paroli bietet, indem er ein Bierglas zerschlägt und ihn mit den scharfkantigen Scherben bedroht. Die Situation eskaliert mit Ladds Gefangennahme durch die in ihren lokalpolitischen Ambitionen enttäuschten Ganoven. Bis nah an den Rand des Todes geprügelt, muss er, um entkommen zu können, ein Fenster einschlagen und herausspringen. Unten rollt er sich über einen Vorsprung ab und kracht dann durch ein Glasdach auf den gedeckten Kaffeetisch einer unbeteiligten Familie.

Diese Familie, die wir nur eine Sekunde lang von oben sehen, ist der einzige Hinweis des Films auf die Möglichkeit einer normalen Existenz außerhalb der dargestellten Halbwelt. Die Hauptfigur muss (natürlich ohne jede Intention) die durchsichtige Glashaut durchschlagen, um diesen flüchtigen Kontakt mit der bürgerlichen Kultur herstellen zu können. Nun könnte man nach einem kleinen Gedankensprung feststellen, dass die Rollenverteilung auf dem Stuttgarter Kleinen Schlossplatz ziemlich dieselbe ist: Unten in den Räumen des Kunstmuseums die heile Welt, die Schätze der bürgerlichen Kultur, oben eine Halbwelt der Ordnungswidrigkeit und der Gewalt zumindest gegen öffentliches Eigentum – glücklicherweise ist es jedoch nach offizieller Darstellung sicher, dass, egal wie man auch schlagen und trampeln mag, die Oberfläche des Lichtbands zwar angekratzt wird, aber trotz dieser Beschädigung alles völlig sicher bleibt. Das Glasdach kann nicht einbrechen.

3 Wo der Film die Gewalt, die er darstellt, zwangsläufig zu einer Choreografie ästhetisiert, geht es in der Kunst um eine Formfindung (die *The Glass Key* nur durch Alan Ladds zugeschwollenes Auge andeutet). Der Prozess dieser Formfindung kann in seinen Implikationen problematisch sein; wie gezeigt ging Duchamp solchen Komplikationen aus dem Weg, indem er darauf beharrte, dass es sich bei seinen Formfindungen um eine Serie voneinander unabhängiger Unfälle handelte. Klaudia Dietewich muss nichts selbst zerstören; sie findet die Blessuren und Narben auf dem Glas des Lichtbands bereits vor. Diese Zerstörungen haben aber auf jeden Fall eine lokalpolitische und damit auch moralische Dimension: Das Sicherheitsglas galt offiziell als unzerstörbar, und nun muss die Verantwortlichkeit zwischen den vom Hersteller versprochenen Eigenschaften des Materials und dem der Aufsicht durch die Politik unterliegenden Verhalten der Bürger verhandelt werden. Die Lage ist durchaus mit der Bewertung von Graffiti vergleichbar: Was der Hauseigentümer aus seiner Perspektive nur als Vandalismus sehen kann, mag für den unvoreingenommenen Betrachter ein eigenständiges Kunstwerk sein, das durch seinen konkreten geschichtlichen Ortsbezug noch eine besondere Dimension hinzugewinnt. Wie gesagt hat Dietewich dem Lichtband natürlich nicht selbst Verletzungen zugefügt, und was diese an ästhetischem Wert haben, ist für sich genommen rein anekdotisch. Aber da die Blessur mit Dietewichs Arbeit zum kunstwürdigen Motiv geworden ist, entsteht ein moralisches Problem. Durch das Werk ist aus einer sinnlosen Zerstörung ein potentiell wertvoller ästhetischer Akt im öffentlichen Raum geworden. Wäre die Serie *Metalimnion* bereits von ikonischem Bekanntheitsgrad, müsste man die kaputten Scheiben vermutlich unter Denkmalschutz stellen.

Die Ästhetisierung der Gewalt findet in diesen Bildern aber nicht erst durch die Komposition und den Wechsel des darstellenden Mediums statt, den die Künstlerin vornimmt. Schon die vor Ort unternommenen Ausbesserungsversuche durch die Stadt sind Eingriffe, die einer formalen Logik folgen. So werden die meist kleinen, eng begrenzten Schlaglöcher durch transparente Abklebungen und Metallgewebe zusammengefasst und in Verhältnis gebracht, zu weitergehenden Linienführungen ausgerichtet. Dünne

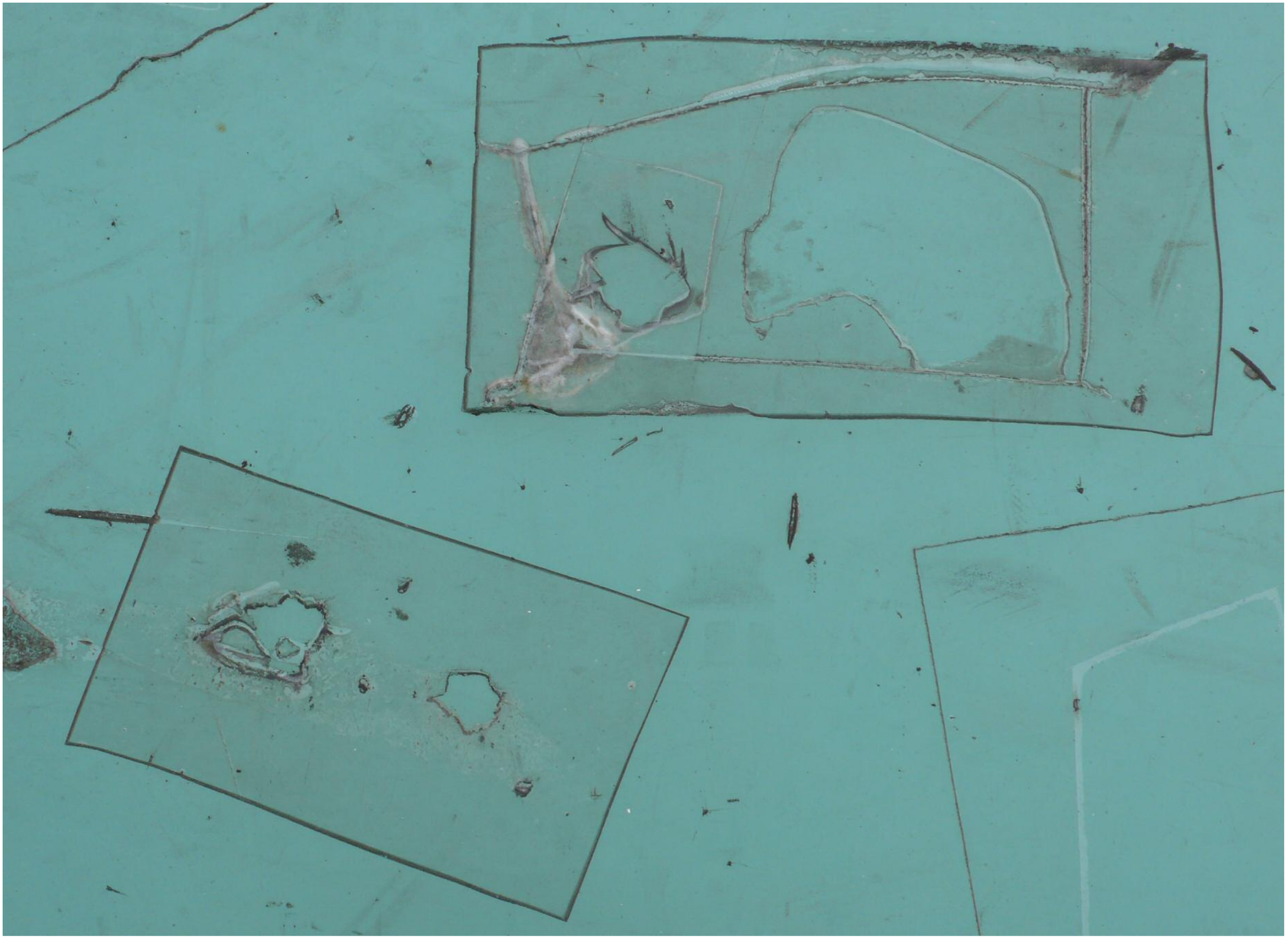
Risse bekommen durch die Klebebänder ein röhrenartiges Volumen (auch da kann man unwillkürlich an Duchamp denken, sein *Netz der Stoppagen* von 1914, bei dem zufällig entstandene Formen von fallenden Bindfäden durch Umrandungen eine scheinbar absichtsvolle Gestalt bekommen). Diese formalen Unterstreichungen unterstützen auch das eigentliche Thema von *Metalimnion:* die titelgebende Zwischenschicht, die unter der Verletzbarkeit der Oberfläche schimmert. Das fahle Türkis der blinden Fenster suggeriert eine Tiefe – und tatsächlich ist ja etwas unten in der Tiefe, ein bürgerlicher Bildungstempel nämlich, der jedoch aus dieser Perspektive des Alltagslebens unzugänglich bleibt. Die Lichtbänder haben in ihrer milchigen Farbe etwas von einem Bernstein, aber darin ist eben nichts aufbewahrt, es scheint eher eine unbestimmte Sehnsucht aus wasserfarbenem Grund auf, eine Sehnsucht, die in unserer bürgerlichen Kultur auch einen hergebrachten Topos darstellt. Die eigentliche Geschichtlichkeit des Objekts, die eigentliche Bedeutung findet aber direkt an der alltäglichen Oberfläche statt.

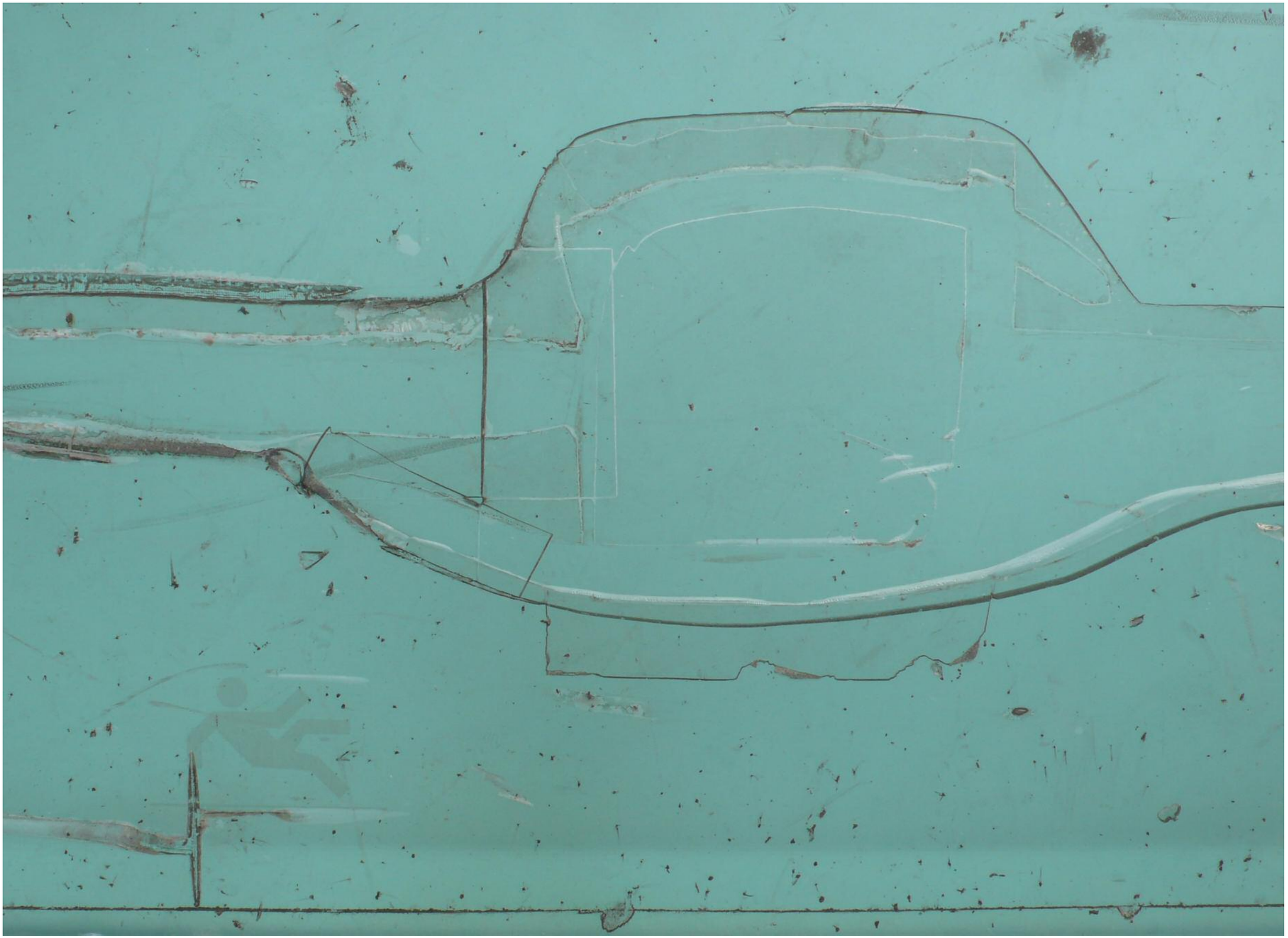
Durch die Ausschnittfindung in Dietewichs Serie und die Konservierung und Übertragung der Spur in ein anderes Medium ist es dann tatsächlich der (wenn auch anonyme) individuelle Akt, der an den formalen Entscheidungen des Werks beteiligt ist (und nicht wie bei Duchamp das unpersönliche Schicksal, das durch das Ereignis einer umfallenden Glasplatte zuschlägt). Dieser ursprüngliche individuelle Akt ist zwar in seiner Absicht nicht künstlerisch zu nennen, aber selbst wo es dem Vandalen nicht vordergründig um die Bewältigung formaler Probleme geht, steht für ihn doch die Erkundung des Materials im Zentrum, die Beschaffenheit des Glases, das die Form ihrer Wunde schon in sich trägt wie der Marmor die noch ungeformte Skulptur. Eine seltsame zusätzliche Intention, für die er nicht verantwortlich war, hatte Duchamp in seinen Gläsern entdeckt. In Dietewichs Transformation einer vorgefundenen Situation geht es jedenfalls weniger um die reine Umdeutung des Alltags zur ästhetischen Qualität, vielmehr wird die Bildoberfläche zur Bühne von ablesbaren geschichtlichen Ereignissen – Aktion und Reaktion zweier geschichtlicher Kräfte, Volk und Staatsmacht, bearbeiten das Ausgangsmaterial. Im Gegensatz zur definitorischen Macht des Readymades könnte man also von einem kollektiven Ansatz dieser Kunst sprechen,

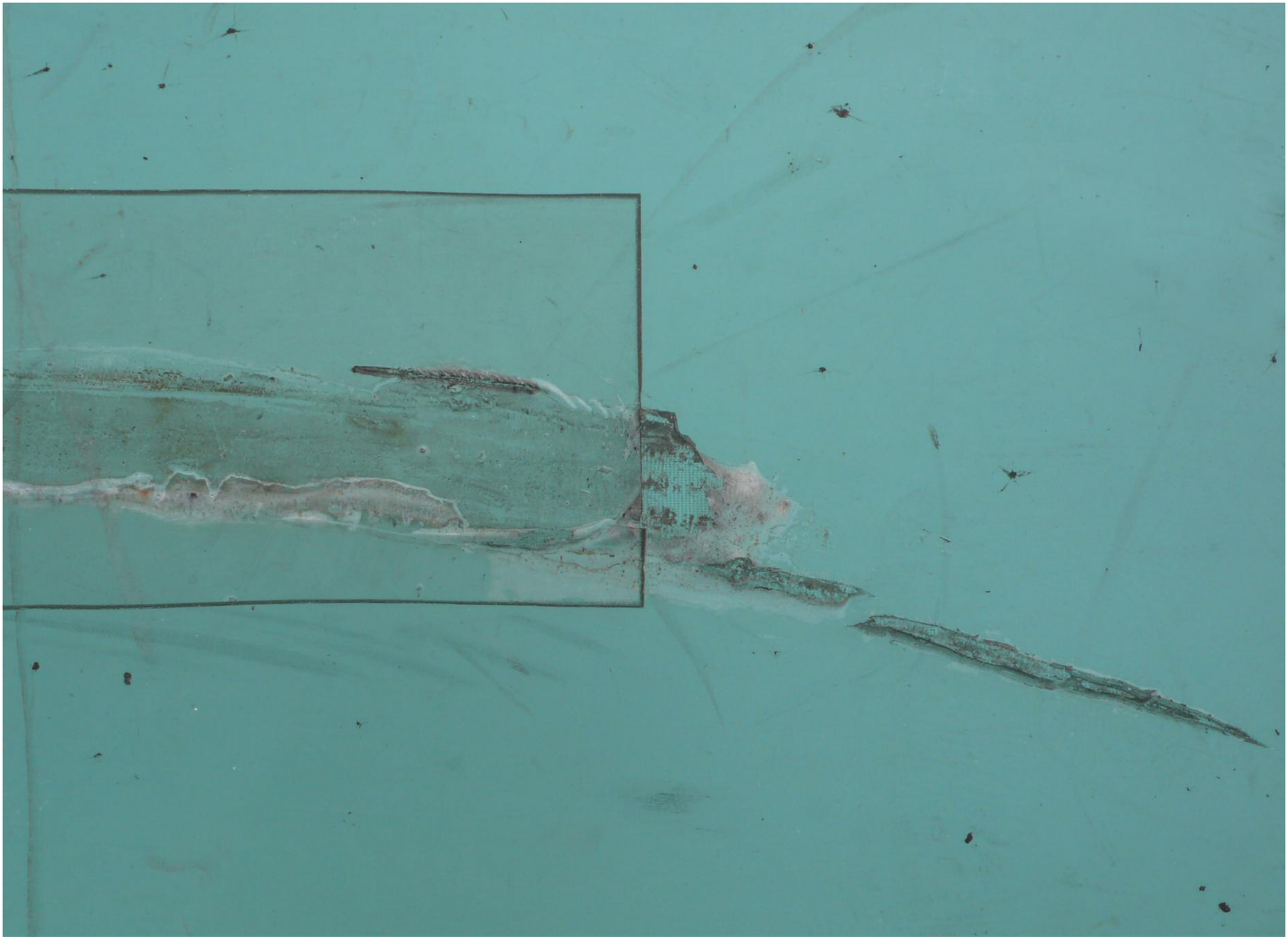
deren Geschichtlichkeit nahelegen würde, dass wenn man in zehn Jahren noch einmal am selben Platz die dann neu eingesetzten Scheiben mit zehn Jahre älterem Blick auf Spuren der gewandelten Aggression gegenüber anders designtem öffentlichem Besitz in weiter geschrumpftem Raum untersuchte … dass sich dann die Formen genauso zeittypisch gewandelt hätten wie die für uns einfacher lesbaren Frisuren der Vandalen und die Musik, zu deren Rhythmus sie ihr Zerstörungswerk vollbringen. Und dass die Künstlerin dann diese gewandelten Formen in anders gestaltete Objekte übertragen müsste. Und nur genau so funktioniert das auch.

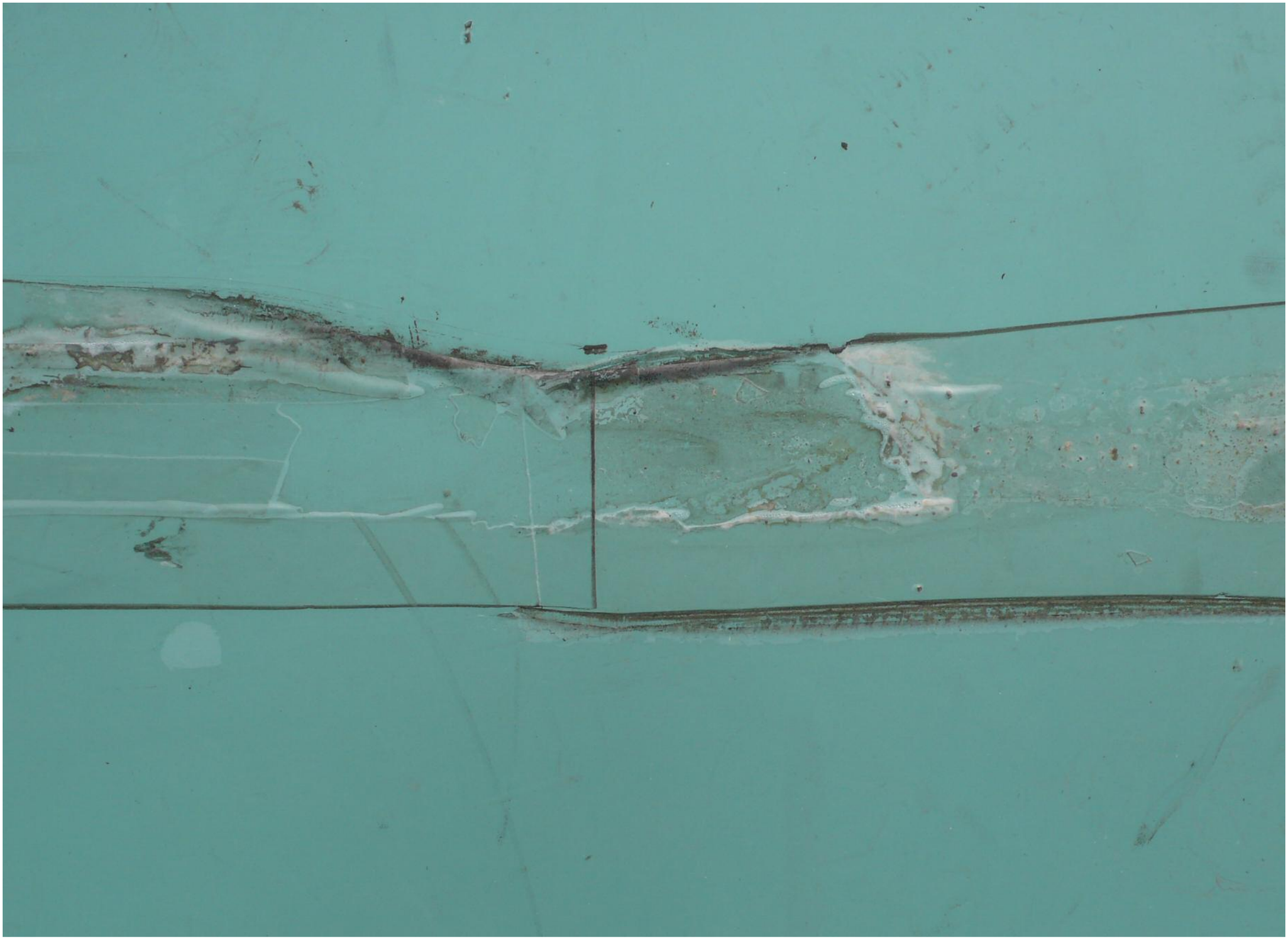
METALIMNION

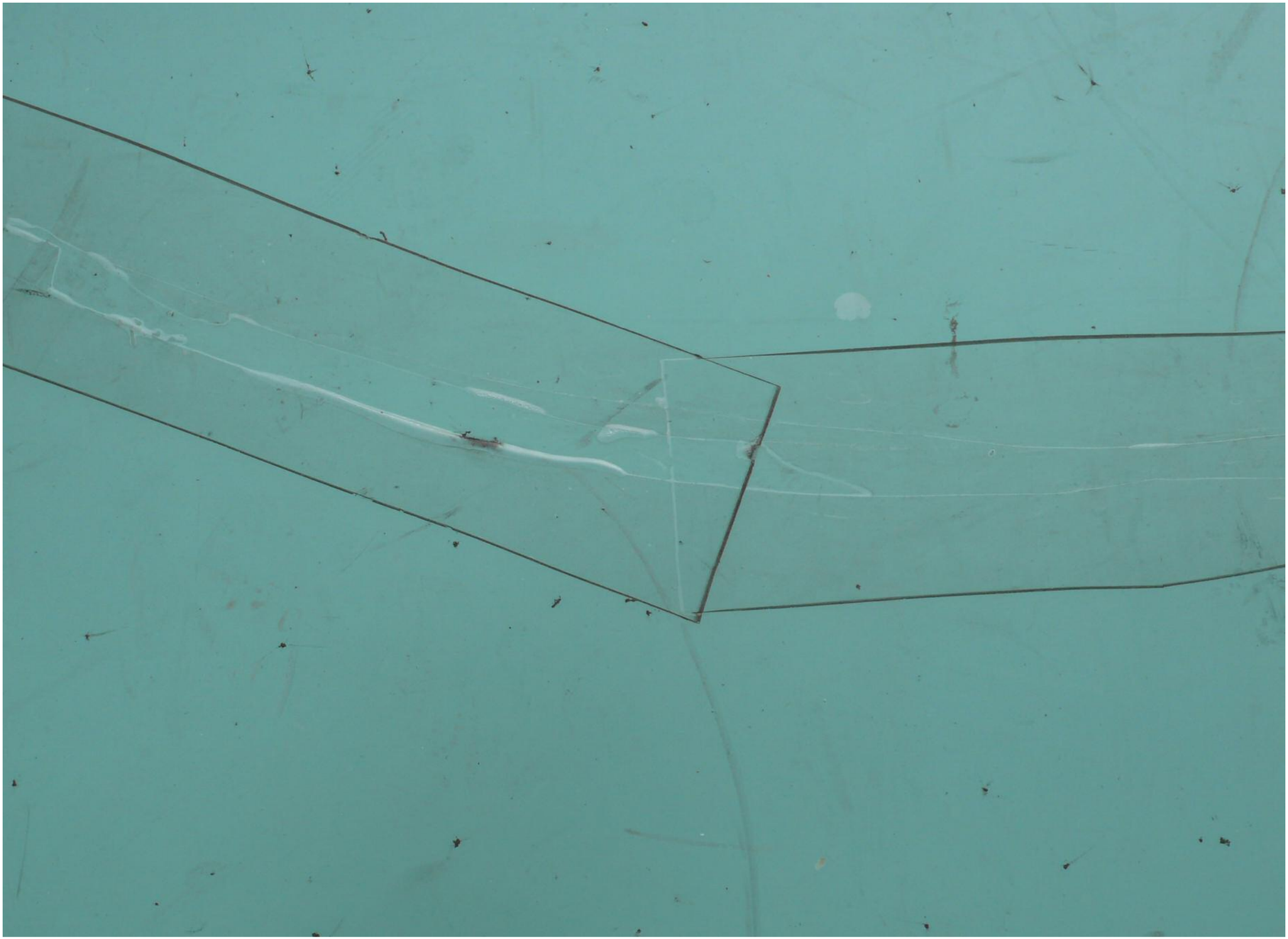
Fine-Art-Print auf Hahnemühle Photo Rag
jeweils 80 x 109 cm, 2010/2011

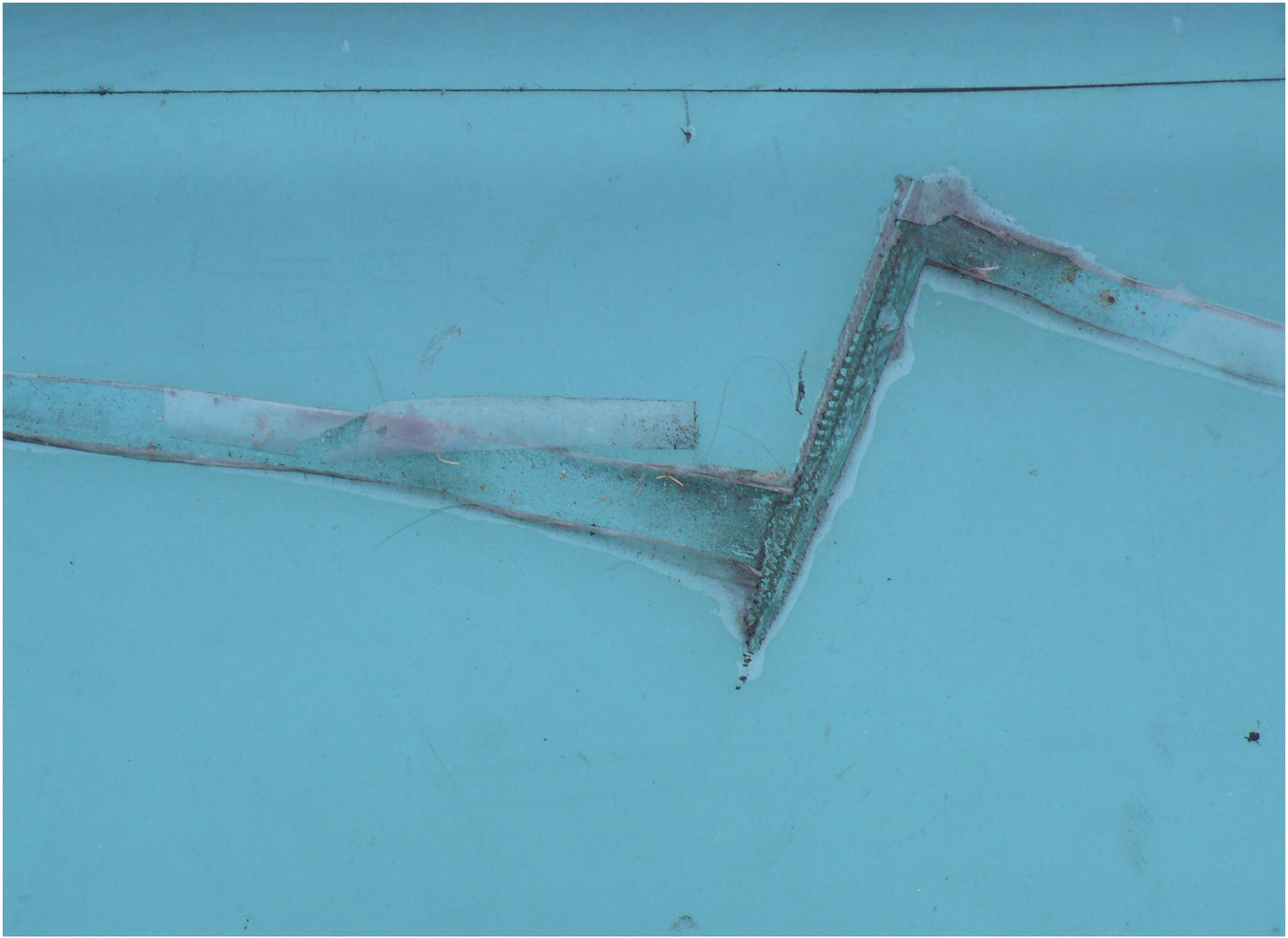












KLAUDIA DIETEWICH

geboren 1959 in Freudenberg/Siegerland

1979–1984 Studium der Sozialpädagogik

1999–2006 Studienaufenthalte an der Europäischen Kunstakademie Trier

Mitglied im VBKW, lebt und arbeitet als freischaffende Künstlerin in Stuttgart

AUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

2011
Spurensuche, Galerie Schacher – Raum für Kunst, Stuttgart (E, Katalog)
Unter uns, ekz, Reutlingen (E)
Donaueschinger Regionale, Donaueschingen (G, Katalog)

2010
Um=Wege, Kunstraum Zehntscheuer, Münsingen (E)
2010_urbane visionen Stuttgart, Kunstbezirk, Stuttgart (G)
> WEISS <, Kunstverein KISS, Temporäres Museum, Schloss Untergröningen (G, Katalog)
Aufsichten, Haus der Architekten, Stuttgart (E)
D annäherungen, Galerie im Heppächer, Esslingen (G)
Verbindungen, art@sap, SAP AG, Walldorf (G)

2009
09 Open, Kunstverein KISS, Schloss Untergröningen (G)
Nothing Special, Kunstverein Kontur, Stuttgart (G)
Auf=Bruch, Galerie Kirchner, Grünsfeld (E)
Er=Fahrungen, Galerie Keim, Bad Cannstatt (E, Katalog)
Weg=Stücke, Theaterhaus Stuttgart (E)

2007
Er=Fahrungen, Kunstverein Fellbach (E)

2005
Spagat, Kunstverein Kontur mit Hochschule der Medien, Stuttgart (G, Katalog)

SAMMLUNGEN

Regierungspräsidium Stuttgart; Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Stuttgart; SAP AG, Walldorf; u. a.

Metalimnion erscheint anlässlich der Ausstellung
Spurensuche in der Galerie Schacher – Raum für Kunst,
Stuttgart, 19. März – 21. April 2011

TEXTE
Adrian Zielcke, Marko Schacher, Lutz Eitel
(Der Text von Adrian Zielcke ist die überarbeitete
Fassung eines Kapitels aus dem Buch
Unverkennbar Stuttgart, das der Autor am 24. Mai 2011
in der Buchhandlung Wittwer vorstellt.)

REDAKTION
Lutz Eitel, Leipzig

GRAFISCHE GESTALTUNG
Atelier Sternstein, Stuttgart

SCHRIFT
Neutraface Text

PAPIER
Munken Polar, 170 g/m²

DRUCK
Offizin Scheufele, Stuttgart

HERAUSGEBER
VBKW Verband Bildender Künstler und Künstlerinnen Württemberg
Augustenstraße 93, 70197 Stuttgart

ISBN 978-3-929419-67-2

© 2011 Klaudia Dietewich und die Autoren

Klaudia Dietewich
Sprollstraße 54b
70597 Stuttgart
mail@klaudiadietewich.de
www.klaudiadietewich.de