

Zeigen und Verbergen

Zu den neueren Arbeiten von Ina Bierstedt

Seit fast zwanzig Jahren widmet sich Ina Bierstedt in ihrer Malerei der Natur und der Landschaft. Dabei reflektiert sie nicht nur die Landschaftsmalerei in ihrer künstlerischen und kunsthistorischen Bedeutung, sondern auch die medialen Bedingungen, die mit künstlerischen Auseinandersetzungen heute untrennbar verbunden sind. Ina Bierstedt arbeitet auf der Grundlage eines Archivs, das eigene Fotografien und mediale Bilder umfasst. Nie sind ihre Bilder narrativ im Sinne von verknüpfenden, temporal strukturierten Erzählungen, vielmehr greift Bierstedt Momente von Natur, aber auch Architekturfragmente wie Dächer, Bühnen und Treppen sowie Zelte auf, verschiebt Größenverhältnisse und Perspektiven, um dissonante Kontexte und Wahrnehmungsebenen aufeinandertreffen zu lassen. Dabei durchzieht Bierstedts Werk ein Wechselspiel von Zeigen und Verbergen. In ihren neueren Arbeiten zeigt sich diese Ambivalenz immer deutlicher und wirkt auch bei Bierstedts Bildern von Innenräumen entscheidend mit.

Tarndecke lautet der Titel eines 2020 entstandenen Bildes. Inmitten einer von Birken geprägten Landschaft schwebt ein semitransparentes Motiv, das als eine Decke oder als eine zeltähnliche Bedachung gelesen werden kann und zugleich mit der von Bäumen geprägten Landschaft unmittelbar verbunden ist. Denn die *Decke* hinterfängt die Bäume, gibt ihnen eine Bühne, und wird ihrerseits von einer durch Gelb- und Grüntöne gegebenen Landschaft und vom intensiven Blau des Himmels hinterfangen. Die Zweige bilden sich in der Art eines Musters auf der schwebenden *Decke* ab – in der Art eines Tarnmusters, das Tieren in der Natur Schutz bietet und seit langem zu militärischen Zwecken angeeignet wird. Ina Bierstedt geht diesem Zusammenhang in den letzten Jahren immer wieder auf die Spur, indem sie, wie in den Bildern *Zebras* (2019) oder *Wild* (2019), Muster und Tarnungen augenzwinkernd auf ungrundierten Tarnstoffen zeigt.

Dem Tarnen stellt Ina Bierstedt in vielen ihrer Arbeiten das ostentative Zeigen entgegen. Im Bild *Landschaft mit Faltschiff* (2020) schwebt ein gemaltes und zugleich papierenes wirkendes Faltojekt – ein Boot oder eher ein Hut oder ein Zelt? – leicht aus der Bildmitte gerückt in einer von Blau-, Grün- und Gelbtönen geprägten Landschaft. Heftig aufgetragene Farben erzeugen Bewegung und räumliche Tiefe, Übermalungen lassen insbesondere an den seitlichen Randzonen des Bildes untere Bildschichten mitwirken. Das Faltschiff tritt zum Greifen nah hervor, während die Landschaft als Eruption von Farbe erscheint, die alles Konkret-Referentielle getilgt hat.

Die Ambivalenz von Zeigen und Verbergen kommt bei Ina Bierstedt ganz besonders in ihren zahlreichen Arbeiten mit Zirkuszelten zum Ausdruck. Der Zirkus als Parallelwelt, als Ort der Sensationen, als Bühne für das Unerwartete, auf der die Alltagsgesetze außer Kraft gesetzt scheinen, hat Künstlerinnen und Künstler seit langem inspiriert – von Alexander Calder über Charly Chaplin bis zu Cindy Sherman und vielen anderen. Nicht das Erzählerische, nicht die Maskerade oder die Zähmung der Natur allerdings sind für Ina Bierstedt von Interesse. Sie reduziert den Zirkus auf die Urform des Zeltes und verweist auf eine dem Alltäglichen entrückte Welt. Das exzessive Zeigen und Vorführen, wofür der Zirkus steht, wird in Bierstedts Malerei mit

dem Strichtarn als Bildgrund oder vor einer Farblandschaft präsentiert. Im Bild *Zelt* (2018) beispielsweise gehen der Strichtarn des Bildgrundes und das Streifenmuster des Zeltes eine merkwürdige Verbindung ein, obgleich sie doch für so unterschiedliche Aufmerksamkeitsgrade stehen. *Schild und Schimäre* (2019) zeigt ein Zirkuszelt aus der Vogelperspektive, das im Bild zu einem panzerähnlichen Schutzschild mutiert.

Ina Bierstedt hat die in ihren Arbeiten immer schon angelegte Dialektik von Zeigen und Verbergen in einigen ihrer Arbeiten der letzten Jahre auf eine neue Ebene transponiert; sie wendet sich verstärkt zeitgeschichtlich-historischen Kontexten zu, was mit einer Wendung von der Landschaft zum Innenraum einhergeht. Erstmals widmet sie sich dem Innenraum im Rahmen ihres Projekts „Verspiegelte Fenster“ (seit 2015). Dieses medial mehrschichtig angelegte Projekt basiert auf dem Nachlass ihres Vaters Wolfgang Bierstedt, der zu DDR-Zeiten jenseits der offiziellen Kultur künstlerisch tätig war und seine Arbeiten deshalb nur selten und im halböffentlichen Rahmen zeigen konnte. Ina Bierstedt legt hier neben Gemälden und grafischen Arbeiten ihres Vaters auch Fotos und schriftliche Dokumente zugrunde. Das Bild *Lichtverhältnisse* (2014) geht auf ein Foto von einer Ausstellung Wolfgang Bierstedts und einen schriftlichen Kommentar ihres Vaters zu eben jenem Foto zurück. Gezeigt ist eine Wand mit passepartourierten Arbeiten, ohne dass die Arbeiten Wolfgang Bierstedts erkennbar werden; sie sind durch unruhige malerische Hell-Dunkel-Setzungen verschleiert. Mit Licht und Farbe und durch den dokumentierten Kommentar ihres Vaters zur zugrundeliegenden Fotografie wirft Ina Bierstedt hier jene Fragen auf, mit denen sie sich in ihrer Malerei schon immer auseinandersetzt. Zugleich verbindet sie dies mit der Frage nach den kulturpolitischen Möglichkeiten, Kunst öffentlich zu zeigen und zur Diskussion zu stellen. Denn die dichte Reihung der Arbeiten, die fehlende Rahmung und der Verzicht auf nähere Angaben zum Raum deuten auf ein Interesse an Sichtbarmachung, nicht aber auf eine repräsentative Präsentation hin. Eben diese Möglichkeit der Sichtbarkeit blieb den nonkonformen Künstlerinnen und Künstlern in der DDR wie in den anderen Ländern des ehemals sowjetischen Einzugsbereichs verwehrt.

Die Frage nach den Bedingungen, unter denen Kunst gezeigt werden kann, beschäftigt Ina Bierstedt in der Folgezeit weiter. Kurz nach ihrem Projekt „Verspiegelte Fenster“ stößt sie auf den 1993 anlässlich einer opulenten Ausstellung im Folkwang Museum erschienenen Katalog zu den Sammlungen von Sergei Schtschukin und Iwan Morosow. Schtschukin und Morosow verfügten als erfolgreiche russische Textilhändler bereits Ende des 19. Jahrhunderts über beträchtliche Vermögen und hatten zugleich viel Gespür und Begeisterungsfähigkeit für die damals zeitgenössische Kunst. Ab der Jahrhundertwende konzentrierten sich beide auf französische Malerei und besonders Schtschukin pflegte enge Kontakte zu Künstlern wie Sammlern in Westeuropa. Sie stehen damit in der Tradition einer von Peter dem Großen angestoßenen und im 19. Jahrhundert in russischen Intellektuellenkreisen viel und kontrovers diskutierten Orientierung Russlands an westeuropäischer Kultur. Was Schtschukin und Morosow allerdings zu Beginn des 20. Jahrhunderts sammelten, stieß in Moskau auf deutliche Ablehnung und wurde, zum Beispiel im Falle von Matisse, auch in Paris 1910 noch heftig attackiert. Schtschukin ließ sich hiervon nicht beirren, öffnete sein Haus ab 1909 und lud immer wieder Studierende der Akademien zu sich ein, so dass eine junge Generation von Künstlerinnen und Künstlern jenseits des in Russland vorherrschenden konservativen Akademismus Werke von Gauguin, Cézanne,

Matisse und zahlreichen weiteren kennenlernen konnte.¹ Nach der Oktoberrevolution emigrierten Schtschukin und Morosow nach Westeuropa, die Sammlungen beider wurden enteignet.² Die Bedingungen, unter denen Wolfgang Bierstedt zu DDR-Zeiten ausstellen konnte, und die Sammlungspräsentationen von Schtschukin und Morosow waren höchst verschieden: Konnte Wolfgang Bierstedt seine Arbeiten nur im bescheidenen, halboffiziellen Rahmen zeigen, so stehen die repräsentativen Sammlungen der beiden russischen Unternehmer in einem denkbar großen Gegensatz hierzu. Gleichwohl wurden auch Schtschukin und Morosow Opfer politischer Repression.

Bei ihrem Bild *Blanche* (2016) geht Ina Bierstedt von einer Fotografie des Cézanne-Raums im Hause Iwan Morosows aus, die im oben erwähnten Katalog als kleinformatige Textillustration publiziert wurde. Farblich von Grau-, Blau- und Rot geprägt, ist ein Innenraum gezeigt, den gleißend weißes Licht erschließt. Die Lichtquelle scheint hinter einem Vorhang links der Bildmitte zu liegen, doch die Opazität des Vorhangs lässt kein Fenster erkennen. Nicht das Außenlicht erhellt den Raum, sondern ein bildimmanentes Licht, das vom Vorhang als einem gemalten Farbschleier ausgeht. Das Licht eignet der Farbe und ist an deren Materialität gebunden, was Wolfgang Schöne als Farblicht bezeichnet hat.³

Jenseits des Fensters als Motiv oszilliert Malerei hier zwischen dem Albertischen Fenster und dem Greenbergschen *picture plane*⁴: Albertis *fenestra aperta* führt, wie Panofsky beschrieben hat, zu einer „Befestigung und Systematisierung der Außenwelt“⁵. Nicht das Bild als Fläche und in seiner spezifischen materiellen Beschaffenheit ist also gemeint, sondern eine fiktive Durchsicht, der Blick in eine imaginierte Welt – hier in einen Innenraum. Zugleich allerdings verbirgt dieser Innenraum in Bierstedts Bild *Blanche* entscheidende Motive: das Fenster hinter dem Vorhang und vor allem die Bilder an der Wand, an deren Stelle, wie schon im Bild *Lichtverhältnisse*, abstrakte malerische Setzungen treten. Dieses Verbergen geschieht zugunsten einer Aufmerksamkeit für die Malerei: Der Vorhang ist Farbschleier und diverse malerische Passagen im Bild (die rote Farbspur links des Vorhangs oder die unruhig gemalte Einfassung des Kronleuchters) referieren nicht auf Gegenstände im Raum, sondern auf die Malerei selbst. Die Oberfläche des Bildes wird von der Textur des Holzes geprägt; durch mehrfaches Abtragen von Farbe kommt die Holzstruktur in ihrer stumpfen Materialität besonders deutlich zum Ausdruck. Das Bild ist also *fenestra aperta* und *picture plane* gleichermaßen: Es

1 Albert Kostnewitsch, Russische Sammler französischer Kunst. Die Familienclans der Schtschukin und Morosow. In: Kat. Morosow und Schtschukin: die russischen Sammler, Monet bis Picasso, Köln 1993, S. 35-137, hier S. 70f.

2 Ebenda S. 123f.

3 Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei (1954), 7. Auflage Berlin 1987, S. 210f.

4 Zwischen diesen beiden Polen beschreibt Saskia C. Quené das Bild „Großer Vorhang“ von Gerhard Richter. Die prägnante Formulierung für das Oszillieren zwischen der Vorstellung des Bildes als Illusion eines Ausschnitts von Welt und die selbstreflexive Konzentration auf die Malerei selbst trifft das Bild „Blanche“ von Ina Bierstedt m.E. im Kern. Vgl. Saskia C. Quené, Malerei deckt zu, Kunst deckt auf. In: Ausst.-Kat. Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – Von Tizian bis Christo, Museum Kunstpalast Düsseldorf 2017, S. 256.

5 Erwin Panofsky, Perspektive als symbolische Form. (1927) In: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstgeschichte, Berlin 1980, S. 99-204, hier S. 123.

zeigt erkennbar einen salonartigen, repräsentativen Raum, verbirgt allerdings das Entscheidende, nämlich die Arbeiten Cézannes an den Wänden, um Malerei losgelöst vom Gegenständlichen in ihrer Materialität und mit den materiellen Bedingungen des Bildträgers zu zeigen.

Weitaus abstrakter ist Ina Bierstedts Bild *Gelbes Zimmer* (2019). Die Arbeit geht ebenfalls auf ihre Auseinandersetzung mit den Sammlungen von Schtschukin und Morosow zurück und zeigt einen salonartigen Innenraum mit Bildern in dichter Hängung. Eine Figur oder Skulptur nimmt die Raummitte ein und zart angedeutete, quaderähnliche Kompartimente strukturieren gemeinsam mit mattroten Farbspuren die umgebende Leere. Oben im Bild wird ein Deckenspiegel angedeutet, der auf das Repräsentative des Raumes verweist.

Ina Bierstedts Innenräume sind tatsächlich gemalte Innenräume und weniger Interieurs im Sinne einer engen kunsthistorischen Gattungsbestimmung. Wolfgang Kemp hat in seiner gattungspoetischen Studie zum Interieur darauf hingewiesen, dass Kunst nicht Grenzen zieht, „sondern ihre ureigene Aufgabe im Stiften von Zusammenhängen gefunden hat“⁶. Ina Bierstedt stiftet mit ihren Innenraumbildern solche künstlerischen Zusammenhänge, indem sie den Innenraum nicht im Sinne des Alltäglichen und Privaten begreift, sondern seine zeitgeschichtlich-historische Bedeutung und Funktion zeigend und verbergend thematisiert. Sie transformiert medial überlieferte Bilder mit genuin malerischen Mitteln und fragt nach der Sichtbarkeit und Öffentlichkeitswirksamkeit von Kunst. Hier ist der Hinweis von Kemp interessant, dass der Begriff des Privaten in Zusammenhang mit dem Interieur häufig auftritt und nicht selten anachronistisch verwendet wird. *Privatus* aber, so Kemp, „heißt 'beraubt', was im Hinblick auf die antike Vorrangstellung des öffentlichen Raumes zu verstehen ist.“⁷ Genau diese Beraubung vom Öffentlichen trifft den Ansatz von Ina Bierstedt zentral. Denn private Sammlungen, wie die von Schtschukin und Morosow, sind auch dann noch privat, wenn sie Öffentlichkeit temporär zulassen. Ebenso führen Präsentationen im halboffiziellen Rahmen, wie die von Wolfgang Bierstedt, nicht zu freien öffentlichen Diskursen. Das den Arbeiten von Ina Bierstedt seit langem innewohnende Wechselspiel von Zeigen und Verbergen hat so mit ihren Innenraumbildern eine zeitgeschichtlich-politische Resonanz gefunden.

Claudia Beelitz

⁶ Wolfgang Kemp, Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs. In: Ausst.-Kat. Innenleben. Die Kunst des Interieurs von Vermeer bis Kabakov. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt a.M, Ostfildern-Ruit 1998, S. 17-29, hier S.17.

⁷ Ebenda S.17.