

Di

Die als Zitate verwendeten Figurationen und abstrakten Zeichen und Formen werden mit der Zeit leer und unterwerfen sich einem willkürlichen Verständnis. Aber der Moment des Wiedererkennens ist wichtig. Die konkreten Hinweise auf die Wirklichkeit legen eine punktierte Linie von Assoziationen, umreißen die Richtungen für weitere Deutungen. Auf Stereotypen folgen hier leichten Schrittes Archetypen und ewige Themen, in die sich der Autor über die Assoziation des persönlichen Unterbewußten und über die in der Massensymbolik erkannten Strukturen des kollektiven Unbewußten einschaltet. Man könnte meinen, daß die betont primitivistischen Stilschlüssel, wie zum Beispiel das besonders Lapidare des Zeichens (oder der Abbildung), manchmal helfen, das tote Gewicht der banalen geistigen Gewohnheiten abzublättern, eine neue Bildlichkeit zu wecken, nämlich dort, wo man sie scheinbar nicht erwarten würde. Daran ist zu sehen, daß seinerzeit die neoexpressionistischen Erfahrungen des Künstlers eine wichtige Rolle spielten. Die Zeichen erlangen die Fähigkeit, etwas vollkommen anderes auszusagen als das, was der "soziale Auftrag" und die Massenkultur sie auszusagen gelehrt hatten. Zum Beispiel die scheinbar politisierten Motive wie der rote fünfzackige Stern, oder die Zähne der Kremelwand, oder all die Panzer, Torpedobootzerstörer, der Stacheldraht - diese Zeichen der Kriegsmacht, der Agression, entfernen sich sehr häufig immer weiter von den äußerst lokalen historischen Auffassungen. Diesselben Fünfecke (Pentagon) müssen nunmehr nicht mehr rein politisch gesehen werden, sie können auch seltsame spielerische Rollen in einer gewissen frei verfaßten Kosmogonie des Autors und Elemente der geometrischen Abstraktion und Sonnenzeichen erlangen, die sich immer weiter von den schablonenhaften Emblemen eines Plakates oder einer Flagge entfernen, aber nicht soweit, daß sie die soziale Sphäre vergessen würden, aus der sie stammen. Darin unterscheidet sich Ajzenberg seinerseits von der sozial orientierten Avantgarde (Soz-Art), und andererseits von den Metaphysikern der 70iger Jahre mit ihrer Suche nach der geschlossenen "reinen Geistigkeit". Bei ihm balancieren Form und Zeichen gewandt zwischen Alltag und Kosmos, zwischen Politik und Archetypie. Der Künstler ist keineswegs gleichgültig zu den ewigen Themen eingestellt, aber er geht an sie so heran wie auch an die Tiefendimensionen der Natur und der Kultur, über alle möglichen Schichten der visuellen Sprache.

Hinter den betont monotonen, sich serienmäßig wiederholenden Stufen der Zeichenreihen, hinter der äußeren, auf der Oberfläche liegenden Schematisierungsebene läßt sich eine ganz andere halbverborgene Hierarchie von Themen, Formen, Mythen und Symbolen entdecken, die wenig mit der Hierarchie im sozialpolitischen Sinn gemeinsam haben. Gemeint sind damit die den Künstler bewegenden esoterischen Schnitte durch die Lebensweise, die durchscheinenden Themen des Lebens und des Todes, die oft in symbolischen Motiven des Todes von Seefahrern verschlüsselt sind, wo die spielerische Zeichenhaftigkeit der Seeschlacht nichts von der Dramatik des existentiellen Beweggrundes nimmt. Ein solch tiefer Bedeutungsreichtum läßt sich auch aus anderen Kompositionen herauslesen, in denen die Sinnbilder des Krieges umspielt werden, die sich weder im Sinne des naiven Pazifismus noch im Sinne der Ironie der "Soz-Art", ja nicht einmal als ironisch-retrospektive Parodierung der futuristischen Apologie der Technik der Jahrhundertwende eindeutig auslegen läßt. Der Sinn entgleitet, und das macht das Bild mehrdimensional. Vielleicht ist die Vielschichtigkeit der Interpretationen in vieler Hinsicht durch die sich bewahrte Magie der Malerei bedingt, die dazu geschaffen ist, zu beleben, neu zu gestalten, alles, was in ihre "alchemistische" Lösung gerät, mit neuer Lebenskraft auszustatten - in dieses, man könnte sagen händisch geschaffene, natürliche Umfeld. Gerade die Ausstrahlung dieser gestalteten vielschichtigen Pläne der Pinselführung zum Ausdruck gebracht werden. Die bereits erwähnte Aktivität des malarischen Umfeldes und vor allem des Hintergrundes sind nicht so sehr auf die sinnlich-ästhetische Betrachtung, wie auf das Erkennen ihrer Symbolrolle im Bildsystem des Autors ausgerichtet, hinter dem das Modell des Weltalls steht. So sind unter anderem die Farbthemen ein Mittel dazu, die organisch angeborenen, durch das Lebensumfeld vorgegebenen Besonderheiten der Ansichten und Denkweisen auszudrücken. Zugleich erfolgt dies in einer äußert abstrahierten Form. Wirklich, was könnte abstrakter und scheinbar weiter vom naiven Naturalismus entfernt sein als ein leerer einfarbiger Hintergrund, eine Oberfläche, ein neutrales, hinter der Fassade der an der Oberfläche liegenden Zeichen, entdecktes Territorium.

Zugleich verbirgt sich in vieler Hinsicht gerade in diesen Leeren, in diesen Lichtstreifen und Texturissen die Verbindung mit der Konkretetheit des Ortes und der Zeit. Eines dieser abstraktkonkreten symbolischen Themen ist zum Beispiel die Funktionalität des Weißen im allgemeinen.

Für Ajzenberg ist die Poetik des Weißen, der weißen Farbe, unabänderlich mit dem Thema Rußlands, des russischen Schnees, als einer der charakteristischen Merkmale der hiesigen Landschaft, verbunden. Der schneeweiße Raum wird als feste Metapher für den Boden und der hiesigen Tradition empfunden: hier ist die Symbolik der Schneedecke als eines Mittlers zwischen dem Leben und dem Tod von Bedeutung, zwischen der sichtbaren und der unsichtbaren Welt, hier kann man sich der Rolle ähnlicher Metaphern in der russischen literarischen Tradition, angefangen von den Symbolisten des "Silbernen Zeitalters" bis hin zu Pasternak und unserer Zeit entsinnen. Natürlich finden sich hier auch Assoziationen mit dem Weißen des Ikonenhintergrundes,

aber gleichzeitig ist hier eine Verbindung und der polemische Streit mit der Semantik der Leere und des weißen Nichts im Kontext der Moskauer Metaphysiker der 60iger und 70iger Jahre spürbar. Zu erkennen ist der prinzipielle Unterschied der künstlerischen Interpretation der analogen Idee Ajzenbergs. So ein natürlich-kultureller Grundgedanke ist auch die symbolische Kette: Bienenstock -Bienen -Honig - goldfarbenes Glühen - Sonne usw., deren mythologische Versionen in der weltlichen Kultur ziemlich verwurzelt sind. Aber Ajzenberg führt dieses Thema durch äußerst persönlichkeitsbezogene, subjektive, bildliche Schichten und ergänzt sie mit einer Art Objektivität einer plastischen Formel.

Er macht dies mit leicht verständlichen und erfaßbaren Mitteln der Malerei. Das Deutliche oder das Halbverdeckte des Weißen, das Gold des Hintergrundes oder die Einsprengung des Gelben stimmen auf einen assoziativen Kontakt mit diesem Thema ein: die scheinbar bis zum an Bersten abstrakten Kombinationen der abstrakten schwarz-weißen Zeichen mit ihrem monotonen Rhythmus werden unerwartet mit der Organik der Natur in Einklang gebracht. Der Hintergrund, der Stromleiter der sinnlichemotionalen Grundlage, führt die Intuition und die Einbildung des Betrachters zur Erfassung des Themas hin. Der lebende Stoff der Malerei trägt die Idee gleichsam oberhalb der die Oberfläche bedeckenden diskreten Zeichenschleier. Es geht ein konkretes Erkennen vor sich, wenn der zerstückelte Rhythmus der schwarz-gelben Hieroglyphen mit einem Schwärm und einem Bienenstock, und der warme Hintergrundschleier mit dem Gold des Honigs, assoziiert wird - all das beengt nicht, sondern erweitert den Bereich der möglichen metaphorischen Auslegungen, das Gedankenspiel in der Weite zwischen dem Abstrakten und dem "Sinngemäßen". Die für die künstlerische Position Ajzenbergs so charakteristische Ausgewogenheit der warmen und kalten Tendenzen klingt hier sehr wortreich, steht aber im Einklang mit anderen Arbeiten der letzten Jahre, die mit der poetischen Logik der Zyklen und Serien verbunden waren.

Oktober 1989

Kunstkritiker S.I. Kuskow

Moskau

Mitarbeiter des GMI nam. Puschkin