



Hubertus Gaßner

*Sampler*

Moist patches of color still fluid and transparently layered over but congealing into rings, stalks, shells. Further below, in the deeper layers, everything remains in flux, amorphous, lengthening, flowing into each other, borders melting away. Above, on the aqueous surface: streams of color thicken into soft, still flowing corporeal shapes – a swarm of dancing particles, cells rising and sinking, a crowd of forms like umbels, ovaries, or fungus, microorganisms coupled to each other like knots on snakes, clumps of fruit on umbilical cords. Deposits of sediments and growth reaching upward. Soft balls and rings, still in transformation from liquid to solid, looking like flotsam washed up by the tides, lying haphazardly alongside and on top of each other.

Situated on the border between artful nature and nature-like art, artificial gardens have played such an important role for artists, from the Romantic Movement to Symbolism – a site of artistic imagination, as well as a site of temptation and destruction. The mysteriously shimmering but poisonous flowers and fruits of this artful paradise entice the visitor, whose vision is soon confused amidst the twisted fabric of plant life, the heavy sweetness of colors and scents fogging his mind until sensual pleasure sucks the very blood from his veins, leaving him crippled, incapable of distinguishing imagination from reality, art from life.

The student Anselmus is led to just such a magical garden of the senses by the Archivarius Lindhorst, a master of alchemy, in E.T.A. Hoffmann's romantic story, »The Golden Pot«. »They came from this corridor into a hall, or rather a splendid greenhouse, for on both sides, up to the ceiling, grew all sorts of wondrous flowers, indeed, great trees with strangely formed leaves and blossoms. A magic dazzling light shone over the whole, though you could not discover where it came from, for no window whatever was to be seen. As the student Anselmus looked in through the bushes and trees, long passageways seemed to stretch into remote distances. In the deep shade of thick cypress groves lay glittering marble fountains, out of which rose wondrous figures, spouting crystal jets that fell with babbling spray into gleaming goblets. Strange voices cooed and rustled through the forest of curious plants, and sweetest perfumes streamed up and down. The Archivarius had vanished, and Anselmus saw nothing but a huge bush of glowing fire lilies before him. Intoxicated by the sight and by the fine odors of this fairy garden, Anselmus stood fixed on the spot... At that moment, the bush of fire lilies advanced toward him and he saw that it was Archivarius Lindhorst, whose flowered dressing gown, glittering in red and yellow, had deceived him.«<sup>1</sup>

By studying Wolfgang Ellenrieder's paintings of vegetation we more easily comprehend student Anselmus' experience of sensual confusion. Wondrous plant life holds us captive. Our view is drawn deeper, through a thicket of twisted plant stalks, deeper into a fabric of tubes, tubers, leaves, and buds, deeper beyond our grasp. As unexpectedly and surprisingly as Archivarius' small home garden, the painting's space opens into a wide distance that shimmers in aqueous uncertainty and conjures changing patterns from among the misty forms – like the peculiar figures above the shimmering fountain – Anselmus believes he sees at the end of the long passageway. This greenhouse, product of the romantic imagination, is as windowless as a monad and yet illuminated by a magical light, as are Ellenrieder's paintings. At times, the background of the painting is drenched in deep darkness out of which an iridescent blue or green sparkles like swamp lights in a dark night. (Illus. 2)

This playful uncertainty of perception, switching between micro- and macro-structures, between close-up and remote, is experienced by the student Anselmus in Hoffmann's magic garden too, when the »giant bush of fire lilies« suddenly starts to move and is transformed before his eyes into Archivarius' flowered dressing gown. The differentiation made by human perception between the flat character of a remote scene perceived only by the eye and the three-dimensional character of a close-up perceived tactually as well bewilders the student Anselmus – and not only him – when it leads him to confuse the flat patterns of the dressing gown seen from afar with a three-dimensional flowering bush.

The painter makes explicit these connections between the plant patterns of his paintings and the natural world of plants when he quite intentionally hangs his green trellis paintings on an exhibition hall wall full of windows with gratings, thus opening our

# SAMPLES

view to the green world of plant life outdoors (Illus. p. 45). The plant life in both paintings in this exhibition look like zoom images taken at a proximity usually available only with a microscope. At the same time, the large format transports the closely-observed details into a dimension that gives grasses and stems the magnitude of tree trunks and mighty stalks.

Ellenrieder tricks the observer's perception with artifice of a similar nature, but using the specific tools of painting which have always relied for their affects on the play between the illusion of space within the painting and its actual flat surface. At first glance, everything appears simple and obvious: over a soft, more or less hazy background that draws the viewer into its depth, sometimes more strongly, sometimes less, shapes from the world of fauna and flora unfold on the uppermost layer of the painting, shapes that in relief or as round, three-dimensional forms appear almost physically tangible, practically jumping out at the viewer. Transitions between the insubstantial depths of the space and corporeal objects in the foreground are achieved by the repetition of those forms' color tones within the diluted haze of free-floating colors in the flat background, or all the painting's components are

drawn together by a glaze of colors across the surface, usually applied at an interim stage in the multilayered process of color application. But as other design elements are taken in, what at first seems to be a clear differentiation between figures and background is upset to such an extent that the boundaries between figures and space, between surface and depth, near and distant, forward and back, become blurred at points or become completely obscured in a topsy-turvy effect. For instance, sprayed patches of thick color, like the turquoise ones in »Cracker« (Illus. 14) or the olive green in »Lobotomen« (Illus. 29), lie on the uppermost surface of the painting and seem completely incorporeal and abstract, and push the three-dimensional bodies they cover over down into the depths of the space, comparable to the repoussé figures in classical compositions.

The sprayed and sprinkled areas of yellow-green and blue-green color in the »Schaumschläger« (Illus. 6) play the same compositional role. Strangely enough, and against all expectations, the non-representational splashes of color seem to possess a higher degree of reality than the completely three-dimensional rings and loops. Just as irritating to our sense of perception, so well trained on three-dimensional reality, are the linkages between abstract and apparently representational trellis/grating structures in »Einleuchter« (Illus. 2). The immaterial grating of muddy brownish-green stripes, with thin transparent color applied over the fluorescent blue tones of the background, is interwoven with the plump representational-looking stalks or horny shoots stretching to the sky, forming a preposterous tissue that vacillates between an abstract color pattern and the illusion of a trellis of climbing plants linked together. The two blue stripes of color applied with a wide brush in the upper right corner take the abstraction of painting a step further, away from any illusionist representation by making visible the reality of the brushstroke itself without any reference to an illustrational purpose.

Another type of irritation to our habits of perception is produced by the many wide, horizontal brushstrokes running through the painting »Diaporen« (Illus. 13). Since some of these transparent diagonal stripes pass in front of and others behind the spiral-shaped swelled-up forms, they appear to be floating in the middle of a completely indefinable and yet clearly visible color space. The flat smooth coils swim weightlessly in this impalpable fluid of gray-green streaks that seem to be the tracings and stains of a wiped-off paintbrush. The substantiality of the elongated capsules is underlined by the shadows that some of them cast upon the background or the undercoating, as well as by the brilliant light on their front side that models their bodies. At the same time, however, these three-dimensional organic creations seem completely immaterial and insubstantial, like sharply contoured patches of color caught behind or superimposed on blurry patches. Deciding whether these plump bodies are round and heavy, or whether they are empty and light as soap bubbles, or whether they lack all substance whatsoever and are nothing more than patches on a dappled surface – that question remains up in the air, just as these forms caught between rising and falling within the picture area remain in suspension. The indeterminable nature of their reality lends mystery to the elements of the composition, mystery that surrounds them in a smoky blue-colored fog.

Finally the transformation or abrupt cascade of nothing into something and then again into nothing. White ovaloids (Illus. 23, 24, 25) curve up towards the viewer, up and out of the surface as if out of a pond or a diluted colored solvent. What look like painted or even real eggshells are in reality holes in the layer of paint. The white shimmering half-circles are formed by the naked unpainted ground that lies de

facto behind the layer of paint but they appear to burst out from the resonance of the lower zone of the ovaloids. What is actually the deepest point of the painting's surface achieves the optical impression of being the highest, but upon a closer look this height again reveals itself to be a hole in the skin of the painting. This feigning of false facts celebrates painting's legitimate lies as healing salve for the eyes, wellcomed because it displays the art of painting as the artful skill of the painter with the medium of painting, which does not spread lies *about* anything but plays a

game with perception, which is its indulgence and its epistemological medium. Through such cunningly staged deceptions of the senses, as observers we perceive »that we are taking part in an uncertain game of our perceptions. Painting makes truths easier for us by clothing them in 'transparent' lies. It uses lies with which one can say the truth. When it exposes its own lies, they are the truth of painting. It demands back only that which belongs to it in the first place.«<sup>2</sup> The imaginary eggshells, which are not eggshells at all, that jump out there from the green thicket, where there is actually nothing at all, may inspire in the observer the same feeling as E.T.A. Hoffmann's Anselmus experienced in the magical garden, as he thought he heard imaginary voices.

»Then giggling and laughing began on all sides of him, and fine little voices railed at him and mocked him,..., Won't you chat

# SAMPLES

with us a moment and tell us how grandmother sat upon the egg and the young master got a stain on his Sunday vest?«<sup>3</sup>

Like the confused Studiosus who thought he heard voices whispering to him about crushed eggs and stains, the observer sees eggs in Ellenrieder's paintings that dissolve into nothing and stains that transform themselves into cobs and buds, into leaves, spores and stalks, into loops, rings, worms, and sausages, and yet remain stains all the same.

Nothing in these paintings is merely what it appears to be at first glance. In these entangled pictorial worlds that have been washed up to the visible surface out of the depths of flora and fauna, everything remains in a state of flux. Not only are the soft and firm shapes intertwined with each other and stuck to each other, they interpenetrate, they turn themselves inside out and retract into themselves, they copulate with each other and suck on each other, as if they were still lying in the aqueous solution of the primeval slime from which all life forms are said to have developed.

Just as everything in these paintings remains in suspension and the fixed contours of clarity are only temporary, until they contradict themselves and optical impressions dissolve again, any functional determination of the three-dimensional creations in these paintings remains in suspension too. They seem to be cells in the first stage of development, cells that could still develop into anything. Even the matter of whether or not the cocoons and seed pods full to bursting will prove to be containers and incubators for plant or animal life remains unclear. All these cells wrapped in the thinnest of skins or enclosed in a smooth but thin shell have not yet disentangled themselves enough from the mud and mire of the primeval slime to have cut their umbilical cord to shapeless chaos and taken on a final shape.

The changeability and the unfinished interpretability of the entangled forms in Ellenrieder's paintings hold open the possibility of metamorphosis, where the worlds of flora and fauna, even the realms of organic and inorganic matter, are not yet completely separated from each other and seem still interpenetrable. Anselmus the romantic can comprehend these metamorphoses of plants and animals when he casts aside his pragmatic everyday viewpoint in favor of a poetically deranged perception: »The student Anselmus was astounded once again by the wonderful beauty of the garden, but he now saw clearly that many of the strange flowers hanging on the dark bushes were in fact insects gleaming with brilliant colors, hovering up and down with their wings as they danced and whirled among themselves, seeming to caress one another with their proboscises. On the other hand, the rose and azure-colored birds were once again aromatic flowers and the odor they scattered rose from their cups in lovely quiet tones that mingled with the gurgling of the distant fountains.«<sup>4</sup>

What the rustle and quivering of leaves are for the romantic writer, the whisper and titter of voices are in the realm of speech, namely pre-verbal acoustics of nature that have not yet crystallized into the sentence structure and word meaning of human language – such are the patches and stains, the diluted pools of color and colored splashes for the painter: a matrix parallel to nature and often engendered by accident, within which the painting's patterns and figures are in constant transformation. Ellenrieder finds inventive inspiration for the molding of his amorphous and biomorphical figures just as often in the diluted color patches of watercolor painting, which owe their contours partially to the accidental course of pigments and solvents and partially to the guiding intervention of the brush, as he does in the waving lines and linear twists that casually flow from the drawer's hand.

The boundaries between the somatic and the symbolic in these flowing bodily movements and in the flow of paint material are repeatedly overstepped in both directions. Figures climb out of the chaos, take solid form for a moment, only to liquefy again in the next moment. The principal of movement and formation behind this nascent design process is the snake's line, the up and down of coming into being and passing away. These serpentine lines wind around and knot themselves up in the final paintings into monstrous or even ironic shapes, whereby the irony that creates these entangled shapes is just that romantic irony that Friedrich Schlegel defined as the artist's consciousness, for whom each particular form is just one of an infinite number of possibilities of creation. In the romantic movement, the arabesque as the multifariously twisting shape of the snake achieved new artistic distinction. It marks the pathway between conscious design, intuitive invention of form, and accidental reactions of materials in the coming into being of the painting. A symbiosis of entangled movements resisting any rational understanding and the encoded script of nature captured in figures, ever since the romantic movement the arabesque has embodied that fusion of art and nature that impresses us so much in Ellenrieder's paintings too. Even when the hoses, rings, and loops he paints are often reminiscent of technoid forms like loopings poured in plastic or roller coasters drawn on a computer screen, the artistic and the natural are still intertwined in these paintings in a knot that cannot be unraveled, fusing the romantic sensibility of a nature that speaks to mankind with the experience of technoculture.

In the middle of these paintings, the viewer feels like Hoffmann's Anselmus under the elder bush, where the »whispering and tinkling« of the leaves and twigs »grew to faint, half-scattered words,« that murmur to him, '«Betwixt, between, betwixt the branches, between swelling blossoms, twisting and twirling we come. Little sister, little sister, come twirl in the shimmer' ...Anselmus saw that one snake stretched its little head up towards him. A shock like electricity raced through all his limbs and, quivering in the depths of his soul, he stared upward, and a pair of glorious dark blue eyes stared back at him with

# SAMPLES

such unspeakable longing that an unknown feeling of the greatest ecstasy and the deepest sorrow seemed as if it would burst his soul.«<sup>5</sup>

The surfer on the internet could be struck by this same feeling if a pair of eyes he had always hoped to find suddenly appeared from within the bewildering network. Ellenrieder's paintings invite the viewer to surf through this artistic paradise situated somewhere between the natural poetry of romanticism and high tech.

- 1) E.T.A. Hoffmann, »The Golden Pot,« Works In Four Volumes, Vol.1, Salzburg, 1983, p. 228.
- 2) Hans Belting, »Über Lügen und andere Wahrheiten in der Malerei. Einige Gedanken für S.P.« (»On Lies and Other Truths of Painting, Some Thoughts for S.P.«) in the exhibition catalog for »Sigmar Polke, Die drei Lügen der Malerei« (»Sigmar Polke, The Three Lies of Painting«), Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1997, p. 130.
- 3) E.T.A. Hoffmann, »The Golden Pot,« loc.cit.
- 4) Ibid.
- 5) Ibid.



# SAMPLES

Feuchte Farbflecke legen sich über durchscheinende, noch wässrige, sie verdichten sich aber auch zu gewölbten Ringen, Stielen, Schalen. Weiter unten, in tieferen Schichten, bleibt alles noch im Fluß, amorph, dehnt sich aus, fließt ineinander, verschmilzt grenzenlos. Darüber an der Oberfläche des Wässrigen: Verdichtung der Farbströme zu weichen, immer noch fließenden Körperformen – ein Schwarm tanzender Partikel, auf- und absteigende Zellen, Haufenformen wie Dolden, Eierstöcke oder Pilzkulturen, Mikroorganismen aneinandergeschnürt wie Knoten an Schlingen, Fruchtknoten an Nabelschnüre. Ablagerungen und Emporwachsendes. Weiche Kugeln oder Ringe, selbst noch im Übergang vom Flüssigen zum Festen befindlich, wirken – wenn sie lose beieinander und übereinander liegen – wie vom Wasser angespültes Strandgut.

An der Grenzlinie zwischen künstlicher Natur und naturhafter Kunst liegen die artifiziellen Gärten, die in der Romantik bis hin zum Symbolismus eine so bedeutsame Rolle spielen als Orte der künstlerischen Imagination, aber auch der Verführung und des Verderbens. Von den geheimnisvoll schillernden doch giftigen Blumen und Früchten dieser künstlichen Paradiese angezogen, verirrt sich dem Besucher im verschlungenen Gewebe der Pflanzen der Blick, die schwere Süße der Farben und Düfte vernebelt seine Sinne bis ihm bei lähmender Wollust gleichsam das Blut aus den Adern gesaugt wird und er zwischen Einbildung und Wirklichkeit, zwischen Kunst und Leben nicht mehr zu unterscheiden vermag.

In einen solchen Zaubergarten voller Wahrnehmungsfallen führt der alchemistisch gelehrte Archivarius Lindhorst den Studenten Anselmus in E.T.A. Hoffmanns romantischer Erzählung »Der goldene Topf«. »Sie kamen aus dem Korridor in einen Saal oder vielmehr in ein herrliches Gewächshaus, denn von beiden Seiten bis an die Decke hinauf standen allerlei seltene wunderbare Blumen, ja große Bäume mit sonderbar gestalteten Blättern und Blüten. Ein magisches blendendes Licht verbreitete sich überall, ohne daß man bemerken konnte, wo es herkam, da durchaus kein Fenster zu sehen war. Sowie der Student Anselmus in die Büsche und Bäume hineinblickte, schienen lange Gänge sich in weiter Ferne auszudehnen. – Im tiefen Dunkel dicker Zypressenstauden schimmerten Marmorbecken, aus denen sich wunderliche Figuren erhoben, Kristallstrahlen hervorspritzend, die plätschernd niederfielen in leuchtenden Lichtkelchen; seltsame Stimmen rauschten und säuselten durch den Wald der wunderbaren Gewächse, und herrliche Düfte strömten auf und nieder. Der Archivarius war verschwunden, und Anselmus erblickte nur einen riesenhaften Busch glühender Feuerlilien vor sich. Von dem Anblick, von den süßen Düften des Feengartens berauscht, blieb Anselmus festgezaubert stehen... In dem Augenblick schritt der Feuerlilienbusch auf ihn zu, und er sah, daß es der Archivarius Lindhorst war, dessen blumichter, in gelb und rot glänzender Schlafrock ihn nur getäuscht hatte.«<sup>1</sup>

Die sinnesverwirrenden Erfahrungen des Studenten Anselmus lassen sich beim Studium von Wolfgang Ellenrieders gemalter Vegetation unschwer nachvollziehen. Wundersame Gewächse nehmen den Betrachter gefangen. Durch das Geflecht der verschlungenen Pflanzenstängel und das Gewebe der Röhren, Knollen, Blätter und Knospen wird der Blick in eine ungreifbare Tiefe geleitet. So unerwartet und überraschend wie der kleine Hausgarten des Archivarius öffnet sich auch der Bildraum in eine weite Ferne, die in wässriger Unbestimmtheit schimmert und changierende Muster aus nebulösen Gebilden hervorzaubert – gleich den wunderlichen Figuren über den schimmernden Wasserbecken, die Anselmus am Ende langer Gänge wahrzunehmen meint. Fensterlos wie eine Monade und doch erhellt von einem magischen Licht zeigt sich das romantischer Phantasie entsprungene Gewächshaus ebenso wie der Bildraum in Ellenrieders Gemälden. Bisweilen ist der Hintergrund der Gemälde auch in tiefes Dunkel getaucht aus dem irisierendes Blau oder Grün herausfunkelt wie Sumpfgelichter in schwarzer Nacht (Abb. 2).

Diese spielerische Verunsicherung der Wahrnehmung beim Changieren zwischen Mikro- und Makrostrukturen und zwischen Nahbild und Fernbild bekommt auch der Student in Hoffmanns Zaubergarten zu spüren, wenn sich der »riesenhafte Busch mit Feuerlilien« plötzlich in Bewegung setzt und vor seinen Augen in den geblühten Schlafrock des Archivarius verwandelt. Der in der menschlichen Wahrnehmung gegebene Unterschied zwischen dem Flächencharakter des rein optisch vermittelten Fernbildes und dem plastischen Charakter des auch haptisch gegebenen Nahbildes führt nicht nur beim Studenten Anselmus zu einer Wahrnehmungstäuschung, die ihn im flächigen Muster des Schlafrocks aus der Ferne einen dreidimensionalen Blütenbusch sehen läßt.

Solche Verbindungen zwischen den vegetabilen Bildmustern und der natürlichen Pflanzenwelt stellt der Maler explizit her, wenn er seine grünen Pflanzengitterbilder mit voller Absicht neben das Gitter der durchfensterten Wand eines Ausstellungsraumes hängt, die den Blick auf das gepflanzte Grün im Außenraum freigibt (Abb. S. 45). Die Gewächse in den beiden Gemälden dieser Ausstellung wirken wie herangezogen bis auf eine Nähe, die sonst nur der Blick durch das Mikroskop bietet. Das große Bildformat transportiert die nahgesehenen Details aus der Ausschnittvergrößerung andererseits in eine Größendimension, die den Gräsern und Stengeln das Volumen von Baumstämmen und mächtigen Röhren verleiht.

In ähnlich gearteten Wahrnehmungsfallen fängt Ellenrieder den Betrachter mit den spezifischen Mitteln der Malerei, die ihre Wahrnehmungseffekte immer schon zwischen illusioniertem Bildraum und realer Bildfläche inszeniert. Auf den ersten Blick scheint alles einfach und übersichtlich: vor dem Weichbild eines mehr oder weniger verschwimmenden, den Blick mal stärker, mal weniger stark in die Tiefe saugenden Bildraums entfalten sich auf der vordersten Bildebene scheinbar plastisch greifbare Gebilde aus der Welt der Flora und Fauna, die als Relief oder als scheinbar vollplastisch gerundete Körper dem Betrachter ins Auge springen. Vermittelnde Übergänge zwischen der unkörperlichen Raumtiefe und den körperlichen Bildobjekten im Vordergrund leistet die Wiederkehr körpergebundener Farbtöne in den wässrig verschwimmenden, freien Flächenfarben im Hintergrund, oder alle Bildteile werden durch flächenübergreifende Lasurfarben zusammengezogen, die zumeist in einem Zwischenstadium des vielschichtigen Farbaufbaus angelegt sind. Diese zunächst relativ eindeutige Unterscheidung von Figur und Grund wird je-

# SAMPLES

doch durch die Hinzunahme weiterer Gestaltungsfaktoren soweit gestört, daß die Grenzen zwischen Bildkörper und Bildraum, zwischen Fläche und Tiefe, Nähe und Ferne, vorne und hinten stellenweise verschwimmen oder in Kippeffekten gänzlich verunklärt werden. So liegen zum Beispiel auf der allervordersten Bildebene gesprühte Flecken von dichter Farbkonsistenz, wie die türkisfarbenen in »Cracker« (Abb. 14) oder der olivgrüne in »Lobotomen« (Abb. 29), die gänzlich unkörperlich und abstrakt wirken und die von ihnen überlagerten plastischen Bildkörper in eine hintere Raumebene drücken, darin den Repoussoirfiguren klassischer Kompositionen vergleichbar.

Die gleiche Bildfunktion nehmen die gespritzten und gesprenkelten Farbfelder in Gelbgrün und Blaugrün in dem Gemälde »Schaumschläger« (Abb. 6) ein. Merkwürdigerweise scheinen – entgegen aller Erwartung – die gegenstandslosen Farbspritzer einen höheren Realitätsgrad zu besitzen als die vollplastischen Ringe und Schlingen. Ebenso irritierend für unsere an der dreidimensionalen Wirklichkeit geschulte Wahrnehmung sind die Verflechtungen von abstrakten und scheinbar gegenständlichen Gitterstrukturen in dem Gemälde »Einleuchter« (Abb. 2). Das immaterielle Gitter aus schlammigen braungrünen Streifen, mit dünner und transparenter Farbe über die fluoreszierenden Blautöne des Hintergrundes aufgetragen, sind mit den prallen, gegenständlich wirkenden Stengeln oder geilen Trieben, die sich himmelwärts recken, zu einem sinnwidrigen Gewebe verflochten, das zwischen abstraktem Farbmuster und der Bildillusion ineinander verhakter Schlingpflanzen changiert. Die beiden blauen, in der oberen rechten Bildecke mit breitem Pinsel aufgetragenen Farbstreifen treiben die Abstraktion der Malerei von jeder illusionistischen Abbildlichkeit noch einen Schritt weiter, indem sie die eigene Realität des Pinselstrichs als solchen ohne jeden Verweis auf Abzubildendes veranschaulichen. Für eine wieder anders gelagerte Wahrnehmungsirritation sorgen auch die vielen breiten, horizontal verlaufenden Pinselstriche im Gemälde »Diaporen« (Abb. 13). Da einige dieser transparenten Querstreifen hinter, andere wieder vor den keulenförmigen Schwellkörpern zu verlaufen scheinen, wirken diese wie inmitten eines gänzlich unbestimmbaren und dennoch deutlich sichtbaren Farbraums schwebend. Schwerelos schwimmen die glatten Keulen in diesem ungreifbaren Fluidum aus graugrünen Schlieren, die wie Schmutzspuren und Flecken abgestreifter Pinsel wirken. Die Körperlichkeit der langgezogenen Kapseln wird noch betont durch die Schatten, die einige von ihnen auf den Hintergrund oder Untergrund werfen und ebenso durch die körpermodellierenden Glanzlichter auf ihrer Vorderseite. Zugleich aber scheinen diese plastischen organischen Gebilde auch ganz immateriell und körperlos, wie scharf konturierte Farbflecken, die von verschwimmenden Flecken hinterfangen oder überlagert werden. Die Entscheidung ob diese Schwellkörper prall gefüllt und schwer sind oder so leer und leicht wie eine Seifenblase, oder überhaupt jeder Körperlichkeit entbehren und nichts als Flecken auf einem scheckigen Bildgrund sind, bleibt ebenso in der Schweben wie diese zwischen Steigen und Sinken im Bildraum angehaltenen Formen selbst in der Schweben gehalten werden. Die Unbestimmbarkeit ihres Realitätscharakters erfüllt diese Bildelemente mit einem Geheimnis, das sie umhüllt, so wie die rauchblauen Farbwolken sie umnebeln.

Zuletzt die Verwandlung oder das abrupte Umschlagen von Nichts in Etwas und wieder Nichts. Aus der Bildfläche heraus wölben sich wie aus einem Tümpel oder einer farbigen wässrigen Lösung weiße Ovaloide (Abb. 23, 24, 25) dem Betrachter entgegen. Was wie gemalte oder sogar echte Eierschalen aussieht, sind in Wirklichkeit Löcher in der Malschicht. Die weiß schimmernden Halbkugeln werden von der nackten unbemalten Grundierung gebildet, die de facto hinter der Malschicht liegt, durch die Schattengebung in der Unterzone der Ovaloide aber aus ihr herauszuspringen scheint. Die faktisch tiefste Stelle der Bildoberfläche stülpt sich optisch zur erhabensten aus, wobei diese Ausstülpung bei näherem Hinsehen wieder als reines Loch in der Malhaut erkenntlich wird. Diese Vortäuschungen falscher Tatsachen zelebrieren die legitimen Lügen der Malerei als Augenschmaus, der willkommen ist, weil er die Malkunst als Kunstfertigkeit des Malers im Medium der Malerei vorführt, die nicht *über* etwas Lügen verbreitet sondern ihr Spiel mit der Wahrnehmung treibt, deren Genußmittel und Erkenntnismedium sie ist. Bei solchen trickreich inszenierten Wahrnehmungstäuschungen nehmen wir als Betrachter wahr, »daß wir am ungewissen Spiel mit der Wahrnehmung teilnehmen. Die Malerei macht uns Wahrheiten leichter, indem sie sie in 'durchsichtige' Lügen kleidet. Sie benutzt Lügen, mit denen man Wahrheiten sagen kann. Deckt sie ihre Lügen auf, so sind es die Wahrheiten der Malerei. Sie fordert zurück, was ihr ohnehin gehört.«<sup>2</sup> Mit den eingebildeten Eierschalen, die gar keine sind, die eben dort aus dem grünen Dickicht hervorlugen, wo eigentlich gar nichts ist, mag es dem Betrachter gehen wie E.T.A. Hoffmanns Anselmus im verzauberten Garten, als dieser Stimmen zu hören meinte: »Da fing es überall an zu kichern und zu lachen, und feine Stimmchen neckten und höhnten: '... Wollen Sie eins mit uns plappern, wie die Großmutter das Ei mit dem Steiß zerdrückte, und der Junker einen Klecks auf die Sonntagsweste bekam?' «<sup>3</sup>.

Gleich dem verwirrten Studiosus, der Stimmen hört, die ihm von zerdrückten Eiern und Klecksen wispern, so sieht der Betrachter auf Ellenrieders Gemälden Eier, die sich in Nichts auflösen und Kleckse, die sich in Kolben und Knospen, in Blätter, Sporen und Stengel, in Schlingen, Ringe, Würmer und Würste verwandeln und dennoch auch Klecks bleiben.

Nichts ist in diesen Bildern nur, was es beim ersten Blick zu sein scheint. In diesen verschlungenen Bildwelten, die aus den Tiefenbereichen der Fauna und Flora an die sichtbare Oberfläche emporgespielt worden sind, befindet sich immer noch alles in Verwandlung. Nicht nur, daß die weichen und festen Körper ineinander verschlungen sind und aneinander kleben, sie durchdringen sich, stülpen sich aus und ziehen sich ein, kopulieren miteinander und saugen aneinander, als lägen sie immer noch in der wässrigen Lösung jener Ursuppe, aus der alles Leben hervorgegangen sein soll.

Wie auf diesen Bildern alles in der Schweben bleibt und Klarheit mit festen Konturen nur vorübergehend bis zur Selbstwiderlegung und Selbstauflösung der optischen Eindrücke zu gewinnen ist, so bleibt auch die Funktionsbestimmung der plastischen Ge-

# SAMPLES

bilde ganz in der Schwebel. Sie wirken wie Zellwesen im ersten Entwicklungsstadium, aus denen sich alles mögliche noch hervorgehen kann. Unbestimmt bleibt selbst noch, ob sich die Kokons und die zum Platzen prallen Samenkapseln als Behältnisse und Brutstätten pflanzlicher oder animalischer Wesen entpuppen werden. All diese Zellwesen, die von dünnster Haut umspannt oder von glatter doch dünner Schale umschlossen sind, haben sich noch nicht so weit aus dem Schlamm und Schleim der Ursuppe gelöst, als daß sie sich schon gänzlich von ihrem formlosen Chaos abgenabelt und zu endgültiger Gestalt gefunden hätten.

Die Wandlungsfähigkeit und die unabgeschlossene Deutbarkeit der verschlungenen Gebilde in Ellenrieders Bildern hält die Möglichkeit der Metamorphosen noch offen, worin die Welt der Flora und der Fauna, ja selbst die Reiche des Organischen und Anorganischen noch nicht ganz voneinander getrennt und somit füreinander durchlässig erscheinen. In diese Metamorphosen von Pflanzen und Tieren kann auch der romantische Anselmus Einsicht nehmen, als er seinen zweckorientierten Alltagsblick zugunsten einer poetisch ver-rückten Wahrnehmung abstreift: »Der Student Anselmus erstaunte aufs Neue über die wunderbare Herrlichkeit des Gartens, aber er sah nun deutlich, daß manche seltsamen Blüten, die an den dunklen Büschen hingen, eigentlich in glänzenden Farben prunkende Insekten waren, die mit den Flügeln auf und nieder schlugen und, durcheinandertanzend und wirbelnd, sich mit ihren Saugrüsseln zu lieblichen schienen. Dagegen waren wieder die rosafarbenen und himmelblauen Vögel duftende Blumen, und der Geruch, den sie verbreiteten, stieg aus ihren Kelchen empor in leisen lieblichen Tönen, die sich mit dem Geplätscher der fernen Brunnen ... vermischten.«<sup>4</sup>

Was für den romantischen Schriftsteller das Rauschen und Rascheln der Blätter, das Zirpen und Wispern der Stimmen im Bereich der Sprache ist, nämlich prä- verbale Lautbildung der Natur, woraus sich die Satzgebilde und der Wortsinn menschlicher Sprache noch nicht bis zur verständlichen Formulierung herauskristallisiert haben, das sind die Flecken und Kleckse, die wässrigen Farblachen und farbigen Spritzer für den Maler: die parallel zur Natur und häufig vom Zufall erzeugte Matrix, aus dem die Bildmuster und Gestalten, in ständiger Verwandlung, entstehen. Den wässrigen Farbflecken der Aquarellmalerei, deren Konturen sich halb dem Zufallsverlauf der Pigmente und Lösungen, halb dem steuernden Eingriff des Pinsels verdanken, entnimmt Ellenrieder ebenso häufig Anregungen zur Formfindung seiner amorphen und biomorphen Bildfiguren wie den Wellenlinien und linearen Verschlingungen, die beiläufig aus der Hand des Zeichners fließen.

In diesen fließenden Körperbewegungen und im Fluß der Malmaterie wird die Grenze zwischen dem Somatischen und Symbolischen nach beiden Seiten hin immer wieder überschritten. Gestalten steigen aus dem Chaos auf, fixieren sich für einen Augenblick zu fest umrissenen Formen, um sich im nächsten Moment wieder zu verflüssigen. Das Bewegungs- und Formbildungsprinzip dieser Gestaltwerdung ist die Schlangenlinie, das Auf und Ab von Werden und Vergehen. Solche Schlangenlinien winden und verknoten sich in den endgültigen Gemälden zu monströsen aber auch ironischen Formen, wobei die Ironie, die hier die verschlungenen Gestalten kreiert, ganz der romantischen Ironie entspricht, die von Friedrich Schlegel als Bewußtsein des Künstlers definiert wird, dem die jeweilige Gestalt nur eine von unendlich vielen Möglichkeiten der Formbildung ist. In der Romantik kommt die Arabeske als die mannigfaltig gewundene Schlangenlinie zu neuen künstlerischen Ehren. Sie zeichnet den zwischen bewußter Gestaltung, intuitiver Formfindung und zufälligen Materialreaktionen verlaufenden Weg der Bildwerdung. Als Symbiose von verschlungenen, dem rationalen Nachvollzug sich entziehenden Bewegungen und einer in Figuren fixierten Chiffreschrift der Natur verkörpert die Arabeske seit der Romantik jene Verschmelzung von Kunst und Natur, die uns auch in den Bildern von Ellenrieder so beeindruckt. Auch wenn uns seine gemalten Schläuche, Schlingen und Schleifen häufig an technoide Formen wie in Plastik gegossene Loopings oder auf dem Computerbildschirm gezeichnete Achterbahnen erinnern, so verknoten sich in diesen Bildern das Künstliche und das Naturgegebene doch zu einem unentwirrbaren Knäuel, das die romantische Empfindung der belebten und zum Menschen sprechenden Natur mit den Erfahrungen der Technokultur verschmilzt.

Inmitten dieser Bilder fühlt sich der Betrachter wie Hoffmanns Anselmus unterm Holunderbusch, in dem sich »das Gelispel und Geflüster und Geklingel« in den Blättern und Zweigen »zu leisen und halbverwehten Worten« formt, die ihm zuraunen: »Zwischen durch – zwischen ein – zwischen Zweigen, zwischen schwellenden Blüten, schwingen, schlängeln, schlingen wir uns – Schwesterlein – Schwesterlein, schwinde dich im Schimmer ... Anselmus sah, wie eine Schlange ihr Köpfchen nach ihm herabstreckte. Durch alle Glieder fuhr es ihm wie ein elektrischer Schlag, er erbebt im Innersten – er starrte hinauf, und ein Paar herrlich dunkelblaue Augen blickten ihn an mit unaussprechlicher Sehnsucht, so daß ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte.«<sup>5</sup>

Dieses Gefühl kann auch den Surfer im Internet befallen, wenn ihn aus den verschlungenen Netzwerken unverhofft ein Augenpaar anblickt, auf das er schon immer gewartet hat. Ellenrieders Bilder laden den Betrachter zu diesem Surfen durch die künstlichen Paradiese ein, die sowohl die wundersamen Reiche romantischer Naturpoesie als auch den Bereich des Hightech umfassen.

1) E.T.A. Hoffmann, Der goldene Topf, Werke in vier Bänden Bd. 1, Salzburg 1983, S.228

2) Hans Belting, Über Lügen und andere Wahrheiten in der Malerei. Einige Gedanken für S. P., in: Ausst. Kat. : Sigmar Polke Die drei Lügen der Malerei, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1997, S.130.

3) E.T.A. Hoffmann, Der goldene Topf, a.a.O.

4) ebd.

5) ebd.