

## Disparat und Despair

Man hat sich daran gewöhnt zu lesen, wie Kunst die Welt verändern, neue Sichtweisen ermöglichen, ja prägen und überraschen kann, indem sie Unvorstellbares und Neues vor Augen führt. Eingeschrieben ist dieser Lektüre die Erwartungshaltung, dass die Welt dann anders aussehen würde – gewissermaßen korrigiert durch einen Kunstbegriff, der dafür eintreten sollte, zumindest Vorstellungen von Veränderbarkeit am Leben zu halten. Nicht zu übersehen ist aus dieser Perspektive ein Anspruch auf Differenz zum Status quo, auf einen Unterschied, der die Kunst von der Welt trennt, ein Abstand, aus dem sich auch Kritikfähigkeit nähren und entwickeln könnte. Avantgardistisch und modern war das Bild einer vorauseilenden Kunst, die schon einen Horizont skizzierte, auf den sich die Kultur des Alltäglichen noch zubewegen oder davor gewarnt werden sollte – begleitet vom Eindruck der Verspätung und den Versuchen, sich die künstlerischen Neuerungen im Sinne der Kritikfähigkeit dienstbar zu machen. Die Zeit, in der sich Ronald Kodritsch der Kunst zuwandte, sich dazu entschloss, selbst Künstler zu werden, war geprägt von einer Krise dieses Kunstbegriffs, getragen von einer postmodernen Skepsis ob der Haltbarkeit dieses Anspruchs auf eine Veränderbarkeit der Welt durch Fortschritt und Kunst. Statt dem modernistischen Appell einer Ästhetik des Innovativen zu folgen, galt die Erneuerung einer Änderung des Veränderungsdiktums selbst: Der Begriff des Aktuellen emanzipierte sich von einer Chronologie des Innovativen, um einer Hybridisierung des Gegenwartsbegriffs Raum zu schaffen. Damit öffnete sich der Blick für ein Nebeneinander heterogener kultureller oder historischer Motive, die trotz ihrer vormaligen Widersprüchlichkeit und Inkohärenz plötzlich miteinander in Beziehung gebracht werden konnten – aber nicht, um einer weltumfassenden Synthese das Wort zu reden, sondern um das Disparate selbst als Prinzip zu etablieren. In diesem Sinne liefert das Disparate die Koordinaten für den kulturellen Kontext, aus und in dem sich die künstlerische Praxis von Ronald Kodritsch entwickelt hat.

Blickt man auf das Spektrum der verschiedenen Genres und Medien von Kodritsch, so scheint es doch die Malerei zu sein, die sein wesentliches Metier darstellt. Gerade die Malerei, die in den turbulenten Forderungen nach Neuem immer wieder für tot und zu Ende erklärt wurde, lieferte die paradoxe Möglichkeit, an einem vermeintlich überholten Genre festzuhalten, ja vielleicht sogar an der Vorstellung eines guten

Bildes oder einer guten Malerei, um diesen zugleich ein Motiv einzuschreiben und entgegenzusetzen, das der Widersprüchlichkeit und Ironie verpflichtet war: Gute Malerei und zugleich ein verstörend sexistisches Motiv wie die »Bikini­mädchen« mit ausufernden Schamhaarphantasien des männlichen Malers, eine profunde malerische Qualität im Antlitz von Hundeköpfen mit anthropomorphen Haartrachten zu »Bastards« vereint oder ein malerisches Spektrum hochkomplexer Farbnuancierungen und spannungsreicher Kompositionen trifft auf die Ikone sesshafter Kulturen: den Traktor mit dickbäuchigem Fahrer und Hut. Wenn dieser Traktor im Verhältnis zum Körper auch noch assoziativ an das Echo phallogentrischer Motivzuschreibungen denken lässt – an den Traktor, der dem Fahrer »steht«, dann ist das Spiel zwischen dem Geschmack an guter Malerei und sexistischen Assoziationsketten eröffnet. Das gute gemalte Bild vermittelt sich zugleich als Herausforderung – als Testbild, das die Konvention einer Geschichte des »guten Geschmacks« mit der Konvention des »moralisch Verdächtigen« kurzschließt. Die Bilder von Kodritsch verleihen beiden Gehör, verknüpfen sie im Horizont des Disparaten zu einer Ästhetik des Widerspruchs. Vexierbildartig kippt der Blick von der komplexen malerischen Struktur in die Banalität des Motivs und von dort zurück in die Reflexion einer Geschichte der Malerei: Die Referenzen reichen quer durch die Kunstgeschichte, von der romantischen (Landschafts-)Malerei über die Geschichte der Abstraktion und den abstrakten Expressionismus über Kippenberger & Co. bis hin zur Gegenwart. Die – wie am Beispiel der Traktorbilder gut nachvollziehbare – Struktur eines durchgängigen Bildmotivs öffnet den Blick für das Nebeneinander variabler malerischer Sprachen und Referenzen. Im Wiederholen des gleichen Motivs neutralisiert sich selbst dessen Gegenständlichkeit zur abstrakten Figur. Vom Traktor bleibt dann nur mehr die Kombination aus einer runden und eckigen Form, die von einer anthropomorphen Figur gesteuert wird. In der Ausformung der einzelnen Partien entkoppelt sich die malerische Interpretation vom gegenständlichen Motiv, um sich losgelöst von diesem oder gegen dieses gewandt als eigengesetzliche Größe in Szene zu setzen. Diese Eigengesetzlichkeit der Malerei scheint das Disparate zu neutralisieren, sich hinwegzusetzen über den Widerspruch. Allein der Versuch, das Motiv auszublenden, darüber hinwegzusehen, hieße auch, das Kolorit von Spiel und Ironie zu übersehen. Was auf dem Spiel steht, ist gerade das Aufrechterhalten des Disparaten, ein Moment des Zwiefältigen und des Zweifels. Anstelle den Zweifel zu beseitigen, ihn loszuwerden übers Erhabene

der malerischen Geste, gilt die stete Wiederkehr des Motivs nicht nur der Variabilität sondern auch einem Insistieren. Im Unterschied zur eingangs erwähnten Suche nach dem Neuen, aus dessen Perspektive man sich dann einen Schritt weiter wähnte und kritisch zurückblicken konnte, erscheint hier ein Festhalten am Sowohl-als-auch: an der Herausforderung, komplexe malerische Qualitäten zu definieren und zugleich der Banalität ins Auge zu blicken, wenn man soll: das Schönste und das Wissen ums Banale aneinander zu binden. Daraus stellt sich weniger die Frage nach einem neuen Bild und neuen Sehgewohnheiten sondern nach einem Blick aufs Disparate stets aufs Neue: Gelingt es, den Widerspruch je aufs Neue zu erreichen, ihn aufrechtzuerhalten, zu wiederholen wie die Date Paintings von On Kawara, die weniger dem Seriellen als der Wiederholung verpflichtet sind: nicht die Suche nach einem neuen Bild, sondern nach einem Bild stets aufs Neue. In diesem Sinne vermittelt sich in den verschiedenen Bildern von Kodritsch ein Moment von Kontinuität, ein Insistieren auf die Intensität des gleichen Anspruchs je aufs Neue. Die Wahl der verschiedenen malerischen Sprachen und Referenzen liefert nur das Vokabular für die Variabilität im Rahmen der Dringlichkeit einer täglich wiederkehrenden Frage. Perspektivisch zielt sie auf ein Plädoyer fürs Disparate, das sich in der zunehmenden Distanz zwischen der Lust an (malerischer) Komplexität und an einem Leben jenseits des vermeintlich guten Geschmacks intensiviert, ja so weit aufschauelt, um den Widerspruch als verbindendes Motiv in einer Gegenwart von heute erleben zu können – und darin haben die Bilder von Kodritsch ihr realistisches Moment, so abstrakt und gegenständlich sie zugleich sind, einen Bogen, der das Disparate mit einem Hauch von »Despair« verbindet.

Andreas Spiegl

## Disparity & Despair

One has become used to reading about how art can change the world; how by visualising the unimaginable and the new, art can be productive of perspective and can influence and astound us. Inscribed in this reading is the expectation that the world would then look different, somehow corrected by a conception of art which should, if nothing else, sustain the idea that change is possible. One cannot ignore the claim to difference from the status quo implicit in this point of view, a difference that separates art from the world – a distance through which criticality could develop and be nourished. It was once considered avant-garde and fashionable to portray art hastening forwards, already sketching a horizon towards which the culture of the everyday should aim, or against which it should be warned – this was accompanied by the feeling of delay, and corresponding attempts to make artistic innovation bend to its perceived critical function. Just as Ronald Kodritsch was turning to art and deciding to become an artist himself, precisely this concept of art was in a period of crisis characterised by a postmodern scepticism over the tenability of the claim that the world could be changed through progress and art. Rather than heeding the modernist appeal for an aesthetic of innovation, to innovate now meant to change the principle of change itself: the concept of actuality (*Aktuelles*) was emancipated from a chronology of innovation, thereby giving space for a hybridisation of the concept of presence. Thus a coexistence became conceivable juxtaposing heterogeneous cultural and historical motifs, which were suddenly able to interrelate where previously they would have been regarded as contradictory and incoherent. But instead of proposing a universal synthesis, disparity itself was established as a principle. In this sense, disparity supplies the coordinates of the cultural context out of and in which Ronald Kodritsch's artistic practice arose.

Considering the wide spectrum of genres and media associated with Kodritsch, it always seems to be painting that represents his essential profession most accurately. Precisely painting, a discipline that has been written off time and again in the face of relentless demands for novelty, offered the paradoxical possibility of holding onto a supposedly obsolete genre, perhaps even retaining the idea of a good picture or good painting, while at the same time inscribing and opposing a motif indebted to antithesis and irony. Such is the case in *Bikini mädchen*, with the male painter's

sprawling fantasies of pubic hair, where good painting collides with a disturbingly sexist motif; or in *Bastards*, the dog portraits that combine a canine face of profound pictorial quality with anthropomorphic hairstyles; or indeed the tractor with its potbellied, hat-wearing driver, in which a pictorial spectrum of highly complex colour nuances and compositions fraught with tension meet the icon of sedentary cultures. Moreover, the tractor's associative function in relation to the body, echoing the ascription of phallogocentric motifs, allows the interplay between good taste in painting and sexist chains of association to be established. A well-painted picture is also to be understood as a challenge – a test picture which short-circuits the convention of a history of 'good taste' with the convention of the 'morally suspect'. Kodritsch's paintings give both sides a hearing, intertwining them on the horizon of disparity to achieve an aesthetic of contradiction. As in a reversible optical illusion, the gaze flips from the complex pictorial structure to the banality of the motif, and from there back to the reflection of a history of painting: Kodritsch's references traverse the history of art, from Romantic (landscape) painting, through the history of abstraction and abstract Expressionism, past Kippenberger & Co and into the present. The structure of a pervasive motif, as can be clearly seen in the example of the tractor, allows for the juxtaposition of myriad pictorial languages and references. Repetition of the same motif has a self-neutralising effect, whereby the depicted object is transformed into an abstract figure. The tractor becomes a simple combination of round and angular forms driven by an anthropomorphic character. In the process of shaping the individual elements, artistic interpretation is uncoupled from the objective motif and, thus detached from or turned against the latter, can be established as an autonomous figure in the scene. This autonomy of painting appears able to neutralise the notion of disparity and dissolve contradiction. To attempt simply to block out or mask the motif, however, is to ignore the nuanced tapestry of play and irony. In fact, what is at stake here is the perpetuation of disparity – a moment of ambiguity and doubt. Instead of eliminating doubt through the grandiosity of the artistic gesture, the constant re-emergence of the motif engenders both variability and insistence. In contrast to the search for novelty referred to at the outset, according to which one believed to have taken a step forward in order then to cast a critical look back, there emerges here an adherence to an »as-well-as«: to the challenge of defining complex artistic qualities and simultaneously staring banality in the face, in other words: to achieve a synthesis of beauty and knowledge of the banal. Hence the question that

arises is less about a new picture or new visual practices and much more about a view of disparity constantly anew: can an aesthetic of contradiction be constantly renewed? Like the *Date Paintings* by On Kawara, which are more indebted to repetition than series, can contradiction be achieved again and again? Here, instead of the search for a new picture, the search is for a picture constantly anew. In this sense, even the most divergent paintings by Kodritsch offer a thread of continuity – an insistence on this same aspiration, each time with renewed intensity. The choice of different pictorial languages and references only serves as the vocabulary for variability, reiterating the urgency of a question that recurs on a daily basis. Such a form of questioning constitutes a plea for disparity, which becomes all the more intense as the distance between the desire for (artistic) complexity and for a life beyond the confines of good taste increases, culminating in an ability to experience contradiction as a binding motif in today's present. Therein lies the realistic aspect of Kodritsch's paintings, at once abstract and concrete, as they are – an arc which infuses disparity with a tang of despair.

Andreas Spiegl