

Mit dem Pinsel zaubern oder Haunted by Ghosts. Ronald Kodritsch

Von Angela Stief

Und laß dir rathen, habe

Die Sonne nicht zu lieb und nicht die Sterne.

Komm, folge mir ins dunkle Reich hinab!

Goethe

Ein dunkles Waldstück, ein „Großes Waldstück“. Dickicht, eine schemenhaft dargestellte Nachtlandschaft in Phtaloblau mit kargen Baumstämmen und dürrem Geäst. In der Ferne eine Lichtung, gleißendes Weiß, das aus der Tiefe des Bildraumes strahlenförmig in den Vordergrund dringt. Das Nachtstück wirkt unheimlich. Intensive Kontraste bestimmen das Bild, sichtbare Grundierungen verleihen ihm etwas Unvollendetes. Licht und Schatten bilden den Rhythmus eines malerischen Staccatos aus offenen Pinselstrichen und einem expressiv-gestischen Farbauftrag. Dieses Landschaftsszenario bildet den Hintergrund für malerische Applikationen: Die Kulleraugen von Ronald Kodritsch, die zahlreiche Arbeiten aus der Serie „In der Frage liegt ein Fehler (Augen)“ schmücken, stellen schelmische Markierungen dar, die in ihrer Beiläufigkeit den Zeichen ähneln, die Graffiti-Künstler auf den Straßen der Metropolen hinterlassen. Im Englischen würde man, wenn man diese Bilder betrachtet, vielleicht sagen: „Add ons on top of it.“ So als hätte sich der Künstler ein Vorbild an Kindern genommen, die Plastikaugen mit kleinen, sich bewegenden Kugeln als Pupillen an die unmöglichsten Orte kleben, um mehr oder weniger Schrecken zu verbreiten. Kodritsch malt sie. Ihrem fazialen Kontext und paarweisen Auftreten entbunden, erinnern sie einerseits an die absurde Kombination von disparaten Gegenständen wie man sie aus dem Surrealismus kennt und den Faible von manchen seiner Protagonisten wie George Bataille, Salvador Dalí und Luis Buñuel für das sehende Organ an der Schnittstelle von seelischer Introspektion und weltzugewandter Außenschau. In dem legendären Schwarzweißfilm „Un Chien Andalou“ von 1929 hat sich die Spannung zwischen Eros und Thanatos, in dem ein Augapfel mit einem Skalpell zerschnitten wird, grausam entladen. Andererseits – und das ist ein wesentlicher Aspekt im Werk von Kodritsch – stehen diese Augen auch für ein künstlerisches Anliegen, das stets eine selbstironische Metaebene wie einen doppelten Boden in die Arbeit integriert. Mokerie auf der Leinwand? So als würde der Künstler das, was er gerade erschaffen hat, mit Augenrollen quittieren. Kein krönender Abschluss, nein – Augen als Fragezeichen. Als körperlose Akteure erinnern sie auch an Mickey Mouse & Co. An die tiefschwarzen Kader der Animationsindustrie, in denen sie die Rolle von isolierten Ausdrucksträgern einnehmen und dem Betrachter aus den simulierten Räumen der Cartoons entgegenblicken, schielen, starren, ihn beobachten und manchmal sogar mit

ihm flirten. Sie können auch als Auswüchse eines Voyeurismus gelesen werden, der in einem thematischen Zusammenhang mit Arbeiten des Künstlers wie „Akt und Vollmond“, in der sich eine Frau lasziv in der Natur reckt, den „Bikini Mädchen“, deren natürlicher Schamhaarbewuchs aus den Höschen quillt, und der Serie „Pferd und Frau“, die Anleihen bei Lady Godiva und Peeping Tom nimmt, steht. Diese Bilder, die mit Genderklischees und Chauvinismen spielen, affirmieren Vorwürfe von Vertretern der Political Correctness. In einem überspannten Umfeld des sozialen Reglementierungsdiskurses reizen sie die Gemüter: „Denn es ist nicht förderlich für die Kunst, wenn alles politisch korrekt ist“, meint der Künstler.¹ Er sieht die Freiheit der Kunst, wenn sie für sozialpolitische Themen wie etwa in der Documenta 14 „Learning from Athens“ instrumentalisiert werde, beschnitten: „Ich bin schließlich kein Hofnarr, der sich dem Dienst an der Gesellschaft verschrieben hat.“² Doch die Maschen eines Netzes, das die vorherrschende Selbstverständigungsdebatte gekränkter Identitäten und besserwisserischer Moralverteidiger webt, werden enger: „Die Institutionalisierung von PC als verbindlicher Handlungs- und Sprachanleitung in unverbindlichen Zeiten schreitet voran“, informiert die Lektüre „In Anführungszeichen“ von Matthias Dusini und Thomas Edlinger.³ Als Gradmesser subjektiver Empfindlichkeit kann man Kodritschs Aluguss „Enschy“, ein im wörtlichen Sinne verstandenes (oder besser gesagt: ausgeführtes) Arschgeweih, heranziehen. Denn beim Anblick dieses wohlgeformten weiblichen Hinterns mit hörnern Auswüchsen könnte sich schon mal ein Gemüt erhitzen.

Ironische Stilisierungen und übercodierte Symbole wirft Ronald Kodritsch dem Betrachter wie einen Knochen zum Fressen vor – das gilt auch für die Titel seiner Werke. Rätselraten ist angesagt. Im eingangs geschilderten Beispiel fragt man sich, wo der Fehler ist, der angeblich in der Frage liegt. Die Anspielungen und falschen Fährten, die der Künstler legt, laufen häufig ins Leere. Fehler, die während der Herstellung entstehen, und die Kodritsch, wie er selbst sagt, kultiviert, setzen ein mentales Ping-Pong-Spiel zwischen Werk und Betrachter in Gang. Schüren Zweifel. „Arbeit ist permanentes Scheitern und Zerstörung, Neubeginn“, und: „mislungene Bilder sind ideal zum Weitermalen“.⁴ Aus sedimentierter Farbe entsteht so ein Palimpsest. Die Spuren der Vergangenheit manifestieren sich in der Aura des Werkes und bleiben auch im Verborgenen spürbar. Der Dilettantismus, den man Kodritsch unterstellt hat,⁵ meint vielleicht auch einen fehlerfreundlichen Umgang mit sich selbst und dem eigenen Œuvre. Sein Handwerk beherrscht der Künstler, der bei

¹ Ronald Kodritsch im Gespräch mit Angela Stief am 29. Juni 2017 im Atelier des Künstlers im 2. Wiener Gemeindebezirk.

² Ebenda.

³ Matthias Dusini, Thomas Edlinger, „In Anführungszeichen. Glanz und Elend der Political Correctness“, Frankfurt 2012.

⁴ Kodritsch, Stief, siehe FN 1.

⁵ Vgl. Florian Steininger, „Leck“, in: Ronald Kodritsch, Leck, Wien 2004.

Gunter Damisch an der Akademie der bildenden Künste in Wien studiert hat, auf jeden Fall perfekt, unterläuft die gute Malerei aber immer wieder mit Versatzstücken, die in der Tradition der Kunst von Kindern, Geisteskranken oder indigenen Völkern stehen. Er leistet damit einer passionierten Malerei Vorschub, die schon Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller in der klassischen Schrift „Über den Dilettantismus“ auf die knappe Formel „Leidenschaft statt Ernst“ brachten.⁶ Bei Kodritsch bildet sich die Leidenschaftlichkeit permanent ab: Es erfreut ihn zu verwerfen, Unvollkommenheiten zu perfektionieren und letztendlich durch Reduzieren zu konstruieren. Der Künstler arbeitet immer wieder mit Vorlagen, eignet sich die Inspirationsquelle malend an und unterzieht sie dann einem Abstraktionsprozess. Die motivische Ausdünnung verhindert die Wiedererkennbarkeit des ursprünglichen Sujets. In der seriellen Wiederholung wie beispielsweise auch in der künstlerischen Selbstbeschreibung „Selbst als Büste“ ergeben sich dann neue Übereinstimmungen. Allianzen von Bild zu Bild. Es entsteht eine Ähnlichkeit mit einem fiktiven Porträt, das kaum etwas mit dem Aussehen des Künstlers gemein hat.

Die Fragen und produktiven Missverständnisse, die Ronald Kodritsch permanent erzeugt, lösen Suchbewegungen aus, provozieren Deutungen und machen Schluss mit einer Lethargie, die einem jahrhundertealten Medium schon mal anhaften kann: „Ich bin offen für alle Interpretationen und finde es interessant zu erfahren, was Menschen – auch ohne Vorkenntnisse – aus meinen Arbeiten herauslesen“, meint Kodritsch.⁷ So gilt es, das der Kunst immanente – ihr sowohl sprachliches als auch assoziatives – Potenzial zu heben. Eine ästhetische Hermeneutik als Lockerungsübung jenseits rationaler Legitimation kann neue Wege bahnen. So oder ähnlich fordert es auch der Titel einer Publikation, den der Künstler in handschriftlichen Lettern notiert hat: „Urlaub vom Hirn“. Analog dazu kann man sich den künstlerischen Schaffensakt vorstellen. Denn im besten aller Fälle müsse man in den gestalterischen Prozess „hineinkippen, ins Blaue malen“ und dem intuitiven Gespür Raum geben, so der Künstler.⁸ Einen rauschhaften Zustand provozieren und das Denken ausschalten. Wenn das gelingt, zaubert Kodritsch mit dem Pinsel. Wenn er im Zustand der malerischen Ekstase den Kontrollverlust wie von selbst passieren lässt, gibt er dem Zufall eine Chance. Manchmal ist der Alkohol sein Verbündeter, versetzt ihn in den perfekten Bewusstseinszustand, vertreibt Einsamkeit und böse Geister. Im Œuvre von Kodritsch tauchen aber auch immer wieder gute Geister auf, so etwa das Gemälde „Painters little helper“. Das Großformat „Sisters“, das verblüffende Ähnlichkeit mit Richard Gerstls „Die Schwestern Karoline und Pauline Fey“ von 1905 hat, die Flaschengeister und die „Dame in surrealistischem Outfit“, die enthauptet

⁶ Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller, „Über den Dilettantismus“ (1799), in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke Band 18, Ästhetische Schriften 1771–1805, hg. v. Friedmar Apel, Frankfurt 1998, S. 780.

⁷ Kodritsch, Stief, siehe FN 1.

⁸ Ebenda.

durch den Bildraum schwebt, zeigen Bild gewordene Dämonen. Schreckgespenster, die auf der Oberfläche der Leinwand, beim Formen der Figur und im Angesicht der eigenen Erscheinung ihre ominöse Macht verloren haben. Sie rufen Freud'sche Theorien des Unheimlichen in Erinnerung und verweisen auf eine unsichtbare Welt hinter der bloßen Dinglichkeit und dem alltäglichen Verhaftetsein im Reich der Faktizität. Kodritsch lässt die Wirklichkeit, die aus der Tiefe der Seele aufsteigt, die sich in inneren Abgründen, Ängsten und Wünschen Ausdruck verschafft, erscheinen. Er interessiert sich für das, was uns tief im Inneren plagt, frohlockt und erschauern lässt. Eine andere Inkarnation bildhauerischer Imagination stellt die Figur „Neue Haut für das alte Feuer“ dar und ist vielleicht, um es mit Arthur Schopenhauer zu formulieren, ein „Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt“.⁹ Die Skulptur ist eine Mesalliance aus Affenschädel und einer Madonna aus Lourdes, die Kodritsch als kleine Figur in Bronze gegossen hat. Sie erinnert an einen afrikanischen Zaubergegenstand oder ganz allgemein an (para-)religiöse Objekte, die in der schamanistischen Praxis, in Glaubensritualen oder im Ahnenkult angewendet werden. Diese performativen Techniken ergänzen das der Skulptur implizite Bedeutungsspektrum. Eine ungefähr drei Meter große Ausführung hat Kodritsch in Epoxidharz produziert und in Anlehnung an eine mittelalterliche Gepflogenheit – als Schreckgestalten an den Portalen von Kirchen angebracht wurden, um Unheil abzuwehren – vor sein Haus gestellt. Mit dieser apotropäischen Wächterfigur will der Künstler sowohl innere als auch äußere Spukgestalten verjagen – „From haunted by ghosts to Ghostbuster“. Mit der bewussten und unbewussten Verarbeitung von persönlichen Geschichten während des Arbeitsprozesses, dem Bannen und Heraufbeschwören von psychischen Wirklichkeiten begründet Ronald Kodritsch eine Ästhetik, die den Kanon zeitgenössischer Kunstintention auf herausragende Weise erweitert.

⁹ Arthur Schopenhauer, „Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt“ (1851), in: Derselbe, Sämtliche Werke in fünf Bänden: Band IV und V: Parerga und Paralipomena, Frankfurt 1986.

Mit dem Pinsel zaubern or Haunted by Ghosts. Ronald Kodritsch

By Angela Stief

Thee let me counsel

To view too fondly neither sun nor stars.

Come follow to the gloomy realms below!

Goethe¹

A dark boscage, a “Great boscage”. Undergrowth, a hazily depicted nightscape in phthalo blue with gaunt tree trunks and withered branches. In the distance a clearing, glistening white, that radiates out from the depths of the image, surging into the foreground. This nocturne produces an uncanny effect. The picture is defined by intense contrasts, visible streaks of undercoat lending it an unfinished quality. Light and shadow establish the rhythm of a pictorial staccato composed of forthright brush strokes and an expressive, gestural application of colour. This landscape scenario forms the backdrop for pictorial appliqués: the bulging eyes of Ronald Kodritsch, which adorn many of the works in the series entitled *In der Frage liegt ein Fehler (Augen)* [“There’s a mistake in the question (eyes)”], represent mischievous markings reminiscent of the tags left behind by graffiti artists in the streets of the metropolis. When contemplating this picture, one might describe them as “add-ons on top of it”. It is as if the artist took his cue from children who stick plastic eyes – with their little, bobbling orbs for pupils – in the most unlikely places, in order to give their victims a fright. Kodritsch paints them. Released from their facial context and pairwise occurrence, they evoke, on the one hand, the absurd combination of disparate objects that we know from surrealism, and the penchant of some of its proponents, such as George Bataille, Salvador Dalí and Luis Buñuel, to employ the organ of sight at the interface between psychological introspection and worldly, external perspective. In the legendary 1929 black-and-white film *Un Chien Andalou*, the tension between Eros and Thanatos is brutally discharged when an eyeball is dissected using a scalpel. On the other hand – and this is a crucial aspect in Kodritsch’s work – these eyes also represent an artistic ambition, whereby a self-deprecating meta-discourse is constantly integrated into the work, like a kind of double floor. Mockery on canvas? As if the artist were to react to what he has just produced by rolling his eyes. No crowning conclusion, no – eyes as question marks. As disembodied actors they are also

¹ Johann Wolfgang Goethe, *Iphigenia in Tauris*, trans. Anna Swanwick, (2005)
<http://www.gutenberg.org/files/15850/15850-h/15850-h.htm>

reminiscent of Mickey Mouse & Co; the inky black frames of the animation industry, in which eyes assume the role of isolated expressions of emotion, looking back at the viewer, squinting, staring, studying and sometimes even flirting with them, from within the simulated spaces of the cartoon. They can equally be read as offshoots of a voyeurism which is thematically linked to other works by the artist, such as *Akt und Vollmond* (“Nude and full moon”), in which a woman stretches out lasciviously in nature, the *Bikini mädchen* (“Bikini girls”), whose natural pubic hair bulges out of their knickers, and the *Pferd und Frau* series (“Horse and woman”), which borrows from Lady Godiva and Peeping Tom. These pictures, which play on gender clichés and chauvinism, affirm the reproaches made by advocates of political correctness. In the overstrung atmosphere which envelops the discourse on social regulation, they set pulses racing: “Because it doesn’t do art any favours if everything is politically correct”, says the artist.² He sees the freedom of art as being restricted when it is exploited for socio-political ends, as in documenta 14 “Learning from Athens”: “After all, I’m not a court jester who’s dedicated himself to the service of society.”³ Yet the mesh of a net, woven by the dominant debate on self-understanding, spearheaded by aggrieved individuals and know-it-all moral apologists, is becoming ever tighter: “The institutionalisation of PC is gaining momentum as a binding guide to how we speak and act in non-binding times”, opine Matthias Dusini and Thomas Edlinger in their volume *In Anführungszeichen* (“In quotation marks”).⁴ As an indicator of subjective sensitivity, one can turn to Kodritsch’s cast aluminium object entitled *Enschy* (Angel), a pair of “arse antlers” understood (or to put it better: carried out) in the most literal sense. Indeed, just one glance at this shapely feminine behind with its horny protuberances is enough to ruffle a feather or two. Ronald Kodritsch throws ironic stylisations and over-encoded symbols to the observer like a bone to a dog – the same is true of the works’ titles. Speculation is the order of the day. The example described at the outset, for instance, begs the question of where the alleged mistake in the question might lie. The allusions and false trails laid by the artist often lead into oblivion. Mistakes that may arise during a work’s production, and which Kodritsch himself says he actively cultivates, set in motion a mental game of ping-pong between observer and work. Fuelling doubt. “Work is permanent failure, destruction and starting afresh”, and “unsuccessful pictures are ideal to continue painting”.⁵ Thus sedimented colours

² Ronald Kodritsch interview with Angela Stief on 29 June 2017 at the artist’s workshop in Vienna’s 2nd district.

³ Ibid.

⁴ Matthias Dusini, Thomas Edlinger, *In Anführungszeichen. Glanz und Elend der Political Correctness*, Frankfurt 2012.

⁵ Kodritsch, Stief, see fn. 1.

give rise to a palimpsest. Traces of the past manifest themselves in the work's aura and remain perceptible even when concealed. As such, the dilettantism that has been ascribed to Kodritsch⁶ should perhaps also be understood as an openness to failure in his interactions with himself and his own œuvre. The artist, who studied under Gunter Damisch at the Academy of Fine Arts in Vienna, may have achieved a perfect mastery of his craft, but he continues to subvert the practices of “good painting” with hackneyed additions that follow in the tradition of art created by children, the mentally ill, and indigenous peoples. In this way, he is making a spirited contribution to the advance of painting as a discipline, echoing a sentiment already encapsulated by Johann Wolfgang von Goethe and Friedrich Schiller in their classical writings *Über den Dilettantismus* (“On dilettantism”) with the succinct aphorism “passion before seriousness”.⁷ In Kodritsch's work, impulsiveness is depicted unceasingly: he delights in the act of discarding, perfecting imperfections and, ultimately, construction through reduction. The artist continues to work with models, annexing the source of inspiration through painting, before subjecting it to a process of abstraction. This motivic thinning renders the original subject unrecognisable. In serial repetition, as for example in the artistic self-description *Selbst als Büste* (“Self as bust”), new correlations are then forged, alliances from picture to picture. There exists a semblance to a fictive portrait that has little in common with the physical appearance of the artist.

The questions and productive misunderstandings which Ronald Kodritsch constantly elicits open up new lines of enquiry, provoke interpretations and wrench painting from the clutches of a lethargy that has plagued the medium for centuries: “I'm open to all interpretations and find it interesting to know what people – including those without any prior knowledge – discern in my work”, says Kodritsch.⁸ It is about harnessing art's intrinsic potential, both linguistic and associative. An aesthetic hermeneutics as a method of relaxation beyond rational legitimisation can carve out new pathways. In a similar vein, the title of a publication which the artist penned by hand demands: “Time out from the brain”. Indeed, the creative, artistic act can be conceived analogously. After all, as Kodritsch describes, in the best case scenario the artist must be able to “pour” themselves into the creative process, “paint *into the blue*” and give space for their intuitive sense of touch to take hold.⁹ To stimulate a state of ecstasy and shut out all thought. When that succeeds, Kodritsch works magic with the

⁶ Cf. Florian Steininger, *Leck*, in: Ronald Kodritsch, *Leck*, Vienna 2004.

⁷ Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller, „Über den Dilettantismus“ (1799), in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke* Vol. 18, *Ästhetische Schriften 1771–1805*, ed. Friedmar Apel, Frankfurt 1998, p. 780. Original German text: *Leidenschaft statt Ernst*.

⁸ Kodritsch, Stief, see fn. 1.

⁹ *Ibid.*

paintbrush. When he experiences a spontaneous loss of control while in the state of pictorial ecstasy, he opens the door to fluke and fortuity. Sometimes alcohol is his ally, placing him in the perfect state of consciousness, dispelling loneliness and evil spirits. But in Kodritsch's oeuvre we also witness the emergence of benign spirits, such as in the painting *Painters little Helpers*. Likewise the large format *Sisters*, which reveals striking similarities to Richard Gerstl's 1905 work *Die Schwestern Karoline und Pauline Fey* ("The sisters Karoline and Pauline Fey"), the *Flaschengeister* ("Genies in a bottle") and the *Dame in surrealistischem Outfit* ("Lady in surrealist outfit"), who floats headless through the image space, all portray demons turned into pictures. Hobgoblins who, on the surface of the canvas, as moulded figures faced with their own apparition, have lost their ominous powers. They recall the Freudian theory of the uncanny and point to an invisible world behind bare objectivity and the mundane imprisonment within the realm of facticity. Kodritsch brings to light the reality arising from the depths of the soul, which finds its expression in inner chasms, fears and desires. He is interested in those things that make us suffer, rejoice and shudder with horror in our innermost selves. The piece entitled *Neue Haut für das alte Feuer* ("New skin for the old fire") represents another embodiment of sculptural imagination and is in a sense, to borrow from Arthur Schopenhauer, an "essay on spirit seeing and everything connected therewith".¹⁰ The sculpture is a mésalliance of a monkey's skull and a Madonna from Lourdes, which Kodritsch cast as a small bronze figurine. It is evocative of an African talisman or, more generally, of (para-)religious objects used in shamanistic practice, rituals or ancestor worship. These performative techniques broaden the spectrum of meaning implicit in the sculpture. Kodritsch produced a roughly three metre large design using epoxy resin and placed it in front of his house, echoing the medieval custom of installing spirit wards on church doors to protect against evil. With this apotropaic custodian figure, the artist wishes to expel both inner and outer spectres – "from haunted by ghosts to ghostbuster". Through the conscious and unconscious digesting of personal histories during the creative process – the exorcism and evocation of psychic realities – Ronald Kodritsch lays the foundations of an aesthetic which enlarges the canon of the contemporary artistic project in remarkable fashion.

¹⁰ Arthur Schopenhauer, *Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt*, (1851), in: Derselbe, *Sämtliche Werke in fünf Bänden: Vol. IV and V: Parerga und Paralipomena*, Frankfurt 1986.