

Roman Grabner

Ronald Kodritsch – Urlaub vom Hirn

Urlaub vom Hirn

Eine als Hund mit magentafärbiger Perücke verkleidete Person marschiert mit einer Tafel durch die Straßen Wiens, auf der die Aufschrift zu lesen ist: „Urlaub vom Hirn“. Wird hier eine Forderung formuliert oder eine Feststellung getätigt? Wird hier bloß die Abwesenheit des Denkens konstatiert oder zur Nachahmung aufgerufen?

Der einsam für seine Sache Marschierende ruft nicht zum Urlaub fürs Gehirn auf, in dem Sinne, dass man seinen grauen Zellen einmal Erholung gönnt, die Stille genießt, vielleicht einen erholsamen Ortswechsel vornimmt, sondern Urlaub vom Gehirn, Auszeit vom Denken, eine Fernreise in die Inhaltslosigkeit. Die Proklamation erscheint als Losung einer Protesthaltung ungewöhnlich, um nicht zu sagen verfehlt, haben die revolutionären Theorien doch immer zur freien und besseren (Weiter)Bildung, zum eigenständigen Denken und zur kritischen Reflexion aufgerufen. Der Bastard aus Mensch und Tier fordert jedoch, das Denken auszusetzen und ihm zu folgen. Sollen wir also alle weniger denken und mehr auf unsere Instinkte hören?

Doch von wem fordert er diese zeitliche Freistellung vom Denken ein? Wer kann ihm diesen Urlaubsanspruch gewähren? Oder handelt es sich dabei um eine performative Selbstentblößung? Jemandem, der sich ein Dalmatinerkostüm überwirft und eine bunte Perücke aufsetzt gesteht man zu, dass er die Kapazitäten seines Gehirns gerade nicht in Anspruch nimmt. Die ironische Forderung, in Faymanns Österreich das Denken nun endgültig sein zu lassen, wirkt wie ein Spiegel der Politik der letzten Jahre. Zu viele Entscheidungsträger waren auf intellektueller Kreuzfahrt, als wichtige Akzente für die Zukunft gesetzt wurden. Doch die gesellschaftspolitische Kritik ist gemeinhin kein dominanter Aspekt in Kodritschs Schaffen, obgleich er immer wieder zu aktuellen gesellschaftlichen Ereignissen Stellung bezieht. Vielleicht muss man sich in der Deutung damit begnügen, den Appell als Motto für den Katalog zu sehen, der Bilder und Objekte vorstellt, die kein hochtheoretisches Vorwissen benötigen, keinen Dokortitel in Philosophie voraussetzen, um sie zu verstehen. Deren sowohl Entstehen, wie Verstehen auf einer intuitiveren, auf einer instinktiveren Ebene stattfindet.

Ronald Kodritsch ist ein super Name

Friedrich Nietzsche hat seiner fröhlichen Wissenschaft ein Motto über die Tür geschrieben, das man getrost auch über Kodritschs Ateliereingang setzen könnte:

*„Ich wohne in meinem eignen Haus,
Hab Niemandem nie nichts nachgemacht
Und – lachte noch jeden Meister aus,
Der nicht sich selber ausgelacht.“*

Nietzsche parodiert mit seinen Aphorismen die Ernsthaftigkeit großer wissenschaftlicher und philosophischer Theorien. Jemand der behauptet, „niemand nie nichts nachgemacht“ zu haben, bekennt in dieser dreifachen Negation, dass er sehr wohl das Werk anderer für seine eigenen Ideen

herangezogen hat. Dass es gar nicht mehr möglich ist, etwas Originäres, Einzigartiges und völlig Neuartiges autochthon zu schöpfen. Und, dass jeder „Meister“, und auch derer gibt es genug in der zeitgenössischen Kunst, der dies behauptet, und dabei nicht über sich selber lacht, ausgelacht werden sollte. Hier spricht die selbstbewusste und selbstreflexive Stimme der Ironie, die auch vor der eigenen Person und dem eigenen Werk keinen Halt macht. Damit ist ein wesentliches Charakteristikum im Werk von Ronald Kodritsch benannt: jenes der Ironie. Kodritsch reflektiert und kritisiert die Möglichkeiten der Malerei und hat dabei ihre Geschichte als Ganzes im Blickwinkel. In vielen Fällen ist seine eigene Kunst eine Reflexion über die Potenzialität des Mediums, wobei er sich keinen Illusionen hingibt, sondern das Unvermögen der Malerei, ihre Limitierungen und die Unerfüllbarkeit der in sie gesetzten Erwartungshaltungen mit Humor und Ironie aufzeigt und bewältigt. Gerade in seinen jüngeren Arbeiten hat er den Pinsel sehr intuitiv geführt und die abstrakte Qualität seiner Malerei betont. Doch lässt er diese gestischen Striche, Schlieren und wilden Zumalungen niemals autonom stehen, sondern versieht sie, aus dem abstrakten Malgrund heraus, mit Realitätsfragmenten und Versatzstücken seines Bildvokabulars. Er bedient sich dabei freimütig aus dem Bild- und Formenrepertoire der Kunst- und Kulturgeschichte, sowie der Populär- und Alltagskultur, das ihm als Quelle und Inspiration vieler Werke dient. Die Erkenntnis, dass in jeder Arbeit auch ein ganz banales Moment steckt, das bewusste Bekenntnis zu diesem Banalen und Trivialen, führt zu einer Malerei, die in der Kombination aus intuitivem Pinselstrich und ironisch-kitschigem Bildinhalt zu seinem Markenzeichen geworden ist. Doch erschöpft sich seine Kunst nicht im oberflächlichen Bildwitz, denn das Eindeutige offenbart sein komplexes Beziehungsgeflecht, das Vordergründige öffnet den Blick auf das Abgründige unserer Gesellschaft, das Widersinnige verwehrt sich dem vermeintlich Sinnstiftenden und Ironie und Spott treten gegen die Konventionen der Mächtigen an.

Die Fähigkeit auch über sich selbst und seine Kunst lachen zu können, im Sinne der von Nietzsche eingeforderten Selbstironie, zeigt sich gleich an mehreren Arbeiten des Künstlers. In seiner Fotoserie „Maler und Modell“ (2002) greift er nicht nur ein traditionelles kunsthistorisches Sujet auf, sondern spielt mit dem Künstlerbild des gefeierten Stars, der auf dem internationalen Jetset-Parkett mit seiner fotogenen Freundin Kate Moss von einem Event zum nächsten tingelt. Die Ironisierung dieses Künstler-Starkults, aber damit auch die vorgegaukelte Berühmtheit tritt durch die offenkundige Collagierung der vermeintlichen Schnappschüsse des Pärchens zu Tage. Das „Selbstporträt als geiler gelber Frosch“ (2005), das keiner erklärenden Worte bedarf und die Serie „I'm getting old“ (2009), in der sich der Künstler als ruheloser Geist mit langem Bart porträtiert, sind weitere Belege für den entspannten Umgang mit der eigenen Bedeutung. Freimütig gesteht er sein Scheitern ein – „Schon wieder gescheitert beim Versuch einen Regenbogen zu malen“ – (2011) und versiegelt in einem unbetitelten Plexiglaskubus 234 zerknüllte Zeichnungen, die nicht seine finale Zustimmung erhalten haben. Er stellt sein Scheitern öffentlich zur Schau. Zugleich transformiert er den primären geometrischen Körper der minimalistischen Kunsttendenzen des letzten Jahrhunderts in ein Behältnis für Restkunst.

Des Widerspenstigen Zähmung

Es war im Lande Shakespeares, in dem Kodritsch die gestisch-abstrakte Malweise seines Frühwerks hinter sich ließ und von pastos-expressiven Landschaften zu schelmischen Aktdarstellungen fand. Während seines Studienaufenthaltes am Chelsea College of Art and Design entstand 1995 die Serie der „Bikini Mädchen“, die sein Tutor als die schlechtesten Gemälde, die er je gesehen hätte, bezeichnete. Kodritsch greift im eigentlichen Sinne nicht auf den Akt, das klassische Motiv des unbekleideten Körpers zurück, sondern auf die populäre Version der Pin-up-Girls, die auch schon Mel Ramos als Vorlage dienten. Die Frauen sind bei Kodritsch nicht nur leicht bekleidet, sondern die Darstellung ist auch auf den Ausschnitt der weiblichen Lenden, also den Körper sub umbilico, reduziert. In leuchtenden Farben und vor monochromem Hintergrund hat Kodritsch nicht nur die unterschiedlichsten Ausprägungen der weiblichen Hüften, sondern auch die Mannigfaltigkeit an Bikinihöschen dargestellt, aus denen das Schamhaar vielfältig hervorwuchert. Angesichts eines Schönheitskultes, der das Körperhaar abgeschafft hat, und im Zuge dessen man beinahe gleich offen und selbstverständlich über die Intimirasur spricht wie über den Schnitt des Haupthaars, wirken Kodritschs Bikini Mädchen wie die Manifestationen eines Alptraums eines Modedesigners. Die Zähmung der widerspenstigen Natur durch schmale Textilstreifen scheidert eindrucksvoll.

Mit dem Aufkommen des Bikinis in den 1950er-Jahren wurde auch das Schamhaar getrimmt. Hier bricht sich die unberührte Natur ihren Weg aus den zivilisatorischen Beschränkungen. Meister der Schamhaarmalerei wie der belgische Surrealist Paul Delvaux hätten wahrscheinlich die schlampige Ausführung und die mangelnde Genauigkeit beanstandet, aber an der Vielfalt der Erscheinungsformen ihre Freude gehabt. Die unterschiedlichen Kombinationen von Figur, Höschen und Haarpracht verleihen jedem Bild eine individuelle Note und den Charakter von Porträts. Der offenkundige Humor dieser Bilder ist kein Selbstzweck, sondern Mittel der Kritik und Entlarvung von Schönheitsidealen.

Mitten ins Blaue

Ein Bild in der Zeitung, das Andreas Goldberger hoch in den Lüften zeigte, aus einem Winkel aufgenommen, bei dem er ohne Bodenbezug dahinflog, bildete den Ausgangspunkt für Kodritschs Serie von Skispringer-Bildern. Sie gleichen sich in der Strategie, einen offenen, weiten Himmel darzustellen, in dessen Firmament irgendwo ein kleiner Skispringer auftaucht. Es sind blaue monochrome Farbflächen, die ohne figürliches Attribut als Farbfeldmalerei durchgehen könnten, doch hat er den auratischen Farbräumen von Malern wie Mark Rothko, Barnett Newman oder Yves Klein die Dimension des Erhabenen genommen und ihre spirituellen Sphären zu ordinären Himmelsdarstellungen degradiert. Kleins Sprung ins Leere ist bei Kodritsch ein Sprung ins Blaue.

Die Redewendung, etwas „ins Blaue hinein“ zu tun, vermittelt nicht nur eine gewisse Ungezwungenheit und Spontaneität, sondern transportiert auch etwas von dem Risiko, der Gefahr, dem Schweben zwischen Leben und Tod, das mit Sprüngen an die 200 Meter auf zwei schmalen Holzlatten verbunden ist. Der (Ski)Sprung ins Unbekannte vermag einen Eindruck zu geben von der Winzigkeit des eigenen Lebens, von der Ohnmacht, in bestimmten

Situationen der Natur ausgeliefert zu sein, und dem menschlichen Streben nach immer neuen, immer größeren und schwierigeren Herausforderungen. Doch sollte man diese Bilder nicht mit existentiellen Bedeutungen überfrachten, denn auf den ersten Blick erfreut man sich an dem Größenverhältnis zwischen unendlichem Himmel und winzigem Skispringer. Und man darf bei Kodritsch natürlich auch nicht den popkulturellen Hintergrund vergessen. Im Zeitraum von 1998 bis 2000, in dem diese Serie entstand, brachten die Österreicher Christoph und Lollo ihre beiden CDs mit Skispringer-Liedern heraus, die von Grissemann und Stermann in ihrer Radiosendung Salon Helga rauf und runter gespielt wurden und innerhalb kürzester Zeit einen gewissen Kultfaktor erhielten. Textzeilen wie „ Er ist sorgsam frisiert, er ist fromm und gepflegt / Er hat nie masturbiert oder Unmut erregt“, mit denen sie das Lied über den japanischen Skispringer Kazuyoshi Funaki intonieren, ergänzen die Bildern von Kodritsch kongenial.

Glückwunsch zum Sexualverkehr

Kodritsch ist ebenso als Dichter und Wortakrobat aktiv und bestätigt in seinen Bildtiteln eine Vorliebe für ironische, provokante und narrative Sentenzen. Titulierungen wie „Entschuldigen Sie bitte, aber ich habe gerade meine Eier verloren“ oder „Schon wieder gescheitert bei dem Versuch einen Regenbogen zu malen“ sind literarische Kleinode, die die Inhaltsebene erweitern und dem Bildgeschehen eine Kürzesterzählung einschreiben. Im Jahr 2002 hat er seine poetischen Ergüsse auf Leinwand verewigt. Die Serie „Flowers“ versieht „schön gemalte“ Blumenbilder, wie man sie aus dem Metier der Hobbymaler kennt, mit erotisch-pornografischer Lyrik und spielt bewusst mit der visuellen und inhaltlichen Diskrepanz. Eine Detailansicht einer roten Rose, auf deren Blütenkern „Sportwagen / Arschficken / Berühmt werden“ steht, gibt zum Ausdruck, dass sich hier jemand nicht um Konventionen schert, sondern bewusst dort ansetzt, wo gesellschaftliche Prüderie in Doppelmoral und Bigotterie übergeht. Der gemeine, männliche Österreicher würde die Blumendarstellung wahrscheinlich „schön“ finden, aber über den Text Empörung heucheln, obgleich er insgeheim übereinstimmt oder ihn sich zumindest für das eigene Leben wünscht. Von den Sujets und der Malweise her irgendwo zwischen Georgia O’Keefe und Blumenmalkursen an der Volkshochschule angelegt, bekennen die Texte dieser Bilder offen, was ihre Darstellungen in früherer Zeit symbolisch verklausuliert haben. Der Blütenkelch als Symbol für die weibliche Scham hat kunsthistorische Tradition, man denke zum Beispiel an die Bilder der erwähnten Georgia O’Keefe. Was die Künstlerin nicht direkt zu schildern wagte, wurde naturalisiert und romantisch überhöht.

Als Schrifttype hat Kodritsch eine Zierschrift gewählt, die häufig für Glückwunschkarten verwendet wird, zu deren Genre die Blumendarstellungen ebenfalls bestens passen. Der Glückwunsch zum Sexualverkehr könnte auch Thema der händeschüttelnden Penisse („Cockhands“, 2008) zu sein, die sowohl eine Umsetzung in der Malerei wie in der Skulptur erfahren haben. So humorvoll das Porträt zweier Männer, die in ihrem Denken übereinstimmen, auch sein mag, so hinter- und abgründig ist der Inhalt dieser plakativen Bildformel: eine Übereinkunft unter Männern, bei der es um Macht, Herrschaft und Potenz geht, die sich in ihren Männerbünden ihre Einflusssphären abstecken und bei der das verbindende Glied der Zusammengehörigkeit unter

der Gürtellinie ist. Das Gemälde zu „Cockhands“ trägt auch den Untertitel „War“ und verweist auf die primär männlich dominierten gewalttätigen Konflikte, die sich zuweilen zu Kriegen ausweiten. Die Verbindung von Penis und männlichen Unterarmen und vor allem Fäusten lässt zudem das Thema der sexuellen Gewalt unterschwellig anklingen. Erotische Referenzen durchziehen als wiederkehrendes Element die Bildwelten von Kodritsch. Immer wieder trifft man auf nackte Models, erigierte Glieder und den angedeuteten wie eindeutigen Geschlechtsverkehr. Kitschigen Strandbildern, wie aus der Tourismuswerbung, wird durch ein kopulierendes Pärchen im Doggystyle die romantische Unschuld genommen. Kodritschs Landschaftsmalerei ist zumindest ohne ein rotes Kabäuchsen mit der Aufschrift „Puff“ nicht denkbar. Die romantischen Seelenlandschaften werden bei Kodritsch zu sehr gegenwärtigen Trieblandschaften. Selbst die Untoten spuken in seinen Geisterbildern mit umgebundenen Brust- und Penis-Applikationen. Der Sexualtrieb als immerwährende Antriebskraft scheint selbst durch den Tod nicht umzubringen.

Wiedergänger der Malerei

Es war das Einsickern des Humors in die Kunst, das Georg Wilhelm Friedrich Hegel vor rund 200 Jahren zu der These vom Ende der Kunst veranlasste. Kunst geht seiner Überzeugung nach aus der absoluten Idee hervor, soll sinnliche Präsentation des vollkommenen Geistes sein, womit er den absoluten Sinn meinte. Kunst habe mit dem Einzug des Humors ihre Aufgabe zur Sinnorientierung aufgegeben. *"Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein."*

Das höchste Bedürfnis von Kodritschs Geistern scheint ein sehr irdisches zu sein, das durchaus sinnlich sein mag, aber weder der Darstellung von absoluten Idealen noch der Sinnorientierung dient, denn seine Wiedergänger verbergen nicht alles unter den Bettlaken. Ihre „kleinen Freunde“ scheinen höchst umtriebiger zu sein und präsentieren sich in wiedererstarkter Größe sogar mit Gesicht und Bartbehang. Bei Kodritsch scheint sich das Geistige vom Hochprozentigen, das Spirituelle von Spirituosen abzuleiten, denn auch der Geist in der Flasche ist ein Spukgespenst im Bettlaken-Stil. Humor ist ein wesentliches Kriterium in seinem Schaffen, denn die Reflexion über Malerei und ihrer Potenzialität in einer Bild- und Mediengesellschaft, über das eigene Schaffen und die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft kommt nicht ohne Witz und Ironie aus, wie schon der eingangs zitierte Nietzsche nahelegt. Kodritsch praktiziert eine Kunst, die sich selbst nicht ernst zu nehmen scheint, obgleich er die Kunst sehr ernst nimmt. Es ist eine Kunst, die auf Pomp und Pathos verzichtet, keine metaphysischen Ansprüche stellt und jede monumentale Ästhetik kategorial unterminiert. Es ist eine Kunst, die die Logik der Parodie entfaltet ohne sich in ihr zu erschöpfen. Einen eigenen Zyklus innerhalb seiner Geisterserie, die seit 1999 entsteht, nehmen die Geisterbilder mit Bart und Farbpalette ein. Sie scheinen Kodritschs Kommentar zur oftmals totgesagten Malerei zu sein, durch das Attribut der Farbpalette sogar eine Allegorie der untoten Malerei zu sein. Das Narrativ von einem Ende der Malerei etablierte sich in den 1980er-Jahren als ein Fixpunkt für das Nachdenken über die Bedingungen und Möglichkeiten

nachmodernistischer Malerei. Für Kodritsch ist dieses vielfach heraufbeschworene Ende der Malerei ein Witz, der einen langen Bart trägt. Das deutsche Wort „Witz“ hängt etymologisch mit dem lateinischen „spiritus“ und dem französischen „esprit“ zusammen, was beide Male „Geist“ bedeutet. Der Tod der Malerei ist also ein Witz.

Bastards

Bereits 2004 taucht in dem Bild „Blondie“ ein Hund mit blonder Perücke auf. Doch es bedurfte der Arbeiten „Blondie II“ (2005) und „Ahnenbild II“ (2006) bis aus dem entwickelten Motiv ein umfassender Werkblock wurde.

Die Bilder der Serie „Bastards“ sind die wahrscheinlich bekanntesten von Ronald Kodritsch. In unvergleichlicher Weise hat er der Alltagsweisheit „wie ein Hund so sein Herrchen“ zu kongenialen Bildfindungen verholfen. Die Charaktere, die uns aus diesen Hundeporträts entgegenblicken sind so eindrücklich wie vielschichtig und geben mehr von der menschlichen Seele preis, als wenn er die Menschen selbst porträtiert hätte. Und natürlich wird hier auch ein Einblick in den Urgrund und Abgrund der Liebesbeziehung zwischen Hund und Herrchen offenbar.

Die Bastards sind nicht nur Charakterköpfe par excellence, bei denen die Hunde eine Stellvertreterfunktion für den Menschen einnehmen, sie sind auch im Stile klassischer Porträts gemalt. Es handelt sich bei ihnen nicht um genrespezifische Hundedarstellungen, die den Charakter der porträtierten Person spiegeln wie bei Tizian, Hogarth oder Picasso, sondern um echte Porträts, bei denen die hybriden Geschöpfe im Brustbild gemalt sind. Die Bastards gibt es nicht nur als Gemälde, sondern auch als Collagen und seit der Bildserie „Die Anwesenheit“ (2007) auch in der Transformation zu Geistern: in Weiß gehüllte Gestalten mit Hundekopf und blonder Perücke postieren vor einem Halloween-Kürbis.

„The beauty that will save the earth is the love that shares our pain.“ ist auf dem Bild eines Bastards mit Pilzkopf zu lesen ist. Das Zitat hat sich Kodritsch vom kürzlich verstorbenen Kardinal Carlo Mara Marini geliehen, der in der Reflexion über Dostojewskis Roman „Der Idiot“ und den Handlungen des Prinzen und seiner Auffassung, dass die Welt durch Schönheit erlöst wird, zu ebendieser Antwort fand. Die Bastards von Kodritsch werden dereinst die Welt retten.

Die Sprache der Malerei

Die (leeren) Sprechblasen sind ein häufig vorkommendes Versatzstück in Kodritschs Schaffen. Obgleich sich Sprechblasen als Möglichkeit textlicher Aussagen in einem Bild bereits auf die Spruchbänder mittelalterlicher Darstellungen zurückführen lassen, haftet ihnen vor allem durch die jahrelange pädagogische Entwertung der Comic-Kultur die Bedeutung des Nichtssagenden, Belanglosen oder Sinnlosen an. Sprech-Blasen sind Worthülsen, deren oftmalige Inhaltsleere der luftgefüllten Hülle bereits inhärent scheint. Gerade das pädagogisch Verpönte, intellektuell Belanglose und popkulturell Beliebte scheint sie für Kodritsch inhaltlich interessant zu machen, nebst seiner malerischen Vorliebe für runde Formen und blasenähnliche Gebilde.

In seiner neuesten Serie, der „Blababels“ hat er unterschiedliche Ausformungen von Sprechblasen in einem abstrakt-gestischen Farbraum

über- und nebeneinander gesetzt. Ein Sprechblasengewirr, das sowohl den belanglosen Smalltalk (Blablabla), sowie die babylonische Sprachverwirrung im Titel trägt. Das Sprachfeld ist eine Möglichkeit dem Bild auf der Textebene eine weitere Inhaltsebene hinzuzufügen, oder das Dargestellte zu erläutern bzw. zu kommentieren. Eine leere Sprechblase scheint wie zum Hohn nur Bedeutungsleere hinzuzufügen und auf die offene Aussage des Bildes zu verweisen. „Bla Bla Blasen“ hat Kodritsch gleich einem Kommentar auf ein kurz zuvor entstandenes Bild geschrieben.

Doch kann man einem Maler keine leeren Sprechblasen vorhalten, denn leer erscheinen sie auf den ersten Blick nur uns, die wir einen textlichen Inhalt erwarten. Kodritschs Sprechblasen sind hingegen voll mit seiner Malerei und seine Malerei ist Kommentar und Aussage des Bildes. Und seine Malerei ist niemals leer.

Superheld und Schmusekätzchen

Ronald Kodritsch treibt sein ironisches Spiel mit Anspielungen und Zitaten aus der Kunstgeschichte, der Populärkultur, der medial vermittelten Wirklichkeit, sowie der Welt der Comics. Aus deren Kosmos hat er nicht nur die Sprechblasen entlehnt, sondern auch so manch anderes Element übernommen. Die von der Puch-Cobra überfahrenen Schmusekätzchen, auf denen der Reifenabdruck des Motorrads erkennbar ist, verweisen auf die unzähligen malträtierten Cartoon-Figuren, die sich in gegenseitiger Hassliebe so ziemlich jede Todesart zugefügt haben, die denkbar ist, nur um danach sofort wieder aufzustehen und den Reigen fortzusetzen. Kodritschs Kätzchen hingegen bleiben liegen, wurden aber in Ton, Polyester und Bronze für die Ewigkeit konserviert. Und damit natürlich auch der Abdruck der Puch-Cobra! Ein ähnliches Schicksal hat auch jenen Dachs ereilt, den eine Farbwalze für den neu ausgeführten Zebrastreifen platt gemacht hat („Zebra“, 2002). Von dem weißen Streifen in seiner Fellzeichnung ist nichts mehr zu erkennen. In Analogie zu Kasimir Malewitschs ikonischem Werk „Weißes Quadrat auf weißem Hintergrund“ könnte man ironisch formulieren: Weißer Streifen auf weißem Hintergrund.

Eine über die Jahre hin immer wieder aufgegriffene Comicfigur ist der Fledermausmann. Ursprünglich 1939 erschaffen, war er wie der ein Jahr zuvor erfundene Superman eine Reaktion auf die damalige Zeit und ihre soziopolitischen Bedingungen. Batman ist nicht nur durch die unzähligen Verfilmungen zur Pop-Ikone geworden, sondern war auch eines der ersten gemalten Motive von Andy Warhol und Mel Ramos auf ihrem Weg zur Pop Art. Diese popkulturelle und kunsthistorische Bedeutung des Comichelden ist wesentlich für das Verständnis der Verwendung und Einbindung bei Kodritsch.

Aus dem Jahr 1995 datiert das Selbstporträt als Batman, das den maskierten Künstler auf einem Podest zeigt, die Hände nach oben gereckt zu den schwarz herabhängenden Brüsten. Die Formähnlichkeit der Markisewellen mit Busen führte zur Bedeutungsverschiebung und zum vermeintlichen Einblick in die Psyche des Künstlers. In „Herr und Frau Batman“ (1999) erhält man einen Blick hinter die Kulissen, auf das wahre Leben des geheimen Superhelden. Ronald Kodritsch zeigt die fehlenden Bilder der Comic-Reihe. Er präsentiert gewissermaßen die unzensurierte Version, den Artist's Cut, die ungekürzte Fassung. Die zwei zeichenhaft verkürzten Figuren wollen entweder bedeuten,

dass der allzu perfekte und rechthaberische Superheld einmal Dampf ablassen sollte oder, dass sich da ein Pärchen gerade erotischen Rollenspielen hingibt. So oder so, der Mythos des Superhelden wird aufgebrochen und den allzu menschlichen Bedürfnissen zugeführt. Die Plastik „In the mood I“ (2001) zeigt Batman in einer weiteren kompromittierenden Situation. Sein kleiner Robin wird gerade oral von einem Elefanten befriedigt. Die peinlichen Meldungen und Erzählungen aus den Medien und Krankenhäusern von Männern, deren bestes Stück in Staubsaugerrohren feststeckt, könnten Vorlage für diese Saugvariante mit einem Elefantenrüssel gewesen sein. Bei beiden Bildern gilt zu bedenken, dass es sich nie nur um die Figur des bemaskten Superhelden handelt, sondern immer auch um jenes ikonische Bild, das die Medien- und Kunstwelt daraus gemacht hat, das durch die Darstellung sexueller Handlungen in seiner vorbildlichen Moral, Tugendhaftigkeit und Keuschheit dekonstruiert wird.

2009 entstehen Bilder, die einen abstrahierten Batman mit den Buchstaben „OT“ im Gesicht zeigen und einen langen erigierten Penis, an dessen Ende ein Frauenkopf prangt. Das Bild erinnert entfernt an Rene Magrittes Gemälde „Vergewaltigung“, bei dem das Gesicht einer Frau aus Brüsten und der Vagina besteht. Magrittes Brustbild beschreibt die Vergewaltigung der Frau durch den männlichen Blick. Weibliche Sexualität wird nach Maßgabe männlichen Begehrens und männlicher Kontrolle inszeniert. Derselbe männliche Blick prägt auch die unbetitelten Batman-Arbeiten von Kodritsch. Die Sprechblase bleibt leer. Der im Vordergrund beigefügte Dürerhase kündigt hoffentlich nicht von Fruchtbarkeit.

Absurde Stellvertreter

Aus dem Jahr 1996 existiert ein Gemälde, das vor gelbem Hintergrund ein kleines schwarzes Känguru zeigt, wie es eine riesige Zucchini anstarrt. Aus demselben Jahr datiert eine Gipsplastik, die einen Schneemann vor einer monumentalen Banane zeigt, Titel: „Der Beginn einer wunderbaren Freundschaft“. Banale Dinge werden monumentalisiert, wodurch ein ironisches Spiel entsteht, das auf der Verwechslung von Bedeutungsgrößen basiert. Es lässt sich fragen, ob es sich dabei um eine subjektive Bedeutungsperspektive handelt, die die Größe des Bildpersonals von der Bedeutsamkeit für den Künstler abhängig macht, oder um die kalkulierte Evokation absurder Situationen. Wie auch bei dem Gemälde „Vogel und Büste“ (2011) fungieren Känguru und Schneemann als Stellvertreterfiguren für den Rezipienten.

Eine ganz andere Form der Stellvertretung nimmt das Objekt „Du, wiedergeboren als Brett“ ein. Eine MDF-Platte, auf die eine Holzmaserung gemalt wurde, soll die Reinkarnation einer befreundeten Person oder des Betrachters versinnbildlichen. Also, wiedergeboren als mitteldichte Faserplatte, als gepresster Naturstoff, der so tut als wäre er echtes Holz. Keine idealen Voraussetzungen für das nächste Leben, wenn das Brett vor dem Kopf zum Brett statt Kopf wird. Die ironische Anspielung auf die Planks von John McCracken, jenem kalifornischen Minimal-Künstler, der MDF-Platten mit reinen Farben bemalte und an die Wand lehnte, ist evident.

Kodritsch von A wie Affe bis Z wie Vogel

Um die Bilder von Kodritsch besser verstehen oder zumindest eingehend nachvollziehen zu können, wäre es eigentlich wichtig ein Handbuch zu seinen Bildzeichen, zu seinem malerischen Vokabular herauszugeben. Der Künstler hat über die Jahre ein subjektiv determiniertes Vokabular an Motiven, Symbolen und Zeichen entwickelt, das er bewusst selektiert, variiert und kombiniert. Er selbst meint dazu, dass man sich ein Motiv, „wie eine Sprache“ einverleibt.

Eine zumindest kurze Auflistung der wichtigsten Elemente soll einen Einblick in sein kunstimmanentes Referenzsystem und seine Bildsprache geben.

Affe

Der Affe dürfte als Motiv auf Kodritschs oftmalige Reisen nach Südostasien zurückgehen. Der Reiz an seiner Verwendung dürfte nicht nur im Motiv selbst und der Erfahrung des Miteinander von Tier und Mensch in diesen Ländern sein, sondern auch in der besonderen Praxis unter den Mitgliedern von Affenkolonien, soziale Spannungen und Konflikte mittels Geschlechtsverkehr abzubauen.

Akt

Der Akt ist fast immer weiblich, erotisch inszeniert und den Pin-up-Darstellungen aus Zeitschriften und Schmuddelheftchen entnommen. Die wenigen männlichen Akte wie „Amor“ (2003) entsprechen bewusst nicht unseren gesellschaftlich und kunsthistorisch vorgeprägten Erwartungshaltungen von Komposition und Schönheit. Kodritsch dürfte sich in ihrer häufigen Verwendung auf Max Ernst beziehen, der auf die Frage, was er von Immanuel Kant hielte, antwortete: „Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen.“

Bart

Die Serie „I'm getting old“ (2009) zeigt vermeintliche Selbstporträts des Künstlers als Geist mit langem schwarzen Bart. Die Gesichtsbehaarung taucht nicht nur als Symbol für das Alter, für die verstrichene Zeit und die Praxis des Maskierens immer wieder in seinen Bildwelten auf, sondern scheint auch eine Vorliebe Kodritschs für Körperbehaarung zu illustrieren („Bikini Mädchen“, „Bastards“, „Schnurrbart und Blase“ etc.).

Cheshire Cat

Wie auch andere Elemente seines Bildvokabulars, scheint das breite Grinsen der Cheshire Cat, auf den Künstler selbst zu verweisen. Das Charakteristikum der „Grinsekatz“ ist, dass sie verschwinden kann, während ihr Grinsen sichtbar bleibt. Kodritsch verschwindet ebenfalls hinter seinen Bildern, doch die selbst im Dunkeln leuchtenden Zähne repräsentieren sein schelmisches Grinsen, wenn mancher Betrachter vielleicht verduzt den Kopf schüttelt angesichts kongenialer Bild- und Titelfindungen wie „Mann Anfang 40 greift ins Geschehen ein“ oder „Dieses Bild hat einen seltsamen Titel“.

Dalís Schnurrbart

Der Oberlippenbart, der durch seinen berühmten Bartträger sogar dessen Namen erhalten hat, war nicht nur das Markenzeichen des exzentrischen

Surrealisten, Dalí hat den seitlichen Spitzen spezielle Fähigkeiten zum Empfang göttlicher Botschaften zugeschrieben und sie seine "Antennen" genannt. Für Kodritsch ist das Element formale Setzung, exzentrische Note und zugleich ironische Brechung von Dalís malerischer Raffinesse und dessen Geniekult.

Eier

Die Eier sind wie die Rumkugeln ein immer wiederkehrendes formales Element, das in seinem Gegenstandsbezug und seiner Referenz zur Alltagsrealität eine Wiedererkennbarkeit garantiert, aber dessen Symbolgehalt und Bedeutung für das Bildganze zumeist erratisch bleibt und eher eine Note des Nonsens und der Parodie hinzufügt.

Farbpalette

Die Farbpalette ist wesentliches Attribut des Malers und wird von Kodritsch als Symbol der Malerei und Reflexion des malerischen Prozesses eingesetzt. In der Serie „The making of“ zeigt er zum Beispiel einen weiß ausgeführten Akt vor einem farbigen abstrakt-expressiven Hintergrund und fügt eine Palette hinzu, auf der die Farbtupfer der für dieses Bild verwendeten Farben zu sehen sind. Die Formanalogie zu den Sprechblasen und anderen runden Formen spiegelt die formalen Beweggründe ihrer Verwendung wider.

Gemüse

Zucchini und Karotten tauchen als Motive bereits sehr früh in Kodritschs Oeuvre auf. Bereits 1995 entwirft er die Flagge der „Zucchinipiraterie“, in dem das Kürbisgewächs von zwei Knochen dramatisch gekreuzt wird. Im Jahr darauf wird ein Känguru mit einem monumentalen Zucchini konfrontiert („Das Zucchini-Känguru-Bild“) und es entsteht die 140 cm hohe „Karottenrakete“. Ein banaler Alltagsgegenstand ohne symbolschwangeren Ballast oder ikonografischen Mehrwert wird im Bild monumentalisiert und in einen absurden Zusammenhang gestellt.

Hase

Der schematisch gemalte, gedruckte und gesprayte Hase in Kodritschs Bildern ist natürlich immer eine Referenz an den von Albrecht Dürer 1502 gemalten „Feldhasen“. Er gilt als Inbegriff der Mimesis-Bestrebungen der Renaissance und für zeichnerische und malerische Brillanz. Für einen Künstler, der sich selbst als „schlampigen Realisten“ bezeichnet, ist das vielzitierte Meisterwerk Dürers natürlich ein optimaler Bezugspunkt. Bereits 1996 hat er seinen Bikinimädchen 22 Hasen gegenübergestellt. 1998 lässt er sogar einen seiner Hasen aus dem Höschen hervorkriechen und gibt dem Bild den erratischen Titel „Billige Ausrede“. Aber Kodritsch ist in seiner Appropriation des Hasen natürlich nicht allein und bezieht sich selbstverständlich auch auf Künstler wie Joseph Beuys, der dem toten Hasen die Bilder erklärt hat (1965). Für Beuys ist der Hase nicht mehr ausschließlich ein Symbol für Fruchtbarkeit und Sinneslust, sondern im Wesentlichen für Wiedergeburt und Auferstehung. Wenn Sigmar Polke 1968 den Dürer Hasen auf eine Stoffdecke malt oder Dieter Roth 1969 aus Karnickelköttel eine Karnickel formt, dann sind das auch bereits ironische Anspielungen auf Beuys' Performance. Bei Kodritsch ist der Hase ein polyvalentes Zeichen,

dass er als Icon seinem gezielten Imperfektionismus einverleibt.

Hut

Der Hut ist ein weiteres Bildelement, dass aufgrund seines rundlichen Aussehens, der Analogie zu anderen Formen, wie dem Hausdach, dass die „Mädels“ in „My girl is my home“ auf den Kopf tragen und des popkulturellen Zitates wegen häufige Verwendung findet. Das Gemälde „Hoss Cartwright has left the Studio“ (2012) findet eine Parallele in dem Bild „Ufo“ (2006), in dem der Hut des Bonanza-Helden als überdimensionales Flugobjekt über der Landschaft schwebt. Wieder ist die rundliche Form des Hutes, die Analogie zu anderen Objekten und das popkulturelle Zitat, das die Verwendung für Kodritsch interessant macht.

Punkt

Ein wiederkehrendes formales Element ist jener punkthafte Pinselduktus, den Kodritsch in Bilder wie „Ahnenbild I“ (2006), „My girl is my home“ (2010) oder „Sisters“ (2010) anwendet. Was pointillistisch anmutet birgt jedoch keine Komposition oder additive Farbmischung, sondern ist reine malerische Setzung, formale Faktur.

Rahmen

Seit 2009/2010 finden sich vermehrt Rahmenkompositionen in Kodritschs Malerei. Als Kontur des Bildgevierts, Fenster, Comic-Panel oder Bilderrahmen vermitteln sie Einblick, Ausblick oder Narration und rahmen die Malerei innerhalb des Gemäldes. Ein Bild wie „Skulptur mit Weitblick“ (2011) kann paradigmatisch für diese geometrische Formsetzung stehen. Im selben Zeitraum entstehen auch Konstruktionen, die einen schachtelartigen Raum aufspannen, in dem das Motiv verflacht und wie eine Bildtapete an der rückseitigen Wand erscheint. Beispiele hierfür finden sich in fast jeder der jüngsten Serien: „My girl is my home“ (2012), „Blababels“ (2012) und in Einzelwerken wie „Die Jahre sind nicht spurlos an uns vorübergegangen“ (2012), „O.T. (White Rabbit)“ (2011) oder „Skulptur mit Weitblick II“ (2012).

Schrift

Der Einbezug von Lettern, von Schrift in die Kunst ist seit der Moderne zur Selbstverständlichkeit geworden, doch erst in den 1960er Jahren emanzipiert sie sich in der Konzeptkunst vom schmückenden Beiwerk zum eigentlichen Inhalt. Bilder wie „Ronald Kodritsch ist ein super Name“ (2011) oder „Julia Roberts says not working“ (2012) sind zwar in der Minderzahl, doch seit seiner Flowers-Serie ist die Schrift ein wesentliches Element in seinem künstlerischen Schaffen. Vor allem die seit den 1960er-Jahren beliebte Bildbezeichnung „O.T.“ für „Ohne Titel“, die jeder avantgardistische Künstler, der etwas auf sich hielt, seinen Werken zu geben pflegte, ist eine immer wiederkehrende Zeichenfolge voll von ironischem Esprit. Sei es als eingeschriebener Bildtitel in den späten Batman-Bildern, als formales Element wie bei dem Bild „Porträt“, in dem die untereinander gesetzten Buchstaben das genealogische Zeichen für weiblich bilden und trotzdem ein Dalí-Schnurrbart ins „O“ gemalt wurde, oder allover, bei dem die Zeichenfolge zur visuellen Poesie wird – ein Bild „O[hne] T[itel]“ ist im Subtext TOT.

Socke

Im Jahr 2009 hat Kodritsch begonnen Socken zu malen, niemand weiß warum. Wieder ist es ein banaler Alltagsgegenstand ohne interpretatorische Determination, aber mit einer langen Kulturgeschichte, den er für Wert befindet, in seinen Bildkosmos aufgenommen zu werden. Auf das mythische Ursprungsbild „The making of socks – people watching it“ (2009) folgen weitere Gemälde, in denen die Socke keine unwesentliche Rolle spielt: „Entschuldigen sie bitte, aber ich habe gerade meine Eier verloren“ (2011), „Für Fortgeschrittene“ (2011), oder in einer weiterentwickelten Form, der „Schnabelschuh mit Linolschnitt“ (2012). Ob als pars pro toto für den gesamten Körper, als malerische Version des „völlig von den Socken sein“, als Zeichen einer subjektiven Mythologie oder als bildimmanent interessante Form, die Socke bleibt enigmatisch.

Sprechblase

Die aus der Comic-Kultur entlehnten Sprechblasen sind Worthülsen, die gerade so viel Platz für Erklärung zulassen, wie das Panel groß ist. Um bei diesem reduzierten Raumangebot nicht selbst in verkürzte Darstellungen und Phrasen zu verfallen, die seiner Kunst unmöglich gerecht werden könnten, bleiben sie bei ihm wortlos, denn Ronald Kodritsch ist Maler und seine Sprache ist die Malerei.

Vogel

Die Vögel scheinen 2006 in das Motivarsenal von Kodritsch gekommen zu sein. In seiner grenzgenialen Serie „Monkeybusiness in der Vogelwelt“ (2006-2009) findet man sie einsam vom Baum hängend. Der Selbstmord eines Vogels durch Erhängen ist sicherlich eine der herausragendsten und paradoxesten Bildfindungen des Künstlers und wird durch den Hinweis auf den „faulen Zauber“ bzw. die „krumme Tour“ im Titel nicht einleuchtender. In einem 2011 gemalten Bild („Vogel und Büste“) konfrontiert er einen kleinen schwarzen Vogel mit einer großen schwarzen Skulptur modernen Ursprungs. Der Vogel mag hier als Stellvertreter für den Betrachter moderner Kunst fungieren, dessen Erstaunen angesichts des erratischen Gegenübers mitunter gleich seltsam anmuten muss, wie die Konstellation in diesem Gemälde.

Schluss mit lustig

Bilder wie „Schaßvampir“ (2008-09), „Forestscene mit Palettenkopf“ (2008), oder „Die Jahre sind nicht spurlos an uns vorbeigegangen“ (2012) oder die vielen anderen, die sich nicht in diesem Katalog finden, variieren, kombinieren und verknüpfen die verschiedenen Elemente aus diesem Formenrepertoire. Nicht immer ergibt sich daraus eine zwingend logische Zusammenschau oder gar Narration, aber immer sind es Konstellationen und Konfrontationen, die sich trotz des Wort- und Bildwitzes nicht an der Oberfläche erschöpfen, sondern einen zweiten Blick erfordern, durch den sich neue Ebenen eröffnen, die überraschen, Kopfschütteln auslösen oder zu ungewöhnlichen Erkenntnissen führen können. Francis Picabia hatte seine Bilder als die „schönstmögliche schwachsinnige Malerei“ bezeichnet.

Vielleicht kann man das auch über Ronald Kodritschs Malerei sagen, wenn man weiß wie nah Genialität und Nonsens mitunter beieinander liegen.

³ *Ansichten eines schlampigen Realisten*. Ein Gespräch mit Ronald Kodritsch (Interview von Claus Philipp). Katalog *Menschenspiel*, 2006, p. 003. [“Views of a sloppy realist”. A conversation with Ronald Kodritsch (interview with Claus Philipp). “Human Game” catalogue, 2006, p. 003.]

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke 13. Frankfurt/Main 1986, p. 142.

² Francis Picabia, *Schneckenbisse der Unvernunft* (“Snailbites of irrationality”). Hamburg 1997, p. 26.

english version:

Roman Grabner

Ronald Kodritsch – *Time out from the brain*

Time out from the brain

A person dressed up as a dog with a magenta-coloured wig marches through the streets of Vienna with a board labelled: *Urlaub vom Hirn* – “Time out from the brain”. Are these words formulating a demand or are they making a statement? Are they simply stating the absence of thinking or are they a call for imitation?

The solitary figure marching in support of his cause is not demanding a holiday for the brain: he is not asking for people to treat their grey matter to a genuine break, to enjoy silence and perhaps even to undertake a relaxing change of location. He is calling for a holiday from the brain, for time out from thinking, for a long-haul trip to a destination devoid of content. As a protest slogan the proclamation appears unusual if not inappropriate. After all, revolutionary theories have always demanded free and better (further) education. They have always called for independence of thought and critical reflection. But this bastard of man and creature is now asking us to stop thinking and follow him. So are we all supposed to think less and listen more to our instincts?

And who is he calling on to provide this leave of absence from thinking? Who can grant him this holiday entitlement? Or is this some sort of performative self-exposure? For you have to admit that anyone dressed up as a Dalmatian with a colourful wig isn't exactly making much use of his cerebral capacities.

The ironic demand to put thinking finally to rest in Werner Faymann's Austria appears to mirror the politics of recent years. Too many decision-makers have been away on flights of intellectual fancy rather than sorting out the future. And while criticism of politics and society isn't exactly a dominant aspect of Ronald Kodritsch's work, it's true that he frequently articulates his position on

current social issues. Perhaps we have to make do with interpreting the appeal as a motto for a catalogue which presents pictures and objects that do not require the viewer to have any prior knowledge of highfalutin theory or a PhD in order to understand them. Perhaps making sense of such works – and the creative process which brought them about – takes place at a more intuitive and instinctive level.

Ronald Kodritsch is a super name

The motto which Friedrich Nietzsche once inscribed on the title page of his “Gay Science” could easily be set above the entrance to Kodritsch’s workshop:

*“Ich wohne in meinem eignen Haus,
Hab Niemandem nie nichts nachgemacht
Und – lachte noch jeden Meister aus,
Der nicht sich selber ausgelacht.”*

“I stay to mine own house confined,
Nor graft my wits on alien stock :
And mock at every master mind
That never at itself could mock.”

Nietzsche’s aphorisms are a parody of the seriousness behind major scientific and philosophical theories. The triple negation in the second line of the original text (“*Hab Niemandem nie nichts nachgemacht*”) indicates the strong likelihood that Nietzsche drew on the works of others for his own ideas. It says that it is no longer possible to create anything that is original, unique or completely new in an autochthonous sense. And it says that each “master mind” – of whom there are more enough in the world of contemporary art – who asserts this without laughing at himself should himself be laughed at. Here speaks the self-aware and self-reflexive voice of irony, one which makes no concessions to the individual person or to the individual’s work.

The use of irony is an essential characteristic in Kodritsch’s work. He reflects on and criticises the opportunities which painting offers. At the same time he views the history of painting as a whole. In many cases his own art is a reflection on the potentiality of the medium. Here he has no illusions. Instead, he uses humour and irony to point to and overcome the inabilities and limitations of painting as a medium: it cannot always deliver what people expect of it. Particularly in his more recent works Kodritsch has made highly intuitive use of his brush and emphasised the abstract quality of his painting. Yet he never leaves these gestural strokes, streaks and feral *Zumalungen*, or total over-paintings, to stand autonomously by themselves. Instead, they emerge from the abstract surface of the painting with various fragments of reality and the set pieces he provides from his visual vocabulary. Here he candidly uses the repertoire of images and forms that art and culture have produced throughout their history as well as popular and everyday culture. They are the source and inspiration behind many of his works. Instead of trying to disguise it, Kodritsch fully embraces the realisation that an element of

the banal and trivial is present in each of his works. The result – a combination of intuitive brushstrokes and the irony and kitsch present in his visual content – has become his trademark style of painting. That is not to say his art exhausts itself in superficial visual jokes, for what appears obvious reveals a complex network of relationships; what appears ostensible opens our eyes to the unfathomable in our society; and what appears to defy meaning resists the supposedly meaningful. Here, irony and mockery oppose the conventions of the powerful.

The ability to have a laugh at oneself and at one's own art in the sense of Nietzsche's call for self-irony is immediately evident in several of Kodritsch's works. In his series of photographs entitled *Maler und Modell* ("Painter and Model", 2002) he not only picks up on a traditional subject of art history but also plays with the image of the artist, of the celebrated star who pops up at one glossy international jet set event after the other with his photogenic girlfriend Kate Moss. Evidently, the intentionally ham-fisted collage of supposed snapshots depicting the dream duo is an ironic take on a cult which idolises the artist as a star and elevates him to pseudo-celebrity status. The *Selbstporträt als geiler gelber Frosch* ("Self-portrait as a randy yellow frog", 2005) which requires no further explanation and the *I'm getting old* series (2009), in which the artist portrays himself as a restless mind with a long beard, offer further evidence of relaxed self-deprecation. He candidly admits to his failures – *Schon wieder gescheitert beim Versuch, einen Regenbogen zu malen* ("Another abortive attempt to paint a rainbow", 2011) and seals crumpled up drawings which have not received his final approval in an untitled plexiglass cube ("234 rejected drawings"). He puts his failures on public display. At the same time he transforms the primary geometric corpus of minimalist art trends in the last century into a receptacle for residual art.

The Taming of the Shrew

It was in the country of Shakespeare that Kodritsch abandoned the gestural-abstract style of painting in his early work and shifted from painting impasto-expressive landscapes to mischievous portrayals of nudes. In 1995, during a study visit to the Chelsea College of Art and Design, he created his *Bikini mädchen* ("Bikini girls") series. His tutor there described them as the most terrible paintings he had ever seen. In fact Kodritsch does not refer as such to the nude, i.e. the classic motif of the undressed body, but to the popular versions of the pin-up girls which Mel Ramos had already used as templates for his work. In Kodritsch's works, women are not only scantily dressed but their depiction is also reduced to the area of the female loins – meaning the body *sub umbilico*. In shining colours and in front of a monochrome background Kodritsch has not only portrayed manifold manifestations of female hips but also the diversity of bikini bottoms from which pubic hair protrudes in abundance. In view of a beauty cult which rejects all body hair and in which people casually talk about shaving their intimate zones as they do about getting a conventional haircut, Kodritsch's bikini girls appear like the manifestations of a nightmare experienced by a fashion designer. The taming of nature's shrew through slim strips of fabric fails in impressive manner. The emergence of the bikini in the 1950s was accompanied by the trimming of pubic hair. Here pristine nature no longer

follows the path of civilisation's restrictions. Masters of pubic hair painting such as the Belgian surrealist Paul Delvaux would probably have criticised the sloppy execution and lack of accuracy but would have been delighted by the diversity of outward forms. The different combinations of figures, bikini bottoms and resplendent hair convey an individual touch and the character of a picture to each picture. The evident humour in these pictures is not an end in itself but a means of criticism and of unmasking ideals of beauty.

Right into the blue

A newspaper photo depicting Andreas Goldberger, high up in the sky and taken from a camera angle which appeared to show him flying away without any relation to the ground, formed the starting point for Kodritsch's series of pictures with ski jumpers. They share the same strategy of portraying a broad open sky, somewhere in the firmament of which a little ski jumper appears. These are blue monochrome areas of colour which could pass muster as a colour field painting without a figurative attribute but Kodritsch has taken the dimension of the sublime from the auratic colour spaces of painters such as Mark Rothko, Barnett Newman or Yves Klein and degraded their spiritual spheres into vulgar depictions of the sky. Klein's leap into the void is Kodritsch's leap into the blue. The expression: "to do something out of the blue" not only conveys a certain ease and spontaneity. It also transports something of the risk, the danger, the state of hovering between life and death which accompanies almost 200-metres long jumps on two narrow wooden slats. In this regard, the leap into the unknown might convey an impression of the tininess of human existence, of the powerlessness felt at being dependent on the mercy of nature in certain situations, and of the human endeavour to face constantly new and ever more daunting and difficult challenges. Well, perhaps. But perhaps we should resist the temptation to overburden these pictures with existential meanings. After all, what delights us at first sight are the visual proportions of the endless sky and tiny ski jumper. And of course we shouldn't forget the importance of Kodritsch's background in pop culture in his works. From 1998 to 2000, the period in which series was created, the Austrian duo Christoph and Lollo released their two CDs with ski jumper songs which were played incessantly by Grisseemann and Stermann on their radio programme "Salon Helga" very quickly attained a certain cult status. Lyrics such as *Er ist sorgsam frisiert, er ist fromm und gepflegt / Er hat nie masturbiert oder Unmut erregt* ("He's carefully coiffed, he's pious and neat / He's never masturbated or caused a fuss in the street") in their song about the Japanese ski jumper Kazuyoshi Funaki congenially enhance Kodritsch's pictures.

Congratulations on your copulation

Kodritsch is also a busy lyricist and creative wordsmith. The titles of his pictures confirm his predilection for ironic, provocative and narrative sentences. Titles such as *Entschuldigen Sie bitte, aber ich habe gerade meine Eier verloren* ("Please excuse me but I've just lost my balls") or *Schon wieder gescheitert bei dem Versuch einen Regenbogen zu malen* ("Another abortive attempt to paint a rainbow") are literary gems which extend the content level and add an extremely concise story to the painting's narrative. He immortalised his outpourings of poetry on canvas in 2002. In the *Flowers*

series he combines the sort of “beautifully painted” pictures of flowers we know from the works of hobby painters with erotic pornographic poetry and deliberately plays with discrepancies between the visual and content level. A detailed view of a red rose with the words *Sportwagen / Arschficken / Berühmt werden* (“Sports car / arse fucking / becoming famous”) placed at the centre of the petals indicates that someone here doesn’t give a damn about conventions but deliberately directs his curiosity at the point where social prudery merges into double standards and bigotry. The common male Austrian would probably find the depiction of flowers “beautiful” but pretend to be outraged by the text, even though he secretly agrees with it or might even aspire to it in his own life. In terms of their subjects and painting style the pictures are located somewhere between Georgia O’Keefe and flower painting courses at the local adult education centre; the texts make explicit what similar depictions in earlier times would tend to camouflage through the use of symbols. The calyx has a long tradition in art history of standing as a symbol of the vulva: one is reminded, for example, of the pictures by O’Keefe. What she did not dare to portray in outright terms was naturalised and over-romanticised.

Kodritsch has chosen to use a decorative font for his work, the kind of which is frequently used in greeting cards. Depictions of flowers are also perfectly suited to this genre. The two penises shaking hands (*Cockhands*, 2008) might refer to two men congratulating themselves on having had sexual intercourse. The scene is depicted both as a painting and a sculpture. The content of this striking symbol is as enigmatic and unfathomable as the portrait of two men on the same mental wavelength might be considered humorous: an understanding between men obsessed with power, domination and potency, men who mark out their spheres of influence in their male circles, clubs and associations, men whose common identity and shared membership is below the belt. The *Cockhands* painting also bears the subtitle *War* and refers to violent conflicts, primarily dominated by men, which can sometimes escalate into fully blown wars. Moreover, the link between penises, male forearms and above all fists points to the issue of sexual violence at a subliminal level. Erotic references are a recurring element which permeate Kodritsch’s world of images. We constantly encounter naked models, erect penises and both suggested as well as evident sexual intercourse. The romantic innocence of kitschy images of beaches such as the ones seen in tourism advertising brochures disappears at the sight of a couple copulating in doggy style. Kodritsch’s landscape painting is inconceivable without at least one red hut bearing the sign *Puff* (“brothel”). In Kodritsch’s case romantic landscapes of the soul become omniscient landscapes of sexual urges. Even the undead which inhabit his ghost pictures have breast and penis applications tied around them. As a perpetual driving force, it would appear that even the sex drive cannot be brought low by death.

Revenants of painting

About 200 years ago the evident circumstance that humour was seeping into art caused Georg Wilhelm Friedrich Hegel to advance his theory about “the end of art”. According to Hegel, art proceeds from the absolute Idea and is intended to be the sensuous presentation of the perfect spirit, by which he

meant the absolute sense. With the entry of humour, art had abandoned its mission to provide orientation and meaning. *“Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.”*

- *“One can perhaps hope that art will continue to become more elevated and reach perfection, but its form has ceased to be the most pressing need of the spirit.”*

The most pressing need of Kodritsch's spirits appears to be very much of the earthly kind. It may be thoroughly sensuous, but neither serves a representation of the absolute ideal nor meaningful orientation of the senses. After all, his revenants do not hide everything under the sheets. Their “little friends” always appear to be on the go and present themselves in resurgent size even with a face to which a beard is attached. In Kodritsch's work the spiritual appears to be derived from high-proof alcohol, for even the genie in the bottle is an apparition in bed sheet style. Humour is an essential criterion in his work, for his reflection on painting and its potentiality in a society dominated by images and the media, on his own work and the role of the artist in society relies on wit and irony, as Nietzsche indicates in the above quotation. Kodritsch practises an art which doesn't appear to take itself seriously, even though he takes art very seriously. It is a form of art which rejects pomp and pathos, which does not make any metaphysical claims and which categorically undermines any form of monumental aesthetics. It is an art which unfurls the logic of parody without exhausting itself in such logic.

Pictures of ghosts with beards and colour palettes form a separate cycle within his series of apparitions which have appeared since 1999. They appear to be Kodritsch's commentary on painting, a medium which has frequently been declared dead, and is perhaps even an allegory of “undead painting” through the attribute of the colour palette. The narrative of an end of painting became established in the 1980s as a fixed point for contemplations of the conditions and possibilities of post-modernist painting. For Kodritsch, the frequently invoked end of painting is a joke which is as old as the hills. Etymologically, the German word *Witz* is linked to the Latin term *spiritus* and French *esprit*, both of which mean “spirit”. Hence the death of painting is a joke.

Bastards

A dog with a blonde wig first appeared in the picture *Blondie* (2004). But it took the subsequent works entitled *Blondie II* (2005) and *Ahnenbild II* (“Ancestral Portrait II”, 2006) for a fully-fledged ensemble of work to develop from this motif.

Of all Kodritsch's pictures, those in the *Bastards* series are probably the most widely known. In his idiosyncratic way he has managed to portray the banal phrase “a dog is just like its owner” as a set of congenial images. The characters which gaze at us from these canine portraits are as striking as they are complex. They reveal more of the human soul than if Kodritsch had created portraits of people themselves. Naturally, we also obtain a clear insight into the basis and abyss of the love relationship between a dog and its

master.

The *bastards* are not only “character heads” *par excellence*, in which the dogs assume a representative function for people. They are also painted in the style of classical portraits. These are not genre-specific portrayals of dogs which mirror the character of the sitter as in the cases of Titian, Hogarth or Picasso: these are real portraits in which the hybrid creatures are painted in half-length. The bastards are available as paintings, as collages and, since the series of pictures entitled *Die Anwesenheit* (“The Presence”, 2007) as figures undergoing a transformation into ghosts: Dressed in white, with a dog’s head and a blonde wig they are positioned in front of a Halloween pumpkin.

The line: “The beauty that will save the earth is the love that shares our pain” is featured in the picture of a bastard with a mop top. Kodritsch has borrowed the quotation from the recently deceased Cardinal Carlo Mara Marini who, when reflecting on Dostoevsky’s novel “The Idiot”, the actions of the prince and his view that the world will be redeemed by beauty, arrived at precisely the same answer. Kodritsch’s bastards will one day save the world.

The language of painting

(Empty) speech bubbles are a frequent set piece in Kodritsch’s work. As a means of adding textual statements to an image, speech bubbles can even be said to have their origins in the banners we know from medieval paintings. But the culture of comics has been decried and devalued by educationists for years, so speech bubbles are stuck with the connotation of having nothing of any significance to say. Speech bubbles inherently point to empty phrases and talk that are little more than hot air. The fact that they have become a firmly established part of pop culture despite being derided and perceived as trivial at an educational and intellectual level appears to make them interesting vehicles of content for Kodritsch in addition to his painter’s predilection for round shapes and bubble-like structures.

In his latest series entitled *Blababels* he juxtaposes and places different kinds of speech bubbles on top of each other in an abstract-gestural colour space. The jumble of speech bubbles bears the association of trivial small talk (“blah-blah-blah”) and Babylonian language confusion in its title. Here, the language field is an opportunity to add a further level of textual content to the image or to explain or comment on what is depicted in the image. And as if to add insult to injury, an empty speech bubble seems only to convey meaninglessness and refer to the open message of the image. Kodritsch also wrote *Bla Bla Blasen* (“blah blah bubbles”) as a kind of commentary on a picture he had created shortly before.

Ultimately we can’t criticise an artist for having empty speech bubbles in his pictures. After all, they only appear empty to us at first sight because we expect to see some form of textual content. Kodritsch’s speech bubbles, on the other hand, are filled with his painting, and his painting is both the commentary and message of the picture. And his painting is never empty.

Super hero and pussycats

Kodritsch plays his ironic game with allusions and references to art history, to popular culture, to a mediated reality and to the world of comics. In addition to speech bubbles he has also adopted many other elements from their cosmos. The pussy cats run over by a Puch Cobra clearly exhibit the tyre mark from the moped and refer to the countless maltreated cartoon figures who have murdered each other in almost every conceivable way in a mutual love-hate relationship only to stand up immediately afterwards and proceed as if nothing had happened. Kodritsch's cats, on the other hand, stay dead on the ground but are preserved for all time in clay, polyester and bronze. As of course is the tyre print of the Puch Cobra, too!

A similar fate has also overtaken the roof which an ink roller has squashed for the newly executed zebra crossing ("Zebra", 2002). There is nothing recognisable left from the white strip in his drawing of animal hide. In analogy to Kazimir Malevich's iconic work "White on White" we might ironically put it this way: a white strip on a white background.

Batman has also been a recurring figure in the world of comics. Originally created in 1939, he was a response to the world at that time and its socio-political conditions just like Superman, who was invented a year earlier. Thanks to countless adaptations for the screen, Batman has not only become a pop icon but was also one of the first motifs to be painted by Andy Warhol und Mel Ramos on their way to pop art. We have to be able to appreciate the essential significance of this comic hero in pop culture and art history in order to understand the way in which Kodritsch uses and incorporates the figure in his work.

The self-portrait as Batman dates back to 1995. It shows the masked artist on a platform with his hands stretched upwards to the black drooping breasts. The similar shape which the undulating canopy shares with a bosom has led to a shift in meaning and a supposed insight into the psyche of the artist. In *Herr und Frau Batman* ("Mr and Mrs Batman", 1999) we gain a glimpse behind the scenes into the real life of the secret superhero. Kodritsch reveals the pictures that are missing in the comic series. He presents, as it were, the uncensored version, the artist's cut, the unabridged text. The two figures shortened in the drawing can either be taken to mean that the all too perfect and self-opinionated superhero should let off steam for once or that a couple is in the middle of acting out erotic role plays. Either way, the myth of the superhero has burst – through the act of satisfying all too human needs.

The sculpture: *In the mood I* (2001) depicts Batman in a further compromising situation. His little Robin is in the process of being orally satisfied by an elephant. The embarrassing reports and stories in the media and from hospitals of men whose pride and joy is stuck in the hoses of vacuum cleaners may have been a template for this variation of sucking with an elephant's trunk. It is worth considering that both pictures are not merely about the masked superhero: They also deal with the iconic image which the media and art world has created from that figure. Batman and Robin's

admirable morality, virtuousness and chastity are deconstructed through the depiction of sexual acts.

In 2009 Kodritsch began to create pictures showing an abstract form of Batman with the letters *OT* (“OT” = Ohne Titel = untitled) in his face and a long erect penis flaunting a woman’s head at its tip. The image is vaguely reminiscent of René Magritte’s painting *Le Viol* (“The Rape”) in which a woman’s face consists of breasts and the vagina. Magritte’s half-length portrait describes the rape of the woman through the eyes of a man. Female sexuality is staged in accordance with male desire and the male desire for control. The same male gaze also permeates Kodritsch’s untitled Batman works. The speech bubble remains empty. Hopefully, the Dürer rabbit which has been added to the foreground is not supposed to attest to fertility.

Absurd representatives

A painting displaying a small black kangaroo staring at a giant courgette against a yellow background exists from the year 1996. A plaster sculpture dating back to the same year depicts a snowman in front of a monumental banana with the title: *Der Beginn einer wunderbaren Freundschaft* (“The start of a beautiful friendship”). Banal things are monumentalised, which leads to an ironic game based on the confusion of sizes as a function of significance. One might well ask whether this is a question of a subjective perspective of meaning which makes the size of the people in the picture dependent on their significance for the artist, or whether it is a calculated evocation of absurd situations. As we have already seen in the painting *Vogel und Büste* (“Bird and busts”, 2011), the kangaroo and snowman act as representative figures for the recipient.

The object *Du, wiedergeboren als Brett* (“You, reborn as a plank”) adopts an entirely different form of representation. An MDF panel on which a wood grain has been painted is intended to symbolise the reincarnation of a friend or the viewer. In other words: Reborn as a piece of medium-density fibreboard, as a compressed natural product which has the look of genuine wood. These are not exactly what you might call ideal conditions for the next life when the block in front of the head becomes the block in place of the head. The ironic allusion to the planks of John McCracken, the minimal artist from California, who painted MDF boards in pure colours and leaned them against a wall, is evident.

Kodritsch from A to Z: from birds to vegetables

In order to gain a better grasp of Kodritsch’s pictures or at least obtain an in-depth understanding of them we would do well to consider publishing a manual of the visual symbols he uses in his vocabulary of painting. Over the years the artist has gradually developed a subjectively determined vocabulary of motifs, symbols and signs which he deliberately selects, varies and combines with each other. According to his own personal opinion on this people should incorporate each motif “like a language”.

The following brief list of the most important elements is intended to provide an insight into his intrinsic framework of art references and his imagery.

Balls and eggs

Just like rum truffles, eggs are a frequently recurring formal element in Kodritsch's work. They ensure recognisability in their reference to the actual object and metaphor in everyday reality: for an English gentleman's *balls* are an Austrian gentleman's *eggs*. However, their symbolism and significance for the overall image tends to remain erratic. In any case, balls and eggs add a touch of nonsense and parody to Kodritsch's works.

Beard

The series *I'm getting old* (2009) shows supposed self-portraits of the artists as a ghost with a long black beard. In Kodritsch's visual worlds, facial hair doesn't just frequently appear as a sign of aging, of elapsed time or the practise of disguise. It also appears to illustrate his fondness of body hair (cf. *Bikini mädchen*, *Bastards*, *Schnurrbart und Blase* ["Moustache and bubble", etc.]).

Birds

Birds first appear to have flocked to Kodritsch's arsenal of motifs in 2006. Bordering on the genius, his series *Monkeybusiness in der Vogelwelt* ("Monkey business in the bird world", 2006-2009) displays them hanging forlornly from trees. The suicide of a bird by hanging is certainly one of the most outstanding and paradoxical visual creations of the artist and continues to elude our understanding despite the reference to underhand dealings in the title.

In the painting *Vogel und Büste* ("Bird and Busts", 2011), he confronts a little black bird with a large black sculpture of modernist origin. Although the bird may be acting here as a proxy for the viewer of modern art, its surprise at the erratic contrast must at times seem as strange as the constellation in this painting.

Cheshire Cat

Like other elements in his visual vocabulary, the wide grin of the Cheshire cat appears to refer to the artist himself. The characteristic feature of the "grinning cat" is that the cat can disappear while its grin remains visible in the air. Kodritsch also disappears behind his pictures but the teeth that still gleam in the dark represent his impish grin when viewers perhaps shake their heads in confusion at the sight of congenial pictures and titles such as *Mann Anfang 40 greift ins Geschehen ein* ("Man in his early 40s intervenes in the proceedings") or *Dieses Bild hat einen seltsamen Titel* ("This picture has a bizarre title").

Colour palette

The colour palette is an essential attribute of the painter. It is deployed by Kodritsch as a symbol of painting and a reflection on the painting process. In his series *The making of* he depicts a nude executed in white against a colourful, abstract-expressive background and adds a palette on which we can see the dashes of colour used in the picture. The analogy of form to the speech bubbles and other curvaceous shapes reflect the formal motives of their use.

Dalí's moustache

The moustache which achieved worldwide renown thanks to its famous wearer was not merely the trademark of the eccentric surrealist. Dalí ascribed special powers to the tips of his whiskers: Since he believed that they were able to receive divine messages; and he even called them his "antennae". For Kodritsch, this element merely marks a hint of formality, an eccentric touch and at the same time an ironic break with Dalí's sophisticated style of painting and his cult of genius.

Frame

Since 2009/2010 frame compositions have increasingly found their way into Kodritsch's paintings. As outlines of the pictorial rectangle, window, comic panel or picture frame they convey insights, outlooks or a narration and frame the painting within the portrait. A picture such as *Skulptur mit Weitblick* ("Sculpture with vision") (2011) can stand as a paradigm for this geometric style. The same period saw the creation of constructions which span a box-like space in which the motif is flattened and appears like pictorial wallpaper on the back wall. Examples of this can be found in almost each one of his most recent series: *My girl is my home* (2012), *Blababels* (2012) and in individual works such as *Die Jahre sind nicht spurlos an uns vorübergegangen* ("The years did not pass us by without a trace") (2012), *O.T. (White Rabbit)* [Untitled (White Rabbit), 2011] or *Skulptur mit Weitblick II* ("Sculpture with vision II, 2012).

Hare: rabbit

Evidently, the schematically painted, printed and sprayed rabbit in Kodritsch's pictures is always a reference to the "Young Hare" painted by Albrecht Dürer in 1502. It is considered the epitome of mimesis endeavours during the Renaissance period because of the skilful brilliance of its drawing and painting. For an artist such as Kodritsch who describes himself as a "sloppy realist", Dürer's frequently cited masterpiece is naturally an optimum point of reference. In 1996 he already used 22 bunnies as a contrast to his *Bikini mädchen*; the point being that in colloquial Austrian German, the term *Hase* or bunny is often used to describe a sexually desirable female. In 1998 he even had one of his bunnies peep out of a female slip and gave the picture the erratic title *Billige Ausrede* ("A cheap excuse"). But of course Kodritsch is not alone in his appropriation of the bunny; obviously, he is also referring to such artists as Joseph Beuys the creator of *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965). For Beuys, the bunny is no longer an exclusive symbol of fertility and sensual pleasure but a vital sign of rebirth and resurrection. When, in 1968, Sigmar Polke painted Dürer's hare on a textile ceiling or when a year later in 1969 Dieter Roth fashioned a rabbit out of rabbit droppings, these were intended as already ironic allusions to Beuys' performance. In Kodritsch's case, the hare is a polyvalent symbol which he incorporates as an icon for his deliberate imperfectionism.

Hat

The hat is a further visual element which the “girls” in *My girl is my home* wear on their heads due to its round appearance and analogy to other shapes such as a house roof. It is also frequently used due to its reference in pop culture. The painting *Hoss Cartwright has left the studio* (2012) finds a parallel in the picture *UFO* (2006), in which the hat of the hero from “Bonanza” hovers as an outsized flying object above the landscape. Once again, it is the round shape of the hat (an analogy to other objects) and the reference to pop culture which makes its use interesting for Kodritsch.

Monkey

The monkey motif probably goes back to Kodritsch’s frequent journeys to Southeast Asia. On the one hand, its appeal resides both in the motif itself and in the way animals and people get along in such countries; on the other, it can be explained by the behaviour practised among the members of monkey colonies in which copulation serves as a release for social tensions and conflicts.

Nude

The nude is almost always female while the staging is erotic and tends to be borrowed from pin-up depictions in (dirty) magazines. Quite deliberately, the few male nudes such as *Amor* (2003) do not match our expectations of composition and beauty, shaped as these already are by social conventions and art history. In his frequent use of the nude Kodritsch may in fact be referring to Max Ernst, who when asked about his opinion of Immanuel Kant replied: *Die Nacktheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen* (“The nakedness of woman is more instructive than the teachings of a philosopher.”).

Points

A recurrent formal element is the pointy brush style which Kodritsch uses in pictures such as *Ahnenbild I* (“Ancestral Portrait I”, 2006), *My girl is my home* (2010) or *Sisters* (2010). What may appear pointillist, however, does not hide a composition or additive mixture of colours. Instead, it is merely a painting device used to convey formal structure.

Sock

Kodritsch began painting socks in 2009. No-one knows why. Once again he believes that a banal everyday object without interpretative determination but with a long cultural history is worthy of inclusion in his cosmos of images. His original mythical picture: *The making of socks – people watching it* (2009) is followed by further paintings in which the sock plays a more than insignificant role: *Entschuldigen Sie bitte, aber ich habe gerade meine Eier verloren* (“Please excuse me but I’ve just lost my balls”) (2011), *Für Fortgeschrittene* (“For advanced learners”, 2011), or, in a more advanced form, the *Schnabelschuh mit Linoleschnitt* (“Poulaine with linocut”) (2012). Whether as *pars pro toto* for the entire body, as a pictorial version of being “knocked out of your socks”, as a symbol of a subjective mythology or visually, as an inherently interesting form, the sock remains an enigmatic feature of Kodritsch’s work.

Speech bubbles

The explanations in the speech bubbles which have been borrowed from the culture of comics are restricted to the size of the panel. Given the lack of space Kodritsch avoids abbreviated descriptions or phrases which would probably do no justice to his art. Instead, his speech bubbles remain devoid of words – for Kodritsch is a painter and his language is painting.

Vegetables

As motifs, courgettes and carrots already appear very early on in Kodritsch's *oeuvre*. In 1995 he set about hoisting the flag of "courgette piracy" in which the pumpkin-like growth is dramatically crossed by two bones. A year later, he crosses a kangaroo with a monumental courgette (*Das Zucchini-Känguru-Bild* – "The courgette & kangaroo picture") and creates the 140 cm high *Karottenrakete* ("carrot rocket"). In the picture, a banal everyday object without symbolic ballast or iconographic added value is monumentalised and placed in an absurd context.

Writing

The inclusion of letters, of writing in art has become a matter of course since the beginning of modernity. Yet it was not until the conceptual art movement of the 1960s that it emancipated itself from being a decorative accessory to becoming actual content. Pictures such as *Ronald Kodritsch ist ein super Name* ("Ronald Kodritsch is a super name", 2011) or *Julia Roberts says not working* (2012) may be in the minority but writing has been a pivotal element in his artistic work ever since his *Flowers* series. Above all the picture label *O.T.* (meaning "*Ohne Titel*", i.e. "untitled") which ever since the 1960s has proved to be a popular device among self-respecting avant-garde artists for naming their works is a recurrent sequence of characters full of ironic esprit. Whether as an inscribed title in the later Batman pictures, as a formal element such as in the picture *Porträt* ("Portrait") in which the letters, set below each other, form the genealogical symbol of "female" even though a Dalí moustache has been painted into the *O*, or all over, in which the sequence of characters becomes a form of visual poetry – the subtext of a picture labelled *O[hne] T[itel]* is *TOT* (or "DEAD").

In conclusion.

Pictures such as *Schafsvampir* ("Shite vampire", 2008-09), *Forestscene mit Palettenkopf* ("Forest scene with palette head", 2008) and *Die Jahre sind nicht spurlos an uns vorübergegangen* ("The years did not pass us by without a trace", 2012) or the many others which do not appear in this catalogue, vary, combine and link the different elements from this repertoire of forms. The result isn't always a panopticum with a compelling logic or even a narration. Instead, it consists of constellations and confrontations that do not exhaust themselves at the superficial level of a joke in words and images but which require a second view that open up new levels of surprise or even trigger disapproval – for they can lead to unusual insights. Francis Picabia has described his pictures as being "absolutely beautiful and moronic paintings". Perhaps the same thing can also be said about Kodritsch's painting when you know how closely genius and nonsense can lie together at times.

³ *Ansichten eines schlampigen Realisten*. Ein Gespräch mit Ronald Kodritsch (Interview von Claus Philipp). Katalog *Menschenspiel*, 2006, p. 003. [“Views of a sloppy realist”. A conversation with Ronald Kodritsch (interview with Claus Philipp). “Human Game” catalogue, 2006, p. 003.]

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke 13. Frankfurt/Main 1986, p. 142.

² Francis Picabia, *Schneckenbisse der Unvernunft* (“Snailbites of irrationality”). Hamburg 1997, p. 26.