

RONALD KODRITSCH - THE FAIRY BASTARD'S MASTER STROKE

Die Welt ist im Umbruch. Konfliktsituationen wohin das Auge reicht. Neue Imperialismen treffen auf alte Feindschaften, alte Rassismen auf neue Gefolgschaften. Naturkatastrophen verheeren ganze Landstriche, eine obskure Angst vor dem Terror scheint die Gesellschaft fest im Griff zu haben und seit kurzem erschüttert ein neuer Virus das Fundament unserer neoliberalen Gesellschaften. Und was macht Ronald Kodritsch? Er malt Blumen! Bunt, brillant, belanglos.

Was könnte wohl nutzloser sein als Blumenbilder? Sie sind der Gipfel der Dekadenz, verweigern sich den politischen Entwicklungen ihrer Zeit, repräsentieren unverhohlen den Luxus, und frönen einer l'art pour l'art. Ihre Blüte entfalteteten Blumenstillleben im Holland des 17. Jahrhunderts, als das Land im wirtschaftlichen Überfluss schwelgte. Man lebte und malte als gäbe es kein Morgen, bis der Krieg ausbrach, die Niederländer die Dämme brachen und ihr eigenes Land fluteten. Die Wirtschaft brach zusammen, viele Künstler gingen bankrott.

Ist das üppig-florale Stillleben das Menetekel eines kommenden Unheils? Ist die Feier des Apolitischen die Kritik an der Apathie unserer Gesellschaft? Oder malt Kodritsch diese Bilder, weil kein zeitgenössischer Künstler ernsthaft Blumenstillleben malen darf? Der alte Monet hebt skeptisch eine Augenbraue, Sigmar Polke zuckt mit den Schultern und durch ein trübes Fenster sieht man das Augurenlächeln Richard Dadds.

Ronald Kodritsch, der selbsternannte Elfen-Bastard, hat wieder zugeschlagen und mit meisterlichem Pinselstrich eine neue Werkserie geschaffen, bei der er wieder einmal nicht mit Ironie und Ingenium spart. Er hat sich der Hobby- und Sonntagsmaler liebstem Motiv angenommen und eine Serie von Blumenstillleben gemalt, die zwischen Kitsch und Avantgarde, Romantik und Abstraktion, Appropriation und Originalität oszillieren.

Ausgehend von Richard Dadds enigmatischem Hauptwerk „The Fairy Feller's Master-Stroke“ hat er sich weniger die Elfen in dessen Gemälde zum Vorbild genommen, was man ihm ebenfalls zutrauen würde, als vielmehr Gänseblümchen, die der britische Solitär so rätselhaft in das Bildgeschehen eingebettet hat. Das Gemälde zeigt den Förster Fairy Feller umgeben von diversen Bewohnern des Elfenreichs, wie er gerade dabei ist, mit einer Axt eine große Kastanie zu spalten, aus der die Kutsche der Königin Mab gefertigt werden soll. Dadd vermeidet jegliche Perspektive und gelangt dadurch zu einer Flächigkeit, die als ein wesentliches Kennzeichen der Moderne über ihre Zeit hinausweist. Die durch die Vorstellung, dass Elfen ein „kleines Volk“ seien, bedingte Diskontinuität der Größenverhältnisse, hebt die erwähnten Gänseblümchen monumental ins Bildgeschehen.

Dadd war ein höchst talentierter junger Maler, der nach einer längeren Reise in den Orient unter paranoiden Wahnvorstellungen zu leiden begann. Er war überzeugt davon, dass er dem altägyptischen Totengott Osiris ausgeliefert sei, dessen Stimme er zu hören vermeinte. Zur Katastrophe kam es, als er 1843 in einem Wahnfall seinen Vater in dem Bewusstsein ersticht, dass es sich bei ihm um den maskierten Teufel handelte. Er flieht nach Frankreich, attackiert auf seiner Flucht einen weiteren Mitreisenden und kommt für einige Monate ins Gefängnis. Er wird in die staatliche Anstalt für geistesranke Rechtsbrecher in Bethlem eingeliefert, wo er sich weiterhin seiner Malerei widmen darf und neun Jahre lang an dem titelgebenden Bild arbeitet, das dennoch unvollendet bleibt, da er nach Broadmoor verlegt wird.

Dadd hat zu seinem Gemälde ein langes und ausschweifendes Gedicht mit dem Titel „Elimination of a Picture and Its Subject“ geschrieben, in dem er seinem Bild trotz seines Detailreichtums und seines Symbolismus im Wesentlichen jede Bedeutung abspricht. Es endet mit der Feststellung: „You can afford to let this go; For nought is nothing it explains; And nothing from nothing gains.“ Man könnte diese Aufforderung, dass Bild Bild sein zu lassen und nicht weiter darüber nachzudenken, da es null und nichtig ist und daher auch nichts erklärt bzw. nichts erklären kann, auch auf die Blumenbilder Kodritschs umlegen und die Auseinandersetzung mit seinen neuesten Werken damit bewenden lassen. Es ist, was es ist. Bereits Platon hat festgestellt: Frage Bilder etwas und sie antworten nicht. Doch Plato hat auch über das Bild als Trugbild, als

Täuschung gesprochen und der Elfen-Bastard Kodritsch ist bekannt dafür zu täuschen, tricksen und in die Irre zu führen. Warum also hat Kodritsch begonnen, Blumenbilder zu malen?

Es wirkt noch immer wie eine Provokation, wenn ein zeitgenössischer Künstler, der einen gewissen Anspruch an sein Werk stellt, sich auf ein vordergründig so seichtes Terrain wie das Blumenstillleben begibt. Kodritsch hat von jeher die etablierten Normen des Geschmacks und die tradierten Parameter des Kunstwürdigen herausgefordert und die festgelegten Konventionen, was als Kunst zu gelten hat, in Frage gestellt. Es ist der Hang zum Banalen, die Lust am Dekorativen, das Spiel mit dem Kitsch, die Auseinandersetzung mit malerischen Traditionen, aber auch die Kontrastierung von Schönem und Hässlichem, die sich in seinen neuesten Werken (wieder) manifestieren. Man muss den Künstler mit so herausragenden Persönlichkeiten wie Francis Picabia zusammendenken, der 1921 seinen Rückzug aus der von ihm begründeten Dada-Bewegung erklärt hat, um im Jahr darauf eine Serie von Spanierinnen auszustellen, die er im Stil aquarellierter Klischeebilder von Sonntagmalern angefertigt hat. Es geht dabei nicht nur um die humorvolle Unterminierung der Erwartungshaltungen, die ironische Befragung der Grenzen von E-Kunst und U-Kunst oder die schelmische Unterbietung der Standards des guten Geschmacks, sondern auch die hemmungslose Lust an der Malerei und eine freche Reflexion der kunsthistorischen Traditionen. Picabia hat von seinen Bildern als der „schönstmöglichen schwachsinnigen Malerei“ gesprochen. In den darin zum Ausdruck kommenden Qualitäten der Selbstironie, des Understatements und des Selbstbewusstseins als Künstler liegt auch ein wesentlicher Kern von Kodritschs Kunst. Kodritsch stellt sich mit seiner neuen Serie natürlich auch in eine lange und große Tradition der Malereigeschichte.

„Das Leben des Menschen ist wie eine Blume“, war um 1600, im sogenannten Goldenen Zeitalter der niederländischen Malerei, eine geläufige Redensart. „In den Blumenstillleben des 17. Jahrhunderts ist der Gedanke der Vergänglichkeit stets präsent, wenn auch zunächst die oberflächliche Schönheit sowie der repräsentative Charakter der Blumen und Sträuße fasziniert. Nicht selten verweisen die Blumen auf die Begrenztheit des Daseins, auf die Nichtigkeit und Vergänglichkeit irdischer Pracht. Der sich ständig verändernde Zustand der Blumen und Früchte auf den Bildern führt fast zwangsläufig die Veränderungen irdischen Seins vor Augen.“¹ Die Wiener Blumenmalerei des Biedermeier bezieht sich explizit auf jenes historische Phänomen, vernachlässigte jedoch den Symbolgehalt der unterschiedlichen Blumen, Früchte und Insekten und sucht stattdessen eine Wirklichkeit abzubilden, die es de facto nicht gab, die konstruiert und inszeniert war. Was wie das realistische Abbild eines Blumenstraußes aussieht ist in realiter ein so künstliches wie künstlerisches Arrangement nach Blumenabbildungen. Die Künstlichkeit der Darstellung scheint auf die Konstruktion der gesellschaftlichen Ordnung zu verweisen, denn obgleich das Biedermeier eine relative friedvolle Zeit war, war es auch ein Zeitalter der Überwachung, der Bevormundung und der wirtschaftlichen Not. Kodritsch beginnt seine Blumenbilder just in dem Moment zu malen, als in den mitteleuropäischen Feuilletons wieder von einem neuen Biedermeier zu lesen ist. Zufall?

Die Blumenmalerei des Biedermeier führt in Österreich in den Stimmungsimpressionismus eines Emil Jakob Schindler mit herausragenden Protagonistinnen wie Marie Egner und Olga Wisinger-Florian, die wiederum die Basis für die Landschafts- und Blumenbilder von Gustav Klimt bilden. Kodritsch hat in Anspielung auf Spike Jonze's Film „Being John Malkovich“ einige seiner Blumenbilder als „Being Ronald Klimtovich“ betitelt. Klimt wandte sich ab 1907 der nahsichtigen Darstellung von Bauerngärten und Blumen zu, während er zuvor den Blick über Wiesen schweifen ließ und die einzelnen Blüten als Farbflecken darstellte. Sein später Stil ist charakterisiert von einem pastosen, pointilistischen Pinselstrich, leuchtenden Farben und einer „flatness“ und Offenheit, die auf kommende Generationen voraushinweisen. Den Überlieferungen zufolge hat er rund 50 Skizzenbücher besessen, die jedoch im Zweiten Weltkrieg alle bis auf drei vernichtet wurden. Im letzten Skizzenbuch des Künstlers, das von Juni 1917 bis Jänner 1918 datiert, sieht man schnell hingeworfenen Zeichnungen von unterschiedlichen Blüten mit Farbanmerkungen. Kodritsch scheint diese Skizzen weiterzudenken und vor allem fertig zu malen, nur dass das Motiv Bauerngarten oder Blumenwiese zu einem

1 Gerhard Graulich, Erinnerung, Schönheit, Vergänglichkeit. Aspekte des niederländischen Blumenstilllebens im 17. Jahrhundert. In: Blumenstück - Künstlers Glück. Vom Praradiesgärtlein zur Prilblume. Ausst.-Kat. Museum Morsbroich Leverkusen. Leverkusen 2005, S. 13-17, 17.

Wahrnehmungsexperiment reiner Farbigkeit wird. Auch Richard Dadds Gemälde „The Fairy Feller's Master-Stroke“ schöpft aus der Vergangenheit und weist in die Zukunft. Es birgt die botanische Genauigkeit eines Albrecht Dürers, den kleinteiligen Figurenkosmos eines Pieter Brueghels und weist voraus auf das Allover eines Jackson Pollock.

Wie jedes Gemälde spiegeln auch Blumenbilder ihre jeweilige historische und gesellschaftliche Entstehungszeit. Sie fungieren als Porträts der Epoche, der Auftraggeber und nicht zuletzt der Künstler, ohne dabei den anthropomorphen Gehalt von Blumendarstellungen wie denen von Klimt oder Schiele überzustreuzieren. Kodritsch hat ausgehend von seinen Huldigungen an die Flora und die Malereigeschichte auch neue Porträts angefertigt und eine neue Serie von Bastarden gemalt, die er in Analogie zur Entstehungszeit von Dadds Masterpiece mit barocken und viktorianischen Frisuren ausgestattet hat.

Bastards sind seit ihrer ersten Konzeption um 2004 zum geheimen Markenzeichen und wohl auch größten Erfolg des Künstlers geworden. 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 Menschen selbst porträtiert hätte. Und natürlich wird hier auch ein Einblick in den Urgrund und Abgrund der Liebesbeziehung zwischen Hund und Herrchen offenbar. Bastards sind nicht nur Charakterköpfe par excellence, bei denen die Hunde eine Stellvertreterfunktion für den Menschen einnehmen, sie sind auch im Stil klassischer Porträts gemalt. Die barocke Haarpracht, die eine gewissen Noblesse und Ehrwürdigkeit suggeriert, die klassische Ikonographie des Brustbildes, die eine lange kunsthistorische Tradition evoziert und das Sujet der vermenschlichten Hunde zeigen nicht nur eine profunde Kenntnis der Kunst- und Kulturgeschichte, sondern auch des Künstlers beißenden Spott an elitären gesellschaftlichen Konventionen und Ritualen.

Die Brücke zu den Blumenbildern ist wohl in der Person Léonard-Alexis Autié zu suchen, dem Hoffriseur von Marie Antoinette, der berühmt war für seine extravaganten Perückengestaltungen. Seine fantastischen Kreationen umfassten Perücken mit Gesträuchen, Blumenbeeten und Vogelnestern. Das Barock wird bekanntlich auch „Zopfzeit“ genannt, weil nicht nur Frauen, sondern auch Männer in dieser Epoche Perücken trugen. Die künstliche Haarpracht war ein wichtiges Standeszeichen und fester Bestandteil der höfischen Kultur. Eine Staatsperücke wie die Allongeperücke war jedoch nicht nur Statussymbol, sondern half auch körperliche Mängel wie Haarausfall oder eine kleine Statur zu verbergen. Glatzen standen für Alter, Krankheit und Verfall und eine lange und dichte Haartracht im Gegenzug als Zeichen von Vitalität und stetig erneuernder Lebenskraft. Die hohe Perücke zwang die Inhaber zudem zu einem ruhigen und aufrechten Gang und so war das Auftreten der Frauen und Männer am Hof und später auch des Bürgertums im 17. und 18. Jahrhundert von hoher Künstlichkeit geprägt.

Die barocken Bastarde führen Selbstrepräsentation, Narzissmus, Schönheitsvorstellungen und Künstlichkeiten aller Art vor und geben sie der Lächerlichkeit preis. Sie zeigen den Künstler einmal mehr als genauen Beobachter der Gesellschaft, als klugen Pasticheur der Kunstgeschichte, als lustvollen Maler auf der Höhe seiner Zeit. Wir warten gespannt auf die Fortsetzung von „Being Ronald Klimtovich“.

Roman Grabner, 2020

RONALD KODRITSCH - THE FAIRY BASTARD'S MASTER STROKE

The world is in turmoil. Conflict zones as far as the eye can see. New imperialisms come up against old enmities, old racisms against new loyalties. Natural disasters ravage entire regions, an obscure fear of terror seems to have a tight grip on society and, most recently, a new virus shakes the very foundation of our neo-liberal societies. And what is Ronald Kodritsch doing? He is painting flowers! Bright, brilliant, and quite beside the point.

What could be more useless than floral paintings? They are the epitome of decadence, repudiating the political developments of their time, flagrantly depicting luxury, and indulging *l'art pour art*. They blossomed with floral still lifes in 17th-century Holland as the nation revelled in economic excess. People lived and painted like there was no tomorrow, until war broke out, the Dutch broke the dams and flooded their own country. The economy collapsed and many artists went bankrupt.

Is the exuberantly floral still life the harbinger of a future calamity? Is the celebration of the apolitical a critique of the apathy of our society? Or does Kodritsch paint these pictures because no contemporary artist is able sincerely to paint floral still lifes? Monet raises a sceptical eyebrow, Sigmar Polke shrugs his shoulders, and through a murky window one sees the knowing smile of Richard Dadd.

Ronald Kodritsch, self-proclaimed fairy bastard, has struck again and with masterly brushstrokes he has created a new series of works in which irony and ingenuity abound. He has adopted the most treasured motif of the amateur and Sunday painter and painted a series of floral still lifes that oscillates between kitsch and avant-garde, romanticism and abstraction, appropriation and originality.

Taking as his starting point Richard Dadd's enigmatic magnum opus "The Fairy Feller's Master-Stroke", Kodritsch has taken not so much the fairies of the former's painting as his model, which we might equally have expected, but rather the daisies, which the solitary Englishman so mysteriously embedded in the image space. The painting depicts the woodsman Fairy Feller surrounded by various denizens of the fairy kingdom, while he uses an axe to chop a great chestnut tree, which is to be used to make Queen Mab's carriage. Dadd eschews perspective in such a way as to create a flatness, which gestures beyond its time as a fundamental emblem of modernity. The widely held belief that fairies are a 'small people' gives rise to a discontinuity of proportion and lends the aforementioned daisies a monumental size within the image space.

Dadd was a highly talented young painter who began to suffer from paranoid hallucinations after a long trip to the Orient. He was convinced that he had been delivered to the ancient Egyptian god of death, Osiris, whose voice he began to hear. In 1843, catastrophe struck when he stabbed his father in a crazed attack, believing that he was the masked devil. He fled to France, attacked a fellow passenger during his escape and spent several months in prison. He was sent to the state institution for mentally ill lawbreakers in Bethlem, where he was allowed to continue painting and worked on the eponymous painting for nine years, which remained unfinished, before he was moved to Broadmoor.

Dadd wrote a long and dissolute poem for his painting entitled "Elimination of a Picture and Its Subject", in which, despite its richness of detail and symbolism, he essentially denies his picture any meaning. It ends with the statement: "You can afford to let this go; For naught is nothing it explains; And nothing from nothing gains." One could apply this plea to let the picture be picture and not reflect on it any further, since it is null and void and therefore neither explains nor can explain anything, to Kodritsch's floral paintings and leave the critical engagement with his latest works at that. It is what it is. As Plato already stated: Ask pictures something and they do not answer. But Plato also spoke about the image as illusion, as deception, and the fairy bastard Kodritsch is known for deceiving, tricking and leading people astray. So why did Kodritsch begin to paint pictures of flowers?

It still seems like a provocation when a contemporary artist, who places a certain demand on his work, sets out on terrain that is ostensibly as shallow as floral still life. Kodritsch has always challenged the established norms of taste, the traditional parameters of what is worthy of art, and questioned the established conventions of what should be considered art. It is the tendency towards the banal, the desire for the decorative, the play with kitsch, the examination of painterly traditions, but also the contrast between the beautiful and the ugly, which manifest themselves (again) in his latest works. One must think of Kodritsch as being in the same vein as such outstanding figures as Francis Picabia, who in 1921 declared his withdrawal from the Dada movement – that he himself had founded – in order to exhibit a series of Spanish women the following year, which he made in the style of clichéd watercolours by Sunday painters. It is not just about the humorous undermining of expectations, the ironic questioning of the boundaries between e-art and u-art, or the mischievous undercutting of standards of good taste, but also the unfettered pleasure in painting and cheeky reflection of art-historical traditions. Picabia has described his pictures as the ‘most beautiful, idiotic painting possible’. The qualities of self-irony, understatement and self-confidence as an artist that are expressed in this phrase are also an essential core of Kodritsch’s art. With his new series, Kodritsch is of course also positioned as part of a long and great tradition in the history of painting.

‘Man’s life is like a flower’ was a common expression around 1600, in the so-called Golden Age of Dutch painting. ‘In the floral still lifes of the 17th century, the idea of transience is always present, even if the superficial beauty and the mimetic character of the flowers and bouquets are initially fascinating. Not infrequently, the flowers gesture to the finitude of existence, to the nullity and transience of earthly splendour. The constantly shifting condition of the flowers and fruits in the pictures almost inevitably brings the shifts in earthly existence before our eyes.’² The Viennese floral painting of the Biedermeier period is explicitly concerned with this historical phenomenon, but neglected the symbolic content of the different flowers, fruits and insects and searches instead to depict a reality that did not actually exist, that was constructed and staged. What looks like a realistic image of a bouquet of flowers is in reality an artificial and artistic arrangement based on floral images. The artificiality of the representation seems to refer to the construction of the social order, because although the Biedermeier period was a relatively peaceful time, it was also an age of surveillance, paternalism, and economic hardship. Kodritsch begins to paint his flowers just at the moment when the Central European feuilletons read of a new Biedermeier period. Coincidence?

In Austria, the floral painting of the Biedermeier period leads to the tonal impressionism of Emil Jakob Schindler, with notable figures like Marie Egner and Olga Wisinger-Florian, who in turn form the basis for the landscape and floral pictures of Gustav Klimt. Kodritsch has titled some of his floral pictures as ‘Being Ronald Klimtovich’, alluding to Spike Jonze’s film *Being John Malkovich*. From 1907, Klimt turned to the close-up depiction of cottage gardens and flowers, while previously he let his gaze wander over meadows and depicted the individual flowers as patches of colour. His later style is characterized by pastose, pointillist brushstrokes, bright colours and a ‘flatness’ and openness that prefigure future generations. According to tradition, he owned around 50 sketchbooks, but all but three of them were destroyed in the Second World War. In the artist’s last sketchbook, which dates from June 1917 to January 1918, one can see rushed sketches of different flowers with colour annotations. Kodritsch seems to be thinking about these sketches further and, above all, to finish painting them, except that the motif of the cottage garden or flower meadow becomes a perception experiment of pure colour. Richard Dadd’s painting “The Fairy Feller’s Master-Stroke” also draws on the past and points to the future. It contains the botanical accuracy of an Albrecht Dürer, the small-scale figure cosmos of a Pieter Bruegel, and points ahead to the all-over of a Jackson Pollock.

Like every painting, floral pictures also reflect their respective historical and social origins. They function as portraits of the epoch, of the client and, not least, of the artist, without overstressing the anthropomorphic content of floral depictions such as those by Klimt or Schiele. Starting as homages to flora and the

2 Gerhard Graulich, Erinnerung, Schönheit, Vergänglichkeit. Aspekte des niederländischen Blumenstilllebens im 17. Jahrhundert. [*Memory, Beauty, Mortality. Aspects of Dutch Floral Still Life in the 17th Century*] In: Blumenstück - Künstlers Glück. Vom Paradiesgärtlein zur Prillblume. [*Floral Still Life – Artistic Fortune*] Ed. Cat. Museum Morsbroich Leverkusen. Leverkusen 2005, p. 13-17, 17.

history of painting, Kodritsch has also made new portraits and painted a new series of bastards, which he has furnished with Baroque and Victorian hairstyles analogous to the time Dadd's masterpiece was made.

Since their conception around 2004, Bastards have become a secret trademark and arguably the artist's greatest success. In incomparable fashion, Kodritsch transformed the everyday wisdom 'like a dog like its master' into fitting images. The characters that stare back at us from these dog portraits are as striking as they are nuanced and reveal more of the human soul than if he had portrayed people themselves. Here, of course, Kodritsch also offers an insight into the source and abyss of the love relationship between a dog and its owner. Bastards are not only character heads par excellence, whereby the dogs take on a substitute function for humans, they are also painted in the style of classic portraits. The baroque head of hair, which suggests a certain nobility and dignity, the classic iconography of the bust, which evokes a long art-historical tradition, and the subject of the humanised dogs show not only a profound knowledge of art and cultural history, but also the artist's biting mockery of elitist social conventions and rituals.

The bridge to the floral pictures can arguably be found in the person of Léonard-Alexis Autiés, Marie Antoinette's hairdresser, who was famous for his extravagant wig designs. His fantastic creations included wigs with bushes, flower beds and bird nests. As is well known, in the Baroque period not only women but also men wore wigs. The artificial head of hair was an important symbol of rank and an integral part of court culture. A state wig like the allonge wig was not only a status symbol, but also helped to hide physical defects such as hair loss or small stature. Balding stood for age, illness and decay, and by the same token a long and thick coiffure was a sign of vitality and constantly renewing life force. The high wig also forced the owners to walk calmly and upright, and thus the appearance of women and men at court and later also among the middle classes in the 17th and 18th centuries was characterised by a high degree of artificiality.

The baroque bastards demonstrate self-representation, narcissism, concepts of beauty and artificiality of all kinds and expose them to ridicule. They reveal the artist once again to be a meticulous observer of society, a clever pasticheur of art history, an exciting painter at the height of his powers. We eagerly await the continuation of 'Being Ronald Klimtovich'.

Roman Grabner, 2020