

Die dunkle Seite der Macht und die hellen Teile der Nacht

Zu neuen Bildern von Peter Krauskopf

Jörg Heiser

Es ist mein zweiter Besuch im Atelier Peter Krauskopfs. Ein großer Raum, aufgeräumt und frisch geweißelt, etwa kubisch, große Fensterfront, ideal für Malerei. In der Mitte steht ein langer Tisch auf dem benutzte Tuben einen wilden Haufen bilden, daneben liegen aufgereiht Plexiglas-Rakel in verschiedenen Längen. An den Wänden hängen die Bilder für die kommende Ausstellung. Zwei große, hochformatige Leinwände dominieren (*STRUKTUR B 120517* und *GRUENSTEIN B 200417*, 2017). Ihr Duktus ist vertraut und doch variiert und neu: Horizontale, ellenlange Rakelzüge erzeugen eine regelmäßig-unregelmäßige Abfolge von weichen Übergängen und harten Kontrasten, so, als hätte sich ein gräulich-bläulich schimmernder Nebelfilm über eine dunkelblauschwarze Nacht gelegt, durch die bereits erste Morgendämmerungs-Schimmer in tiefleuchtendem Blau blitzen (eine Grundierung aus Terpentinöl mit blauem Pigment, die durch Abschabungen lugt). Die zackig ausfransenden, stellenweise in dünne, horizontale Schlieren übergehenden Farbverläufe erinnern mich an die Störstreifen eines angehaltenen VHS-Bandes, und als versuche man, in der nächtlichen Überwachungskameraszene des abgenutzten Exemplars einer Horror-Videokassette dämonische Manifestationen auszumachen, findet aber nur analog-elektronische Verzerrungen – oder ist da doch etwas?

Ich komme mir beinahe etwas albern vor mit meiner Assoziation, die sich lose aus ein paar Filmen wie *Ring – Das Original* (1998), *Blair Witch Project* (1999) und *Paranormal Activity* (2007) zusammensetzt. Sie fügt, so stellt sich heraus, eine medientechnologische Ebene in jenes Szenario ein, dass mir Peter Krauskopf dann als die eigentliche Quelle der beiden Bilder beschreibt: Der Blick aus dem Fenster einer Ferienunterkunft während des Familienurlaubs; nichts Böses ahnend morgens um vier zu Beginn der blauen Stunde, am Königssee in Bayern mit Blick auf den Grünstein, Teil des Watzmann-Massivs. Majestätisch, mag man denken. Aber Krauskopf beschreibt den Eindruck eher als eine dunkle Ahnung von Verderben angesichts unwirklich bläulicher Schatten hinter milchigen Nebelschwaden vor undurchdringlichem Schwarz. Ich frage ihn, ob er dabei an die ehrwürdige Tradition der frühen Schauerromantik – Mary

Shelley, E.T.A. Hoffmann – denke. Er verneint. Es haben ihn seinerzeit beim Klogang zur frühen Stunde eher finstere Gedanken an gegenwärtige deutsche Abgründe umgetrieben, die skandierend durch Dresden ziehenden Pegida-Rentner, die sich als immer schon Zukurzgekommene sehen, mit ihrem deutschtümelnden Raunen und Zischen, getrieben von Hass, Angst und Vernichtungsfantasien. Und daran, dass sich das Deutschtümelnde traditionell ins Dunkelblau solcher Bergseen hineinträumt, ins Grauschwarz beschatteter Täler zwischen hohen Gipfeln. Schon Thomas Bernhard packte da das Grauen¹ und vor ihm Heinrich Heine – Denk ich an Deutschland in der Nacht ...²

Und tatsächlich, die Anzeichen sind gehäuft. Hitler hatte nicht weit entfernt seinen Berghof am Obersalzberg. Dort hing Arnold Böcklins *Toteninsel* (1880–1886), bevor er das Bild 1940 in sein absurd überdimensioniertes Arbeitszimmer in der Reichskanzlei verfrachtete. Das Gemälde mit dem Felseneiland und der weißen Gestalt im Leichen-Nachen ist ein abscheuliches Meisterwerk des absoluten Todeskitsches, wie gemacht für eine sich durch Vernichtungsbefehle in Wallung bringende Elite. Dabei kündete es noch von Unheil. Vergleichsweise saturierter und sentimentaler wurde gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Mainstream der akademischen Malerei, der einen düster dräuenden Heimat-Schinken nach dem anderen produzierte. Es gab auch die Erneuer des Blauen Reiter, die Innovationen Paul Klees und Wassily Kandinskys. Aber spätestens nachdem die kurzlebige Räterepublik 1919 in München von faschistischen Freikorps-Verbänden und regulären Armeeeinheiten niedergeschlagen und ihre Anführer und mehr als 2000 wirkliche oder vermeintliche „Spartakisten“ ermordet worden waren, war es damit vorbei.³ Klee war ab 1920, Kandinsky ab 1922 in Weimar am Bauhaus. Der Böcklin-Adept (und Lehrer von Klee und Kandinsky) Franz von Stuck und weitere, heute weitgehend unbekannte Maler wie Hugo von Habermann oder Karl Caspar, verblieben an der Münchner Kunstakademie, die zu diesem Zeitpunkt ein Hort künstlerischer Erzreaktion war.⁴ München, die Hauptstadt der „Bewegung“ (Hitler bewunderte Franz von Stuck). Es war ja gerade dieses Hand-in-Hand-Gehen von menschenverachtender Niederträchtigkeit und tremolierender Verehrung für das Mythologie- und Naturerhabene, diese sich in Sentimentalkunst drapierende Gefühlspanzerung, der rote Faden, der sich von den frühen Krypto-Faschisten wie Jörg Lanz von Liebenfels und Georg von List bis zu Hitler und den Nazi-Größen durchzog, auch wenn sich Letztere vom schwärmerisch Geheimbündlerischen zugunsten des eiskalt Populistischen verabschiedeten.

Aber zurück zu Krauskopfs Zwillingsbildern. Stellt die gerade ausgeführte Kette von Assoziationen und Bezügen nicht eine völlige Überforderung und Überfrachtung der beiden Gemälde im Besonderen und der nicht-gegenständlichen Malerei im Allgemeinen dar? Nur, wenn man dem Missverständnis aufsäße, die frühmorgendliche Unheils-Vision hätte bei Krauskopf die Selbst- und Kunstüberschätzung ausgelöst, mit Ölbildern ernsthaft etwas ausrichten zu können gegen den Angriff der rechtsradikalen Mobmentalität auf die zivilgesellschaftliche Gegenwart seit der sogenannten „Flüchtlingskrise“ vom September 2015. Gar auf illustrative Weise. Darum geht es nicht, diese Bilder sind keine Instrumente im politischen Feld. Und dennoch sind sie auf einer symbolischen Ebene ein potentieller Resonanzraum für all jene, wie zum Beispiel mich, die wie Krauskopf tiefgreifende Befürchtungen umtreiben im Hinblick auf das, was sich da zusammenbraut. Die Bilder sind eine ästhetische, erst durch langjährige künstlerische Praxis ermöglichte Sublimierung – nicht Therapierung – eines komplexen Gefühls. Bilder für einen Schrecken zu finden, der nicht einfach nur in Ohnmacht münden darf, ist eine dringliche Leistung. Aber ist nicht selbst das schon eine Überforderung? Wie kann ein Bild so etwas leisten? Die Antwort: Es geht eben nicht darum, dass ein einzelnes Bild dies leistet. Erst in Abwandlung und Kontrast, zwischen den Bildern, können sich nicht nur Empfindungen, sondern auch die ihnen zugrundeliegenden Sinneswahrnehmungen überhaupt erst manifestieren.

Man kann diese Erfordernis der Abwandlung von Stimmungen innerhalb eines Werks, vorerst unter Absehung von konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen, als eine rein ästhetische Logik beschreiben. Im Atelier hängen also zwei dieser großen blauschwarzgrauen Bilder, gerade richtig und genug; alle anderen Bilder sind kleineren Formats und weisen teilweise ganz andere Farbwerte und Formen auf. Das hat nichts mit bloßer Abwechslung oder gar Inkonsequenz zu tun, sondern mit der spezifischen handwerklichen Arbeitsweise und dem künstlerisch-konzeptuellen Denken Krauskopfs. Die Bilder stehen, vor allem im Hinblick auf mögliche Hängungen im Ausstellungsraum, in einer dynamischen, rhythmischen, teilweise choreographischen Beziehung zueinander.

Was damit gemeint ist, möchte ich zunächst an einem Beispiel aus einem anderen künstlerischen Fach aufzeigen, dem Kinofilm. Der schwedische Regisseur Ruben Östlund, der 2017 mit der Kunstwelt-Satire *The Square* die Goldene Palme in Cannes gewann, erläutert im Interview,⁵ dass er den Kontrakt mit dem Publikum – der im Kino gemeinhin darin bestehe, dass der Zuschauer als Gegenleistung für seinen Eintrittspreis

mindestens 90 Minuten lang ästhetisch und intellektuell angeregt, überrascht, und emotional bewegt werden möchte – nur erfüllen könne, indem er ihn breche. Wenn er den Kontrakt einfach nur erfülle, erfülle er auch einfach nur die Erwartungen; die Überraschung und das Staunen aber blieben aus. Das sei nicht nur eine Frage des erzählerischen Gehalts oder der formalen Rhythmik des Plots, sondern vor allem auch der Ästhetik und Abfolge der Bilder: „Wenn man nur schöne Einstellungen zu sehen bekommt, hören sie irgendwann auf, schön zu sein. Wenn man aber eine schöne Sequenz sieht, der fünf hässliche folgen und dann wieder eine schöne – erst dann kann man die Schönheit wirklich erfahren.“⁶

Nach so einem Statement stellt sich natürlich die Frage, was oder wer bestimmt, was schön und was hässlich ist. Das hier zu ergründen würde uns in endlose (pseudo-)philosophische Vernünfteleien verstricken; behelfen wir uns also ersatzweise damit, dass sich Schönheit zu Hässlichkeit verhält wie das Erhabene zum Banalen. Statt zwei fehlen uns nun also vier Definitionen, dafür haben wir ein Verhältnis dazwischen, das eine Fallhöhe beschreibt. Bei Östlund lässt sich das am besten an einer typischen Szenenabfolge aus seinem vorigen Film, *Höhere Gewalt* (2014), aufzeigen, die eine Familie beschreibt, deren Luxus-Skiurlaub in den Hochalpen gehörig schief laufen wird. Wir sehen das Elternpaar beim Zähneputzen und Pinkeln im Bad, Schnitt, die Planiertrauben fahren im kristallinen Morgengrauen die Piste hinauf, im Hintergrund detoniert ein kontrollierter Lawinenabgang. Die Schönheit und Bedrohlichkeit der Berge kommt durch das nervige Zirren der Elektrozahnbürste und das verschlafene Gesicht beim auf dem Klo sitzen noch einmal besser zur Geltung.

Ganz ähnliche Kontrastwirkungen lassen sich im Grunde zwischen und in den Bildern Krauskopfs beschreiben. Zumal, wenn er die Farbe wie Zahnpasta direkt aus der Tube in die freihändig lose Gitterstruktur drückt, die er zuvor aus einer sorgsam aufgebauten Farbschichtenkaskade geschabt hat (*Kein Titel*, B 211116, 2016). Diese Farbschichten ergeben am Ende ein auf den ersten Blick ganz gewöhnliches Grau, in dem jedoch bei genauerer Betrachtung viele Farbtöne schimmern. Der Eindruck täuscht nicht, denn das Grau baute Krauskopf, wie er verrät, durch das Mischen von Magenta, Blau, Titanweiß und ein wenig Rot auf. Durch die Art und Weise, wie diese Mischung in einem großen Zug vertikal über die Leinwand gerakelt ist, ergibt sich ein feiner Verlauf, der am oberen und unteren Ende in ein gleißendes Titanweiß mündet. Diese hochverfeinerte, zugleich durch nur einen einzigen, beherzten Rakelzug erzeugte Delikatesse – man ist an fein zerstäubten Morgennebel über einem Schneefeld erinnert –

ist natürlich zunächst durch die Gitterstruktur zerstört, die dazu noch ungleichmäßig ist. Indem aber das leuchtende, aus der Tube gedrückte Azur diese Struktur wieder füllt (auf unregelmäßige Weise, sodass die Schabung noch erkennbar bleibt), entsteht eine doppelt prekäre Balance zwischen kritischem Herauskratzen und fröhlich-affirmativem Auffüllen, zurückhaltend schimmerndem Grau und schamlos leuchtendem Blau, also zwischen: Erhabenheit und Banalität, im zuvor beschrieben dynamischen Sinne.

Das Bild, zumal es im Atelier neben einem der großformatigen Königssee-Bilder hängt, erfüllt als Ganzes noch einmal eine solche dynamische Kontrastfunktion. Die Struktur des erwähnten Grünstein-Großformats, ob medientechnologisch oder naturnachahmend gedeutet, lässt in ihrer durch Regelmäßigkeit erzeugten Unregelmäßigkeit nicht wirklich Platz für das Spielerische; dazu ist die Sache zu ernst. Der spielerische Affekt kommt dagegen durch das graublau Gitterbild wieder herein. Das eine Bild ist zum anderen das Kontrastmittel, obwohl sie doch in Technik (klare Raketstruktur in Gitter oder Streifen) und Farbspiel (Dominanz von Blau, Grau) verwandt sind.

Das Spielkartenset ist damit aber noch nicht komplett. Bevor wir weiter bedenken, wie die fertigen Bilder zueinander in Beziehung treten – erst im Atelier, dann im Ausstellungsraum, dann im Betrachter – lohnt es sich zu klären, wie genau diese Bilder entstehen und welchen Prinzipien und Arbeitsweisen sie unterworfen sind. Krauskopf hatte in den 1990er Jahren bei Arno Rink in Leipzig studiert, wie Neo Rauch und manch andere. Seinen eigenen Kopf bewies er damals schon, durch das Aufsuchen des glatten Gegenteils der dramatischen, figürlichen Setzungen des Lehrers: Krauskopf widmet sich minimalistischen Wandarbeiten ohne jede malerische Geste, die eher schon skulpturales Objekt denn noch gemaltes Bild waren. Vor etwa zehn Jahren kam dann der Durchbruch zu einer neuen, seither immer weiter verfeinerten und facettierten Technik der Farbschichtung und -mischung durch Rakeln (mit gelegentlichem Ausflug ins Arbeiten mit breitborstigen Pinseln). Krauskopf treibt das Rakeln hin zu einem antikompositorischen Akt in dem Sinne, dass im Moment des Rakelns selbst die Entscheidungen eigentlich schon getroffen sind: welche Farben im Spiel sind, in welche Richtung, in welcher Breite, mit welchem Druck sie gerakelt werden, ob ganzflächig, in Längs- oder Querstreifen oder auch in einer Art Schachbrettmuster, ob als pastose Moräne oder im Gegenteil, als eine einschneidende Schabung, die darunter befindliche Schichten und Farben freilegt.

Im besten Sinne hat all dies etwas von einer über Jahrhunderte und Generationen verfeinerten, handwerklichen Finesse, wie etwa bei einer neapolitanischen Pizza. Der Teig muss mindestens 24 Stunden geruht haben und wird aus neapolitanischer Bierhefe, Salz, Wasser und einem ganz bestimmten Mehl gemacht, um die optimale chemische Balance für Pizza zu erreichen („0“ oder „00“ oder einer Mischung aus beiden, in der Regel der Marke Caputo). Darauf werden frischer Büffelmozzarella aus der Campania und reif gepflückte San-Marzano-Tomaten gelegt (dazu Basilikumblätter und Extra-Vergine-Olivenöl). Das Ganze kommt für 60 bis maximal 90 Sekunden in einen ziemlich exakt 485 Grad heißen und 365 Tage im Jahr rund um die Uhr mit einer Mischung aus Eichen- und Birkenholz beheizten Steinofen. Erst so und nicht anders wird daraus am Ende eine wirklich neapolitanische Pizza. All das ist längst kein Geheimwissen mehr, die Daten finden sich problemlos im Internet, aber selbst wenn man alle Zutaten und die Werkzeuge hätte, könnte man immer noch alles Mögliche falsch machen, um eine missglückte Version zu erhalten. Der Unterschied bei Krauskopf ist zudem, dass es seine „Pizza“ ausschließlich und nur bei ihm gibt, und dass die „Tradition“ zwar auf bekannten Ölmal-Techniken aufruht, er in diesem Feld aber noch Unbekanntes aufgetan hat.

Krauskopf selbst ist bei den kulinarischen Vergleichen etwas vorsichtiger als ich und spricht von Quark, der auf Butter gestrichen wird. Er erklärt damit, wie die unterschiedlichen Konsistenzen und Ölanteile im Moment des Rakelns zu bestimmten Mischungen und Entmischungen führen. Aber dennoch, auch bei ihm müssen Farbschichten zuweilen einen Tag ruhen (sprich: leicht antrocknen), bevor die nächsten Ingredienzien ins Spiel kommen. Das Rakeln ist dann wie die 60 Sekunden im Ofen, bei denen alles gelingen oder auch schief gehen kann (Krauskopf spricht von einer 50:50 Erfolgsquote). So intelligent, konzeptuell durchdacht und materiell-handwerklich erfahren das alles angelegt sein mag: Das Rakeln ist ein Moment der körperlich-sensorischen Wahrheit. Krauskopf spricht davon, dass er nicht hinschauen dürfe, weil das Gefühl für den richtigen Zug und Druck, der die Verläufe in der gewollt gleichmäßigen oder auch gezackt-verschlierenden Art entstehen lasse, sonst verloren gehe. Das impliziert jene Art von Muskelgedächtnis, die man von Akrobaten, Sportlern oder Musikern kennt; ich denke vor allem an Schlagzeuger, die ebenfalls den Takt verlieren, wenn Sie zu sehr auf das schauen, was sie gerade machen.

Es hat natürlich einen ironischen Beigeschmack, wenn ein Maler, der zudem so gekonnt mit seinen Materialien und Techniken verfährt, davon spricht, im entscheidenden Moment im „Blindflug“, quasi mit Autopilot, zu operieren. Nicht

umsonst ist die Blindheit das Einfallstor für die üblichen Vorbehalte gegenüber der künstlerischen Moderne. Die Leute in Hans Christian Andersens berühmter Geschichte *Des Kaisers neue Kleider* (1837) wollen aufgrund von Duckmäusertum und bigotter Autoritätsgläubigkeit nicht sehen, – sind blind dafür –, dass diese Kleider gar nicht existieren und der Kaiser nackt ist, bevor ein Kind die Wahrheit ausruft; bei Woody Allen ist es der alternde Regisseur, der aus hysterisch-hypochondrischer Versagensangst blind wird und es verbergen muss (*Hollywood Ending*, 2002); während in Daniel Kehlmanns Possenroman *Ich und Kaminski* (2003) ein selbsternannter Kunstkritiker als selbsternannter Biograph eines berühmten, blinden Malers aufgrund seiner maßlosen Eitelkeit und Selbstüberschätzung am Ende gründlich scheitert.

In der satirischen Volte steckt ein amüsanter, zugleich reaktionäres Motiv: die Kunst als jugendlich-snobistischer Trug, dem nur Kinderaugen oder die Weisheit von Tradition und Alter die Maske abzunehmen vermögen. Wie schön also, dass Krauskopf diese satirische Volte einfach elegant vorwegnimmt und umlenkt. Natürlich geht es ohne Sehen nicht, denn der „blinde“ Moment, in dem das Bild zuletzt entsteht und abgeschlossen wird, ist aufgrund jahrelanger, intensiven Sehens überhaupt erst möglich und erfolgreich. So wie Krauskopf „Handwerk“ und „Tradition“ für sich ummodelliert und zu einer ziemlich einzigartigen Arbeitsweise im Hier und Jetzt macht, wird auch das gestische, sich in Pinselführung oder Farbspritzer manifestierende Theater der Malerei zwischen Selbstbewusstsein und Zweifel, von ihm ausgehebelt.

Krauskopf umgeht die Pinselführungsgeste durch das Rakeln zunächst ganz, um sie dann, im konzeptuell eingegrenzten Rahmen, eben doch einzusetzen. Ein Beispiel ist das Bild *KEIN TITEL, B 211216* (2016): ähnlich wie *Kein Titel, B 211116* (das Bild mit der blauen Gitterstruktur) ist auch dieses Bild zunächst durch einen einzigen, großen Rakelzug als verlaufreiches, schillerndes Grau definiert. Im Bildzentrum trägt Krauskopf nun mit wenigen, leicht nach links geneigten, mal zarten, dann wieder deutlichen Pinselstrichen Hellblau und lachsfarbenes Altrosa auf, wobei sich letzteres mit ersterem teils vermischt, teils klar getrennt bleibt. Beides zusammen holt das Schillern des Grau aus seiner Latenz hervor und treibt es ins Bläuliche. Die malerische Pinselführungsgeste ist da, aber sie ist erstens auf eine relativ simple Markierung reduziert und zweitens macht sie nur im Wechselspiel mit dem prononciert ungestischen Rakel-Grund Sinn.

Einfach als Testballon frage ich Krauskopf, was er vom Werk des wenige Tage vor meinem Atelierbesuch verstorbenen Karl Otto Götz hält. Er hält kurz inne und sagt dann: „Großer Meister, gut gelaunt“. Damit ist natürlich gemeint, dass Götz zu Lebzeiten kaum

eine raumgreifende, schwungvoll die Leinwand markierende Pinselgeste ausgelassen hat und dass, bei allem Respekt, Krauskopf nun wirklich nicht bereit ist, seine Arbeitsweise gegen eine solch vitalistisch-aktionistische Bespielung des Bildfeldes einzutauschen.

Krauskopf hat zweifellos auch großen Respekt vor den Arbeiten des Götz-Schülers Gerhard Richter, etwa vor der Art und Weise wie Richter, besonders in den frühen 1990er Jahren, so etwas wie Handschrift, in ihrer Negation durch Malen mit dem meterlangen Stab, mit großen Rakeln und mikrofeiner Verwischung, durchreflektiert hat. Aber er hält sich auch nicht – so würde ich dem gerne anfügen – an den Manierismen auf, die sich bei Richter über die Jahre aus diesen Negationen heraus ergeben haben, in denen die Gesten des Zerstörens von unverstellter Schönheit (durch Zerpinseln, Zerkratzen, Verrakeln und Verwischen) zu einer Art theatralischem Zweifel wurden, der sich von wirklichen Zweifeln im Grunde längst abgekapselt hat.

Nicht, dass Krauskopf den ganzen Tag im Atelier seine tief gerunzelte Stirn in die Hände legen und Sterbensseufzer ausstoßen würde; der Zweifel ist kein im engeren Sinne psychologischer (auch wenn der psychologische Zweifel natürlich ein kompliziertes Verhältnis zur künstlerischen Praxis insgesamt unterhält). Er ist vielmehr ein Falsifizierungsprinzip: Man gibt sich einfach nicht zufrieden mit den vordergründigen Satisfaktionen und kleinen Beglückungen, die das Gekonnte offeriert. Krauskopf – um ein zweites und letztes Mal den Vergleich zum Schlagzeugspiel zu bemühen – treibt den einfachen Grundschlag durch eine zuwiderlaufende Polyrhythmik, auch auf die Gefahr des Missglückens und Ver Stolperns hin. Wenn es aber gelingt, ist der Zweifel-Beat in so etwas wie einem Zen-Rock aufgegangen, als wäre ohnehin klar gewesen, dass sich am Ende eine prekäre Balance ergibt.

Man kann diese kompositorische Thematik von Rhythmen, Verläufen, Bewegungen und Gegenbewegungen aber auch noch einmal ganz anders, nämlich wiederum medientechnologisch aufrollen. Ist es nicht so, dass Krauskopfs Bilder zuweilen wie eine sorgsam programmierte Software-Oberfläche erscheinen? Wir glauben, einer fast zweidimensionalen Bildidee gegenüberzustehen – „fast“ in dem Sinne, dass sie, wie ein Kartei-Fenster auf einem Computerbildschirm, die Dreidimensionalität, mit leichten Schatten und Plastizität suggerierenden Farbverläufen, nur andeutet. Wird man aber dem Schillern der Farben in den pastos gerakelten Flächen gewahr, begreift man, dass hinter diesem blattdünn scheinenden Vordergrund ein – zuweilen beinahe endlos wirkender – Raum lauert, wie ein sich endlos fortschreibender

Algorithmus. Ich äußere diese Assoziation und Krauskopf fällt dazu gleich das eigene Daddeln auf dem Ipad und das von sofortiger Gratifikation bestimmte Herumsuchen auf Online-Plattformen ein, etwa wenn man in einer Mediathek auf ein gerade einmal daumengroßes Standbildchen drückt und sich dieses sofort filmisch zu bewegen beginnt. Angenehmerweise verfällt Krauskopf ob der Beobachtung dieser Stimulationsangebote, die, wie er sagt, „Überraschungssucht“ auslösen, jedoch nicht in ein kulturpessimistisches Lamento, sondern nimmt sie als Steilvorlage für sein eigenes Verständnis von Bildreiz und Display. Das Inszenieren der Ausstellung wird zu einem Versuch, nicht – in falscher Bescheidenheit – Reihungen und Statiken, sondern eine Dynamik von knalligen und ruhigen Momenten zu erzeugen, die sich ins Bild fortsetzen. Das Bild ist in diesem Sinne sowohl sich selbst genügend, als auch spezifisch für den Zusammenhang in der Ausstellung gemalt worden.

„Da muss ich mich erst noch durchzweifeln“, sagt Krauskopf über eine Kategorie von Bildern, die in der dynamischen Hängungs-Choreographie seiner Ausstellungen der jüngeren Zeit eine nicht unwesentliche Rolle spielten. Es sind gerade jene Bilder, die sich von zungenschnalzend leuchtenden Farbverläufen in Richtung Monochromie und Verweigerung bewegen. Sie sind so etwas wie der schwarze Spiegel, der die anderen Bilder erst richtig sichtbar werden lässt; das Zahnbürstengesirre, das die Lawine ankündigt. Ob grau, ob schwarz, für sich alleine bleiben sie unscheinbar, auch wenn sie bei genauerer Betrachtung, vor allem im Seitenlicht, Reliefstrukturen zu Tage treten lassen, die ihren eigenen, minimalistischen Reiz haben. Es seien seine „Bad Boys“, wie er sagt, die die herausgeputzte Riege der anderen Bilder aufmischten, ihnen Beine machten, gerade in der spezifischen Abfolge von Räumen und Sichtachsen.

Aber aus dem Bad-Boy-Gestus darf natürlich auch keine Masche werden, eine Art protestantische Rebellion gegen die eigene Lust an satten Farben und ausgefuchstem *Push and Pull*, beziehungsweise Figur-Grundeffekten. Deshalb das Durchzweifeln; die Suche nach einem Dreh, der diese Bilder davor rettet, bloß Krücke der anderen zu sein. Das sind also jene Bilder, in denen sich zukünftig die Sublimierung eines komplexen Gefühls abspielen könnte. Oder es längst tut, noch unbemerkt. Man kann soweit gehen, zu sagen: Es sind diese scheinbar bloß im Werkzusammenhang funktionalisierten Bilder, welche die eigentlichen Baustellen des Weitertreibens seiner eigenen künstlerischen Sprache sind. Es sind die nächsten Bilder.

¹ So etwa die Erzählerfigur in Thomas Bernhards erstem Roman *Frost*, Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1963.

² „... Dann bin ich um den Schlaf gebracht.“ Eingangsvers von Heinrich Heines Gedicht „Nachtgedanken“, aus dem Zyklus *Zeitgedichte*, 1844.

³ Vgl. <http://www.br.de/themen/bayern/inhalt/geschichte/bayern-revolution-literatur100.html> [Stand 1. September 2017], sowie Andreas Heusler, *Das Braune Haus*, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2008, S. 70–79.

⁴ Vgl. dazu Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 508ff.

⁵ Vom Verfasser geführt, 17. August 2017.

⁶ Ebd.