



Gordan Nikolić – Barbieland

Malerei, Aquarelle und Zeichnungen

Ausstellung im Bochumer Kulturrat e.V. (12. Mai – 30. Juni 2006).

Kuratiert von Christoph Kivelitz.

Gordan Nikolić (*1968 Essen)

www.gordannikolic.de

Katalogaufsatz

Christoph Kivelitz: „Barbieland ist abgebrannt ...“. In: *Barbieland. Gordan Nikolić: Malerei, Aquarelle und Zeichnungen. Ausstellungskatalog Bochumer Kulturrat e.V. (12. 5. – 30. 6. 2006). Herausgegeben vom Bochumer Kulturrat e.V., Bochum 2006, o. S. [9 Seiten].*

„Barbieland ist abgebrannt ...“

Die Bilder von Gordan Nikolić sind in jedem Fall als obszön zu bezeichnen. Im Zentrum steht jeweils eine weibliche Aktfigur, die in ihrer aufreizenden Haltung beim Betrachter Widerwillen provoziert. Damit kontrastiert die Buntfarbigkeit, die, einem Comic ähnlich, eine Atmosphäre von Märchenhaftigkeit und zunächst positive Empfindungen herbeiführt. Doch in dieser fröhlich grellen Zauberwelt offenbaren sich derbe Brüche. Die Körper der dargestellten Frauen übersteigern den gewohnten Kanon vollendeter und durchgeistigter Schönheit, so wie er im Topos der Venus sich verkörpert hat. Es sind anzügliche Posen der tabulösen Prostitution. Hemmungslos, unbedingt provozierend wird Körperlichkeit zur Schau gestellt. Das Fleischliche wird hierbei durch die in sich aufgebrochene Farbfaktur geradezu sinnlich erfahrbar. Doch dabei ist die Haut der weiblichen Gestalten nicht als homogene Oberfläche dargestellt, sie scheint vielmehr wie aufgerissen zu sein. Die Leiblichkeit erscheint in einem Zustand der Auflösung und Zersetzung. Es vermittelt sich geradezu der Eindruck einer Häutung, so dass die Aktfigur sich in einem Zustand des Morbiden, zwischen Leben und Tod, Trance und Bewusstsein zu bewegen bzw. zu erstarren scheint, fast „zombiehaft“ in einen geschundenen Körper eingeschlossen. Das Umfeld dieser „Wesen“ ist jeweils überschön. Gordan Nikolić entwirft ein „Heile-Welt“-Panorama mit romantischen Hochgebirgsebenen, Wiesen und Feldern, Gehöften und Waldlichtungen.

Das Bild *Im Wäldchen* zeigt etwa in sommerlicher Stimmung ein lichtdurchflutetes Waldidyll, dessen Geborgenheit sich in einem pittoresken Fachwerkhäuschen symbolisch verdichtet. Zwei am Bildrand grellrot aufleuchtende, noch dazu übergroße Fliegenpilze irritieren dann jedoch diese Empfindung von Sicherheit und

Harmonie. Ein radikaler Bruch dieser Stimmung figuriert sich in der entblößten Frauengestalt, die diagonal, wie schwebend, in das Bild eingeschoben ist. Die sich zersetzende Haut löst den Körper in ein amorphes Gebilde auf. In einer alptraumhaften Angstvision personifiziert sich hier die bedrohliche Prophetie eines nicht konkret zu bestimmenden Geschehens. Das hinter der Lichtung liegende Häuschen mag der Ort sein, an dem dieser Schrecken sich vollziehen wird bzw. bereits vollzogen hat. Die zeitliche Dimension bleibt offen. Der Titel des Bildes vergegenwärtigt den historischen Bezug dieses Motivs. So bezeichnet der eigentlich positiv konnotierte Begriff des Wäldchens euphemistisch das Warten auf die Ermordung im nationalsozialistischen Konzentrationslager Auschwitz: „Die Auskleideräume der Krematorien IV und V waren nicht groß genug, um die Massen ungarischer Juden aufzunehmen, die im Frühjahr 1944 in Auschwitz eintrafen. So mußten die Juden warten, bis sie die Auskleideräume betreten konnten. Sie warteten im allgemeinen in einem Wäldchen hinter Krematorium IV. Man sagte den Juden, sie sollten sich zwischen den Bäumen niederlassen, sich ‚ausruhen‘ und weitere Befehle abwarten.“¹ So verkörpert sich in der entblößten Frauengestalt, bewusst clichéhaft verzeichnet, das Bild des Opfers, das die Unausweichlichkeit des Todes wie apathisch hinzunehmen scheint. Der Kontext des romantisch gestimmten Landschaftsbildes steht für die „Normalität“, innerhalb derer dieser millionenfache Massenmord in technokratischer Gründlichkeit abgewickelt wurde.

Nach Adorno lassen sich für die Grausamkeit der Shoah weder Worte noch Bilder finden. Gordan Nikolić geht einige Umwege, um dem Wissen über diese Verbrechen, die sich jeder Beschreibung und Erklärung entziehen, Ausdruck zu verleihen. Die wohl

geordnete, vermeintlich heile Welt der Märchen schafft einen vertrauten und versöhnlichen Kontext, in dem Gut und Böse klar voneinander differenziert sind. Das Märchen bewahrt Erotik, Macht und Gewalt in sublimierter Form in sich auf. Wie in einem Spiegelbild scheint historisch Erlebtes und Erlittenes sich hier zu brechen, um den nachfolgenden Generationen in der Erzählung tradiert und gleichzeitig in die Dimension des Übernatürlichen, des Nicht-Wirklichen verschoben zu werden. Gordan Nikolić greift diesen Topos auf. Doch durch die jeweils eingebrachte Aktfigur und die ihr zugeordneten Gestalten und Dinge entwirft er ein Gewaltszenarium, das den Rahmen dieser traditionellen Erzählform bis zum Extrem ausreizt. Das Bild des geschundenen Körpers drängt die Erinnerung aus dem Bereich des Legendären wieder zurück in die unmittelbare Lebenswirklichkeit, um sich dort in seiner Unerträglichkeit zu manifestieren. So ist es letztlich die Nicht-Darstellbarkeit dieser historischen Tatsachen, die hier zur Anschauung gebracht wird.

Auch das Bild *Thunderclap* präsentiert ein sommerliches Landschaftsidyll, das den Rezipienten in eine „Heile-Welt“-Empfindung versetzt. Doch das Zentrum der Komposition verstellt eine übergroße, allein durch Socken bekleidete Aktfigur. Die pralle Körperlichkeit und die blonden Zöpfe lassen die allegorische Figur der ‚Germania‘ assoziieren. Ein Schwarm signalroter Vögel umschwirrt die Gestalt. Herausfordernd und mit aufgespreizten Schenkeln blickt die Frau dem Betrachter entgegen. In ihrem fröhlichen Umherflattern scheinen die Vögel wie trunken ein sexuelles Erlebnis zu antizipieren. Dabei ist zumindest einem Teil der Vögel ein menschenähnliches Antlitz gegeben. Zu Seiten der Frau scheint zudem einer der Vögel zu Tode gestürzt zu sein. Wieder begegnet das Motiv des Fliegenpilzes, dem ja Bewusstseinsstörungen und halluzinative Wirkungen zugeschrieben werden. Die menschlich anmutenden Gesichter der Vogelwesen entsprechen der mythologischen Figur der Sirene, Mischwesen von Mädchen und Vogel, deren verführerischer Gesang Seeleute ins Verderben stürzt. In einem historischen Bezug evoziert der Begriff der Sirene zudem das Alarmsignal im Bombenkrieg und damit die Situation des Zweiten Weltkriegs. Die Bombardierung der deutschen Städte stellt sich hier sinnbildlich dar als Rausch der Zerstörung, in dem die Rollen von Opfern und Tätern – in ihrer Wechselwirkung – ununterscheidbar ineinander verschmolzen. Der Titel des Bildes – *Thunderclap* – zitiert den von Winston Churchill befohlenen Großangriff gegen Berlin. Durch massiven Bombenabwurf sollte ein Feuersturm entfacht werden, dem nach Planung der Alliierten 220.000 Zivilisten zum Opfer fallen sollten. Auch hier formuliert Gordan Nikolić ein Sinnbild für ein unfassbares Grauen, das bis vor kurzem aus Angst vor Relativierung der Nazi-Verbrechen aus dem kollektiven Bewusstsein der Nachkriegs-Bundesrepublik ausgeblendet blieb. In den Erinnerungen von Paul Steinberg verdichtet sich die Ambivalenz der hierdurch ausgelösten Gedanken: *„Ich habe einen Februarmorgen im Gedächtnis behalten. Wir standen auf dem Appellplatz, aufgereiht nach Blocks. Das Wetter war schön, ein paar weiße Wolken ließen die scheuen Strahlen der Wintersonne durch. In der Ferne hörten wir ein Brummen, das immer stärker wurde. Dann sahen wir, wie im Westen in großer Höhe ein riesiges Geschwader amerikanischer Flugzeuge auftauchte. Sie flogen in geschlossener Formation beinahe Seite an Seite. [...] Zwanzig Minuten später bebte die Erde unter unseren Füßen, während ungefähr 150 km entfernt die Bomber ihre Ladung über Dresden abwarfen. Von dieser Stadt blieb nichts übrig. [...]“*

Wir haben in unserem Inneren über jedes Flugzeug gejubelt, das vorbeiflog, und über jede Bombe, die gefallen ist. Alle Schläge, die Deutschland trafen, hatten für uns den Geschmack von immanenter Gerechtigkeit und von Wiedergutmachung für das, was unser Tod gewesen ist und zweifellos noch sein würde. Wir waren die Tiere, zu denen man uns gemacht hatte.“²

Die Uneindeutigkeit von Täter und Opfer vergegenwärtigt sich auch im Bild *Die 6. Armee*. Wiederum von einer buntfarbigen Märchenlandschaft ragt eine weibliche Figur auf. Ihr zur Seite marschiert eine Kolonne rot aufglühender Gestalten mit geschulterter Hacke in die Tiefe des Bildes hinein. Diese sieben Zwergwesen sowie die pompöse Tracht legen es nahe, die junge Frau im Vordergrund als ‚Schneewittchen‘ zu identifizieren. In ihrer Puppenhaftigkeit, mit übergroßen Augen, kleiner Stupsnase und prallem Mund entspricht sie kindlichen Vorstellungsbildern von Schönheit und Anmut. Dem Topos des Märchens gemäß, scheint sie der Seite des Guten und Edlen zuzuordnen zu sein. Als störend und irritierend werden dann jedoch die aufreizend entblößte Brust und die blutähnlichen Farbtupfer im Gesicht und im Brustausschnitt empfunden, als habe die jungfräuliche Gestalt sich durch ein Vergehen gleich welcher Art besudelt und damit ihre Unschuld verloren. Auch die Zwerge sind offenbar zu alptraumhaften Gnomen mutiert. Zwar bleibt ungewiss, worin ihr Tagewerk wohl bestehen mag, doch die einer Gasmasken vergleichbaren Gesichtslarven geben zu vermuten, dass sie – vielleicht gar im Auftrage oder zum Schutze ‚Schneewittchens‘ – in den Krieg ziehen werden. Die in Weiß gehüllte Hintergrundlandschaft scheint einer anderen zeitlichen Ebene anzugehören als der sommerlich anmutende Vordergrund. Über diesen Kontrast offenbart sich eine wenig verheißungsvolle Zukunftsperspektive, die über den rot aufglühenden Himmel und die hier eingeschnittenen Silhouetten übergroßer Vogelwesen eine bedrohliche Qualität gewinnt. Auch hier konkretisiert sich erst über den Titel der historische Bezug des Bildes: die Einkesselung und Zerschlagung der 6. Armee der Deutschen Wehrmacht durch die sowjetische Rote Armee in einer öden Steppenlandschaft bei Stalingrad. Die Katastrophe wurde von der NS-Propagandamaschinerie so lange wie möglich geheim gehalten, dann jedoch von Goebbels zum Opfermythos verklärt, um die gesamte Bevölkerung psychologisch auf den ‚Totalen Krieg‘ auszurichten. In einem Zirkelschluss scheint Gordan Nikolić das Kriegsgeschehen aus dem Märchen herauszulösen, indem er das mit Schneewittchen konnotierte Rollenbild verunklärt: Mit Blut beschmiert, einem fast hämischen Lächeln und dem Gestus des Händereibens bezieht sie den Rezipienten komplizenhaft in das Geschehen ein, während die Zwergenarmee – auf ihr Geheiß? – ihrem Vernichtungswerk und gleichzeitig der eigenen Vernichtung entgegen schreitet. Indem die clichéhafte Zuordnung von Gut und Böse hier vollständig ausgehebelt ist, gewinnt das Geschehen eine Rätselhaftigkeit, die eben auch das Verständnis der historischen Gegebenheiten betrifft.

Auf einer allgemeiner gefassten Ebene setzt sich Gordan Nikolić im Bild *Blaubart* mit der Kategorie des Verbrechens bzw. des Bösen auseinander. Wieder bildet eine Frauenfigur den zentralen Bezugspunkt der Komposition. In entspannter Pose erscheint sie, mit offenem Haar und einer Perlenkette geschmückt, links am Bildrand. Ihr Haupt hinterfasst ein blühender Zweig, der – wie auch die von hier aus in die Tiefe des Bildes flatternden Vögel – zu ornamentaler Abstraktheit reduziert ist. In einer Pose der Ehr-

erbietung kniet ihr zu Seiten eine dämonische, geflügelte Gestalt mit Vogelfüßen und einem Bocksgeweih, die in einem feurigen Atemhauch zu ihr zu sprechen scheint. Die laszive Haltung der jungen Frau wird über diese Figur als sündenhaft konnotiert. Eine Aufreihung grauer, wie von Asche überzogener Blumen geleitet den Weg vom Vordergrund zur im Hintergrund auf einem Hügel aufwachsenden Silhouette eines Schlosses, das sich mit zackigen Konturen vor einer übergroßen Mond- oder Sonnenscheibe mit der Bilderwelt Walt Disneys assoziieren läßt. Die diabolische Gestalt evoziert die historische Figur des Gilles de Rais, der als einer der grausamsten Serienmörder der Kriminalgeschichte in die Legende eingegangen ist. Gilles de Rais war ein französischer Edelmann, der an der Seite von Jeanne d'Arc im 14. Jahrhundert die Engländer aus Frankreich jagte und sich dann als Privatier seinen extremen Leidenschaften hingab. Obwohl er einer der reichsten Männer Frankreichs gewesen war, schwand sein Vermögen im Laufe der Zeit dahin. Gilles hoffte nun darauf, seinen Reichtum mit Hilfe der Alchimie wiederzugewinnen. Er gab enorme Summen für Geisterbeschwörer aus, die den Teufel für seine Ziele einspannen sollten. Auf der anderen Seite versuchte er durch großzügige Wohltätigkeit und prachtvolle Gottesdienste das Böse abzuwenden. Gilles' Diener entführten Kinder, vor allem Jungen, die er folterte, sexuell missbrauchte und dann ermordete. Die Zahl seiner Opfer wird in den kirchlichen Untersuchungsprotokollen mit 140 angegeben, aber es wird berichtet, dass es noch weit mehr waren. Seine Willkürmacht fand 1440 ein Ende, als er so unklug war, sich in einen Konflikt mit der Kirche zu begeben. Am 21. Oktober wurde ihm durch Androhung der peinlichen Befragung ein detailliertes Geständnis abgerungen. Gleichzeitig wurde durch den Präsidenten des bretonischen Parlaments, Pierre de l'Hospital, ein Zivilprozess geführt, auf dessen Schuldspruch hin Gilles am 26. Oktober 1440 mit zweien seiner Komplizen gehängt wurde.

Gilles' Name ist eng verbunden mit dem Märchen vom Ritter Blaubart, obwohl die Übereinstimmung der beiden Geschichten eher vage ist. Der Legende zufolge ist der Teufel Gilles in Gestalt einer Frau erschienen, um ihn zur Preisgabe seiner Seele zu überlisten. Als Zeichen dieses Bundes soll der Bart Gilles' sich blau verfärbt haben: *„In Zukunft bist du nicht mehr Gilles de Laval; du wirst Blaubart sein, der schrecklichste der Menschen, ein Schreckbild für die Kinder. Dein Name wird in alle Ewigkeit verflucht und deine Asche nach deinem Tode in alle vier Winde gestreut werden, während deine garstige Seele in die Schlünde der Hölle hinabsteigen muß.“*³

In Joris Karl Huysmans (1848–1907) Roman ‚Tief Unten‘ (1891) verfasst der Held der Geschichte, Durtal, eine Studie über Gilles de Rais. Dort lässt er verlauten, dass das Böse, des Bösen willen zu tun, im Grunde genommen nicht abwegiger sei als das Gute des Guten willen. Es seien lediglich zwei miteinander korrespondierende Pole der Seele, die sich im 15. Jahrhundert exemplarisch in den beiden ehemaligen Kampfgefährten, der Heiligen Johanna von Orléans und dem Satansjünger Gilles de Rais verkörperten. Gilles de Rais war ein manischer Sadist, ein exzessiver Nekromane, ein Rasender des Bösen. In dieser Gegenüberstellung zeigt sich das Verbrechen nicht als dem gewöhnlichen Alltagsleben diametral entgegen gesetzt, vielmehr als integraler Bestandteil des Menschenwerks. Das abgrundtief Böse kann jederzeit durchbrechen, quasi „im Feuersturm“ über die scheinbar so zivilisierte Gesellschaft herfallen. In den Worten von Georges Bataille:

„Das Schlimmste ist immer möglich; und das Schlimmste ist gerade des Verbrechens letzter Sinn“. Geradezu zwanghaft unternimmt Gordan Nikolić in seinen Bildern den Versuch, eben das „Schlimmste“ vor Augen zu führen. Dabei greift er auf Motivik und Ästhetik der Märchen und Legenden zurück, nicht um die Verbrechen unserer Geschichte als „Zivilisationsbruch“, vielmehr um sie – im Sinne Georges Batailles – in ihrer fortdauernden Wirksamkeit darzustellen: *„So kommt es, dass uns die Legende, die Mythologie, die Literatur – vor allem die tragische Literatur – eher den Maßstab für das Verbrechen liefern, als die tatsächlichen Vorfälle. Wir dürfen nicht vergessen, dass die legendären Andeutungen des Verbrechens als einzige die Wahrheit verkündet haben.“*

- 1) Israel Gutman: Auschwitz: An Overview, in: Israel Gutman und Michael Berenbaum (Hrsg.): Anatomy of the Auschwitz Death Camp, Bloomington/Indianapolis 1994, S. 6.
- 2) Paul Steinberg: Chronik aus einer dunklen Welt, München/Wien 1998, S. 153–153.
- 3) Georges Bataille: Gilles de Rais, 3. Auflage, Gifkendorf 1983, S. 7 / 284.