

ccd|foundation
Christian C.D. Ludwig – Foundation



Dominik Bartmann

Roland Nicolaus

*Kalter **!** Krieg
im heißen Herz*

Ein deutsches Künstlerleben



Inhalt

Vorwort des Autors	6
Das Atze-Prinzip	8
Unter Zeugen	14
Flucht in die Imagination	18
Bilder der Beklommenheit	22
Studium an der Burg Giebichenstein und an der Hochschule in Weißensee	26
Metaphern der Zeitlosigkeit	30
Stadt der ewigen Gegenwart	36
Berliner Montmartre	44
Meisterschüler	48
Niemandland	54
Erweiterter Hofgang	62
Menschenbilder	68
9. November 1989	76
Im Verband Bildender Künstler	78
Weltbühne Pariser Platz	84
Systemwechsel?	90
Der Akademie aufs Dach gestiegen	96
Kopf hoch!	100
Die Stasi-Akte	104
Et in arcadia ego	106
Bild und Begriff	112
Schatten der Vergangenheit	116
Geheime Botschaften	124
Auf Montage	136
Raumkunst	146
Berliner Traum vom Abschied	150
Kinder der Liebe	162
Bildermenschen	166
Mythologie und Zeitgeist	188
Potsdamer Scharaden	198
Tücken der Wahrnehmung	204
Wir sind alle Design	210
Abläss	218
Epilog im Atelier	222
Biografie	224
Danksagung des Künstlers	232
Abbildungsnachweis	234

Vorwort des Autors

Roland Nicolaus versteht sich als autonomer Künstler. Er arbeitet wie es ihm gefällt. Akademisch ausgebildet, beherrscht er virtuos vielfältige künstlerische Techniken. Überwiegend, aber nicht ausschließlich bedient er sich figurativer Gestaltung. Oft streut er Attributives oder Allegorisches in seine Kompositionen ein. Nicolaus ist jener schwindenden Künstlerschaft zuzurechnen, die den Eigenwert der Kunst hochhält und nicht auf moralische oder politische Botschaften setzt. Fremd ist ihm eine Agenda, die sich an die so genannte gute Sache bindet, sei es Diversität, Ökologie oder Gendergerechtigkeit. Kein Wunder, dass er sich heute auf keiner Kurator:innen-Shortlist wiederfindet. Freilich schwebt Nicolaus nicht über den Dingen, sondern beobachtet und kommentiert, mehr oder weniger verschlüsselt, die Zustände seiner Zeit. Der Titel dieses Buches – *Kalter Krieg im heißen Herz* – verweist auf Inhalt und Methode einer Kunst, die gesellschaftliche und individuelle Konflikte in spannungsvolles Seherlebnis aufzulösen vermag. Damit werden zugleich die politischen Verhältnisse in einem geteilten, wiedervereinigten, aber polarisierten Land reflektiert. Daher der Untertitel: *Ein deutsches Künstlerleben*.

Roland Nicolaus habe ich erstmals 1990/91 wahrgenommen. Für das im Westteil Berlins gelegene Berlin Museum hatte ich im Rahmen einer Ausstellung zur 200-jährigen Geschichte des Brandenburger Tors einen Beitrag über dieses Denkmal im Spiegel der Kunst des 20. Jahrhunderts übernommen. Ich schrieb damals: „Nicolaus ist in bezug auf die Ex-DDR insofern eine Ausnahme, als die Mehrzahl seiner Landsleute [...] leisere Töne anschlägt, wenn es darum geht, ihre politischen Empfindungen künstlerisch auszudrücken.“

Heute halte ich diese Bemerkung für zu kurz gegriffen. Ich verfügte damals nicht über eine differenzierte Kenntnis der unangepassten Kunst in der DDR und kannte auch nicht, was Nicolaus im Verborgenen alles geschaffen hatte. Ja, Nicolaus konnte und kann laut, ironisch und polemisch daherkommen, aber im Grunde seines Wesens ist er seit jeher ein in den Abgründen des Weltgeschehens gefangener Poet und Feingeist. In seinem Werk spiegelt sich ein halbes Jahrhundert Zeitgeschichte, überschattet von einer zweifachen Totalitarismus-Erfahrung: den Schikanen des in der DDR nachwirkenden Stalinismus und den Weltuntergangsprophezeiungen der Zeugen Jehovas, denen seine Eltern anhängen.

Fast drei Jahrzehnte lang habe ich punktuell Nicolaus' Werdegang in Zusammenhang mit verschiedenen Ausstellungsprojekten vor allem des Stadtmuseums Berlin verfolgen können, aber erst der intensive Dialog mit dem Künstler in Vorbereitung der vorliegenden Publikation¹ hat zu einem tieferen Verständnis seiner Denk- und Arbeitsweise geführt, die letztlich auf den ästhetischen und moralischen Werten des „Alten Europa“ fußt. Nicolaus ist ein Künstler, der etwas zu sagen hat und dessen Stimme Achtung und Beachtung verdient – weit über das hinaus, was der auf Rankings fokussierte Kunstbetrieb zu leisten in der Lage ist.¹

Roland Nicolaus fühle ich mich verbunden für sein mir entgegengebrachtes Vertrauen, für die Öffnung seines Innersten. Dank einer großzügigen Förderung hat die Christian C. D. Ludwig – Foundation die Voraussetzung dafür geschaffen, dass sein bedeutendes Werk nun erstmals umfassend in all seinen Facetten für die Öffentlichkeit dokumentiert werden kann.

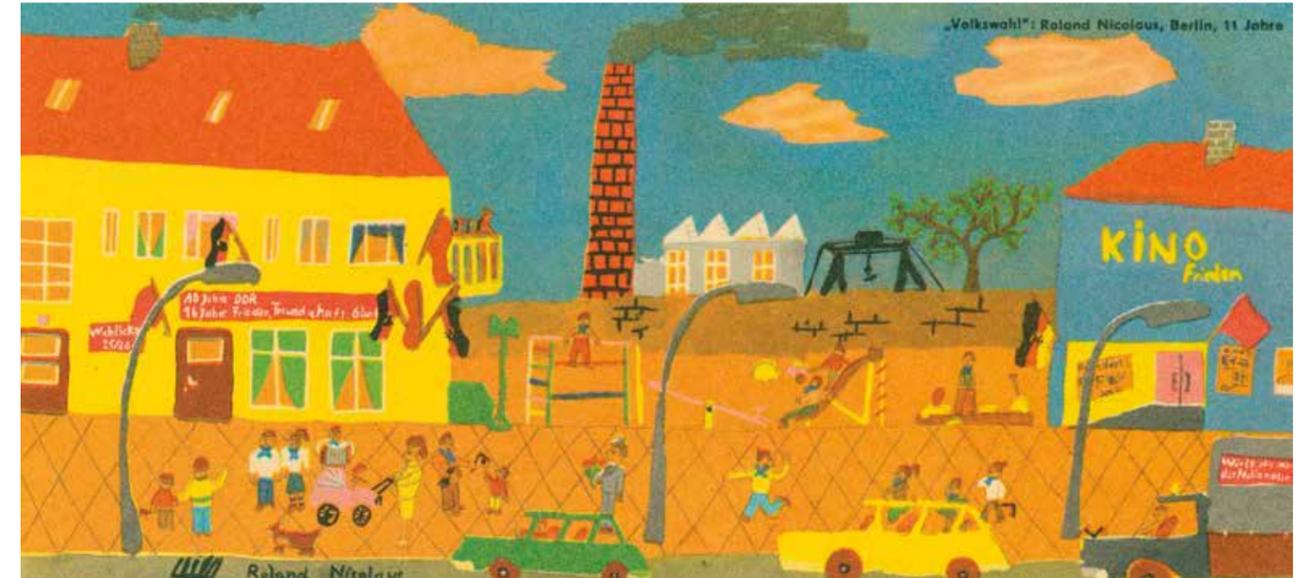
Dominik Bartmann

1 Sämtliche wiedergegebenen Aussagen des Künstlers entstammen, sofern nicht anderweitig vermerkt, seinen Gesprächen mit dem Autor.

Das Atze-Prinzip

Nicolaus' Kindheit verläuft nicht einfach. Als Sohn von Zeugen Jehovas ist er permanent mit dem erwarteten, angeblich kurz bevorstehenden Weltuntergang konfrontiert. Zudem müssen sich die Zeugen vor der Verfolgung durch den Restriktionsapparat des Staatlichen Ministeriums für Staatssicherheit in Acht nehmen – die Sekte gilt in der DDR als Spionagearm der USA. Täglich wird Roland erklärt, was er in der Öffentlichkeit sagen darf und was nicht. Bereits der Fünfjährige hat am Küchentisch den genialen Einfall, was zu tun wäre, wenn die Staatssicherheit plötzlich in der Tür stünde, nämlich beten: „Lieber Walter Ulbricht, wir danken Dir für das schöne Essen!“ Immer wenn die Bibelbesprechungen der Zeugen in der elterlichen Anderthalbzimmerwohnung in der Schneeglöckchenstraße 21 im Stadtbezirk Prenzlauer Berg stattfinden, sitzt Roland auf dem Teppich, träumt und zeichnet sich in eine andere Welt. Liebster Sujet sind ihm Ritterburgen. Als Achtjähriger wird er im Haus der Jungen Talente, Musterstätte sozialistischen Kulturangebots und „frohen Jugendlebens“², angehalten, stattdessen Bilder vom Kinderglück in der DDR zu malen. Am Wettbewerb der Kinderzeitschrift *Atze* unter dem Motto „Unser Geschenk zum 20. Geburtstag der Partei“ beteiligt er sich mit einer Einsendung, die garantiert einen Preis erhalten wird. Tatsächlich wird die kindliche Satire als Ausweis für staatskonforme Begeisterung genommen und ausgezeichnet. Die Subversion des Vorgangs besteht darin, dass das eingeforderte Unterwerfungsritual bedient und durch Übertreibung ad absurdum geführt wird. Nicolaus wird die Form der doppeldeutigen Persiflage als Instrument seiner Überlebensstrategie im Totalitarismus der DDR und auch später zu nutzen wissen. Das Atze-Prinzip ist gefunden!

² Vgl. Stefan Paubel: „Paule Panke“ und „Karls Enkel“. Das Berliner „Haus der jungen Talente“ – ein Jugendklub der besonderen Art aus einer anderen Zeit, in: *Melodie & Rhythmus*, März/April 2013, S. 76-79.



Dargestellt ist eine fröhlich zur Volkswahl angetretene sozialistische Gemeinschaft inklusive Fahne schwenkendem Baby im Kinderwagen. Rolands Bild dient neben anderen Einsendungen zur Einstimmung auf den Wettbewerb: „Das sind Zeichnungen aus der großen Geschenkmappe, die wir ‚Atze‘-Leser den Genossen der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands am 21. April auf den Geburtstagstisch legen. Aber noch ist etwas Zeit. Gestalte auch du ein persönliches Erlebnis zum Thema ‚Unser Leben in unserer Republik ist schön [...]‘.“

7
Eine Volkswahl
1966
Tusche auf Papier
Maße unbekannt
veröffentlicht in: *Atze*,
Heft 4, 1966

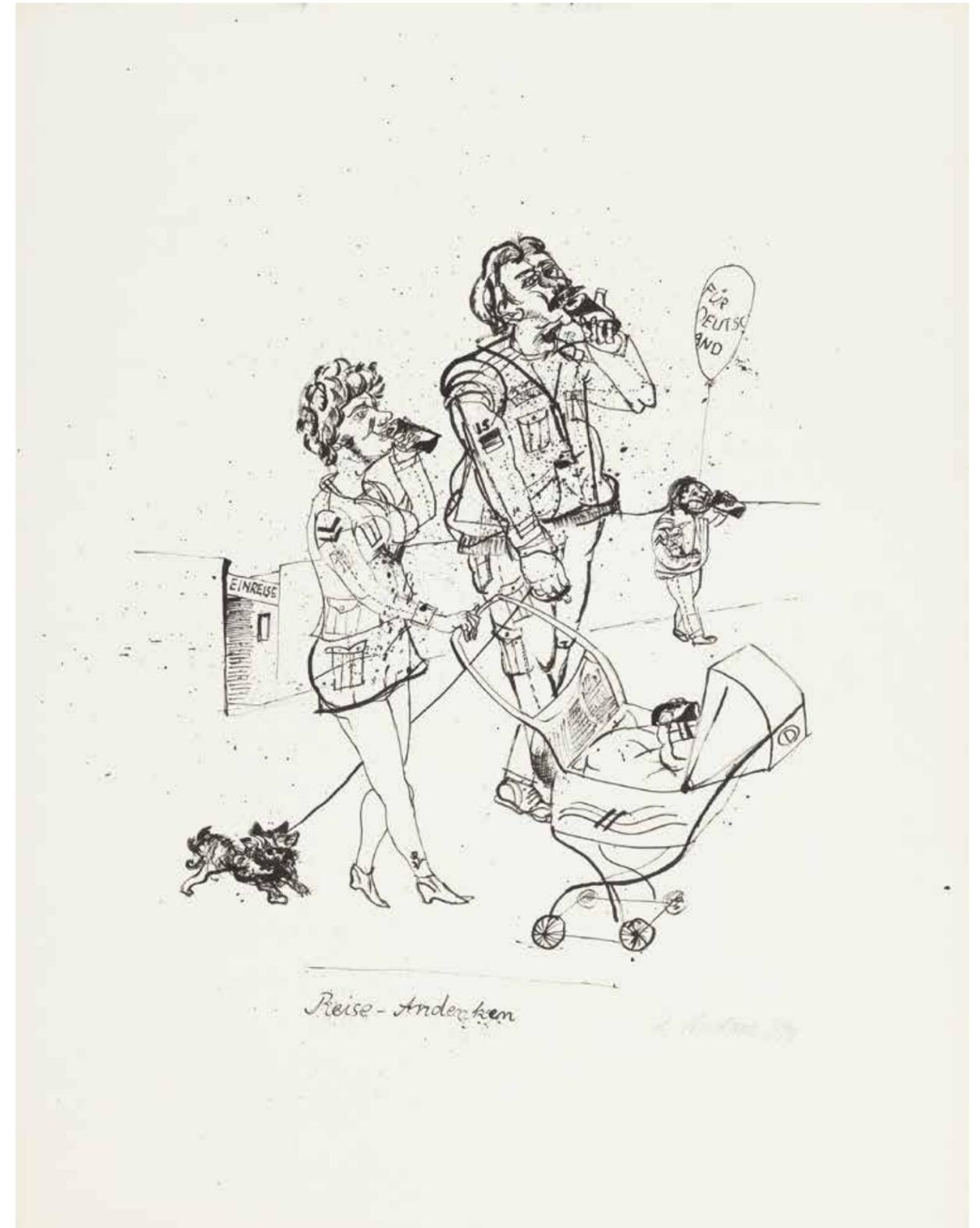
Überzeichnete Darstellungen von Menschen oder gesellschaftlichen Zuständen können nicht nur komisch, sondern auch hämisch oder gar verletzend daherkommen. Gerade für einen ehemaligen Staatsbürger der DDR darf das Anfertigen – und gegebenenfalls Veröffentlichen – von Karikaturen als Akt der Freiheitsäußerung, wenn nicht gar Selbstverteidigung gelten. Nicolaus' diesbezügliche Arbeiten sind hingegen Reflexionen eines kühlen Beobachters. Er legt keinerlei politische Bekenntnisse ab, verweigert jegliche parteiliche Inanspruchnahme und hütet sich vor Instrumentalisierung. Wenn er sich bei seinen Federzeichnungen stilistisch auf George Grosz beruft, heißt das nicht, dass er dessen zeitweise radikalen antikapitalistischen Klassenstandpunkt teilt. Inhaltlich näher steht ihm Otto Dix, dessen Milieukritik nicht nur dem Bourgeois, sondern auch dem Kleinbürger an den Kragen geht.

Nicolaus' Karikaturen entstehen ohne den Umweg einer Vorzeichnung. Sie sind großformatig, da sie häufig mit originalen Zitaten, teils in Form von Zeitungsausschnitten, einhergehen, die entsprechend Platz benötigen. Sie sind nicht für das Publikum gedacht, sondern als „ästhetisch-hygienische Maßnahme“ für ihn selbst. Reichlich Stoff liefern ihm Begebenheiten und Auswirkungen der „Wende“ – und dies bis heute –, aber auch jedwede Ereignisse und Skandale anderer Art. Freilich ist ihm bewusst, dass sich mit dem Verblässen der Erinnerung an das Anlassgebende Ereignis der Charakter der daraus resultierenden Darstellung ohne entsprechende Erläuterung ins Nirvana verlieren muss.

8 ►
Reiseandenken
 1990
 Rohrfeder
 63,1 x 49,4 cm
 Stadtmuseum Berlin,
 VII 97/16 w

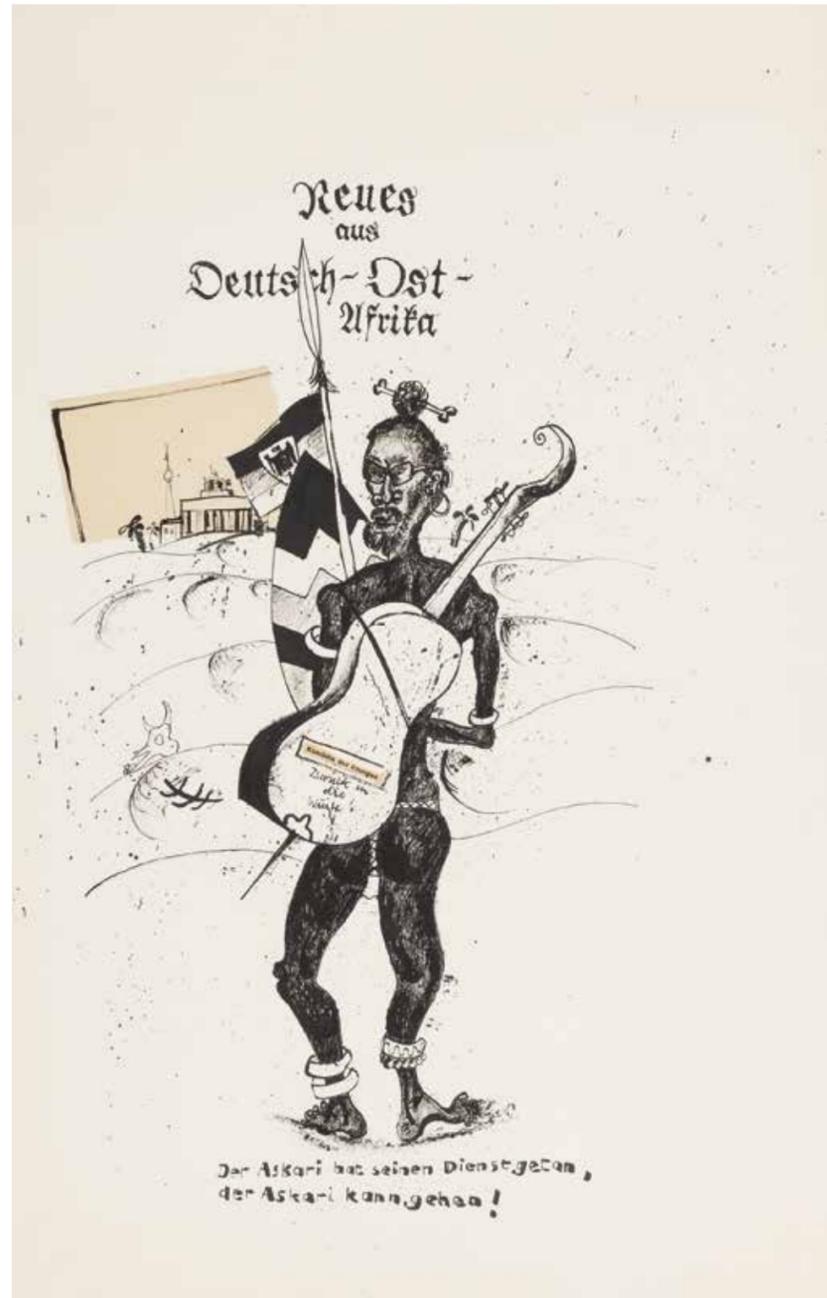
Eine stereo-typische Ost-Berliner Familie kehrt Coca-Cola trinkend vom Tagestrip nach West-Berlin zurück. Selbst das Baby im Kinderwagen nuckelt an einer Dose des Gebräus, dessen Werbeslogan „You Can't Beat the Real Thing“ lautet. Dieses Motiv zielt weniger auf die Dargestellten als auf

die wütende Verärgerung der Dissidenten und Kämpfer für eine „bessere DDR“, die sich, angeekelt vom angeblichen Konsumrausch der Normalbevölkerung, um ihre persönliche historische Mission betrogen fühlen.



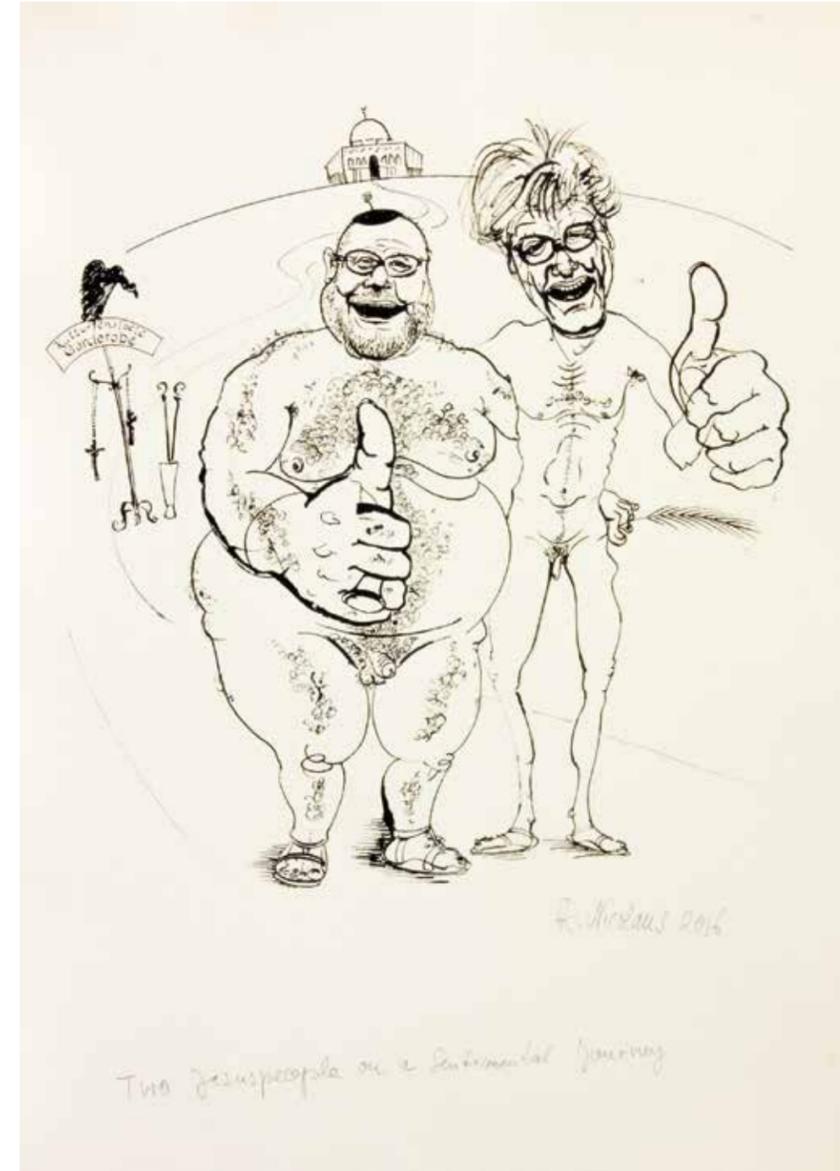
9

Neues aus
Deutsch-Ost-Afrika
1991
Rohrfeder und Collage
78,7 x 54,5 cm
Stadtmuseum Berlin,
VII 97/17 w



Als erster demokratisch gewählter und zugleich letzter Ministerpräsident der DDR führt Lothar de Maizière sein Land in die Wiedervereinigung. Kurz darauf wird er als „IM Czerni“ enttarnt. Nicolaus sieht ihn als Opfer seiner selbst, als „weißen Neger“, der seine Schuldigkeit getan hat und sich

wieder seinem Cellospiel widmen kann. Das politische Establishment der alten und nun neuen Bundesrepublik entledigt sich des überflüssig gewordenen menschlichen Ost-Ballasts. Die personelle Unterwanderung und Infiltration im gesamten gesellschaftlichen Spektrum des Westens durch



10
Two Jesus People on a
Sentimental Journey
2016
Rohrfeder
78,5 x 53,5 cm
Besitz des Künstlers

Am 20. Oktober 2016 besuchen die höchsten Repräsentanten der beiden großen christlichen Kirchen Deutschlands, der Vorsitzende der Bischofskonferenz Reinhard Kardinal Marx und der Ratsvorsitzende der Evangelischen Kirche Heinrich Bedford-Strohm, die Al-Ak-sa-Moschee auf dem Tempelberg in Jerusalem. Zuvor legen sie aus Rücksichtnahme auf ihre Gastgeber ihre Amtskreuze ab, was später ein kontroverses Echo hervorruft. Wie im Märchen *Des Kaisers neue Kleider*

stehen sie bei Nicolaus vollkommen nackt, aber in selbstbewusster Pose da, während ihre religiösen Insignien am „kultursensiblen“ Garderobenständer baumeln. 2022 wird sich ein ähnlicher Vorgang zutragen: Während des G7-Außenministertreffens im Friedenssaal des Historischen Münsteraner Rathauses am 3./4. November wird das zum Inventar gehörende Kreuzifix aus dem Jahr 1540 „aus protokollarischen Gründen“ entfernt.

Unter Zeugen

Die Zeugen Jehovas erkennen keine Autorität außer der göttlichen an. Das macht sie in der DDR zu Staatsfeinden. Dabei passen Ulbrichts biedere Spießigkeit und der Totalitarismus des „real existierenden Sozialismus“ mit dem kompromisslosen Puritanismus der Sekte hervorragend zusammen. Nicolaus hält beide Systeme ihrer Struktur nach für manichäisch im Sinne einer kategorischen, undifferenzierten Scheidung in Gut und Böse. 1950 wird die Glaubensgemeinschaft verboten und mit allen Mitteln eines totalitären Staates verfolgt. In der Honecker-Ära weichen die striktesten Maßnahmen einer Gängelung, aber die Zeugen werden bis 1989 durch das Ministerium für Staatssicherheit weiterhin überwacht.

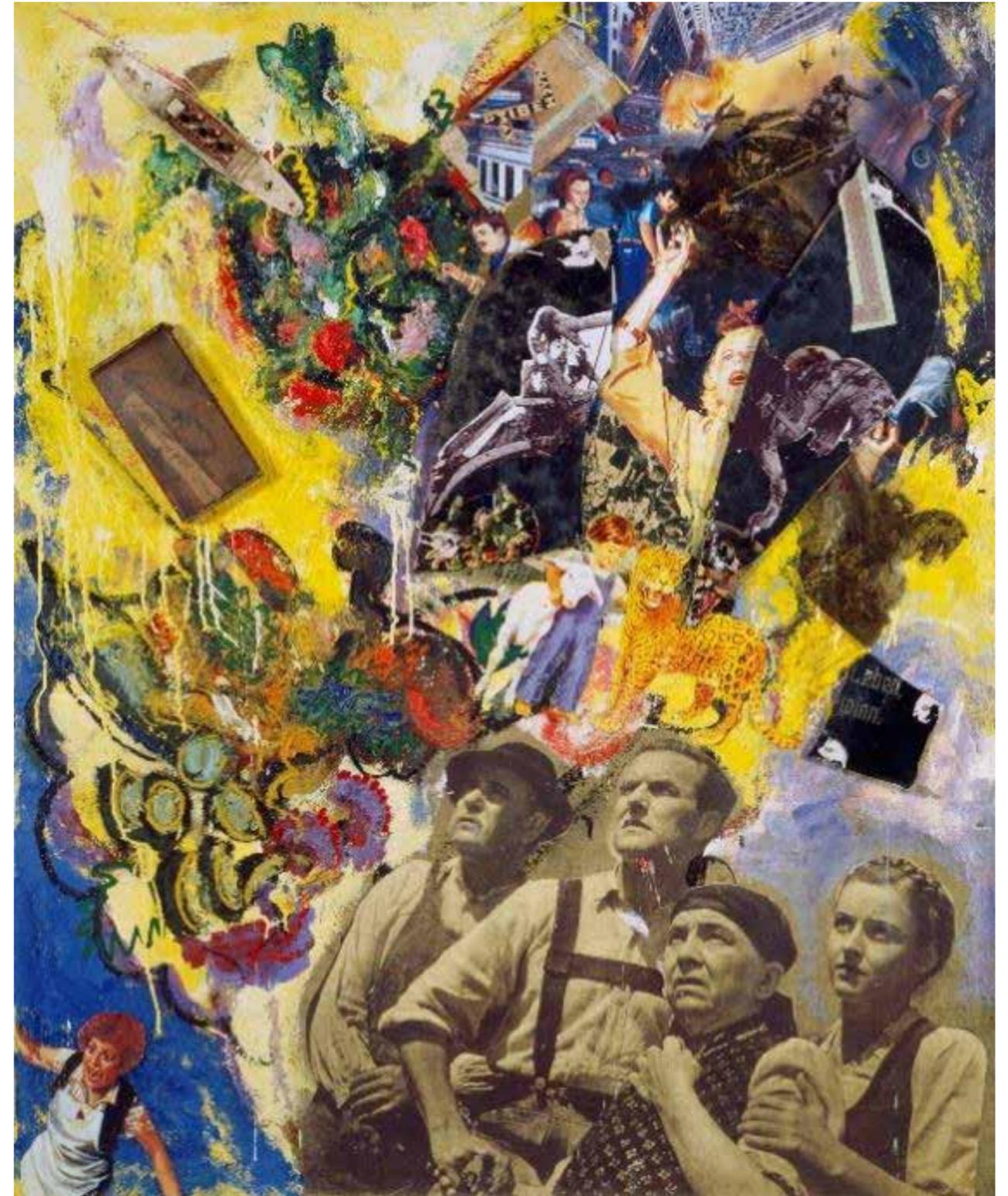
„Meine Kindheit war eingeklemt zwischen zwei Totalitarismen, dem SED-Staats-Terror und der Erwartung von Harmagedon“, sagt Nicolaus.³ Er wächst zwischen den Polen einer theokratischen Weltsicht und der Furcht vor stalinistischer Willkür auf, was ihn bis heute umtreibt. Die Beobachtung des Weltgeschehens durch die Sekte ist darauf gerichtet, Indizien für die vorab errechnete endzeitliche Entscheidungsschlacht gemäß der Offenbarung des Johannes aufzuspüren. Diese Methode einer selbstreferentiellen Prophetie führt dazu, dass Nicolaus aus seiner Außenseiterposition heraus ein ausgeprägtes analytisches Bewusstsein entwickelt. Die Erfahrung geistiger wie staatlicher Tyrannei bildet die Grundmatrize seines gesamten Schaffens. Aber erst nach 1990 ist er bereit, genau dies in Bilder umzusetzen.

³ Im Gespräch mit Friederike Weigle, abgedruckt in: Katalog der Ausstellung *Roland Nicolaus. Lunarer Tresor*, Galerie Ruhr des Kommunalverbandes Ruhrgebiet Essen und Stiftung Stadtmuseum Berlin, Märkisches Museum, Essen 1997, o.S.

11 ►
Heimatfilm
 (ursprünglich:
Auflösung des Vereins)
 1994-1996
 Materialbild auf
 Schrankplatte
 140 x 120 cm
 Besitz des Künstlers

Im Chaos scheinbar unzusammenhängender Dinge und Materialien spiegelt sich Nicolaus' Lebenstrauma. Den Illustrationen aus Traktaten der Zeugen Jehovas wie *Erwachtet* oder *Der Wachturm* stellt er einen Ausschnitt aus dem Cover des *Illustrierten Filmkuriers* vom 14. April 1941 zu Hans Deppes Heimatfilm *Der laufende Berg* gegenüber. Die „Titanic“ als Modellschiffchen, ein Grabsteinfragment, das Brandenburger Tor mit zerschossener Quadriga, ein

Reliquienkästchen und mehr komplettieren das Pandämonium. Das Reliquienkästchen enthält Mauerstacheldraht, der von der DDR aus westlicher Produktion bezogen wurde, und eine Banderole mit der Aufschrift „Ihre Story ist Deutschland“. Der Untergang der alten Welt ist nach Ansicht der Zeugen Jehovas Voraussetzung für das kommende Friedensreich in Analogie zum Heilsversprechen des Nationalsozialismus, aber auch des Sozialismus in der DDR.





Der dystopische Roman *Schöne neue Welt* von Aldous Huxley (1932) steht Pate für dieses Diptychon. Nicolaus zerschneidet das Bildzitat vom Cover des *Illustrierten Filmkuriers* und verteilt es auf beide Blätter, über die er als Klammer das Graffito

„UTOPIE“ sprüht. Ein Foto des jovial dreinschauenden Stalin antwortet einer Illustration, die den Zeugen Jehovas das Paradies verheißt. Zudem bedient sich Nicolaus aus dem Fundus einer kuriosen Trouvaille, nämlich hunderter Zeichnungen eines



alterssenilen Erotomanen namens Heinz Fegert. Nicolaus findet sie Ende der 1970er Jahre im Sperrmüll auf der Hufelandstraße im Stadtbezirk Prenzlauer Berg und baut sie später wie Flachreliefs vielfach in seine Kompositionen ein. Hier handelt es sich um

eine Darstellung der nackten Beate Klarsfeld, die 1968 Bundeskanzler Kurt Georg Kiesinger wegen dessen Nazi-Vergangenheit geohrfeigt hatte.

12
Schöne neue Welt adieu
 1994
 Collage auf Büttten,
 zweiteilig
 je 100 x 70 cm
 Besitz des Künstlers

Flucht in die Imagination

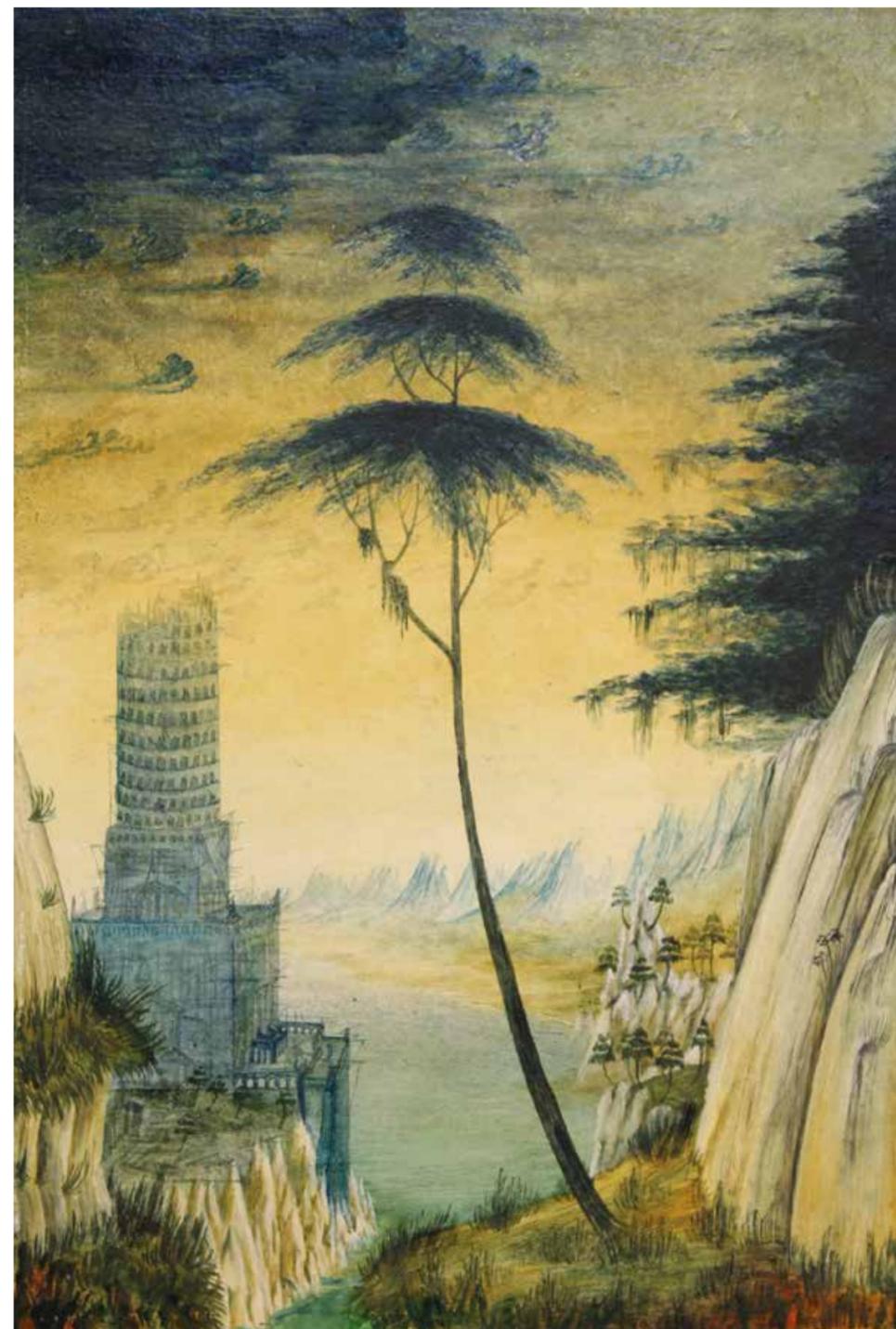
Rolands aus der Pfalz stammende Mutter Herta kommt in den 1950er Jahren mit den Zeugen Jehovas in Berührung und radikalisiert sich nach 1961 religiös. Rolands Vater Rudolf ist Tontechniker, erst in West-Berlin, dann beim Rundfunk der DDR im Ostteil der Stadt. Damit sitzt man in der Falle – mit der Folge innerfamiliärer Konflikte. Im Winter 1960/61 löst ein hysterischer Anfall der Mutter, verbunden mit der Drohung, fortzugehen, Panik bei Roland aus. Den Verlust des Urvertrauens erlebt er als tiefen Einschnitt, den er sein Leben lang nicht loswird. In der Schule ist er ein Außenseiter: Bei den Jungpionieren lassen die Eltern ihn nicht mitmachen, eine Mitgliedschaft in der FDJ kommt für ihn nicht in Frage. Die verweigerte Jugendweihe erspart ihm das Gelöbnis, „für die große und edle Sache des Sozialismus zu arbeiten und zu kämpfen und das revolutionäre Erbe des Volkes in Ehren zu halten“.

Mitte der 1960er Jahre setzt die faktische Abnabelung vom Elternhaus ein. Die vom Westfernsehen und -rundfunk heranströmende Beat- und Undergroundwelle erfasst ihn. Er verkehrt mit älteren, unangepassten Jugendlichen, lässt sich die Haare wachsen und wird deswegen zum Schuldirektor zitiert. Vom Unterricht wird er bis zum Vorweisen eines „ordentlichen Haarschnitts“ ausgeschlossen. Überall herrscht das gleiche spießige Milieu, für Roland die Hölle auf Erden.

Aus der Unerträglichkeit dieser Gegenwart führen nur zwei Wege: in die Vergangenheit oder in die Zukunft. Die Zukunft ist keine Option, da wahlweise durch die Erwartung des Weltuntergangs oder den Sieg des Sozialismus verbaut. Also ab in die Vergangenheit! Bereits im frühen Alter erschließt sich Roland der Kulturschatz des geistigen und materiellen Erbes des „Alten Europa“, aufbewahrt in Museen und aufzuspüren in Dörfern, Kleinstädten oder Landschaftsparks. Die romantisch-nostalgische Ader ist gefunden und bleibt lebenslang Quell für praktizierte Lebensfreude.

Geistige Freiräume erschließen sich Nicolaus mittels der polnischen Kunstzeitschrift *projekt* und im Kreativstudio *Palette Nord*. Geleitet wird dieser Volkskunstzirkel von dem international vernetzten, Stasi-überwachten⁴ Mail-Art-Künstler Robert Rehfeldt, an dessen experimentellen und konzeptuellen Ideen Nicolaus partizipiert. Eigentlich bildet sich sein Kunstbegriff aber durch Besuche im Bode-Museum sowie die Entdeckung von Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel und anderer, ihm exotisch erscheinender Künstler der Vergangenheit.

4 In einem Bericht vom 12.9.1978 heißt es: „Unserer Dienst Einheit wurde bekannt, daß genannter Zirkel ein Anziehungspunkt für viele sich künstlerisch interessierende Jugendliche ist, da man dort seine persönlichen Meinungen und Standpunkte offen aussprechen und diskutieren könne. [...] Themen dabei wären Politik und Ökonomie oder Ausweisung von Liedermachern und Beatformationen.“ Zitiert nach: Kunstdokumentation SBZ / DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien, hg. von Günter Feist, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel, Köln 1996, S. 625.



13
Turmbau zu Babel
1973/74
Öl auf Hartfaser
24 x 16,5 cm
Besitz des Künstlers

Nicolaus wächst mit der Metaphorik der Bibel auf. Die Geschichte vom Turmbau zu Babel, in der es um menschliche Hybris geht, versteht er als Metapher für die Anmaßung des Totalitarismus der DDR. In der

frühen technischen Meisterschaft des Bildes steckt keine Anmaßung, sondern Begeisterung bzw. Ehrerbietung für die altdeutsche Malerei.

Roland wird der Übergang von der Polytechnischen Oberschule zur Erweiterten Oberschule und damit der Weg zum Abitur trotz hervorragender Leistungen verwehrt. Daher entscheidet er sich für eine zur Hochschulreife führende Berufsausbildung. Drei Jahre dauert die Lehre zum Maschinen- und Anlagemonteure beim VEB Transformatorenwerk Oberschöneweide. Anschließend ist er Lagerarbeiter im Verlag Volk und Wissen, dann Bühnentechniker am Deutschen Theater und am Puppentheater Berlin. Die noch autodidaktisch entstehenden Bilder aus dieser Zeit signalisieren eine Haltung, die sich bewusst von der Gesellschaft abgrenzt. Nicolaus opponiert aber weniger auf einer politischen als vielmehr auf einer persönlichen, einer ästhetisch-stilistischen Ebene.

Für einen Berufsweg, der theoretisch größtmögliche Staatsferne verspricht, existieren zwei Möglichkeiten: Theologie oder Kunst. Ersteres scheidet wegen seiner Unfähigkeit zu glauben aus, letzteres bietet mit dem Fach Restaurierung eine glückliche Kombination seiner nostalgischen Ader. Nicolaus bewirbt sich in Dresden für eine Ausbildung zum Gemälderestaurator, wird von der Auswahlkommission aber wegen „fehlenden Talents“ abgelehnt. Stein des Anstoßes ist das als Belegstück auf Holz gemalte *Selbstbildnis mit Ketzerhut* (Abb. 2). Damit vergleicht sich Nicolaus mit zum Tode verurteilten „Ketzern“ wie Jan Hus. Auch der unrealistische Versuch, an der Berliner Humboldt-Universität einen Studienplatz für Klassische Archäologie und Kunstwissenschaft zu erlangen, ist zum Scheitern verurteilt. Im Bewerbungsgespräch wird er gefragt, in welchem Tätigkeitsfeld er seine Zukunft sehe, und antwortet: Altstadtssanierung, Bewahrung historischer Bausubstanz – und das in der Hochphase der mit Flächenabriss ganzer Viertel verbundenen sozialistischen Umgestaltung der Hauptstadt der DDR.

Voller Selbstironie erkennt sich Nicolaus in dem Roman *Wie der Stahl gehärtet wurde* von Nikolai Ostrowski aus dem Jahr 1932 wieder, in dem der Lebensweg eines jungen Komsomolzen zur gereiften sozialistischen Persönlichkeit geschildert wird. Auch er hat nun seine erste Härtung hinter sich. Die zweite wird die Wehrpflicht in der Nationalen Volksarmee sein.



Das imaginäre Kind Roland spielt im Garten Ball. Es sieht nicht, was sich hinter der Mauer auftut: Der Hortus conclusus ist ein Gefängnis. Oder hat sich Roland selbst eingemauert angesichts der unerträglichen Zumutungen der Außenwelt – des mütterlichen Beobachtungsblicks („Big Mom is Watsching You“) wie der Männlichkeitsmas-

kerade à la Bonanza, der beliebten US-Westernserie, die ab 1962 im Ersten Programm des Westfernsehens läuft? Das Gemälde ist aber auch ein allgemeines Gleichnis für den Rückzug in die persönliche Innenwelt bei gleichzeitigem Bewusstsein für die reale Wirklichkeit.

14
Zwischen den Welten
1984
Öl auf Hartfaser
106 x 126 cm
Besitz des Künstlers

Bilder der Beklommenheit

1962 wird in der DDR die Wehrpflicht eingeführt, 1964 tritt mit der Bausoldatenverordnung ein waffenloser Wehrersatzdienst in Kraft. „Spatensoldaten“ sind der Nationalen Volksarmee und den Grenztruppen untergeordnet. Die Zeugen Jehovas verweigern den Wehrdienst gänzlich, aber das ist für Nicolaus keine Option, denn er ist kein Zeuge Jehovas, und außerdem will er studieren.

1974 folgt er zähneknirschend und angstvoll für 18 Monate der Einberufung zum Grundwehrdienst und, wie die meisten Abiturienten, zu den Grenztruppen. Diese firmieren als Polizeitruppen, um im internationalen Vergleich die Militärstärke der NVA zu minimieren. Um wesentliche Elemente der Grundausbildung kann er sich mit hemmungsloser Frechheit herummogeln. Die Technik der Selbstsuggestion hält selbst einer Untersuchung im Zentralen Medizinischen Dienst in Berlin stand. In seiner Kaderakte ist sein Studienwunsch vermerkt, folglich wird er in den Stabsdienst beordert, um militärische Anschauungstafeln, Propagandatransparente oder Faschingsdekorationen anzufertigen. In einer Art Schwejkiade bleibt er morgens beim Ausrücken zum Frühsport in der Stube liegen, rührt sich auch nicht bei Alarm, geht aber in der Offiziersmesse frühstücken. Nicolaus wird zum „Regimentsziegenbock“ – Dreistigkeit aus Verzweiflung. Schließlich landet er in der thüringischen Provinz in Grenznähe zu Hessen. Das Manko der bisherigen Ausbildung sogleich lautstark reklamierend, wird er dem schikanösen Hauptfeldwebel zur besonderen Verwendung überstellt. Es folgen der einjährige Marsch in den Kartoffelkeller, Wacheschieben, Saubermachen, Schlafentzug. Diese zweite Härtung hat ihren Preis: Nicolaus wird lebenslang an Schlafstörungen leiden. Während der Armeezeit und in den ersten Jahren danach entstehen Bilder, die von Abkapselung und Bedrohung handeln. Später wird er sich dem obligaten studentischen Reservistendienst entziehen, gemäß seinem Motto „Alles auf Risiko“ aber bis zum erteilten Diplom eine Enttarnung fürchten.

15 ►
Die rote Lampe
1975
Buntstift
32 x 16,5 cm
Besitz des Künstlers

Der Begriff „Rotlichtbestrahlung“ steht in der DDR für permanente ideologische Indoktrination. Sie ist in der Armee allgegenwärtig. Die Zeichnung bezieht sich jedoch auf ein Kindheitserlebnis: Einmal sah Nicolaus im Fieberwahn die an einem Haus seiner Wohnumgebung befestigte Lampe wie ein Geschoss auf sich zurasen – dieses

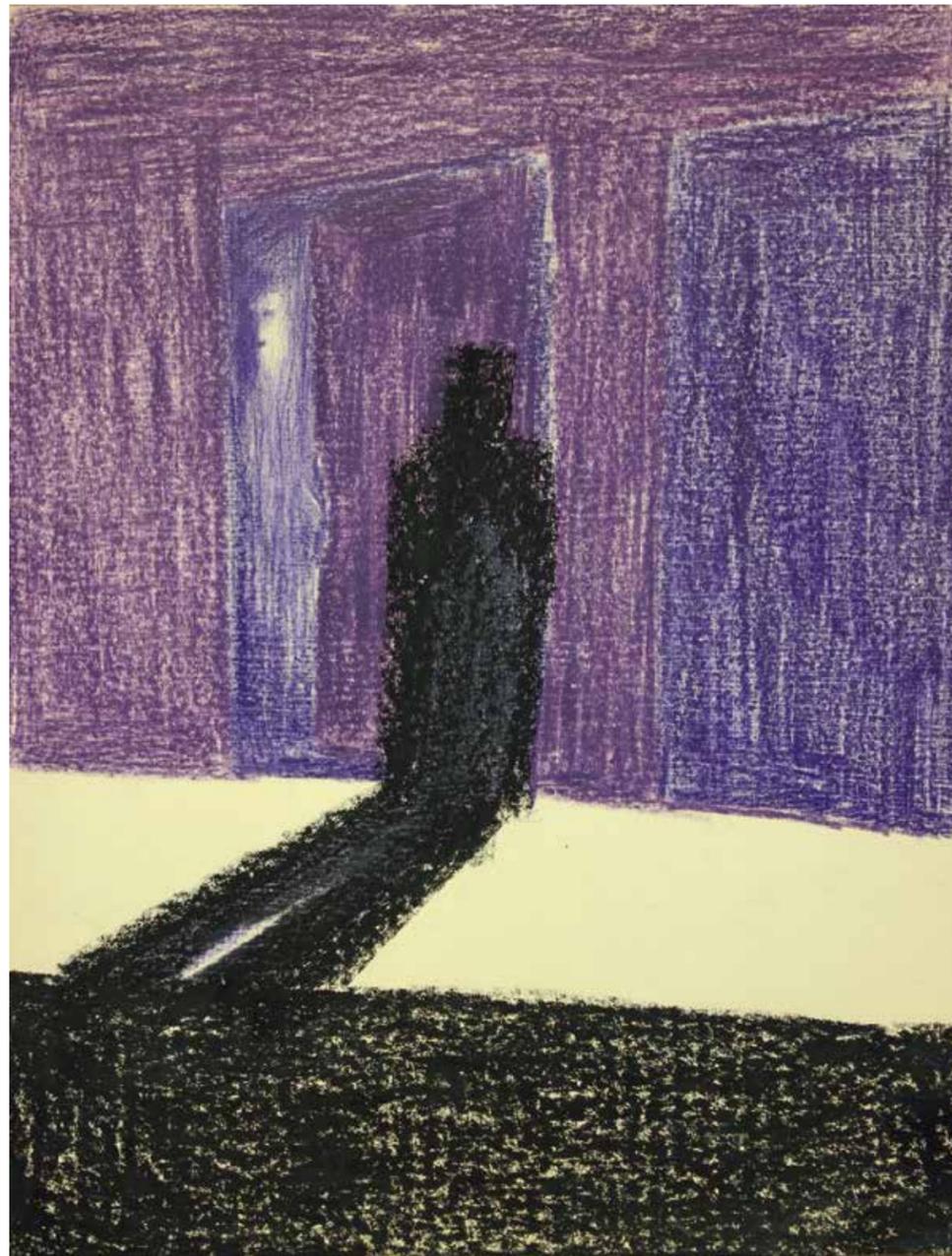
Gefühl von Bedrohung und Ausgeliefertsein sucht ihn nun wieder heim.

Die Darstellung zieht eine peinliche Befragung durch einen Polit-Offizier der Sicherheitsorgane nach sich, der nicht wusste, was von Nicolaus zu halten sei.

Also: isolieren und überwachen.



16
Vor der Tür
1975
Buntstift
40 x 31 cm
Besitz des Künstlers



17 ▶
Fackelzug
1976
Buntstift
42 x 29,5 cm
Besitz des Künstlers

Hinter der vorsichtig geöffneten Tür tut sich ein beängstigender Schattenwurf auf; das Äußere droht in den geschützten Raum einzudringen.

Nicolaus sieht die Inszenierung der FDJ-Fackelzüge als ästhetische Wiedergeburt der nationalsozialistischen HJ-Aufmärsche. Im Spannungsverhältnis des Einzelnen und der Vielen empfindet er die Vielen als Bedrohung.



Studium an der Burg Giebichenstein und an der Hochschule in Weißensee

1978/79 studiert Nicolaus ein Jahr lang Glas- und Emailgestaltung an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein. Dort herrscht im Fachbereich Kunst ein relativ freier Geist im Sinne des Deutschen Werkbundes. Als Besonderheit ist dem Studium ein fachspezifisches Ausbildungsjahr vorgeschaltet. Die erste Hälfte davon verbringt Nicolaus in Quedlinburg, wo die Hochschule eine Kunstglaserei unterhält. Danach soll es in eine Glasbläserei in Derenburg (Harz) gehen, doch wegen unzumutbarer Wohnverhältnisse gelingt Nicolaus ein sofortiger Fachrichtungswechsel in das von Willi Neubert geleitete Institut für Architekturemail in Thale. Danach beginnt das reguläre Studium bei der Leiterin des Fachbereichs Emailgestaltung, Irma Ohme.

1979 wechselt Nicolaus an die Kunsthochschule Berlin-Weißensee in die Fachrichtung Malerei / Grafik bei Dietrich Nosky. Die Zuteilung des Studienplatzes verspricht eine lebenslange Erwerbsbiografie auf der Grundlage eines akademischen Titels, nämlich Diplom-Maler. Keine zehn Bewerbungen werden pro Studienjahr an den jeweiligen vier Kunsthochschulen der DDR (Berlin, Dresden, Halle, Leipzig) berücksichtigt.

Nicolaus' Mentor Dietrich Nosky pflegt im Gegensatz zu Willi Neubert einen dem Sozialistischen Realismus entgegenwirkenden expressiven Realismus. In der Dependance am Monbijoupark, wo eine Druckwerkstatt eingerichtet ist, trifft Nicolaus auf Heinrich Tessmer und ist von dessen expressiver Bildfantasie beeindruckt. Als Sektionsleiter firmiert Günther Brendel, der für Nicolaus' Ausbildung keine Rolle spielt. Den von Ulbricht protegierten Rektor Walter Womacka hält Nicolaus für einen in der Wolle gefärbten Stalinisten und „Jubelmaler“.⁵

Aus Nicolaus' Studienjahr werden drei Studierende, zwei davon immerhin SED-Mitglieder, wegen angeblich mangelhafter Leistung exmatrikuliert.

Es hätte auch ihn treffen können: Nach dem Nato-Doppelbeschluss vom 12. Dezember 1979 sollen die Studierenden Friedensplakate gestalten. Nicolaus' Entwurf knüpft an russische Revolutionsplakate, aber auch an das Bibelwort „Schwerter zu Pflugscharen“ an – nicht wissend, dass kirchliche Friedensinitiativen dies bereits als Symbol nutzen und es daher als „staatsfeindlich“ gilt.

Eine obligate Aufgabe ist die Ausrichtung des „Weißenseer Künstlerfaschings“. Nicolaus schlägt als Motto „Erkenne Dir selbst“ vor. Der Ausdruck im Berliner Jargon stößt auf begeisterte Zustimmung. Nicolaus erhält 100 Mark Preisgeld, und zusammen mit Thomas J. Richter⁶ gestaltet er trist-existenzialistische Räume. Die beiden hegen zu dieser Zeit eine starke Affinität zur „Schwarzen Melancholie“, die auf Ernst Schroeder zurückgeht. Es ist die Antithese zur kunst- und kulturpolitisch propagierten Parole „Bunt und reich ist unser Leben“. Bei Abnahme-Kontrolle der Faschingsdekoration rügt Womacka den Dozenten Nosky: Sabotage am gesellschaftlichen Auftrag! Sofort alles ab und innerhalb von drei Tagen komplett neu!

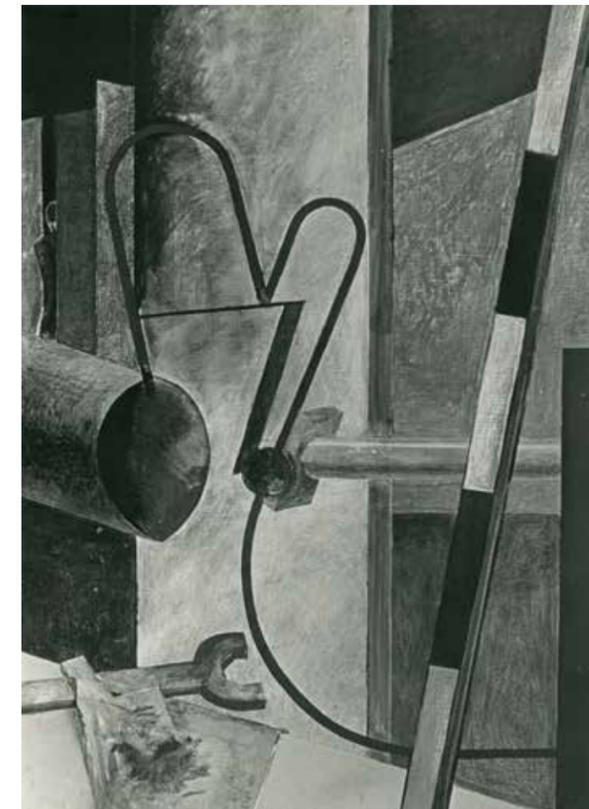
Jedes Studienjahr steht unter einem bestimmten Motto, so Landschaft, Figurenbild oder Akt. Ansonsten wird selbstbestimmt gearbeitet. Aber Weißensee erweist sich für Nicolaus' künstlerische Grundprädestination als ungeeignet, denn das Erzählerische, das in Anekdotisches verpackte Zeitkoloristische, ist hier verpönt. Die Leipziger Schule pflegt ein manieristisches Menschenbild, in Berlin ergeht man sich im Allgemeinen: Stilleben und Brandmauern in erdigen Tönen oder in cézanneske Flecken aufgelöste Landschaften und Menschenbilder. Früher galt dies als oppositionell, doch jetzt, zu Zeiten einer Kunst der persönlichen Mythen, nicht mehr. Nicolaus ist zutiefst verunsichert und verliert sein Farbempfinden. Er malt, teils gequält, um der Studienjahraufgabe zu genügen, Menschen aus seinem Umfeld; das meiste davon existiert nicht mehr. Und er findet zu einem Sujet, das ihn modifizierend bis heute beschäftigt: dem Stadtbild. Das alte Ost-Berlin in seinem Verfall empfindet er nicht als bedrückend, sondern als pittoreske Reminiszenz an die untergegangene Welt eines geist- und weinseligen Berliner Kellerbruders, E.T.A. Hoffmann – auch der ein Vertreter des Atze-Prinzips.

Zu seiner nostalgischen Ader passt es, dass er seine materielle Situation durch Trödel- und Antiquitätenverkäufe aufbessert. Von der „Oderbruchkippe“, einer zwischen Weißensee und Prenzlauer Berg gelegenen Kriegstrümmerdeponie, schleppt er ständig Spolien aus Alt-Berliner Häusern und andere aparte Fundstücke nach Hause. Später wird er sie in seine Bilder einbauen.

Im Juli 1983 wird Nicolaus von der Kunsthochschule Weißensee das Diplom mit dem Prädikat „gut“ verliehen. Die Urkunde unterzeichnen Rektor Womacka und Fachgebietsleiter Dieter Gantz. Thema: „Die künstlerische Reflektion des ‚Mensch-Maschine‘-Verhältnisses im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“. Der theoretische Teil der Arbeit besteht aus einer Abhandlung über die künst-

⁶ Zur Klasse Nosky gehören außerdem Michael Hegewald und Michael Kutzner.

⁵ Vgl. Anke Scharnhorst: Trojanische Pferde im sozialistischen Kulturbetrieb? Die Zirkel als private „Akademien“ neben den Akademien“, in: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze – Berichte – Materialien, hg. von Günter Feist, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel, Köln 1996, S. 616-629, hier S. 617.



18
Mensch und Maschine
 1983
Mischtechnik auf Hartfaser
 linke und rechte Tafel
 je 122 x 78 cm
 rechte Tafel übermalt mit
 Abb. 21
 linke und mittlere Tafel
 verschollen

lerische Reflexion der maschinellen Produktion und deren Auswirkung auf den Menschen. Der gesellschaftsrelevante Ansatz ist sichtlich der Erwartungshaltung einer nach den ideologischen Maßstäben des Marxismus-Leninismus agierenden Lehranstalt geschuldet. Indem sich der Autor auf die Zeitspanne von der industriellen Revolution bis zum Nationalsozialismus beschränkt, vermeidet er aber eine Bezugnahme auf die Heroisierung des Proletariats im Sozialistischen Realismus der DDR.

Die praktische Umsetzung des Themas verläuft nicht weniger kompliziert. Nicolaus zeichnet dafür im noch in Funktion befindlichen Gaswerk an der Dimitroffstraße, doch fehlt die innere Anteilnahme. Erst kurz vor Toresschluss wandelt sich im Atelier die Idee zur Umsetzung des Gesehenen von einer realistischen Auffassung à la Menzel zu einer Stilisierung nach Vorbild des Konstruktivismus. Hier beweist sich erneut das schon bekannte Lebensmotto von Nicolaus: „Alles auf Risiko“. Das Ergebnis besteht in einer im Grunde abstrahierenden Darstellung mit eingestreuten Realitätspartikeln. Damit bezieht sich Nicolaus ironischerweise auf die – im Text umschiffen – 1950er Jahre, auf die Ära von Kurt Robbel in Weißensee. Dessen Wandbild *Fischereihafen* von 1956 im Neubau der Kunsthochschule ist stark von der Linie und durch nuancierte Einzelbehandlung der Fläche geprägt. Ähnliches lässt sich von Roland Paris' Frühwerk sagen (Berliner Hinterhof, 1954; Professor-Ronald-Paris-Stiftung). Auch die „Période mécanique“ Fernand Légers und die schein-

bar unempathische Ästhetik in der Darstellung der Arbeitswelt bei Heinrich Hoerle lassen grüßen. Durch diesen Traditionsgriff geht die bei Nosky absolvierte Diplomarbeit mit Bravour durch – eine weitere Schweißkiade und ein Befreiungsschlag zugleich.

Den erfolgreichen Hochschulabsolventen wird durch eine dreijährige Förderung der Schritt in die Selbstständigkeit geebnet. Vom Kultusministerium koordiniert, erhalten sie Aufträge z.B. für Wandbilder in Betrieben oder Massenorganisationen. Doch Nicolaus verweigert sich der für ihn vorgesehenen Ansiedlung in Suhl (Thüringen) und verliert dadurch den Anspruch auf staatliche Unterstützung. Er muss zusehen, wovon er lebt. Beispielsweise entwirft er für eine Trikotagen-Fabrik in Limbach-Oberfrohna (Sachsen) Druckmotive auf Damen-Shirts für den Westexport; „angeregt von Werbegrafik der 60er, veredelte er zarte Wäsche mit Eisbecher und Pumps“⁷ – ein Vorgriff auf Werke der Zeit nach 1989.

Eine Auswahl der Diplomarbeiten der vier DDR-Hochschulen ist 1989 in der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst ausgestellt. Ein Rezensent H.E. schreibt: „Auf-fallend waren malerische Talente aus Berlin. Roland Nicolaus' Bild ‚Industrielles Inte-

rieur‘ und das ‚Tryptichon [sic!] Industrieanstich‘ stellen sich als solide Arbeiten heraus. Die Gegenständlichkeit der industriellen Produktion hat Nicolaus direkt in künstlerische Form umgesetzt, wobei er auf konstruktivistische Traditionen zurückgriff.“⁸

7 Cornelia Lambriev:
 Von Pumps bis Stilleben, in:
 BZ am Abend, 17.12.1987.

8 Zeitungsarsriss im Besitz
 des Künstlers.

Metaphern der Zeitlosigkeit

Als freischaffender Diplom-Maler hat sich für Nicolaus der Wunsch nach beruflicher Selbstständigkeit erfüllt. Mit staatlichem Segen ist er – im Rahmen der Gesetze – endlich nur sich selbst verantwortlich und frei in seinem künstlerischen Tun. Er verdingt sich im Stadtbezirk Prenzlauer Berg als Leiter eines der an den Kulturhäusern angebotenen Volkskunstzirkel. Sein Leben tritt in eine retardierende Phase ein. Ein Sinnbild hierfür sind die aus der Zeit gefallen Orte, wie sie in der DDR am Stadtrand und auf dem Land allgegenwärtig anzutreffen sind. Durch sie erschließen sich Nicolaus metaphorische Bildräume. Zumal das Küstenmotiv in seiner formalen Reduktion auf Buden, Pfähle und Horizontlinien ist äußerer Anlass für eine Innenschau. Eigentlich verheißt der Charakter des Küstensaums – sei es an der Ostsee oder an der Müritz – Öffnung und Übergang, doch Nicolaus sieht darin Leere und Stillstand. Zeitlosigkeit ist sein Vademekum gegen alle, grundsätzlich nach Veränderung verlangende Ideologie. Damit knüpft er an die Bildwelt Ernst Schroeders der späten 1950er Jahre an, der eine durch Formstrenge erzielte existenzielle Aufladung eigen ist. Wie Schroeder ist Nicolaus im Gegensatz zur Gedankenmalerei der Pittura metafisica, für deren bühnenbildartige Kompositionsweise er sich durchaus empfänglich zeigt, Interpret der Wirklichkeit. Die Faszination für die Gestade der Zeitlosigkeit veranlassen ihn bis zum Ende der DDR und gelegentlich noch später zu melancholischen Stimmungsbildern.

19 ►
Stiller Ort am Meer
1984
Öl auf Rupfen
107 x 110 cm
Privatsammlung
Potsdam



Dunstige Stimmung verstärkt den Eindruck von Verlassenheit. Die streng komponierte Architektur lässt an Arbeiten Giorgio de Chiricos denken.



20
Kamerun
 1986
 Öl auf Leinwand
 71 x 60 cm
 Stadtgeschichtliches
 Museum Waren

Die an der Müritz gelegene Laubenkolonie „Kamerun“ mit ihren Bootshäusern trägt zur Entstehungszeit des Gemäldes tatsächlich diesen Namen; ein Relikt der Kolonialzeit. Auch die bühnenhafte Situation bietet sich dem Malerauge so dar und wird nur leicht überhöht. Der Mensch ist abwesend, während seine Hinterlassenschaften ein

geheimnisvolles Eigenleben zu entwickeln scheinen. Dadurch wirkt die vergleichsweise konventionelle Komposition geradezu surreal.

1988 vermittelt Dietrich Nosky seinen ehemaligen Schülern Michael Hegewald und Roland Nicolaus einen Auftrag des Kultur- und Sozialfonds des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes zur Ausschmückung des Neubaus am Märkischen Ufer. Nicolaus wählt als Motto *Arbeit und Leben am Meer*, um der Vorstellung der Massenorganisation vom Leben im Sozialismus zu genügen. Walter Womackas Tafel- und Mosaikbilder geben den offiziellen Ton vom geschönten Freizeit- und Arbeitsparadies DDR vor. Von Nicolaus' farbstarkem Bilderpaar ist der Auftraggeber durchaus angetan. Freilich erzählt es nicht vom heiteren Miteinander beglückter Staatsbürger, in der Propagandasprache der DDR als „Unsere Menschen“ bezeichnet, sondern von der einfachen und ewigen Sehnsucht nach individueller Freiheit. Ein einsamer Mausschlüssel muss genügen, um das Thema „Arbeit“; ein zur Seite gestelltes Surfbrett, um das Thema „Erholung“ anzudeuten. Nicolaus wundert

sich, dass die Genossen vom FDGB ihn angesichts der zunehmenden Ausreisewelle nicht befragen, ob er mit diesen zurückgelassenen Gegenständen und den Richtung Horizont aufgebrochenen Surfern Gedanken an Republikflucht verbindet. Im Übrigen greift Nicolaus das bühnenartige Kompositionsschema seiner Küstenlandschaften auf.



◀ 21
*Arbeit und Leben
 am Meer (Natur als
 Ort der Erholung) I*
 1988
 Öl auf Hartfaser
 122 x 78 cm
 Museum Utopie und
 Alltag Beeskow

22
*Arbeit und Leben am
 Meer (Natur als Ort der
 Erholung) II*
 1988
 Öl auf Hartfaser
 86 x 115 cm
 Museum Utopie und
 Alltag Beeskow

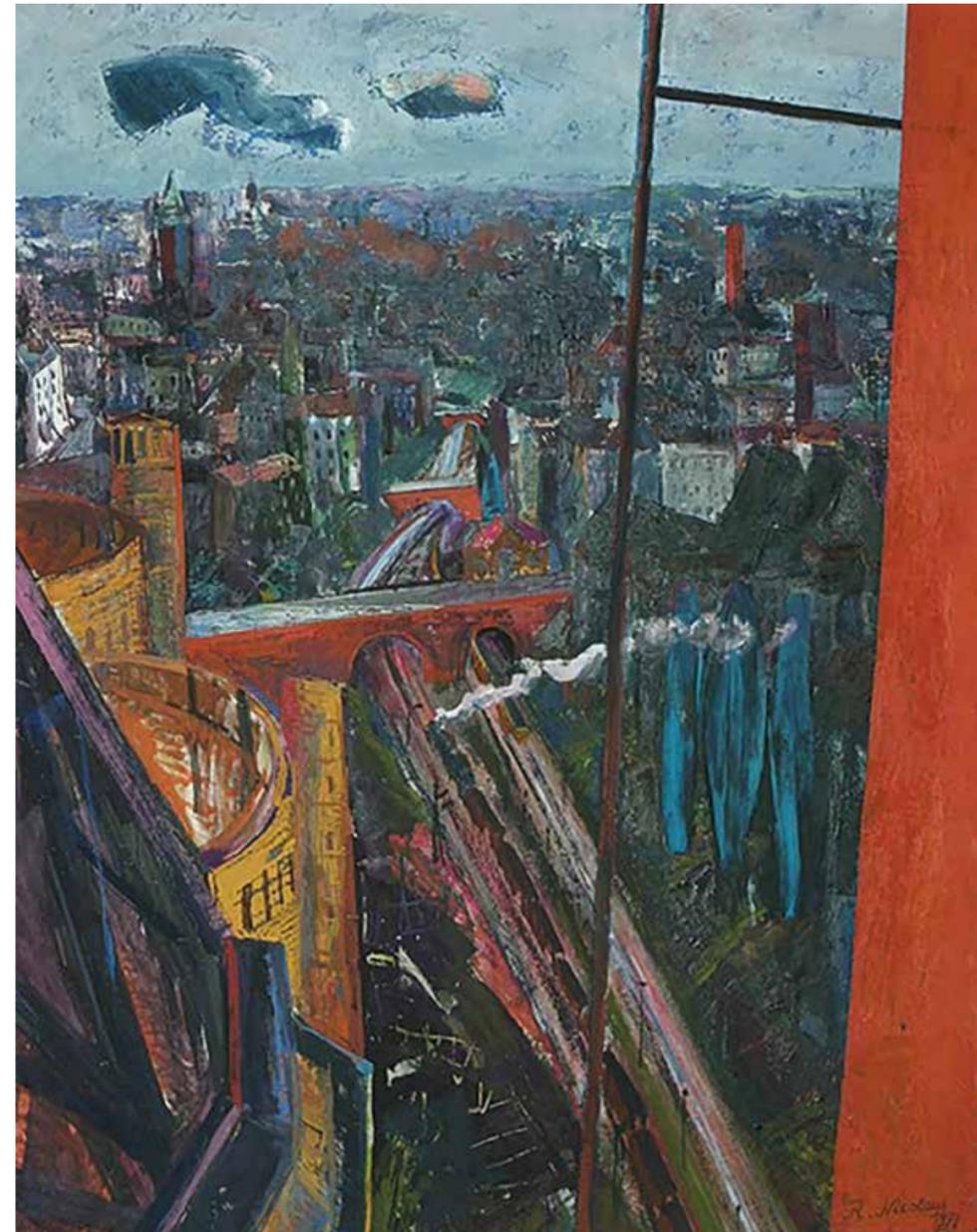
Stadt der ewigen Gegenwart

Nicolaus ist (auch) Berlin-Maler, was Zeichnung und gelegentlich Druckgrafik einschließt. Als solcher reiht er sich in eine gattungsspezifische Tradition ein, die in die Epoche Friedrichs des Großen zurückreicht. Noch bis in Nicolaus' Akademiezeit erstreckt sich der Einfluss der (Ost-)Berliner Schule, einer losen Gemeinschaft unangepasster Künstler um Harald Metzkes, deren Stadtlandschaften als Metaphern für Leere und Entfremdung gelesen werden können. Währenddessen grüßt von jenseits der Mauer der gemalte Großstadtdschungel von Karl Horst Hödicke und seinem Kreis.

Nicolaus' Berlin-Bilder vor 1990 mögen an die eine oder andere Facette der Berliner Stadtbildmalerei anknüpfen, so an die magisch-realistische Bildwelt Gustav Wunderwalds. Sie sind jedoch nicht auf ein bestimmtes Charakteristikum zu reduzieren. Bei Nicolaus lassen sich drei Arten von Stadtbildmalerei unterscheiden: erstens eine, die im täglich Banalen das Besondere erkennt; zweitens eine, die das Schöne, Großartige der urbanen Gestalt einfängt; und drittens eine, welche die Spuren politischen Geschehens allegorisch versinnbildlicht, wobei man Berlin nicht ohne das Schicksal der deutschen Nation denken kann. Das Bild entsteht entweder aus einer völligen Simultanität von Seherlebnis und Malerlebnis, wobei es durch Form und Farbe rhythmisiert werden kann, oder es entwickelt sich zu einem geistigen Konstrukt. Und schließlich gibt es Bilder, die eine Mischform aus Vedute und poetischer Metamorphose des Gesehenen darstellen.

Das Ost-Berlin vor dem Mauerfall ist ein Refugium für Romantiker, die im geschundenen Stadtraum mehr als nur den platten Verfall sehen. Nicolaus malt sogar Bilder, die durch Einfügung von Ruinen, Kreuzen oder einsam stehenden Bäumen Elemente der Ikonografie der deutschen Romantik aufgreifen. Er ist von der merkwürdigen Welt der kleinen Leute und der kleinen Dramen, wie sie im neorealistischen Film begegnen, fasziniert und projiziert sie auf die Berliner Vorstadt, die im Ostteil weit bis ins Zentrum reicht. Neben lebendigen Orten gibt es dort menschenleere, verfallene Gegenden.

Gehen oder Bleiben – diese Frage stellt sich auch Nicolaus. Um Bleiben zu können, muss er sich einen hermetisch abgeschlossenen Lebensraum schaffen. Dazu gehört das Poetisieren des eigentlich Unerträglichen. Die dargestellten Motive oszillieren zwischen alltäglicher Tristesse und süßer Melancholie. Heute, da das Pittoreske durch die alleinige Logik der Abschreibung ersetzt ist, hat er für das Erscheinungsbild Berlins nicht mehr viel übrig. Der Stadt fehlt jedes Geheimnis, also die vielfältigen Spuren und Hinterlassenschaften vormals gelebter Leben. Das Banale ist für Nicolaus zum Allgemeinen geworden, Berlin ist nicht länger Palimpsest, vielmehr ständig nachgelegtes extraweißes Druckerpapier.



23
Stadtlandschaft,
vor 1984
(die Datierung „1988“
später irrtümlich
aufgetragen)
Öl auf Hartfaser
112 x 86 cm
*Museum Utopie und
Alltag Beeskow*

Das Gemälde ist aus der Höhe eines der drei Gasometer des Gaswerks Dimitroffstraße aus gemalt; die beiden anderen Gasbehälter ragen von links ins Bild. Die Aufstiegsleiter rechts deutet die schwindelnde Höhe an, in die sich der Maler begeben hat, um sich einen Überblick über den Prenzlauer Berg mit dem S-Bahnhof Prenzlauer Allee zu verschaffen. Die 1873 errichtete IV.

Berliner Gasanstalt im Bezirk Prenzlauer Berg wird 1981 zugunsten eines nach Ernst Thälmann benannten, 1986 eingeweihten Wohnparks stillgelegt. Entgegen der Ankündigung, die drei bestehenden Gasbehälter als Industriedenkmale in das Projekt zu integrieren, werden sie trotz heftigen Bürgerprotests 1984 gesprengt.

24
*U-Bahnhof
 Warschauer Straße
 1979
 Öl auf Leinwand
 60,5 x 70,5 cm
 Stadtmuseum Berlin,
 GS 02/15 GM*



Bis zur „Wende“ liegt das einst pulsierende Zentrum Berlins unter einer zeit- und ortlosen Agonie begraben. Die 1902 in Betrieb genommene Endstation „Warschauer Brücke“ der ersten Berliner Untergrund- und Hochbahnlinie, im Zweiten Weltkrieg er-

heblich zerstört und anschließend erneuert, ist seit dem Mauerbau 1961 vom restlichen Netz abgekoppelt und wird erst 1995 unter dem Namen „Warschauer Straße“ wiedereröffnet.



Die sonntäglich leere Luisenstraße (damals: Hermann-Matern-Straße) gibt Nicolaus in Blickrichtung Invalidenstraße wieder. Vor dem S-Bahn-Viadukt erhebt sich ein Wachturm der Grenztruppen, während die links davon dargestellten Reste eines alten Straßenbahndepots die eigentliche Magie des Ortes ausmachen.

25
*Luisenstraße,
 frühe 1980er Jahre
 Öl auf Leinwand
 73 x 92 cm
 Besitz des Künstlers*

26
 Weißensee
 1983
 Kohle, Weißhöhung
 52 x 60 cm
 Besitz des Künstlers



Die als Rückenfigur gegebene Frauengestalt – ein Motiv der Romantik – betrachtet die Welt außerhalb ihres eingehegten Terrains. Sie wirkt wie verloren in einer verlorenen Welt.

Bei einem genehmigten Tagesausflug nach West-Berlin nimmt Nicolaus eine Eka-lonplatte mit, in die er die Aussicht vom Martin-Gropius-Bau auf das Gelände des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais mit den freigelegten Folterkellern der SS ritzt. Jenseits der Mauer ist Görings Luftfahrtministerium, 1988 Haus der Ministerien, mit einem anschließenden Flachbau angedeutet. Die nutzlos aus den Trümmern ragende kannelierte Säule, eine erfundene Zutat, symbolisiert die verschütteten Werte des „Alten Europa“. Die Platte lässt Nicolaus in der Druckwerksatt der Akademie abziehen; sie ist spiegelverkehrt zu denken.

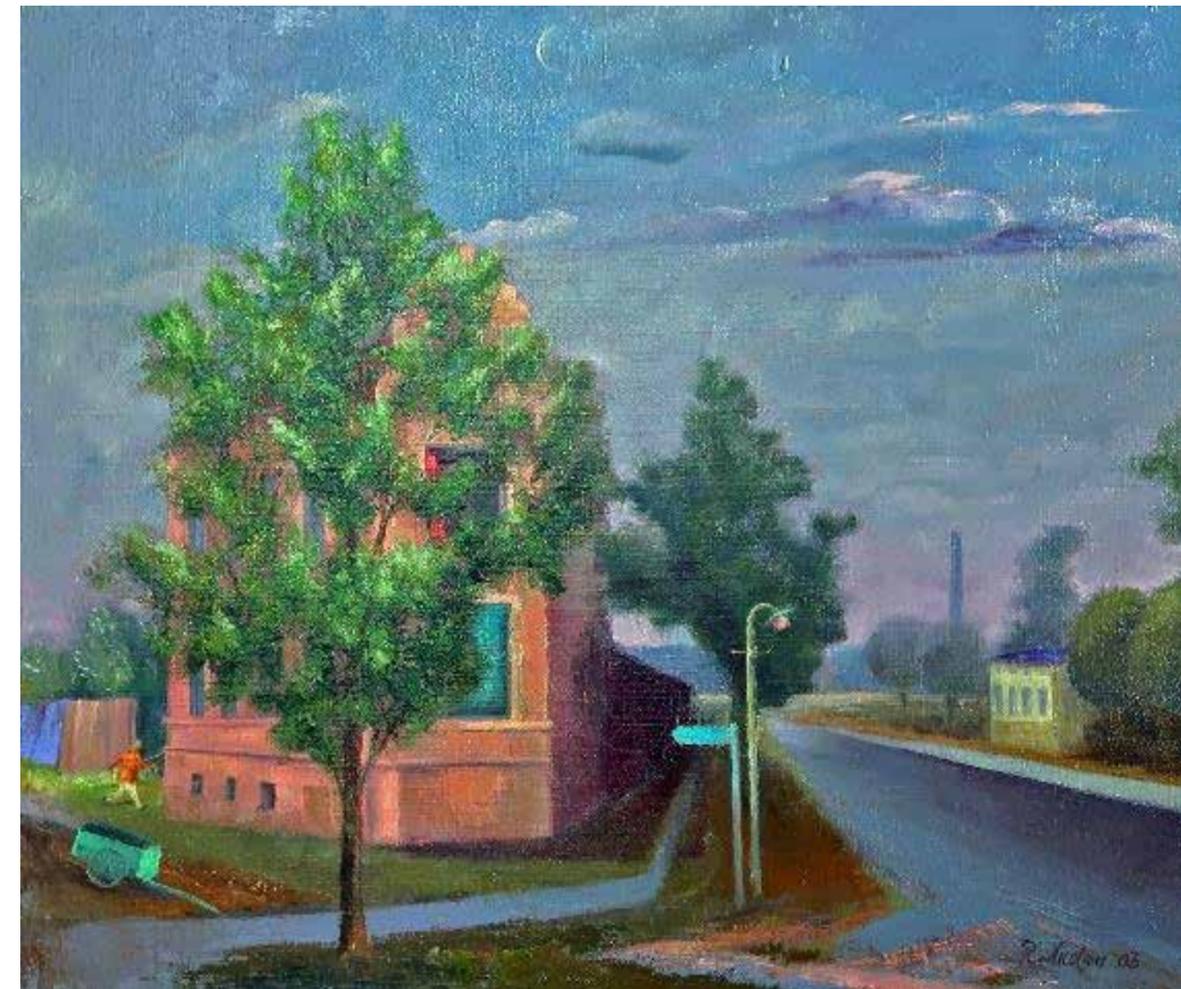
Der Bildtitel bezieht sich nicht auf den von Albert Speer für die „Welthauptstadt Germania“ konzipierten Straßenzug, sondern darauf, dass die Darstellung von Osten nach Westen zu lesen ist. Auf dem Dach der Charité in die Platte geritzt, sind – ebenfalls spiegelverkehrt zu denken – im Vordergrund das von einem Spitzdach bekrönte historische Torhaus der Charité, am rechten Bildrand die Luisenstraße mit S-Bahn-Überführung, quer im Mittelgrund die Spree, mittig oberhalb davon das ehemalige Herrenhaus, darüber das vom Akademiegebäude halb verdeckte Brandenburger Tor und die Leerstelle von Leipziger und Potsdamer Platz, links das Reichstagsgebäude sowie im Hintergrund die Philharmonie auszumachen.



27
 Deutschlandbild –
 Prinz-Albrecht-Straße
 1988
 Kaltnadelradierung, 4/9
 Plattenmaß 43,5 x 52 cm
 Besitz des Künstlers



28
 Ost-West-Achse
 1988
 Kaltnadelradierung,
 2. Zustand
 1/5, 56 x 78,5 cm
 Christian C.D. Ludwig –
 Foundation



Die sich vom Kuppelungang des Berliner Doms aus darbietende Perspektive erlaubt eine Sicht über den Stadtbahnviadukt hinweg bis zur Sophienkirche und darüber hinaus. Das Gemälde zeigt zudem einen Teil der von der Burgstraße zur Museumsinsel führenden Friedrichsbrücke im Zustand ihrer Nachkriegskonstruktion als verschmälerter Fußgängerübergang. Mit dem am Kai festgezurrtten Kohlschiff fügt Nicolaus der Komposition ein poetisches Element hinzu. In dem am rechten Bildrand dargestellten Gebäude wird er später ein Atelier einrichten und von dort aus die Stadt malen.

Die Vorstadtlandschaft ist von einer realen Situation inspiriert. Tatsächlich sehen so noch nach der Jahrtausendwende weite Teile des Bezirks Weißensee aus. Dort fühlt man sich in die 1920er Jahre zurückversetzt. „Ich lebe in vielen Dimensionen. Die reale ist natürlich die faktische. Aber daneben gibt es die imaginierten Realitäten. Und die energetischen Übersprünge. Wo man in verschiedenen Epochen immer wieder persönliche Korrespondenzen entdeckt. Oder wenn Epochen oder bestimmte Phänomene, die mit bestimmten Epochen verbunden sind, ihr Verhaftetsein im Faktum der verrinnenden Zeit überspringen und eine überzeitliche Dimension annehmen können.“

29 ◀
Stadtlandschaft
 1989
 Öl auf Hartfaser
 160 x 108 cm
 Stadtmuseum Berlin,
 VII 92/6 x

30
Das alte Eckhaus
 2003
 Öl auf Leinwand
 55 x 65 cm
 Christian C.D. Ludwig –
 Foundation

Berliner Montmartre

1991 erscheint das Buch *Berliner Montmartre. Künstler vom Prenzlauer Berg* des Kunstkritikers, Schriftstellers, Sammlers und Museumsleiters Lothar Lang. Sein Streifzug durch die Ateliers des noch nicht gentrifizierten Bezirks ist eine nüchterne Bestandsaufnahme. Der auf die Pariser Bohème um 1900 anspielende Titel der Publikation bedient hingegen das Klischee vom Prenzlauer Berg als Kreativzentrum der künstlerischen Opposition.

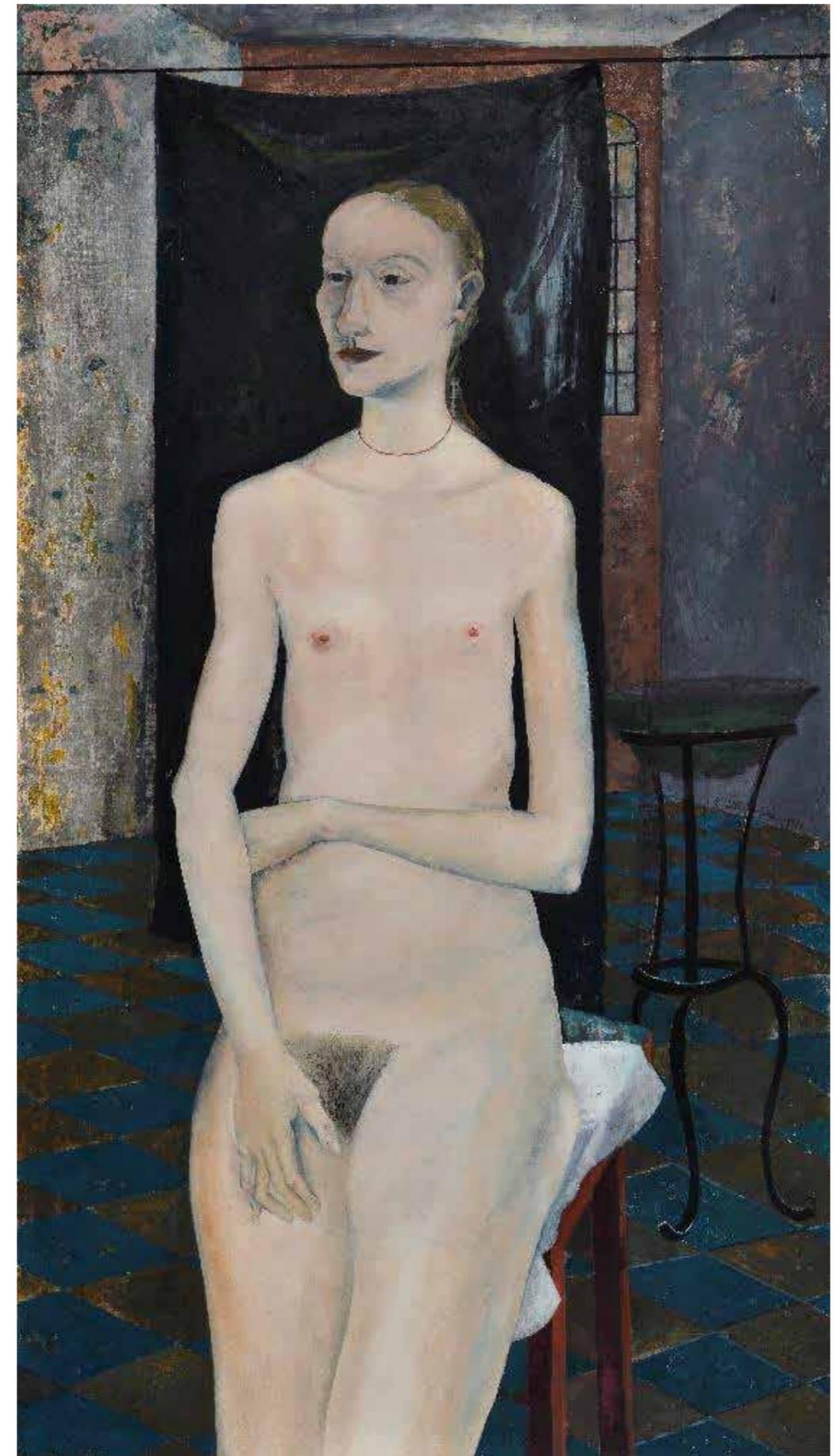
Lang trifft im Vorfeld seiner Publikation Nicolaus in dessen Dachatelier in der Schönhauser Allee 148 „mit der stumpfen Ecke vor dem Hochbahnhof Dimitroffstraße, genau dort, wo Eberswalder Straße, Kastanienallee und Dimitroffstraße [heute wieder: Danziger Straße] auf die Schönhauser Allee stoßen [...] Im Atelier Gemälde, verschiedene plastische Arbeiten, Medaillen. Auch sein im neusachlich-romantischen Stil gemalter sitzender Akt, den ich schon 1986 im Ausstellungszentrum am Fernsehturm gesehen hatte, hängt an der Wand. Ein noch immer überzeugendes Bild.“⁹

⁹ Lothar Lang: *Berliner Montmartre. Künstler vom Prenzlauer Berg*, Berlin 1991, S. 144.

31
Berliner Venus
1986
Öl auf Hartfaser
125 x 69 cm
Privatsammlung
Potsdam

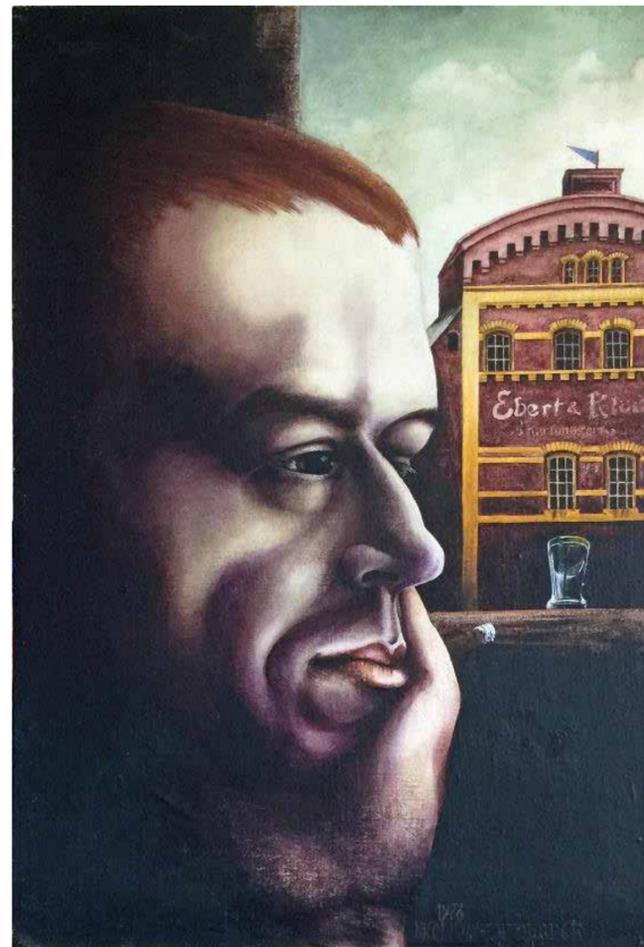
Die Figur, deren Körperproportionen an Venus-Darstellungen von Lucas Cranach d.Ä. erinnern, ist weder nach einem Modell entstanden noch mit den Aktstudien in Verbindung zu bringen, die Nicolaus im Rahmen seines Studiums anfertigt. Die Aktzeichnung ist für ihn eine Form, das analytische Sehen zu lernen, hat aber als eigenes Sujet in seinem Werk keine Bedeutung.

Hier hat man es hingegen mit einer Fiktion zu tun, Ausdruck einer melancholischen Stimmung, wie sie der Welt Ernst Schroeders eigen ist, und einer um sich greifenden Tristesse geschuldet, die sich durch den anhaltenden Verlust persönlicher Beziehungen aufgrund von Ausreisen in den Westen einstellt.



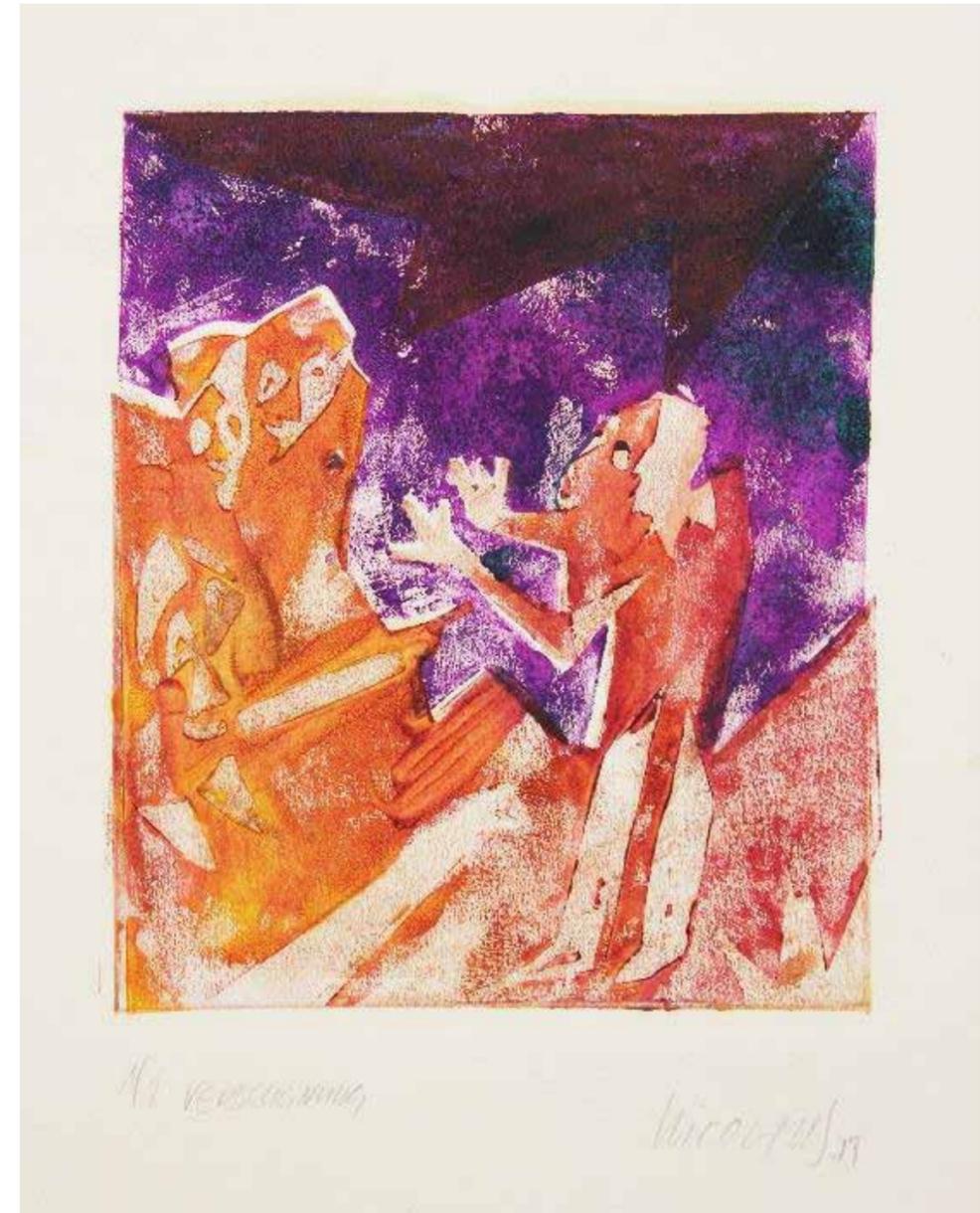
Nicolaus ist mal Zaungast, mal Impresario der Prenzlauer-Berg-Szene in ihrem existenzialistischen Habitus. Das Leben rund um den Kollwitzplatz spielt sich in persönlichen Zirkeln ab. Die großen Altbauwohnungen werden zur Bühne einer okkulten Inszenierung, in der sich alles im Kreis dreht. Es wird ein buntes Programm geboten, aber Verzweiflung sitzt mit im Raum. Viele verlassen freiwillig oder unfreiwillig das Land. Nicht so Nicolaus, der sich seit seinem 14. Lebensjahr als geistiger Dissident in der inneren Emigration fühlt und wohlfühlt. „Das ist das Paradoxon, wenn ich sage, ich habe mich in der DDR viel freier gefühlt als heute. Ich war in einem Lager eingesperrt, aber innerhalb des Lagers war ich vollkommen frei.“

32
 Porträt Reiner Maria
 Ebert
 1978
 Öl auf Leinwand
 60 x 40 cm
 Besitz des Künstlers



Künstlerfreund Ebert ist eine tragische Figur. Der Bohemien sieht sich als Schriftsteller, ist schwerer Alkoholiker, äußerst originell und in seiner Originalität für das subkulturelle Ost-Berlin der 1970er Jahre

typisch. In Grenznähe festgenommen, wird ihm bewaffnete Republikflucht unterstellt. Er sitzt kurzzeitig ein und wird dann in den Westen abgeschoben. Dort begeht er Mitte der 1980er Jahre völlig isoliert Suizid.



33
 Die Verleugnung
 1975
 Linolschnitt, Unikat
 16 x 14 cm
 Besitz des Künstlers

„Wahrlich ich sage dir: In dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen“, spricht Jesus zu Petrus. Die engsten Freunde können Spitzel sein. Lothar Lang – freilich kein Freund, aber selbst in

systemkritischen Kreisen als kompetent anerkannt – stellt sich nach der Wende als Inoffizieller Mitarbeiter des Ministeriums für Staatssicherheit (Deckname: „Schreiber“) heraus.¹⁰

¹⁰ Siehe Hannelore Offner, Klaus Schroeder (Hg.): Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989, Berlin 2000, S. 185, 229.

Meisterschüler

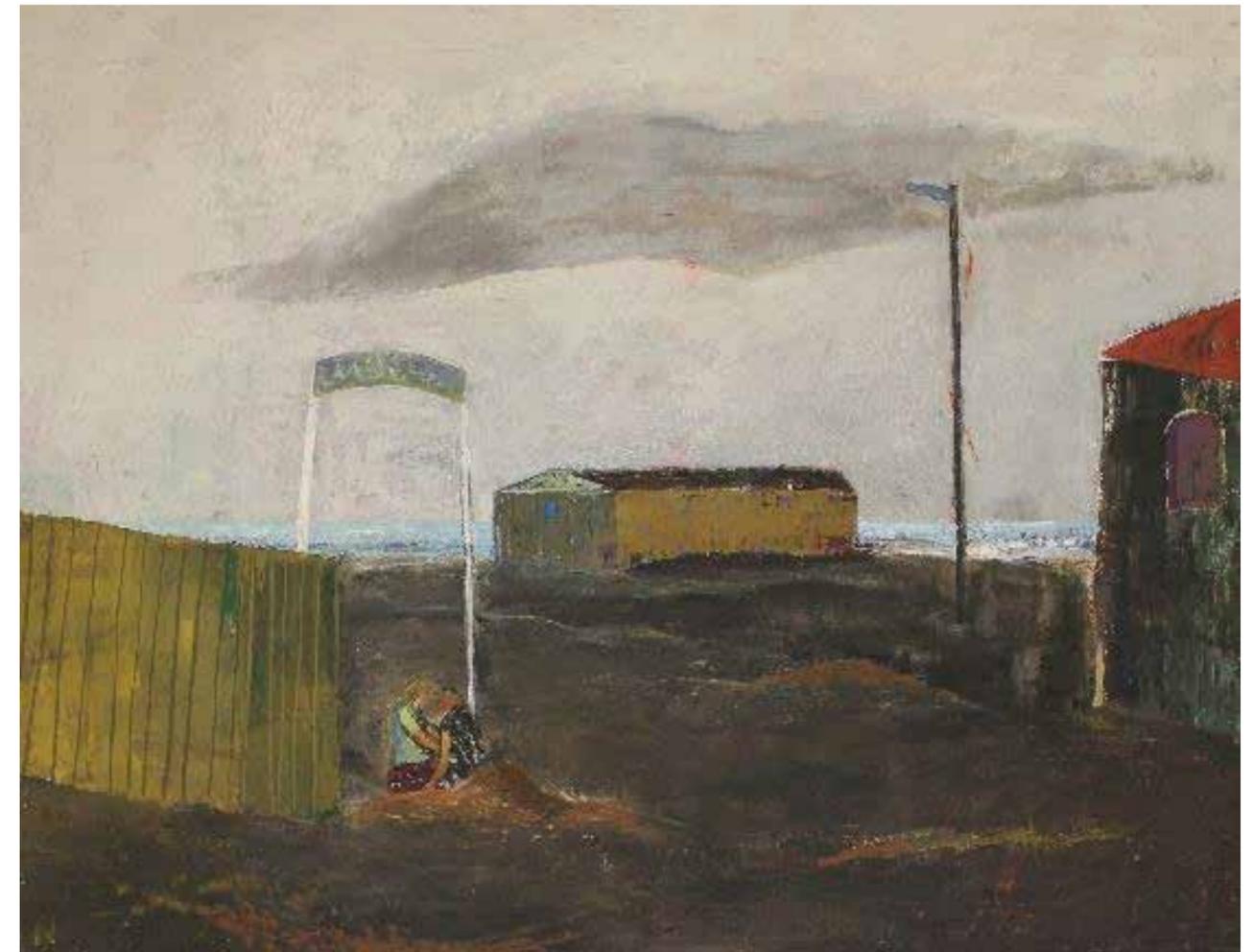
1950 wird die Deutsche Akademie der Künste als Rechtsnachfolgerin der Preußischen Akademie der Künste gegründet. 1974 erhält sie die Bezeichnung „Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik“, womit der Anspruch auf staatliche Souveränität der DDR zum Ausdruck gebracht wird.

Die Bildhauerin Monika Hamann bringt Nicolaus auf die Idee, sich als Meisterschüler der Akademie zu bewerben, woraufhin er sich mit seinem ehemaligen Lehrer Willi Neubert in Verbindung setzt. Nicolaus reicht vier Gemälde ein, die dem Neoexpressionismus seiner Generation entgegenstehen. Sie drücken die Sehnsucht nach einer Welt aus, die sich nicht verändern möge, und gehören insofern der Kategorie von Nicolaus' Küsten- und Stadtrandbildern an. Ein Affront: Der Künstler im Sozialismus hat die gesellschaftliche Wirklichkeit in all seinen Licht- und Schattenseiten zu reflektieren, also der Gesellschaft zugewandt zu sein. Das Gegenteil ist der Fall. Aber Neubert nimmt mit Nicolaus zum 1. Januar 1986 erstmals einen Meisterschüler an. Der Start verzögert sich allerdings wegen einer plötzlich erfolgenden Reserveziehung zur Armee um ein viertel Jahr. Bei der Einberufungsüberprüfung erklärt ein in Zivil auftretender Angehöriger der Organe Nicolaus gegenüber, dass er ja nicht denken solle, nun eine Sonderrolle spielen zu können.

Die Meisterschülerschaft bildet in der DDR nicht den Abschluss der künstlerischen Ausbildung an einer Hochschule. Sie bezeichnet vielmehr einen postgradualen, hoch angesehenen Status, der im Dreijahresrhythmus nur wenigen Bewerbern¹¹ zugutekommt und mit Privilegien verbunden ist.¹² Dazu gehören Ateliernutzung, Studienaufenthalte in den sozialistischen Bruderstaaten, aber auch individuelle Tagesexkursionen nach West-Berlin (von denen in jedem Meisterschüler-Durchgang jemand nicht wiederkehrt, darunter Monika Hamann) und finanzielle Zuwendungen, so Modellgeld und ein Stipendium, dessen Höhe sich nach den sonstigen Einkünften richtet. Die Betreuung durch das jeweilige Akademiemitglied beschränkt sich auf freien Gedankenaustausch; die halbjährlichen Atelierrundgänge der Mitglieder der Sektion Bildende Kunst erlebt Nicolaus als zwanglose Gesprächsrunden unter Malerkollegen.

¹¹ 11 1985 werden von 39 Bewerbern für die Sektion Bildende Kunst zwölf angenommen.

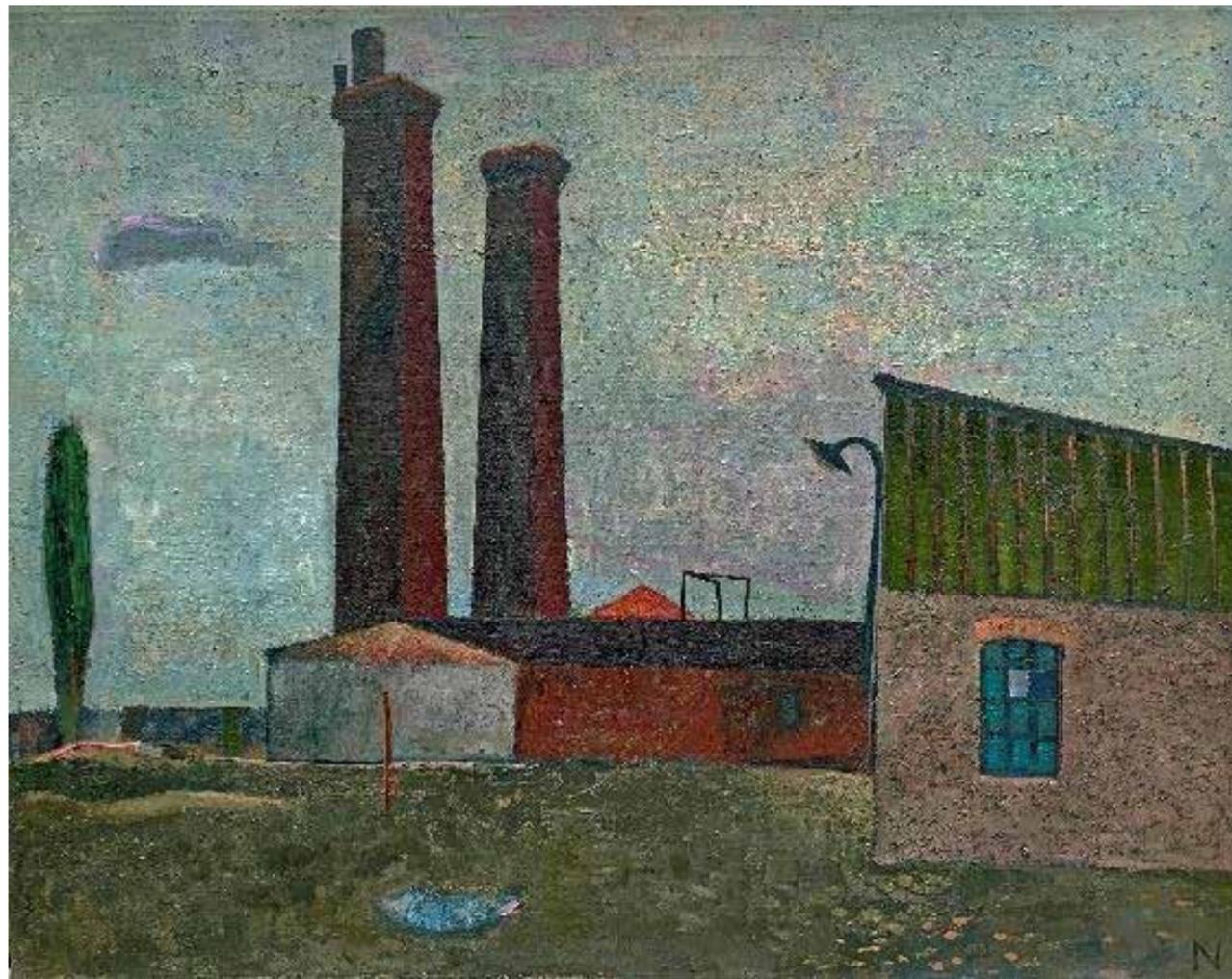
¹² Vgl. Hannes Schwenger: Sozialistische Künstlerorganisation. Akademie und Künstlerverband im Herrschaftssystem der DDR, in: Hannelore Offner, Klaus Schroeder (Hg.): Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989, Berlin 2000, S.89-162, hier S. 131.



Die von Dörfern an der winterlichen Ostsee inspirierte Barackensituation wirkt wie ein künstlicher Bühnenraum, in dem spielenden Kindern nur eine Rolle als Staffage zukommt. Mit diesem Gemälde bewirbt sich Nicolaus nicht nur für die Aufnahme

als Meisterschüler, sondern stellt es auch in den Räumen des Verbandes Bildender Künstler in der Karl-Liebknecht-Straße aus, als er vom Kandidatenstatus zur Vollmitgliedschaft des VBK wechselt.

34
Am Strand
1982
Öl auf Leinwand
71 x 92 cm
Besitz des Künstlers



35
Berliner Vorstadt
 1984
 Öl auf Leinwand
 75 x 95 cm
 Privatbesitz

Das Gemälde ist von einer vorstädtisch wirkenden Szenerie entlang der Fröbelstraße inmitten des Stadtbezirks Prenzlauer Berg inspiriert. Es beruht auf einer Zeichnung im Stadtmuseum Berlin. Die Schloten gehören zur Wäscherei des ehemaligen Nordmark-Krankenhauses. Die

Barackenarchitektur kommt Nicolaus' Suche nach Motiven einer anachronistischen Welt entgegen und ähnelt nicht zufällig der Trostlosigkeit einer Lagerwelt.



Mit diesem Gemälde beteiligt sich Nicolaus zudem an der X. Kunstausstellung der DDR Dresden 1987/88. Unter dem Titel Einiges zur Malerei der Jungen kritisiert der Journalist Günter Blutke die angebliche „Neigung zu schneller Zufriedenheit“¹³ der erstmals ausstellenden jungen Künst-

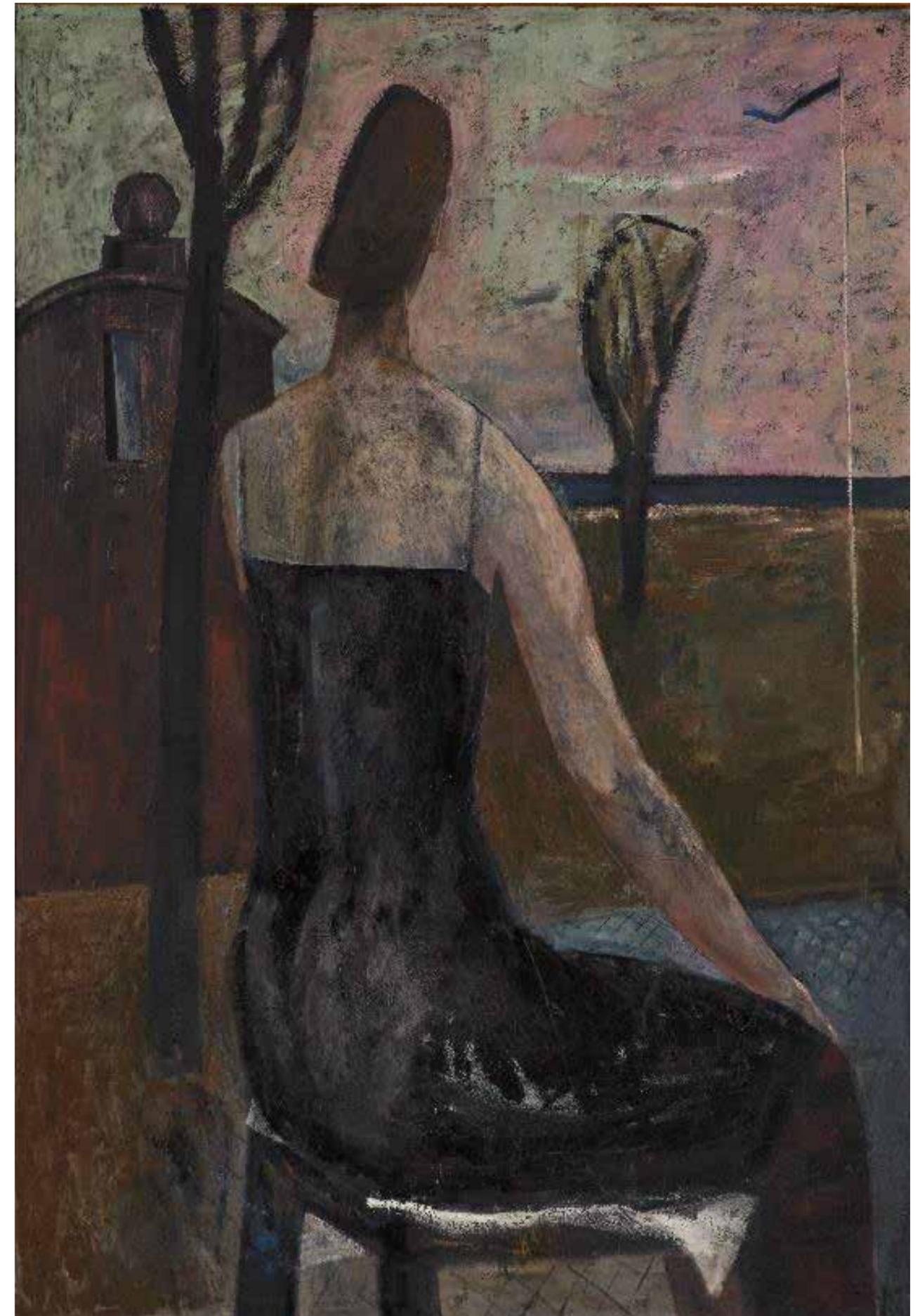
ler, ohne sich mit Nicolaus, wohl aber mit Trak(ia) Wendisch auseinanderzusetzen. Nicolaus repliziert in einem Offenen Brief: „Den Vorwurf der Oberflächlichkeit und daraus entstehender Anmaßung, eigenartig gepaart mit Anspruch, kann ich Ihnen nicht ersparen [...]“.¹⁴

36
Strand mit Stilleben
 1985
 Mischtechnik
 auf Leinwand
 100 x 115 cm
 Staatliches Museum
 Schwerin, G 3451

¹³ In: Bildende Kunst, Heft 1, 1988, S. 12-14, hier S. 12.
¹⁴ Typoskript im Besitz des Künstlers.

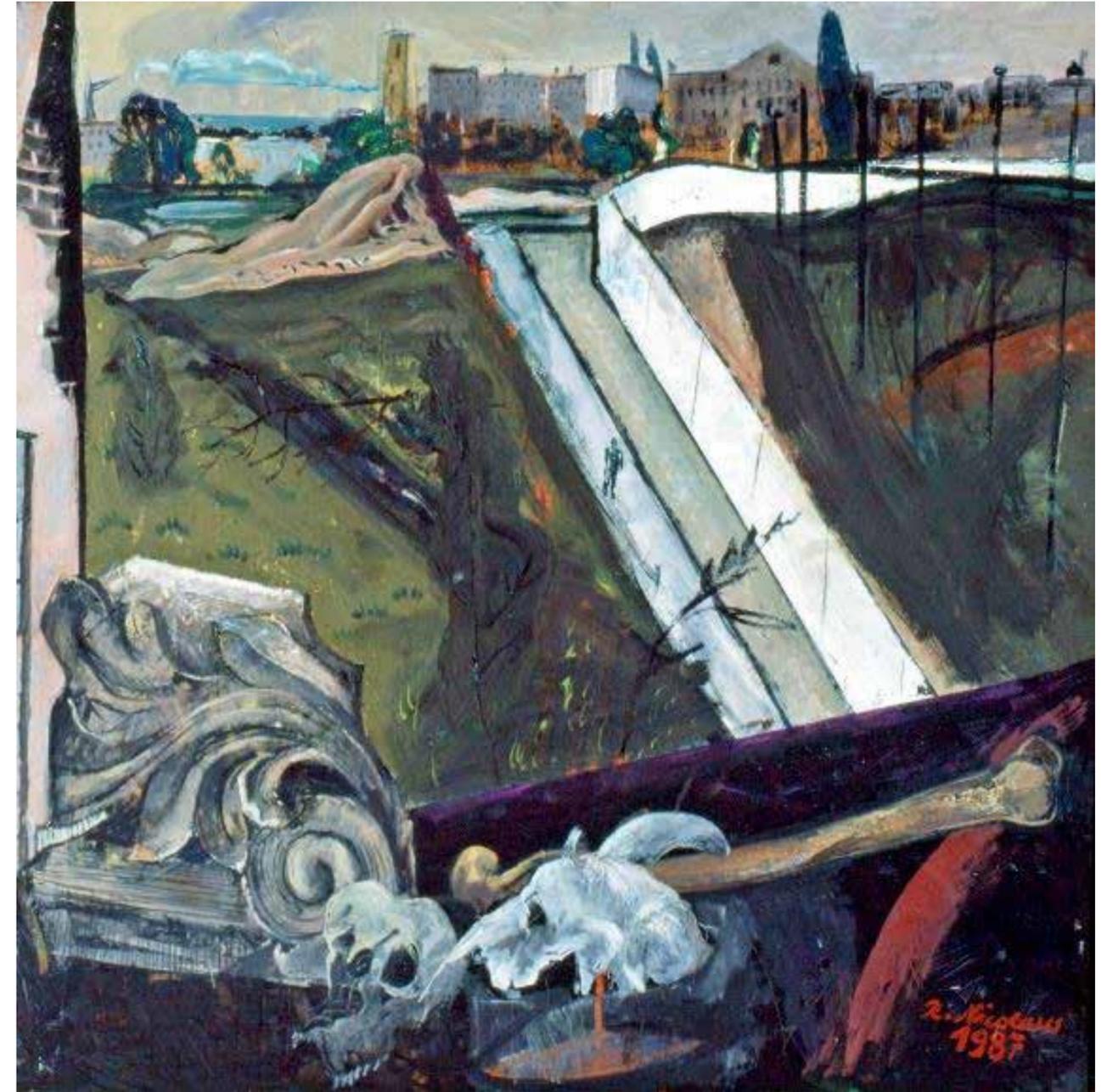
Ein Schlüsselbild: Die Figur, die jede(r), auch Nicolaus, sein könnte, schaut nicht aus dem Bild heraus auf den Betrachter, sondern wendet sich ab und blickt auf die Küstenlandschaft des Hintergrundes – ein Affront gegen das, was man von einem bildenden Künstler in der DDR erwartet. Auch dieses Gemälde gehört zur Kollektion für die Bewerbung zum Meisterschüler der Akademie der Künste.

37
Vorstadtabend
1985
Öl auf Leinwand
154 x 105 cm
Kunstsammlung der
Berliner Volksbank,
K 1057



Niemandland

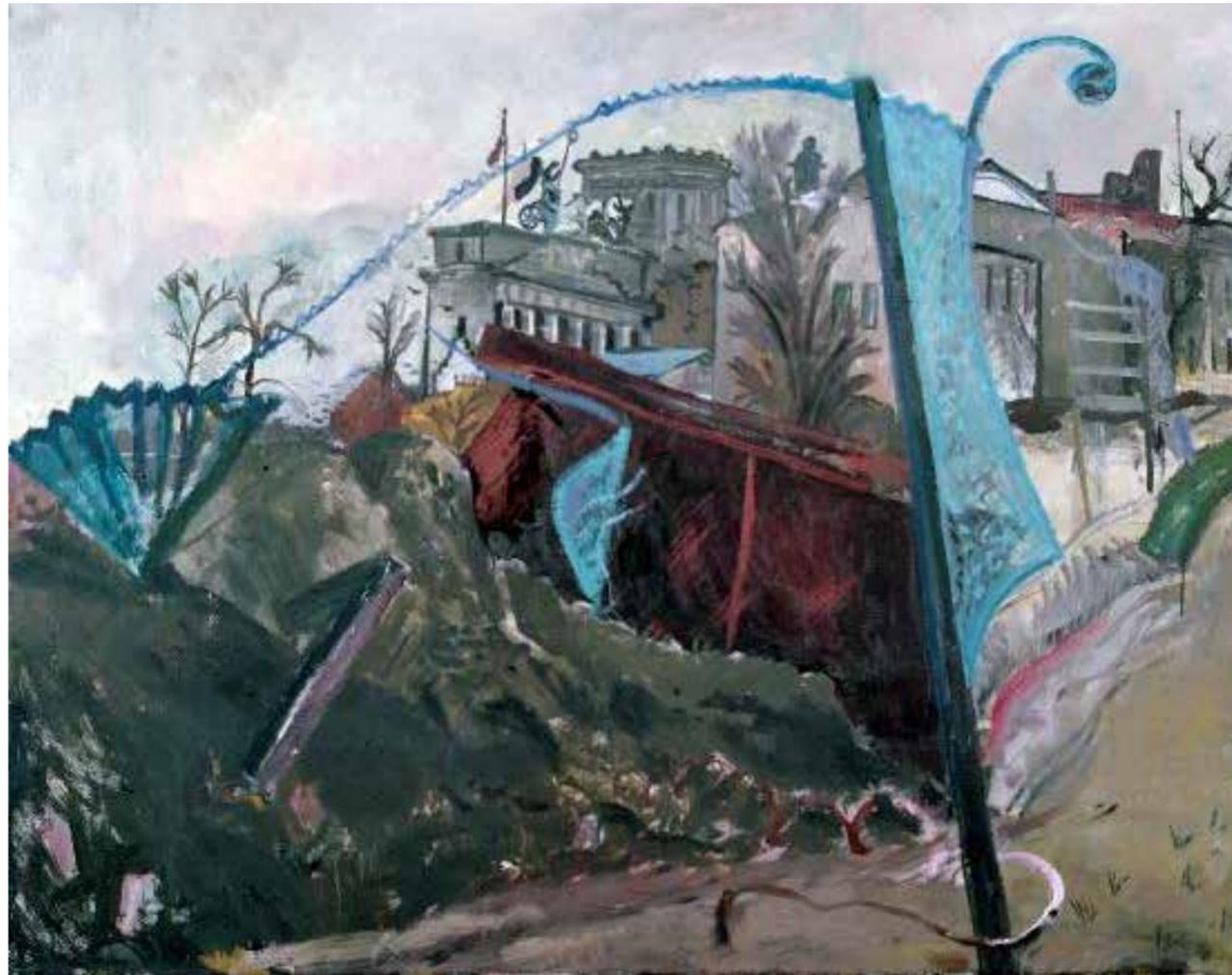
In der instandgesetzten Kriegsruine des Erweiterungsbaus der Akademie, Pariser Platz 4, sind Ateliers für die aktuellen Meisterschüler und Meisterschülerinnen eingerichtet. Von seinem in Richtung Voßstraße gelegenen Arbeitsraum aus bietet sich Nicolaus ein Blick auf die Mauer und das Brachland der ehemaligen Ministergärten, nun weiträumiges Schussfeld, dar. Politisch unliebsam, dennoch ungehindert entstehen ab 1986 Bilder von einer absurden Welt zwischen den Welten. Von Nicolaus in der Akademie sowie auf der Berliner Bezirkskunstausstellung des VBK im Ausstellungszentrum am Fernsehturm präsentiert, kommen diese Bilder in der medialen Berichterstattung aber nicht vor und werden auch von der Ost-Berliner Künstlerschaft missachtet. Die kollegiale Ignoranz empfindet Nicolaus als würdelose Feigheit.



Die Kombination aus Atelierstillleben und Stadtvedute dekuviert die scheinbare Banalität der Topografie. Im Vordergrund sind Knochen und Schädel zu einem Memento mori aufgetürmt. Das Akanthusrelief, Bruchstück aus einem Abrisshaus, symboli-

siert für Nicolaus das alte, untergegangene Berlin, ja Europa. Der verloren entlang der Vormauer patrouillierende Volkspolizist wirkt wie ein Museumswächter im Hauptsaal des Kalten Krieges.

38
Berliner
Ruinenromantik, 1987
Öl auf Hartfaser
130 x 125 cm
Kunstmuseum
Dieselkraftwerk Cottbus



39
*Hinter dem Pariser Platz
 (Wilhelmstraße), 1987
 Öl auf Leinwand
 114 x 147 cm
 Potsdam, Sammlung
 der Hasso Plattner
 Foundation*

Erdarbeiten zur Erschließung eines neuen Wohnviertels entlang der Otto-Grotewohl-Straße (heute wieder: Wilhelmstraße) haben einen Sandberg emporwachsen lassen, eine Metapher für den Schutthaufen der Geschichte. Zum Vorschein gekommene

Artefakte verarbeitet Nicolaus zu Skulpturen, die er später größtenteils wegen Platzmangels vernichten muss.



Hier überlagert wie nach einem Erdbeben Bauschutt das gesamte Gelände. Ein frei hinzu komponierter Obelisk – seit jeher Herrschaftssymbol – scheint emporgespült und droht nun umzukippen

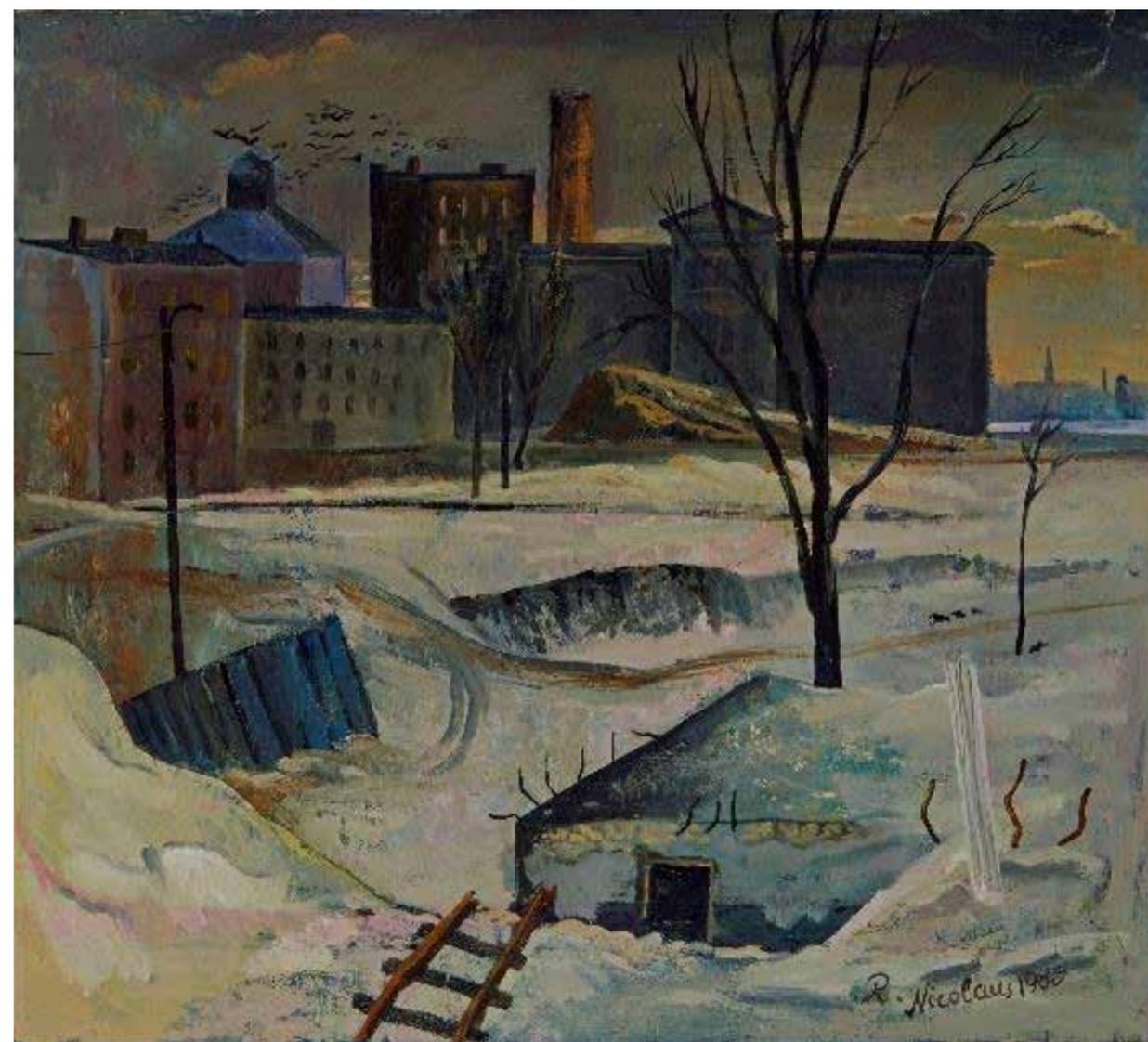
40
*Berliner Ruinenromantik
 1988
 Öl auf Leinwand
 105 x 120 cm
 Stadtmuseum Berlin,
 GEM 91/3*



41
Atelierstillleben
 1989
 Öl auf Leinwand
 140 x 140 cm
 Berlin, Kunst-
 sammlung im
 Willy-Brandt-Haus

In Anklang an Perspektive und Thematik des Kubismus – man denke an Picassos *Stillleben mit Stierschädel* von 1942 (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) – sind im Vordergrund auf einem Tisch anspielungsreich verschiedene Gegenstände arrangiert. Einmal mehr deutet der Tierschädel metaphorisch auf das Trümmer- und Gräberfeld des Niemandslandes,

die Kopfskulptur auf den Künstler selbst als Inventar des Künstlerateliers. Die wiederholt auftauchende LKW-Achsfeder findet Nicolaus bei Aushebung der Keller der Wilhelmstraße. Im Fensterausschnitt legt sich dunkle Nacht über das bengalisch beleuchtete Brandenburger Tor.



Im Winter 1988/89 werden die Vorbereitungen für ein neues Wohnviertel entlang der Otto-Grotewohl-Straße getroffen. Im Mittelgrund sind die zu diesem Zweck geöffneten Bunker der Fahrbereitschaft der Reichskanzlei erkennbar. Ironischerweise sprießt eine antikische Marmorsäule aus dem Boden. Hinter einem kahlen Baum steht das Preussische Herrenhaus an der Leipziger Straße,

während des Nationalsozialismus „Haus der Flieger“, nach dem Krieg von der Akademie der Wissenschaften der DDR genutzt, heute Sitz des Bundesrats. Der von einem Krähen-schwarm umkreiste Kuppelbau passt nicht zur topografischen Situation, bildet aber ein wichtiges Element zu deren metaphysischer Überhöhung. Es herrscht ewiger Winter in diesem historisch verminten Areal.

42
Berliner Winterbild
 1989
 Öl auf Leinwand,
 68 x 75 cm
 Privatbesitz



43
Verlorener Hafen
1989
Öl auf Leinwand
115 x 140 cm
Besitz des Künstlers

Der Wechsel des Bildtitels von *Verlorener Hafen* zu *Heroische Berliner Landschaft*¹⁵ ist von Ironie geleitet. Der Banalität der Szenerie liegt nichts ferner als die geistige Dimension der „Heroischen Landschaften“ eines Joseph Anton Koch in ihrer Unbegrenztheit. Hier hingegen stößt das Auge auf die Mauer, deren Errichtung der DDR freilich als heroische Leistung galt, als Sieg über den faschistischen und kriegslüsternden Imperialismus der „Bonner Ultras“.

¹⁵ So die Bezeichnung im Katalog der Ausstellung *Point of No Return. Wende und Umbruch in der ostdeutschen Kunst*, Museum der bildenden Künste Leipzig, 2019, Nr. 286.

Erweiterter Hofgang

Nicolaus errichtet einen Kordon zum Schutz vor gesellschaftlicher Willkür um sich. Das schließt Neugierde auf die Welt außerhalb des „Laufstälchens“ DDR (Michael Klonovsky) nicht aus. Freilich müssen sich Expeditionen fast immer auf die so genannten sozialistischen Bruderstaaten beschränken.

1985 reist Nicolaus über den Verband Bildender Künstler nach Bulgarien. Es geht in die geschichtsträchtige, industriell geprägte Region Plovdiv in der Oberthrakische Tiefebene. In der abgeschiedenen ländlichen Umgebung unterhält der bulgarische Künstlerverband Atelierhäuser. Mittels verschiedener Techniken fängt Nicolaus die südlich anmutende Atmosphäre ein. Die altmodische Lebensweise erinnert ihn an Federico Fellinis Film *La Strada*. Einige Zeichnungen verbleiben als Arbeitsbeleg in Bulgarien. In ihrer scheinbar unvirtuosen Herangehensweise werden sie von den bulgarischen Kollegen als befremdliches Faszinosum wahrgenommen, lassen die Arbeiten doch jede formale Bezugnahme auf die sehnsuchtsvoll herbeigesehnte „Westkunst“ vermissen.

44
Straße, 1985
Kohle, 40 x 58 cm
Besitz des Künstlers



In der Vorstadt wirkt der Mensch wie verloren – eine Thematik, die Nicolaus in

Berlin für sich entdeckt hat und der er andernorts nachspürt.



Das Motiv der Wäscherinnen fängt Nicolaus vor Ort ein und stilisiert es nach Rückkehr zu einer Welt der poetischen Zeit- und Ortlosigkeit. Das grüne Teehäuschen ist eine imaginäre Zutat.

45
Wäsche am See, 1988
Öl auf Hartfaser
103 x 134 cm
verschollen

Die Berliner Akademie bietet ihren Meisterschülern während ihrer Zugehörigkeit jährlich eine mehrwöchige Studienreise in die UdSSR an. Das Reiseangebot des Jahres 1987 ist so unbeliebt, dass kein anderer Meisterschüler Interesse zeigt; daher springt ein Mitarbeiter der Druckwerkstatt ein. Innerhalb der Sowjetunion fungiert die Moskauer Akademie als Transmissionsriemen gegenüber den Akademien der einzelnen Republiken. Nicolaus hält sich in Leningrad, Moskau und dem „Goldenen Ring“, einem weitläufigen Gebiet nordöstlich von Moskau mit einem Ring altrussischer Städte, auf. Dort begegnet ihm ein nicht auf Effizienz getrimmtes, bisweilen kurios anmutendes Leben von zu Herzen gehender Bildhaftigkeit.



R. Nicolaus 1991

Die karnevesk bunte Darstellung eines Friedhofs im Übergang von Figuration zu Abstraktion geht auf eine vor Ort entstandene Litho-Kreidezeichnung zurück. Die hinzugefügten Totengräber beziehen sich auf das Gedicht *Inventar* von Jacques Prévert, in dem scheinbar zusammenhanglos Dinge aufgezählt werden: „Ein Stein / zwei Häuser / drei Ruinen / vier Totengräber / ein Garten / Blumen [...]“.

47
 Im Ölfeld, 1988
 Litho-Kreide und Tusche
 58 x 40 cm
 Besitz des Künstlers



Wie verloren läuft eine Frau in den Ölfeldern herum. Die surreal anmutende Situation verarbeitet Nicolaus später in dem Gemälde *Die Schönheit in den Hütten* (Museum Utopie und Alltag Beeskow).

1988 geht die Studienreise mit mehrtätigem Zwischenaufenthalt in Leningrad nach Baku in der Sowjetrepublik Aserbaidschan. Nicolaus ist in einem polizeilich gesicherten staatlichen Ferienobjekt für ausgezeichnete Komsomolzin-
 nen untergebracht; ein eigens errichteter Sessellift führt zum abgeschirmten Strandabschnitt des Kaspischen Meeres, so ungewollten Begegnungen mit Einheimischen vorbeugend. Die Altstadt von Baku vermittelt Nicolaus einen Eindruck von der Welt an einer uralten Schnittstelle zwischen Europa und dem Orient. Nicht minder exotisch wirkt die von Ölfeldern geprägte Umgebung Bakus in allen Graden von Aufbau und Zerfall. Den Zustand und Charakter der Landschaft, durch rücksichtslose Ausbeutung geprägt, empfindet Nicolaus als Krieg gegen Natur und Kultur, aber befremdlich pittoresk und eigenwillig poetisch. Poesie bedeutet nicht unberührte, geschonte Natur, vielmehr ist das faktische „Nurdasein“ eine mögliche Erscheinungsform. Vor Ort entstehen Zeichnungen und Aquarelle, die im Berliner Atelier teils in Gemälde übersetzt werden.



Das Gemälde ist ein Komposit aus vor Ort entstandenen Skizzen. Verarbeitet werden tatsächlich vorgefundene Motive wie die Gegengewichte der Ölpumpen oder eiserne Bettgestelle, die der Einzäunung von Gemüsegärten inmitten der Ölfelder dienen. Dazwischen tun sich muslimische Gräberfelder, antike Trümmerteile und Tierschädel auf. Das Bild wird 1991 Opfer des Irakkriegs: Nicolaus fungiert im Auftrag des VBK als Organisator einer noch vor 1989 zwischen der DDR und dem Irak vereinbarten Teilnahme an einer internationalen Kunstschau in Bagdad. Sammelstelle für den Abtransport ist die Irakische Botschaft in der Tschaikowskistraße 51 im Berliner Ortsteil Niederschönhausen, wo sich die Spur der vorgesehenen Exponate verliert.

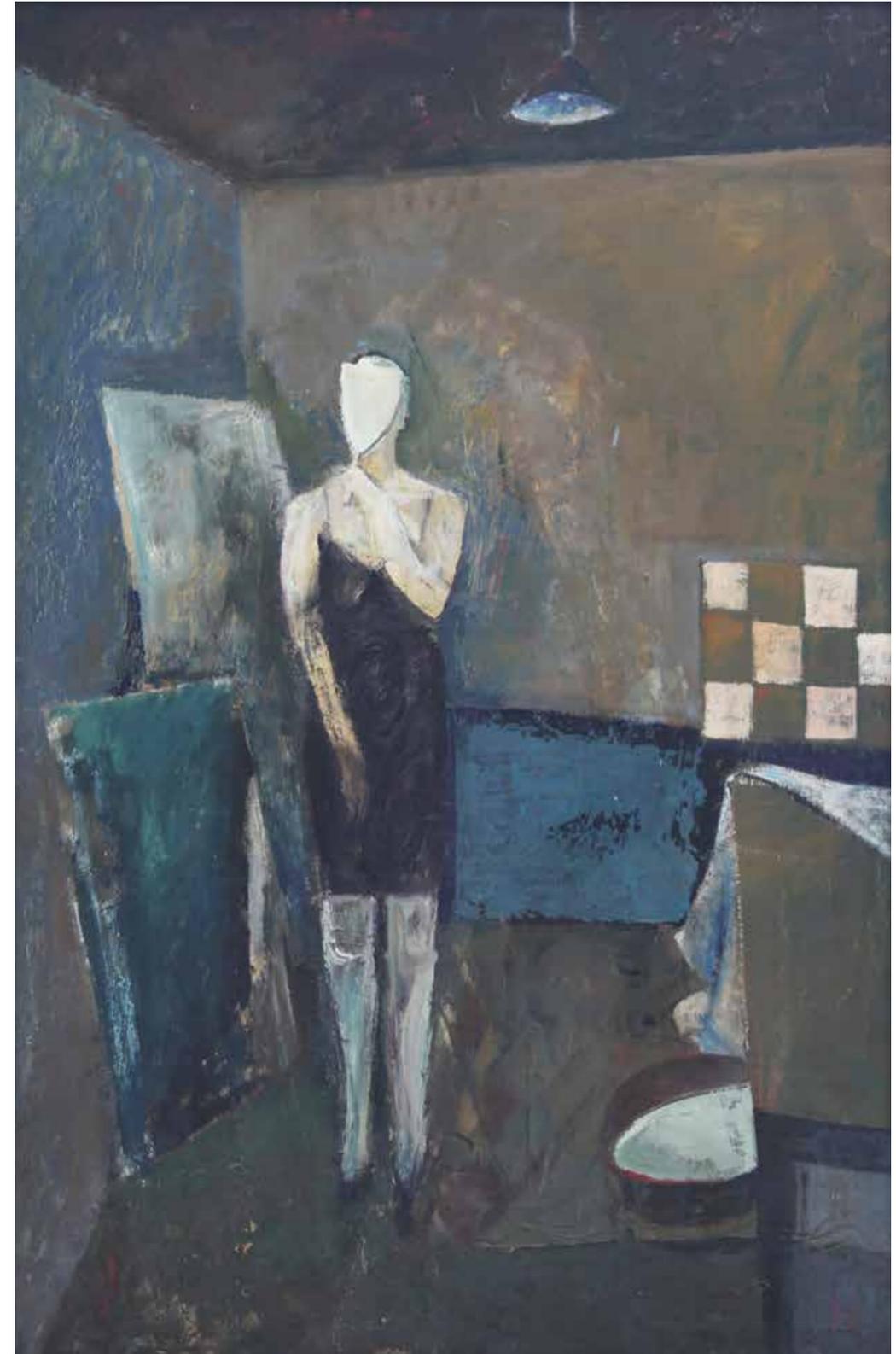
48
 Baku, 1988/89
 Öl auf Leinwand
 Maße unbekannt
 verschollen

Menschenbilder

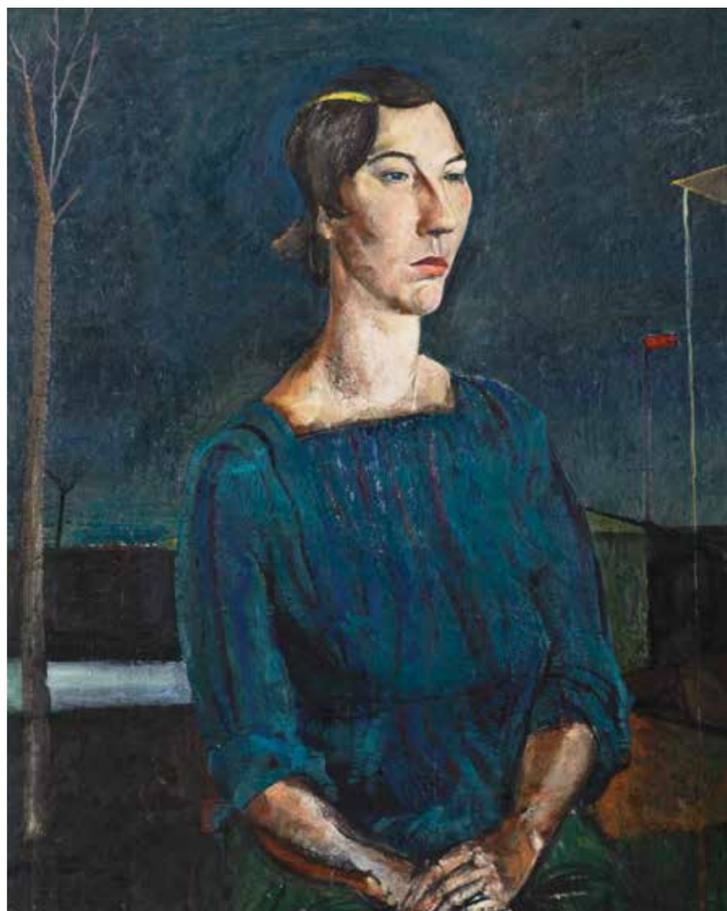
In seinem Frühwerk tritt uns Nicolaus in klassischen Selbstbildnissen, von denen er allerdings viele als studienhaft vernichtet hat, gegenüber. Überliefert sind einige Porträts von Freunden oder Bekannten aus seinem Lebensumfeld. Doch erst ab Mitte der 1980er Jahre gewinnt die Darstellung des Menschen an Gewicht. Als (unfreiwilliges) Mitglied einer Gemeinschaft, welche die Formbarkeit des Individuums als Mittel für ein bestimmtes Gesellschaftsmodell propagiert, fühlt sich Nicolaus persönlich wie auch als Maler herausgefordert: „Also wer Menschen malt, begibt sich auf eine verdammt dünne Eisdecke in einer Gesellschaft, die ständig am Menschen herumlaboriert mit den subtilen Mitteln der Beeinflussung. In der offiziellen Staatskunst hat das Individuum nie eine Rolle gespielt. Die ganze staatskonforme DDR-Kunst war ein Mittel zur Kollektivierung, wobei es nicht um den Menschen ging, sondern um menschliche Verhaltensweisen.“

Die Figur verbirgt ihr Gesicht, indem sie sich einen Spiegel vorhält. Ein Antlitz ist wie eine Wunde, die es zu verbergen gilt, da es Verletzlichkeit verrät. Auch die an die Wand gelehnten Bilder sind unkenntlich gemacht. Das Interieur – eine Klausur, eine Zelle, ein Atelier? – steht für eine in sich abgeschlossene Welt. Das hinter einer Maske verborgene Antlitz, in weiterem Sinn die Maskerade, begegnet bei Nicolaus mehrfach; nicht als venezianisches Karnevalsaccessoire, sondern in der Tradition von Max Beckmann und Karl Hofer – und als Antwort auf die drohenden Worte des sowjetischen Kulturpolitikers Anatoli Lunatscharski von 1927: „Die sogenannte Sphäre des Privatlebens dürfen wir nicht unbeachtet lassen, denn hier liegt das zu erreichende Endziel der Revolution“.¹⁶

¹⁶ Zitiert nach: Orlando Figes: Die Flüsterer. Leben in Stalins Russland. Aus dem Englischen von Bernd Rullkötter, Berlin 2008, S. 82.



49
Interieur, um 1980
Öl auf Hartfaser
86 x 58 cm
Privatbesitz



50
Abend am Kanal
 (Bildnis K. W.), 1987
 Öl auf Hartfaser
 115 x 92 cm
 Kunstsammlung der
 Berliner Volksbank,
 K 1058

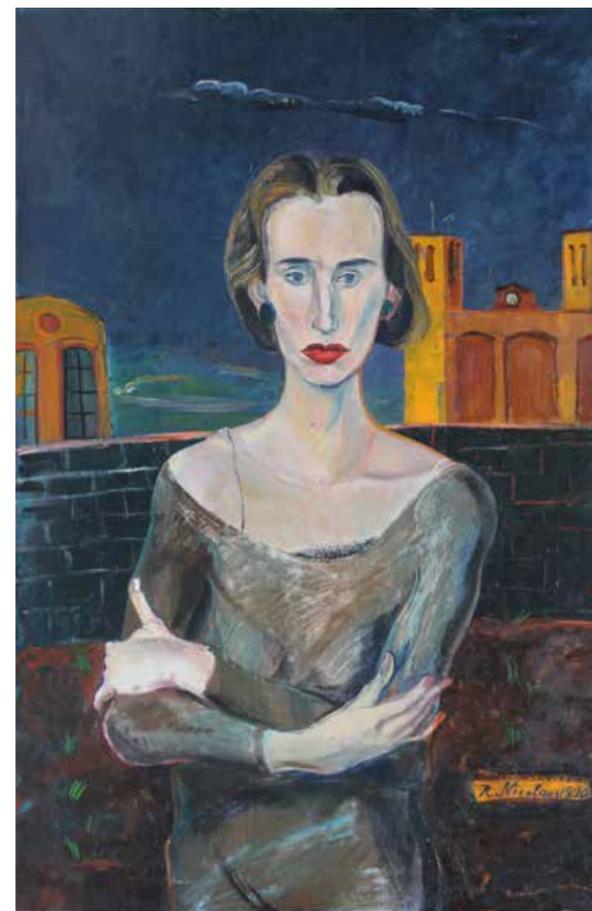


51
Katja, stehend, 1989
 Öl auf Hartfaser
 142 x 71 cm
 Privatbesitz

Nicolaus' zahlreiche Varianten seines Akademiemodells Katja Winkler wie auch andere Frauendarstellungen zeigen einen

Zu Nicolaus' Menschenbildern gehören ebenfalls Porträts, bei denen neben elementaren Lebensumständen individuelle Eigenarten in die Charakterisierung einfließen. Während diese, aus innerem Bedürfnis entstehenden Bildnisse um 1990 abbrechen, fertigt Nicolaus in jüngerer Zeit gelegentlich Porträts im Auftrag an. Auch hier ergibt sich die psychologische Ausdeutung intuitiv. Die Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit seines Gegenübers gerät darüber hinaus zum Nachdenken über das Selbstverständnis des Bürgertums, das selten den Wunsch hegt, im gemalten Bild festgehalten zu werden, sich im Bild wiederzuentdecken. Die logische Konsequenz daraus besteht darin, dass der Mensch in Nicolaus' Bildern nach der Jahrtausendwende – ausgenommen jene Auftragsporträts – kein soziales Wesen mehr sein wird, sondern ein Konstrukt.

ersthaft-elegischen Typus im Widerspruch zum normierten Zukunftsideal des Sozialismus.



Die Dargestellte ist Teilnehmerin an einem von der Modegestalterin Marlene Gaßmann geleiteten Volkskunstzirkel. Nicolaus versetzt sie in die Szenerie einer fiktiven Berliner Landschaft mit Anspielung auf den Hamburger Bahnhof. Die Porträtierte entspricht im Typus der selbstbewussten, skeptisch abwartenden Berliner, noch weit entfernt vom nun aufkommenden Zwang zur steten Selbstopтимierung.



Ada ist die Tochter des Textilkünstlers und Künstlerkollegen Ulrich Müller-Reimkasten. Das Mädchen wirkt auf Nicolaus eigenartig und apart, wie eine zauberhafte Erscheinung – im Leben stehend, aber auch im metaphysischen Raum zuhause. Ihr ist eine weltabgewandte, italienisierte Landschaft zugeordnet und ein Spielzeug in die Hand gegeben, was an die beschauliche Innerlichkeit des Biedermeiers erinnert.

52
Bildnis Nina, 1990
 Öl auf Leinwand
 120 x 80 cm
 Christian C.D. Ludwig –
 Foundation

53
Ada, um 1985
 Öl auf Leinwand
 95 x 73 cm
 Privatbesitz

54
Die Infantin, 2003
 Öl auf Leinwand
 200 x 135 cm
 Privatbesitz



Dargestellt ist eine Tochter des Bildhauers Wilfried Fitzenreiter auf einem Karussell in Paris. Als Nicolaus ein Foto von der

touristischen Begebenheit sieht, setzt er sich an die Umsetzung mit Anklängen an Diego Velázquez und Balthus.

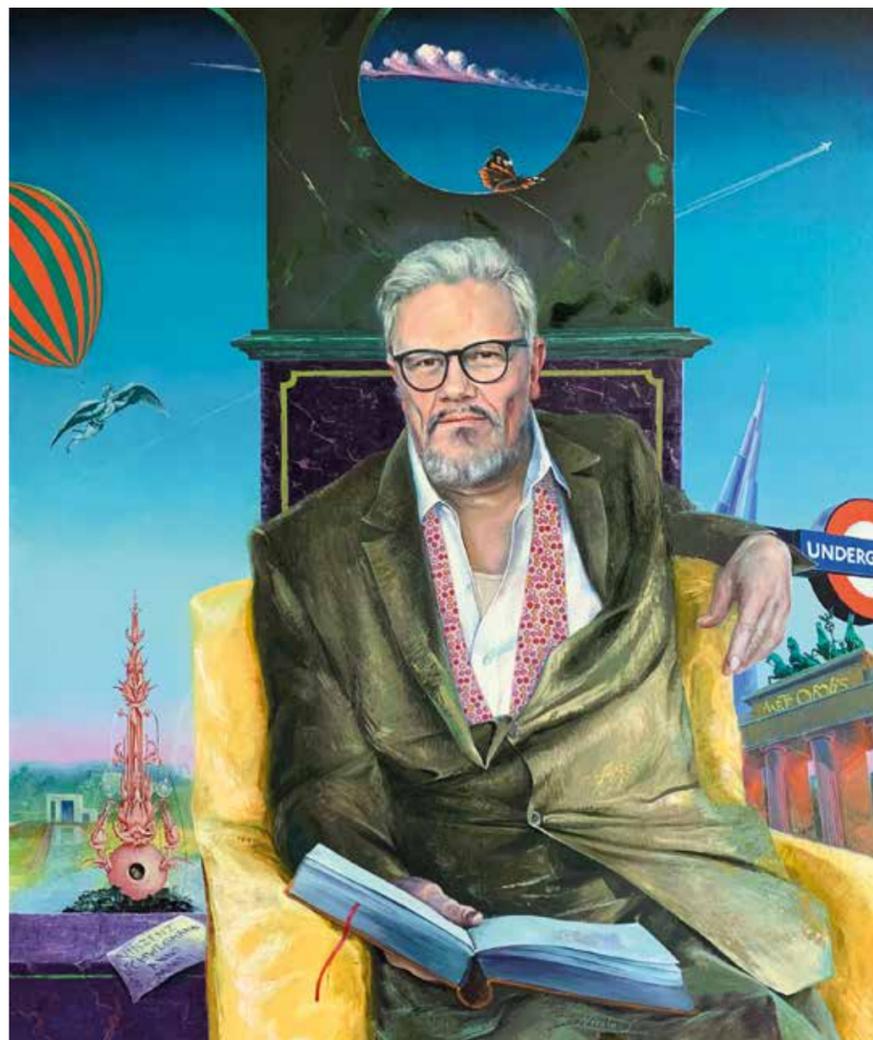


55
Vera, 2014
 Öl auf Leinwand
 73 x 40 cm
 Privatbesitz

Vera ist die Tochter des 2013 verstorbenen Soziologen Martin Martiny, der als Vorstandsmitglied der Vattenfall Europe Nicolaus zu Ankäufen und Ausstellungsmöglichkeiten verholfen hat. Auch Vera mit ihrer eigenartig ernsten Ausstrahlung fasziniert den Maler. Ihr hat er ebenfalls Spielzeug

zugeordnet, während der Gesichtsausdruck und die feingliedrige Hand des Mädchens es als Wesen zwischen Kindheit und Adoleszenz charakterisieren. Auch hier scheint die Bildwelt von Balthus, wenngleich unter Zurücknahme ihrer erotischen Komponente, durch.

Porträt Dr. Vinzenz
Schwegmann, 2020
Öl auf Leinwand
120 x 100 cm
Privatbesitz



Das Porträt des Managers und Privatgelehrten ist voller persönlicher Anspielungen und bedient sich diesbezüglich Stilmittel der Renaissance und des Barocks: Er sitzt vor einer Kulissenarchitektur mit kreisrundem Ausschnitt, auf dem sich als Vanitas-Symbol ein Schmetterling niedergelassen hat. Schwegmann ist in zwei Welten zuhause, in einer der Ratio und einer des Geistes. Erstere wird durch das Flugzeug gekennzeichnet, das ihn nach Dubai oder London bringt, während das Brandenburger Tor mit der aus dem Kinoplatat entliehenen Inschrift „Metropolis“ seine Heimatbasis bildet. Auf zweitere deutet der Paradies-

brunnen von Hieronymus Bosch als Quell der Erkenntnis mit einem hellen und einem dunklen Strahl. Im Hintergrund ist Schwegmanns Berliner „Eremitage“, ein moderner Kubus, zu sehen. Schwegmann erhebt sich am Ballon hängend in die Lüfte, als überfliegendes Subjekt, nicht als Objekt im Jet. Der Porträtierte verkörpert für Nicolaus die Symbiose von Ideal und Wirklichkeit. Er sieht in ihm den lebenden Beweis für die faktische Noch-Existenz eines selbstbewussten, humanistischen Bildungsbürgertums inmitten einer an sich selbst irre werdenden Gesellschaft, die ihre Herkunft zwanghaft abzulegen bemüht ist.



57
Die Feuerzangenbowle
(Porträt Siegfried Seitz)
2022
Öl auf Leinwand
150 x 130 cm
Sammlung Seitz

Im Bildnis des Reutlinger Kunstsammlers Siegfried Seitz verknüpft Nicolaus Person und Zeitgeist und verwischt die Grenze zwischen Individualporträt und Gesellschaftsallegorie. Unter dem Titel *Weltenwechsel* hatte Seitz 2014 im Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus und 2015 im Kunstmuseum Reutlingen / Kunstverein Reutlingen eine Auswahl seiner Kollektion von figürlicher Malerei aus dem letzten Jahrzehnt der DDR ausgestellt. Darunter befanden sich Bilder des mit Seitz befreundeten Heinrich Tessmer sowie von Hartwig Ebersbach und Nicolaus selbst. Vor Tessmers Gemälde *Große Reitergruppe (Apokalypse)* ließ sich Seitz damals in einem Habitus fotografieren, den Nicolaus für sein Porträt übernimmt und es mit Bild-Zitaten aus Tessmers Werk umgibt. Zudem lässt Nicolaus den 2012 verstorbenen Tessmer, angetan mit einer Uniform aus der Großen

Reitergruppe, an der Szene posthum teilhaben. Rechts von Seitz ist Hartwig Ebersbach, begleitet von seinen *Kasperköpfen*, in einem brennenden Fanal dargestellt. Damit wird auf Ebersbachs Aktion „Bilderverbrennung“ angespielt: Ebersbach beabsichtigte, sächsischen Museen über 30 seiner Werke zu schenken, sollte dafür jedoch Steuern zahlen und übergab sie daher dem Feuer. Schon 1965 hatte er dies einmal, durch Ulbrichts Kulturbürokratie bedroht, getan. Über allem schwebt der kleine Nicolaus und pinkelt auf das brennende Unglück, ohne es löschen zu können. Sein Unwillen über die bundesdeutsche Gegenwart signalisiert die fragwürdige Parole „THE LÄND“, mit der das Land Baden-Württemberg, in dem die Stadt Reutlingen liegt, sein Image zu pflegen sucht. Unten trampelt der mit Zündhölzern hantierende kleine Genius der Malerei auf seiner Palette herum.

9. November 1989

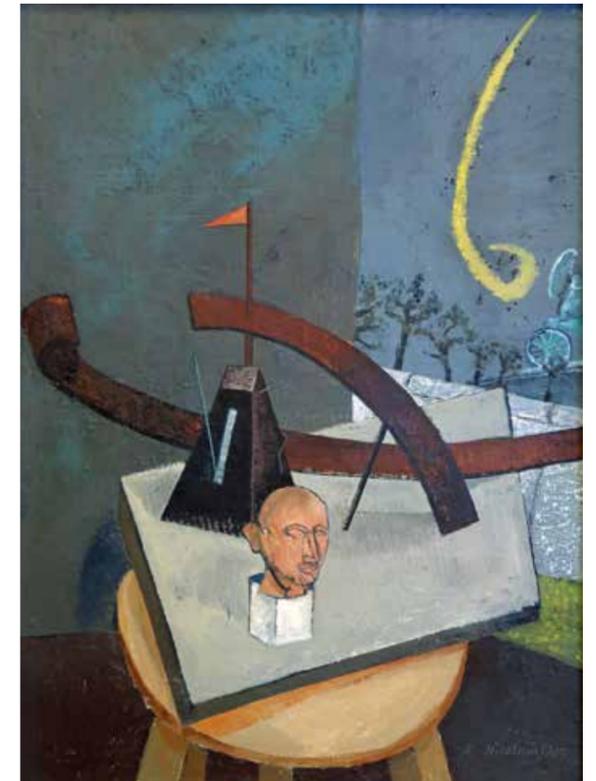
Am Tag des Mauerfalls wird Nicolaus 35 Jahre alt. Knapp fünf Wochen zuvor, am 7. Oktober 1989, hatte sich die Führung der DDR anlässlich des 40. Jahrestags der Staatsgründung ein letztes Mal selbst gefeiert, bevor sie nun dem Druck der Straße nachgibt.

In der Lebensmitte sind die Weichen gestellt – es sei denn, die Weltgeschichte steht Kopf. Nicolaus gehört 1989 nicht zu den Ausreisewilligen, Montagsdemonstrierenden und schon gar nicht zu den Reformbewegten, die sich für einen (utopischen) Sozialismus mit „menschlichem Antlitz“ engagieren. Aber die Polarität zwischen Endzeitstimmung und Prinzip Hoffnung ist ihm natürlich bewusst. Später wird er sagen, dass der Untergang der DDR für ihn kein Lebensabschnitt gewesen sei, „weil ich mit der DDR nichts zu tun hatte“.

Nicolaus erlebt den 9. November 1989 zwiespältig. Sich den Massen anzuschließen, entspricht nicht seinem Naturell. Auch könnte es zu einem Militeinsatz kommen, allerdings erweisen sich die Organe des Staates als Papiertiger. Zuhause in Weißensee verfolgt eine zunehmend nervös werdende Geburtstagsgesellschaft am Fernsehgerät Günter Schabowskis folgenreichen Versprecher bezüglich des neuen Reisegesetzes, das „sofort, unverzüglich“ in Kraft treten soll. Zwanzig Minuten lang stehen Nicolaus und seine Frau vor dem Checkpoint Charly, dann laufen sie an den Kurfürstendamm und am nächsten Morgen zurück. Nicolaus hat das Gefühl, aus einem Schattenreich in eine besoffene Lebendigkeit zu geraten. Als die Überwältigung der Reflexion weicht, wird ihm bewusst, dass kein Stein auf dem anderen bleiben wird. Die gesamte bisherige Existenz droht von einer zur anderen Minute obsolet zu werden. Nicolaus gehört einer elitären Berufsgruppe an, die nun misstrauisch, wenn nicht gar hämisch beäugt wird und im Kunst- und Kulturbetrieb des Westens als völlig überflüssig und vorgestrig gilt. Ein tiefer Fall steht bevor. Die Urangst von Nicolaus vor der Masse Mensch ergreift ihn. Der sorgfältig und beharrlich aufgebaute soziale Schutzwall fällt wie der „Antifaschistische Schutzwall“ „sofort, unverzüglich“ in sich zusammen. Glücklicherweise lautet sein Lebensmotto „Alles auf Risiko“...



Ein Bildhauerbock, darauf eine Kopfskulptur mit den Zügen des Künstlers, ein taktgebendes Metronom und zwei von einem Flaggenmast zusammengehaltene Bögen, dazu der Ausblick auf Mauer, Quadriga und einen Kometenstreifen bilden die Ingredienzien einer Selbstbeschreibung zwischen Fiktion und Realität. Dem Gemälde geht eine Ätzzradierung voraus, deren Komposition gleichfalls auf das Handwerkszeug des Künstlers ausgerichtet ist, sich jedoch nicht nach außen öffnet.



58
Das große Atelier, 1987
Ätzzradierung
19,7 x 13,5 cm
Christian C.D. Ludwig –
Foundation

59
*Berliner Inventar
oder Der Komet, 1989*
Öl auf Hartfaser
66 x 46 cm
Besitz des Künstlers

Im Verband Bildender Künstler

In der zentralistischen Gesellschaftsordnung der DDR bleibt die Welt der Kunst von der Lenkung durch Partei und Staat nicht verschont. Wie die Akademie der Künste soll der Verband Bildender Künstler „der Durchsetzung der Kulturpolitik von Partei und Regierung“ dienen, wie es in einer Kooperationsvereinbarung zwischen den beiden Einrichtungen von 1972 heißt.¹⁷ Eine Mitgliedschaft im VBK ist Voraussetzung sowohl für eine freischaffende Berufsausübung als auch für das Erlangen öffentlicher Aufträge. Aufgenommen wird nur, wer ein abgeschlossenes künstlerisches Fach- bzw. Hochschulstudium oder die (selten erfolgreiche) Prüfung durch eine der Sektionsleitungen vorzuweisen hat.

Im „Wendeherbst“ 1989 gerät der VBK in den Strudel des politischen Umbruchs. Bereits auf einer Delegiertenversammlung des Berliner Verbandes im Frühjahr des Jahres hatte Nicolaus, Mitglied der Sektionsleitung der Maler und Grafiker, in einer Rede den Führungsanspruch der alten Garde in Frage gestellt: „Lassen Sie mich beginnen mit den Worten eines berühmten Satzes: es geht ein Gespenst um. Das von mir zitierte trägt den Namen ‚allgemeine Verunsicherung‘. [...] Nach dem plötzlichen Auszug aus dem Gebäude gesicherter Überzeugungen in die offene Landschaft der täglichen Infragestellung erwies sich manch geistiges Handgepäck als zu leicht für den beginnenden langen Marsch in das schöpferische Denken. In dieser Verfassung stehen wir nun auf der Schwelle zu einem möglicherweise welthistorischen Prozeß.“¹⁸ Am 2. Oktober 1989 wird bei einer spontanen Zusammenkunft im Saal des Bezirksbüros in der Karl-Liebknecht-Straße eine Resolution zur aktuellen Lage in der DDR erarbeitet und von 181 Berliner Verbandsmitglieder unterzeichnet: „Wir [...] sind besorgt und beunruhigt über die gegenwärtige Krisensituation unserer Gesellschaft, deren sichtbares Symptom die anhaltende Massenflucht von DDR-Bürgern darstellt. [...] Wir fordern deshalb die öffentliche Diskussion der Probleme, Einbeziehung aller Kräfte, auch der, die durch die gegenwärtige undemokratische Struktur an einer Mitwirkung gehindert und sogar als Staatsfeinde diffamiert und kriminalisiert werden [...]“.¹⁹ Zögerlich stimmt das Sekretariat des Bezirksverbandes zu. Am 7. Oktober, dem 40. Jahrestag der DDR, macht Kasernierte Volkspolizei Jagd auf die Demonstranten. Am 9. Oktober kommen ca. 160 Mitglieder im Bezirksbüro zusammen, wo unter dem Eindruck der Ereignisse eine von Nicolaus mitformulierte Protestresolution an-

17 Zitiert nach: Hannes Schwenger: Sozialistische Künstlerorganisation. Akademie und Künstlerverband im Herrschaftssystem der DDR, in: Hannelore Offner, Klaus Schroeder (Hg.): Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961-1989, Berlin 2000, S.89-162, hier S. 92.

18 Typoskript im Besitz des Künstlers.

19 Zitiert nach: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945-1990. Aufsätze, Berichte, Materialien, hg. von Günter Feist, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel, Köln 1996, S. 784.

20 Gemäß einem Protokoll des Fotografen Jürgen Nagel, dessen Zurverfügungstellung und weitere Informationen ich der Malerin Veronika Wagner verdanke. Siehe auch Veronika Wagner: Texte aus der Wendezeit und gegenwärtige Befindlichkeit, in: Thomas Kornbichler: Unter Deutschen. Innenwelten – Außenwelten. Texte zur Zeit, Berlin 1992, S. 161-167.

genommen und am 11. Oktober vom Bezirksvorstand bestätigt, jedoch nicht im Wortlaut verschickt wird.²⁰

Ende 1990 lösen sich die einzelnen Bezirksverbände auf. Zuvor tritt die Leitung der Sektion der Maler und Grafiker des Berliner Verbandes geschlossen zurück, um sich durch Neuwahlen legitimieren zu können; Nicolaus wird wiedergewählt und gewinnt neue Kräfte hinzu. Er leitet im Auftrag des VBK den Arbeitsstab der Verkaufsausstellung *Nur 9 Tage – Berliner Kunstmesse*, die vom 29. September bis 7. Oktober 1990 im Ausstellungszentrum am Fernsehturm stattfindet, und meint dazu: „In einer Zeit wirtschaftlicher Liquidierung einer Landeskultur und damit verbundener Ruinierung von wahrscheinlich 85% aller freien Künstlerexistenzen, ist es ein moralisches Gebot der Stunde, allen noch im Verband Bildender Künstler vereinten Künstlern eine Möglichkeit eigenverantwortlicher und organisierter Selbstdarstellung zu gewähren.“²¹ Im selben Jahr wird die artag-Ausstellungs-Gesellschaft mbH gegründet; Gesellschafter sind der VBK, der Verband der Kunstwissenschaftler und Kunstkritiker sowie der VBK-Landesverband Berlin.

Vom 12. Dezember 1990 bis 13. Januar 1991 ist Nicolaus in der Schau *Zweitakt. Bildende Kunst aus Berlin Ost und Berlin West*, einem gemeinsamen Unternehmen des Verbandes Bildender Künstler Berlin VBK und des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlin bbk im Ausstellungszentrum am Fernsehturm, mit dem Gemälde *Berliner Sammlung* (Abb. 60) und einer übermalten, *Die Sammlung am Meer* betitelten Radierplatte (heute: Kunstsammlung im Willy-Brandt-Haus; vgl. Abb. 61) vertreten. Die Magistrats-Verwaltung für Kultur (Ost) und die Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten (West) unterstützen das Projekt, das sich als „Auftakt zur Annäherung“ versteht, im Bemühen um Zusammenwachsen der beiden Stadthälften. Allerdings werden sich Ost- und West-Berliner bildende Künstler in Zukunft nicht viel zu sagen haben – ein Nachhall des Kalten Krieges, der sich in der „Frontstadt der Systeme“ besonders deutlich bemerkbar macht. Noch immer gelten Abstraktion und Figuration als Antipoden, der Anschluss an die von den USA ausgegangene Weltkunst und der Bezug auf die Klassische Moderne als unvereinbar, wobei die Trennlinie nicht mehr ausschließlich zwischen West und Ost verläuft. Aber es gibt nur einen Fressnapf, um den sich nun beide Seiten balgen – „die bisher vom DDR-Staat wohlumsorgten Kunstschaffenden sind aus dem warmen Nest geworfen worden, ohne das Fliegen gelernt zu haben.“²² Die unterlegene Seite steht von vornherein fest: Unterwerfung bzw. Integration sind für die Marktkompatibilität alternativlos. Im Essayteil des Kataloges bleibt Nicolaus unerwähnt – nicht das letzte Mal, dass er und ein Teil seiner Generation zwischen die Stühle geraten, da sie weder den Etablierten noch den Werden-den zuzuordnen sind.

21 Akademie der Künste, Archiv, VBK-Zentralvorstand 495.

22 Constanze Suhr: ZWEITAKT – Auftakt zur Annäherung?, in: Katalog der Ausstellung Zweitakt. Bildende Kunst aus Berlin Ost und Berlin West, Verband Bildender Künstler Berlin VBK und Berufsverband Bildender Künstler Berlin bbk, Berlin 1990 S. 10-12, hier S. 11.

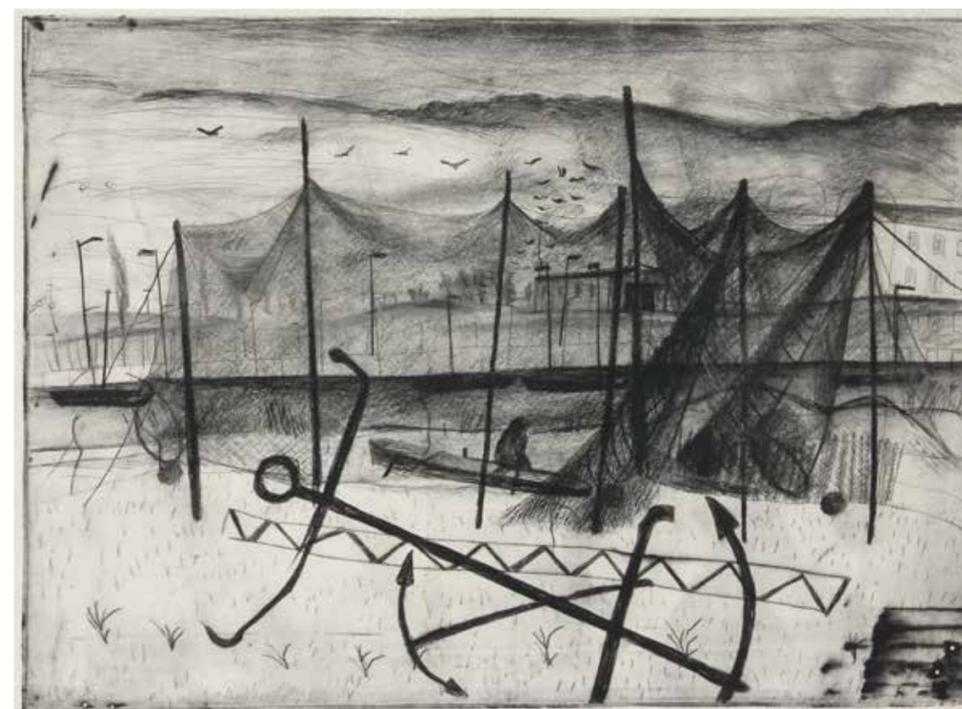


60
Berliner Sammlung
1990
Öl auf Leinwand
110 x 200 cm
Verbleib unbekannt

Der Vergleich des Gemäldes mit der im selben Jahr entstandenen Stadtvedute (Abb. 62) verdeutlicht, dass Nicolaus' simultaner Stilpluralismus es verhindert, ihm einen kunstmarktkonformen Stempel

aufzudrücken. In der *Berliner Sammlung* vereint er abstrakte und figurative Elemente, wobei der (gemalte, nicht collagierte) Tisch als Metapher für das Kleine Welttheater auf vielen Bildern wiederkehrt.

Im weiteren Verlauf des Jahres 1991 vertritt Nicolaus den Verband, der sich inzwischen in einen gemeinnützigen Verein umgewandelt hat, als Geschäftsführer. Als befremdlich und auch entwürdigend empfundene Sondierungen mit den für Kultur Verantwortlichen des Berliner Senats und dem bbk verlaufen desillusionierend. Nicolaus organisiert die erste (und letzte) Berliner Kunstmesse für den (Ost-)Berliner Bezirksverband Bildender Künstler im Ausstellungszentrum am Fernsehturm und präsentiert dort mit der *Stadtvedute* (Abb. 62) ein Gemälde, durch das der Mäzen Christian Daniel Ludwig auf ihn aufmerksam wird. Mit dieser Ausstellung endet die eigenverantwortliche Selbstdarstellung und kollektive Wahrnehmung der bildenden Künstlerinnen und Künstler aus den Ost-Berliner Bezirken als eigenständiges Kulturphänomen.



61
Sammlung am Meer
1990
Kaltadelradierung,
übermalt
73 x 82 cm
Besitz des Künstlers

Ein Fischernetz verstellt den Blick auf die Unendlichkeit des Horizonts, Anker stecken im Sand fest: Lähmender Skeptizismus überlagert die eigentliche Unbeschwertheit der Szenerie. – Seit 1985 nutzt Nicolaus die Möglichkeiten der Druckgrafik. Während flächenbetonte Linolschnitte an die Expressivität der Künstlergemeinschaft *Brücke* anknüpfen, wird mit Lithografien und vor allem Kaltadelradierungen eine eigentümlich schwerelose Wirkung erzeugt – der weitgehend unberührte Blattfonds führt zu einem Verfließen der Bildelemente. Nicolaus ritzt das Motiv vor Ort auf Ekalon-

Platten, von denen aus technischen Gründen nur wenige Abzüge hergestellt werden können. Dafür nimmt er die Druckwerkstatt der Akademie in Anspruch. Die meisten Blätter verschenkt er im persönlichen Bereich, zumal eine Distribution durch den Staatlichen Kunsthandel keine Option für ihn darstellt. Aus dem mittels der Radier-technik gewonnenen Fundus entstehen Derivate in Form für sich stehender Zeichnungen und Gemälde oder – umgekehrt – aus Zeichnungen Druckgrafiken und Gemälde.



Der VBK als e.V. verfällt zunehmend in Streitigkeiten unterschiedlicher Interessengruppen und sich profilierender Personen. Eine Fraktion, der Generation von Nicolaus angehörig, kann und möchte sich nicht mit dem Ende des „Experiments Sozialismus“ abfinden. Den auf dem Kunstmarkt Erfolgreichen wird folglich das moralische Verdikt angeheftet, „Kriegsgewinnler“ zu sein. Nicolaus, immer schon auf Abstand zu kollektivistischen Vereinnahmungen bedacht und durch seine durchaus exponierte Erscheinung vereinzelt, wird zum Verdachtsfall. Er verlässt den Verein und wird sich nie mehr einem künstlerischen Kollektiv zugesellen.

Der Blick vom Dach des Internationalen Handelszentrums an der Friedrichstraße gleitet über den Spreebogen mit Reichstag Richtung Westen. Die untergehende Sonne taucht den Fluss in magisches Orange. Im Vordergrund befindet sich eine heute bebaute Grünfläche. Trotz der noch existenten Mauer entsteht der Eindruck einer organischen Stadtstruktur. Diesbezüglich steht die Vedute in der Tradition Oskar Kokoschkas, der im Ersten Weltkrieg beschloss: „Aus diesem Drecksdasein [...] wollte ich heraus und habe mir geschworen, wenn ich da jemals lebend herauskomme und wieder malen kann, werde ich nur von den höchsten Gebäuden oder von den Bergen, on the top, ganz oben, stehen und sehen, was mit den Städten geschieht.“²³ 1990 und 1991 malt Nicolaus zwei variierende Fassungen (Stadtmuseum Berlin und Privatbesitz).

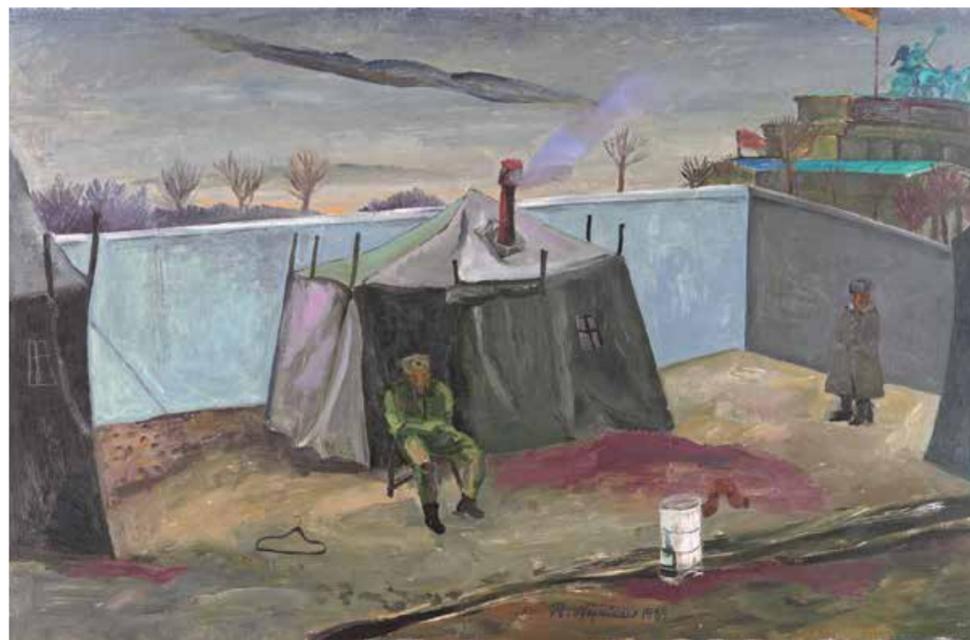
◀ 62
Stadtvedute, 1990
 Öl auf Leinwand
 143 x 93 cm
 Christian C.D. Ludwig –
 Foundation

23 Zitiert nach: Katalog der Ausstellung *Oskar Kokoschka. Städteportraits*, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien 1986, S. 189.

Weltbühne Pariser Platz

Nicolaus schließt die Zeit als Meisterschüler der Sektion Bildende Kunst der Akademie der Künste der DDR am 31. März 1989 erfolgreich ab, wie ihm urkundlich vom Präsidenten, Manfred Wekwerth, und vom Sekretär der Sektion, Harald Metzkes, bescheinigt wird. Er kann aber wechselnd verschiedene Ateliers am Pariser Platz weiter nutzen. Beflügelt durch den Fensterblick aus dem vorderen Teil des Akademiegebäudes, malt er eine Reihe von Veduten des Platzes. Vor allem das Brandenburger Tor, Symbol für die Wechselfälle der deutschen Geschichte, gerät in seinen Fokus. Auch das jenseits der Mauer gelegene Reichstagsgebäude und die ausgegrabenen Relikte der Wilhelmstraße spielen für die Bildaussage eine Rolle. Daraus entwickelt sich im Verlauf der Jahre eine Chronik des politischen Übergangs. Zwischen Kaltem Krieg und Wiedervereinigung wird hier, an der Schnittstelle von Ost und West, ein Stück Weltgeschichte aufgeführt. Das Tor ist bis zum Mauerfall abgesperrt, danach wandelt sich der Platz zum Aufmarschgebiet schrillen Lebens und schließlich zur Bühne für bitterböse Satire.

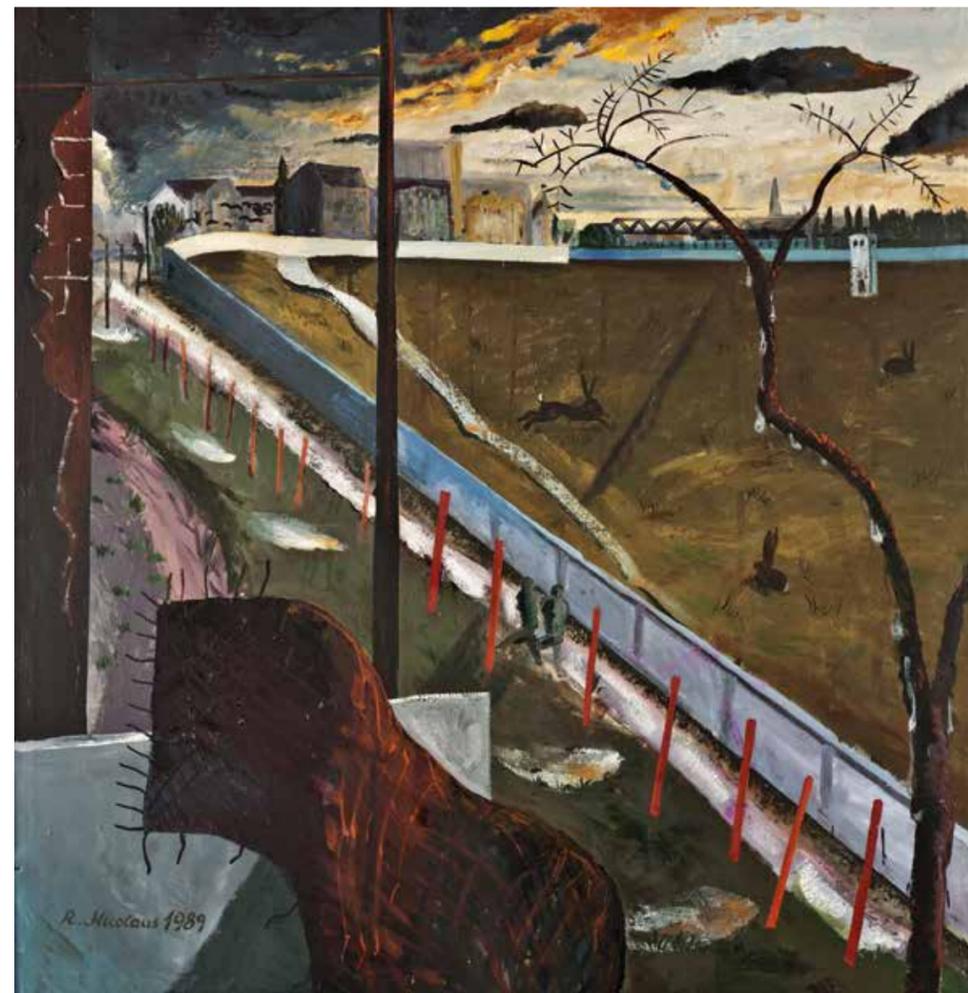
63
Warten auf Buletten
1989
Öl auf Hartfaser
90 x 125 cm
Dresden, Militärhistorisches Museum der Bundeswehr



24 Den gleichen Mauerabschnitt hielt René Rehfeldt, Sohn von Robert Rehfeldt und Leiter der Druckwerkstatt der Akademie, 1989 in der Radierung *Am Pariser Platz fest* (Anke Kuhrmann, Doris Liebermann, Annette Dörgerloh: Die Berliner Mauer in der Kunst. Bildende Kunst, Literatur und Film, hg. von der Stiftung Berliner Mauer und dem Lehrstuhl für Denkmalpflege an der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus, Berlin 2011, S. 119).

Die Beobachtung des trivialen Tuns der Grenztruppen, die die Zeit totschielen, verdankt sich einem spontanen Fensterblick. Nicolaus zeichnet die Szene und bringt sie abgewandelt innerhalb weniger Stunden

auf die Leinwand. Es ist die Momentaufnahme einer kuriosen Idylle im Schatten der Mauer und zugleich ein Sinnbild für die scheinbare Unabänderlichkeit der politischen Verhältnisse.²⁴



64
Ein Platz für Tiere
1989
Öl auf Leinwand
140 x 140 cm
Stadtmuseum Berlin, VII 92/5 x

Dominant schiebt sich das von Sperranlagen eingefasste Dreieck entlang der Ebert-, Bellevue- und Lennéstraße in den Stadtzentrum. Zu Ost-Berlin gehörig, wurde das Lenné-Dreieck 1956/57 eingeebnet, 1961 beim Bau der Berliner Mauer aber nur an der Ebertstraße massiv abgeriegelt. So blieb es von West-Berlin aus über Trampelpfade zugänglich. Ende Mai 1988 besetzten linksalternative Demonstranten das Gebiet. Als es am 1. Juli 1988 durch Gebietsaustausch an West-Berlin fiel, erfolgte die Räumung durch West-Berliner Polizei. Etliche

Personen „flüchteten“ daraufhin über die Mauer nach Ost-Berlin, wo sie in einer Betriebskantine verköstigt und anschließend über reguläre Übergänge rückgeführt wurden. Kaninchen hoppelten unbekümmert in dieser Zone des Abstrusen umher, was dem Gemälde den Titel von Bernhard Grzimeks beliebter Fernsehsendung des Hessischen Rundfunks einträgt. Im Vordergrund ragt eine Spolie aus der freigelegten Unterwelt ins Bild.



65
*Wir sind ein Volk –
 und was für eins!
 (Ein Herz für
 Deutschland), 1989
 Öl auf Holz
 125 x 178 cm
 Privatbesitz*

Wenn das Theatrum mundi zur Burleske mutiert, ist Nicolaus zur Stelle. Der Blinde im Versehrtenrollstuhl mit Reichskriegs- und Truppenflagge der Bundeswehr, in der Hand eine Cola-Dose, begegnet ihm tatsächlich auf dem Pariser Platz. Nicolaus trichtert ihm noch die Parolen des Wirtschaftswunderlandes ein und lässt die Wagenlenkerin der Quadriga zum Himmel auffahren – in Wirklichkeit wird Johann Gottfried Schadows Skulpturengruppe erst nach den Beschädigungen der Silvesternacht 1989/90 zwecks Restaurierung demontiert. Die Komposition, eine Hommage an Otto Dix und Felix Nussbaum, wird Nicolaus in der Mappe *Kopf hoch!* (Abb. 76) aufgreifen. Als er gebeten wird, sich an der Wiedereröffnung des U-Bahnhofs Bernauer Straße mit einem großformatigen Hintergleisbild zu beteiligen, spitzt er die Szene abermals zu.

66
 99 Tage von Berlin
 1989
 Öl auf Hartfaser
 180 x 180 cm
 Besitz des Künstlers



Der Titel des Gemäldes verweist auf *Die 120 Tage von Sodom* des Marquis de Sade, die Schilderung perverser Sexualpraktiken während der Regentschaft Ludwigs XIV. Nicolaus ist von der Verfilmung durch Pier Paolo Pasolini unter dem Titel *Salò oder die 120 Tage von Sodom* (1975), die er nach der „Wende“ sieht, unerträglich angewidert und unterstellt dem Regisseur selbstbezogene Triebbefriedigung im Gewand politischer Korrektheit, nämlich der Geißelung des Faschismus. In Pasolinis Verschleierungstaktik meint Nicolaus eine Analogie zum Gründungsmythos des später so genannten „besten Deutschlands aller Zeiten“ zu erkennen. Im Vordergrund verheißt

ein Theaterzettel „Die große Chance“. Mit „Chance“ ist das Zukunftsversprechen der Wendezeit umschrieben. Bei dem eingeklebten Ausriss handelt es sich jedoch um den Hinweis auf ein Lustspiel von Alfred Möller und Hans Lorenz ausgerechnet aus dem Jahr 1933. Ein Banner am Horizont verkündet den „TOD“. Panisch scheint sich die Quadriga von ihrem Sockel zu lösen und in den Nachthimmel zu entschweben.



Im Zuge einer kirchlichen Veranstaltung werden 1992 auf dem Pariser Platz Transparente mit der Losung „Jesus liebt Deutschland“ gezeigt. Der Stoffaffe auf dem Leierkasten hält eines davon in die Höhe. Der Tisch daneben zitiert Oskar Kokoschkas Gemälde *Das rote Ei* von 1940/41 (Prag, Nationalgalerie), das auf das Münchener Abkommen anspielt.²⁵ Fahnen der Siegermächte zieren die Tafel, der Bierkrug

verkündet „Liebe Glaube Hoffnung“. Die Bühne wankt, doch Jesus kann laut Lutherbibel bereits stinkende Tote zum Leben erwecken.

67
Jesus liebt Deutschland
 1992
 Öl auf Leinwand
 145 x 160 cm
 Privatbesitz

25 „Das Bild war in seiner Weise prophetisch.“ (Oskar Kokoschka: *Mein Leben*, München 1971, S. 257).

Systemwechsel?

„Der Untergang der DDR war für mich kein Lebensabschnitt, weil ich mit der DDR nichts zu tun hatte“, sagt Nicolaus polemisch. Die Ausstellung der Meisterschüler seines Jahrgangs findet von September bis November 1990 in der Akademie-Galerie im Berliner Marstall statt. Sie öffnet in einem Staat namens Deutsche Demokratische Republik und schließt in einem namens Bundesrepublik Deutschland, denn in die Laufzeit fällt der 3. Oktober 1990, Tag der „Herstellung der Einheit Deutschlands“. Nicolaus beteiligt sich mit den Gemälden *Atelierstillleben* (Abb. 41), *Verlorener Hafen* (späterer Titel: *Heroische Berliner Landschaft*, Abb. 43) und *Blick zum Potsdamer Platz* (späterer Titel: *Ein Platz für Tiere*, Abb. 63).²⁶

Die menschlichen Miasmen, die jeder Systemwechsel hervorbringt, sind für Nicolaus eine Steilvorlage. Die Zeit vor 1989 hält er für ein eingespieltes Betriebssystem, das durch einen „Betriebsunfall“ plötzlich in eine höchst burleske Situation ausartet. Dem anarchischen Taumel zwischen Herbst 1989 und Herbst 1990 kann er sich nicht entziehen, hat sogar zuweilen wahre Freude daran. So kontert er die Forderung des Wehrkreiskommandos der Nationalen Volksarmee, seinen Wehrdienstausweis abzuholen, mit dem Hinweis, dieser sei das „Dokument eines Dienstverhältnisses, welches ich als aufgehoben erachte [...]“.²⁷ Seine von temporären Angstpsychosen begleitete Hauptsorge gilt freilich der materiellen Zukunft, die sich für freie Künstler als ausgesprochen prekär erweist. Diese sind im Gegensatz zu angestellten „Kulturschaffenden“ im Einigungsvertrag nicht berücksichtigt. Stattdessen wird Nicolaus nach dem 3. Oktober 1990 Zwangsmitglied in der Berufsgenossenschaft der Maler und Lackierer; er, der akademische Kunstmaler, also Anstreicher. Im Westen sind jetzt Künstler aus der DDR im Gegensatz zu denen, die vor 1989 im Zuge eines devisa bringenden Kulturaustauschs einen gewissen Bekanntheitsgrad errungen haben, alles andere als willkommen. Viele erleiden eine permanente Demütigung und abgesprochene Existenzberechtigung, abgeschoben in irgendeine Arbeitsbeschaffungsmaßnahme.²⁸ Unvergessen bleibt das Arschloch-Zitat von Baselitz. Später wird Nicolaus sagen, der so genannte Systemwechsel habe für ihn unter künstlerischem Aspekt nie stattgefunden, er habe nur die Themen verändert.²⁹

26 Roselene Willumat, Carolin Schönemann (Redaktion): 12 Meisterschüler. Graphik – Malerei – Plastik – Photographie – Tapiserie, hg. von der Akademie der Künste der DDR, Berlin 1990.

27 Schreiben vom 22.6.1990.

28 Vgl. Bärbel Mann: Abbrüche und Aufbrüche?, in: Katalog der Ausstellung *Aufbrüche. Abbrüche, Umbrüche. Kunst in Ost-Berlin 1985-1995*, Stiftung Kunstforum Berliner Volksbank und Stadtmuseum Berlin, 2022, S. 44-53.

29 Georg Baselitz, 1957 in den Westen übersiedelt, äußert 1990 in einem Interview mit der Kunstzeitschrift *ART*, dass die „Staatskünstler“ Bernhard Heisig und Wolfgang Matheuer nicht nur „Jubelmaler“, sondern „Arschlöcher“ seien und jene, die malen konnten, in den Westen gegangen seien oder das Land verlassen mussten.



Der *Jahrhundertschritt*, die berühmte Skulptur Wolfgang Matheuers von 1984, gilt als Parabel auf die Zerrissenheit des 20. Jahrhunderts. Nicolaus stellt sie in die Trümmerwüste des Potsdamer Platzes, aus dem eine stacheldrahtumwundene ionische Säule emporragt. Statt dynamischer Vorwärtsbewegung vollführt die nunmehr arm- und kopflose Figur einen statischen Kniefall, bleibt somit im Hier und Jetzt gefangen.

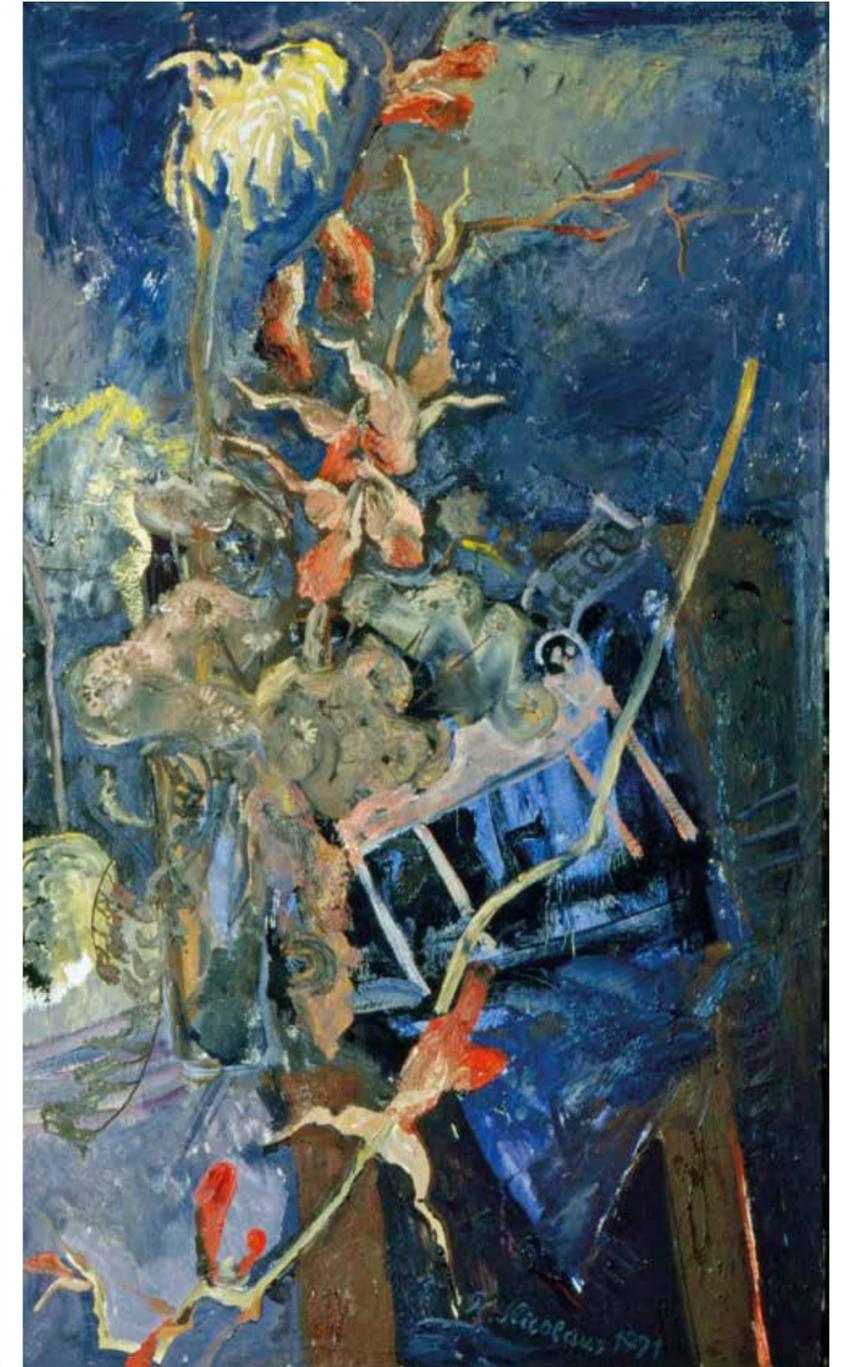
68
Antike in Berlin, 1990
Kaltnadelradierung
1. Zustand, 1/5
50 x 60 cm
Besitz des Künstlers



Die Tafeln sind nicht ursprünglich als Triptychon konzipiert, beziehen sich aber formal und inhaltlich aufeinander. Sie bilden einen Abgesang auf die Meisterschülerzeit am Pariser Platz und sind darüber hinaus



ein Gleichnis des Übergangs: durch die Zerrissenheit der Komposition, das Übereinanderlegen verschiedener Material- und damit Zeitschichten, die Darstellung von Blumen im Zustand ihrer Agonie und durch



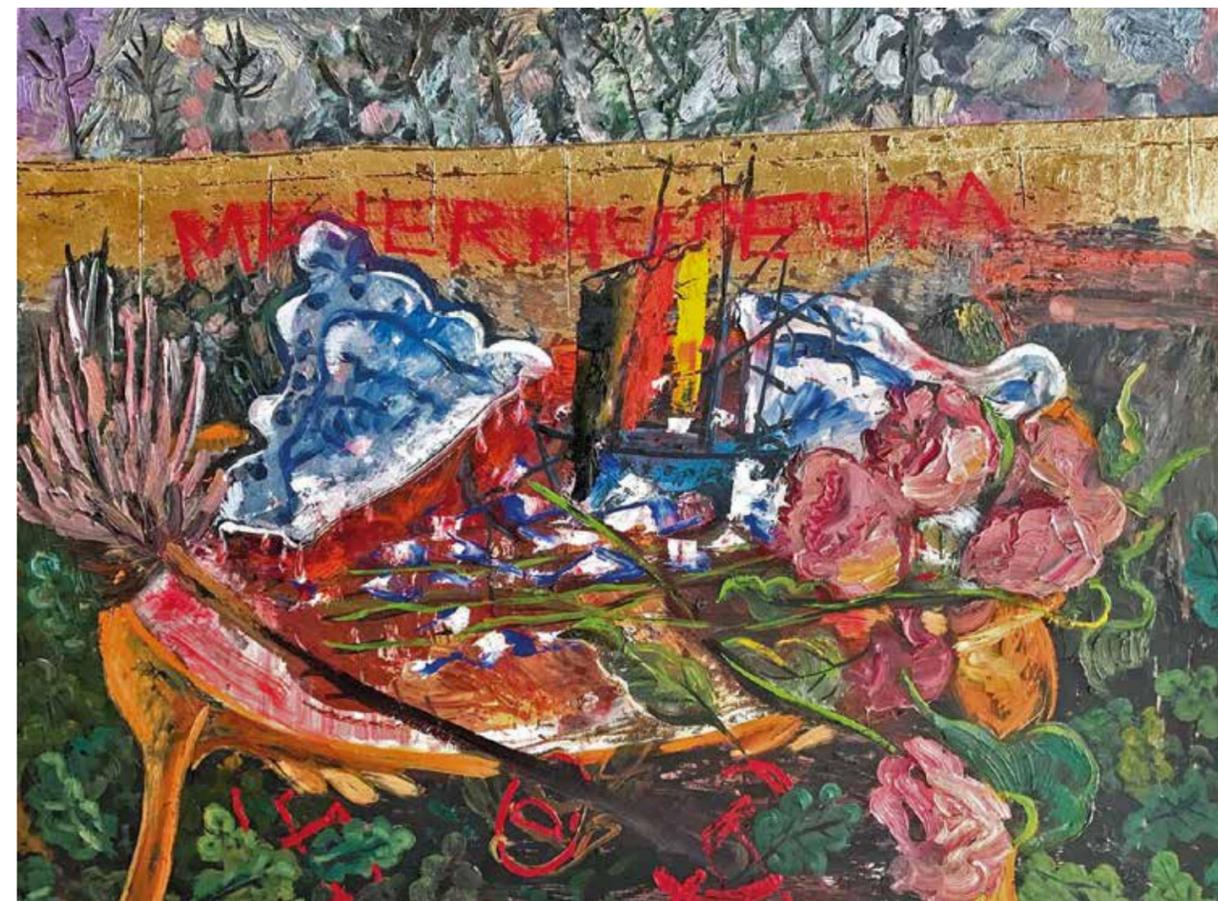
das schwankende Tischmotiv als Projektionsfläche für das große Theater jenseits der Ateliertür. Mittendrin das Wort „ich“ und ein skulpturaler Kopf aus gebranntem Ton, der sich mittlerweile aufgelöst hat.

69
Die Schönheit des Ateliers, 1991/92
 Öl auf Leinwand auf Hartfaser
 120 x 235 cm
 ehemals Dresdner Bank



An den Veränderungen, die Nicolaus an dem Stillleben vornimmt, lassen sich die konträren Reaktionen auf den historischen Prozess der deutschen Wiedervereinigung unmittelbar ablesen. Der ursprüngliche Zustand des Jahres 1986 zeigt in expressiv leuchtenden Farben einen blühenden, von einer niedrigen Friedhofsmauer eingegrenzten Garten. Ab 1989 wird das Bild überarbeitet. Den radikalsten Eingriff nimmt Nicolaus 2018 vor. Drei Jahre zuvor ist er an der Ausstellung *Weltenwechsel. Sammlung Siegfried Seiz. Figürliche Malerei aus*

dem letzten Jahrzehnt der DDR und heute anlässlich des 25. Jahrestages der deutschen Wiedervereinigung im Kunstmuseum Reutlingen / Kunstverein Reutlingen (davor im Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus) beteiligt (vgl. Abb. 57). Als bei der geselligen Nachfeier zur Reutlinger Eröffnung der Vorwurf der Undankbarkeit seitens der Ostdeutschen bezüglich der demokratischen Segnungen des Westens und sogar die Forderung nach einem (umgekehrten) antifaschistischen Schutzwall laut werden, kommt die Idee zu einer thematischen Um-



deutung auf. Aus dem maroden Schiffsmo-
dell, eingekeilt zwischen den beiden Teilen
einer ebenfalls zerbrochenen Servierplatte,
wird durch Zugabe einer Deutschlandfahne
die *Gescheiterte Hoffnung* in Anklang an
Caspar David Friedrichs Gemälde eines
unter Eisschollen zerborstenen Segel-
schiffs (eigentlich: *Das Eismeer*, Hamburger
Kunsthalle). Mit der Flex fräst Nicolaus in
die Mauer tiefe Spuren, die nun zu d e r
Mauer wird, und als Westmauer vergoldet
er sie. So wird sie gleichsam zum Vitri-
nenobjekt für den historischen Rückblick.

Ein darauf gesprühtes Graffito erklärt sie
folglich zum „MAUERMUSEUM“. Unter den
Tisch gekehrt liegt die Kennzeichen-„D“-
Plakette, flankiert von Hakenkreuz, Ham-
mer und Sichel.

70
*Stillleben mit
Artischocke, 1986
Öl auf Hartfaser
90 x 120 cm*

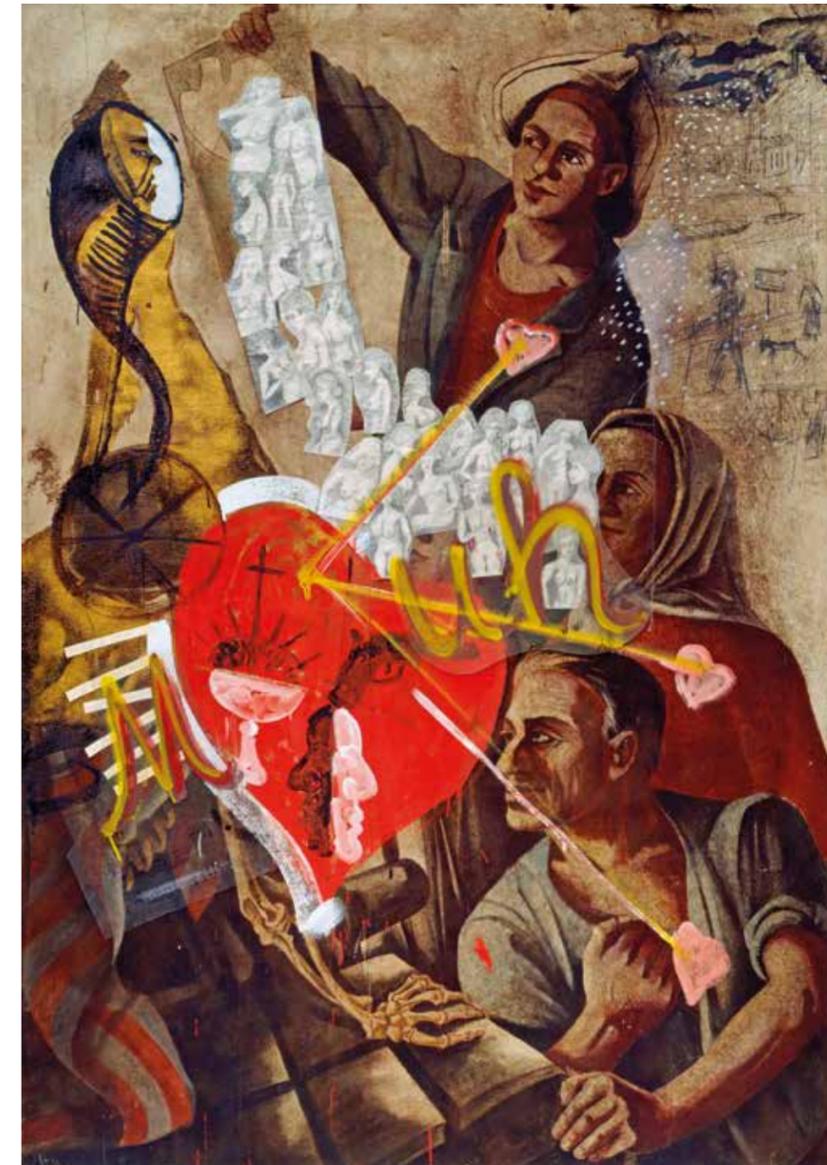
übermalt mit:

71
*Deutsches Inventar
1986-1989-2018
Besitz des Künstlers*

Der Akademie aufs Dach gestiegen

Im Sommer 1990 steigt Nicolaus der Akademie im doppelten Wortsinn aufs Dach. Voller Experimentierlust inszeniert er dort mit Marlene Jachmann, einer damaligen Teilnehmerin des von ihm geleiteten Volkskunstzirkels, eine Performance und lässt sie dabei tänzerisch einen Reifen in Rotation versetzen. Das Notdach der Teilruine gehört zu einem zuvor streng abgesperrten Trakt, in dem die Grenztruppen stationiert waren. Nur der Stumpf des Schornsteins des Heizhauses engt den freien Blick auf das Brandenburger Tor ein. Sich in der Kunstform der Performance auszudrücken, bildet für Nicolaus eine Ausnahme. Lieber vertraut er auf die Kraft des traditionellen Tafelbildes, dessen technische Begrenztheit er freilich sprengt.

72
Performance
auf dem Dach
der Akademie, 1990



73
Die Geburt einer Idee
1993
Mischtechnik
260 x 180 cm
Privatbesitz

Im Heizungskeller des Akademiegebäudes stößt Nicolaus auf ein Agitprop-Bild im Stil des Sozialistischen Realismus, das ihm als Arbeitsmaterial zum Übermalen überlassen wird. Erst nach einer Reinigung entdeckt er die Signatur „St 51“ und damit die Autorschaft Horst Strepfels.³⁰ Von dessen Sohn erwirkt er das Einverständnis zur Nachnutzung. Aber Nicolaus übermalt das Bild nicht, sondern macht es zur Grundlage eines neuen. Ein Hüttenarbeiter,

eine Bäuerin, ein Agitator sowie der von einer US-Flagge umhüllte Tod lassen sich noch erkennen. Von Nicolaus stammen die Fegertsche Jungfrauen-Parade, die Kritzeleien an der Wand und das Herz Jesu mit den Pfeilen der Stigmatisation sowie einem dialektischen Januskopf. So wird eine ironische Paraphrase auf den Totalitarismus daraus: Liebe, Glaube, Gewalt und hysterische Bereitschaft des sich Hingebens bedingen einander.

30 Der kommunistische Maler und Grafiker Horst Strepfel (1904–1975) wurde 1947 Dozent und 1949 Professor an der Kunsthochschule Weißensee, geriet aber in den Strudel der Formalismusdebatte und siedelte 1953 aufgrund drohender Verhaftung nach West-Berlin über.



74
*Eine Tat aus
 Überzeugung,
 begangen auf einem
 schwer zugänglichen
 Platz, 1992
 Öl auf Leinwand
 und Materialien
 145 x 203 cm
 Artothek Lageso Berlin*

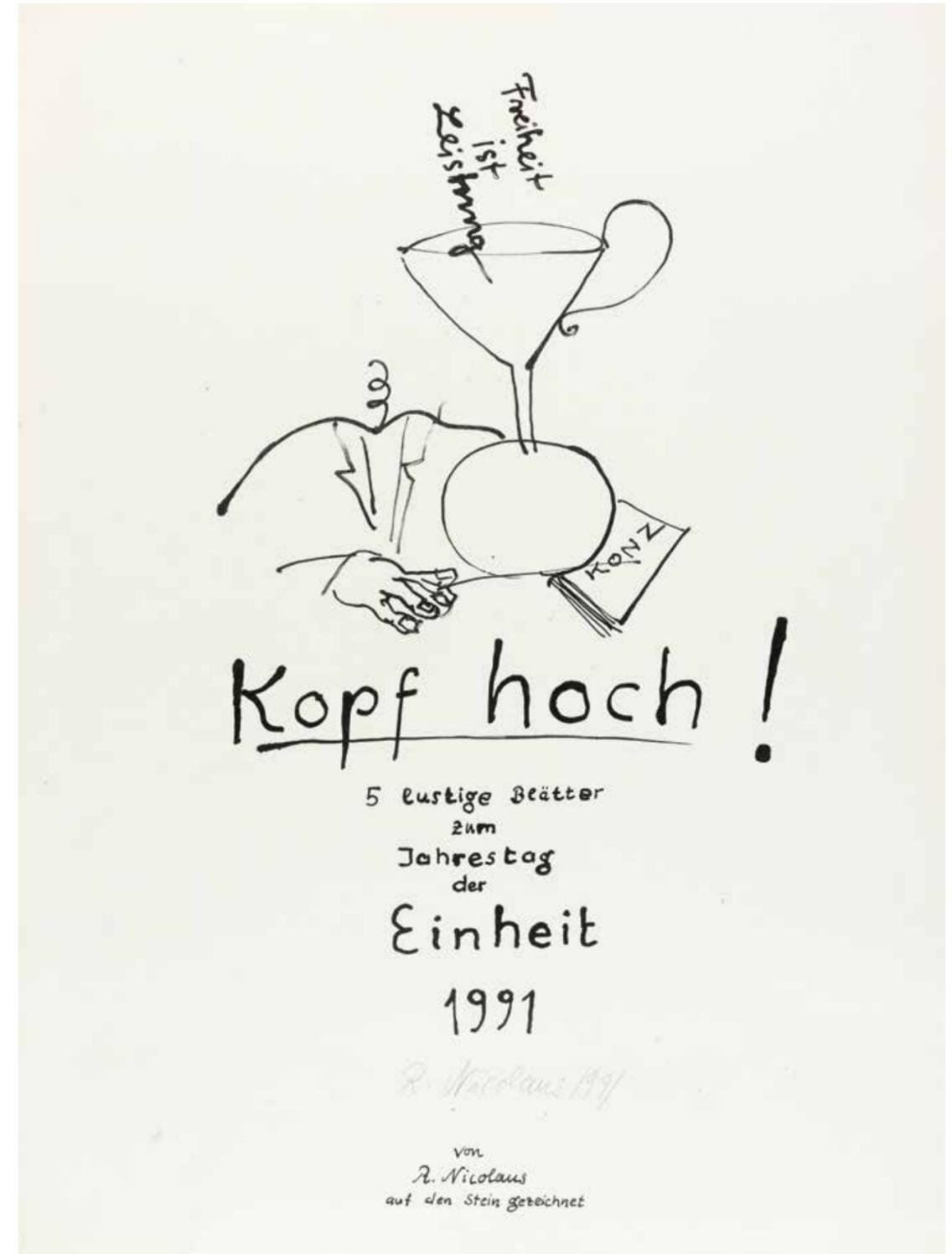
Zwei Jahre nach der Performance übersetzt Nicolaus sie in einen wilden, mit Collagepartikeln übersäten Farb- und Formensturm. So erhält die Performerin ein Gesicht aus dem Sperrmüllfund Fegert. Auf dessen Darstellung Beate Klarsfelds, von Nicolaus in der Collage *Schöne neue Welt adieu* (Abb. 12) verarbeitet, hatte Fegert „Tag und Nacht hat sie nachgedacht“ notiert, was Nicolaus als Zitat in sein Gemälde einfügt. Von nun an sind auf den Bildträger applizierte Materialien und scheinbar willkürlich aneinandergereihte Begriffszitate fester Bestandteil von Nicolaus' Malerei.

Kopf hoch!

In der Manier der Mappenwerke von George Grosz wie *Ecce Homo* von 1922, in denen dieser mit provozierenden Darstellungen die Gesellschaft der Weimarer Republik seziert hat, knöpft sich Nicolaus Auswüchse des deutsch-deutschen Vereinigungsprozesses vor.

Auf dem Titelblatt annonciert Nicolaus seine Steinzeichnungen als „lustig“, womit er sich auf die Satirezeitschrift *Lustige Blätter* bezieht, die ihm ebenso wie andere Ulkblätter, Mode- und Lifestyle-Illustrierte zu einer unerschöpflichen Quelle seiner Bildwelt erwächst. Eingetrichtert wird dem kopflosen Bundes-Neubürger das Motto „Freiheit ist Leistung“ – und die Lösung heißt „KONZ“. Franz Konz ist der Autor des im Osten nach 1989 zum Bestseller avancierenden Ratgebers *1000 ganz legale Steuertricks*. Was früher das Kommunistische Manifest, ist plötzlich der Konz. Nicolaus erhält ihn von seiner Schwiegermutter zum Geschenk.

Auf dem ersten Blatt lässt der aus dem Gemälde *Wir sind ein Volk – und was für eins!* bekannte Rollstuhlfahrer (Abb. 66) die Korken knallen, während ein Straßenköter auf Hammer und Sichel schießt. Das zweite Blatt zeigt einen späten Nachfahren von Grosz' Kapitalistenschwein aus der *Räuber*-Mappe. Mit einem Solinger Messer und D1-Netz-Handy bewaffnet, penetriert er eines der 17 Millionen ostdeutschen „Opfer“, die sich die große Chance nicht entgehen lassen wollen. Blatt drei nimmt die Deuschtümelei einer unterbelichteten Säuferei auf Korn. Auf dem vierten Blatt kriegen sich eine feiste West- und eine magere Ost-Germania in die Wolle. Ihr jeweiliger Nachwuchs zieht einen Spielzeug-Mercedes hinter sich her bzw. hält ein dürres Ästchen in der Hand. Nur der West-Zwerg schafft es auf den Einband der Mappe. Auf Blatt fünf wollen siamesische Zwillinge einander abstechen, doch sie sind gefesselt. Aus ihrem gemeinsamen Herz schlagen die Flammen – der deutsche Bruderkampf bildet das farbig hervorgehobene Finale des Dramas.





76 Blatt 1: Nun kommt der Karren endlich aus dem Dreck



77 Blatt 2: Brautschau hinter'm Brandenburger Tor



78 Blatt 3: Deutscher Wald Deutschem Reh



79 Blatt 4: Bitte nicht vor den Leuten!



80
Blatt 5:
Eine Liebe in Deutschland

Mappenwerk *Kopf hoch! 5 lustige Blätter zum Jahrestag der Einheit*, 1991
Einband, Titel, Inhaltsverzeichnis,
5 Lithografien,
eine koloriert, 55 x 42 cm (Mappe)
Stadtmuseum Berlin, GDR 92/3

Die Stasi-Akte

Nicolaus sieht die über ihn angelegte Stasi-Akte Mitte der 1990er Jahre ein. Sie ist enttäuschend dünn. Nichts über die Zeit mit Robert Rehfeldt, dessen exponiertes Networking prädestiniert war, in den Fokus der Organe zu geraten. Nichts über die zwei Ungarn-Reisen, die Nicolaus 1971/72 unternahm, um auf Empfehlung Rehfeldts einige oppositionelle Künstler in Budapest und in Balatonboglár am Plattensee zu besuchen, wobei er ins Visier der ungarischen Staatssicherheit geriet. Nichts über seine Leidenschaft für Antiquitäten zu einer Zeit, als die „Koko“ (Bereich Kommerzielle Koordinierung der Staatssicherheit) anfing, gezielt Privatsammler und auch Museen auszuplündern. Dagegen findet sich ein Brief seiner Mutter aus der Armeezeit, in dem sie einen ehemaligen Lehrlingskameraden bittet, auf Roland mäßigend einzuwirken. Außerdem enthält die Akte Berichte des tschechoslowakischen Geheimdienstes über ein angeblich konspiratives Treffen mit seiner in den Westen ausgereisten Geliebten in Prag. Umgekehrt hat es keinerlei Anwerbungsversuche der Stasi gegeben.

1993 verbreitet ein Meisterschülerkollege das Gerücht, Nicolaus sei Informeller Mitarbeiter des Staatssicherheitsdienstes gewesen. Dies kommt zum damaligen Zeitpunkt einer künstlerischen wie moralischen Vernichtung gleich. Nicolaus fühlt sich in seiner Ehre verletzt und klagt auf Unterlassung, was letztinstanzlich Erfolg hat; eine geheuchelte Entschuldigung folgt, die Nicolaus nicht annimmt. Nach dem Erlebnis dieser Boshaftigkeit verabschiedet er sich endgültig aus dem nach seinem Empfinden zunehmend von Missgunst und Neid geschwängerten Dunstkreis der Ost-Berliner Künstlerkollegen.

81 ►
Der Kopf eines Künstlers,
1993/94
Öl auf Spanplatte
145 x 120 cm
ehemals Dresdner Bank

Thematisiert wird eine schizoide Lebenssituation. Aus dem Künstlerkopf will allherhand herauspringen, was die helmartige Bedeckung jedoch verhindert. Seit den späten 1980er Jahren lockert sich das selbst auferlegte Gebot politischer Vorsicht, aber die Schere im Kopf ist weiterhin vorhanden und beginnt, ein Eigenleben zu führen. Subtil wirken die Mechanismen der Selbstverkümmerng, der stalinistischen Doppeltzungigkeit, fort.



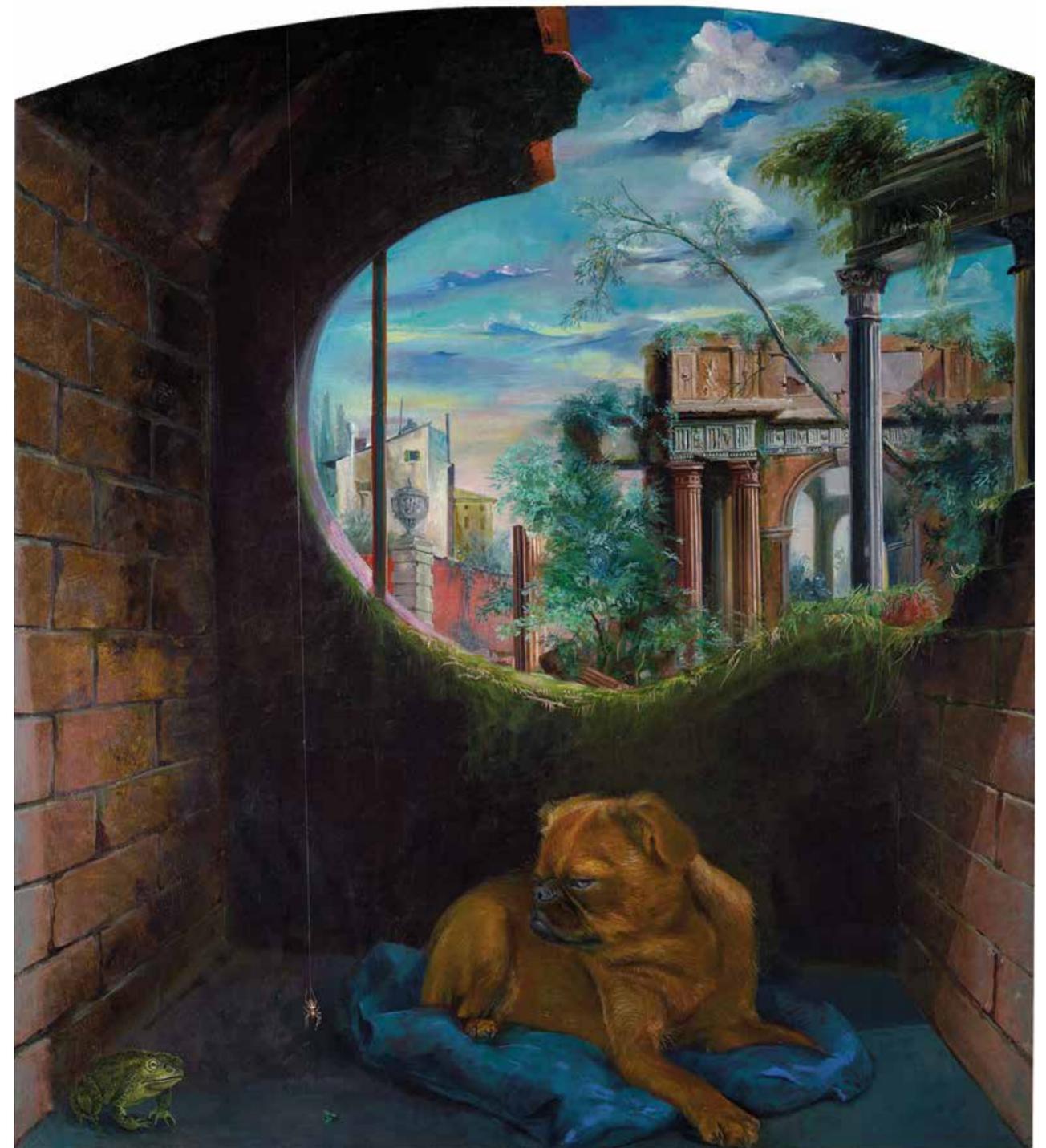
Et in **arcadia** ego

Über der Liegecouch, auf der das Kind Roland nächstens schläft, ist eine Bastmatte angebracht. Darauf darf der Junge Dinge anheften, die ihm gefallen: einen rostigen Degen, Micky-Maus-Bilder – und die Reproduktion einer Arkadischen Landschaft von Claude Lorrain. Indem er sie auf die pittoresk-ruinöse Potsdamer Schlösserlandschaft projiziert, kann er sich darin verlieren. Überhaupt hat er einen Sinn für Ästhetik und versteht nicht, weshalb die Zeugen Jehovas grundsätzlich allem Schönen ablehnend gegenüberstehen. Als Jugendlicher kleidet sich Roland so, wie er es schön findet. John Steed und Emma Piel stehen Pate; mit Schirm, Charme und Melone will er durchs Leben gehen. Er sieht sich schon in einem Landschloss und staffiert es in seiner Fantasie aus.

Sehr viel später wird es Nicolaus in seinem Blumberger „Florilegium“ gelingen, den kindlichen Traum dank Sammlerglück und Baugeschick wenigstens ansatzweise zu verwirklichen. Den Besucher empfängt ein stimmiges Ensemble von ästhetischen Versatzstücken des „Alten Europa“: Deckenleuchter aus Murano, ein monumentaler Kakadu aus der Nymphenburger Manufaktur, dazwischen eine patinierte Ikone ... – für Nicolaus illusionistische Brücken über alle Abgründe des alltäglichen Lebens. Nach Italien oder Griechenland hat es ihn nie gezogen, sein Arkadien findet er mittels Imagination, gegebenenfalls auch vor der Haustür.

82 ►
Bemaltes Kaminschild
um 2017
Öl auf Spanplatte
98 x 87 cm
Besitz des Künstlers

Ein Lebensgleichnis: Die Spinne guckt auf den Brummer, die Kröte glotzt auf die Spinne, Zwerggriffon Nikki schaut auf die Kröte, und wir auf die arkadische Landschaft, die sich jenseits des eng ummauerten Raums auftut.





83
Lagune der Leichtigkeit
 2001
 Öl auf Leinwand,
 179 x 249,5 cm
 Christian C.D. Ludwig –
 Foundation

Das Panorama der Museumsinsel gibt den Blick aus dem Atelierfenster des Instituts für Kunstpädagogik der Humboldt-Universität in der Burgstraße wieder. Das Gegenstück mit den Kuppeln des Bode-Museums und der Synagoge in der Oranienburger Straße schließt sich rechts an und ist vom Dach des Nachbargebäudes des Instituts

gesehen. Nicolaus' Malstil wandelt sich um die Jahrtausendwende: Die Farben werden leuchtender, der Pinselduktus freier. „So ein Bild entsteht ohne Vorzeichnung, die Komposition wird mit ein paar Strichen festgelegt. Jedes gute Bild muss sich von alleine malen. Ist viel zu komplex, als dass es in allen Elementen – Komposition, Rhythmus,



Kolorit – vorgedacht werden könnte. Spontane Entscheidung: der aggressiv hereinführende Balken der Kaiser-Friedrich-Brücke, zack; die venezianische Gondel, zack – alles andere entsteht von alleine. Dass die Kolonnade versinkt, als ob die Lagune Schlagseite hätte, das sind Dinge, die beim Arbeiten passieren. Jede maleri-

sche Entscheidung wie die Erdbeere muss getragen sein von einer geometrischen Logik. Hier muss ein roter Klecks hin, das muss nicht inhaltlich legitimiert werden. Im Himmel kann antwortend Rhythmus geschaffen werden.“

84
Rendezvous der Fremden
 2001
 Öl auf Leinwand
 180 x 245 cm
 Christian C.D. Ludwig –
 Foundation



85
An einem frühen Morgen
 2005
 Öl auf Leinwand
 70 x 100 cm
 Besitz des Künstlers

Wie auf dem Panorama *Rendezvous der Fremden* (Abb. 84) durchstreift Nicolaus als Kentaur die der Realität abgerungene Wunderwelt, hier den Potsdamer Neuen Garten. An einem Fenster des 1789/90 errichteten Holländischen Etablissements steht eine nackte Schöne. Doch der Künstler, ange-
 tan mit Raoul Hausmanns *Mechanischem Kopf* (Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou), bleibt im träumerisch in sich Versunkenen. Mit der um 1920 entstandenen Assemblage, später *Geist unserer Zeit* genannt, provozierte der Dadaist das bürgerliche Publikum. Nicolaus

zeigt sich vor allem in seinen Collagen und Skulpturen von Hausmann angeregt, aber hier bestimmt nicht Provokation die Bildaussage, sondern ironische Distanz.



Den Begriff „arkadisch“ versteht Nicolaus als Synonym für „malerisch“, „romantisch“ oder „verträumt“, weshalb auch eine Schönheit und Harmonie ausstrahlende abstrakte Komposition damit belegt werden kann.

86
Arkadische Landschaft, im Rückspiegel gesehen,
 um 2000
 Öl auf Leinwand
 40 x 50 cm
 Christian C.D. Ludwig –
 Foundation

Bild und Begriff

Wie kommt ein Bild zur Welt, was ist zuerst da: eine visuelle Vorstellung oder eine begriffliche? „Am Anfang war das Wort“, heißt es im Johannes-Evangelium. Nicolaus, mit bibeltreuer Vergangenheit, misst dem Wort großes Gewicht bei. Er hat nie ein traditionelles Skizzenbuch geführt, sondern sammelt Zettel mit notierten Begrifflichkeiten. Manchmal liest er zwei, drei Worte, die zum Kristallisationspunkt einer bildlichen Entsprechung werden. Häufig ist der Auslöser eine Begriffspaarung, die er für kurios und hintergründig erachtet.

Anderes entsteht aus dem Augenschein – Nicolaus sieht in Medien verbreitete Bilder und assoziiert damit einen Begriffszusammenhang. „Ein grundlegendes Moment meines ganzen Schaffens ist das Bildhafte“, sagt er. „Ich bin ein vollkommen bildhafter Mensch. Mein Weltreflektieren ist immer bildhaft, denn ich bin kein Begriffsmensch. Ich benutze zwar Begriffe, aber immer nur in Verbindung mit einer bildhaften Entsprechung. Die Begriffssysteme müssen zu einem Bild finden.“ Also handelt es sich im Grunde um einen dialektischen Prozess. Dafür führt Nicolaus ein elektronisches Skizzenbuch in Form von Screenshots, gesammelt in einer täglichen Presseschau.

Nicolaus hat bisweilen das Gefühl, ein Medium zu sein. Er ist wirklichkeitsorientiert, der künstlerische Impuls resultiert aus dem Tageserlebnis. Das Tageserlebnis kulminiert in einem Begriff, der eine bildhafte Metapher erfordert, die der Unfassbarkeit des Begriffs eine ebenso unfassbare Bildlichkeit gegenüberstellt. Das kann sich in Gegenständlichkeit ebenso gut wie in Abstraktion ausdrücken. Die Idee zu einem Bild kommt spontan, sie bildet den Rhythmus des Schaffens. Nicolaus ist Fantast und Analytiker, eine multiple Persönlichkeit. Bisweilen wird die Begrifflichkeit von der Realität eingeholt, dann mutiert der Künstler zum Hellseher.

Bierernst soll man das alles nicht nehmen, nie ist Nicolaus der bissige Kritiker an seiner Zeit, sondern bleibt im Inneren immer ein Humorist. Das ergibt sich schon aus den Bildtiteln, welche die Komposition in einer persiflierenden Weise aufgreifen. „Warum soll ich das nicht ausleben? Niemand hat das Recht, mir die Lust an der Selbstbelustigung zu verbieten.“



Das gelbe Pferd kann als Symbol für Nicolaus' geistige Sprunghaftigkeit gedeutet werden. Das Jahr 1992 steht unter dem Eindruck der mit den historischen Verläufen verbundenen Kuriositäten, Novitäten und Obszönitäten. Daraus resultiert ein schöpferisch burlesker Umgang mit Begriffen und Inhalten, die sich in seltsamer Komik offenbaren. Bei einer Theologin lässt sich – nachträglich – gar an den Workshop „Vulven malen“ auf dem Evangelischen Kirchentag in Dortmund 2019 denken, was Nicolaus gedanklich mit der erotischen Marienerscheinung am linken Bildrand und der madonnenhaften Nackten aus dem Sperr-

müllfund Fegert oben rechts vorwegnimmt. Überdies zitiert er bekannte Stereotypen, so mit den kleinen roten Farbtupfern, die der Geißelsäule auf einem Bildwerk der Zeit um 1500 entnommen sein könnten; eine Zutat im letzten Moment der Fertigstellung des Bildes. „Man macht etwas und reagiert auf das Gemachte. Die Aktion in ihrem Ergebnis hinterlässt entweder Ratlosigkeit oder sie provoziert eine weitere Aktion. Solange der Malfluss in Bewegung ist, hat das Bild eine aus dem Instinkt geborene formalästhetische Stringenz. Erst wenn der Instinktoprozess übergeht in eine Ebene des Nachdenkens, muss man aufhören.“

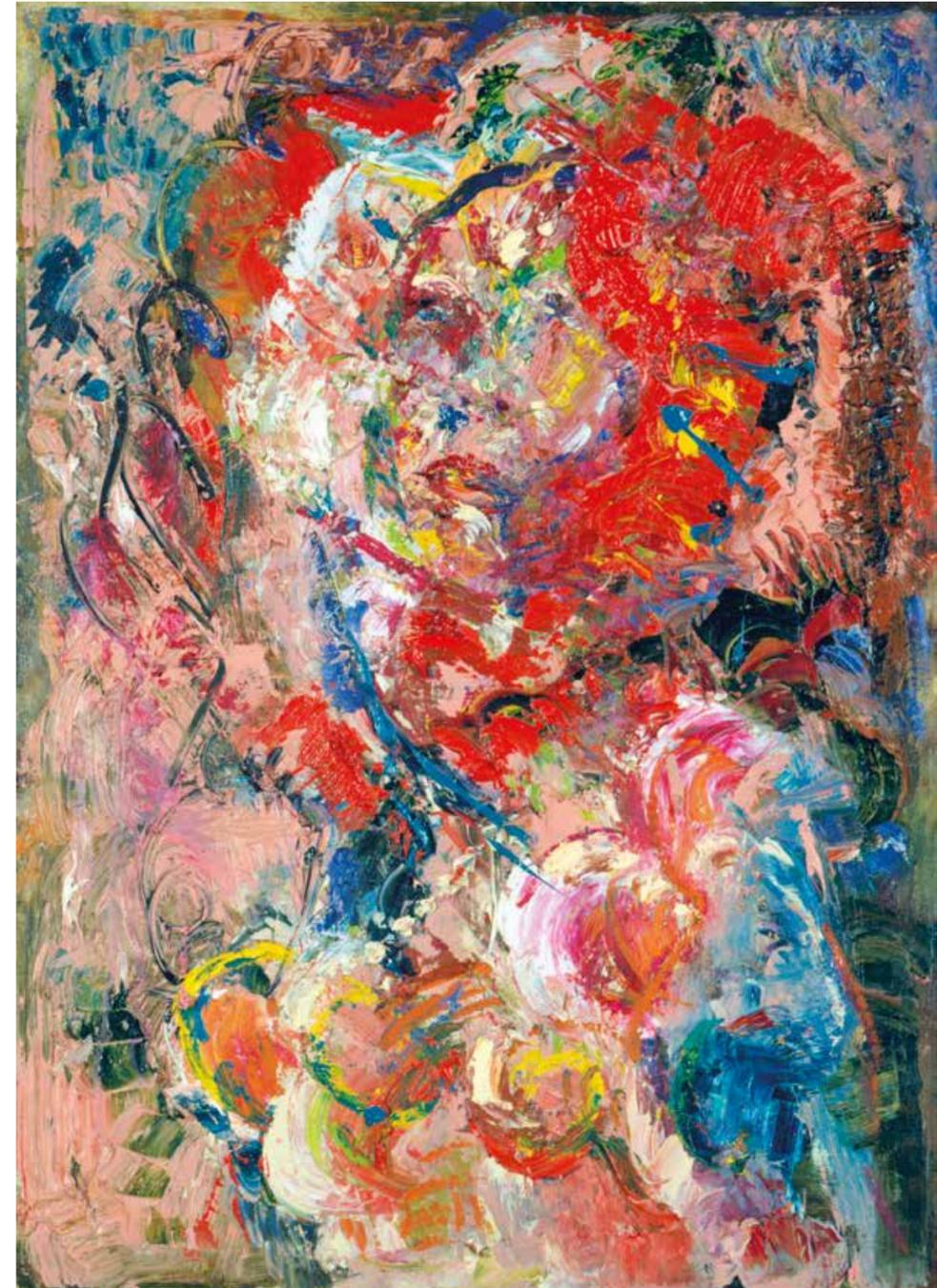
87
*Geißelung und
Apotheose einer
Theologin mit
Domina-Erfahrung
1992
Öl auf Leinwand
120 x 190 cm
Artothek Lageso Berlin*



88
*Berliner Balkon,
 halbwegs aufgeräumt
 1992
 Öl und Collage auf
 Leinwand, 70 x 80 cm
 Sammlung Jörn Merkert,
 Spatzenhausen / Obb. /
 Blaues Land*

Ein tränendes Herz, ein Ausriss aus einem Programmheft des Staatstheaters Göggingen, ein Stück Mauer – religiöse Brünstigkeit, Bühnenillusion und politische Realität vereinigen sich zu einem Mummenschanz, bei dem einzelne Begriffe dinglich hervortreten. Was eben noch als Erfüllung einer geometrischen Notwendigkeit bedingt war, erfährt im nächsten Moment eine begriffs-

assoziative Legitimation. So ein Bild entsteht ohne Absicht, völlig intuitiv, aber nicht beliebig. „Ich erzähle eine Geschichte, die ich nicht kenne, und die anfängt, sich von allein auszuzeichnen.“



89
*Bildnis einer Marquise
 um 2000
 Öl auf Leinwand
 70 x 50 cm
 Besitz des Künstlers*

Aus informellen Farbschichten schält sich das figurative Abbild einer unbestimmten Person – einer Marquise, einer Dragqueen oder des Künstlers selbst. Schon als Kind

sucht Nicolaus auf der Toilette sitzend bei stundenlanger Betrachtung des Terrazzo-Fußbodens Bilder, die sich ihm, wenn sie sich einmal erschließen, einbrennen.

Schatten! der Vergangenheit

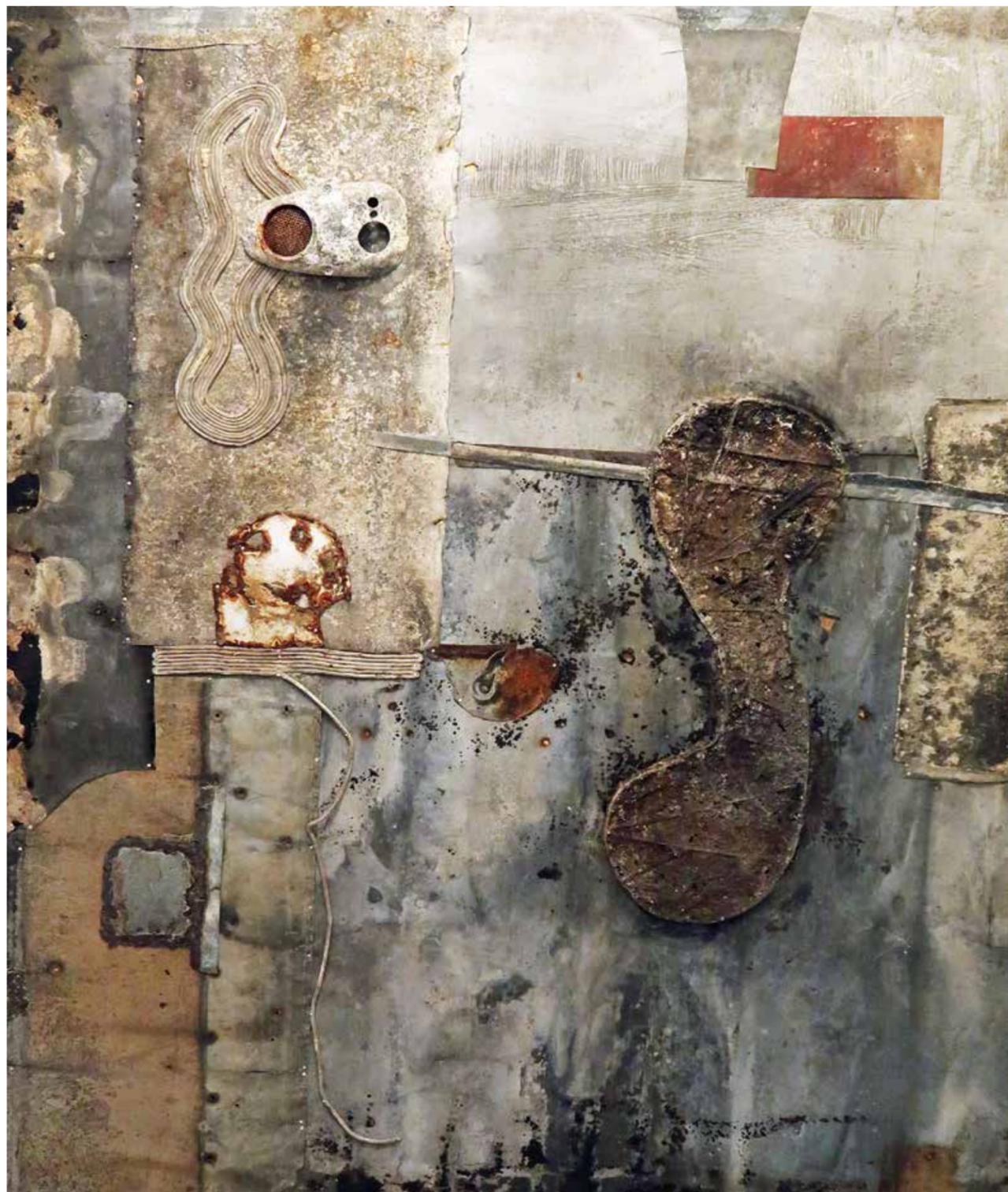
Die seit 1990 über das Land hereinbrechende Sanierungswelle beschert Nicolaus ein neues Spielfeld. Entsorgte Zinkbleche, Relikte ausgetauschter Dacheindeckungen und Fassadenverkleidungen, liegen zuhauf in den Straßen herum. Für Nicolaus verbirgt sich in ihrer vielfältigen Gestalt – den bisweilen bizarren Texturen, den durch Oxidation und verschiedenste Umgebungseinflüsse hervorgerufenen Farbeffekten – eine poetische Schönheit. Dazu trägt wesentlich das ihnen innewohnende Narrativ, beispielsweise die stumme Zeugenschaft der Kampfhandlungen des Zweiten Weltkriegs, bei. Nicolaus haucht dem Zink neues Leben ein, indem er einzelne Stücke zu einem Kompositum zusammenfügt, also seinem ästhetischen Formempfinden folgend ein Patchwork schafft, das auch durch Einarbeitung verschiedenster Materialien Verweise auf menschliches Tun enthalten kann. Durch dieses „Überschreiben“ zaubert er aus dem scheinbar banalen Ausgangsmaterial wertvolle Palimpseste hervor.

90 ▶
Mondgarten, 2000
Patinierte Zinkbleche
je 270 x 53 cm
Sammlung Rainer
Metzner



91
Vor Ninive, 2000
Patinierte Zinkbleche
75 x 170 cm
Ehemals Vattenfall,
Lübbenau,
Qualifizierungs- und
Weiterbildungszentrum
(heute Energetický a pr
mýslavý holding)





◀ 92
*Die Poesie des
Schreckens, 1997
Patinierte Zinkbleche
150 x 122 cm
Besitz des Künstlers*

93
*Zen-Garten, 2000
Patinierte Zinkbleche
Dm. 100 cm
Privatbesitz*



94
*Siegfried, nicht Spiel
 ist Dein Gedanke*
 2000
 Assemblage, patinierte
 Zinkbleche
 270 x 180 cm
 Ehemals Vattenfall,
 Lübbenau, Qualifizie-
 rungs- und Weiterbil-
 dungszentrum (heute
 Energetický a pr
 myslový holding)

Das Werk verweist auf die Werkgruppe der Assemblagen. Fotomechanisch bearbeitete Metall- und patinierte, teils blau einge-

färbte Zinkplatten bilden die Folie für ein antikisierendes Kapitell aus der Toreinfahrt eines Weißenseer Hauses sowie für verviel-



fältigte Digitalprints eines heroischen, an die Ästhetik der 1930er bis 1950er Jahre erinnernden Männerkopfes aus einer Werbeanzeige des Modelabels „Joop!“. Heute hält Nicolaus die Arbeit für eine intuitive Vorwegnahme des mittlerweile angebrochenen Zeitalters des „Wir sind mehr“, d.h. des Aufgehens des Individuums in der sich unter einem Hashtag versammelnden Masse.

Auch diese Arbeit erscheint Nicolaus heute wie eine materialästhetische Vorwegnahme einer zunehmend in codierten Begriffen und Narrativen gefesselten und erstarrenden Gesellschaft, als ein Sinnbild für angstvoll besetzte Vereinzelung und Entfremdung in einer Generation, die wechselseitig selbstbezogen und dabei fremdgesteuert und zunehmend hilflos in Angst vor dem Leben manipuliert wird.

95
Aktivistin, um 2010 I
 Zinkblechcollage
 sowie vergrößerte
 und übermalte
 Fundfotografie
 (Diptychon)
 je 180 x 140 cm
 Besitz des Künstlers

31 Diesen Spruch ordnet Nicolaus nicht nur Heiner Müller zu, sondern versteht damit auch eine Medaille mit dem Bildnis der Schriftstellerin Christa Wolf. Beide Medaillen gehören zu der Edition „KunstGeld 1993“, die sich auf verschiedene Weise mit dem Spannungsfeld von Kunst und Geld auseinandersetzt. Die Edition wurde unter der Schirmherrschaft des Berliner Münzkabinetts, vertreten durch Wolfgang Steguweit, durch den Kreis Berliner Medailleure entwickelt. Sie umfasste 21 Arbeiten von zehn Künstlern und Künstlerinnen (Axel Bertram, Horst Engelhardt, Wilfried Fitzreiter, Florian Flierl, Evelyn Hartnick, Heinz Hoyer, August Jäkel, Roland Nicolaus, Anna Franziska Schwarzbach und Heidi Wagner-Kerkhof). Alle Werke waren auf eine Menge von 10 Stück limitiert und wurden zu Festpreisen durch das Tempelhofer Münzenhaus Heinz Senger vertrieben. Die eingereichten Arbeiten von Nicolaus bilden insofern eine Ausnahme, als es sich um Unikate handelt.

Bei der Gestaltung und Anfertigung von Medaillen greift Nicolaus ebenfalls auf den Werkstoff Zink als Bildträger zurück. Während ihm die Einritzungen, die er darauf vornimmt, von der Drucktechnik her vertraut sind, betritt er mit der Fotogravur Neuland. Technisch gesehen handelt es sich um fotochemisch beschichtete Metallplatten, die mit einer am Rechner hergestellten Vorlage belichtet, dann geätzt und anschließend komplett hochglänzend vergoldet werden.

Es sind überwiegend freie Arbeiten: „Ich bin ja ein Mensch, der die Welt mit den Augen erschließt und aus der visualisierten Initialzündung die begriffliche Fortsetzung gewinnt. Und das Bindeglied zwischen beidem ist eine ständig auf der Lauer liegende Assoziationsbereitschaft. Das visuelle Angebot erschließt sozusagen einen Assoziationsraum. So sind viele auch solcher Arbeiten, die keine begrifflich zu verifizierenden Bildsprache aufweisen, entstanden.“

Die Zinkarbeiten stellen eine abgeschlossene Werkphase dar. Sie kann schon deshalb nicht beliebig fortgesetzt werden, da die Modernisierung (und Gentrifizierung) der gründerzeitlichen Berliner Stadtviertel so gut wie abgeschlossen ist, Fundstücke bleiben aus.



96
Schatten der Vergangenheit II
1993 Zink, vergoldet,
geätzt, Dm 9,5 cm
Kulturstiftung
Sachsen-Anhalt,
Kunstmuseum
Moritzburg Halle
(Saale),
MOMK25289

Bildnis des Dramatikers Heiner Müller (Avers); Mechanisierter Mensch, das Bildnis Stalins zeichnend (Revers). Inschrift: „Ob Huren oder Dichter, aus Kunden werden Richter“³¹ – eine Metapher auf die Instrumentalisierung der Kunst. Das schwungvolle Porträt Stalins wird nicht von einem Menschen ausgeführt, sondern von einer seelenlosen Maschine. Sie symbolisiert den Künstler: Dreht er am Hebel, fangen die Augen des Künstlers an zu leuchten, bewegt sich der Kiefer zur Rede, beginnt die

Hand zu malen. Somit wird der Künstler als vom Markt fremdgesteuert charakterisiert. Würde er etwa aus eigenem Antrieb und mit voller Überzeugung ein Diktatorenporträt malen? Eher nicht: Voraussetzung ist die Aufgabe von Selbstachtung, Verstand und Kritik. Nicolaus hält Heiner Müller für eine tragische Persönlichkeit, deren künstlerische Potenz und Glaubwürdigkeit durch Annäherung an das System leidet. Mit der Verwischung des Gesichts will er ausdrücken, dass die Zeit darüber hinweggeht.



97
*Deutschland 1945 –
Das Mädchen und der
Tod*, 1995
Zink, vergoldet,
Fotogravur
12,6 x 10,7 cm,
166,93 g in
Blechsachtel
Kulturstiftung Sachsen-
Anhalt, Kunstmuseum
Moritzburg Halle (Saale),
MOMK25805a

Entstanden aus Anlass des 50-jährigen Endes des Zweiten Weltkriegs. Die auf Filmsequenzen des Jahres 1945 basierenden Bildplatten zeigen ein Mädchen auf der Flucht, die Zwischenfolien Fotos von Totenschädeln. Die Arbeit greift auf die historische Form des so genannten Schraubtalers zurück, einer durch Ausdrehen gehöhlten Großmünze, angefüllt mit einem Bilderleporcello. Das als Reliquiendöschen zu bezeichnende Objekt greift die Lebensgeschichte der Mutter des Künstlers auf. Als junges

Mädchen auf der Flucht vor der Roten Armee durch das Sudetenland von dieser überholt und in ein Vergewaltigungslager verschleppt, stand ihr der Tod täglich vor Augen – auch, als nach Tagen der Gruppenvergewaltigung ein nachrückender Politoffizier dem Treiben ein Ende bereitet und die Schänder vor den Augen der Mädchen erschoss. Erst viel später kommt Nicolaus mit der Forschung zur generationsübergreifenden Weitergabe genetisch manifestierter Trauma-Erfahrungen in Berührung.

Geheime Botschaften

Grundmotiv von Nicolaus' Gedankenwelt ist die collagistische Kombinatorik. Schon in seiner Malerei ist sie angelegt. Das Collagieren ist für Nicolaus eine geistige, nicht nur eine materielle Methode. Ab 1992/93 bricht sie sich in einer am Ende über hundert „Schnipsel-Komposite“ zählenden Serie Bahn. Bereits kurze Zeit später wird diese Werkgruppe als so bedeutsam für sein Schaffen erkannt, dass sie in zwei Ausstellungen gewürdigt wird: 1994 zeigt die Insellgalerie Berlin *Collagen*, 1997 folgen die Galerie Ruhr in Essen und das Stadtmuseum Berlin mit der Schau *Lunarer Tresor*.³²

„Collagieren bedeutet Ausschachten und das gewonnene Material beseeelen. Der Vorgang hat zwei Ebenen, eine formale und eine erzählerische. Das bildhafte Ergebnis ist für das Auge interessant und bleibt für den Verstand im anregenden Zwielficht des Unaussprechlichen. Aber gelegentlich tritt es daraus hervor in die Taghelle der Gegenwart. Mal mit dem Klang der Fanfare oder der Hirtenflöte.“³³

Der Rohstoff besteht aus Fragmenten von Einbänden, Schutzumschlägen, Frauen- und Filmzeitschriften, Briefen, Druckerzeugnissen oder Tapetenmakulatur, alles aus den 1920er bis 1950er Jahren. Diesbezüglich sind die Sperrmüllsammlungen in Ost-Berlin eine Goldgrube; ebenso die Vernachlässigung alter Bausubstanz („Ruinen schaffen ohne Waffen!“). Diese führt dazu, dass ruinöse Häuser durch Zurücklassung tausenderlei Dinge, die sich womöglich über Generationen hinweg angesammelt haben, zur Fundstätte werden.

Hier kommt der Nachlass Heinz Fegert ins Spiel. Der merkwürdige Charakter seiner Ergüsse liefert Nicolaus die Steilvorlage für eine Wiederverwertung und damit das Wiederauflebenlassen eines Lebens. In der Collage werden die Fegertschen Fantasien aus der Tragik ihres Entstehens erlöst, indem sie auf eine neue Daseinsebene gehoben werden und den Weg aus der Einsamkeit in die Öffentlichkeit finden. Eingefügte Wortschnipsel wie „Warte nur“ oder „Heute Abend gibt es frischen Kuchen“, diese geheimen Botschaften aus dem Dunkel der Vergangenheit, signalisieren im Gegensatz zur Entpersonalisierung und damit dem moralischen Schuldenschnitt der (abstrakten) Nachkriegskunst ein Eintauchen in individuelle Schicksale.

Der Bildgrund besteht aus festem Büttenpapier. Als erstes tunkt Nicolaus einen Quastepinsel in Asphaltlack und klatscht ihn auf den Bogen, um die Anonymität des leeren Blattes irreversibel zu verändern. Dies ist der Kristallisationspunkt, der im weiteren Verlauf vom Chaos zur Kalkulation führt – dem Urknall folgt die Verdichtung. Es baut sich ein dialogisches Miteinander auf,

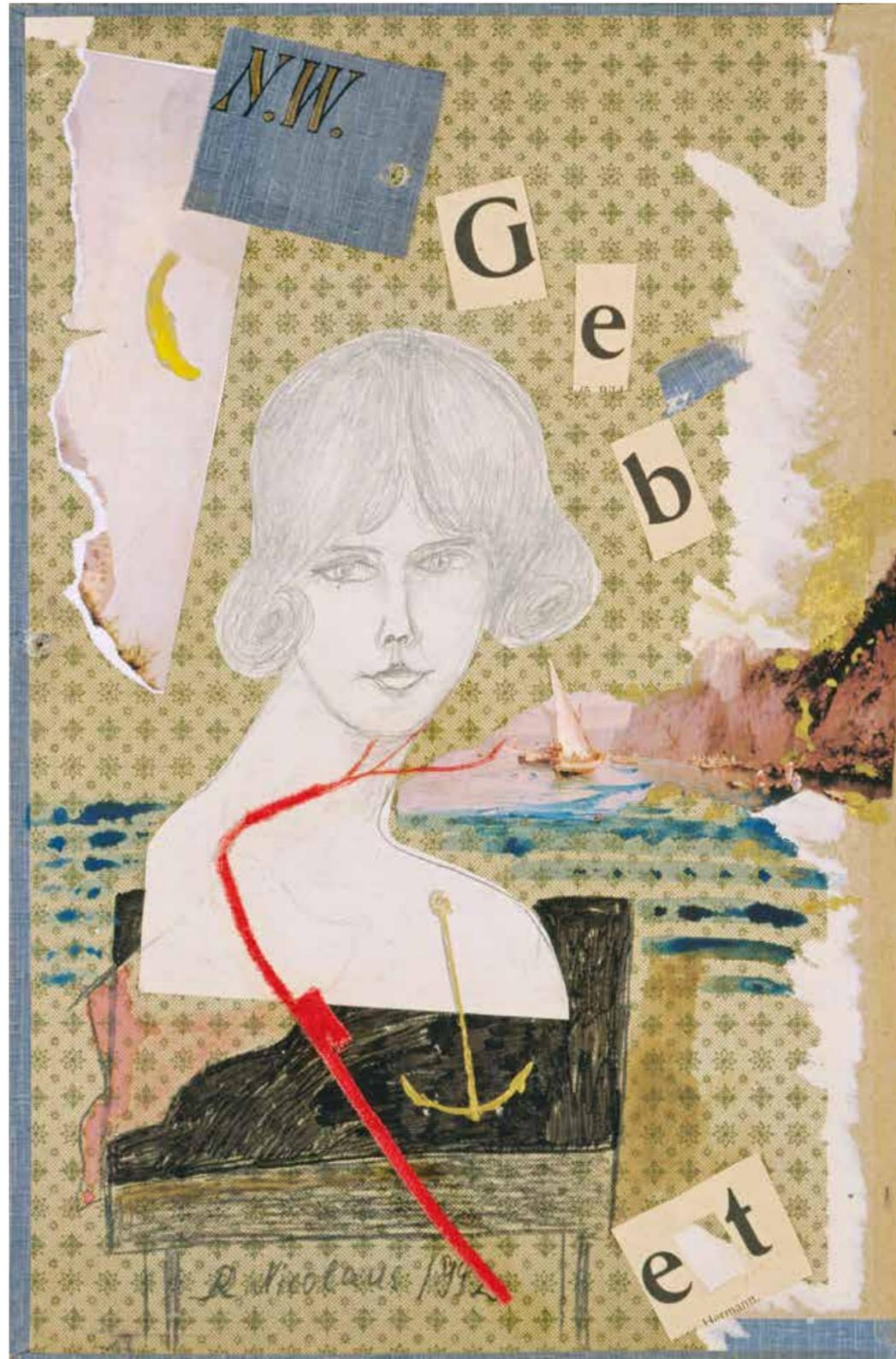
Zufall und Manipulation begegnen sich kongenial. Die Komposition besitzt stets einen Kern – sei es ein ikonisches Bild, sei es eine bloße Struktur –, aus dem heraus alles auseinanderstrebt, der das Bild jedoch zusammenhält. Formal extrem durchgearbeitet und dennoch intuitiv-improvisierend, erinnert dieser Teil der Vorgehensweise an Wassily Kandinsky, El Lissitzky und den russischen Suprematismus. Die zu bearbeitende Fläche ist gegenüber dem Gemälde kleiner, der manuelle Aufwand geringer, das anarchische Moment folglich unmittelbarer und authentischer.

Die Werktitel sind aus poetischen Begriffsbildungen ohne kausalen Zusammenhang mit dem, was das Auge lesen kann, gebildet. Nicolaus erzählt Geschichten ohne Narrativ im Hinterkopf. Jeder Betrachter kann (s)eine eigene Geschichte aus den Assoziationen entwickeln, die durch verifizierbare Formen bei ihm geweckt werden. Oder es bleibt beim Sinneseindruck, den Farbe und Rhythmus hervorrufen.

Um das Jahr 2000 ist der Fundus aufgebraucht, das angeschwemmte Restgut menschlicher Existenz liegt nicht mehr auf der Straße, Nachschub fehlt. Wenn man suchen muss, um zu finden, macht es keinen Spaß mehr.

Nicolaus' Collagen sind Zeugnisse des Moments, eigentlich ohne Ziel und Zweck geschaffen. Heute versteht er sie als unbewusste Auseinandersetzung mit den Fährnissen seiner Kindheit und somit als Echolot in die eigene Seele, zugleich als Vorschau kommenden Ungemachs. Nicolaus' kompositorischen Im- und Explosionen deuten auf die vollkommene Zerlegung aller Systeme. Die Rückschau ist eine private, die Vorschau eine gesellschaftsrelevante. Nicolaus versteht sich weder als Agitator noch als Mahner, reklamiert aber als Künstler eine Sonderstellung im großen Welttheater. Es ist das Privileg der Kunst, dass der schrecklichste Umstand in seiner bildlichen Erfassung schön, gar heiter sein kann. Wer bei der Ausdeutung den Humor vergisst, landet im Nirwana des Unverständlichen und Sinnlosen.

³² In den zugehörigen Publikationen beschreibt Jörn Merkert, damals Direktor des Landesmuseums Berlinische Galerie, ausführlich Methode und Wirkung der Collage bei Nicolaus.
³³ Roland Nicolaus, in: Katalog der Ausstellung *Auf Montage. Positionen zur Montage als ästhetisches Prinzip*, Galerie Pankow, 2016, S. 50.



In den drei formal und inhaltlich miteinander verquickten Collagen geht es unter Verwendung des Fegert-Fundes um die Rätselhaftigkeit der (Ur-)Mutter als Kristallisationspunkt von Schmerz und Hingabe. *Vergiss die rote Peitsche nicht*: „Du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht!“, heißt es in Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*, wobei offenbleibt, ob der Mann die Frau züchtigen soll oder sich selbst. Unklar bleibt auch, was mit „Gebet“ gemeint ist, das Reden mit Gott oder die Aufforderung zu einer Gabe? – *Apotheose der Bäckerin*: Die „Bäckerin“, benannt nach einem Ausriss aus einer Schönschreibübung, personifiziert die sieben (hier neun) Schmerzen Mariens. Ihren Unterleib bedeckt ein Markenlogo von Rizla, Herstel-

ler von Rollenpapier für Tabak. Der gelbe Knochen und die Fahrradfelge zitieren eine temporäre Skulptur Nicolaus'. Die Unterlage dieser beiden Collagen besteht aus Einband- oder Vorsatzpapier. – *Stummer Knabe – wohl behütet*: Der Hals der Mutter ist ein Reibeisen. Als Kind wird Nicolaus immer mit Essen gequält. Ein permanent schlechtes Gewissen führt dazu, sich möglichst klein zu machen.

◀ 98
Vergiss die rote Peitsche nicht, 1992
Materialien auf Papier
34,5 x 23,3 cm
Privatbesitz

99
Apotheose der Bäckerin, 1992
Materialien auf Papier
34,5 x 23,3 cm
Privatbesitz

100
Stummer Knabe – wohl behütet, 1993
Materialien auf Papier
39 x 24 cm
verschollen



101
*Die Fischerchöre singen
 ein Lied für Berlin*
 1993
 Materialien auf Papier.
 Diptychon
 je 78 x 53,5 cm
 Privatbesitz



102
*Die Fischerchöre singen
 ein weiteres Lied für Ber-
 lin, 1993*
 Materialien auf Papier
 78 x 107 cm
 ehemals Dresdner Bank

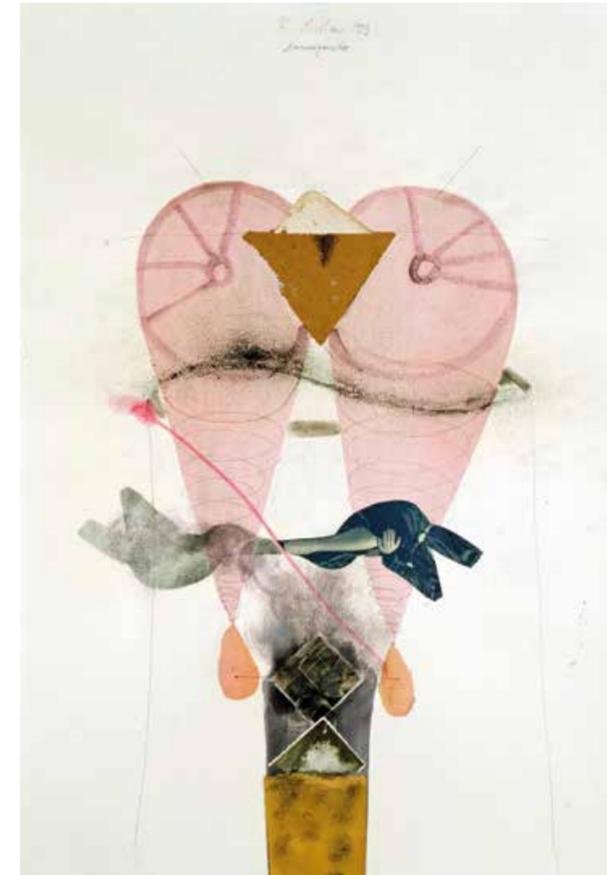


Ein unscheinbares Detail, der in zwei Teile zerrissene Berliner S-Bahn-Plan aus den 1950er Jahren, bildet den Ausgangspunkt der Storyline: Der Kalte Krieg ist eine Schmierenskomödie, die in diesem „Stadttheater“ aufgeführt wird. Die Handlung setzt sich fort; nun ist zusammengewachsen, was (nicht?) zusammengehört. Hier tauchen Zitate aus einer Barbiepuppen-Performance und dem Heimatfilm *Der laufende Berg* auf.



103
*Heiterkeit über
 Abgründen*
 1993
Materialien auf Papier
 53 x 78 cm
 Besitz des Künstlers

Fragmente eines Notenblatts und eines
 Schönschreibhefts, eine Nackte aus dem
 Fegert-Fund mit ausgetauschtem Haupt, ein
 Blatt mit dem auf dem Kopf stehenden Wort
 „Ich“ – eine Fundgrube für Freudianer.



In der Formung des weiblichen Körpers
 durch Addition unterschiedlicher Vorlagen
 zeigt sich die Collage von der Fantasie
 einer Hannah Höch inspiriert. Die
 Verdrängung der Sexualität ist mit
 Nicolaus' Kindheit untrennbar verbunden,



hier bricht sie sich Bahn. Gleichwohl deutet
 die Verarbeitung von rosa Kosmetik-
 Wattebällchen auf eine ironische Reflexion,
 die auf der überarbeiteten Fassung durch
 spielerische Zutaten noch verstärkt wird.

104
*Constellation erogener
 Tellarien*
(Damengarnitur), 1993
Materialien auf Papier
 78 x 53 cm

überarbeitet mit:

105
Lalas Weg zum Glück
(Ex Voto)
 Besitz des Künstlers

106
*Achtung, Achtung
 hier ist Berlin!*, 1996
Materialien auf Büttchen
 108 x 80 cm
 Stadtmuseum Berlin,
 VII 97/9 w



Mit den Worten der titelgebenden Schrift ging der Weltrundfunk-Kurzwellensender Königs Wusterhausen am 26. August 1929 auf Sendung. Der Ausriss „Wunschkonzert“ bezieht sich entweder auf den gleichnamigen Propagandafilm von 1940 oder die vom Großdeutschen Rundfunk zwischen 1939 und 1941 ausgestrahlten Wunschkonzerte für die Wehrmacht.

► Impuls für die Viererserie ist die reizvolle materielle Beschaffenheit einer Tapetenrückseite mit Kalkanhaftungen, die auf Nicolaus wirkt, als hätte man eine antike Wandmalerei geborgen. Er entwickelt daraus eine Paraphrase seiner Zeit an der Schwelle zu einem Epochenbruch. – *Der Versuch I*: Der Legende nach erwürgte die griechische Sphinx vorbeikommende Reisende, wenn sie das von ihr gestellte Rätsel nicht lösen konnten. Wie sind all die merkwürdigen Formen und Wesen, die die Serie bevölkern, zu dechiffrieren? Dadurch, dass sie einer permanenten Metamorphose unterzogen werden, deutet Nicolaus die gesellschaftlichen und kulturellen Umwälzungen, die „große Transformation“, zur Jahrtausendwende an. – *Der Versuch II*: Der Mensch, mit Kinderroller, auf einer Lakritzschnecke balancierend, hat sich zu einem androgynen alterslosen Wesen gewandelt. – *Der Versuch III*: Die Komposition erinnert



107
Der Versuch I, 2000
*Materialien auf
 abgelöster Tapete*
 44 x 32 cm
 Privatbesitz



108
Der Versuch II, 2000
*Materialien auf
 abgelöster Tapete*
 44 x 32 cm
 Privatbesitz

109
Der Versuch III, 2000
*Materialien auf
 abgelöster Tapete*
 44 x 32 cm
 Privatbesitz

110
Der Versuch IV, 2000
*Materialien auf
 abgelöster Tapete*
 44 x 32 cm
 Privatbesitz

an eine Zirkusnummer, an die Dame ohne Unterleib. Der sie elektrisierende Stromschlag steht unter dem Motto „WORT“, das dem Balken über ihr eingeschrieben ist. „Worte schaffen Wirklichkeit“, sagt die gesellschaftswissenschaftliche Linguistik. Sprache ist ein Spiegel der Gesellschaft, heute mehr denn je aber ein Instrument,

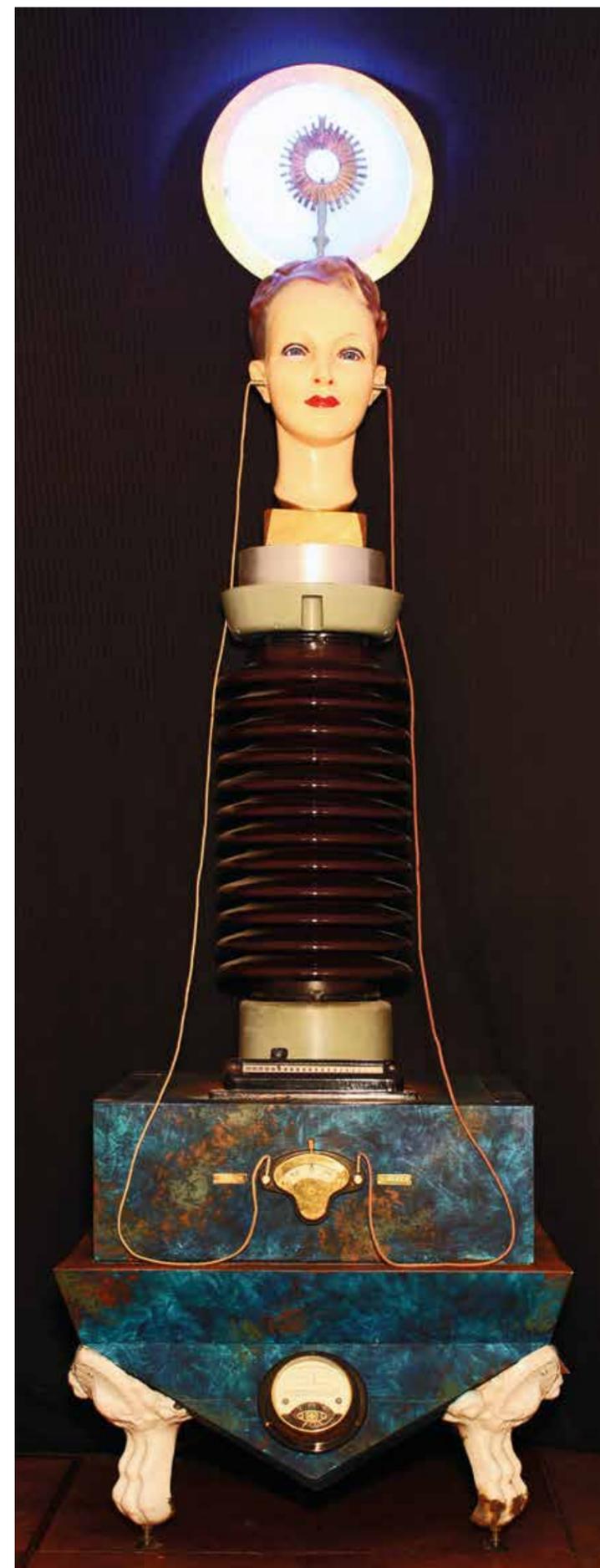
diese zu verändern („Ich will, dass ihr in Panik geratet!“). – *Der Versuch IV*: Die Zukunft ist weiblich; der Marsch dorthin findet kopfstehend statt. Die Serie könnte ebenso eine ironische Hommage an den Physiker Nikola Tesla sein, der 1926 prognostizierte, dass Frauen das dominierende Geschlecht werden würden.

Berlin Dada steht nur bedingt Pate für Nicolaus' Collagen, etwa was die Kombination von Schrift- und Bildzitate oder die Zusammensetzung von Körpern aus unterschiedlichen Quellen betrifft. Bereits um 1920 hatten Raoul Hausmann und Hannah Höch auf diese Weise groteske Bestandsaufnahmen ihrer Zeit geschaffen, ohne originär einem Impuls persönlicher Betroffenheit entsprungen zu sein. Näher ist Nicolaus den Dadaisten bei einigen dreidimensionalen Objekten, die in ihrer bizarren Drastik etwa an John Heartfields und George Grosz' Skulptur *Der wildgewordene Spießer Heartfield* von 1920 (Rekonstruktion: Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur) erinnern, bei der verschiedene Materialien zum Einsatz kommen.

111
*Die Muse des
 20. Jahrhunderts, 2000*
 Materialien
 Höhe 167 cm
 Besitz des Künstlers



Den oberen Teil einer Schaufensterpuppe deutet Nicolaus zu einer blessierten Germania um. Die Totalitarismen des 20. Jahrhunderts, symbolisiert durch den Sowjetstern, Hammer und Sichel oder durch ein NSDAP-Mitgliedsabzeichen als Brustschmuck, kommen im Gewand der Trivialität einher; daher die applizierten Spielzeug-Figuren und das „Süße Mädels“ nebst geherztem Bambi als Referenz an das kindliche Gemüt der Unschuldigen, die heute und erst recht später von nichts gewusst haben.



112
*Die Muse des
 21. Jahrhunderts
 um 2010*
 Höhe 195 cm
 Besitz des Künstlers

Der von einer blau leuchtenden Monstranz überfangene Kopf besteht gleichfalls aus einer Schaufensterpuppe, der Oberkörper aus einem Isolator eines Umspannwerks, und der auf Badewannenfüßen stehende Unterleib wurde von einem Schreiner gefertigt. Ein Bewegungsmelder löst in heute medientypischer, kindlich-piepsiger Stimmlage den Satz aus: „Ich bin heiliger wie du“. Wenn die Muse des 20. Jahrhunderts eine in sich erstarrte, ideologische adulte Persönlichkeit ist, dann die Muse des 21. Jahrhunderts die in sich selbst verliebte Kind-Heilige, ebenso starr und zum täglichen Wettbewerb um die größtmögliche Heiligkeit angetreten – „Wir nähern uns dem Abgrund“ (Greta Thunberg).

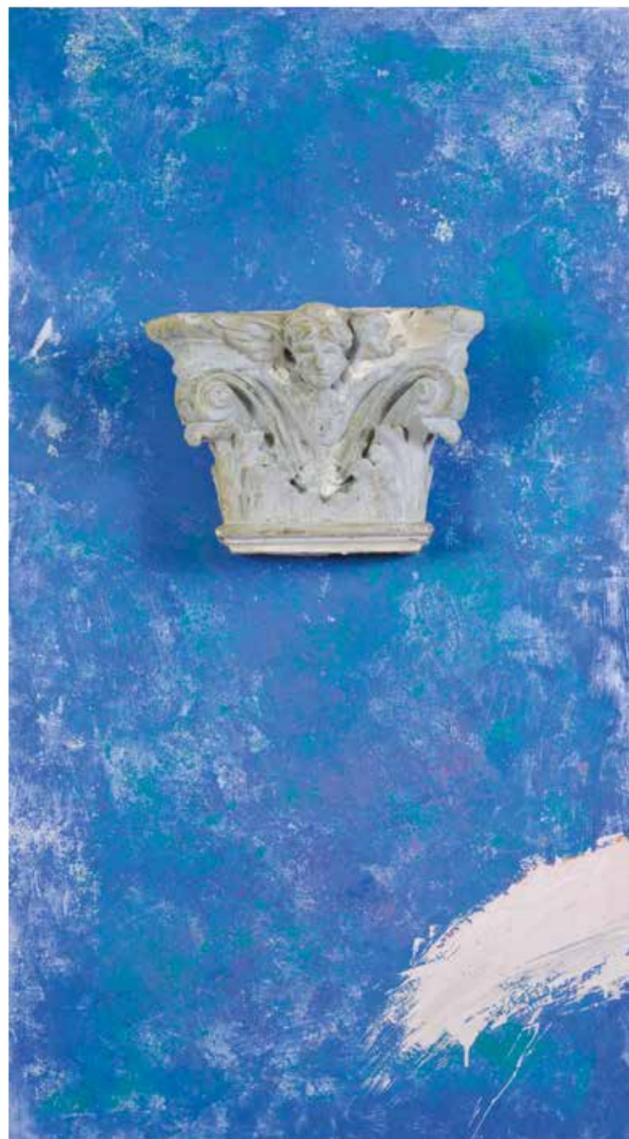
Auf Montage

Parallel zu den Zinkarbeiten und Collagen entstehen in den 1990er bis frühen 2000er Jahren Assemblagen, also Collagen, in die plastische Elemente eingearbeitet sind; die Grenze zwischen diesen Materialgruppen verläuft fließend. Die schiere Menge an Werken und die ihnen immanente überbordende Fantasie lassen auch hier auf einen rauschhaften Schaffensprozess schließen. Tatsächlich verlaufen Nicolaus' Gedanken wie ein wanderndes Strahlenbündel in alle Richtungen, um irgendwo auf einen Reflexionspunkt zu treffen. Die Arbeitsmethode ist ziellos, aber nicht ergebnislos; so bewahrt er sich Raum für kreative Freiheit. Hinzukommt, dass er sich nicht als Medium seiner selbst sieht, sondern der Zeit, in der er lebt. Daher sind auch seine abstrahierenden Arbeiten niemals selbstreferenziell, sondern mehr oder minder deutliche Kommentare des Zeitgeschehens. Sein Handwerkszeug ist das Poetisieren, nicht das Agitieren oder gar Propagieren – wobei solche Elemente gelegentlich zitiert werden. Nicolaus besitzt neben einem ausgeklügelten Gespür für Form und Farbe eine große Affinität zu Begriffen, die in Gestalt von einmontierten Ausrissen oder Fundstücken in die Komposition Eingang finden und in gegenseitiger Korrespondenz zum freien Assoziieren anregen.



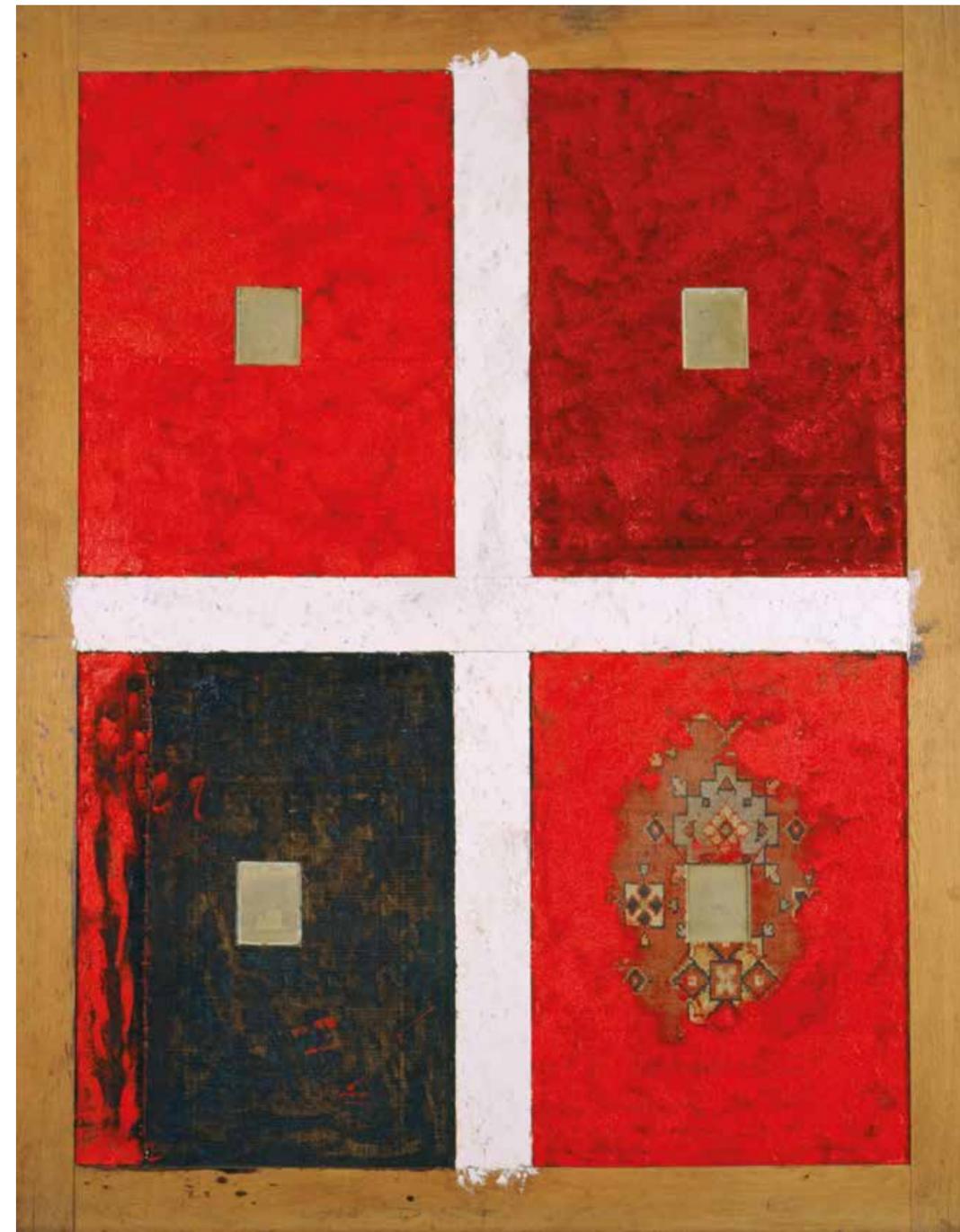
113
Titel, Datum,
Maße und
Verbleib unbekannt

Hier offenbart sich Nicolaus' pure Lust an Farbe, Form und Fabel. Der luzide Fond besteht aus einem Gewebe, in dessen Grundierung Pigmente eingestreut sind. Mit dem eincollagierten Label „iMi“ wird auf die Banalität im deutsch-deutschen Verhältnis angespielt: Der Starkreiniger war ein Überbleibsel aus der Zeit vor 1945 und sowohl in der Bundesrepublik Deutschland als auch in der DDR verbreitet, er steht für (politische) Säuberung. Später montiert Nicolaus noch eine Kaffebüchse aus einem Westpaket mit angeheftetem Zettel „Damit Ihr auch mal etwas genießen könnt“ ein.



114
 Titel, Datum, Technik
 und Maße unbekannt
 ehemals Dresdner Bank

Die beiden so unterschiedlichen Tafeln werden durch denselben hellblauen Fond und eine überlappende geschlängelte weiße Form zusammengehalten. Dem massiven Stuckkapitell steht eine in Auflösung begriffene, die Werte des „Alten Europa“ damit in Frage stellende Figur gegenüber, allerdings in der Pose eines antiken Heroen.



Eine Schrankrückwand mit eingelegten Teppichen, teils übermalt. Eingefügt sind vier negativ ausbelichtete Rückseiten von Polaroid-Fotos einer Brotschneidemaschine.

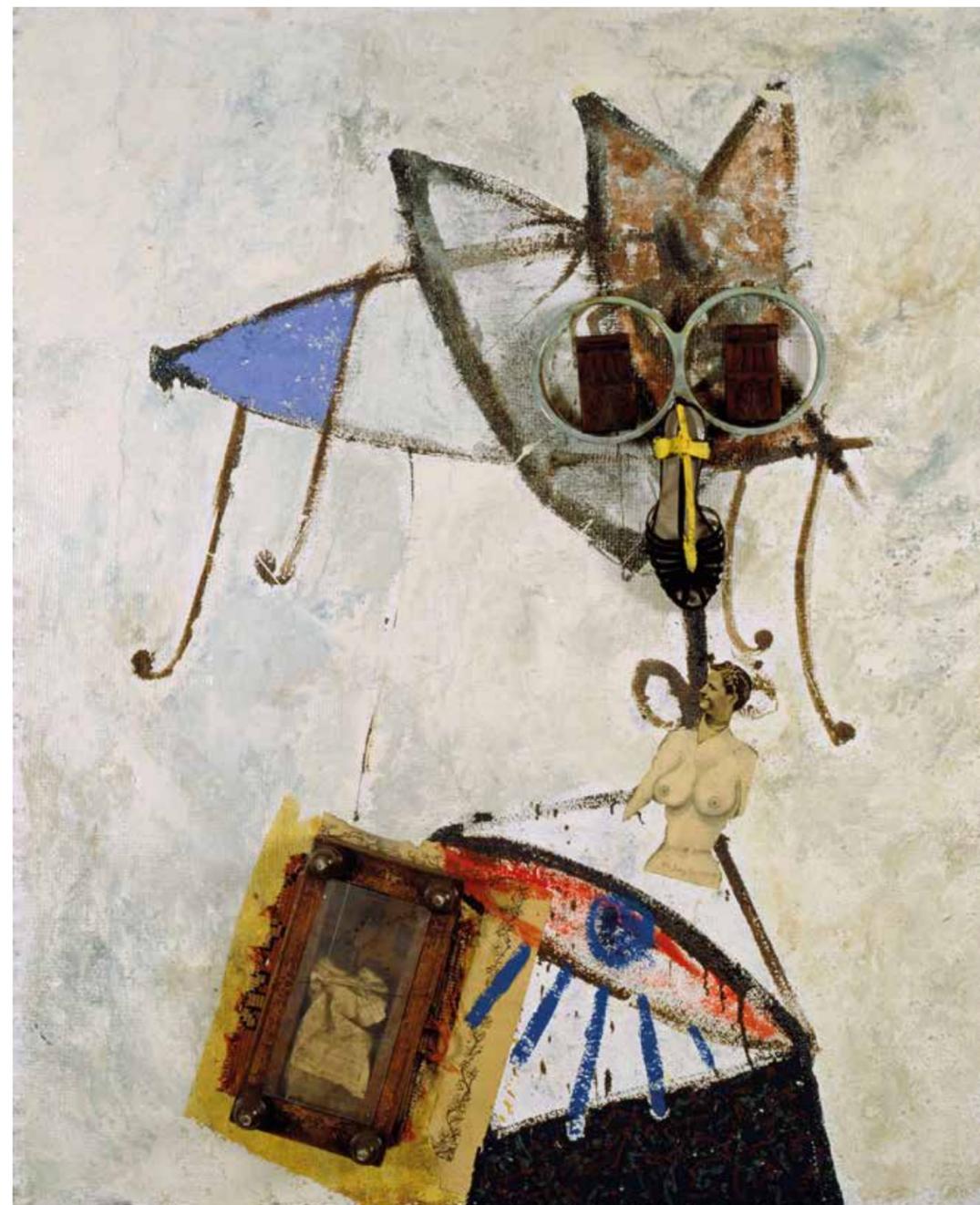
Diese erscheint Nicolaus einer archaischen Skulptur vergleichbar, ähnlich einer Sphinx oder einem Ritualobjekt.

115
 Titel, Datum und Maße
 unbekannt
 ehemals Dresdner Bank



116
*Komposition mit
 Fragment einer
 kleinen Filmmelodie*
 1994
 Öl und Materialien
 100 x 200 cm
 ehemals Dresdner Bank

Ein bunter Klang – Poesie, Ironie, Musik, vor allem Lust und naive Freude stecken in dieser Assemblage mit aufmontiertem Akkordeon und Teppichfranse. Das Akkordeon ist zerlegt und die Teppichfranse abgerissen.



Es handelt sich um ein Flachrelief mit aufmontierten Teilen; der Kasten, Unterseite einer Fußbank, springt aus der Bildfläche heraus. Was aussieht wie Glas, ist eine Ekalon-Druckplatte; darin eingeschlossen sind Notenblätter. Überhaupt arbeitet Nicolaus

mit signethaften Motiven wie den alles erfassenden Augen der Fliege – oder Gottes? –, dem Schuh mit gelbem Kreuz, der den Fliegenrüssel bildet, oder einem Halbakt aus dem Fegert-Fund. Die intuitive Zitatsammlung kann alles bedeuten oder auch nichts.

117
*Die Versuchung
 der Fliege*
 1994
 Öl und Materialien
 140 x 120 cm
 Privatbesitz

118
 Beatrice heller Stern
 1996
 Materialien auf Bütten
 100 x 70 cm
 Besitz des Künstlers



Ausgangspunkt dieses Votivbilds ist die mystifizierte Unbekannte aus der Seine, eine junge Ertrunkene, deren Totenmaske nach 1900 an den Wänden vieler Künstlerateliers zu finden war und zahlreiche literarische Werke inspirierte. Auch in dieser Arbeit scheint das dunkle Geheimnis der Frauen auf. Der Fonds der Collage im unteren Drittel besteht aus abgelösten Tapetenresten bürgerlicher Wohnkultur, was

in Kombination mit dem Foto eines jugendlichen Mädchens an die erotisch konnotierten Porträts von Balthus denken lässt. Die oberen zwei Drittel assoziieren hingegen blutige Nacht und damit Max Beckmann. Das mögliche Drama bleibt aber ungezeigt. Die zentral platzierte, verbale Botschaft lautet „bleibe“ ... verblässend, verhaucht, oder gar verröchelnd?



119
 Kostprobe, 1996
 Materialien auf Bütten,
 106 x 78 cm
 Kästchen
 28 x 18,5 x 3 cm
 Besitz des Künstlers

Ein Bild im Bild: Inmitten einer Collage befindet sich eine Art Reliquienkästchen. Darin eingeschlossen sind ein Stück Spitzensaum, der ein Priestergewand genauso wie den Fummel einer Prostituierten hätte schmücken können, sowie das Fragment einer Notiz in altmodischer Handschrift. Was die Worte in eigenwilliger Orthografie beschreiben, berührt einen Grundtenor von Nicolaus' Kunst, nämlich die Analyse von Kontinuität und Diskontinuität der Zeit:

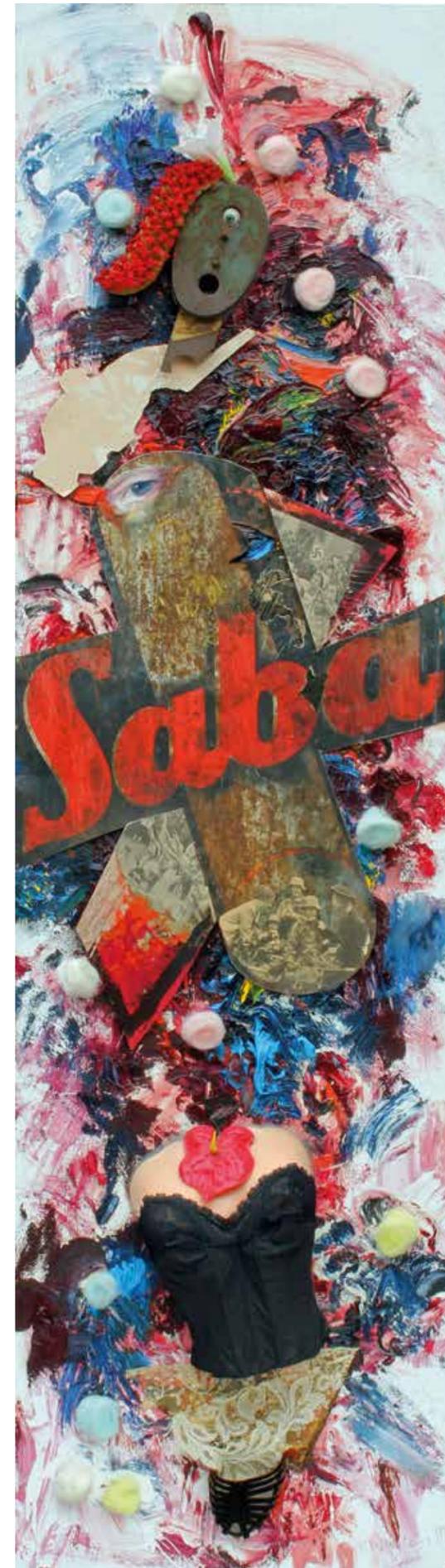
„dieselbe U. u. Straßenbahn, derselbe Buss, immernoch dieselben Fahrten. Dasselbe Haus, dieselbe Straße, nur mit anderem Namen“. Der litaneihafte Charakter des Textes erinnert an das Gedicht *Inventar* von Jacques Prévert, auf welches sich Nicolaus wiederholt bezieht (vgl. Abb. 46). Immer geht es um das Geheimnis der physischen Anwesenheit und der Endlichkeit aller Anwesenheit sowie des Echos im Ding.



120
Welches ist Dein Name
 1996
 Montagebild
 100 x 85 cm
 ehemals Dresdner Bank

In Anspielung auf so genannte Schraubtaler (vgl. Abb. 97) hat Nicolaus ein Schächtelchen mit Stills einer Filmdokumentation Irmgard von zur Mühlens zum Thema „Vertreibung“ aufmontiert. Die Szene, in der ein Mädchen im Mai 1945 auf einer Landstraße orientierungslos vor sich hinläuft, erscheint hier negativ ausbelichtet und übermalt. Der sich dadurch einstellende Verfremdungseffekt wird durch ver-

schiedene Zutaten gesteigert, die für die Existenz des Menschen in ihrer temporären Beschränktheit stehen. Somit hat man es mit einem Gleichnis über die Delegitimierung der Vergangenheit vor dem Primat der Gegenwart, wenn nicht sogar über die Delegitimierung der Gegenwart vor dem Primat der Zukunft, zu tun. Oder ganz einfach mit einem Andachtsbild der Trauer.



121
Frau, komm!, 1998
 Materialien, Ölfarbe
 auf Leinwand auf
 Wabenkernplatte
 197 x 56 cm
 Besitz des Künstlers

Thematisiert wird die Rolle der Frau im Spannungsverhältnis zwischen Sexualobjekt und (avant la lettre) #MeToo-Bewegung. Das Auge der biblischen Königin von Saba – die Bezeichnung rührt von der einmontierten Blechemballage, einem fragmentierten Werbeschild der gleichnamigen Zigarettenmarke aus der Vorkriegszeit, her – ist schreckensgeweitet; ihr Bustier kommt ohne Kopf daher, die phallische Form der Zigarette dominiert das extreme Hochformat. Der Titel *Frau komm!* zitiert das berüchtigte Kommando systematischer Massenvergewaltigungen in der unmittelbaren Nachkriegszeit durch Soldaten der Roten Armee. Fast eine Million Frauen trugen das Trauma ein Leben lang mit sich, zum ewigen Schweigen verdammt. In diesem Bild verbirgt sich ein dunkles Geheimnis, nicht nur in der Familiengeschichte von Nicolaus. Diese Fassung wird, obwohl abgeschlossen, später überarbeitet. Kein Bild ist davor sicher, in einen anderen Aggregatzustand überführt zu werden. Aber nicht nur durch den Eingriff des Künstlers: Die Arbeit wird 2016 in der Ausstellung *Auf Montage* in Berlin gezeigt, wobei es sich erweist, dass die einmontierten Digitalprints der historischen Fotos von Soldaten der Roten Armee fast gänzlich verblichen sind. Auch so wird ein interaktives Kunstwerk zu einer Metapher auf den Verlust der Erinnerung.

Raumkunst

Kunst am Bau – was dem Westen billig, nämlich ca. 1% der Kosten öffentlicher Bauten für Kunstwerke verschiedenster Art auszugeben –, ist dem Osten teuer. Hier werden 1-2% der Aufwendungen für Bauten von Regierung und Partei, der Volkseigenen Betriebe, Hochschulen und Kulturhäuser für Kunst verwendet, die in Form und Inhalt die Ideale des Sozialismus abzubilden hat. Zu den Themen zählen die Errungenschaften der Kollektivwirtschaft, Frieden und Völkerfreundschaft, die Verbundenheit mit der Sowjetunion, Fortschrittstopien sowie Aufbau und Verteidigung der DDR. Der im Kulturministerium angesiedelte Kulturfonds fungiert als zentrale Verteilungsstelle gegenüber diversen darunter befindlichen staatlichen Ebenen.

Nicolaus partizipiert in bescheidenem Maße daran. Am 30. Juni 1989 schließt er mit dem VEB Flachglaskombinat Torgau einen Werkvertrag über die Anfertigung eines Panoramas von Torgau mit dem Glaswerk. Vermittelt hat die Beauftragung die Akademie der Künste. Zwischen dem Zentralvorstand der Industriegewerkschaft Bergbau und Energie mit Sitz in Halle bzw. dem Sekretär für Kultur und Bildung dieser Gewerkschaft einerseits und Nicolaus andererseits wird am 20. November 1989 die Lieferung von fünf Handzeichnungen zum Thema „Mensch – Energie – Natur“ für den Klubraum der Energiearbeiter Berlin vereinbart. Die Darstellungen sind nicht überliefert; Nicolaus erinnert Landschaften aus dem Berliner Weichbild, wo zur Legitimation des Auftrags an der Horizontlinie vielleicht ein Strommast steht. In der „Wende“-Zeit wird Nicolaus an einem Kunstprojekt für das Berliner Dom-Hotel beteiligt, so – ironischerweise (laut Rechnung vom 17.10.1990) – für Appartement 401 mit der kolorierten Radierung *Berliner Traum vom Abschied*.

Nicolaus' Präzision, Termintreue und nicht zuletzt sein Verständnis für die architektonischen Gegebenheiten scheint sich herumzusprechen, denn bald gehören BP Oil, die EUWO Holding AG, die VEAG (Vereinigte Energiewerke AG), Aengevelt Immobilien, der Sender Freies Berlin, das UKB Unfallkrankenhaus, der Verband der Chemischen Industrie (alle Berlin), das VEAG Qualifizierungszentrum in Lübbenau sowie die RWE Energie AG in Essen zu seinen Auftraggebern. Die Jahre von 1993 bis 1999 markieren vor allem dank der Ausstattung von über 20 neuen Filialen der Dresdner Bank in ganz Berlin, Hamburg und den neuen Bundesländern eine intensive Auftragstätigkeit. Alle Werke werden in Absprache mit den Architekten im Hinblick auf die Spezifik der jeweiligen Räumlichkeit ausgesucht bzw. erst geschaffen. Wichtig ist Nicolaus ein bühnenartiger Überraschungseffekt innerhalb der immergleichen

graublauen Sterilität der Geschäftswelt. Dabei erweist sich die ästhetische Toleranz des Auftraggebers angesichts von gelegentlich in Form und Inhalt als doppelbödig zu bezeichnenden Werken als durchaus überraschend.

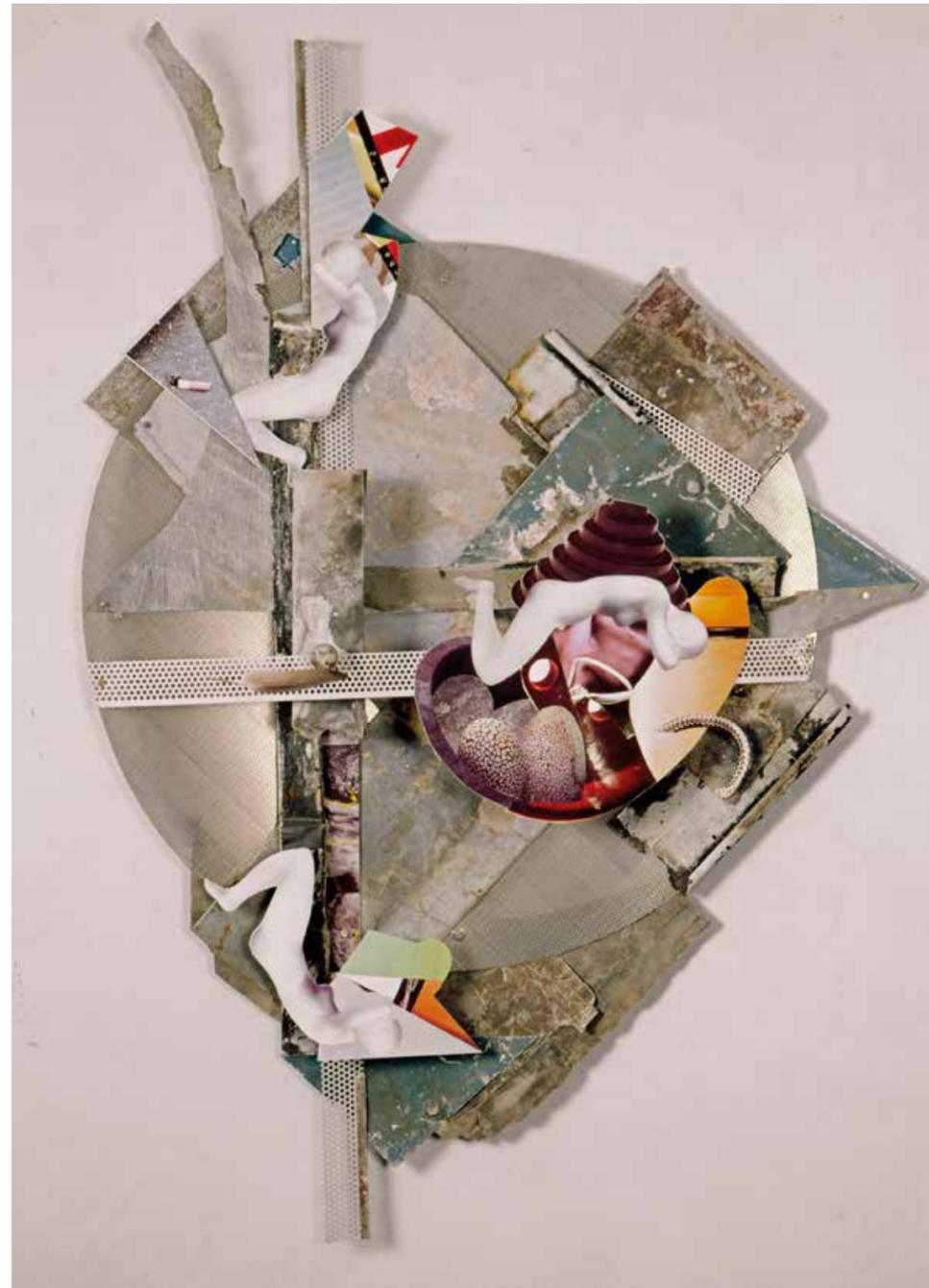
Man muss es wohl als Tragödie bezeichnen, dass sich die Spuren der meisten der ca. 150 für die Dresdner Bank geschaffenen Gemälde, Collagen und Assemblagen mit Übernahme durch die Commerzbank 2017 und infolgedessen durch die Auflösung der meisten Zweigstellen verloren haben. Was so unglaublich klingt, hat seine Ursache darin, dass dieser Kunstbesitz dezentral verwaltet und beliebig mit ihm umgegangen wurde. Bisweilen taucht etwas auf Auktionen oder in Privathand kunstliebender Mitarbeiter auf, die aufgrund ihrer verdienstvollen Mitarbeit im Unternehmen eine Arbeit übereignet bekamen.



122
Blick in die
Geschäftsräume
der Dresdner Bank,
Filiale Weißensee

Über dem Sofa
das Triptychon
*Die Schönheit
des Ateliers*
(Abb. 69).

123
 Reliefskulptur, 1998
 Zink, einmontierte
 Digitalisate, Scheibe
 Dm 100 cm
 ehemals Dresdner Bank



Die Assemblage wird für den Treppen-
 abgang der Filiale Mehringdamm / Ecke
 Gneisenaustraße angefertigt. Eine gelochte
 Edelstahlscheibe bildet den gekrümmten,

den Radius der Wand aufnehmender Ton-
 do, der ca. 5 cm vor der gebogenen Wand
 schwebt. Die Akte sind einer Lifestyle-Zeit-
 schrift entnommen.

Erhalten hat sich die Ausstattung im Weiterbildungszentrum der Chemischen
 Industrie in Berlin-Adlershof. Dort installiert Nicolaus eine Art Andachtswand.



124
 Weiterbildungszentrum
 der Chemischen
 Industrie
 Berlin-Adlershof

125
 Ex Voto – das Leben
 1994
 Öl und Materialien
 100 x 70 cm
 Weiterbildungszentrum
 der Chemischen
 Industrie
 Berlin-Adlershof

In die Mitte ist ein Ausriss mit dem Wort
 „LEBEN“ einmontiert, Motiv des Kommens
 und Gehens. Auf einer Art Stele ist ein
 Fundstück aus einer verlassenen Wohnung
 platziert, eines von vielen Blechkästchen,
 in denen die kuriosesten Dinge aufbewahrt
 wurden und die durch jahrzehntelangen
 Gebrauch wie aus einem archäologischen

Feld geborgen wirken. Eigentlich handelt
 es sich bei dem Werk um ein Epitaph, beim
 Rot um die spirituelle Farbe des Maria-
 nischen. Die Chemie als das Manna der
 Zivilisation – Nicolaus kommt aus dem
 Land der „Plaste und Elaste“: „Ich male
 eigentlich Heiligenbilder, bin ein spiritueller
 Künstler“.

Berliner Traum vom Abschied

Nicolaus' vor 1990 entstandenen Berliner Stadtlandschaften zeigen – abgesehen von den wenigen, die ihre Entstehung Tagesexkursionen nach West-Berlin verdanken – zwangsläufig den Ostteil, aber niemals dessen Neubauviertel, sondern fast immer das historische Zentrum. Ab 1990 kann Nicolaus seinen bevorzugten Motiven in ganz Berlin nachspüren. Allerdings bleibt er der alten Mitte verhaftet, und wenn er sich von ihr entfernt, dann selten weit. Wozu auch – der politische Umbruch gebiert ein völlig neues Verständnis von Urbanität, und die sich daraus ergebenden Konsequenzen fluten ihm entgegen. Anfangs hält er sich noch an den Brachflächen links und rechts der Mauer fest. Dem suchenden Auge kann sich in deren Schatten weiterhin offenbaren, was im Untergang begriffen ist. Eine Weile noch kann sich Nicolaus dem spröden Charme hingeben, bevor er erkennen muss, dass sich der Kunstbegriff, mit dem die Ost-Berliner Bilder gemalt wurden, vollkommen verändert. An die Stelle stiller Poesie treten Heterogenität, Irritation und Richtungslosigkeit als Ausdruck einer irrlichternden Stadt. Damit geht ein Verlust an Interesse an dem Genre einher; heute käme Nicolaus nicht auf die Idee, noch Stadtbilder zu malen. Niemals würde er seinen vor 1990 entstandenen Metaphern deutscher Geschichte Veduten des neuen Potsdamer Platzes hinzufügen, aus dem eine geistlose Kommerzmeile geworden ist. Er hadert nicht mit dem historischen Verlauf, fährt sogar gerne durch Berlin und registriert die rege Bautätigkeit, die ihm aber keinerlei Impuls zu künstlerischem Handeln verleiht.



Das Bild geht in Seitenverkehrung auf das Gemälde *Am Hamburger Bahnhof* von 1990 (Privatbesitz) zurück, auf dem die Ruinentristeresse der Vorwendezeit nachschwingt. Der jenseits der Mauer liegende Hamburger Bahnhof ist von einem fiktiven erhöhten Standpunkt aus gesehen. Im Vordergrund befindet sich der nach 1961 zwecks Schussfreiheit leerräumte Invalidenfriedhof; Kreuz und Friedhofsgitter dienen der symbolhaften Überhöhung. Es handelt sich

nicht um eine klassische Vedute, sondern eher um eine Anspielung auf die italienische *Pittura metafisica*, um ein Traumgebilde, bei dem konkreter Bezug und poetische Willkür zu einem Gleichnis verschmelzen. Ausrisse alter Drucksachen und eine auf Transparentpapier nachgezeichnete Liste mit der beziehungsreichen Überschrift „Gelesene Bücher“ bewirken den Eindruck eines Palimpsests.

126
Berliner Traum vom Abschied
1993
Kolorierte Radierung
und Materialien
56 x 78 cm
Privatbesitz



127
Engel über Berlin
 1998
 Öl auf Sperrholz
 180 x 180 cm
 Besitz des Künstlers

Die Viktoria der Siegestsäule fliegt in dreifacher Gestalt in den Himmel über Berlin. Das Gemälde war für den Sitz der Allianz-Versicherung im Treptower gedacht, was die auf Fernwirkung ausgelegte, äußerst

dynamische Komposition erklären mag. Stattdessen wurde ein Werk von Karl Horst Hödicke erworben, dem Nicolaus hier unbewusst nahekommt.



128
Erinnerung an C.D.F.
 2002
 Öl auf Leinwand
 80 x 95 cm
 Privatbesitz

Der Invalidenfriedhof erscheint als ein Ort, der sowohl real existent als auch symbolisch konnotiert ist. Der im Bildtitel gegebene Bezug auf Caspar David Friedrich wird durch die Rückenfigur eines Grabengels, den einsamen Baum sowie das Kreuz hergestellt; statt in unendliche Weite blickt man jedoch auf die Friedhofsmauer und dahinter gelegene Bebauung. In Berlin hat alles seine Grenzen, nur nicht der Wahn, der diesen Ort entleerte.



129
Am Kanal, 2002
Öl auf Leinwand
109 x 125 cm
Besitz des Künstlers

Nach Abtragung der Grenzmauer ergibt sich ein freier Blick von der Scharnhorststraße über den Berlin-Spandauer Schifffahrtskanal zum Hamburger Bahnhof, in dessen Umgebung heute ein neues Stadtquartier entsteht. Einzig der aus kompositorischen Gründen hinzugefügte blaue Fesselballon vom Potsdamer Platz kontrastiert den Charakter des Gemäldes als

topografisch getreue Vedute. Der an die Berliner Malerei des frühen 19. Jahrhunderts erinnernde Farbklang besonders des Himmels entspringt der Lust des Künstlers am Zitat eines kunsthistorischen Topos. Ebenso trägt die geometrischen Grundmustern angenäherte Formgebung dazu bei, die Banalität des Tatsächlichen auf die Ebene des Künstlichen zu heben.



130
Am Leipziger Platz
2003
Öl auf Leinwand
160 x 195 cm
Besitz des Künstlers

An einem der einst und heute wieder beliebtesten Orte Berlins wirkt die Zeit wie angehalten: Die freigelegte U-Bahn-Decke verzögert aus statischen Gründen den Bau der Mall of Berlin an der Stelle des früheren Warenhauses Wertheim. Die von der Abendsonne beleuchteten Häuser entlang der Voßstraße sind bis auf dasjenige mit der roten Sandsteinfassade zum Abriss freigegeben; rechts das fahngeschmückte

Bundesfinanzministerium. Im Vordergrund überwuchert ein Schuttplatzbiotop die Szenerie. Hinzu komponiert ist ein der Grenzbefestigung dienender Pfahl, an dem sich die Natur gleichnishaft emporrangt, symbolhafter Ort eines für Ost- und West-Berlin typischen „Naturgartens“. Hier regnet's nicht Rosen, hier blüht die Hundehblume.



Das Diptychon demonstriert, wie ein Quartier, das heute zu den begehrtesten Lagen der Stadt zählt, nach 1990 noch jahrelang vor sich hindämmerte – ein Archipel der Brandmauern, bevor sich die baulichen Konsequenzen einer vollkommen veränderten Welt dieser Relikte bemächtigte.

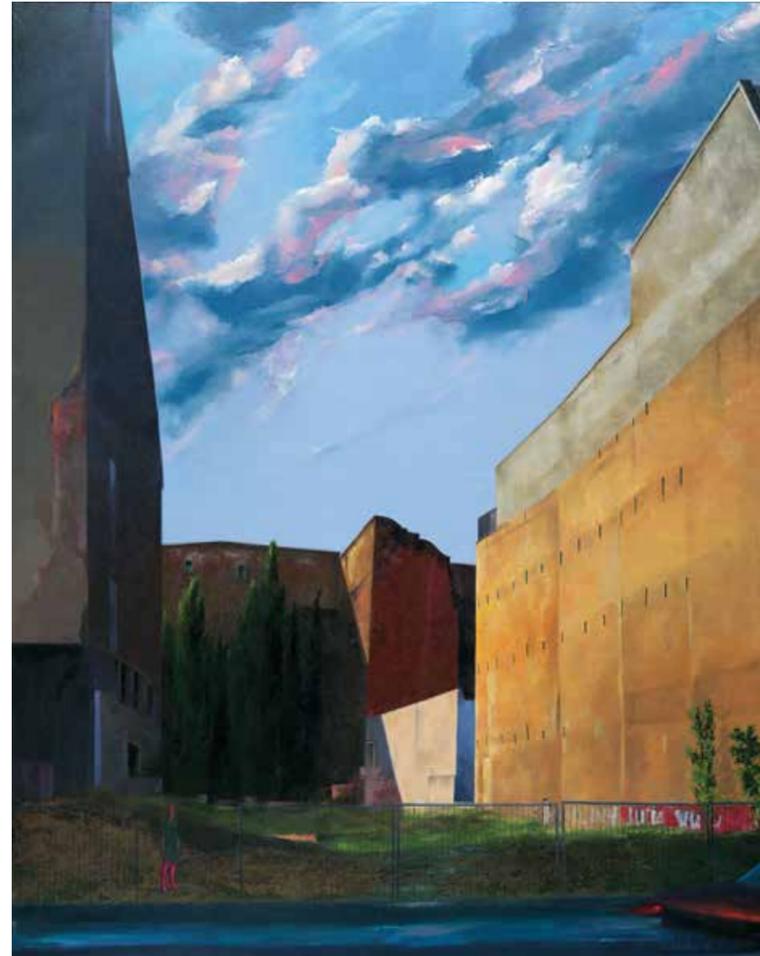


Der Betrachter steht auf der Wilhelm- und schaut Richtung Mauerstraße. Die linke Tafel zeigt das Umspannwerk Mitte, unter dem Namen „E-Werk“ von 1993 bis 1997 Treffpunkt der Techno-Szene, heute nach Umbau ein Medienzentrum. Das auf der rechten Tafel scheinbar isoliert dastehen-

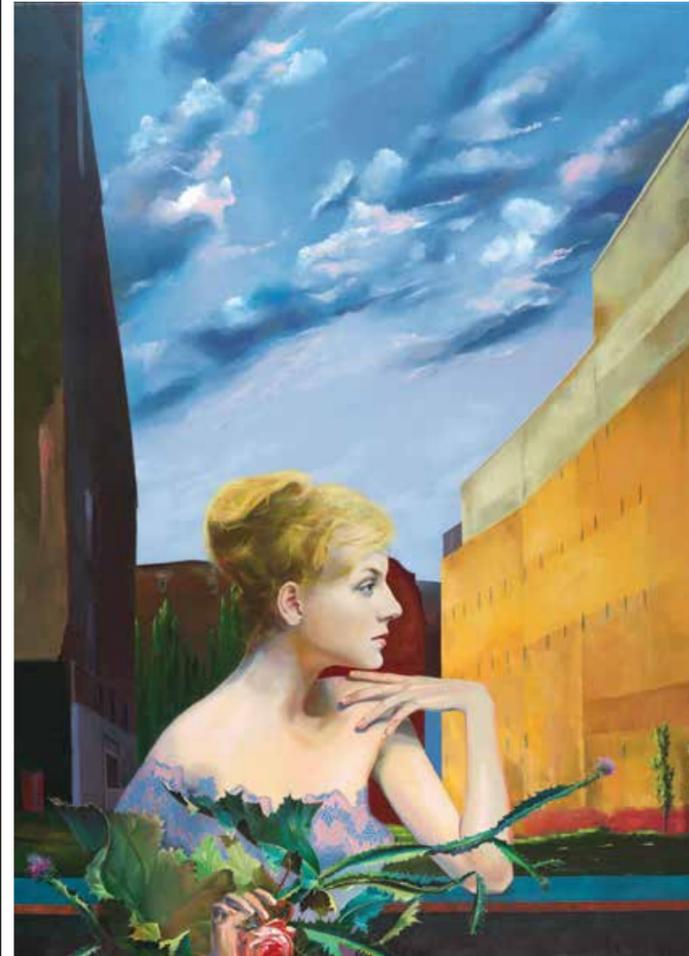
de Gebäude schloss in Wirklichkeit, nur durch einen wenige Meter breiten Riegel getrennt, an das Umspannwerk an. Das bedeutet, dass der Maler zwei unterschiedliche Perspektiven gewählt hat, obwohl die beiden Tafeln ansonsten nahtlos ineinander übergehen.

131
*Wilhelmstraße
 im Abendlicht, 2004
 Öl auf Leinwand
 zweiteilig
 je 95 x 115 cm
 Privatbesitz*

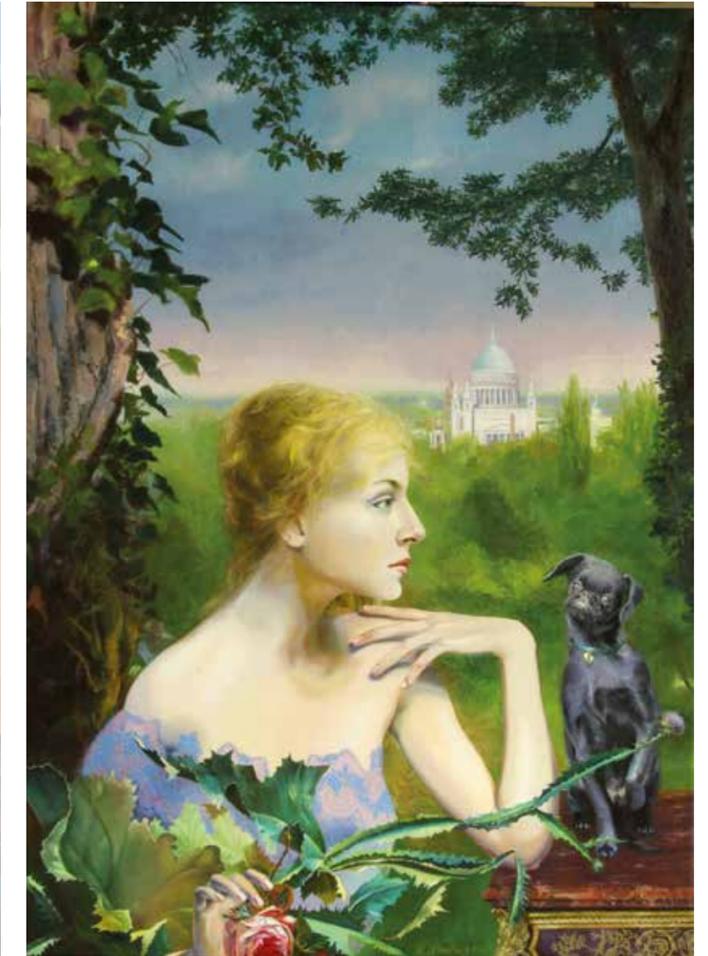
132
Berliner Insel-Hommage
 an A. B., 2003
 Öl auf Leinwand
 190 x 150 cm
 übermalt mit
 „Das Gastmahl der
 Götter“
 Besitz des Künstlers



Diese drei Bilder dokumentieren Nicolaus' sich wandelnde Auffassung von dem, was Berlin ausmacht bzw. was er darin sieht. Den Anfang macht 2003 die genaue Wiedergabe einer durch den Bombenkrieg entstandenen Baulücke in der Chausseestraße. Ihr scheint ein entferntes Echo der *Toteninsel* Arnold Böcklins (u.a. Berlin, Alte Nationalgalerie) eingeschrieben. Nur stehen hier Pappeln statt Zypressen, und aus den in Felsen eingelassenen Begräbnisnischen sind Fensterhöhlen und Schlitze in den Brandmauern der Nachbarhäuser gewor-



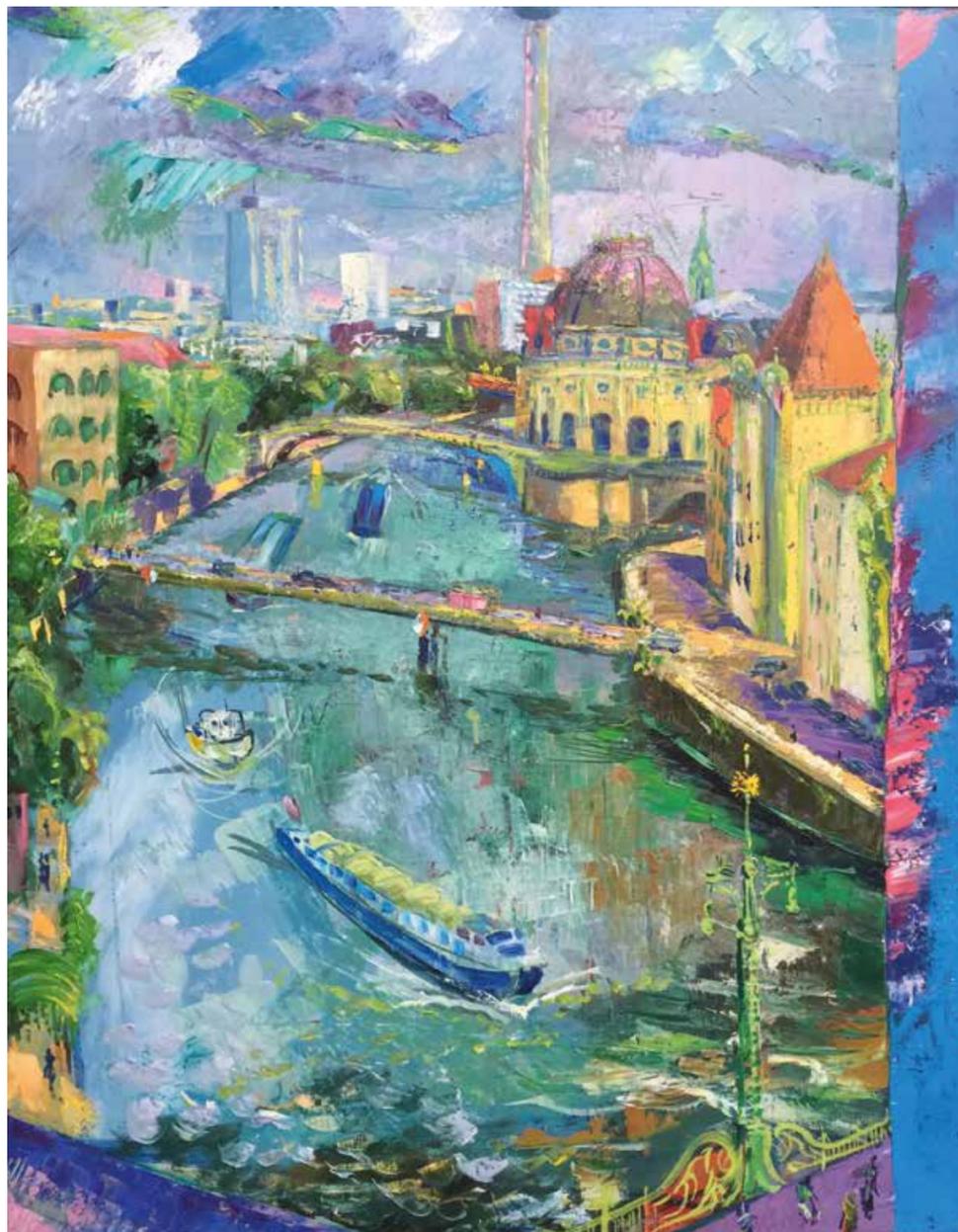
den. So ist ein symbolistisches Paradebild in eine ebenso symbolistische Parabelsituation übergegangen. Bei der Variante von 2008 platzt – im Gegensatz zu der wie verloren am Zaun stehenden Frau auf der Erstfassung – ein neuer Menschentyp ins Bild; auch könnte man an Anselm Feuerbachs gleichfalls outrierte *Iphigenie* (u.a. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) denken. Jedenfalls verändert sich dadurch die Bedeutung des Bildes fundamental: Das desolate Berlin wird zur Eventbühne einer Fashionwelt. Dass diese schlüssige Be-



standsaufnahme 2011 durch Überarbeitung in die Potsdamer Parklandschaft versetzt wird – im Hintergrund die darin versunkene Nikolaikirche und weitere Bauten am Alten Markt –, ist der Freude des Künstlers am Fabulieren zuzuschreiben. Freilich passt die Figur, der eines von Nicolaus' Griffons namens Zak als Schoßhündchen zugesellt wird, in ihrer altneuen Attitüde bestens in diese Umgebung.

133
Iphigenie
 Zustand 2008

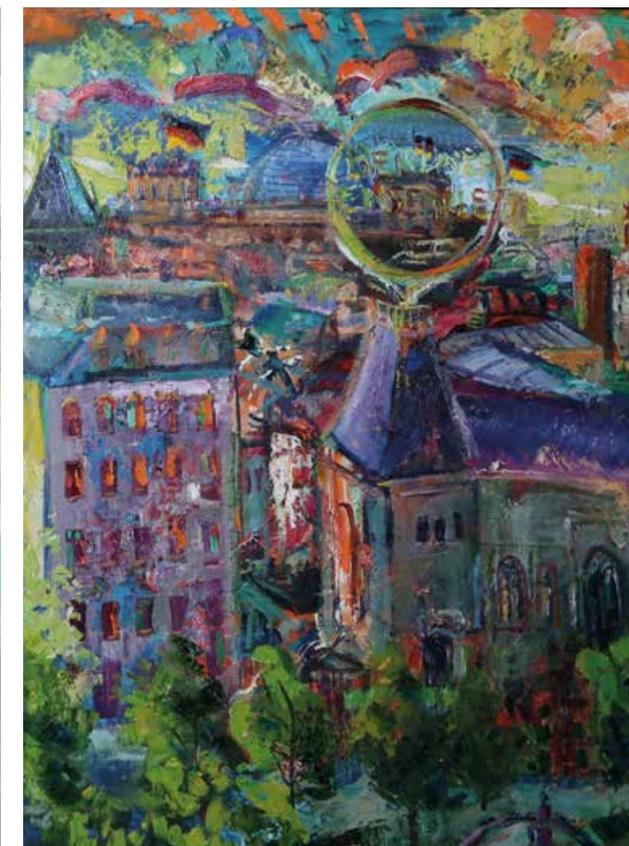
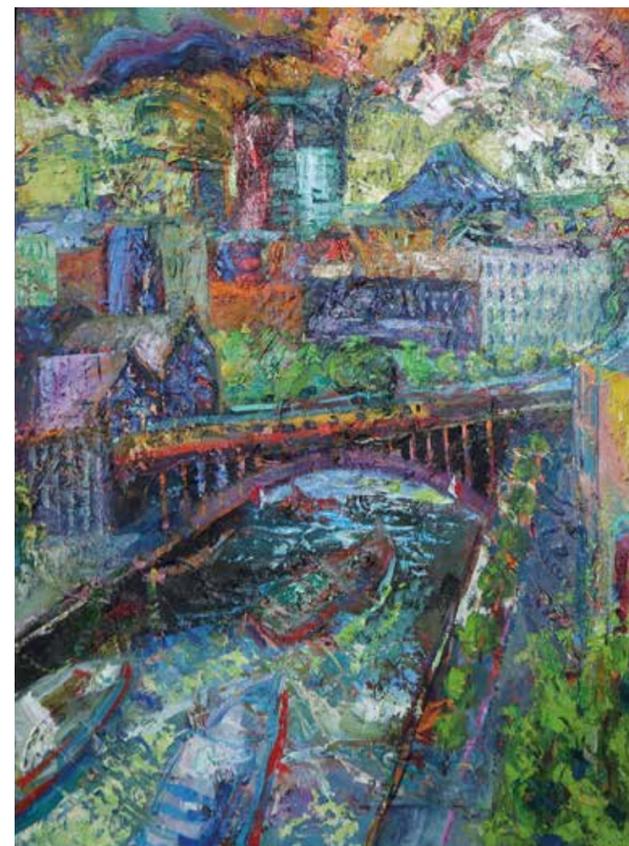
134
Iphigenie
 Zustand 2011
 Öl auf Leinwand
 120 x 100 cm
 Besitz des Künstlers



135
*Spreblick Richtung
 Bodemuseum, 2019
 Öl auf Leinwand
 95 x 75 cm
 Christian C.D. Ludwig –
 Foundation*

Das Gemälde wiederholt eines der beiden Gegenstücke, die Nicolaus 2005 aus der Höhe der Berliner EnBW-Repräsentanz am Schifferbuerdamm / Ecke Friedrichstraße malt (Kunstsammlung der Berliner Volksbank), und zwar dasjenige in östliche Richtung. Nicolaus hält diese Gegend für

einen noch intakten Stadtraum. Unter der Malschicht steckt ein Bild von 2003, von dem übergangene Reste am rechten Bildrand stehengeblieben und in die Komposition eingegangen sind. Es zeigte den 2001 erfolgten Abriss des *Mehlschwalbenhauses* an der Moll- / Ecke Otto-Braun-Straße.



136
*Spreblick Richtung
 Westen / Berliner
 Ensemble, 2019
 Öl auf Leinwand,
 zweiteilig
 je 80 x 60 cm
 Christian C.D. Ludwig –
 Foundation*

Spontan, gewissermaßen eine Nachmittagskapriole schlagend, malt Nicolaus von der EnBW-Repräsentanz aus erneut zwei Gegenstücke. Sie rücken unter perspektivischer Raffung den Bahnhof Friedrichstraße und das Berliner Ensemble in den Mittelpunkt. Dafür werden zwei ältere Bilder mit pastosem Auftrag geopfert, so dass nun, da aus technischen Gründen die Farbe direkt aus der Tube auf die Bildoberfläche gedrückt werden muss, fast ein Flachrelief entsteht.

Kinder der Liebe

Nicolaus empfindet eine dionysische Lust am malerischen Akt. Kaum etwas eignet sich besser dafür als das Sujet des Blumenstücks. Nichts malt sich intuitiver, weil es keinen rechten Winkel gibt und sich das Malerauge auf Farbe und Form konzentrieren kann. Die Sträuße werden in der Vase nicht arrangiert, so dass kein manipulatives Element in die Komposition einfließt. Alles entsteht aus einem Guss. Dabei offenbaren sich durchaus stilistische Unterschiede, von einer sich an Feinmalerei anlehnenen bis zu einer pastosen, quasi aus der Tube herausquellenden expressiven Malweise. Nicolaus erweist sich hier eines Lesser Ury oder Maurice de Vlaminck ebenbürtig. Immer befinden sich die dargestellten Blumen auf dem Höhepunkt ihrer Blütenpracht, so dass der Freude über ihre Schönheit bereits das Bedauern bezüglich ihres Vergehens eingeschrieben ist. Besonders begeistert sich Nicolaus für Lilienblüten, wenn sie ihre opulente Kraft dem Betrachter entgegenwerfen, kurz bevor sie abfallen. Schon deshalb muss solch ein Blumenstück innerhalb weniger Stunden so weit vorangetrieben werden, dass am nächsten Tag mit frischem Blick nur hier und da kompositorische Nachschärfungen auszuführen sind. „Kinder der Liebe“ nennt Nicolaus diese Bilder. Sie sind aber auch Zeugnisse eines Anmalens gegen das Ende, ein Akt der Selbstvergewisserung in Analogie zum späten Lovis Corinth: „In den Blumenstücken erlebe ich den Höhepunkt der Erfüllung im Moment der Berührung durch den Tod.“



137
Blumenstilleben
(mit Agapanthus)
2002
Öl auf Leinwand
95 x 80 cm
Privatbesitz



138
Großes Blumenstück
 (mit Rittersporn)
 um 2008
 Öl auf Hartfaser
 141 x 112 cm
 Besitz des Künstlers

139
Lilien vor Berlin
 1992
 Öl auf Leinwand
 125 x 97 cm
 Privatbesitz

Nicolaus wäre nicht Nicolaus, wenn er dem traditionellen Genre nicht eine experimentelle Note hinzufügen und damit ganz nebenbei ein neues Genre kreieren würde: die Kombination von Blumenstück und Stadtbild. Aufgrund seiner Gewohnheit, ältere Bilder zu übermalen, könnte man meinen, dies wäre auch hier der Fall. Jedoch werden die eigentlich konträren Elemente Urbanität und Natur in ein- und demselben Malakt zusammengeführt.

Wiedergegeben ist der Blick aus dem Atelier Schönhauser Allee. Teilweise verdecken die Blumensträuße die Hochbahn.



Entstanden in einem Atelier des ehemaligen Pädagogischen Instituts der Humboldt-Universität, der heutigen Theologischen Fakultät in der Burgstraße an der Kaiser-Friedrich-Brücke. Hinter dem Strauß lugen Berliner Dom, Brücke und Alte Nationalgalerie hervor.

140
*Lilien (mit Strelitzien
 und Agapanthus)*
 vor Berliner Landschaft
 2002
 Öl auf Leinwand
 220 x 160 cm
 Besitz des Künstlers

Bildermenschen

Nach der Jahrtausendwende wandelt sich das Menschenbild auf Nicolaus' Bildern fundamental. Von jeher Beobachter gesellschaftlicher Zustände, konstatiert er vor allem bei jungen Frauen einen sich verändernden Habitus. Männer tauchen höchstens als deren burleskes, effeminiertes Beiwerk auf. Auf sich selbst fixierte feminine Wesen werden zum Lieblingsobjekt eines Malers, der sich während seines Lebens in der DDR in weibliche, sich staatlicher Kontrolle entziehende Sphären geflüchtet hatte. Diese „Flucht“ ist von sehr persönlicher Natur und geht auf die isolierte Kindheit und damit die Unfähigkeit zum gesellschaftlichen Rollenverständnis zurück. Nach Nicolaus' Empfinden haben sowohl die Zeugen Jehovas als auch die kleinbürgerliche, eher machohaft als maskuline DDR gemeinsame Wurzeln in einer protestantischen patriarchalischen Grundierung.

Freilich sind die dargestellten Personen keine echten, sondern Typen des Zeitgeistes, denn sie entspringen Modezeitschriften, und ihr vorgeführtes Scheinleben findet vor einer Stadtkulisse in theatralischem Bühnenlicht statt. Insofern hat man es nicht mehr mit Menschen aus Fleisch und Blut, sondern mit anämischen Abziehbildern zu tun. Irritierend schön, geradezu makellos und latent erotisch wirken die Körper, die Nicolaus in altmeisterlicher Manier auf die Leinwand zaubert. Der Farbauftrag wird mehrfach durch dünne Papierauflagen abgezogen und erneut aufgetragen, so dass er wie lasiert wirkt, während etwa bei der Wiedergabe von Brokatstoffen mit Hilfe von Stempeln ein räumlicher Effekt erzeugt wird – Nicolaus' Formalästhetik ist auch hier eine kombinatorische. Das handwerkliche Bravourstück ist aber nicht Selbstzweck, sondern dient der Veranschaulichung der hedonistischen Verfallskultur kurz vor der Finanzkrise. Weitere Merkmale sind das in die Gegenwart transkribierte kunsthistorische Zitat – man könnte an Jean-Auguste-Dominique Ingres, die Präraffaeliten, Paul Delvaux oder Balthus denken – und das Zitieren von Begrifflichkeiten. Bei aller scheinbaren Irrationalität im Verhältnis zum Faktischen sind diese Bilder durchaus realitätsbezogenen, karikierenden Charakters. Als sie gemalt werden, sind Einhörner en vogue. Eine Gesellschaft, die das Gefühl dem Faktischen nicht nur ebenbürtig, sondern überlegen zu sein erklärt, tendiert zu einer entsprechend esoterischen Selbstgefälligkeit. Es ist wohl kein Zufall, dass sich die Werkgruppe der „Bildermenschen“ bestens im südwestdeutschen Raum – über die Galerien Norbert Blaeser und Dagmar Schill (Stuttgart) – verkauft, denn von dort geht zuerst jene mentale Strömung aus, die ganz Deutschland erfasst und in Nicolaus' Bildern beschrieben wird.

Mitte der 2010er Jahren wird die Stimmung kippen: Man lebt weiterhin ein komfortables Dasein, predigt aber Verzicht als avantgardistische und höchste Moral. Der sich gegenseitig bedingende Dualismus zwischen moralinsaurer Gesellschaftsideologie und Obszönitätenschau im öffentlichen Raum wird wunderbar aufzuspießen sein. Noch ein wenig später wird die klimatische Weltrettung zum sittlichen Gebot erhoben.



141
*Chez moi, Mitte
1990er Jahre
Maße und Verbleib
unbekannt*

Vor der Kulisse des Postfuhramts in der Oranienburger Straße ist eine Gruppe junger Frauen versammelt, deren offensichtliche Nichtzusammengehörigkeit sowohl untereinander als auch mit dem Hintergrund irritiert. Der surreale Charakter der Szene wird durch einen Kricketspieler mit

übergestülptem Stierkopf und eine später hinzugefügte schwarze Sonne noch verstärkt. Dem Berlin dieser Zeit und Gegend wohnt eine merkwürdig geheimnisvolle Atmosphäre inne.

142
Mariä Fehltritt, 2002
 Öl auf Leinwand
 220 x 140 cm
 Besitz des Künstlers



Nach 1990 wird Berlin zum Schauplatz eines Epochenwandels, hier ablesbar am Kontrast zwischen überkommener und neuer Bebauung sowie an der Divergenz der beiden prominent in bzw. vor das Bild platzierten Frauen. Tauchen menschliche Gestalten in Nicolaus' älteren Stadtbildern höchstens als Staffage auf, werden sie nun zum Schlüssel des Bildverstehens. Die ältere, rauchende Figur ist noch eine Persönlichkeit; die jüngere, erdbeerlutschende eine Zeitgeisterscheinung. Der Aufdruck auf ihrem T-Shirt, „FINAL CENTURY“, antizipiert emblematisch die Bewegungen „Fri-

days for Future“ bzw. „Aufstand der letzten Generation“. Der Blick in die Flucht der entvölkerten Rosenthaler Straße – links die 1906 eröffneten Hackeschen Höfe, rechts ein 1999 fertiggestelltes Geschäftshaus, im Hintergrund die Spitze der Segenskirche an der Schönhauser Allee – erzeugt eine merkwürdige Stimmung. Die einzige Bewohnerin scheint die strauchelnde Dame am linken Rand zu sein, deren Fehltritt symbolisch für die urbane und soziale Entwicklung steht. Die Komposition beruht auf einer Fotografie, die Nicolaus aus einem in Umbau befindlichen Mietshaus heraus aufnimmt.



143
Ein Augenblick, 2002
 Öl auf Leinwand
 180 x 130 cm
 Besitz des Künstlers

Zwei Frauen stehen am Ufer des Berlin-Spandauer Schifffahrtskanals; jenseits lugt einer der Türme des Hamburger Bahnhofs hervor. Die hintere der beiden wirkt mit ihren toten Augen wie aus einem verblichnen Foto ausgeschnitten, während die vordere einen vitalen, leicht provozierenden

Blick auf den Betrachter wirft. Sie gibt ihm aber kein eindeutiges Zeichen; auch was es mit den Lilien – eigentlich Symbol der Unschuld – auf sich hat, bleibt im Ungefähren. Der geradezu klinisch kühle Schematismus der Komposition unterstreicht den artifiziellen Charakter der Szene.

144
 Lunas, 2002
 Öl auf Leinwand
 220 x 140 cm
 Privatbesitz



Zwei Frauen – die eine modisch gekleidet, die andere als androgyn wirkender Akt – stehen auf der Michaelbrücke über der Spree; rechts die Kurvatur des Stadtbahnviadukts. Als weitere Berlin-Topoi sind, ungeachtet der topografischen Gegebenheit, links das Heizkraftwerk Mitte und im

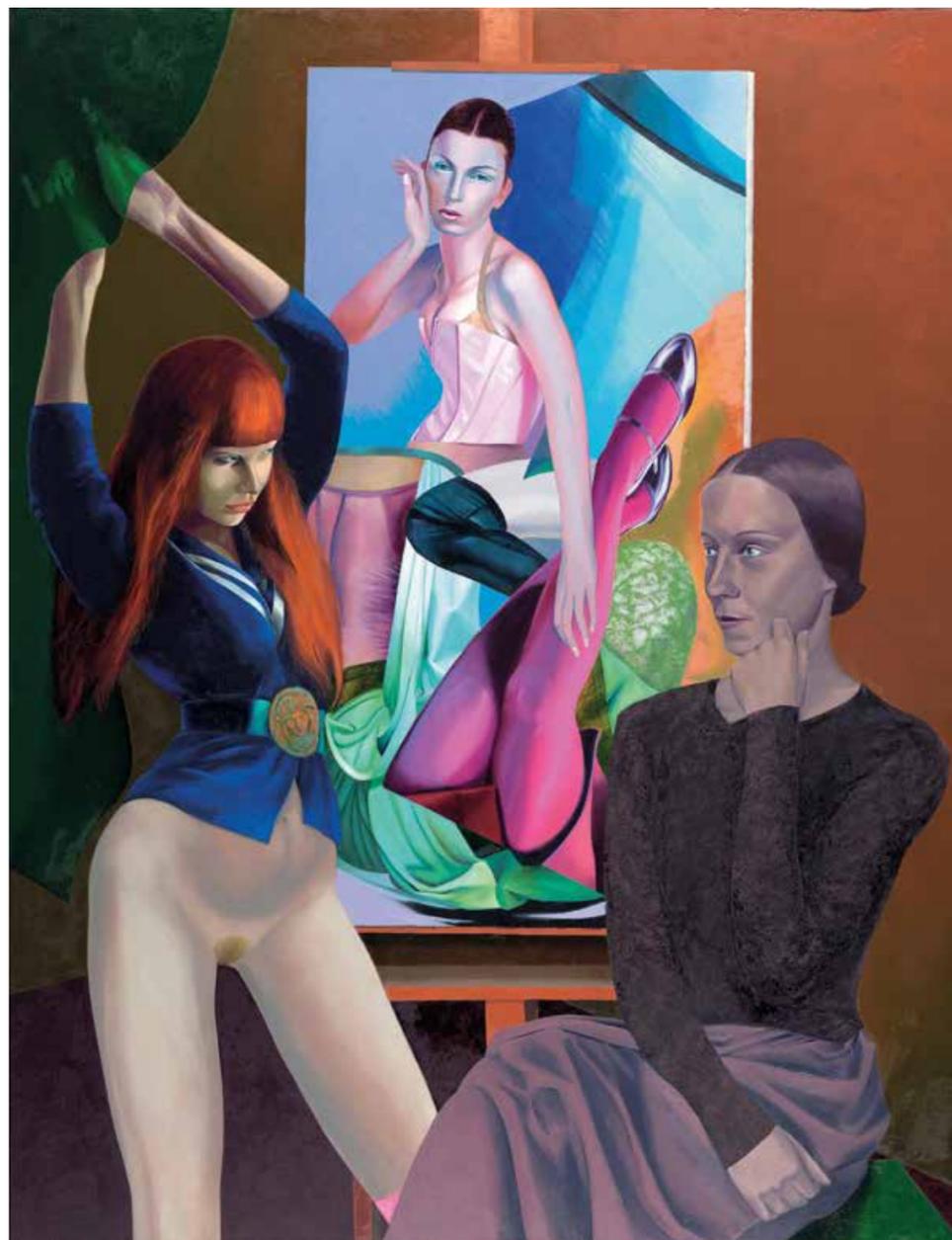
Hintergrund das Rote Rathaus zu sehen. Nur die Komposition geht Nicolaus im Sinne einer geometrischen Aufgabe bewusst an, während sich die Ikonografie erst im Malprozess ergibt und einer eindeutigen Interpretation entzieht.



145
 2004
 Titel, Maße und
 Verbleib unbekannt

Ein Vexierbild: Eine elegante Dame steht im Atelier vor einem Gemälde mit dem Abbild einer marmornen Bikinischönheit. Beider Haar wird vom Blatt einer Anthurie überschritten, das sich gleichzeitig innerhalb wie außerhalb des Gemäldes befindet. Dessen Schöpferin ist die bewusste Dame, denn mit einer Hand hält sie eine Palette; mit der anderen tastet sie nach der von ihr

geschaffenen Figur, die wie Daphne in Bewegung erstarrt ist. Um die Verwirrung auf die Spitze zu treiben, wächst dieser eine Hand aus der Leiste. Es sind Typen aus der Werbeästhetik, lasziv in Szene gesetzt. Ironischerweise besteht das Kleid der Dame aus stupider Pünktchen- und Muster-Malerei unter Nutzung der Prägenoppen von dreilagigem Toilettenpapier.



146
Die Modellstunde
 2004
 Öl auf Leinwand
 185 x 145 cm
 zerschnitten und
 übermalt mit:

Bei der noch unzerschnittenen Fassung handelt es sich um ein Bild im Bild. Auf der Staffelei: eine collagistische Anordnung von Models bzw. ihrer Einzelteile. Davor: eine junge und eine ältere Frau in unklarer Beziehung zueinander. Vielleicht nimmt die eine bei der anderen Unterricht im Modeln?

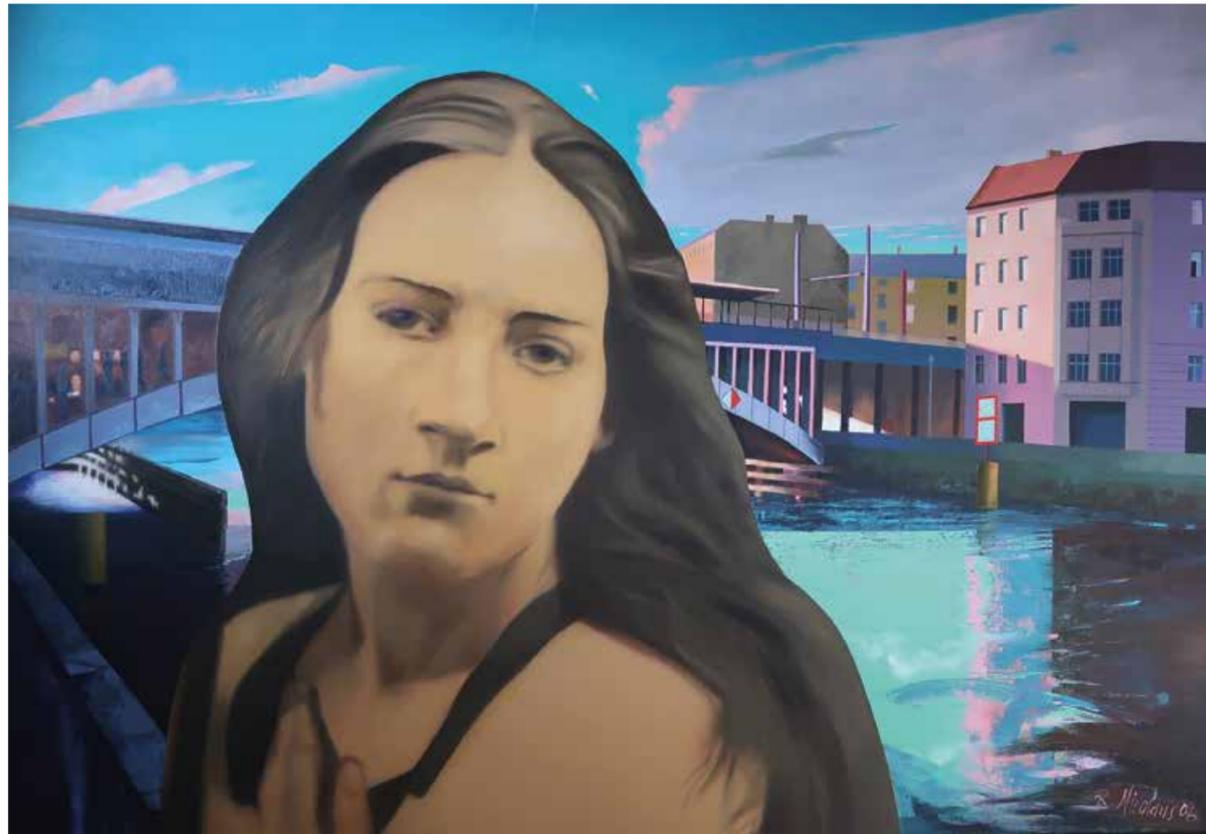


Oder soll sie ihr Modell stehen? Hat sie sich unten herum entkleidet, um ihre Vorzüge zur Schau zu stellen? 2011 macht Nicolaus aus ihr eine Matrosin am Meer, doch ist dieses Bild inzwischen abermals übermalt. Aus der Älteren wird 2019 eine „Suchende“. Das zerstörerische Werk gleicht einer permanenten Metamorphose – nichts ist endgültig.



147
Matrosin, 2011
 Öl auf Leinwand
 78 x 45 cm
 übermalt

148
Die Suchende, 2019
 Öl auf Leinwand
 82 x 65 cm
 Besitz des Künstlers



149
Stadtmenschen
 2006
 Öl auf Leinwand
 135 x 195 cm
 Christian C.D. Ludwig –
 Foundation

Die Dargestellte in ihrer Fiktionalität steht nicht auf, sondern vor dem Reichstagsufer; gegenüber der Schiffbauerdamm, zu dem eine Fußgängerüberquerung unterhalb der S-Bahn-Brücke führt, und die ebenso wie das übrige Stadtbild in zeichnerischer Prägnanz wiedergegeben ist. Die kaum farbige Figur täuscht Lebendigkeit nur vor. Die Einheit von Ort und Zeit ist gebrochen, die Dissonanz des Bildgefüges geht mit der Dissonanz des Menschenbildes einher.



150
Im Archipel, 2007
 Öl auf Leinwand
 120 x 200 cm
 Privatbesitz

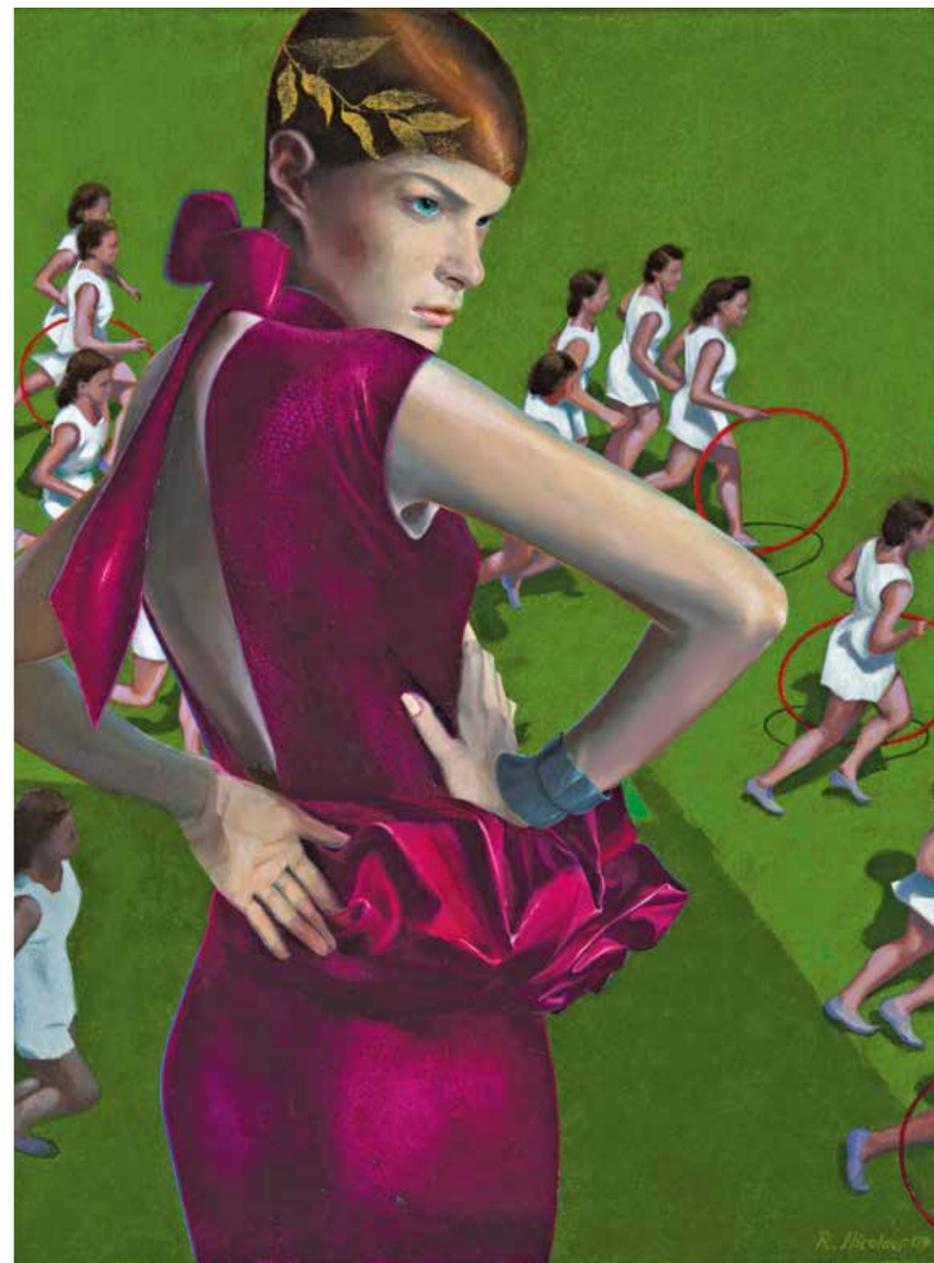
Am Strand gegenüber der Insel Capri lagert eine halbnackte Frau mit phrygischer Mützenfrisur und allerlei sonstigen Accessoires, was auch auf die Sphinx, die sie an einer Schnur hält, zutrifft. Als wäre das nicht Rätsel genug, ist da noch ein Matrosenknabe (für den Nicolaus' Sohn Leopold Modell steht) mit Spielzeugboot auf Rädern. Lust an der Äquilibristik mit Begriffen und Symbolen wie bei den französischen und belgischen Surrealisten oder den Wiener Fantasten paart sich hier mit dem Ausreizen handwerklicher Virtuosität.



151
*Bruder Gedanke,
 Schwester Revolution*
 2008
 Öl auf Leinwand
 100 x 86 cm
 Privatbesitz

Die Revolution ist seit Eugène Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk an* (Paris, Louvre) erotisch konnotiert. Bei der heutigen jungen Generation ist dem Aufstand die Theorie vorgeschaltet – daher Raoul Hausmanns ikonografisches Leitfossil, der

Mechanische Kopf. Das Denken mündet in Erleuchtung, Worte schaffen Wirklichkeit und des Gedankens Blässe wird vom Gefühl überstrahlt. Die Tat bringt das Heil, die junge Aktivistin sonnt sich schon in der Erwartung ihrer Heiligsprechung.



152
Heroine, 2009
 Öl auf Leinwand
 47,5 x 36 cm
 Privatbesitz

Eine Revolutionärin oder ein Modell, das *die neue Linie*, eine zwischen 1929 und 1943 erschienene Modezeitschrift, verkörpert. Ernsthaftigkeit und Entschlossenheit einer historischen Mission sind ihr ins Gesicht gemeißelt. Selbstreferenziell, stützt sie sich an sich selbst ab.

153
Das Jagdglück
2009
Öl auf Leinwand
170 x 95 cm
Privatbesitz



Eine rokokohafte Drolerie im Zeichen des Millennial-Codes: Die Göttin der Jagd inszeniert sich als It-Girl mit einer possierlichen Meute Französischer Bulldoggen als Accessoire. Die geflügelten Herzen baumeln gefangen am Ast. Diese Generation, so suggeriert das Bild, will spielen und dabei bewundert werden. Das Ideal vom neuen, einfachen und nachhaltigen Leben ist Bühne und Zuschauerraum zugleich.



154
Jennys Abschied
2010
Öl auf Leinwand
95 x 65 cm
Privatbesitz

Das Lied von der Seeräuber-Jenny in Brechts *Dreigroschenoper* handelt davon, dass ein Piratenschiff aufkreuzt und die Besatzung das gedemütigte Dienstmädchen rächen wird – „Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich: Hoppla!“. Das Schiff mit acht Segeln und fünfzig Kanonen taucht schon am Horizont auf, aber Jenny scheint

harmlos drein. Nur ihre überlangen Hände lassen das Drama erahnen. Warum „Abschied“? Nicolaus thematisiert seine Erinnerung an das „Alte Europa“, das für ihn im Verschwinden begriffen ist: „Alte Köpfe werden rollen und die Jennys verschwinden hinterm Horizont.“

155
Der Ruf, 2011
 Öl auf Leinwand
 140 x 115 cm
 Privatbesitz



Das Gemälde ist eine Allegorie auf fehlende Bodenhaftung in einer Zeit, da wabernde Begrifflichkeiten ohne realen Sachbezug das Leben auf den Kopf stellen. Das Abgehobensein der schwebenden Frau ist dafür eine Metapher. In noch unbewusster Uferlosigkeit spielt ein Mädchen vor einem Horizont, der eigentlich ins Nichts führt. Der Leviathan, das Ungeheuer aus der jüdischen und christlichen Mythologie, steht für den Wahn als steter Begleiter des Menschen, womit die gewaltsame Durchsetzung einer Idee gegen den bestehenden Konsens, gegen alle Erfahrung, Vernunft und Gesit-

tung, gemeint ist. Aus seinem Rachen entweichen, gleich den Spruchbändern in der Malerei des Mittelalters, ebenjene Begrifflichkeiten, welche der Gesellschaft je nach Sichtweise Offenbarung sind oder Fesseln anlegen. Die Bildidee ist zu komplex, als dass sie direkt auf der Leinwand entwickelt werden könnte. Nicolaus kompiliert Ausschnitte aus Zeitgeistmagazinen oder knüpft im Falle des Monsters an Kompositionen von Paul Delvaux und Fernand Khnopff an. Der brüllende Kopf zitiert das Cover eines Monatshefts des Propaganda-



156
Tänzerin, 2011
 Öl auf Leinwand,
 135 x 75 cm
 Privatbesitz

Vor dem Hintergrund einer brennenden Stadt – inspiriert von einem in Afghanistan oder dem Irak aufgenommenen Kriegsfoto – voltigiert Fortuna (oder Europa) auf einem Einhorn, das Nicolaus aus einem Gemälde von Maerten de Vos kopiert. Die Voltage ihrer Gefühle (oder Annaßung), symbolisiert durch das blaue Band der Poesie (oder der Europafahne), drückt zu Statuarik geronnene Gewissheit aus.

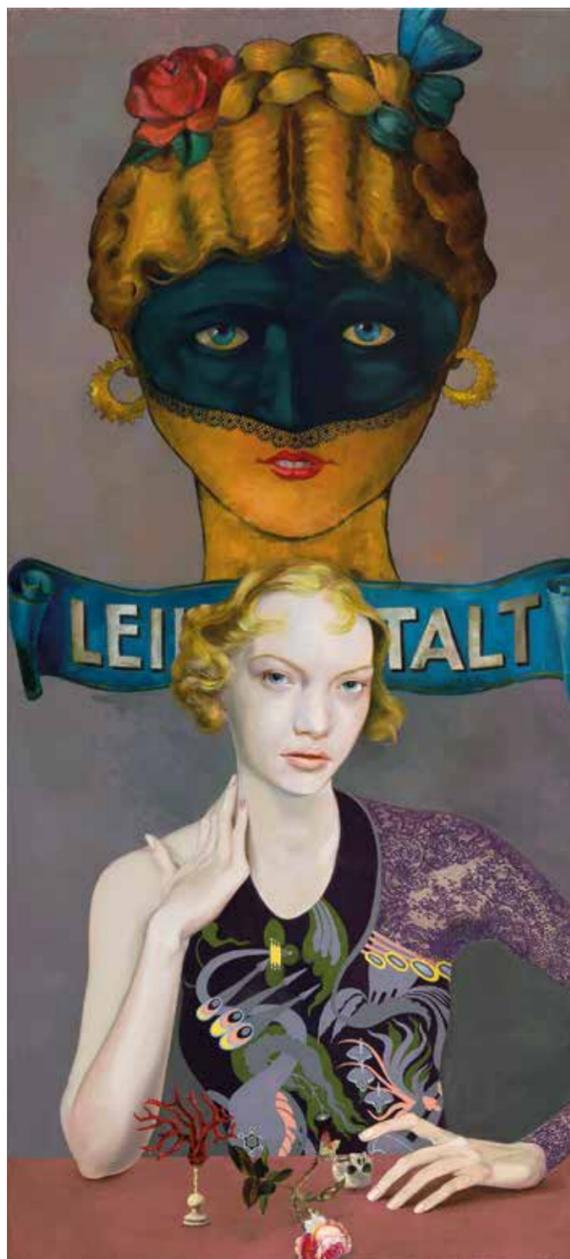


157
Aktivistinnen
(Der neue Weg), 2011
Öl auf Leinwand
120 x 195 cm
Privatbesitz

Der Begriff „Der neue Weg“ kommt zur Entstehungszeit des Bildes gerade auf. Ursprünglich soll das stalinistische Heldenepos von unermüdlich dem Fortschritt

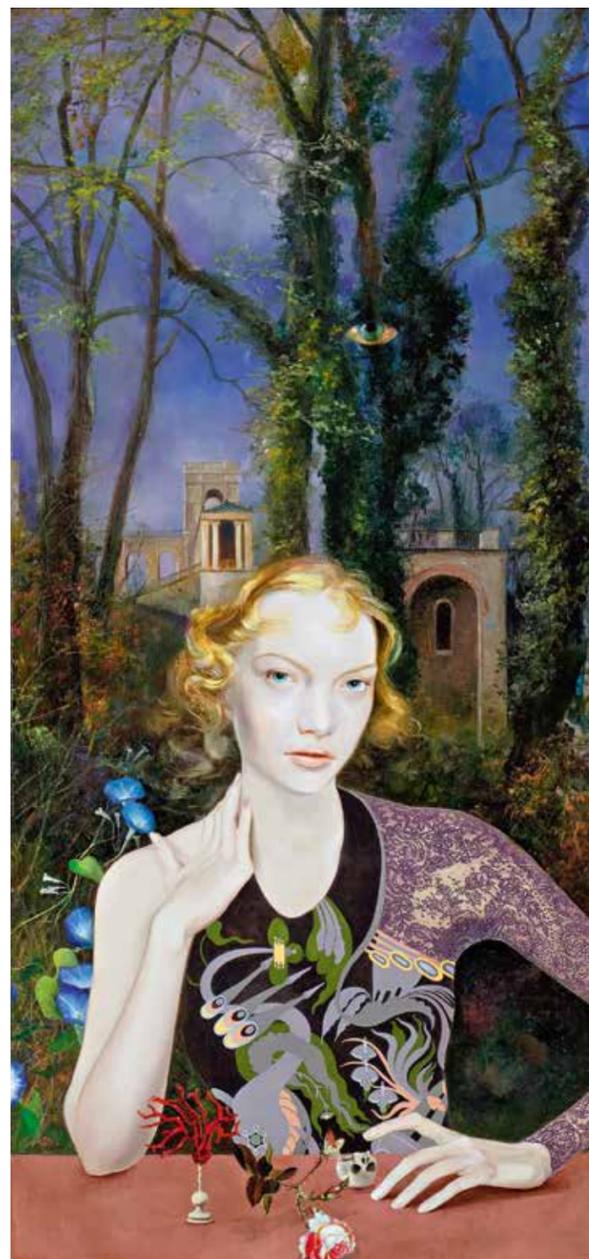
zugewandten Arbeitsmädchen persifliert werden, doch Windräder, grüne Fahne, Friedenstaube und der Lifestyle der Aktivistinnen weisen in eine andere Richtung.

Nicolaus' Griffon-Hündchen Nikki scheint sich zu fragen, was es hier verloren hat.

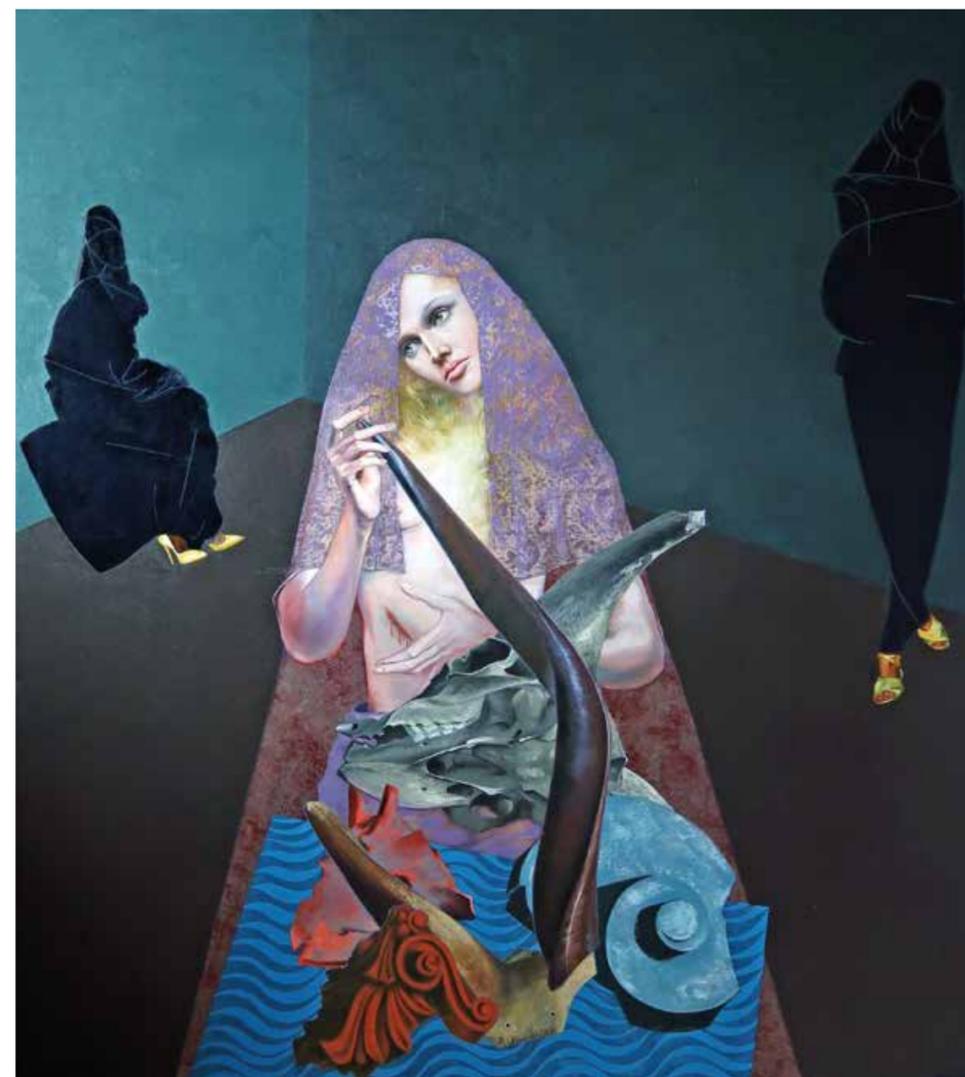


158
Leihanstalt, 2008
Öl auf Leinwand
165 x 80 cm
übermalt mit:
 159
Das Pfingstbergorakel
(Das Auge), 2012
Privatbesitz

In manierter Pose präsentiert sich eine Marlene Dietrich ähnelnde Person vor einem Werbeschild eines Leihhauses aus der Zeit um 1900. Auf dem Tisch vor ihr befinden sich allerlei Vanitas-Symbole. Das Muster ihres Gewandes ist einer Abbildung aus der Kunstzeitschrift *Weltkunst*, die einen



japanischen Stoff zeigt, entnommen. Durch die Übermalung sitzt die Figur jetzt vor dem Potsdamer Belvedere. Das Bild wirkt nun noch surrealer; durch das Stehenlassen eines Auges aus dem Werbeschild, das nun zwischen Bäumen hervorlugt, fühlt man sich an René Magritte erinnert.



160
Trauer muss Europa tragen, 2017
Öl auf Leinwand
155 x 135 cm
Besitz des Künstlers

Nicolaus identifiziert sich vollkommen mit dem „Alten Europa“. Er liebt es, ein Crossover von Artefakten aus über zwei Jahrtausenden – vom (neo-)hellenistischen Akroterion bis zur Pop Art, dazu Relikte aus dem Tierreich – in seine Bildwelt zu holen. So wie Eugene O’Neill mit der Dramen-Trilogie *Trauer muss Elektra tragen* die Orestie des Aischylos adaptierte, macht sich Nicolaus durch den gewählten Bildtitel die gewollte Assoziation mit dem Bühnenstoff zunutze.

Die Figur der Europa ist moderne Madonna und Märtyrerin mit blutender Seitenwunde zugleich. Aber das personifizierte Heilsversprechen ist rein plakativ, weil schablonenartig vor den eigentlichen Raum – einen Wartesaal, in dem zwei verhüllte Wesen auf ihr Stichwort warten – gesetzt. Zugleich erteilt Nicolaus durch ein winziges Detail, nämlich das modische Schuhwerk Europas, jeglicher Eindimensionalität der Bildaussage eine Abfuhr.



161
Lisa Marie mit Puppe, 2017
 Öl auf Leinwand
 92 x 62 cm
 Besitz des Künstlers

Lisa Marie ist eine zeittypische Kunstfigur, ein entzückungsfrohes Provinzmädchen, das sich bei der Begrüßung der Flüchtlinge in Wonnehysterie steigert; daher der schwarze Püppchenfetisch. Menschlich hochanständig, tappt sie doch in die Falle althergebrachten Kolonialismus-Denkens, was ihr heute so nicht mehr passieren

würde. Im Hintergrund zitiert Nicolaus die Fontäne aus dem linken, dem Paradiesflügel von Hieronymus Boschs Triptychon *Garten der Lüste* (Madrid, Museo del Prado). In einem Inventar von 1593 wurde es als eine Malerei über die Veränderung der Welt bezeichnet, was zweifellos auch auf Nicolaus zutrifft.



162
Schwarzwaldmädel
 2015
 Öl auf Leinwand
 120 x 100 cm
 Besitz des Künstlers

Volkstümliche Trachtenmode in ihrer Farb- und Formopulenz nimmt Nicolaus als Motivquelle dankbar in Anspruch. Besonders begeistern ihn die skurrilen Bollenhüte der Schwarzwälder Frauen, die er hier zwei fashionable gekleideten Großstädterinnen aufsetzt. Entsprechend der Persiflage der Hofkultur durch die Trachtenmode muss Nicolaus' Griffon-Welpe Dori als Schoßhündchen herhalten. Im Entstehungsjahr

des Gemäldes ist der Zenit einer Epoche gesellschaftlicher Dekadenz erreicht; am Ende des Jahrzehnts wird die Alltagskultur den Rückzug ins puritanisch Minimalistische antreten. Mittlerweile ist Nicolaus die Lust an der Lust beim malerischen Ausflug in das urbane Petit Trianon vergangen, und gelangweilt wendet er sich komplexeren Aspekten im Leben des Juste Milieu zu.

Mythologie und Zeitgeist

Nicolaus entwirft in Form von Allegorien ein Panorama des Zeitgeistes, den er im Lauf der 2010er Jahre, ganz im Sinne der Dialektik der Gegensätze, von dekadenter Belanglosigkeit zu ideologischer Engstirnigkeit übergehen sieht. Nicht moralisierend, sondern mit Lust an burlesker Überzeichnung entstehen verschlüsselte Historienbilder, aufgeladen mit Topoi der europäischen Kunstgeschichte. Im Gewand mythologischer Sagen und Figuren lässt sich trefflich schildern, was schreiend komisch, wenn nicht so irrsinnig wäre. Die Bildgenese nimmt ihren Ausgang an einem Impuls, der sich an irgendetwas entzündet, z.B. bei Betrachtung von Modezeitschriften wie *Vogue* oder *Elle*, die in komprimierter Form ein Psychogramm der Gesellschaft abbilden. Im weiteren Verlauf erwächst aus der Dialektik zwischen bewusster Kalkulation (Komposition) und der Rekrutierung von Versatzstücken (Ausstattung) die thematische Verdichtung. Doch bleibt ein spannungsvolles, irrationales Moment bestehen, wie es dem Mythologischen eigen ist. Das Endgültige, die letzten Fragen zu beantworten, ist Nicolaus suspekt: „Wenn ich alles ausdeute, habe ich keine Zukunft mehr. Zukunft besteht immer in der Vorläufigkeit, was man zu wissen glaubt.“ So gesehen, wirkt die Werkgruppe wie ein Präludium zum heutigen Zeitgeist.

163 ►
*Die Mänaden umsorgen
den Dionysos, 2004*
Öl auf Leinwand
140 x 115 cm
Privatbesitz

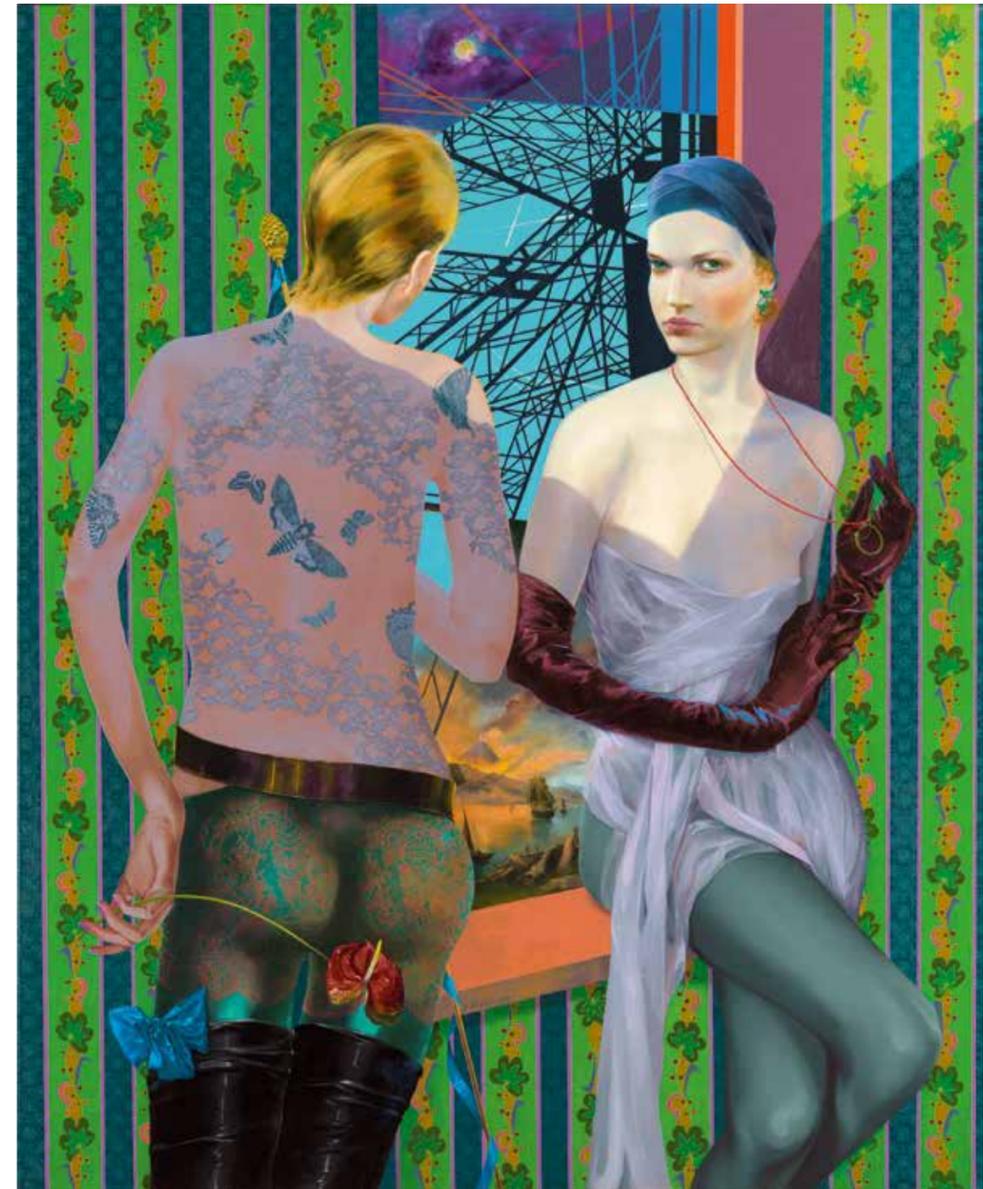
Zwei von Dionysos' Begleiterinnen kümmern sich in Reizwäsche um den Maler, der sich als Kind mit ins Bild gesetzt hat. Skeptisch blickt er auf die den Thyrsosstab emporkriechende Raupe und darüber hinaus auf den Triumph der weiblichen Hälfte der Gesellschaft.



164
Mars und Venus
 2007
 Öl auf Leinwand
 220 x 120 cm
 Privatbesitz



Mittels des Kriegsgottes Mars und der Liebesgöttin Venus thematisiert Nicolaus mehrfach die virulent gewordene Dekonstruktion geschlechtlicher Kategorisierung. Das maskuline und das feminine Element werden hier bis in die Umkehrung zur Disposition gestellt. Der zwergenhafte Mars in seiner komischen Maskerade ist total effeminiert, während Venus entrückt wie eine Werbeikone wirkt, gleichzeitig aber wie eine frustrierte Hausfrau am Rand des Nervenzusammenbruchs. Im Hintergrund eine Diana-mäßige Joggerin auf Stöckelschuhen, im Himmel der Heilige Zeitgeist.



165
Mädnenkollektiv
 2007
 Öl auf Leinwand
 170 x 140 cm
 Besitz des Künstlers

Die Komposition ist von einem Gemälde Alexander Alexandrowitsch Deinekas inspiriert: *Auf dem Bau neuer Werkhallen*, 1926 (Moskau, Tretjakow-Galerie). Die bei Deineka bildbestimmende Stahlbaukonstruktion schrumpft Nicolaus freilich zum Dekor,

das in eine romantische Vesuv-Landschaft übergeht. Davor posieren statt fortschrittsgläubiger Arbeitsbienen zwei selbstreferenzielle Wesen im Stadium der Dekadenz. Es fällt bereits ein Schatten auf sie.

166
Überraschung!
2008
Öl auf Leinwand
155 x 115 cm
Privatbesitz



Der weintraubenbekränzte Kopf des Dionysos weist die beiden Frauen als Mänaden – seine Begleiterinnen – aus. Dionysos erscheint freilich nur noch als Pappkamerad-Persiflage, als alter weißer Mann, während der kleine Junge, eigentlich der Maler selbst und einem Babyfoto des Künstlers entlehnt,

der Mänaden-Patchworkfamilien-Zukunft fröhlich zugewandt ist. Er trägt als Trophäe ein Eisernes Kreuz mit flammendem Herz. „Das bin ich in allen Figuren, in vielerlei Gestalt. Mit Ziegenbock fünfmal“ – Diversität von ihrer heitersten Seite.



167
Diana mit Gefolge
2007
Öl auf Leinwand
135 x 75 cm
Privatbesitz

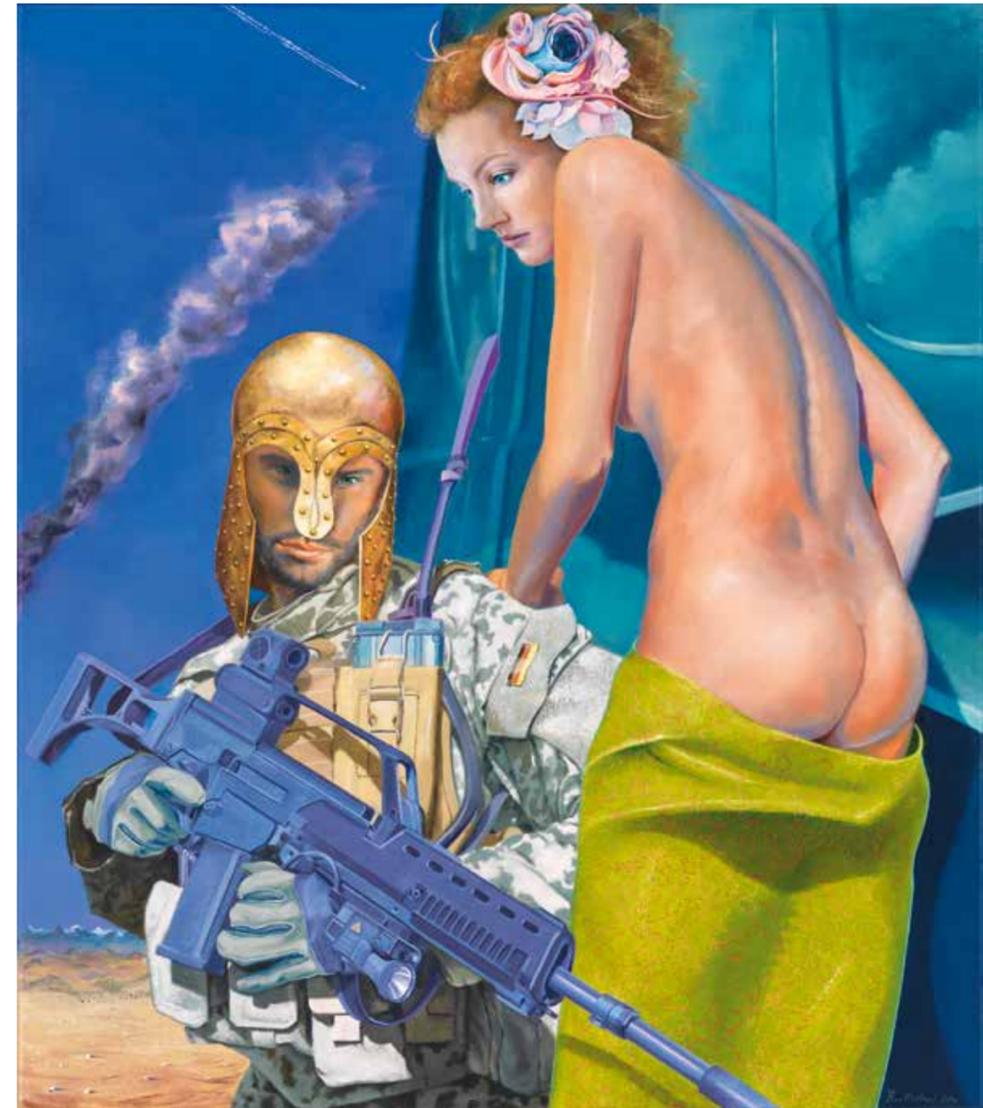
Das Jahrzehnt der Dekadenz verspricht ewige Jugend und Attraktivität. Aber in Nicolaus' Bildern dieser Phase findet sich immer ein Irritationsmoment. Das Unmögliche ist teils sichtbar – wie der Zentaur oder der blaue Mond –, teils erst auf den zweiten Blick zu erkennen, so die wie bei einer Schaufensterpuppe anatomisch verbogene Armhaltung Dianas. Es ist dies eine Metapher für das Abgehobensein, eine Spielform des Begriffs „Design“.

168
Abschied von Kythera
2008
Öl auf Leinwand
180 x 140 cm
Besitz des Künstlers



Umstritten ist, ob Antoine Watteaus berühmtes, in drei Fassungen existierendes Gemälde *Die Einschiffung nach Cythera* (Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut; Paris, Louvre; Berlin, Schloss Charlottenburg) den Aufbruch zur, den Aufenthalt auf oder den Abschied von der Liebesinsel schildert. Bei Nicolaus ist diese Frage entschieden: Von den Erwartungen der abfahrenden, dezimierten Gesellschaft ist nichts übrig als ein geschnürtes Bündel, das der alte weiße Mann auf seinem Schoß

hält. Den Mittelpunkt nimmt eine Art Dragqueen am Totempfahl oder Tabledancerin am Kreuz ein – „Kythera“ ist statt „INRI“ in Fraktur an der Spitze des Pfahls zu lesen. Linker Hand kauert ein schlaffer Schönling. Nicolaus jongliert mit Begriffsträgern, die erst Jahre später relevant werden. So handelt das Gemälde von einem Abschied im doppelten Sinne: Warten auf den Aufbruch und Erkennen, dass das erstrebte Ideal eine Utopie ist. Zurück bleibt Hohlheit.



169
Mars und Venus
am Hindukusch
2010
Öl auf Leinwand
80 x 60 cm
Besitz des Künstlers

„Die Sicherheit der Bundesrepublik Deutschland wird auch am Hindukusch verteidigt“, erklärte Bundesverteidigungsminister Peter Struck am 4. Dezember 2002. Schwer vorstellbar, wie das Personal auf Nicolaus' Gemälde dies bewerkstelligen könnte. Er: ein Spieljunge als War-

lord, changierend zwischen dem Maske tragenden Rapper Sido und der Kunstfigur Conchita Wurst, Sieger(in) des Eurovision Song Contests 2014 – als habe Nicolaus es geahnt. Sie: ein klassischer Rückenakt à la Ingres mit leerem Blick.



170
Muse und Zeitgeist
 2012
 Öl auf Leinwand
 120 x 100 cm
 Privatbesitz

Der Bildtitel verrät, was Venus und Mars hier personifizieren. Sie vergnügen sich auf einer Grünfläche hinter dem Bahnhof Friedrichstraße; im Hintergrund ragt das Internationale Handelszentrum auf. Was

auf den ersten Blick wie eine Vergewaltigung wirkt, relativiert sich durch die Kette, mit der sie ihn am Nasenring zu sich herabzieht. Offensichtlich sind sich Muse und Zeitgeist in Zuneigung verbunden.



171
Tochter des Horus
 2013
 Öl auf Leinwand
 120 x 100 cm
 Privatbesitz

Der altägyptische Gott Horus hat in der geschichtlichen Entwicklung zahlreiche Wesensformen angenommen, so eine Falkengestalt. Seine von Nicolaus erfundene Tochter mit maskenhaftem Gesicht posiert

vor dem ewigen Eis des Matterhorns; auf der Hand ein Falke, am Himmel eine Taube. Die Situation ist vollkommen absurd, das Rätsel unauflösbar.

Potsdamer Scharaden

Für Nicolaus ist Potsdam keine Stadt, sondern ein Kunstbegriff, eine Synthese aus naturbelassener Havellandschaft, harmonisch eingepasster Architektur, zum Lustwandeln angelegten Parks und märchenhafter Staffage. In Potsdam kann das Kind Roland das herbeigeträumte Arkadien tatsächlich betreten. Und für das spätere Malerauge sind die Potsdamer Schlösser und Gärten eine unerschöpfliche Fundgrube, da der Künstler sich nicht scheut, sie mit dem Blick des 18. und 19. Jahrhunderts zu betrachten. Noch heute ist Potsdam vielerorts in völliger Weltentrücktheit gefangen, was für die Zeit vor der „Wende“ umso mehr gilt, als die dem Dornröschenschlaf anheimgefallenen Bauten im Gegensatz zu städtischen Ruinen und Brachen auf Nicolaus nicht nur pittoresk, sondern auch erstrebenswert wirken. Aber Nicolaus wäre nicht Nicolaus, wenn er dieser Szenerie purer Schönheit nicht auch Anekdotisches, gar Despektierliches aus Preußens Vergangenheit abgewinnen würde.



Der Gott der Künste mit den Zügen der mechanischen Puppen der Pittura metafisica hat die – je nach Überlieferung – sieben oder neun, in Kostümen der Commedia dell'arte steckenden Musen um sich geschart, um sie in Sachen Kultur und Geschichte zu unterweisen. Sein rechter Arm richtet sich auf den Brauhausberg mit der ehemaligen Königlich-Preußischen Kriegsschule, sein linker weist auf ein Modell des Fortuna-Portals, dessen Rekonstruktion 2000/01 den Anstoß zum Wiederaufbau des Potsdamer Stadtschlusses gegeben hatte. 2013 wird es als Sitz des branden-

burgischen Landtags eröffnet, doch noch existiert es nur als Grundriss, auf dem sich der Alte Fritz als kopflose Kleiderpuppe breitmacht. Am linken Bildrand ist das Provisorium des Hans-Otto-Theaters, am rechten das Hotel Mercure zu sehen. Eine der Musen wird von einer nackten Maja Picassos verkörpert, eine andere von einer Nana Niki de Saint Phalles, die auf einem Zentauren herangeloppt. Nicolaus – Impresario dieser bühnenreifen Drolierie – hält die Szene als Watteau verkleidet mit Pinsel und Palette fest.

172
*Apoll unterrichtet
die Musen, 2006
Öl auf Leinwand
118 x 135 cm
Privatbesitz*



173
Die Kostümprobe
 2006
 Öl auf Leinwand
 70 x 100 cm
 Besitz des Künstlers

Das Potsdamer „Hoftheater“ mit der Tänzerin Barberina nach Antoine Pesne als Hauptfigur führt auf dem Alten Markt, einem architektonischen Kulissenarrangement, ein Spektakel auf. Nikolaikirche, Altes Rathaus, Obelisk und Fortuna-Portal (v.l.n.r.) bilden den historischen Rahmen des Platzes zur Entstehungszeit des Gemäldes; hinzu fügt Nicolaus die Ruine der Garnisonkirche an der Kreuzung Breite Straße / Dortustraße,

die 1968 gesprengt und deren politisch umstrittener Wiederaufbau mit der Rekonstruktion des Turms 2017 in Angriff genommen werden wird. 1951 war in einer FDJ- Propagandaveranstaltung der „Geist von Potsdam“ symbolträchtig in der nahe gelegenen Havel versenkt worden. Der dafür vorgesehene Sarg samt Geist erwies sich als schwimmfähig und entschwand auf der Havel.



Das Götzenbild wird von einer munteren Kinder- bzw. Puttenschar von Berlin (West) kommend über die Glienicker Brücke nach Potsdam gerollt, wo es von der dortigen neureichen Schickeria angebetet werden kann.

174
Einzug des Goldenen Kalbes
 2011
 Öl auf Leinwand
 80 x 90 cm
 Privatbesitz



175
*Laubenkolonie
 (Pfungstberg)*
 2012
 Öl auf Leinwand
 60 x 80 cm
 Christian C.D. Ludwig –
 Foundation

Nicolaus kontrastiert die Ansammlung windschiefer Schrebergartenlauben mit der noblen Architektur der 1868-1870 nach Vorbild italienischer Landhäuser der Renaissance auf dem Pfungstberg errichteten Villa Henckel. Die anmutige Farbigkeit überhöht ironisch die Laubenpieper-Idylle aus DDR- Zeiten, welche in die Gegenwart der Potsdamer High Society trichinös eingewachsen ist.



176
*Ihro Majestät
 Gratulanten*
 2012
 Öl auf Leinwand
 60 x 50 cm
 Privatbesitz

Die Burske im Geiste des *Simplicissimus* entsteht in Reaktion auf den 200. Todestag Friedrichs des Großen. Auf dem Potsdamer Alten Markt ist eine Kasperbude mit drei Gratulanten aufgebaut, links der Zeitgeistmichel als dummer August, mittig der russische Befreier bzw. Besatzer, rechts die blind-taube Geschichtswissenschaft. Der im Stil Daniel Chodowieckis wiedergegebene Jubilar blickt in die Baugrube des Stadtschlosses, von der schon das Fortuna-

Portal steht. Die Fachhochschule neben der Nikolaikirche, Zeugnis des sozialistischen Stadtumbaus, ist noch nicht abgerissen. Zwischen Fortuna-Portal und Nikolaikirche erhebt sich ein tribünenartiges, knallrotes Bauwerk. Jede Ähnlichkeit mit dem Lenin-Mausoleum ist rein zufällig; tatsächlich handelt es sich um eine temporäre Aussichtsplattform. Der Genius des Ortes hat unter Zurücklassung seiner Flügel das Weite gesucht.

Tücken der Wahrnehmung

Mit den ausgehenden 2010er Jahren ist Schluss mit lustig. Das Ende der Spaßgesellschaft zwingt zu neuen Ausdrucksformen. Nicolaus spießt bestimmte Verhaltensweisen auf, die dem Mainstream entsprechen mögen, ihm aber fragwürdig erscheinen, da er darin ansatzweise ein totalitäres Muster sieht. Zu diesem Zweck setzt er nicht mehr wie zwei Jahrzehnte zuvor bei der *Kopf hoch!*-Mappe (Abb. 75-80) das kleine Format und die straffe Linie ein – mit hin das typische Handwerkszeug für das Erstellen von Karikaturen, denen inhaltliche Übertreibungen immanent sind. Nein, mit spitzem Pinsel sowie in Assemblage- und Collagetechnik werden große Leinwände gefüllt, die schon aufgrund ihres tafelbildmäßigen Charakters ein unübersehbares Zeichen setzen. Dafür nutzt Nicolaus einmal mehr die Werbeästhetik als Inspirationsquelle. Um das, was gemeinhin als politisch korrekt gilt, schert sich Nicolaus nicht; die Gefahr, missverstanden zu werden, nimmt er in Kauf – vielleicht auch deshalb, weil missverstanden zu werden sein Markenkern ist. Einmal „Atze-Prinzip“, immer bereit!



177
*Kaffeeklatsch
gegen rechts*, 2018
Öl auf Leinwand
145 x 85 cm
Besitz des Künstlers

Drei Damen vorgerückten Alters haben sich beim Kaffeeklatsch zum Kampf gegen rechts versammelt. Sie zertreten eine mit dem Gesicht Hitlers verzierte Kanne, die einem Exemplar aus der *Disasterware*-Serie des US-Malers und -Keramikers Charles Wing Krafft gleicht. Es ist die 68er-Generation, die hier ihr Fett abkriegt. Die Damen interpretiert Nicolaus als Totalitäre, die stets das Gute wollen, aber ungefragt alles und jeden mit der frohen Botschaft „Liebe – Glaube – Hoffnung“ überziehen.

178
Influencer, 2018
 Öl auf Leinwand
 180 x 105 cm
 Besitz des Künstlers

In einem grellen Tohuwabohu von Drinnen und Draußen, Vorn und Hinten, Signets und Graffitis befinden sich handyspielende Influencer verschiedener Couleur. Die infantile Narzisstin mit Willkommens-Teddys am Hut ist ebenso vertreten wie eine von Otto Dix' Skatenspielern (Berlin, Nationalgalerie) inspirierte Hipster-Gruppe und ein esoterisch angehauchtes Duo, das sich über das Buch *Mit Katzen tanzen beugt*. Dann sind da noch die fingerfarbige Claudia Roth als personifizierter Zeitgeist, ein Kellner, der mit seinem „Lumumba-Cocktail“ den Bedarf an Exotik deckt, eine Flaschensammlerin als einziges menschliches Wesen ohne ironisierenden Beigeschmack sowie zwei Möpfe, von denen der eine auf die schwarz-rot-goldene Fahne der Paulskirche schießt. Ort der Handlung ist Berlin, topografisch eingengt auf jene Gegend am Wasserturm, in der Nicolaus seine tollen Tage im lustvollen Rausch der Zukunftslosigkeit verbringt, als dieser so genannte Kietz noch nicht auf schwäbisch „Prenzelberg“ genannt wird. Nach mehrfacher Gentrifizierung durch und durch yuppieisiert und sozial umgepflügt, ist der Bezirk heute ein Brutkasten für das woke Lebensgefühl des neuen Spießbürgertums. – „Ich politisiere nicht, ich polemisiere nicht, ich zitiere nur!“



179
Tücken der Wahrnehmung, 2019
 Öl auf Leinwand
 155 x 135 cm
 Besitz des Künstlers

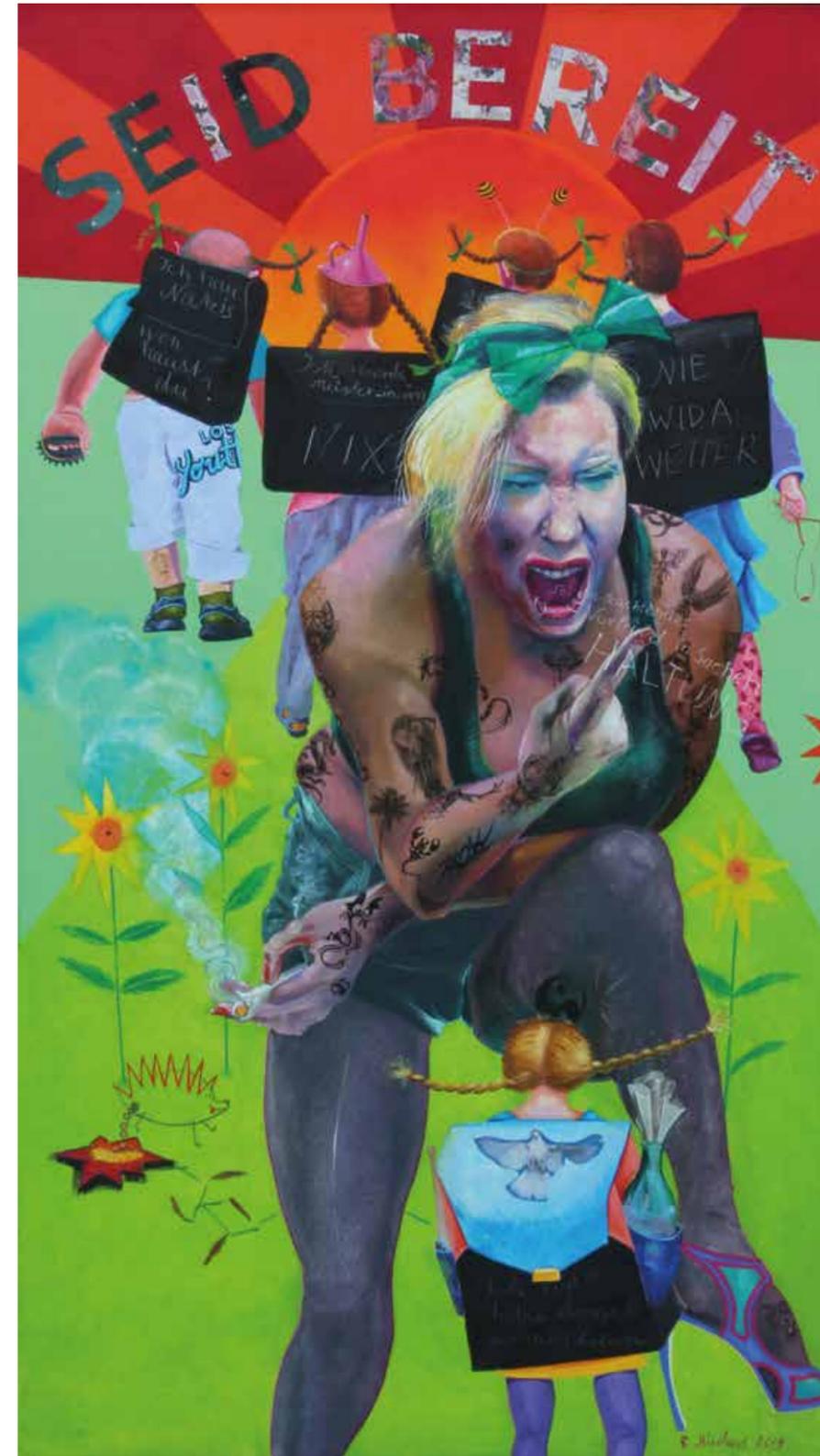
Der Titel des Bildes ist Programm, denn es offeriert eine denunziatorische Fehlinterpretation: Wer will, sieht in den People of Colour den Stereotypen des notgeilen Schwarzen, der sich über „unsere weißen Frauen“ hermacht, während diese doch nur über ihre Verdauung nachdenken. Das suggerieren jedenfalls die Aufkleber auf ihren modischen Handtaschen: Völlegefühl, Sodbrennen, Magendruck. Der schwarze Mann, die weiße Frau – schon befindet man sich mitten im Gestrüpp der Vorurteile. Bemerkenswerterweise sind es die PoC, welche in klassischem Realismus gemalt sind, ironisierende formalästhetische Dekonstruktion oder gar Persiflage ist nicht unterstellbar. (Wem gilt hier wohl der malerisch formulierte Respekt eines Künstlers, dem Respekt allgemein nicht nachzusagen ist?) Im

Hintergrund rote Fahnen, Feuer, brennende Autos, die deutsche Flagge. Über allem schwebt das goldene Logo von Gucci. 2019 musste das Modehaus einen schwarzen Balaclava-Sweater mit rotem Lippenmotiv wegen heftiger Rassismus-Vorwürfe (Stichwort: „Blackfacing“) vom Markt nehmen. Gucci entschuldigte sich mit einem weiteren Stereotyp: „Wir betrachten Diversität als einen Grundwert, der uneingeschränkt gewahrt und respektiert werden muss.“ Der spiegelverkehrte Schriftzug kann eine Schau-fensterscheibe vermuten lassen, wer ist wo? Drinnen ist das neue Draußen, oder doch umgekehrt? Wahrnehmung ist jedenfalls täglich neu zu verhandeln. Selbstverständlichkeiten sind wohlfeile Versicherungen des Marketings und billiges Alibi für Drückebergerei vor den Realitäten der Straße.

Der erste Teil des Bildtitels suggeriert, Mädchen liebten den handfesten Krawall unter Männern („Riffi“ ist der französischen Gaunersprache entlehnt). Der zweite bezieht sich auf die zurückgeholten so genannten IS-Bräute, die also selbst in Gewalt verstrickt sind oder, allgemein, sich in ideologischen Furor versteigen. Die Figur der Rückkehrerin rekurriert auf Eugène Delacroix' Revolutionsbild Die Freiheit führt das Volk an (vgl. Abb. 151). Sie ist Verführerin und Verführte zugleich, eine Salomé und Urmutter des Tumults mit dem Gesicht der jungen Frau von heute. Die Pfauenfeder fungiert als erotische Stimulanz ebenso wie zum Halsabschneiden im Sinne der Lustmordfantasien in der Kunst der 1920er Jahre. Nicolaus assoziiert das Ganze mit der Reklame für Sheba-Katzenfutter, die ihn an ästhetische Sodomie in Verbindung mit sozialer Obszönität erinnert. Ikonografische Zitate aus der Alltagskultur dienen ihm als Gradmesser für den Zustand einer Gesellschaft. Dazu gehört auch die Produktwerbung mit dem Männerpaar, das sich zusammen einen Pullover über den Kopf zieht und auf einem umkippenden Säulenfragment balanciert, Symbol einer ins Chaos abgleitenden Welt. Die eigentliche Zentralfigur ist das schaurige Monster, dessen obere Extremitäten sowohl in einer Tierpranke als auch in einem verkümmerten Ärmchen enden. Auch dieses Wesen entzieht sich einer eindeutigen Bestimmung. Es kann ein Neonazi, ein IS-Kämpfer oder die Personifikation der in sich selbst verliebten physischen Gewalt sein. Alle politisch motivierten Massenmörder waren von der persönlichen heiligen Unschuld überzeugte und durchglühte Täter. Nicolaus begibt sich eines heiklen dialektischen Konstrukts in maltechnisch brillanter Malweise. Damit leitet das Bild zu den Design-Pentaptychen über.



180
Girls like Riffi oder
die Rückkehrerin, 2021
Öl auf Leinwand
135 x 75 cm
Besitz des Künstlers



181
Seid bereit, 2019
Öl auf Leinwand,
190 x 85 cm
Besitz des Künstlers

Mit dem Schriftzug „SEID BEREIT“ vor aufgehender Sonne assoziiert man Pop und Propaganda gleichermaßen. Die Grußformel der Jungpioniere (Antwort: „Immer bereit!“) weist Nicolaus der heutigen Fridays-for-Future-Generation zu. Bereit, die Welt zu retten, geht sie Greta-mäßig im Gleichschritt eines Öko-Sozialismus auf. Auf den gepredigten Weltuntergang, der nur durch Verzicht zu vermeiden ist, kann das Kind von Zeugen Jehovas nur allergisch reagieren.

Wir sind alle Design

34 Diesen Begriff benutzte Bundeskanzlerin Angela Merkel, bezogen auf den Klimaschutz als Existenzfrage, bei ihrer Rede auf dem Weltwirtschaftsforum in Davos am 23.1.2020.

Um 2020 erweitert Nicolaus seine Deutung gesellschaftlicher Phänomene der Gegenwart zu einem komplexen Epochen-Panorama. In vorerst zwei Pentaptychen, also fünfteiligen Bildern, die wie Einzelsegmente aneinandergereiht sind, aber in sich einen kompositorischen und inhaltlichen Gesamtzusammenhang bilden, teilt er seine Wahrnehmung des momentanen Weltgeschehens mit. Er meint darin „Transformationen von gigantischem historischem Ausmaß“³⁴, ein Menschheits-Design-Labor, zu erkennen. Dies wird anschaulich, fast wie bei einer Biblia pauperum oder einer Agitprop-Wandzeitung, vermittelt. Grundlage sind in traditionellem Verfahren aus Schnipseln hergestellte Collagen, deren Motive Lifestylezeitschriften entnommen sind und durch Überführung in Großformate mittels Leinwanddigitaldruck, Überarbeitung und Übermalung in eine Metaebene überführt werden. Entscheidend ist der Umstand, dass alle bildlichen und begrifflichen Bestandteile der Alltagserfahrung entliehen sind. Die schöpferische Leistung besteht nicht im Erfinden von Bildern, sondern im Reagieren auf Bilder. Aus einer Bildinformation zieht Nicolaus eine ganze Begriffsgeschichte.

Beide Pentaptychen fragen auch nach Rolle und Wirkung junger Frauen, die in einem sendungsbewussten Kampf verstrickt sind. Sie kämpfen um nichts weniger als um das Prinzip des Guten als etwa Absolutes und reklamieren für sich eine Form der prophetischen Inspiriertheit. Aus persönlicher Bedeutungslosigkeit und dem Gefühl der eigenen Überflüssigkeit transzendieren sie mittels ihrer überzeitlichen Mission in eine Sphäre des Erfülltseins.

Das eigentliche Thema ist der „designte“, westliche, feminine oder effemierte Mensch im Gegensatz zum „unverfälschten“, migrantischen, männlich-machohaften. Damit riskiert Nicolaus den Vorwurf von Misogynie und Rassismus. Dabei verarbeitet er nur, was in den Medien verbreitet wird, nämlich das Abbild einer die Werte des „Alten Europa“ neu definierenden Allianz. Deren Leitfiguren persifliert er allerdings mit grimmiger Freude und in ruppiger Bildsprache. Die jeweils im Mittelpunkt auf metaphysischem Goldgrund stehenden Jan Böhmermann und Greta Thunberg sind zwar lebende Wesen, aber letztendlich das Konstrukt einer Idee: „Als Menschen sind wir völlig beliebig, wir sind alle Design“, sagt Nicolaus.

Was ist zuerst da: das reale oder das imaginierte Bild? Wahrscheinlich beides gleichzeitig, eine oszillierende Korrespondenz zum Vergnügen des Künstlers und zum Verdruss mancher, die sich darin wiedererkennen. Nicolaus bezeichnet diese Arbeiten als satirische Ikonostasen für den Medientempel einer neuen, profanen Religiosität im beginnenden Jahrhundert der abzuwickelnden Aufklärung.



182
*Design and the
good fight, 2019*
Mischtechnik auf
Digitalprints
auf Leinwand
Tafel d
240 x 120 cm
Besitz des Künstlers



Der Begriff „Fight“ ergibt sich aus der Entschlossenheit der nach Deutschland Flüchtenden, für eine bessere Zukunft das eigene Leben zu riskieren; eine extrem existenzielle Verhaltensweise (Tafel b). Nicolaus kontrastiert sie mit der Karikatur eines „Good Fighters“ in Person des Satirikers Jan Böhmerrmann (Tafel d). Ausstaffiert mit Heiligenschein, Greta-Zöpfchen, Madonnenlilie, Brioni-Anzug und Regenbogenhöschen, schwebt er abgehoben

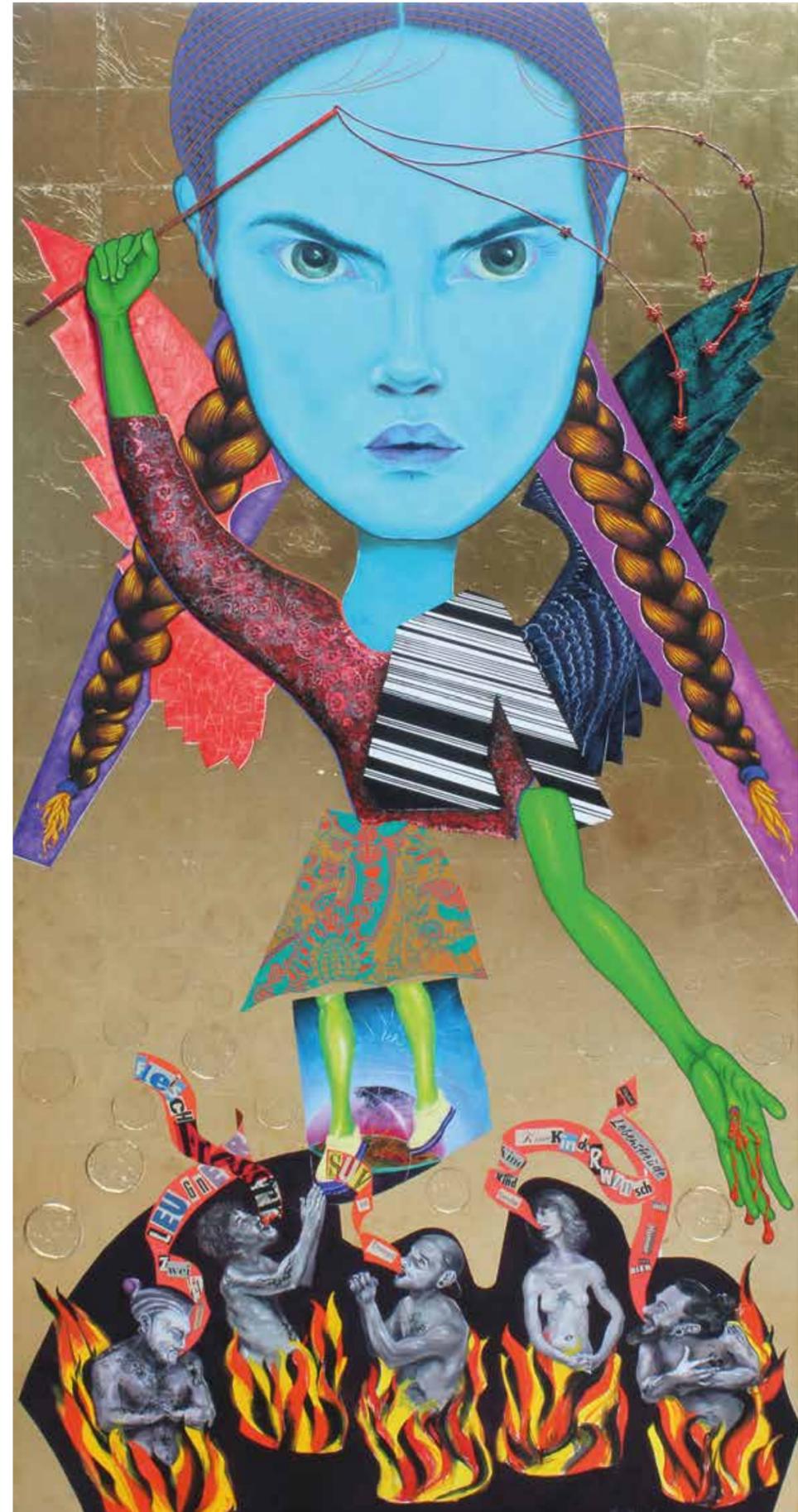


im Raum. Während es Herzen und einen Sticker „DENK AN WELT VON MORGEN“ eines beseelten Mädchens regnet, wandeln irritierte Zeitgenossen durch die Wüste der Desorientierung. Aus den Dünen ragen die im Sand verschütteten Versprechen der letzten Dekaden: ein Hakenkreuz und ein Hammer-und-Sichel-Symbol, beide Eichenlaub austreibend, sowie die aus einem Wattestäbchen gebildete Standarte des IS. Was kann eine Designpuppe, der kämp-

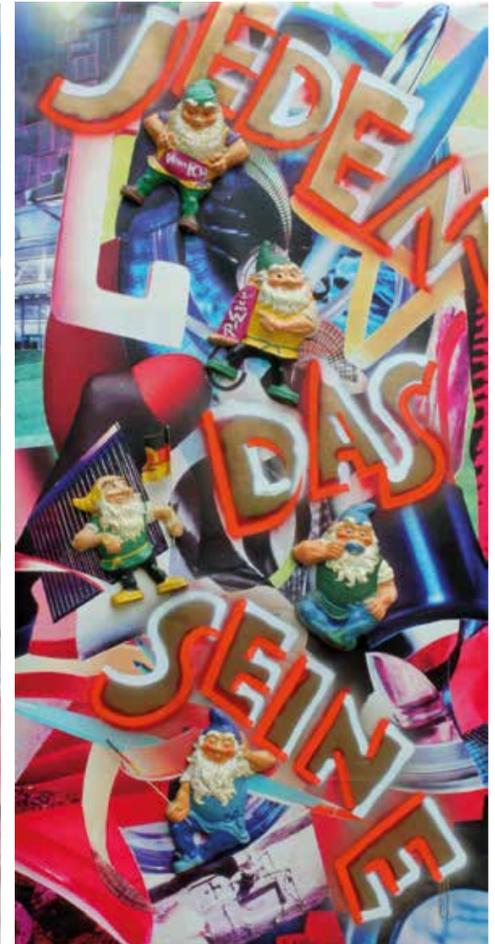
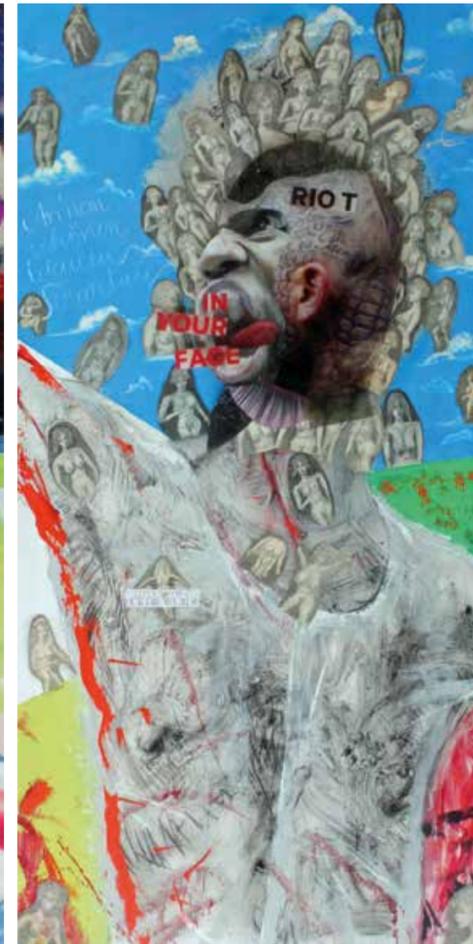
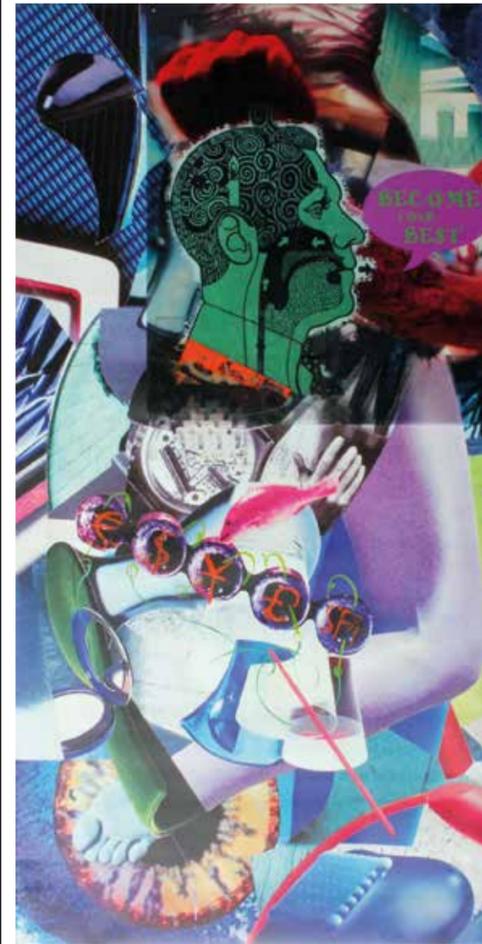
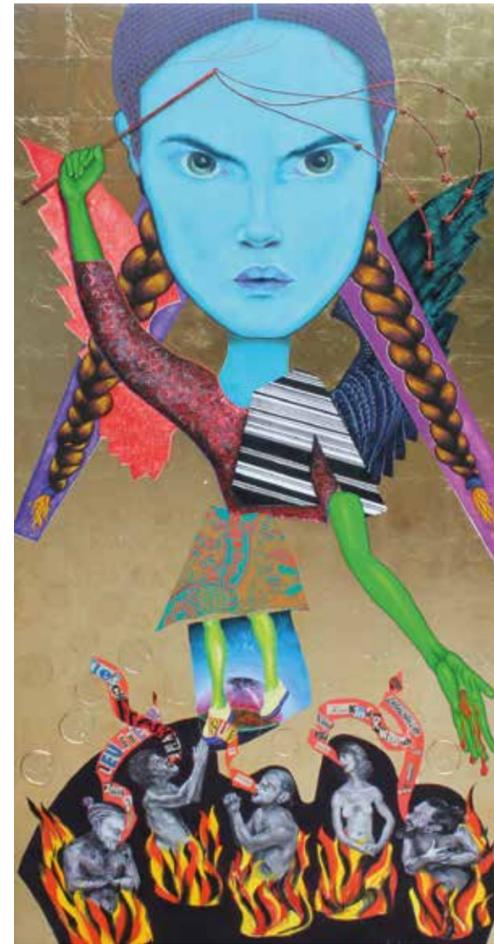
ferische Engel der Liebe, schon dagegen ausrichten, zumal der geballten Faust das Mikrofon fehlt? Ob Böhmerrmann designt ist oder sich selbst designt, spielt keine Rolle. Design sind in gewisser Weise auch die Straßenkampf-Parolen, die als Zitate ohne eindeutige politische Richtung über die Bildfläche gesprüht sind (Tafeln a, c und e).

182
Design and the good fight, 2019
 Mischtechnik auf Digitalprints auf Leinwand
 jede Tafel 240 x 120 cm
 Besitz des Künstlers

Den Prolog bildet der Begriff „PANIK“, auf den ein Finger zeigt wie Johannes der Täufer auf die Wunden des Gekreuzigten auf Matthias Grünewalds *Isenheimer Altar* (Colmar, Musée Unterlinden) (Tafel a). Die goldene, auf frühitalienische Malerei anspielende Tafel (b) ist von divinatorischer Bedeutung. Die Greta-Figur ist die Verkünderin einer möglichen Erlösung wie strafender Racheengel mit einer Geißel aus den roten Sternchen des Sozialismus. Die Erlösung liegt in der Annahme der Schuld, Entsagung ist Beglückung. Die Menschen im Fegefeuer sind ein ins Heute transferiertes Bildzitat aus der Zeitschrift *Weltkunst*. Sie haben sich durch Fleisch- und Alkoholgenuss, SUV-Fahren, Kinderwunsch und Lebensfreude versündigt. Mit den nächsten Tafeln taucht man in den schönen Schein der Produktwerbung ein. „BECOME YOUR



183
 Design – Schuld –
 Erlösung, 2020/21
 Mischtechnik auf
 Digitalprints auf
 Leinwand
 Tafel b
 240 x 120 cm
 Besitz des Künstlers



35 Damit spielt Nicolaus auf einen Vorfall auf der Siegesfeier der CDU anlässlich der Bundestagswahl 2013 an. Angela Merkel nahm damals ihrem Generalsekretär Hermann Gröhe eine Deutschlandfahne wegen befürchteten patriotischen Übermut aus der Hand. Daraus wurde von rechten Kreisen eine deutschlandfeindliche Haltung der Kanzlerin etwa in der Flüchtlingspolitik abgeleitet.

BEST“ ist der stehende Topos einer Industrie, die nur darauf bedacht ist, Produkte oder Dienstleistungen zur vermeintlichen Selbstopтимierung zu verkaufen und damit Glück zu stiften (Tafel c). Doch dann der Schock: ein enthaupteter Kopf, ausgeführt als Digitaldruck auf Acrylglas. Aufgrund der schematischen Darstellungsweise erinnert er an die so genannten Holzstichcollagen Max Ernsts, lässt aber auch Spielraum für andere Assoziationen, sei es das Ende König Ludwigs XVI. unter der Guillotine oder

die Ermordung des Lehrers Samuel Paty. „An ‚nem schönen blauen Sonntag“ – Zitat aus der Moritat von Mackie Messer – wird ein sich die Lippen leckendes Monster von 72 Fegert-Jungfrauen umschwirrt – nach islamophober Legende der Preis für den Märtyrertod (Tafel d). Eine der Jungfrauen macht für das Buch *Ein Hauch von Lippenstift für die Würde* von Henriette Schroeder Reklame, worin Frauen aus verschiedenen Kulturkreisen berichten, welche Bedeutung es gerade in Zeiten großer Not für

sie hatte, ihre Weiblichkeit zu pflegen. Im prozessualen Ablauf stellt jede Tafel eine Momentaufnahme dar, läuft jedoch auf eine Finalerkenntnis hinaus: Wenn man sich aufgegeben hat, kann man sich nur noch einen letzten Funken von Daseinsberechtigung in der freiwilligen Verzweigung seiner selbst erwerben (Tafel e). Dazu gehört das dekonstruierte DDR-Fähnchen, von dem nur die Stange übrigbleibt.³⁵ Der Sinnpruch „Vom Ich zum Wir“ ist eine CDU-, ursprünglich aber eine DDR-Parole. Wie ein

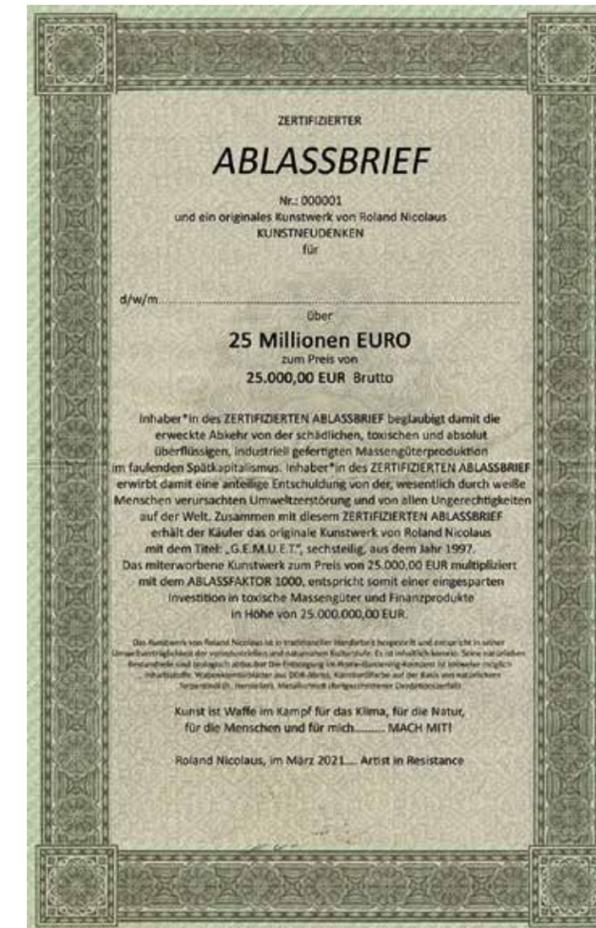
hässliches Menetekel überlagert alles das im Nationalsozialismus widerlich pervertierte und dadurch anhaltend diskreditierte antike Motto für Verteilungsgerechtigkeit: „Jedem das Seine“.

183
Design – Schuld – Erlösung, 2020/21
Mischtechnik auf Digitalprints auf Leinwand
jede Tafel
240 x 120 cm
Besitz des Künstlers

Ablass

Anlässlich der Ausstellung *Erwachen* der Potsdamer Galerie Kunst-Kontor im Frühjahr 2021 entwickelt Nicolaus aus einem bestehenden Werk, das er 2000 in der Galerie Marzahn und 2016 im Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus gezeigt hatte, eine konzeptionelle Arbeit – und eine Schweißkiade. Es ist eine kleine Zutat mit großer Wirkung. Grundlage sind sechs abstrakte Einzelbilder, denen Blechbuchstaben einmontiert sind, die von links nach rechts gelesen das Wort „Gemuet“ bilden. „Gemüt“ ist ein zutiefst irrationaler, auf die deutsche Geistesgeschichte und Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts zurückgehender und gleichzeitig in die Zukunft weisender Begriff. Wenn sich eine Gesellschaft nicht an die Realitäten, sondern an diffuse Empfindungen bindet, gerät sie in Gefahr, in eine manichäische Weltsicht zu verfallen und konsequenterweise das Ausmerzen des als schlecht Befundenen zu propagieren.

Als jemand, der durch sein geburtsmäßig erzwungenes Anderssein schon in der Kindheit die Anfälligkeit der Menge erleben musste, in die Extreme zu tendieren, hat Nicolaus ein ausgeprägtes Frühwarnsystem entwickelt. Er erlebt die Gegenwart als religiös grundierte Hysterie bis zur Versessenheit. Woraus kann man in einer Untergangsgesellschaft Kapital schlagen? Wie vor 500 Jahren mit Ablasshandel – sei es durch CO₂-Bepreisung, FCKW-Ausgleich bei Flugreisen, Investition in nachhaltige Unternehmen, den Gang in den Biomarkt – oder mit dem Kauf seiner Kunst: „Kunst ist Waffe im Kampf für das Klima, die Natur, für die Menschen – und für mich ... MACH MIT!“ Der zertifizierte Ablassbrief nebst dem sechsteiligen Kunstwerk „G.E.M.U.E.T.“ ist für 25 Millionen Euro (brutto) zu haben, was einem Ablass von 25 Millionen Euro für eingespartes CO₂ entspricht.



184
Ablassbrief, 2022
70 x 50 cm
Besitz des Künstlers

Seiten 228–229

185
G.E.M.U.E.T., 1997
Öl und Materialien
auf Leinwand
auf Wabenkernplatte
6 Tafeln,
je 200 x 50 cm
Besitz des Künstlers



Epilog im Atelier

„WAS TUN?“ (Lenin, 1902)

Das fragt sich auch der Maler Nicolaus.

Der im Kalten Krieg träge gewordene Strom der Geschichte brauchte dreißig Jahre, um gegenwärtig umso heftiger von Katarakt zu Katarakt zu stürzen. Der Zeitgeist und seine Erscheinungsformen überholen mit Lichtgeschwindigkeit jeden Versuch bildhafter Paraphrasierung.

Ist vielleicht durch die digitale Revolution das Tafelgemälde, ja der traditionelle, auf das „Werk“ bezogene Kunstbegriff so wie einstmals „Opas Kino“ mausetot? Oder doch nur vorübergehend sediert?

Ein Maler, der seine Schaffensimpulse aus der Wahrnehmung von Alltag und Epoche – so der Titel einer Kunstaussstellung im Alten Museum, Ost-Berlin 1984 – gewinnt, kann tatsächlich in Verlegenheit geraten.

Ist diese Verlegenheit ein subjektives Empfinden des Einzelnen oder wird es zu einer objektiven Krise in der so genannten Westkunst? Die Documenta 15 scheint durchaus für letzteres zu sprechen. Der Werkcharakter, ja das so genannte „Kunstwerk als solches“ ist obsolet, und an seine Stelle tritt eine soziopädagogische Umschulung, um nicht das provokante Wort von einer Umerziehung zu gebrauchen. Freilich im kunterbunten Spiel-Spaß-Spannung-Format für leichtes Denken.

Da reagiert Nicolaus mit einer Arbeit, die sich auf den ersten Blick nicht von einer Werbung in einem Modemagazin unterscheidet. Er kreierte, einem Modelabel gleichend, den Schriftzug GULAG und darunter das Foto einer abgetragenen Wattejacke mit dem Zusatz „Casual Wear for the lost Generation“.

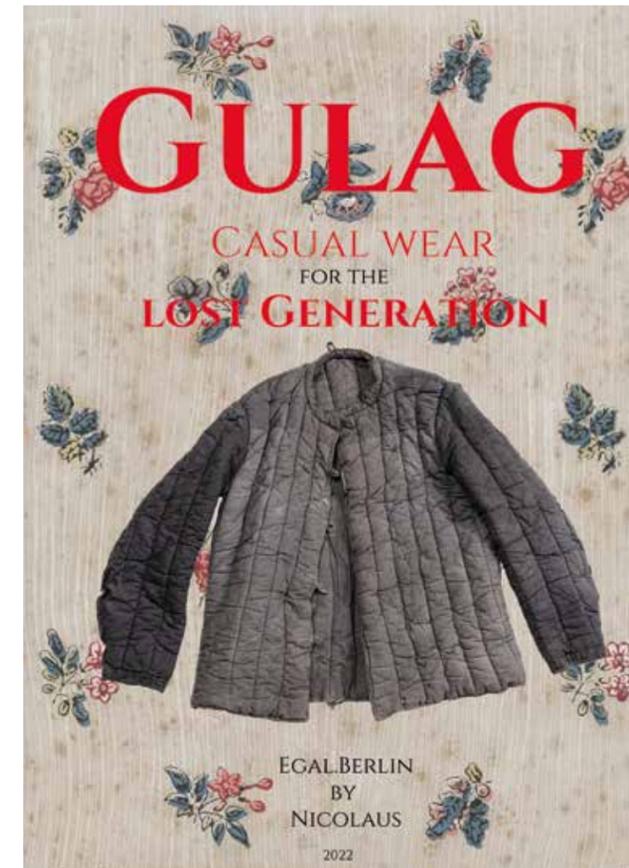
Wohin also in dieser Welt?

Die Geschichte ist eine stete Aufeinanderfolge des so genannten Point of no Return. Alles andere ist Narrativ, zeitgeistige Umschreibung für alles, was der zweckgebundenen Geschichtsdarstellung unpassend erscheint.

Wenn nun aber jenseits des Point of no Return ein kollektivistisches Zeitalter liegt, welches im Künstler einen zuverlässigen Dienstleister im Prozess der gesellschaftlichen Transformation und notwendigerweise Herausbildung eines Menschen neuen Typus sehen möchte, wohin dann mit dem künstlerischen Lebensmotto „Alles auf Risiko“?

Eine Frage, besser ohne Antwort.

Roland Nicolaus



186
GULAG, 2022
Digitale Bildmontage
Besitz des Künstlers

Biografie



1 Selbstbildnis, 1973, Öl auf Hartfaser
30 x 24 cm, Besitz des Künstlers

Auf der VII. Kunstausstellung der DDR in Dresden 1972 tritt eine junge Leipziger Künstlergruppe mit in altmeisterlicher Manier gemalten Bildern auf. Ihr Stil steht dem gängigen, „Historischen Optimus“ verbreitenden „Sozialistischen Realismus“ entgegen. Unter diesem Eindruck inszeniert sich Nicolaus als von der Gesellschaft Ausgestoßener. Er blickt in eine imaginäre Ferne und damit dem sozialistischen Zukunftsversprechen entgegen – wären da nicht der Galgenberg und sich von einer Klippe stürzende Menschen. Die in einer Pseudo-Gotik gehaltene Signatur, seine an Dürer erinnernde Haartracht wie sein ganzes Auftreten besagen „Ihr seid die vielen, und ich bin ich“.

Geboren am 9. November **1954** in Berlin (Ost), wächst Roland Nicolaus im Stadtbezirk Prenzlauer Berg auf.

1961–1971 besucht er die dortige Allgemeinbildende Polytechnische Oberschule.

Da ihm der Übergang zur Erweiterten Oberschule (dem heutigen Gymnasium vergleichbar) verwehrt wird, macht er **1971–1973** eine Lehre zum Facharbeiter für Maschinen- und Anlagebau beim VEB Transformatorenwerk Oberschöneweide. Mit dem Abschluss ist das Abitur verbunden.

In den **frühen 1970er** Jahren taucht er in die Prenzlauer-Berg-Szene ein und begegnet im Volkskunstzirkel *Palette Nord* Robert Rehfeldt, an dessen experimentellen und konzeptuellen Ideen er partizipiert.

1974 ist er Lagerist beim Verlag *Volk und Wissen*. Er wird zur Ableistung der anderthalbjährigen Wehrpflicht zu den Grenztruppen in Thüringen einberufen.

Mitte der **1970er** Jahre entstehen zwischen Figuration und Abstraktion changierende Monotypien. **1976/77** arbeitet Nicolaus als Bühnentechniker am Deutschen Theater und beim Puppentheater Berlin.

1978/79 studiert er ein Jahr lang Glas- und Emailgestaltung an der Hochschule für Industrielle Formgestaltung Halle, Burg Giebichenstein, bei Willi Neubert und Irmtraud Ohme.

1979 wechselt Nicolaus an die Kunsthochschule Berlin-Weißensee in die Fachrichtung Malerei/Grafik bei Dietrich Nosky.

Im Juli **1983** wird Nicolaus von der Kunsthochschule auf Basis einer praktischen wie theoretischen Arbeit über das

Thema *Die künstlerische Reflektion des „Mensch-Maschine-Verhältnisses“ im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts* der akademische Grad „Diplom-Maler/Grafiker“ verliehen. Er verweigert sich der Absolventenlenkung durch das Kulturministerium der DDR, das für ihn eine Ansiedlung in Suhl (Thüringen) vorsieht. Dadurch verliert er die dreijährige finanzielle Startförderung für Hochschulabsolventen.

1983 wird er Kandidat (und **1986** Vollmitglied) im Bezirksverband Berlin des Verbandes Bildender Künstler der DDR (VBK); von nun an arbeitet er als selbstständiger bildender Künstler.

Ab **1984** leitet Nicolaus einen Volkskunstzirkel im Stadtbezirk Prenzlauer Berg.

1985 ist er in der Ausstellung *Handzeichnungen junger Berliner Künstler* der Galerie M in Berlin-Marzahn vertreten; am 25. Juli Heirat mit Rita Runge.

Studienreisen nach Bulgarien **1985** sowie nach Russland und Holland **1987** führen zu poetisch-melancholischen Landschaftsimpressionen.

Zum 1. Januar **1986** wird Nicolaus Meisterschüler der Sektion Bildende Kunst der Akademie der Künste bei Willi Neubert (verzögerter Antritt wegen Einberufung zum Reservedienst am 31. März 1986); der erfolgreiche Abschluss erfolgt am 31. März **1989**. Den Ausblick aus seinem Atelierfenster am Pariser Platz auf Mauer und Brachland zwischen Potsdamer und Pariser Platz hält er in einer Reihe von Geschichtslandschaften fest.

1986 beteiligt er sich an der Ausstellung *Junge Berliner Künstler 1* im Ausstellungszentrum am Fernsehturm. Eine Serie Berliner Industrielandschaften leitet zum Sujet der – teils verfremdeten – Berliner Vedute über.

In der **zweiten Hälfte** der **1980er** Jahre setzt sich Nicolaus mit dem Menschenbild in der Tradition der Zwanziger Jahre auseinander.



2 Selbstbildnis mit Ketzerhut, 1976
Öl auf Holz, 80,5 x 29,5 cm
Kunstsammlung der Berliner Volksbank,
K 1473

Dies ist das Sturm- und Dranggemälde eines jungen Mannes, der sich in vollständiger Ignoranz gegenüber den gesellschaftlichen Verhältnissen in Pose setzt. Die Chuzpe wird durch den Erweis noch vor dem Studium erlangter Meisterschaft legitimiert. Die kleine, aber emblematisch wichtige Narrenschele und das grinsende Gesicht sind Ausweis des Spötters, der sich nicht gemein macht. In der DDR ist der Künstlerberuf gesellschaftlich hoch angesehen, und Nicolaus wähnt sich auf dem Weg zum staatlich anerkannten Narren.

1987 wird er in die Ausstellung *Tempéraments. Bildende Kunst aus der DDR* des Kultur- und Informationszentrums der DDR in Paris einbezogen, die ein Jahr später im Berliner Ephraim-Palais gastiert.

1987/88 beteiligt sich Nicolaus an der X. Kunstausstellung der DDR in Dresden.

1988 ermöglicht ihm die Akademie einen Arbeitsaufenthalt in der Aserbaidschanischen Sozialistischen Sowjetrepublik. In Baku entstandene Reisebilder stellt er in der Berliner Galerie 100 vor.

Im Frühjahr 1989 gehört er zu denjenigen Mitgliedern des VBK, die Reformen auf den Weg bringen wollen. Nicolaus ist in der Präsentation der Preisträger des Wettbewerbs *Faschismus – Neofaschismus* in der Galerie im Turm vertreten;

4
Im Atelier
Schönhauser Allee,
um 1990



3
Im ehemaligen Atelier
von Fritz Cremer am
Pariser Platz, 1989

Hochkant an die Wand gelehnt das später zweigeteilte und mit *99 Tage von Berlin* (Abb. 65) und *Engel über Berlin* (Abb. 127) übermalte Bild *Träumender Berliner Genius*, entstanden um 1987/88. Dieses Gemälde stellt selbst eine Übermalung dar, vermutlich eines im Künstlerhof Buch geschaffenen Hintergleisbildes für den U-Bahnhof Rosa-Luxemburg-Platz mit dem Motiv einer *Arkadischen Landschaft*.

desgleichen in der Werkschau von Meisterschülern in Räumen der Akademie am Robert-Koch-Platz. Außerdem beteiligt er sich an der Ersten Quadriennale der Zeichnungen der DDR im Leipziger Museum der bildenden Künste und an der Ausstellung *Junge Berliner Künstler 2* im Ausstellungszentrum am Fernsehturm.

Die Rechenschaftsausstellung *12 Meisterschüler* seines Jahrgangs findet 1990 im Berliner Marstall statt. Nicolaus leitet den Arbeitsstab der Verkaufsausstellung *Nur 9 Tage – Berliner Kunstmesse* im Ausstellungszentrum am Fernsehturm. Er tritt der Deutschen Gesellschaft für Medaillenkunst bei und ist in der Medaillenkunst-Ausstellung *Aufbruch – Durchbruch* in München vertreten.

5 ►
Das Frühlingsorakel
2010
Öl auf Leinwand
180 x 120 cm
Privatbesitz

Um 1990 animieren ihn Begleitumstände der „Wende“ zu bissig-ironischen Karikaturen.

1990/91 ist er in der Ausstellung *Zweitakt. Bildende Kunst aus Berlin Ost und Berlin West* des Berliner Verbandes des VBK und des Berufsverbandes Bildender Künstler Berlin BBK im Ausstellungszentrum am Fernsehturm präsent.

Die Ausstellung *Das Brandenburger Tor 1791–1991* des Berlin Museums und des Märkischen Museums im Kunstforum der GrundkreditBank 1991 vollzieht unter Nicolaus' Beteiligung u.a. die künstlerische Sicht auf das Tor von Osten wie von Westen nach.

1991-2000 nimmt Nicolaus Lehraufträge für Malerei am Kunstpädagogischen Institut der Humboldt-Universität zu Berlin und der Hochschule der Künste Berlin wahr.

Anfang der 1990er Jahre beginnt er eine Serie kompositionell durchstrukturierter und dennoch intuitiv-improvisierter Collagen auf Papier sowie teils großformatiger Assemblagen.

Im Lauf der 1990er Jahre animiert ihn eine elementare Lust am klassischen malerischen Akt zu expressiven Blumenstillleben, teils in Kombination mit der Berliner Stadtlandschaft.

1992 sind Bilder aus den Jahren 1987 bis 1991 in der Galerie Pariser Platz der Akademie und weitere Werke in der Galerie am Straußberger Platz zu sehen; er erhält den Kunstpreis Energie VEAG (Vereinigte Energiewerke AG); am 7. Dezember Geburt des Sohnes Franz Joseph.

1994 zeigt die Inselgalerie Berlin Collagen, das Haus der Wirtschaft Collagen, Assemblagen und Gemälde; am 1. Dezember Geburt des Sohnes Leopold.

1997 findet unter dem Titel *Lunarer Tresor* eine monografische Ausstellung in der Galerie Ruhr des Kommunalverbandes Ruhrgebiet in Essen statt, die in das Märkische Museum der Stiftung Stadtmuseum Berlin weiterwandert.

Ein Selbstbildnis in sechserlei Gestalt: „Ich mokiere mich nicht, sondern ich persifliere mich selbst. Mache mich zum Faun, der sich selbst die Ohren langzieht. Ein Vexierspiel der Charaktere der menschlichen Natur als solcher. Trage immer alles Edle und alles Verwerfliche in mir, es kommt nur auf die Umstände an. Engel und Teufel immer in einem. Aber mit Lust gemalt.“



Seit dem Yuppie-Gebaren der späten **1990er** und frühen **2000er** Jahre entstehen allegorische Gesellschaftsporträts, oft unter Einbeziehung der Berliner und Potsdamer Stadtlandschaft.

2000 stellt Nicolaus in der Galerie M unter dem Titel *Harmonie* großformatige Digitalprints und Assemblagen aus patinierten Zinkblechen aus.

Der Katalog der Ausstellung *Nicolaus. Im Archipel* in der Zentrale von Vattenfall Europe AG in Berlin von **2004** anlässlich des 50. Geburtstags zeugt u. a. von der schriftstellerischen Begabung des Malers.

2007 wird Nicolaus mit einer Einzelausstellung in der Dresdner Bank am Pariser Platz geehrt.

2009/10 nimmt er an der Gruppenausstellung *FALLMAUER-FALL. Grenzüberschreitungen und Grenzerfahrungen im Spiegel der Kunst* des Stadtmuseums Berlin teil.

2012 wird Nicolaus eine Einzelausstellung im Verwaltungsgebäude von Vattenfall Europe Mining AG in Cottbus ausgerichtet.

2015 gehört er zu den Künstlern der Ausstellung *Weltenwechsel* mit Werken aus der Sammlung Siegfried Seiz im Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus und im Kunstmuseum Reutlingen / Kunstverein Reutlingen.

2016 bestreitet Nicolaus zeitgleich mit dem Fotografen Ulrich Wüst eine Ausstellung im Kunstmuseum Dieselkraftwerk Cottbus.

2018 ist Nicolaus in der Ausstellung *Die Schönheit der großen Stadt. Berliner Bilder von Gaertner bis Fetting* des Stadtmuseums Berlin vertreten.



2019 beteiligt sich Nicolaus an den Ausstellungen *Zeitenwende. 30 Jahre Mauerfall* der Stiftung Kunstforum der Berliner Volksbank sowie *Point of No Return. Wende und Umbruch in der ostdeutschen Kunst* des Museums der bildenden Künste Leipzig.

Zum 65. Geburtstag am 9. November **2019** widmet ihm Friederike Sehmsdorf nach langjähriger Zusammenarbeit in ihrer Galerie Kunst-Kontor in Potsdam eine Hommage.

2022 wird im Rahmen der Ausstellung *Aufbrüche, Abbrüche, Umbrüche* des Stadtmuseums Berlin die Mappe *Kopf hoch!* (Abb. 75–80) gezeigt.

6
*Im Atelierhaus
Blumberg, 2019*

An der Wand
das Gemälde
*Rendezvous der
Fremden*
(Abb. 84).



Danksagung des Künstlers

36 Berlin, Nationalgalerie.
Nach Überarbeitung heute
gebräuchlicher Titel: Flandern.

Wohin in dieser Welt? ist der ursprüngliche Titel eines Gemäldes von Franz Radziwill aus den Jahren 1940/50³⁶.

Diese Frage ist wohl so alt wie die Menschheit selbst und kann praktisch wie theoretisch, pessimistisch wie optimistisch beantwortet werden, oder erst gar nicht gestellt. Wie auch immer; in jedem Fall lauern die Tücken der Wahrnehmung!

Mit der Wahrnehmung ist es so eine Sache, das habe ich sehr frühzeitig erfahren und verstanden. Wer um den Baum der Erkenntnis keinen Bogen schlägt, erkennt seine, wie jegliche Nacktheit. Der Preis für diese Erkenntnis und das Bestehen auf Wahrnehmung ist unvermeidlich unbequem.

Auf meinem künstlerischen Weg habe ich, am Baum der Erkenntnis vorüberkommend, meine Notdurft an ihm verrichtet und wie von ungefähr fielen mir dabei Früchte auf den Kopf. Dieser Wahrnehmung konnte ich mich nicht verweigern und an den Beulen kratze ich mich seitdem, eine geschenkte Ernte auch mit madigen Früchten. Im Weiteren ist mir einige Male Kairos begegnet. Mal erkannt, mal unerkannt geblieben und meinem sokratischen Daimonion verdanke ich sehr viel, denn der gute Künstler bestätigt sich stets in der Unterlassung.

Noch rechtzeitig hatten mich, Überraschung (!), die Mänaden adoptiert und dankbar sei ihnen allen an dieser Stelle gedacht. Besonders aber der Einen, die mein dionysisches Ich begleitet, fest entschlossen, nicht alles wahrzunehmen. Auch die gute Ehegefährtin also bestätigt sich in der Unterlassung und tief dankbar sei der Einzigen das Eherne Kreuz mit flammendem Herz verliehen.

Trüben Pfützen und tief darüber hängende, dürre Äste sind dem wandelnden Künstler kein eigentliches Ärgernis. Der innere Blick geht immer in's selbstversprochene Blaue und bestimmt die Wahrnehmung. Der Weg sei mein Ziel, Führer und Verführer habe ich stets höflich, aber entschieden – die Empfehlung „Fickt euch“ kam später hinzu – nicht wahrgenommen.

Wahrgenommen mit Dank und Freude sind die guten Weggefährten.

Selbst das Unwahrscheinlichste ist mir begegnet, ein klassischer Mäzen, der seit einem viertel Jahrhundert schätzend und fördernd meine Arbeit begleitet, unterstützend da, wo ungefragt hoch willkommen, und so sich als Freund nicht nur meiner Kunst erweisend: Christian Daniel Ludwig. Seiner Idee und Initiative verdankt sich dieses Buch, und der Künstler verneigt sich, auch stellvertretend für die Künstlerinnen und Künstler meiner Generation und Her-

kunft, deren Beiträge zur jüngeren deutschen Kunstgeschichte noch ebenso allgemein vernachlässigt geblieben sind. Ich wünschte mir, dieses Buch könnte zum Anstoß und Überdenken dieser unwürdigen Unterlassungssünde werden.

Idee und Initiative bedürfen nachfolgend der praktischen Arbeit eines schöpferischen Geistes, dem Autor dieses Buches, Dominik Bartmann. Nicht unwahrscheinlich, aber wunderbar im Verlauf und Ergebnis wurde seine Arbeit zu einem kunsthistorischen Parforceritt, gesattelt wurde im gestreckten Galopp. Wie unterschiedlich die Wahrnehmungen der fast gleichalten Partner, Kunsthistoriker und Künstler, ehemals „Westler“ und „Ostler“, sind, zeigte sich mir erst bei tieferem Eindringen in meine persönliche Lebens- und Kunstgeschichte, die es in Worte zu fassen galt. Dabei entdeckten wir unsere Verbundenheit durch den Zugewinn von Verständnis für ein Leben in gemeinsam erlebtem und verordnetem Entfremden. Für dieses Geschenk bin ich D.B. anhaltend dankbar.

Schaue ich nun in dieses Buch, erkenne ich mich darin freudig und erschrocken, Bekanntes und mir Verborgenes zugleich... – da sind sie wieder, die Tücken der Wahrnehmung, darum: „Erkenne dir selbst“!

Abbildungsnachweis

Dominik Bartmann: 1, 6, 10, 13, 15-17, 19, 25-28, 32, 33, 44, 47, 49, 52, 58, 59, 61, 66, 68, 86, 92, 104, 111, 112, 119, 121, 136, 137, 149, 161, 177-183, 185

Bernd Borchardt: 5, 155, 156, 169

Thomas Kläber: 21-23, 147, 148, 157, 159, 174, 175

Bernd Kuhnert: 46, 67, 69, 139

Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Klaus E. Göltz: 96, 97

Gunter Lepkowski: 65, 127

Michael Luder: 31, 45

Roman März: 72

Kai Nedden: 30, 62, 83, 84, 176

Roland Nicolaus: 56, 57, 140, 173, 184, 186

Ilona Ripke: 60, 122, 124

Stefan Maria Rother: 4

Staatliches Museum Schwerin, Gabriele Bröcker: 36

Stiftung KUNSTFORUM der Berliner Volksbank gGmbH, Peter Adamik: 2, 37, 50

Stiftung Stadtmuseum Berlin, Fotothek: 8, 9, 75-80, 106

Stiftung Stadtmuseum Berlin, Oliver Ziebe: 24, 29, 40, 63

Unbekannt / Archiv Roland Nicolaus: 3, 7, 11, 12, 14, 18, 20, 35, 38, 39, 41-43, 48, 51, 53-55, 64, 70, 71, 73, 74, 81, 82, 85, 87-91, 93-95, 98-103, 105, 107-110, 113-118, 120, 123, 125, 126, 128-135, 138, 141-146, 150-154, 158, 160, 162-168, 170-172

Abbildung ?

Impressum