

Reinhold Nägele und Werner Oberle

Wann immer ein jüngerer Schriftsteller sich mir gegenüber beklagt, sein Werk werde nicht genügend wahrgenommen oder habe nicht den verdienten Erfolg, sage ich ihm: Sei froh, daß du kein Maler bist!

Denn gemessen an den Kriterien – aber sind es überhaupt Kriterien? – nach denen bildende Künstler wahrgenommen und beurteilt werden, ist der Literaturbetrieb von einer fast schon strengen Objektivität. Niemand wird behaupten wollen, daß ein wirklich begabter Schriftsteller heutzutage ein Leben lang in der Anonymität verbleiben wird, zu dicht ist das Netz der Personen und Institutionen, die Talente suchen, erkennen und fördern, zu klar und eindeutig sind die Charakteristika und Merkmale, an denen Fachleute die Spreu vom Weizen scheiden können.

Wie anders ist das in der Malerei! Sind wir nicht alle schon einmal auf einer Vernissage vollkommen hilflos vor den Elaboraten eines soeben ans Licht der Öffentlichkeit gehypten Künstlers gestanden und konnten ohne die Hilfe von viel lauwarmem Prosecco beim besten Willen nicht erkennen, warum ausgerechnet diese Pinselstriche oder Installationen es verdienen, der Obskurität entrissen zu werden.

Betrachtet man die nationalen und internationalen Malerstars und Sternchen der letzten Jahrzehnte, so kommt man nicht umhin festzustellen, daß an die Stelle nachvollziehbarer handwerklicher oder kunsthistorischer Kriterien für ihren Erfolg häufig und wie mir scheint immer häufiger andere Gründe getreten sind: Allen voran die Fähigkeit, das eigene Werk mit einem Kokon von Diskurs zu umweben, aber auch ganz banale Dinge: ein klingender Name, das Glück, zur rechten Zeit am rechten Ort zu arbeiten, eine originelle, auratische Persönlichkeit, die richtigen Freunde und Förderer (und die Fähigkeit, sie zu gewinnen), die sexuelle Orientierung, der Kleidungsstil, eine Fähigkeit zur Selbstvermarktung etc pp.

Sollte es jemals möglich gewesen sein, halbwegs objektiv zu bestimmen, warum dieser Maler dem Kanon angehört und jener nicht, so ist es das heute weniger denn je. Warum macht der internationale Hype gerade Neo Rauch zu einem Spekulationsobjekt und nicht etwa den ebenfalls in der DDR großgewordenen Neo-Expressionisten Ralf Kerbach, an dem New Yorker Sammler ebenso gut das typisch Deutsche exemplifizieren könnten? Warum ist einer der technisch innovativsten Maler Berlins, Max Mahlow, selbst innerhalb der Branche kaum bekannt? Wer lehrt uns unseren Geschmack in einer Kunstszene, in der kein Außenseiter sich mehr traut, seinem eigenen zu vertrauen?

All diese dem Kunstbetrieb innewohnenden Merkwürdigkeiten oder Ungerechtigkeiten machen, daß viele begabte, ja sogar außergewöhnliche Maler es nie über die Schwelle einer zeitlich oder lokal begrenzten Aufmerksamkeit schaffen und nach ihrem Tode mitsamt ihrem Werk verschwunden sind. Wohnt man nicht zufällig in der Provinz, in der sie gelebt haben und wo Stadtparkassen und Heimatmuseen mit kleinen Retrospektiven ihr Andenken wachhalten, so wird man ihnen nie begegnen.

Die positive Kehrseite dieses Phänomens ist, daß man zu Zeiten und an Orten, wo man es am wenigsten erwarten würde, plötzlich die Bekanntschaft eines großen Künstlers, eines Meisters, ja sogar eines Genies machen kann, von dem man in seinem ganzen Leben noch nie gehört hat.

So ist es mir kürzlich ergangen, als ich im hintersten Österreich im Haus seiner Tochter auf die Werke des außergewöhnlichen Stuttgarter Malers und Grafikers Werner Oberle traf und dann bei der Beschäftigung mit ihm, auf die des schwäbischen Genies Reinhold Nägele.

Das erste Werk, das ich von Oberle sah, eine lithografierte Kreidezeichnung, zog mich magisch an, ohne daß ich zunächst verstand warum. Eigentlich war es aus der Entfernung nur ein senkrechter Strich, gekreuzt von einem waagrechten, darunter ein Halbkreis und unter diesem wiederum eine diagonale Linie. Im Näherkommen erkannte ich einen Brückenbogen, eine Uferlinie mit Treidelpfad, einen Fluß, ein Brückenwärterhaus. Vor allem sah ich – was gar nicht da war – Licht. Und dann las ich den Titel „Brücke bei Blois“ und verstand mein Angezogenensein von der in simpelsten Arabesken evozierten, mir so wohlbekanntem, sanft leuchtenden Landschaft der Loire.

Aber Oberle, der Zeichner, vermag auf jedem Blatt, das ich entdeckte, die Oberfläche so zu strukturieren, dass in wenigen, skizzenhaften Strichen oder Schraffuren, in einer Art visueller Kurzschrift, in der die Aussparungen entscheidend werden, eine Form nicht nur sichtbar wird, sondern zu sprechen beginnt. Es bleibt nicht beim „Aha“ über das Dargestellte, Oberles Abbreviaturen schließen etwas im Betrachter auf, der gar nicht anders kann, als auf jede Landschaft, jedes Menschenporträt mit einer Kette von Assoziationen, Erinnerungen, Déjà-Vus zu antworten.

Voraussetzung für eine solche Kunst der Evokation ist – machen wir uns nichts vor – handwerkliche Meisterschaft. Es gibt Ausnahmen, versteht sich, aber die meisten großen Maler sind auch und waren zuerst: Große Zeichner. Das bedeutet nicht in erster Linie die Fähigkeit zu realistischer Wiedergabe von etwas – heute weniger denn je – sondern die Fähigkeit, sein Papier oder seinen Karton so zu strukturieren, dass das erkennbar Dargestellte über sich hinaus weist. Oberles Personen- oder Landschaftsdarstellungen gehen ebenso weit

über eine fotografische Abbildung der Sujets hinaus wie große Literatur über ihre Kino- oder TV-Bebildung.

Daß der 1912 geborene, der sich gezwungen sah, den Unwägbarkeiten des Daseins als freier Künstler mit einem Lehramtstudium zu begegnen, und der von 1947 bis 1974 am Schorndorfer Gymnasium als Lehrer arbeitete, nicht über seine Region hinaus berühmt wurde, hängt vielleicht an einer grundlegenden Entscheidung, die er traf, als er, der Freund des Widerstandskreises des Weißen Rose, der 1944 als Soldat nur knapp der Verhaftung und Hinrichtung entging, nach Kriegserfahrung und Kriegsgefangenschaft traf und die er so formulierte: „Meine Verpflichtung zur gegenständlichen Malerei trotz aller Anfechtungen einer sogenannten modernen Zeit mag sich aus der schwer errungenen Bejahung einer Schöpfung erklären, von der geschrieben steht: und ER sah, dass es gut war.... Ich kann und will die Tradition der abendländischen Malerei nicht aufgeben, versuche aber, meinen eigenen Augen zu trauen und jede Routine auszuschließen.“

In der Zeit des Kalten Kriegs auch in der Kunst, während der der westdeutsche Kunstbetrieb, um sich einerseits von den zwölf Jahren Nazizeit und andererseits vom sozialistischen Realismus, den die DDR propagierte, abzuheben, die abstrakte Malerei als alleinseligmachendes Credo einer demokratischen Moderne postulierte, bedeutete eine derartige Absichtserklärung, sich sehenden Auges ins Abseits zu begeben.

Diese Epoche ist glücklich vorüber, und es ist möglich, die Künstler der Nachkriegszeit wieder diesseits der Ideologie zu entdecken. Zum Beispiel Oberles verblüffende, sich durch seine Grafik und Malerei ziehende Serie deutscher – oder eher: doitscher Männer. Es sind einander ähnelnde, kaum individualisierte Typen, Land- und Forstarbeiter, Polizisten, Zecher, er zeigt sie in der Kneipe, auf dem Acker, im Tätowierstudio. Rasierte Quadratschädel, rosige, fleischige, massige Körper, fett- und muskelbepackt. Mal ähneln sie entfernt George Grosz'schen Anklagen, mal wirken sie wie Lederschwule, mal erinnern sie an Ernst Röhm, dann wieder strahlen sie eine bäuerliche, ruhige Erdverbundenheit aus. Es sind zutiefst verstörende Bilder – nie denunzierend, doch immer von einem feinen aber tiefen Erschrecken beseelt darüber, was alles in den harmlosen und im Wortsinne „braven“ Männern des Alltags sich verbergen mag.

Als sie erschienen, verstörten sie Kritik und Publikum – nicht zu Unrecht, denn sie stellten ein metaphysisches Porträt unseres zutiefst ambivalenten Nationalcharakters dar in einer Zeit, die davon nichts wissen und nichts hören wollte. Und doch sind diese Männerporträts mehr als ein sozialer Kommentar. Oberle selbst bemerkte zu ihnen: „Ich sehe meine Fernlastfahrer

oder Waldarbeiter weder heroisch noch sozial, sondern als den Stoff aus dem wir gemacht sind.“

Es geht also um Materie. Damit auch um Regionales, um ein Schöpfen aus dem lokalen Material. Und damit nähert sich der Maler den Künstlern an, die nicht zwischen Darstellung und Dargestelltem unterscheiden, sondern die Technik und das Sujet ins eins setzen. In der Literatur arbeitet zum Beispiel Claude Simon nach diesem Prinzip.

Ja, Oberle ist viel mehr als ein schwäbischer Regionalkünstler. Dutzende seiner Gemälde, Hunderte seiner meisterlichen zeichnerischen Arbeiten harren geduldig ihrer Wiederentdeckung.

Beim Durchblättern der Oberle'schen Lithos stieß ich dann plötzlich auf andere grafische Blätter, die aussahen wie Kupferstiche von Dürer persönlich: eine kaum glaubliche, feine, wie mit dem Mikroskop beobachtete und wiedergegebene Genauigkeit der Linien und Punkte. Ich fragte nach dem Namen des Künstlers und bekam zur Antwort eine (längst vergriffene) Monografie vor die Nase gestellt.

Nach den ersten Seiten wußte ich mit Sicherheit, dass ich einem Genie gegenüberstand, von dem ich noch nie gehört hatte: Reinhold Nägele. Woran erkennt man ein Genie? Daran daß sein künstlerischer Zugriff auf die Welt zugleich völlig neu und völlig einsichtig ist.

Wie hat ein deutscher Maler vom Jahrgang 1884 zu Beginn des 20. Jahrhunderts gemalt? Nägeles Generationengenossen August Macke (1887) und Franz Marc (1880) versuchten, die kubistischen und die fauvistischen Erkenntnisse umzusetzen und korrespondierten mit Robert Delauney. Max Beckmann (ebenfalls 1884), George Grosz (1893), Otto Dix (1891) waren in der Entwicklung ihres Expressionismus von Van Gogh beeinflusst, bei Ernst Ludwig Kirchner (1880) stehen wiederum der Kubismus, aber auch Gauguin Pate. Und bei Nägele? Nichts von alledem, was um die Jahrhundertwende als modern galt, scheint mir sichtbar prägend für ihn gewesen zu sein.

Die erste Assoziation, die sich beim Blättern einstellte, war Henri Rousseau, irgendetwas auf der Grenze zwischen naiver und metaphysischer Malerei schien mir der junge Nägele da zu treiben. Dann nahm wiederum das Gefühl überhand, eine Mischung aus spätgeborenem Hieronymus Bosch und vorweggenommenem Dali zu sehen. Bei einigen Bildern der Eindruck, plötzlich zu verstehen, woher Werner Tübkes Stil stammt. Und auf manchen der Gemälde schien der amerikanische Fotorealismus der Nachkriegszeit plötzlich ein Vierteljahrhundert früher aufzuleuchten. Kaum hatte ich jedoch versucht, ihn auf irgendetwas festzunageln, tauchte dann ein Bild wie „Double Mirage“ von 1955 auf, ein alptraumhaftes Selbstporträt des nackten Malers mit weiblichen Brüsten, in einer Art Rahmen oder

Kaspertheater mitten in einem realistisch dargestellten Wald, umgeben von überdimensionalen Stoffhäschen, einem lebendigen Kasper mit Zipfelmütze, einem Stinktier und einem Waschbären – Magritte läßt grüßen, wirkt aber im Vergleich mit dieser Phantasmagorie wie ein biederer Zeichenlehrer.

Wer war dieser Mann? Und warum hat er in der deutschen Kunstgeschichte nicht den Platz, der ihm gebührt, ganz oben bei den Größten?

Geboren wurde er am 17. August 1884 in Murrhardt als Sohn eines Dekorationsmalers, bei dem er 15-jährig, nach dem Umzug nach Stuttgart auch eine Lehre absolvierte, um dann eine vierjährige Ausbildung an der Kunstgewerbeschule nachzulegen. Vor dem ersten Weltkrieg, den er relativ ruhig meist in der Etappe verbrachte, arbeitete er im Angestelltenverhältnis als Kirchenmaler. Schon vor Kriegsbeginn als gerade 26-jähriger kaufte er sich als vorsorgender Schwabe, der er war, ein Haus in Murrhardt, das er danach sofort bezog, um kurz darauf zu heiraten.

Die frühesten Zeugnisse, aquarellierte Stadtansichten des 20-jährigen, zeigen einen fertigen Künstler. Ein begnadeter Zeichner, ein in der Virtuosität des Strichs seiner Radierungen geradezu altmeisterlicher Porträtist, der nichts mehr zu lernen hat. Zugleich aber auch offenbar ein Autodidakt, der sich abseits des großen Zentren, jenseits des Kreativitätsstroms der europäischen Moderne entwickelte. Ein schwäbischer Eigenbrötler, wie es in manchen Darstellungen heißt? Gemach. Das Verschmitzte, Tüftlerische dieses Menschenschlags scheint zwar hier und da durch, auch das Sture und Bodenständige, aber solche Charakterisierung erfaßt das proteische Genie dieses Künstlers, dessen Werk von der Öl- und Temperamalerei über Radierungen bis zur Erneuerung der Hinterglasmalerei reicht, eben doch nicht ganz.

Und vielleicht liegt auch hier ein Grund für die unverständliche Tatsache, dass Nägele nicht im Pantheon der deutschen Maler auftaucht: Zu vieles zu können, ja alles zu beherrschen und sich am Unterschiedlichsten zu versuchen, ist im Kunstbetrieb, der auf kaum etwas so setzt wie auf Wiedererkennbarkeit der Handschrift, eher ein Makel als ein Vorteil.

Der berühmteste und größte Fall eines solchen Künstlers im 20. Jahrhundert mag da als Beispiel dienen. Auch Picasso konnte in allen Stilen malen, auch Picasso erfand sich in regelmäßigen Abständen wieder ganz neu, versuchte dies und probierte das, vom Kubismus bis zum dekorativen Geschirr. Zwar kam er damit durch, aber es wurde ihm nicht hoch angerechnet. John Berger sah dieses lebenslange Ausprobieren in seiner kritischen Biografie als Beweis dafür, daß der Künstler keine eigene Mitte, keine Ethik, kein gesellschaftliches

Bewußtsein besitze und interpretierte das Wildern in den verschiedensten Ausdrucksformen nicht als Picassos größte Stärke, sondern als einen Degenerationsprozess.

Vielleicht war es auch bei Nägele so, daß er die Interpreten einfach überforderte. Es wirkt, als habe jeder Meister jeder Epoche und jedes Kulturkreises ihn herausgefordert, sich „im Stile von“ zu versuchen. Recht schnell jedoch kristallisiert sich neben all den anderen Formen und Genres, die er beherrscht, etwas heraus, zunächst mehr in der Atmosphäre als der Technik, das ich als ein Überschreiten der Grenzen zum Surrealismus bezeichnen möchte. Und dies zu Beginn der Zwanziger Jahre, das heißt, wenn ich nicht irre, vor Max Ernst und Salvador Dali. Reinhold Nägele als der schwäbische Erfinder des Surrealismus? Ich bin nicht weit davon, genau das zu behaupten.

1933 aber erst holt das 20. Jahrhundert ihn ein: Seine Frau, die Hautärztin Alice Nördlinger, war Jüdin. Sie verlor ihre Approbation, er verlor als „jüdisch versippt“ seinen Sitz in der Reichskunstkammer. Sie schickten zunächst die Söhne nach England, emigrierten dann 1939 selbst dorthin, und 1940 in die USA. Ohne Echo als Künstler schlug er sich als Angestellter durch, malte aber weiter, ins Phantastische getriebene New Yorker Skylines, meisterliche Vermonter Landschaften, aus der Erinnerung verfertigte Bilder aus der verlorenen Heimat wie die winterlich hoffnungslose Bahnschienenszene „Letzte Kurve vor Murrhardt“ von 1942. Daß er der Heimat grollte und erst spät besuchsweise wieder zurückkehrte, endgültig erst in den Sechzigern nach dem Tod seiner Frau, ist bei einem Mann von einem gewissen Stolz und Eigensinn nur normal.

Apropos Stolz und Eigensinn: Was für ein Charakter war Reinhold Nägele? Ich weiß es nicht, aber geht man nach den zahlreichen Selbstporträts, vor allem den überwältigenden von 1930 und 1934, auf dem er ein wenig an Martin Heidegger erinnert, dann sieht man einen Mann in Arbeitskleidung, den mächtigen Widderschädel mit der gewölbten Stirn, die wirren schwarzen, den Kopf umtanzenden Locken, das kleine Chaplin-Bärtchen auf der Oberlippe, einen Ausdruck von Sinnen und Grübeln wie auf den Porträts, die Dürer von Nürnberger Handwerksmeistern oder Bürgern einfing, eine defensive Kopf- und Körperhaltung, als müsse er sich verteidigen, zugleich aber auch etwas zutiefst stures und selbstgewisses, aber auch Zweifel, vielleicht sogar eine Unze von Verbitterung, wogegen wiederum die Attitüde des „Hier stehe ich und kann nicht anders“ spricht.

Weit entfernt sind diese Selbstporträts von dem provokant-herausfordernden Ich, das einem aus Max Beckmanns berühmtem Selbstbild im Smoking gegenübertritt, aber ich wüßte diesen unvergleichlichen Seelenporträts in der deutschen Malerei des 20. Jahrhunderts sonst nichts an die Seite zu stellen.

Noch die letzte Bleistiftzeichnung des 87-jährigen, quasi auf dem Sterbebett verfertigt, war ein Selbstporträt, ein goya'sches Ecce Homo, und aus dem Gesicht des alten Mannes starrt einem die Frage des Jahrhunderts entgegen: Wozu?

Wenn schon die Stuttgarter Staatsgalerie sich nicht bequemt, endlich die überfällige große Nägele-Retrospektive zu organisieren, dann sollte doch wenigstens jemand in der Stadt auf die Idee kommen, als ironischen Kommentar zum derzeitigen Kulturkampf um „Stuttgart 21“ seine große Serie um den Abbruch des alten Stuttgarter Bahnhofs und den Neubau des heute teilabgerissenen Hauptbahnhofes auszustellen. Ein Zeichen dafür, daß es nichts Neues gibt auf dieser Welt – außer in der Kunst.