

Die Masken des Friedrich Nagler

Ein erster Blick auf sein Werk

■ HARTWIG BISCHOF

Mit Friedrich Nagler tritt ein unbekannter Künstler mit seinem Werk ins Licht einer breiteren Öffentlichkeit, die er zeitlebens eher gescheut hat. Zunächst durch die tragischen Lebensumstände von außen aufgezwungen, entschloss er sich später selbst zu einem Lebensstil und einem künstlerischen Schaffen im Verborgenen.

Zur Biografie

Friedrich Nagler wurde 1920 in Wien geboren, verbrachte seine Kindheit teilweise im Waisenhaus und teilweise bei seinem Ziehvater. Die Mutter kehrte nur kurz zur Familie zurück, als Nagler 12 Jahre alt war starb sie. Nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten entkam Nagler mehrmals einem Zugriff, zunächst in Wien, als er etwas später nach Tschechien fliehen wollte, wurde er an der Grenze aufgegriffen. Wider Erwarten übergab ihn der Soldat, der ihn nach Wien zurückbrachte, aber nicht der SS, sondern entließ ihn in die Freiheit. Mit Hilfe einer zionistischen Vereinigung gelang Nagler schließlich die Flucht nach England. Es folgten Internierung, ein vierjähriger Arbeitseinsatz in Kanada, schließlich die Rückkehr nach England, wo Nagler Muriel Harding heiratete. Sein Ziehvater in Wien ließ ihm keine Ausbildung zukommen, in Kanada bestand er zwar die Aufnahmeprüfung an einer Kunsthochschule, konnte aber das Geld für das Studium nicht aufbringen, daher musste er nun in England als angelernter Arbeiter Jobs als Gärtner, Fabrikarbeiter, Sägewerksbediensteter oder Hauswart zur Finanzierung des Lebensunterhalts für die Familie mit zwei Söhnen (die Tochter starb bereits zehn Tage nach der Geburt) annehmen. Seine gesamte Freizeit aber gehörte seiner Kunst, sodass er im Laufe der Zeit bis zu seinem Tod im Jahr 2009 ein umfangreiches Œuvre schuf. Nagler nahm nur einmal an einer Ausstellung teil, hatte kurzzeitig Kontakt zu einem lokalen

Kunsthändler, insgesamt versuchte er aber, die einzelnen Arbeiten als Gesamtwerk zusammen zu halten.

Zum Werk

Aus der frühen Phase des künstlerischen Schaffens von Friedrich Nagler sind kaum Arbeiten erhalten. Am ehesten noch lassen sich die Steinskulpturen in die späten 1940er und frühen 1950er Jahre datieren. Sie schildern als Relief eine Szene von Geborgenheit oder angebotenen Schutz, widmen sich einer ornamental-vegetabilen Komposition oder nehmen das Lieblingsthema von Friedrich Nagler auf, nämlich das menschliche Gesicht beziehungsweise die Maske. Die beiden Reliefs, die jeweils eine kniende Person zeigen, die von einer stehenden umarmt wird, mögen einerseits als Aufarbeitung des bisherigen Lebensweges von Friedrich Nagler gelesen werden, stehen aber vielleicht auch im Zusammenhang mit seiner Rolle als Vater. Sie scheinen als Motive nur in dieser relativ frühen Zeit als formale Herausforderungen in dieser durchaus realistischen Darstellungsweise interessant gewesen zu sein. Die Nähe der Geborgenheitsfiguren zur aktuellen Vaterschaft Friedrich Naglers durch die Geburt seiner Kinder könnte auch einen Verweis auf die abstrakte Kompositionen ergeben, wenn man diese in formaler Hinsicht mit Sheela-na-Gig-Reliefs vergleicht. Diese Figuren sind in vielen Kulturen anzutreffen und waren mit ihren übergroßen Vulvadarstellungen ursprünglich Bestandteil eines Fruchtbarkeitskultes, der seine Spuren aber



Hartwig Bischof,
Studium der Theologie,
Philosophie und Malerei.
Lehrer und Künstler.

bis in christliche Kirchenbauten gelegt hat. So könnte Friedrich Nagler beispielsweise jene Darstellung aus der Kirche St. Seiriol in Penmon, Nordwales, in irgendeiner Form zu Gesicht bekommen haben.

Masken als Hauptthema

In den 1950er Jahren nehmen Holzskulpturen einen herausragenden Rang im Schaffensprozess von Friedrich Nagler ein, wobei das Hauptaugenmerk auf dem Thema der Maske liegt. Dies geschieht auf zweifache Weise. Einmal entwickelt er selbst Formen, die zwar notwendigerweise Anleihen aus der langen Tradition der unterschiedlichen Maskenarten nimmt, aber dennoch von Beginn an einen eigenen, von Nagler intendiertem Konzept folgen. Daneben greift er aber auch auf bereits fertige Voorgaben zurück, die er auf Flohmärkten ersteht, um sie zu verbessern, indem er daran weiterarbeitet. Würden die Masken von Friedrich Nagler in der bloßen Archaik eines „back to the roots“ steckenbleiben, würden sie einen Rückschritt bedeuten, der in der Vergangenheit seine Zelte aufschlagen wollte, und das Werk würde jeglicher Originalität beraubt sein. Wie entgeht nun Friedrich Nagler dieser Gefahr? Er überbietet die Ausgangslage, indem er sich nicht nur für jene Schauseite der Maske interessiert, die den Betrachtern zugewandt ist, sondern indem er auch die andere Seite, jene die den Maskenträger anblickt, ebenso gestaltet.

Lieblingsthema Masken



So zeigt bei einem Beispiel eine Seite ein menschliches Gesicht, die andere einen Tierschädel. Während die Menschenseite einen grimmigen Eindruck macht, lässt die Tierseite an einen wenig gefährlichen Pflanzenfresser denken. Die Innenseite, die dem Träger zugewandt ist und die wie ein Spiegel fungiert, zeigt diesem somit ein zwar anheimelndes Konterfei, dafür gelingt es ihm nicht, sich über das tierische Niveau zu erheben. Auf der Außenseite unterstreicht Nagler noch den Anspruch, jegliche Eindimensionalität hinter sich zu lassen, indem er die Großmaske aus drei Gesichtern zusammenbaut.

Gesichter, bei denen man nicht genau sagen kann, ob es sich noch um Masken handelt, können sich aber auch aus nur leicht veränderten Kanisterteilen entwickeln oder sie sind im Brotteig modelliert und anschließend gebacken. Mit diesen Beispielen und der Maske aus Gummi gerät Friedrich Nagler nun in den Dunstkreis der *arte povera*. Die verbindende Klammer ist hier die namensgebende Selbstbeschränkung auf „arme“ Materialien, auf Stoffe, die sonst keine Verwendung mehr finden würden. Freilich hat Nagler diesen Weg wohl mehr aus der Not heraus, beziehungsweise angesichts der Möglichkeit, günstig zu Werkstoffen zu kommen, gewählt als dass er in seiner zurückgezogenen Lebensweise versucht hätte, sich einem internationalen Stil anzuschließen – was darüber hinaus wohl nicht seinem Naturell entsprochen hätte.

Anschluss an Strategien der klassischen Moderne

Zwei in Holz ausgeführte Arbeiten geben einen Spezialfall ab, es sind die einzigen im gesamten skulpturalen Werk, die die Gegenständlichkeit so weit aufgeben, dass kaum noch sinnvolle Assoziationen zu einem in der Natur vorgegebenen Objekt angebracht erscheinen. Ein dichtes Flechtwerk aus ineinander gewundenen Wülsten schließt bei den Strategien der klassischen Moderne an, bei der Aufgabe des einäugigen Blickes, was Paul Cézanne auf subtile Weise in seinen Malereien propagiert hat, bei der Aufnahme der zeitlichen Komponenten durch den

unterschiedlichen Lichteinfall, was sich die Impressionisten auf ihre Fahnen geschrieben hatten, und schließlich auch bei der kubistischen Sonderform des Futurismus, dessen Ziel im paradoxen Anliegen bestand, Bewegung als selbst unbewegte Malerei zu zeigen. Die beiden Beispiele von Friedrich Nagler ergeben freie Skulpturen, die keine Unterteilung zwischen einer bevorzugten Schauseite und einer weniger interessanten Rückseite mehr kennen, sie können rundum betrachtet werden und halten somit die Betrachter unmittelbar in Bewegung.

Das grafische Werk von Friedrich Nagler gliedert sich in einen Teil aus Karikaturen, wohl ein Versuch über diesen Weg mit seinem künstlerischen Schaffen Geld zu verdienen zu können. Daneben tauchen immer wieder Blätter auf, die die menschliche Bewegung studieren beziehungsweise die sich dem Thema des Tanzes widmen. Der zweite große Themenkreis kann der menschlichen Zuneigung zugeordnet werden. Gerade einige Blätter aus seinem druckgrafischen Werk legen eine mögliche Verbindungslinie auf formaler Ebene zu einer in den ersten Jahrzehnten in Wien entwickelten Vermittlungstradition rund um die Konzepte von Franz Čížek und der in diesem Umfeld entstandenen Kunstströmung des Kinetismus. Die drei herausragenden Erscheinungen des Kinetismus waren Erika Giovanna Klien, My Ullmann und Elisabeth Karlinsky. Lange als „Kunstgewerblerinnen“ abgestempelt, stehen sie den so genannten Großen aus der Kunst des vorigen Jahrhunderts kaum nach. Diesen kinetischen Hang zeigen auch viele Malereien und Aquarelle von Friedrich Nagler. Freilich lassen sich – zumindest in diesem frühen Stadium der Aufarbeitung des Gesamtœuvres von Friedrich Nagler – keine direkten Berührungspunkte zwischen dem jungen Nagler, der schon in seiner Wiener Zeit Künstler werden wollte, und den kunstpädagogischen Anstrengungen von Franz Čížek oder mit Ausstellungen mit Werken des Wiener Kinetismus nachweisen. Umgekehrt lassen sie sich auch nicht völlig ausschließen. Vielleicht reicht es aber auch schon, auf einen allgemeinen Trend hinzuweisen, an dem Nagler in der

damaligen Zeit partizipiert hat, was zu den angesprochenen formalen Ähnlichkeiten geführt hat.

Starker Hang zu Ornamenten

Ein starker Grundzug durch das malerische Schaffen von Friedrich Nagler offenbart sich als starker Hang zu ornamentalen Gesamtkompositionen oder zumindest zur ornamentalen Gestaltung einzelner Bildflächen. Diese Tendenz greift sogar auf das immer wieder durchgespielte Thema Gesicht über. Vor allem die Serie auf Plastiktafeln, die in ihrer formal sehr strengen Konzeption an Ikonen oder Spielkarten erinnert, überwindet die unangenehme Starrheit durch die ornamentalen Elemente. Es ist spannend zu beobachten, auf welche unterschiedliche Weisen Friedrich Nagler sich dem menschlichen Konterfei annähert, in einer Zeit, die dem Gesicht künstlerisch ambivalent gegenübersteht. Nagler teilt dabei den damals gültigen Befund der Verformung und Auslöschung des menschlichen Gesichts, aber er kämpft gegen diesen Umstand an, investiert unbeirrt in die formale Rückgewinnung dieser wichtigen Grundform im künstlerischen Schaffen. Trotz der vielen noch offenen Fragen zeigt uns Friedrich Nagler sein wahres Gesicht in seinem künstlerischen Œuvre. ■

■ Es ist spannend zu beobachten, auf welche unterschiedliche Weisen Friedrich Nagler sich dem menschlichen Konterfei annähert, in einer Zeit, die dem Gesicht künstlerisch ambivalent gegenübersteht.

Tradition und Entwicklung

