

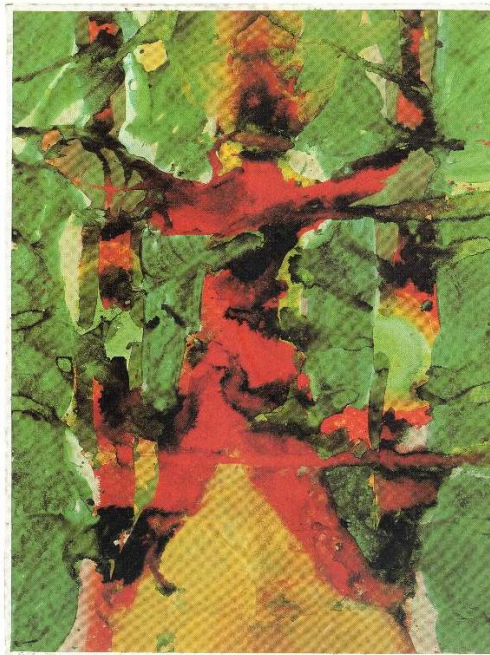
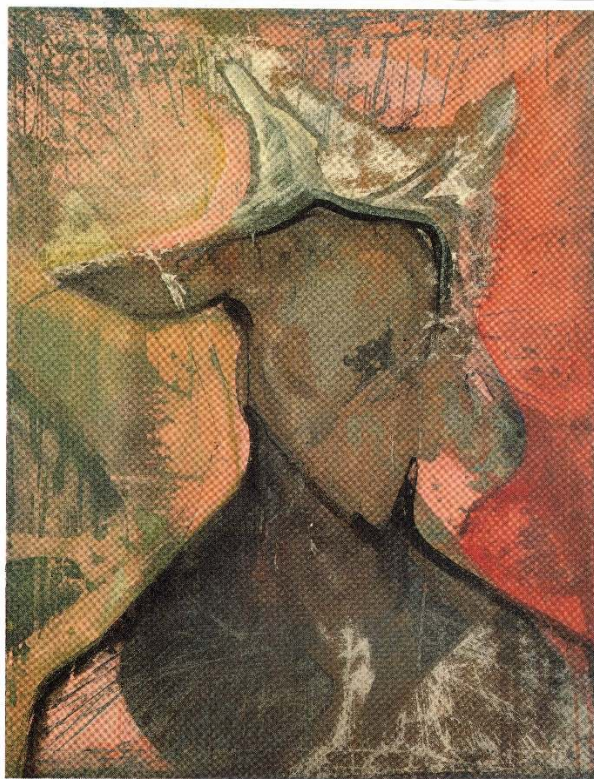
Daniel Nagel zählt zu den Künstlern, die vor den restaurativen Tendenzen des Nachkriegsrealismus die Flucht ergriffen und in der Besinnung auf ihr Material das Experimentierfeld fanden, das einen Neuanfang versprach. Kaum hatten sie ihre Flügel ausgebreitet, als die gegenständliche Malerei in den frühen 80ern mit den Neorealisten zurückkehrte und international als authentisch und repräsentativ für ein mit frischem Selbstbewusstsein ausgestattetes Land gefeiert wurde. Die Auseinandersetzung mit dieser Gegenströmung hat Nagels Werk Tiefe und Unberechenbarkeit verliehen, er ist zu einem Künstler herangewachsen, der die Grenzen von Abbildung und freier Expressivität in jeder Arbeitsphase neu verhandelte.

In den 70er Jahren hatte sich der Absolvent der Hamburger Hochschule für Bildende Künste großen meditativen Horizontbildern gewidmet, die er mit feinen Pastellschraffuren aufbaute. Zugleich entstanden zarte Papierarbeiten im Tagebuchformat, collagiert, reliefreich, mit Farbstiften und Blattgold gemacht. Als er sie 1976 in der Galerie Pabst zeigte, verkaufte er die gesamte Ausstellung u.a. an hochkarätige Sammler. Dann starb 1978 sein Vater, der Bildhauer Hans Nagel. Der Schmerz führte zur Zäsur, auch in der methodischen Herangehensweise, die der Sohn im Atelier verfolgte: "Ich musste mich entscheiden, ob ich Esoteriker werde oder mich ins wilde Leben stürze." München war in den 70ern ein Ort der fröhlichen Exzesse, die Wahl ergab sich von selbst. Nagel entfaltete seine Expressivität, trat mit einer in actu gemalten "visuellen Partitur" zu einer Shakespeare-Lesung auf und ließ sich bei einem Lanzarote-Aufenthalt zu gestischen Bildern am Rande der Abstraktion inspirieren, mit Ölfarben, in die er den groben Sand der Vulkaninsel mischte. Unter Zuhilfenahme von dünnem Japanpapier übermalte er Collagen, verfremdete gegenständliche Assoziationen mit groben schwarzen Pinselzügen. Diese grafische Dimension hielt die pulsierende Wirklichkeit in Schach, ozeanische Gefühle waren für sie nur der Rohstoff.



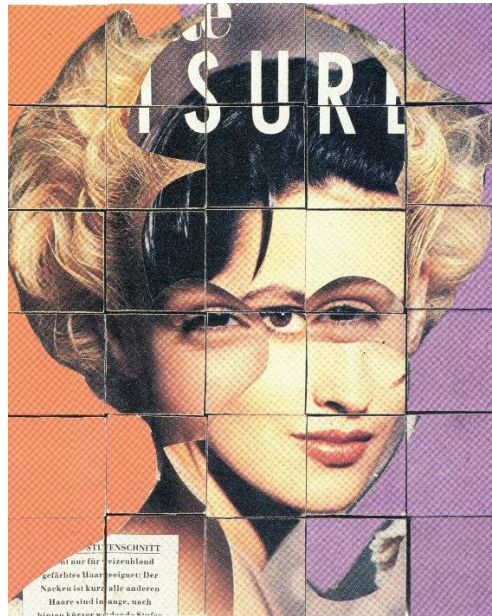
Zugleich nimmt Nagel intensiv wahr, was jenseits des Neoexpressionismus vor sich geht: “Die 70er Jahre waren eine wunderbare Zeit, all das, was die Künstler ohne Inhaltlichkeit erfunden, welches Repertoire sie erschlossen haben, die Arte Povera, Wolfgang Laibs Blütenstaub-Installationen, Land Art, Robert Smithsons ‘Spiral Jetty’, Michael Heizer.” Die Infragestellung der künstlerischen Mittel rückt ins Zentrum, das Instrumentarium weitet sich aus, der Künstler erkundet Techniken und Materialien. Was expressiv anmutet, ist nunmehr ein konzeptioneller Effekt, eine Subjektivität zweiter Ordnung. Spachtel, Schwämme, Pinselstärken, Bindemittel, Pigmente und Papiere; Aquarell, Kreide, Gouache und Öl beschäftigen ihn, Nagel erforscht, was sie dem Verfahren von sich aus nahelegen: “In den 90ern habe ich die Einfachheit wieder gesucht. Schon die Farbe und der Pinsel können einen beschäftigen; was man mit ihnen machen kann, genügt für ein Bild.”

Nagels Beschäftigung mit den Rohstoffen und Utensilien der Kunst spiegelt sich in seinem Interesse am erdgeschichtlich Elementaren. Immer wieder besucht er Lanzarote zu Arbeitsaufenthalten. An der Lavainsel fasziniert ihn “das Feuer von unten, das Licht von oben”. Es besteht eine Affinität zwischen der leeren Landschaft und den Horizontbildern des Künstlers. Auf Lanzarote beobachtet er, wie die Erde selber malt, Monochromie aus endlosen Details erzeugt. Er reist in die Tropen, aquarelliert grandiose Farbvisionen. Diese Arbeitsphase umschreibt Nagel knapp mit “Lust”. Er greift nach antiken Mythen, mit dickem schwarzen Strich skizziert er die Umrisse des Minotaurus auf lohende Farbwolken, malt derwischartige Feder- und Flammenwesen, Zwitter von Mensch und Tier, mit Eisenoxidpigment auf Papier.



Nach der Rückkehr ins Münchener Atelier wendet Nagel sich aufs Neue einem Medium zu, das eine distanziertere Auseinandersetzung mit Lust und Sexualität ermöglicht: der Modefotografie. München war in den 70ern zur Lifestylestadt aufgestiegen. Nicht zufällig wählt 'Vogue' Ende der 70er einen Standort in Schwabing für ihre Neugründung. In den 80ern plündert Nagel sie für die Collagenserie "Beauty Case", die er u.a. auf die mobilen

Quader eines 'Märchenwürfels' montiert. Ihr spielerisches Verdrehen erteilt uns die Lizenz zur kreativen Regie: ironische Alternative zum müßigen Durchblättern von Magazinen und zugleich Übertretung der auratischen Unberührbarkeit von Kunst.



Ausstellung „Beauty Case“

Nagel kehrt zu diesem Ansatz zurück. Er konzipiert Titelbild-Collagen in raumgreifenden, rasterförmig gehängten Serien, kommentiert sie durch Übermalung. Die weiblichen Köpfe, die er zerschneidet, sind bereits ein Kunstprodukt, grafisch durchgestylt, für die Kamera raffiniert verfremdet und bemalt, mit enormem finanziellen und kreativen Einsatz aufwändig gestaltet, eine bestrickende Illusion. Daniel Nagels Cut-Outs greifen in den ganzheitlichen Umriss der Schönen ein, die erotischen Zonen des Gesichts fliegen uns um die Ohren, die getuschten Augen, die schwebenden Lippen und Hollywood-Nasen suchen uns heim wie der Chor der allgegenwärtigen Schmink-Tipps. Die Frauen werden zu heiligen Monstern, zu Erinnyen, die unsere Selbstgenügsamkeit aufstören, überlebenswichtige Homöostasen angreifen, als Racheengel unser Glück verbarrikadieren.

Nagels Übermalungen sind eher grotesk als kubistisch, sie konfrontieren uns mit der Verletzlichkeit unter der Maske, mit den Körperöffnungen des Gesichts, dem Schrägen und Hervorstehenden. Aber seine Interventionen laden das Schöne auch auf unkonventionelle Weise auf, nähern die Motive einer Elizabeth Tudor an, deren Aussehen nur in hochartifizialen Porträts überliefert ist. Hier wie dort wird die unheimliche Macht einer Frau zum Ausdruck gebracht. Auch zu Nagels Minotaurus-Meditationen gibt es eine Verbindung. Die Modeserien kreisen um die Grausamkeit, mit der uns das Stildiktat geradezu mythische Vorbilder aufdrängt. Die zeitgenössische

Kunst ignoriert dieses Potential. Seit Hannah Höch die Werbefotografie in den 20er Jahren für Collagen heranzog, ist nichts Ähnliches entstanden.



Auch an männliche Köpfe wagt sich Nagel, er benutzt Fotos eiserner Masken, Totenmasken vielleicht. Das männliche Ideal stoischer Prinzipienstärke, das in der Youthquake-Ära zum Auslaufmodell geworden ist, treibt ihn um wie Mozart der Komtur. Diese Seite seines Interesses macht ihn in seiner weiteren Arbeit zum Relay kunsthistorisch disparater Generationen. Beim Vater hat er systematisches Vorgehen beobachtet, eine Infragestellung der Ziele, Distanz zur Emotionalität, und er spürt die Affinität. Seine Collagen markieren das Ende der Auseinandersetzung mit der Pop Art. Er zieht sich aus expressionistischen Zeitströmungen zurück, fortan gilt sein Interesse dem zweiten Blick, der meditativen Beurteilung des Bildgeschehens, der skeptischen Rezeption des eigenen Work-in-Progress.

In den Nullerjahren konzentriert sich Nagel auf Schwarz-Weiß-Malerei, er operiert mit Auswaschungen des Eisenoxidpigments, das sich schnell mit dem Trägerpapier verbindet. Rechteckige Lichtschatten schweben durchs Bild, im Verbund mit schwarzen, wie Klebeband applizierten Streifen. Die geometrischen Formen verhandeln den Raum mit grazilen Liniamenten, grashalmartigem Züngeln, elastischen Speeren, Wirbeln und Spiralen, fauchenden Spritzern, auf dem Weg in die Inkarnation. Im Tohuwabohu entsteht eine Öffnung mit soghafter Wirkung, ein Fluchtpunkt: "Denn den braucht man immer." Die Suche erinnert an Lucio Fontanas Schlitzbilder, auch Nagel sucht den Niveau-Sprung aus der Fläche in den Raum, ohne die lakonische Aggression des Messers zu bemühen. Seine Kartografierungen des Papiers sind weit entfernt von Alloverstrategien wie den Drippaintings eines Jackson Pollock. Nagels Arbeiten halten die Bewegung nicht einfach

an, sondern stabilisieren sie architektonisch zu einem Ausblick im Fluss der Kontingenzen.



“Schwarz-Weiß ist meine Welt”, bemerkt der Künstler, “danach gibt es nur noch das ‘Ding an sich’.” Auf Lanzarote beginnt er Steine zu sammeln und entdeckt sie bald überall, männerfaustgroße Handschmeichler, knöchrige Flintsteine, an Stränden in Dänemark, am Basler Rheinufer und in seiner neuen norddeutschen Heimat, in Fischerhude. In ihrer zeitüberdauernden Härte und Solidität verheißen sie Zugang zum mysteriösen Ding an sich. Nagel widmet sich ihnen in zu Rastern geordneten Assemblagen, er spielt mit den Fehlfarben der Natur wie auf einem Klavier, eiförmige, vom Meer weichgewaschene Steine lassen sich in Agnes Martin-Manier wie der musikalische Krebs lesen. Sedimentschichten durchziehen sie zart wie ein Zeichenstrich. Von der Wucht kosmischer Entstehungsprozesse bleibt nur eine ätherische Andeutung. Und doch korrespondieren diese Steine noch mit der zu Landschaften ausdifferenzierten, beruhigten Erdoberfläche, bleiben Zeugen verwundener Gewalten. Wieder trifft der Künstler in der Natur auf die eigenen, schwer errungenen Prinzipien: Emotion und Leidenschaft im Atelier zugleich zuzulassen und abzukühlen.



Mit Kalksteinen, die geklüftet und weiß wie ausgebleichte Knochen sind, nähert sich Nagel dem Unheimlichen an. Indem er sie ihrer natürlichen Umgebung entfremdet und in den Rahmen, die Petrischale der Kunst, transplantiert, inszeniert er den Schauer des Memento mori, das in ihnen steckt. Die Menschheit hat alle erdenklichen Strategien und Instrumente erfunden, um den Übermächten der Natur in Augenhöhe zu begegnen. Fernrohr und Mikroskop gehören ebenso dazu wie Abbild und Rahmen. Die Zivilisation hat uns daran gewöhnt, Naturphänomene zu verharmlosen. Nagel spielt mit dieser klinischen Perspektive. Doch der katastrophische Blicksprung ist nur einen Herzschlag entfernt. Vor einem Tableau knöchriger Flintsteine, die Nagel wie Schmetterlinge aufgespießt hat, sagt er unvermutet: "Ich stelle mir vor, wie es wäre, wenn sie groß wären." Die Öffnung in den Stein-Assemblagen ereignet sich in einer Perspektivverschiebung der Betrachter. Plötzlich jagen die kleinen Steine unseren Illusionen von Geborgenheit einen existentiellen Schrecken ein. Ein Komet, der die Erde trifft, gleicht in kosmischer Perspektive einem Pinselschlag.



Flintsteine

Wie die Naturwissenschaftler sind Künstler für die Ausweitung unserer Wahrnehmung zuständig. Nagels Horizontbilder bestätigen, dass er sich dieser Aufgabe bewusst ist. Ihn fasziniert die Wölbung an den Grenzen des Sichtbaren. Daher sein Interesse am Unpopulären, aus dem Bewusstsein moderner Stadtbewohner Verbannten, an Treibgut, Sand und Stein. Das 19. Jahrhundert wusste dank seiner großen geologischen Entdeckungen noch, dass Neues nicht nur in der Zukunft liegt, sondern auch in der von der Industrialisierung abgeräumten Vergangenheit. Diese Erkenntnis ist wieder ins Bewusstsein gerückt, seit nicht nur die Astrophysik, sondern auch jüngere Weltraummissionen den Urknall rückabzuwickeln trachten, nicht zuletzt in profitabler Spekulation auf Seltene Erden, die für unsere KI- und IT-Industrien von kritischer Bedeutung sind.



oder einzelner Stein

Daniel Nagel lernt von den Schatten, die Steine bei schrägem Sonnenstand am Strand aufeinander werfen. Sie vermitteln ihm einen neuen Ansatz für seine Auseinandersetzung mit Schwarz-Weiß. Schatten gehören ins Reich der dunklen Mächte, die Welten verschlingen können. Ihr Umsichgreifen bei Nacht gleicht den gierigen Schwarzen Löchern im All. Nagel folgt mit dem Pinsel dem natürlichen Steinschliff, lässt sich zu einer Grenze leiten, an der sich der Stein dem Schatten entwindet. "Sie zu bemalen, ist etwas Meditatives. Steine gehören für mich zur Kunst. Es braucht nichts als die Idee der Präsentation."

Und doch ist es ein Schock, ihnen im Kunstkontext, im Tafelbild-Format, zu begegnen. Sie werfen den Betrachter auf sich selbst zurück, weil nichts Menschengemachtes zu bestaunen ist. Spontan möchte er sich abwenden, die "Das kann ich auch"-Reaktion drängt sich vor. Vertrauen und Geduld sind nötig, wieder sind wir in die kreative Rolle versetzt, stehen vor dem Bild wie ein Ölfarbenmaler, der das Trocknen seiner Pinselspur abwarten muss. Dem schnell abgelenkten, mobil-ubiquitären heutigen Bewusstsein nähern die Steine sich langsam, aus großer Ferne wie ein Komet. "Don't look up!" ruft die Popkultur. Wer es tut, verlässt die Galerie mit beunruhigenden Fragen. Nur in der Arte Povera begegnen wir derselben Radikalität, mit der Daniel Nagel das narzisstisch besetzte Machen hinter dem Entdecken verschwinden lässt.

Die Abbildfunktion der Kunst ist bei Daniel Nagel hinter der Ausschöpfung seiner Techniken zurückgetreten, doch die Disziplin des Tafelbildformats sagt ihm zu. Im erkalteten Vulkankessel der modernen Kunst sieht er sich nach Brauchbarem um. Während deren monolithische Exponenten für ihre charakteristischen Strategien wie Marken gehandelt werden, lässt er sich vom bereits Unternommenen nicht einengen, sondern verfolgt unbeirrt die in der Materialbefragung entstehenden Probleme und Möglichkeiten. Dass im Netzzeitalter die Manier und eine schnell erkennbare Handschrift von Vorteil sind, ist ihm egal. "Guckt euch die Bilder an, vergleicht sie nicht!" ruft er: "Es gibt so vieles Gleichzeitiges." Beiläufige Bemerkungen lassen erkennen, dass er Agnes Martin, Mark Rothko und Robert Ryman schätzt, weil sie "eine Seele haben". In den Werken anderer Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sieht er zu viel Emotion. Sein Kriterium für den Abschluss einer Arbeit ist, "dass es sitzt." Dafür braucht es Statik und Tektonik, Luftigkeit, Navigationsraum fürs Auge. Wie eine Spielregel hat er die Bilddimensionen immer im Blick. Er hat den Esoteriker in sich nicht abgelegt, der im Begrenzten auf den Zustrom der Unendlichkeit spekuliert. Es geht um Visionen ohne die Mittel der Illusionsmalerei. Nagel kühlt die Suche ab, wenn eine Arbeit stagniert oder aus den Fugen zu geraten droht, wendet er sich anderen Projekten zu, neutralisiert den Genußmoment, wie ein Weinverkoster, der ein Stück Brot in den Mund nimmt. Versuche, die keine Form finden, kommen "in die Tonne".



2010 entdeckt der Künstler den Schwertschlepperpinsel aus Fehnhaar, und mit ihm eine neue Technik. Der abgeschrägte Pinsel ist als Linierhilfe zur Streifenapplikation auf Fahrzeugen im Gebrauch, ein industrielles Gerät, mit dem der Künstler eine eigene Kalligraphie erschafft. Er lässt die feinen Härchen in einem einzigen, kontinuierlichen Pinselzug zeigen, wozu sie in der Lage sind. Das Papier liegt nah vor ihm, er dreht es, während er zeichnet, eliminiert jede Fluchtpunkt-Suggestion. Das wendige Eichhörnchen-Haar eignet sich für breite Überlagerungen, „es meistert auch Transparenzen“, sagt Nagel. Der vollendete Farbkörper schwebt als Mobile im leeren Raum. Dass der Schwertschlepperpinsel für die Autowelt entwickelt wurde, hinterlässt Spuren: Die abrupten Richtungswechsel des Strichs, die variierende Dichte und Breite, führen zu metallisch anmutender Gegenständlichkeit, Kolben und Zylindern. Selbst eine Spirale handelt von der mechanischen Energie, die es braucht, um Gerades gegen seine Laufrichtung zu beugen. Sperrige Spiralen evozieren Hölderlins Ode „Lebenslauf“: „Hochauf strebte mein Geist, aber die Liebe zog / Bald ihn nieder; Das Leid beugt ihn gewaltiger; / So durchlauf’ ich des Lebens / Bogen und kehre, woher ich kam.“ Hinter dem Romantiker in Nagel ist ein Künstler mit Sinn für klassisches Maß hervorgetreten: „Schauen und Plastizität, Räumlichkeit, die entsteht.“

Die Verwandtschaft der Schwertschlepperzeichnungen mit fernöstlicher Kalligraphie mag auf den ersten Blick evident erscheinen. Die Virtuosität beider beruht auf einem Minimalismus der Mittel, und wie ein Zenmeister konzentriert sich Daniel Nagel in absoluter Ruhe auf den Augenblick der Ausführung. Doch hier endet die Parallele. Denn bei ihm entstehen keine Hieroglyphen des subjektiven Zustands, Nagel verlässt sich auf den Pinsel, folgt seinen Kapriolen. Farbträchtig liegt dieser anfangs auf dem Blatt, wird von der Hand buchstäblich in die Bewegung geschleppt, die scharfe Striche wie auch breite Haarspuren ermöglicht, aber kaum den organischen Schwung einer Zen-Kalligraphie. Der entstehende Körper ist aus einem

Stück, durch die Nabelschnur des Pinsels gegliedert, anschlussfähig für Assoziationen und Projektionen, wie ein Rorschach-Test.



Oktober 2025

2025 beginnt Daniel Nagel auf Papier auf Holz farbige Flächen wie Harmonie-Proben nebeneinanderzusetzen. Sie unterscheiden sich in der Breite, einige sind gemasert, andere wolkenartig ausgewaschen oder von Zeilen keilförmiger Signaturen übersät. Die Stimmung der Bilder ist heiter, euphorisch, sie erzählen viel, indem sie wenig sagen. Ihre Partitur der Farben und geheimnisvollen Einsprengsel nimmt hypnotisch für sich ein. Nach fünf Jahrzehnten intensiven Suchens wirken die Arbeiten wie das Müheloseste im Werk des Künstlers. Dieser Ausbruch aus Minimalismus und Askese muss sich nicht mehr vorsehen. Mit seinem stupenden Gefühl für Farben orchestriert Daniel Nagel das Üppigste, was Malerei zu bieten hat, stillt ihre Vehemenz, versöhnt Schwarz mit dem Spektrum. Das Ganze besteht nun aus der Juxtaposition von Fenstern der Einbildungskraft, die sich wie in einer Kathedrale aneinanderreihen.

Harms

Ingeborg