

Der Bildhauer Franz Pabst

Autor(en): **Heimgartner, Elmar**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Brugger Neujaersblätter**

Band (Jahr): **76 (1966)**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-901314>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der Bildhauer Franz Pabst

In einer umfassenden Darstellung unternimmt Herr *Dr. phil. Elmar Heimgartner* von Baden den Versuch, das Werk des Bildhauers Franz Pabst zu werten und einzuordnen in die Problemkreise der heutigen Kunst. Von Werk zu Werk wird dem Schaffen des Künstlers nachgegangen: «Zusammenhänge werden sichtbar und eine innere Notwendigkeit, welche dem Ganzen zugrunde liegt. Die strenge Folgerichtigkeit verbürgt den höheren Sinn des Gesamtwerks.»

Da wir nicht alle Abbildungen geben können, die der Text erfordert, sehen wir uns gezwungen, diesen zu kürzen. Wir bedauern das sehr und hoffen, daß der Eindruck strenger Folgerichtigkeit im Schaffen von Franz Pabst, die in der Darstellung Heimgartners so schön zum Ausdruck kommt, auch mit diesen Kürzungen sichtbar bleibe. Über die Anfänge der Entwicklung des Künstlers gibt übrigens der Artikel von *J. Omlin, Franz Pabst*, erschienen in den Brugger Neujahrsblättern 1957, Auskunft.

Wir beschränken unsere Abbildungen auf die Plastiken, welche der Künstler in einer *Ausstellung im Kurbrunnen Rheinfelden* (15. August bis 9. September 1965) gezeigt hat. Vom 21. November – 26. Dezember 1965 waren zudem die fünf Holzplastiken der Rheinfelder Ausstellung – Chimäre, Idol, Torso, Signal, Madonna – im Aargauer Kunsthaus an der Jahresausstellung 1965 der Aargauer Künstler zu sehen.

Aus dem *Manuskript Heimgartners* drucken wir ab:

- I. Aus dem Kapitel *Das Werk* die Erklärungen zu den Plastiken der Rheinfelder Ausstellung.
- II. Das Kapitel *Persönlichkeit, Gestalt und Mitwelt*.
- III. Das Kapitel *Pläne und Hoffnungen*.

I

In der *Eule* (Messingpolitur, 1959) kommt ein ganzes Programm zu seinem vorläufigen Abschluß: Glanz, als Attribut des Sublimen, bezeichnet den Abstand vom Profanen. Das Exquisite, der kostbare Gegenstand, dem nur in langer Arbeit Genüge zu leisten ist, — «aufreibende» Kunst. Fast möchte man von einer «reaktionären Gediegenheit» sprechen. — Sorgfältige Naturstudien gingen dieser «Eule» voraus. In der Folge ergab sich eine Beschränkung auf dynamische

Konturen. Zuletzt durchwirken nur noch Querzüge und Wölbungen die Figur mit allseitigem Leben. Die äußere Wirklichkeit ist einer inneren Wahrheit gewichen. Die Form wird immer strenger, um zuletzt nur noch Ruhe und Klarheit auszustrahlen: organische Schönheit. Verschiedene Wirklichkeitsschichten steigen in der «Eule» auf: Das antike Symbol Athens, — die Balzac-Statue Rodins in ihrer zurückgebogenen Haltung, — der glänzende Schild mythischer Heroen mit dem spähenden Kopf dahinter. Während sich in der profilierteren Gliederung der Vorderseite die formale Dynamik entfaltet (Haltung und Gebärde), ist die Rückseite nur große Linie, Legato, ruhiger Atem — reines Sein. Gliederung und Fluß, Entfaltung und Verhaltenheit ergänzen sich zur geschlossenen Form, welche der Sockel aus dunkelbraunem Eichenholz stützt und emporhebt. Die spiegelnde Fläche überspielt Kontur und Umgebung der Figur in stetem Wechsel. Daraus kann sich, je nach Beleuchtung, eine durchaus phantastische Wirkung ergeben, eine paradoxe Verfremdung von Klarheit und verwirrender Vieldeutigkeit, — eine Sphinx verbirgt sich hinter dieser «Eule» . . .

Es folgt *Chimäre* (Holzplastik), neben der «Eule» wohl die bemerkenswerteste Leistung des Bildhauers. Im Gegensatz zur sonst angestrebten harmonischen Gesamtwirkung ist hier alles höchst explosiv: Skurrile Fratze (höhnische Sphinx und mißgestaltete Phorkyas in einem!), spöttische Gebärde (ein grinsender Wegweiser zum Absurden!) — das Ganze ein wahnwitziges Gelächter, eine Huldigung an Goya vielleicht? Vorne lauter Gefuchtel und hinten der Zopf als Rückgrat — eine geniale Zeitkarikatur. Die «Chimäre» will fast als Gegenpol zur «Eule» verstanden sein: Harmonie und Dissonanz, Abgeklärtheit und Gärung stehen sich in diesen zwei Figuren gegenüber. Bei der «Chimäre» ist man versucht, an die inspirierende Wirkung des überaus «farbigen» Materials zu denken. Holzfasern und Risse zeigen hier einen völlig exzentrischen Verlauf, dem der Künstler mit Stechbeitel und Feile überallhin nachgespürt hat.

Die Holzplastiken *Idol*, *Torso* und *Signal* können in einer Reihe gesehen werden: Steigende Abstraktionen des weiblichen Körpers.

Idol ist noch von einer fast frivolen Sinnlichkeit (vielleicht der noch nicht durchgängigen Abstraktion zufolge). Die körperlichen Formen sind zwar verfremdet: die Brüste zu Schalen; das Abdomen zum Gehäuse; die Schenkel erinnern an die Resonanzkörper von Saiteninstru-

menten — aber mit einer so neckischen Eleganz und Finesse in all den Rundungen, daß man in diesem südlichen Capriccio das verführerische Lächeln des Hellenismus glaubt aufleuchten zu sehen!

Im *Torso* (1963) ist die Abstraktion viel weiter getrieben. Hier sind die körperlichen Anklänge in einen strengen Kontrapunkt zylindrischer Formen aufgelöst, in ein spielerisches Gefüge, dem sich auch freiere Gebilde wie: Locke und gebauchte Fläche, eingliedern.

Die noch strengere Sequenz zylindrischer Gebilde im *Signal* (1964) möchte man sich gerne in Betonausführung und Großformat vorstellen. Das krönende Spiralrad ruft ionische Voluten und asiatische Symbolik in Erinnerung. Die Spiralform ist im Schaffen Franz Pabsts von zentraler Bedeutung. Sie ist *seine* plastische Raumerfahrung. Viele Figuren sind drehbar; erst beim Kreisen um die eigene Achse erfüllt sich ihre formale Eigenart. Die Geschlossenheit der dynamischen Linie ist eine totale und zugleich unendliche, weil ihre Fortsetzung immer nur im zeitlichen Nacheinander und nie im synchronen Augenblick erfassbar wird.

Die *Madonna* (Holzfigur, 1965). Das jüngste Werk des Künstlers. Stele, normannische Säulenfigur und Totempfahl sind formale Leitbilder dazu. In ihrer hieratischen Statik wird die Muttergottes zum ragenden Turm, ihr Mantel zur schützenden Bastion. Mandorla, Aura Christi, Kreuz, Mondscheibe und Schlange bezeichnen den traditionellen Symbolkreis, welcher hier ganz ungewöhnlichen Ausdruck fand.

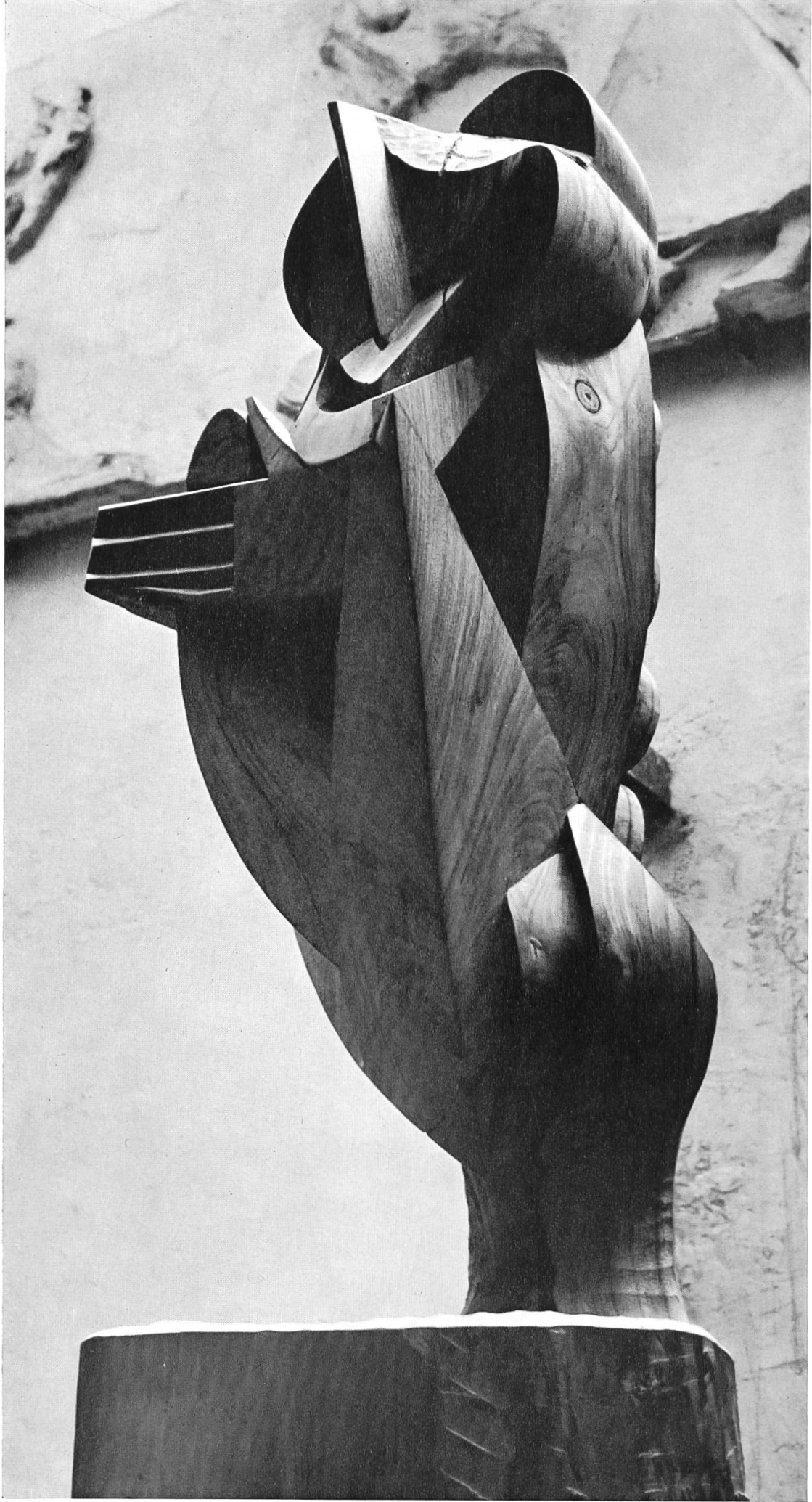
II

Nicht nur die Beschäftigung mit dem Werk, auch die Begegnung mit dem Künstler Franz Pabst bringt viel Freude und Anregung. Man spürt: etwas Ursprüngliches und Echtes erschließt sich hier inmitten einer Umwelt, die noch allzusehr von Vorurteilen und überholten Fassaden bestimmt ist. Franz Pabst ist Homo faber, vielseitiger Handwerker. Er weiß etwas anzufangen mit seinen Händen, und was er in die Hand nimmt, das wird etwas. Er arbeitet nicht nur in Metall, Holz, Stein und Beton, er baut auch sein Atelier (vom Mauerwerk bis zur Zimmermannsarbeit) eigenhändig auf — und betätigt sich erst noch als Farmer nebenbei. Er versteht sich auf Installationen und Motoren und entwirft Modelle für neuzeitliche Vielzweckmöbel. — In solch umfassender Gestaltung drückt sich das Schöpferische im

Eule (Messingpolitur, 1959)

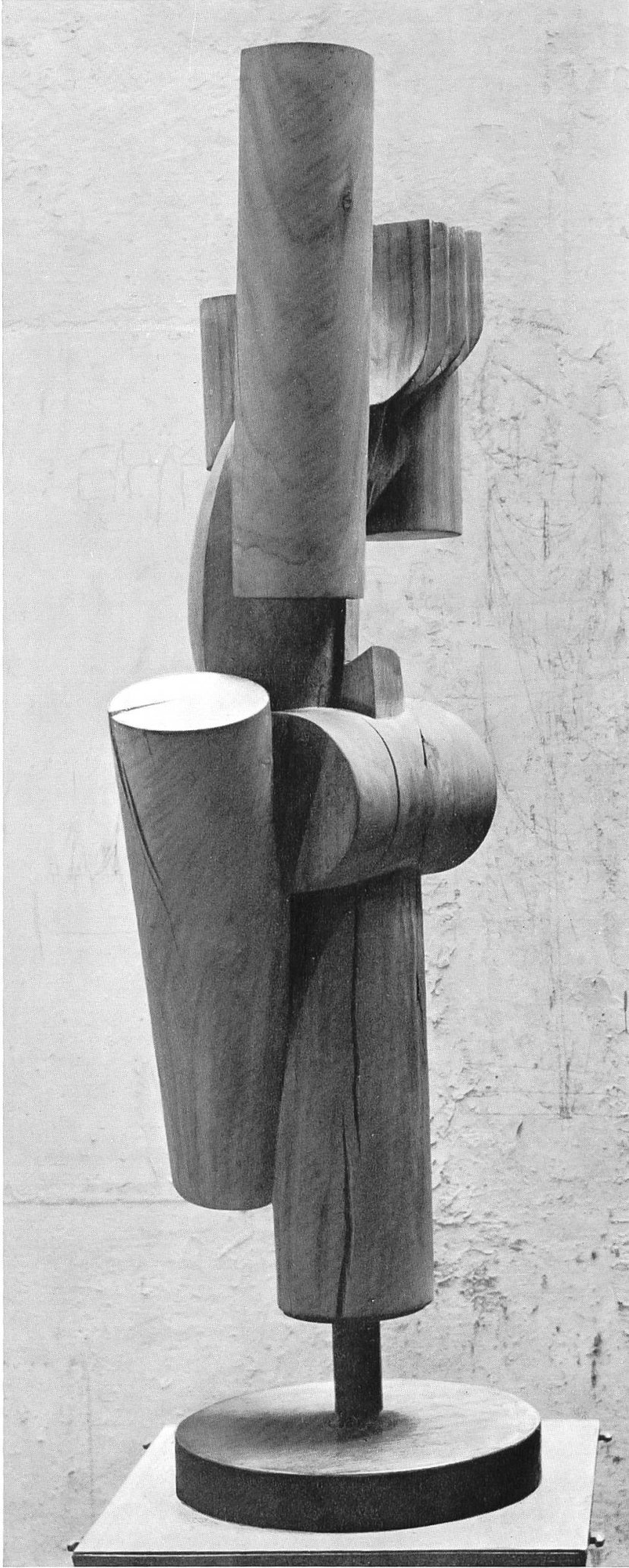


Chimäre (Holzplastik)



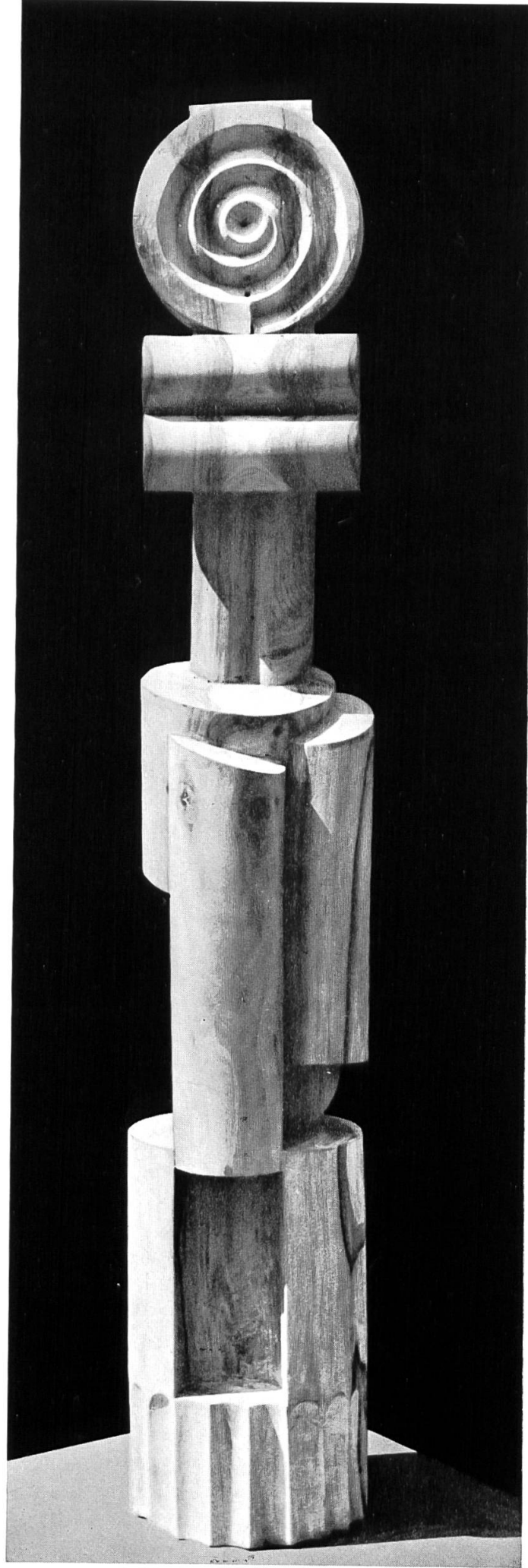
Idol (Holzplastik)





Torso (Holzplastik, 1963)

Signal (Holzplastik, 1964)





Madonna (Holzfigur, 1965)

weitesten Sinne aus: Demiurgos. Es ist *die* Begabung des Menschen, welche denn auch seit jeher, wo immer sie überragend zutage trat, höchste Bewunderung und Furcht zugleich erweckte. Die antiken Heroen Daedalus, Prometheus und Pygmalion waren Künstler, Erfinder und Konstrukteure in einem. Aber bezeichnenderweise ist ihr Mythos immer zwiespältig: Auszeichnung *und* Fluch. In griechischer Sicht konnte eine Begabung, die eines Gottes Schöpferkraft zu imitieren schien, nicht nur Segen bringen, denn sie grenzte allzunahe an die gefährliche Hybris. So findet sich schon in urzeitlicher Vergangenheit ein tiefwurzelndes Mißtrauen der Mitmenschen gegenüber dem ungewöhnlichen Künstlertum. (Das Alte Testament nennt Kain als Stammvater der Künstler.)

Die enorme praktische Findigkeit Franz Pabsts erwächst aus einer ausgesprochenen Sinnhaftigkeit. Er sieht, hört, spürt und fühlt im Umgang mit Mensch, Tier und Pflanze Nuancen, die unsern abgestumpften Sinnen verborgen bleiben. Dazu gehört auch seine gesunde Sinnlichkeit und Genußfähigkeit, welche sich in einer überquellenden Bildersprache wonnigen Ausdruck zu verschaffen weiß.

Als Bildhauer, Sinnenmensch durch und durch, liebt er das Material wie der Geiger seine Violine. Er liebt die Auseinandersetzung mit dem Material, den Sieg über das Widerspenstige. Gäbe es eine höhere Lust für ihn, als ionische Wellen zu formen im hartkörnigen Marmor? Faser und Steinader fordern ihn zur Erhöhung stofflicher Gegebenheiten heraus. So modifiziert sich seine Form im Material. Er vertieft sich in den Stein und erinnert die Form. Den Holzblock betasten, heißt ihm: ihn mit Erinnerung erfüllen und beseelen. Betrachte den Bildhauer beim sorgfältigen Bau einer Mauer aus Naturstein, und du weißt alsbald, wie er auch bei seinen Figuren zu Werke geht.

Dieses gesunde Tun verleiht der Umwelt des Künstlers in allem ein persönliches, ein menschliches Gepräge. Muß man noch eigens betonen, welche beispielhafte und heilsame Bedeutung einem solchen «Schaffen von den Wurzeln her» in unserer Scheinwelt vorfabrizierter Konsumgüter und Serieherstellungen zukommt? Wo wäre im rasanten Stoffwechsel unserer Verbrauchswelt noch Dauer der Person, Antlitz und Charakter verbürgt — wenn nicht hier?

Darum sind Franz Pabsts Figuren Signet und Signal zugleich: Sinnbilder. Sie verkörpern einen geistigen Gehalt, dessen Form sich der künstlerischen Gestaltung aufdrängt. Die Gestalt als Ausdruck des

Formwillens vollendet sich im Symbol. Symbole sind Meditationszeichen, unergründliche Signete des schöpferischen Menschen, welche mit Anruf und Hinweis tief in die religiöse Dimension hineinführen. Als Andeutung eines Weltsinns waren sie den Menschen seit jeher notwendig, und ihr Fehlen erfüllte sie mit Besorgnis. Gerade hier muß sich deshalb — wenn es sie überhaupt gibt — die Kontinuität der Menschheit im Sinne einer Humanitas erweisen: in der Abwandlung, welche die Urbilder im Laufe der Epochen erfahren haben (der Tänzer als Homo ludens, das Tier, die Frau als Sphinx). Gibt es hier eine «Dauer im Wechsel»?

Vielleicht lassen sich alle Probleme des denkenden Menschen in *einer* ewigen Frage zusammenfassen: Was soll ich mit der rätselvollen Dimension der Zeit anfangen? Kann es da verwundern, daß die Plastik aller Epochen das jeweilige Zeitgefühl im Raume sichtbar machen will? In der Kunst spricht sich die Seele einer Epoche unmittelbar aus. Darum führen künstlerische Konflikte immer an die Wurzel der «Zeit» (im doppelten Sinne des Wortes!), und mit Recht darf der Betrachter eines Kunstwerks von dorthin einige Hilfe zu seinem Selbstverständnis erwarten.

Welches Zeitgefühl ringt in Pabsts Werken nach Ausdruck? Vielleicht läßt sich das am besten als Aufgabe umschreiben: Wie kann ich in einer Figur ein lebendiges Ganzes zur Anschauung bringen, obwohl ich ihre Teile immer nur im analytischen Nacheinander erfahre? Oder: Welches ist die Form, die im Raume ständig *wird* und gleichzeitig immer als Totalität anwesend *ist*? (Vgl. Kap. I im Zusammenhang «Spirale».) Brancusis Postulat lautet: «alle Formen in *einer* Form zusammenzufassen und lebendig zu machen». Das Problem der Form-werdung, — die bruchlose Verbindung von Statik und Dynamik. Ist es eine «Quadratur des Zirkels», weil der Künstler darin seine Begrenzung in Raum und Zeit sprengen möchte? Die scholastischen Denker drückten etwas Ähnliches aus im Gegenüber *und* Zugleich von *Natura naturans* (schöpferischer Natur) und *Natura naturata* (Natur als Schöpfung). Die *eine* lebendige Natur ist immer weder-noch und sowohl-als auch, ein Ganzes *über* jeder Synthese und Antithese und als solches nur der geistigen Schau zugänglich. Wer einwenden will, das alles seien Spitzfindigkeiten, und im Grunde gehe es in der Kunst um ganz einfache Dinge, — der hat insofern recht, als tatsächlich am Schluß etwas ganz Einfaches dasteht, etwas Schönes näm-

lich — aber bis es soweit ist, wer kennt all die mühsamen Wege? «Einfachheit ist kein Ziel, sondern eine unumgängliche Annäherung an den wahren Sinn der Dinge.» Für Brancusi liegt also *alles* nur schon in diesem schwierigen, aber notwendigen Weg.

Noch ein Wort zur ästhetischen Wirkung des Kunstwerks. Man hat Franz Pabst vorgeworfen, seine Figuren seien zu schön! «Schönheit» ist im Vokabular vieler Kunstkritiker zu einem Synonym für «Lüge», «Kitsch» und «Sentimentalität» geworden. Man vermag die ästhetische Wirkung nicht mehr als Ausstrahlung einer höheren Wahrheit zu erkennen, — nein, man will sie nicht sehen. Darum ist es gar nicht «modern», wenn einer neben der bewußt gestalteten Form, dem Gemachten und Gekonnten — wenn einer daneben noch das in Erinnerung ruft, was als letztlich Unableitbares «zufällt» — jenes «Zufällige», das den Künstler *und* die Kenner übersteigt und das Geheimnis jeder großen Kunst ausmacht.

Als Handwerker ist der bildende Künstler auch der «Angriffige». Selten vermag er sich mit dem Zeitgeist abzufinden, daher seine oft schockierende Ungebärdigkeit in den Augen der Gesellschaft. Das Signal wird zum Protest — Zeichen der Alarmbereitschaft! Angesichts der zunehmenden Verflachung und der sterilen Kompromisse eine verständliche Haltung. Trotzdem müßte der Künstler als Deuter der Zeitsymptome seinen Platz in einer freien, weltoffenen Gesellschaft behaupten können. Wenn dies aber leider oft unmöglich ist, so dürfte daran weniger die Starrköpfigkeit des verbitterten Künstlers schuld sein, als vielmehr die bequeme Gleichgültigkeit der sogenannten «zuständigen Kreise».

III

Zum Künstlerschicksal gehört es, daß die Pläne zahlreicher sind als die Realisationen. Heißt das, daß auch die Hoffnung über die Enttäuschung hinwegträgt? — Es soll in diesem Kapitel einiges angetönt werden, was in Gesprächen mit Franz Pabst immer wieder zu Worte kommt.

Die Großstadt als Heimat des modernen Menschen. Ist sie es schon? Der Mensch muß sich in ihr finden können (nicht nur vorfinden!). Sie muß zu einer gestalteten Welt werden, worin der Mensch einen Teil seiner selbst als Gegenüber erfahren kann. Gibt es schon moderne

Städte, in denen sich auch flanieren und herumstehen läßt, ohne daß man entweder verblödet oder verzweifelt? Es müßten wieder weite Agorabezirke ausgespart werden mitten im Häusergeschachtel, offene Räume für Vegetation und Plastik, in denen man aufatmen könnte. Bezirke der Improvisation, denen Zeit und Gebrauch wechselndes Profil verleihen. — Pabsts frühes Modell des Lichthofs für ein Schulhaus vermittelt eine ungefähre Vorstellung im Kleinen: Schlanke Quader als moderne Menhire und Obelisken und plastische Geländeformen in lockerem Arrangement, eingefast von einem «Peristyl». — Auf *solchen* Plätzen müßten plastische Symbole stehen, als geistiges Gegengewicht zu der teilweise flachen und minderwertigen Propagandagraphik der Geschäftsstraßen und dem geisttötenden Mißbrauch der Musik. Keine «Denkmäler» (lies Grabmäler), nicht diese schläfrigen «Möbel», welche nur im Weg stehen. Es sollen echte Akzente sein: Kristallisationen. Eine ganze Reihe von früheren Entwürfen unseres Künstlers gehen in dieser Richtung: Das *Perpetuum mobile*, eine Brunnenplastik aus gegenläufig rotierenden Betonhohlzylindern, für den Bahnhofplatz Brugg bestimmt (abgebildet in den Brugger Neujahrsblättern 1959 zum Artikel *Brugg 2000, in ein paar Jahrzehnten* von Hans Ulrich Scherer). Ferner das *Modell eines Springturms*, für Strandbad und Tummelplatz gedacht. Weiter verschiedene *Modelle zu Sonnenuhren*, als eminent plastische Motive. Und schließlich eine ganze *Serie von Projekten zu Wasserspielen*, wovon eines «in leider verfälschter Vereinfachung» ausgeführt wurde. — Ideale Anlässe, um in den durchorganisierten Wohnstädten an das menschliche Spielfeld der Improvisation und Freiheit zu erinnern. An den Autobahnen wäre Ähnliches denkbar. Hier gäbe es zusätzlich die Möglichkeit der «rollenden Plastik», welche erst im Tempo «erfahren» wird.

Es sind Aspekte einer sozialen Kunst als Ausdruck einer lebendigen Gemeinschaft. Durchwegs amuseal, aber keineswegs amüsic! Die Öffentlichkeit würde wieder selbstverständliches Forum der Kunst (nicht die Ausstellung in einer Abdankungshalle für esoterische Kreise). Unwillkürlich denkt man dabei an jene ergreifende Briefstelle Beethovens (zu Anfang des 19. Jahrhunderts!), wo er wünscht, es möchte einmal die Zeit kommen, da seine Symphonien in riesigen Konzerthallen für *alle* Menschen gratis aufgeführt würden, denn *dazu* habe er sie komponiert.

Auf ganz natürlichem Wege wäre es so möglich, daß die Mehrzahl der Menschen wieder Formen *sehen* und Musik *hören* lernte, und es gäbe nicht überall die Verseuchung mit Kitsch. Neben Oekonomie und Propaganda gälte die schöne Form wieder etwas, sie, die in ihrer Zweckfreiheit ein Uranliegen der Menschheit vertritt, etwas, woran die Epochen gemessen werden. Im dynamischen Kern der Stadt erhielte das Leben neue Form und höheren Bezug: «Transzendenz einer City.» Oder sollen spätere Jahrhunderte nur unsere wissenschaftliche Leistung bewundern und über die gleichzeitige Formlosigkeit unseres Lebens den Kopf schütteln?

Die Großstadt als Forum der Ideen und Verwirklichungen. Die Schaffung neuer verbindlicher Maßstäbe an der Front einer gescheiterten Kritik. Strenge Kriterien, nicht mehr die geistlosen Pauschalurteile und Kapitulationen der kompetenten Kommissionen. Anstatt Mißtrauen, das wie Mehltau alles Neue erstickt, anstatt Polemik oder Grabdeckel des Schweigens — anstatt dieser häßlichen Trias: Freudiges Interesse für die junge Kunst, echte Öffentlichkeit und kritische Anteilnahme. Am Bau *dieser* Zukunftsstadt möchte der Bildhauer Hand anlegen. Möge sie diesmal nicht Utopia heißen, sondern Città del sole, Lichtstadt — eine Heimat der plastischen Kunst.

Elmar Heimgartner