

Zeitschrift: Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur
Herausgeber: Verein für Bündner Kulturforschung
Band: - (2007)
Heft: 4

Artikel: "Bildhauerei als Abenteuer" : Giuliano Pedretti
Autor: Carbone, Mirella / Jung, Joachim
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-398895>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Bildhauerei als Abenteuer» – Giuliano Pedretti

Als wir Giuliano Pedretti zum ersten Mal begegneten, wussten wir noch nicht, dass er Künstler ist. Wir erfuhren es an jenem Tag auch gar nicht. Was uns aber schnell klar wurde: Wir hatten einen enthusiastischen Streiter für den Erhalt, die Vermittlung und die Förderung der Engadiner Kultur vor uns. Mit ansteckender Begeisterung führte er uns Besucher damals durch das Oberengadiner Kulturarchiv in Samedan, das er in den 1980er Jahren zusammen mit Dora Lardelli begründet hat, und präsentierte uns stolz einige der zahllosen Schätze, die er im Laufe der Jahre auf Estrichen, Abstellkammern, ja sogar im Kehricht gefunden und vor Zerfall und Verschwinden gerettet hat.

Pedretti ist einer jener Künstler, deren Schaffen sich unmöglich nur zwischen den vier Wänden des eigenen Ateliers abspielen kann. Das Engagement im Archiv ist genauso Bestandteil seines Selbstverständnisses wie die wertvolle akribische *Detektivarbeit*, die ihn unter anderem bedeutende, aber vollkommen vergessene Künstler der Region wiederentdecken liess: So brachte er Ende der 1960er Jahre die Werke des Bergellers Samuele Giovanoli wieder ans Licht, der heute als einer der bedeutendsten naiven Maler der Schweiz gilt. Und Mitte der 1980er Jahre entdeckte er den zu Lebzeiten gänzlich verkannten Silser Künstler Andrea Robbi, dessen Werke nun auch dank eines eigenen Museums in Sils i.E./Segl eine stetig wachsende Würdigung erfahren.

Giuliano Pedretti, 1924 in Basel geboren, in Samedan aufgewachsen, entstammt einer bedeutenden Künstlerfamilie mit italienischen Wurzeln: Sein Urgrossonkel Francis wanderte von Chiavenna in die USA aus und betrieb in Cincinnati ein florierendes Dekorationsmalergeschäft; Giulianos Grossvater war ebenfalls Dekorationsmaler, er kam nach St. Moritz und machte dort während der Belle Epoque sein Glück. Giulianos Vater Turo schliesslich hinterliess ein eindrucksvolles malerisches Werk und auch Giulianos Bruder Gian hat als Maler internationale Anerkennung gefunden.

Diesem Familienhintergrund verdanken wir unsere zweite, entscheidende Begegnung mit Giuliano Pedretti: Während der Vorbereitung eines Vortrags über Malerei im Oberengadin baten wir ihn, uns durch das Atelier seines Vaters zu führen. Am Ende der Führung fragte er zögernd, ob er uns vielleicht auch sein eigenes

Mirella Carbone
Joachim Jung



Giuliano Pedretti. Im Atelier
(Foto: Joachim Jung, Sils i.E./
Segl).

Atelier zeigen dürfte. Nichts ahnend folgten wir ihm und befanden uns plötzlich in einem eigentlichen Skulpturen-Dschungel, in dem wir uns zuerst ziemlich verloren fühlten. Er bestätigte unseren Eindruck mit den Worten:

Vor lauter Bäumen sieht man den Wald nicht, zu viele Objekte, eins erschlägt das andere. Dieses Atelier stellt eigentlich nur mein inneres Chaos dar.

Als er dann aber begann, von seinen Werken zu sprechen, und sie nach und nach einzeln zeigte, verwandelte sich der undurchdringliche Wald in einen verzauberten Garten, in dem einzelne Figuren, von Giulianos Worten hervorgehoben, in den Vordergrund traten, um dann wieder zurückzuweichen und neuen Erscheinungen Platz zu machen.

Er begann mit seinen Ausführungen bei den früheren Werken, dreidimensionalen Köpfen und Figuren aus den 1940er und 1950er Jahren. Die ersten Skulpturen sind grösstenteils durch die Lawinenkatastrophe von 1951 verloren gegangen, bei der das Haus seiner Familie in Samedan komplett zerstört wurde.

Pedrettis Hauptanliegen war von Anfang an ein «ehrliches Sehen», die Rückeroberung einer primitiven, spontanen Art des Schauens, die unter den Schichten des Wissens und der Wahrnehmungsgewohnheiten verschüttet liegt. Alberto Giacometti, Freund und Vorbild, sogar «Massstab» des 23 Jahre jüngeren



Giuliano Pedretti. Kopf Romano, 1945 (In: Ulrich Suter [Hg.], Giuliano Pedretti. Eine Monographie. Basel, 2004).

Pedretti, brachte dieses abgründige Problem einmal auf den Punkt:

Man soll das Modell so zeichnen und malen, wie man es sieht: einfach... einfach? Gerade das ist ungeheuer schwierig! So zeichnen, wie man etwas sieht: nicht wie man es weiss; nicht wie man glaubt, dass es aussehe; nicht so, wie andere, an die man sich erinnert, es gesehen haben! Nur dann, wenn man vergisst, was man nicht sieht, ergibt sich die Ähnlichkeit, die wesentlich ist.¹

Ist es überhaupt möglich, dieses ursprüngliche, kindliche Sehen wieder zu erlangen? In seinen autobiographischen Aufzeichnungen berichtet Pedretti von einem Schlüsselerlebnis im Jahr 1946:

Ein Cadillac fuhr durch das Dorf. Ich sah diese silberchrom leuchtende amerikanische Neuheit. Es war ein Auto mit Dekoration. [...] Aber da kamen die Kühe von der Weide. Die erste Kuh erblickte das Ding. Sie war zutiefst erschrocken. [...] Mir wurde klar: Die Kuh weiss nicht, was dies ist, also erscheint es ihr als phantastisches Gebilde, ohne Vorn und Hinten, einfach etwas Magisches, Unfassbares. Sofort versuchte ich, wie die Kuh zu sehen, indem ich den Sinn für die Sache ausschaltete, und jede Banalität wurde mir zu einer unbekannten Form, voll von Geheimnissen. [...] Erst viel später gelang mir die konkrete Schau. Vergessen, was es sei, und nur das machen, was das Auge sieht.²

Das bedeutet aber nicht, dass Pedretti sein Ziel in einer exakten Wiedergabe seiner visuellen Eindrücke sieht. Die optische Wahrnehmung ist nur ein erster Schritt. Wenn sie in seinem Inneren etwas bewegt, wenn die Begegnung und gegenseitige Einwirkung von Gegenstand und Künstler im Letzteren eine Vision entstehen lässt, dann macht sich Pedretti an die Arbeit, um diese seine Vision in Ton zu bannen. «In der Vision steckt Wahres», sagte er im Gespräch, wobei «Wahres» hier keine letzten Wahrheiten meint – an die glaubt der Künstler nicht –, sondern die Wahrhaftigkeit bei der Wiedergabe des eigenen subjektiven Bildes.

Schon die realistischen dreidimensionalen Köpfe und Figuren der ersten Phase wollen keine Abbildung einer objektiven Wirklichkeit sein, sondern Materialisierungen von Visionen, die vom Fragmentarischen geprägt sind.

Ich [marschierte] um das Modell herum [...], aber nicht um es als ein Ganzes zu vollenden – nein, bei jedem Schritt sollte eine neue [...] Vision festgehalten werden. Eine Summe der Aspekte: dies schien mir möglich. Nicht aber ein Ganzes, denn dieses weiss man. Vom Auge her gibt es aber kein Ganzes.³

Das in sich geschlossene, harmonische «Ganze» ist also für Pedretti keine sinnliche Erfahrung, sondern lediglich eine Konstruktion des Intellekts:

Thatsächlich sind wir eine Vielheit, welche sich eine Einheit eingebildet hat. Der Intellekt als das Mittel der Täuschung mit seinen Zwangsformen «Substanz» [...] und «Dauer» – er erst hat die Vielheit sich aus dem Sinne geschlagen.⁴

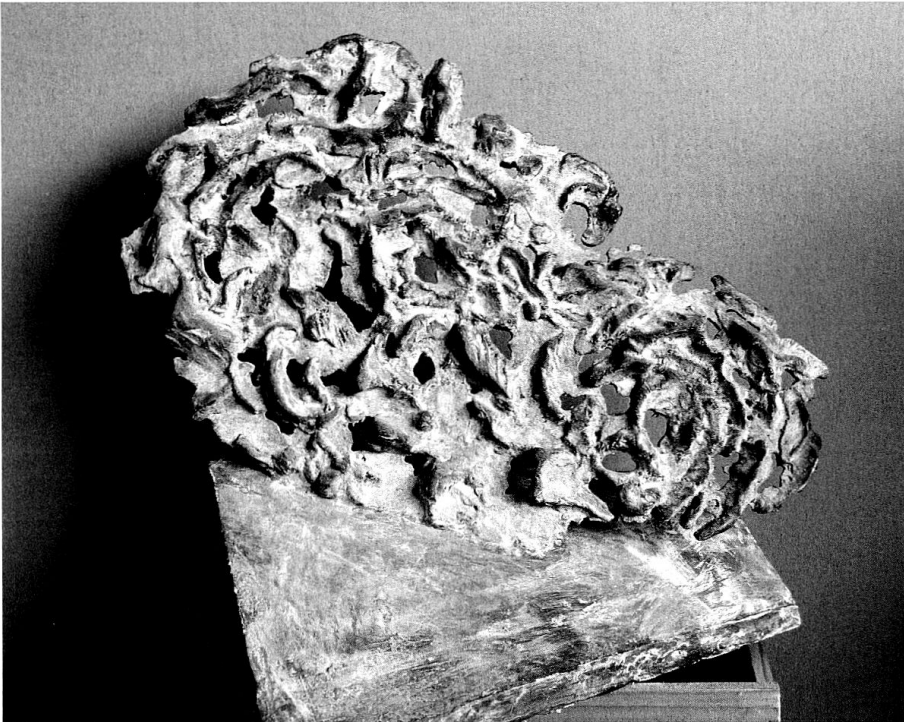
Mit Nietzsche, von dem dieses Zitat stammt und mit dem sich Pedretti seit den 1940er Jahren auseinandergesetzt hat, teilt der Künstler die Einsicht in das notwendig Fragmentarische und Perspektivische jeder menschlichen Wahrnehmung und Erkenntnis.



Giuliano Pedretti.
Der Philosoph, 1978
(Foto: Joachim Jung,
Sils i.E./Segl).

Diese Einsicht führt zu Figuren wie dem *Philosophen* von 1978, dessen Physiognomie in eine unüberschaubare Anzahl von «Aspekten» zersprengt ist. Wie jede Erscheinung, so ist auch das menschliche Antlitz für Pedretti nicht nur ein Unendliches mit zahllosen Facetten, sondern auch ein ewig Werdendes und Vergehendes. Pedrettis Weltbild ist geprägt von dem Wissen um die Veränderbarkeit und unaufhörliche Veränderung der Wirklichkeit. Er nimmt sie als ein fortwährendes Fliesen wahr, findet aber, trotz dieser Einsicht, den Mut zu einer, man könnte sagen, paradoxen Tat: Er wagt es, die Flüchtigkeit der wandelbaren Erscheinung und seiner momentanen Vision, die morgen schon, er weiss es, nicht mehr die gleiche sein wird, in Materie zu bannen. Und er versucht sich immer wieder an der Quadratur des Kreises: das flüchtig Erhaschte so festzuhalten, dass es den Aspekt seiner Vergänglichkeit nicht einbüsst. Trotz ihrer Starrheit bewahrt die Materie eine lebendige Dynamik. In diesem Kopf ist kein Zug, der ruhen würde. Die Gewalt der Bewegung verzerrt das Menschliche dieses Antlitzes bis zur Unkenntlichkeit fast, und doch: Was für eine Ausdruckskraft besitzt der «Philosoph»! Der Eindruck einer räumlich-perspektivischen wie zeitlichen Dynamik wird durch eine weitere Bewegung verstärkt: durch das Ineinander von Licht und Schatten, den rhythmischen Wechsel zwischen der Helle gewölbter Partien und dem abgründigen Dunkel kraterartiger Vertiefungen.

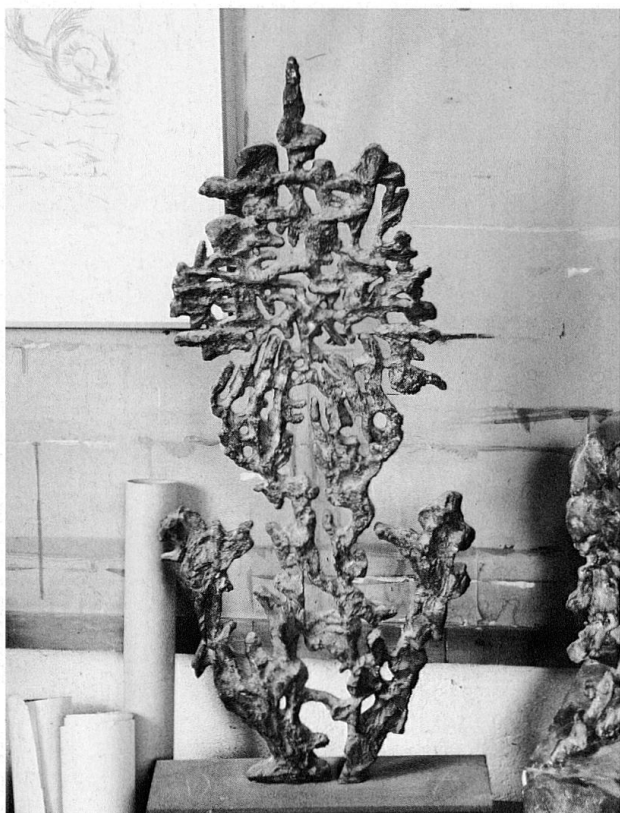
Licht und Schatten sind wesentliche Komponenten von Pedrettis Kunst. Wenn er darauf zu sprechen kommt, zitiert er immer wieder sein grosses Vorbild, Auguste Rodin, für den die Bildhauerkunst «die Kunst der Buckel und der Löcher» gewesen sei. Dem Bildhauer stehen nämlich keine Farb- oder Notenskalen als Ausdrucksmittel zur Verfügung, sondern lediglich zwei Elemente: die Materie und ihre Aussparung. Gerade das Spiel von Fülle und Leere, Hell und Dunkel macht die Faszination von Pedrettis «flachen» Skulpturen aus, die seit den 1980er Jahren entstanden. Ein Beispiel unter vielen stellt ein weiterer «Philosophenkopf» dar, der *Nietzsche-Kopf* (1992).⁵ Pedretti hat seine Figuren nach und nach von Masse und Volumen befreit, ohne allerdings die Dreidimensionalität aufzugeben. Nietzsches mächtiges Haupt ruht, gleichzeitig befindet sich die Materie, aus welcher der Kopf besteht, in wirbelnder Bewegung. Sie erinnert an Lava, deren kreisförmiges Fliesen zwar für einen Augenblick vom Künstler an- und festgehalten wurde, die sich aber jeden Moment wieder in Bewegung setzen könnte. Zirkulär entwickelt sich der Strom im oberen Teil des Kopfes, bei der hervorspringenden Augenbraue



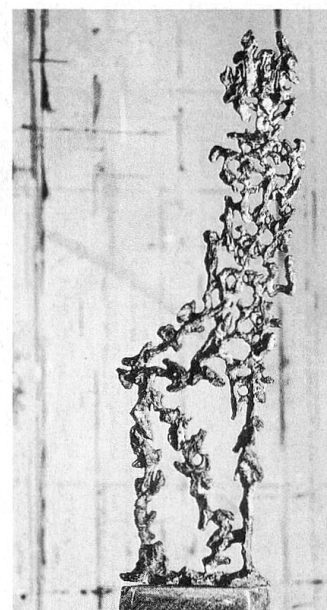
Giuliano Pedretti. Nietzsche-Kopf, 1992 (Foto: Joachim Jung, Sils i.E./Segl).

überschwappend. Zur oberen korrespondiert dann eine untere, die dichtere Kreisbewegung des ansehnlichen Schnurrbartes. Die Köpfe dieser Phase werden immer mehr auf eine skelettartige, filigrane Struktur reduziert, die aber von grosser Lebendigkeit und Ausdrucksstärke ist. Wie deutlich, und doch verhalten, redet der Schmerz aus der *Weinenden Frau* (1983), er lastet sichtlich auf den schmalen gebrechlichen Schultern, während sich die beiden knöchernen Hände in einer Verzweiflungs-Geste an die Augen pressen. Den «flachen» Skulpturen mangelt es keineswegs an Plastizität, diese konzentriert sich nur in der unebenen, aufgerauten Oberfläche, die also gewissermassen für «Tiefe» sorgt. Gleiches gilt auch für Pedrettis Figuren, mit denen es dem Künstler immer wieder gelingt, die Leichtigkeit des Lebendigen darzustellen. Auch für Alberto Giacometti ist Leichtigkeit Wesenszug des Lebendigen. Im Gespräch mit dem Freund Herbert Matter erklärte der Künstler 1953:

Im Grunde [irritierten mich] die Figurenplastiken in natürlicher Grösse, denn ein Mensch, der auf der Strasse vorbeigeht, hat kein Gewicht, er ist jedenfalls viel leichter als derselbe Mensch, wenn er tot [...] ist. Er hält sich mit seinen Beinen im Gleichgewicht. Man fühlt sein Gewicht nicht. Diese Leichtigkeit habe ich – ohne daran zu denken – wiedergeben wollen, indem ich die Körper so schmal machte.⁶



Giuliano Pedretti.
Weinende Frau, 1983
(Foto: Joachim Jung,
Sils i.E./Segl).

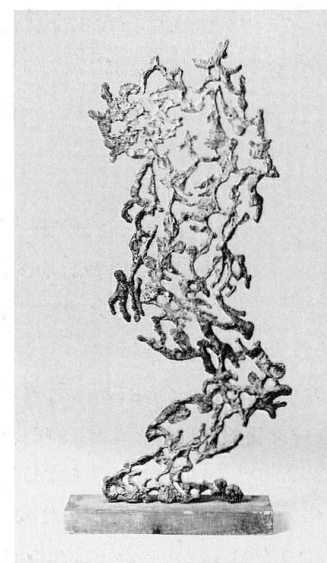


Giuliano Pedretti.
Sitzendes Mädchen, 1983
(Foto: Joachim Jung, Sils
i.E./Segl).

Pedrettis Skulpturen scheinen so fragil in ihrer filigranen Struktur, dass der Betrachter fürchten muss, sie würden bei der kleinsten Berührung zerbrechen. Aber mit dieser Zerbrechlichkeit ist zugleich eine Leichtigkeit verbunden, die ihre Kraft ausmacht, die Kraft des Tänzers, der, geerdet und schwebend zugleich, sich sogar in die Schräge wagen kann, ohne das Gleichgewicht zu verlieren.

«Seine aufgebrochenen Menschen», schrieb Hermann L. Goldschmidt über Giuliano Pedrettis Skulpturen, sind «Menschen im Aufbruch». Es sind Menschen, die dank ihrer Leichtigkeit nicht mehr in die Vertikale gezwungen, der aufrechten Haltung unterworfen scheinen. In gleich doppelter Schräglage, nach hinten und in die Diagonale, gelangen sie in einen eigenen Raum, der mit unserem, dem «wirklichen», nicht mehr identisch ist. In diesem autonomen Raum sind sie frei, mit Perspektiven zu spielen, und sie beziehen uns Betrachter in dieses Spiel mit ein: Sobald die Skulptur nämlich ihren Standort verändert, verändert sie auch den Unseren. Wenn der *Sitzende alte Mann* (1997) nicht mehr auf dem Boden von Pedrettis Atelier «sitzt», sondern an der Wand hängt, dann gewinnt der Betrachter den Eindruck, als stünde er plötzlich über ihm, er schaut zwar hinauf zu ihm, aber gleichzeitig hinunter, als sässe er in einer Loge über einer Bühne, auf der

Giuliano Pedretti.
Zusammenbruch, 1985 (In:
Ulrich Suter [Hg.]. Giuliano
Pedretti. Eine Monographie.
Basel, 2004).





die Figur ihre mutigen Kunststücke vollführt: Relativierung der Perspektiven, Überwindung der Schwerkraft, Gratwanderung zwischen Waag- und Senkrechte. Pedrettis Figuren formulieren die Erkenntnis des Perspektivischen als sinnliche Erfahrung: Ihre Leichtigkeit, Lebendigkeit und Kraft befreien sie (und für einen Moment auch uns) von den Fesseln des einen, des «richtigen» Standpunktes, erlauben ihnen, sich frei zwischen oben und unten, Himmel und Erde zu bewegen.

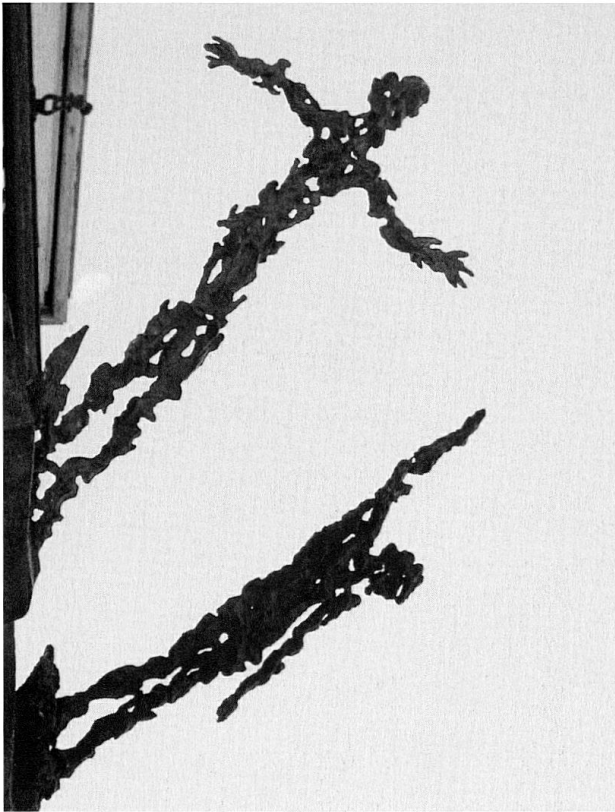
Eine Existenzform, die den festen Boden sicherer Gewissheiten verlassen hat und sich gefährlich über Abgründen vorantastet, verkörpert sich im 1993 entstandenen *Seiltänzer (über dem Abgrund)*.

Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schauern und Stehenbleiben.⁷

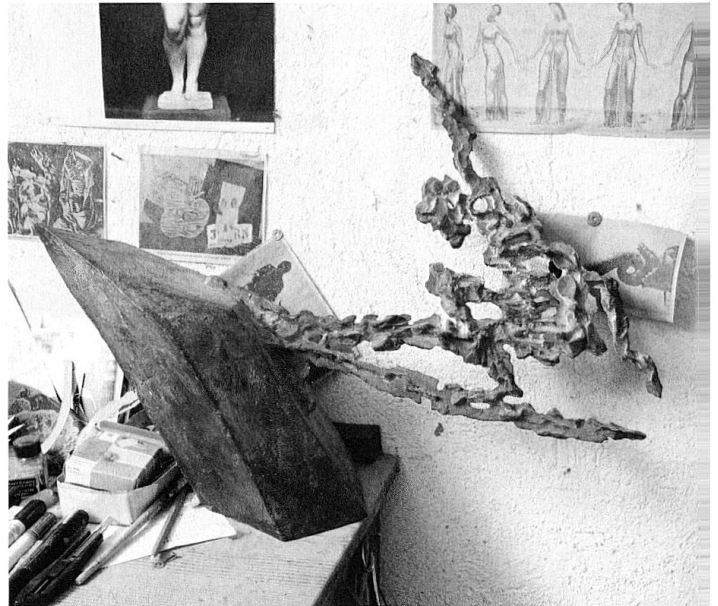
So Nietzsche, für den der Seiltänzer zum Sinnbild für den freien Geist wird, der es wagt, von allem allzu Vertrauten, Gewohnten immer wieder Abschied zu nehmen, den Anspruch auf absolute Wahrheit zugunsten einer unauslotbaren Vielfalt der Perspektiven für sich aufzugeben:

Giuliano Pedretti.
Erschrockener, 1992
(Foto: Joachim Jung, Sils i.E./Segl).

Giuliano Pedretti.
Sitzender alter Mann (an der Wand), 1997 (Foto: Joachim Jung, Sils i.E./Segl).



Giuliano Pedretti.
Zwei Figuren an der
Hauswand (Foto:
Joachim Jung, Sils
i.E./Segl).



Giuliano Pedretti.
Seiltänzer (über dem Ab-
grund), 1933 (Foto: Joachim
Jung, Sils i.E./Segl).

[Es] wäre eine Lust und Kraft der Selbstbestimmung, eine Freiheit des Willens denkbar, bei der ein Geist jedem Glauben, jedem Wunsch nach Gewissheit den Abschied giebt, geübt, wie er ist, auf leichten Seilen und Möglichkeiten sich halten zu können und selbst an Abgründen noch zu tanzen. Ein solcher Geist wäre der freie Geist par excellence.⁸

Das sich Halten «auf leichten Seilen», der Tanz «an Abgründen», so emphatisch sie hier auch gepriesen werden, sind kein vergnügliches Geschäft, wie Nietzsches Zitat und Pedrettis Figur verraten. «Schaudern und Stehenbleiben» auf dem dünnen, brüchigen Stück Seil ist gefährlich, zumal Pedrettis Seiltänzer auch noch die starke Rücklage austarieren muss. Immerhin hat das Seil mit dem auf ihm Vorwärtskommenden die Beschaffenheit der Materie gemeinsam: der schmale, Pfad, auf dem der Tänzer balanciert, ist durchbrochen wie er selbst. Gefährlicher könnte ein Ankommen des Seiltänzers auf festem Boden sein: Der vierschrötige, kompakte Klotz scheint mit seiner Spitze den Menschen direkt bedrohen zu wollen. Und ist ein Ankommen auf dem Festland für ihn überhaupt noch möglich, könnte man sich fragen? Mit einem Fuss hat der Tänzer zwar sein Ziel schon berührt. Und doch: Wenn wir Betrachter in der Phantasie den jäh abgeschnittenen

Sockel nach oben verlängern, dann wird er zu einer glatten hohen Felswand, die gar keinen Halt gibt, gar kein Landen ermöglicht. Über sich und die zukünftige Gemeinde der Freigeister schrieb einst Nietzsche:

Wir haben das Land verlassen und sind zu Schiff gegangen!
Wir haben die Brücke hinter uns, – mehr noch, wir haben
das Land hinter uns abgebrochen! Nun, Schifflein! sieh'
dich vor! [...] Wehe, wenn das Land-Heimweh dich befällt,
(als ob dort mehr Freiheit gewesen wäre), – und es giebt
kein «Land» mehr!⁹

Ist sich Pedrettis Seiltänzer dessen bewusst, dass es auch für ihn möglicherweise «kein Land», kein letztes Ankommen mehr gibt? Jedenfalls scheint ihm nicht das Ziel das Wichtigste zu sein. Er ist ganz bei sich, ganz nur mit dem Balancieren beschäftigt. Er schaut gar nicht nach vorne, zum Ziel hin, er schaut nur auf den Weg: Der Rücken ist angespannt, er muss den Halt geben, damit sich die Beine frei bewegen können. Mit den Armen bildet der Rücken eine ziemlich gerade Linie, eine Diagonale, die mit dem Seil, das sie fast berührt, einen Winkel bildet, der seinerseits mit der Spitze des Sockels symmetrisch korrespondiert. Dadurch wirkt die Skulptur im Ganzen sehr harmonisch, wobei ein starker Gegensatz entsteht zwischen dem Harmonisch-Beglückenden des Kunstwerkes und der beunruhigenden Geschichte, die es erzählt.

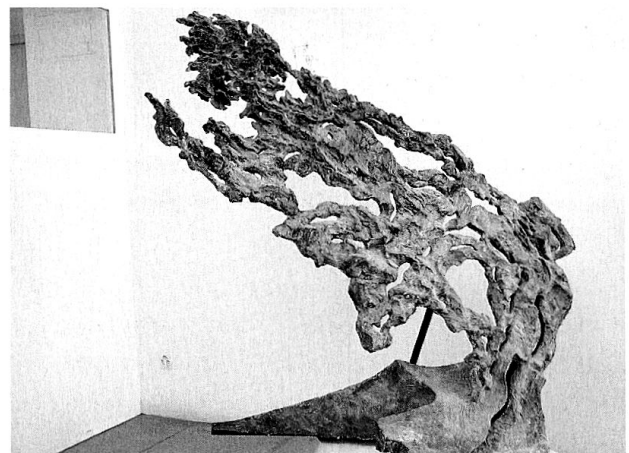
Friedrich Nietzsche, zu dessen Denken Pedrettis Kunst grundlegende Affinitäten aufweist, ist auch Sujet zweier Skulpturen geworden. Neben dem oben besprochenen Nietzsche-Kopf entstand 1994 eine Figur, die sich am besten mit einem Gedicht des Philosophen einführen lässt:

Nach neuen Meeren

Dorthin – will ich; und ich traue
Mir fortan und meinem Griff.
Offen liegt das Meer, in's Blaue
Treibt mein Genuesser Schiff.

Alles glänzt mir neu und neuer,
Mittag schläft auf Raum und Zeit –:
Nur dein Auge – ungeheuer
Blickt mich's an, Unendlichkeit!¹⁰

Giuliano Pedretti.
Nietzsche in seiner Dynamik,
1994 (Foto: Joachim Jung,
Sils i.E./Segl).



«Dorthin» will auch Giuliano Pedrettis *Nietzsche in seiner Dynamik*.¹¹ Nicht nur der ausgestreckte Zeigefinger verrät es uns; die ganze Figur nimmt die Dynamik des Aufbruchs in sich auf, und dies gleich in mehrfacher Weise: Auch hier, wie beim *Nietzsche-Kopf*, scheint die Materialität in magmatischen Fluss zu geraten, einen Fluss jedoch, der nicht zäh hinab fliesst, sondern sich züngelnd erhebt, die ganze Gestalt so sehr in flackernde Bewegung versetzt, dass sie ihre materiale Geschlossenheit nicht mehr zu brauchen, sondern sich von dieser wie von ihrem eigenen Sockel abstossen zu wollen scheint. Was die Figur zusammenhält, ist nur mehr energetisch zu bestimmen. Ihre Durchbrochenheit hat nichts Poröses, vielmehr erinnert die von Kanten, Zotteln und Schrunden geformte Oberfläche an jene Elemente, mit denen Nietzsche beständig Zwiesprache hielt: mit Licht und Schatten. Dabei lässt sich die Richtung, die sich die Figur gibt, ebenfalls mit einem Wort Nietzsches kommentieren:

Und vorwärts, aufwärts! Die Erde und das Leben sind nur bei dieser schrägen Richtung in die Höhe auszuhalten.¹²



Giuliano Pedretti.
Nietzsche in seiner
Dynamik, 1994
(Foto: Joachim Jung,
Sils i.E./Segl).

Die Frage nach dem «Wohin» dieses Strebens beantwortet der Titel des zitierten Gedichts: Nicht nach neuen Ländern bricht der «Columbus novus», als der sich Nietzsche im Feld der Philosophie begriff, auf, sondern «nach neuen Meeren», ins unbekannt Offene, «in's Blaue» gar.

Tatsächlich hat Nietzsches Philosophieren die Fundamente einer metaphysischen Tradition nachhaltig erschüttert, die noch bei absoluten Wahrheiten und Gültigkeiten anzukommen hoffte. Sein Denken fordert dazu auf und heraus, Erkenntnis und Wahrheit als perspektivische Grössen zu begreifen, die nicht unabhängig

sind von der je eigenen Einstellung zur Welt. Wie viele andere lädt auch diese frei im Raum stehende Plastik Pedrettis dazu ein, im Umgang mit ihr, wörtlicher noch: im Um-sie-herum-Gehen, im Spiel wechselnder Beleuchtungen und Betrachterstandpunkte, die Vielfalt solcher Perspektivierungen zu erproben.

So zeigt sich uns dieser *Nietzsche* zum einen sprungbereit, kaum noch den Boden berührend; die Trennung vom Sockel, vom «Festland» scheint beinahe schon vollzogen; sie ist auch stofflich markiert durch den Gegensatz zwischen magmatisch-wellenförmiger, durchbrochener Substanz der Figur und dem kompakt-glatten Block ihrer Basis.

Selbst das Buch, das fertige Werk, hat die Skulptur bereits «hinter sich» gelassen: Sie hält es nachlässig hinter dem Rücken und scheint es jeden Moment zur Erde fallen lassen zu wollen. Wie hatte Nietzsche einst über seine Schriften gesagt: «Sie reden immer von einem <hinter mir>»¹³, von etwas Überwundenem also.

Der schöpferische Mensch muss sich immer wieder von seinen eigenen Schöpfungen freimachen, ja geradezu losreißen können, um nicht sein Denken und Tun dem schon Gedachten und Vollbrachten, sein Werden dem Gewesensein zu opfern.

So wird das zu fester Form Geronnene die Basis für ein Sich-Abstossen ins Neue, ozeanisch Offene, das erschreckt und lockt zugleich, das einem als verführerisch-bedrohliches Ungeheuer entgegenlacht:

Nur dein Auge – ungeheuer
Blickt mich's an, Unendlichkeit!

Dies ist aber nur e i n e mögliche Perspektive auf Pedrettis *Nietzsche*. Eine gänzlich andere, ja zur Dynamik der Figur geradezu gegenläufige, eröffnet sich dem Betrachter, wenn er versucht, dem Zeigefinger zu folgen, seine Betrachterperspektive nach ihm auszurichten. Neigen wir nämlich den Kopf nach der «schrägen Richtung in die Höhe», in die der Finger weist, so verwandelt sich die Figur vollkommen: Der «vorwärts und aufwärts» aufbrechende Abenteuerer wird zum sitzenden und mit gehobenem Finger dozierenden Schulmeister. Gekonnt gelingt es Pedretti, der Figur zwei gegenläufige Haltungen plastisch einzuprägen, die nur vordergründig unvereinbar scheinen, die in Wirklichkeit in der Persönlichkeit des Philosophen Nietzsche zu einer spannungsvollen Einheit verschmolzen: den einsamen «Luft-Schifffahrer des Geistes» und den leidenschaftlichen Pädagogen, der seinen unerfüllten Wunsch nach Schülern und geistigen Erben nie verhehlt hat:



Giuliano Pedretti.
Nietzsche in seiner
Dynamik, 1994
(Foto: Joachim Jung,
Sils i.E./Segl).

Worum ich Epicur beneide, das sind seine Schüler in seinem Garten [...]. «Um des Ruhmes willen» habe ich nicht eine Zeile geschrieben [...]: aber ich meinte, meine Schriften könnten ein guter Köder sein. Denn zuletzt: der Trieb des Lehrens ist s t a r k in mir. Und insofern brauche ich sogar Ruhm, dass ich Schüler bekomme.¹⁴

Aber welche Lehre wollte der Philosoph seinen Schülern vermitteln?

Vademecum – Vadetecum.
Es lockt dich meine Art und Sprach,
Du folgest mir, du gehst mir nach?
Geh nur dir selber treulich nach: –
So folgst du mir – gemacht! gemacht!¹⁵

Gibt uns Pedrettis *Nietzsche* nicht eine ähnliche Lehre mit auf den Weg? Wenn wir gehorsam unseren Kopf nach der Richtung seines Fingers neigen, dann lacht er uns als Schulmeister-Karikatur aus, dann verdienen wir es, mit gehobenem Finger belehrt zu werden. Anderes will die Figur von uns, sie will uns nicht zu

sich, sondern zu uns selbst verführen, sie will uns mit ihrem Entdecker-Enthusiasmus, mit ihrer Energie anstecken, damit wir zu u n s e r e n «neuen Meeren» aufbrechen.

Vielleicht aber ist Pedretti mit seinem Nietzsche auch noch etwas anderes gelungen, möglicherweise unbewusst: nämlich ein wahrhaftiges Selbstporträt. Wie die philosophische Seefahrt des «Columbus novus» Nietzsche, so ist auch Pedrettis Weg auf dem Feld der Kunst ein mutiges immerwährendes Hinausspringen ins Neue, ins Unbekannt-Offene: «Interessant ist der Sprung», sagte er einmal, «nicht so sehr der Ort der Landung». Pedrettis Werke, wie das Buch in der Hand seines *Nietzsche*, sind in erster Linie die Stützen, die den Sprung in eine neue Richtung ermöglichen. Damit ist aber kein leichtes Springen ins Beliebige gemeint, Pedretti redet eher von einem inneren Gesetz, das die Richtung angibt. Und das Springen beschreibt er als fortwährendes «mühsames Aufsteigen zum neuen Werk»:

Das Werk bleibt dann oben, ich falle jedes Mal wieder hinunter und muss den Aufstieg von neuem beginnen.¹⁶

Gerade in dieser Sisyphus-Arbeit liegt Pedrettis Grösse: Sich den hohen Anforderungen der Kunst immer wieder zu stellen und immer wieder das Experiment zu wagen, das heisst den Versuch, die eigene, sich unaufhörlich verändernde Vision in die Endgültigkeit der Materie zu bannen, in eine Form gerinnen zu lassen, die ihrerseits die Phantasie und Reflexion des Betrachters in Bewegung setzen kann.

Der «Seiltänzer-Mut» Pedrettis ist sicher auch von einer frühen Grenzerfahrung am Rande des Todes genährt worden: Giuliano und seine Eltern blieben bei der erwähnten Lawinenkatastrophe vom 21. Januar 1951 stundenlang verschüttet:

Ich erinnere mich noch an die ersten Minuten, dann wurde ich ohnmächtig. [...] Ich war mir gewiss, das dies nun das Ende sei. [...] Ich dachte nur noch zuletzt: Ja nun, mein Leben war also doch umsonst.¹⁷

Alle konnten gerettet werden. Aber diese Erfahrung des Abschieds vom und der Rückkehr ins Leben hat den Künstler tief geprägt. Als Geschenk und grosse Chance empfand er nicht nur das gerettete Leben selbst, sondern auch das nicht mehr zu verdrängende Bewusstsein von der Endlichkeit der Existenz und also vom Wert jeden Augenblicks.

Tod. – Durch die sichere Aussicht auf den Tod könnte jedem Leben ein köstlicher, wohlriechender Tropfen von Leichtsinn beigemischt sein.¹⁸

So Nietzsche. Dem Lebenden, der schon einen Blick auf die andere Seite werfen durfte und diese «sichere Aussicht» nicht mehr verdrängt, wird vielleicht dadurch «ein Tropfen» jenes «Leichtsinn» geschenkt, der es ihm ermöglicht, den vertrauten Boden immer wieder zu verlassen, um sich «dorthin» zu bewegen. Dorthin... Wohin? Welche «neue Meere» hat Giuliano Pedretti im Dienst seiner Kunst bis heute befahren?

Mit den zunehmend flächiger werdenden Köpfen der 1980er und 1990er Jahre kam der Bildhauer der Zweidimensionalität immer



Giuliano Pedretti. Schizo-Männlicher Kopf, 2001
(Foto: Joachim Jung, Sils i.E./Segl).

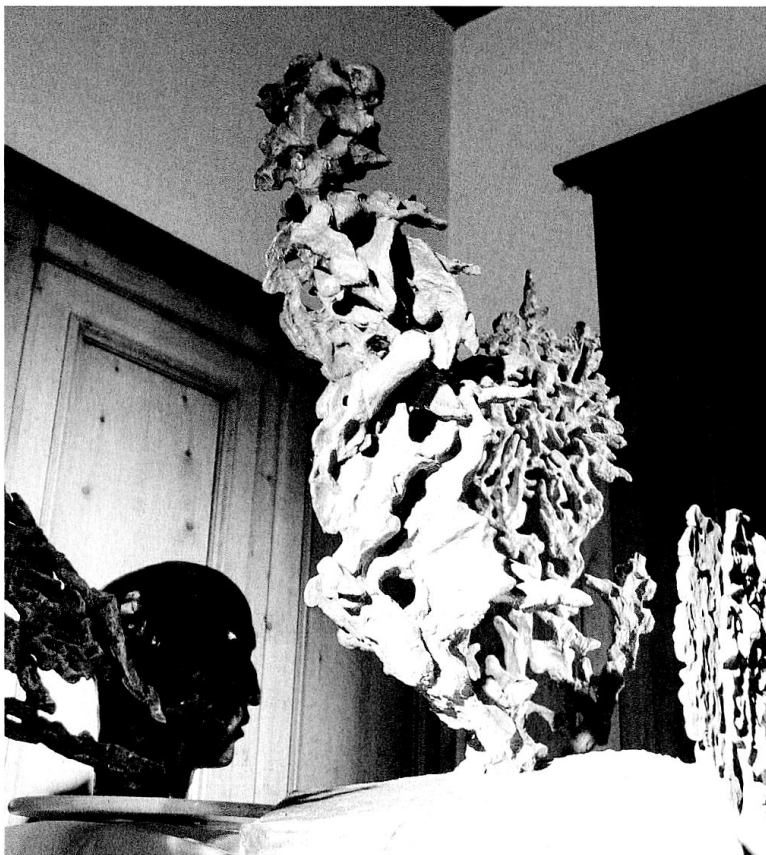
näher. Auf die dritte Dimension wollte er allerdings nicht verzichten und gelangte so zu dem *Schizo-Männlichen Kopf*: Die beiden flachen Hälften des Ichs sind durch Fetzen von Materie miteinander verbunden. Ist aber eine echte Verbindung möglich? Kommen die beiden Teile wirklich miteinander ins Gespräch? Der Titel dieser Kopf-Serie legt eine negative Antwort nahe. Die Materie hat nun die filigranartige Struktur verloren, ist wieder kompakter geworden, dabei scheint sie das Organisch-Lebendige der früheren Werke eingebüsst zu haben. Drähte sind jetzt notwendig, um diesen so leblosen Stoff zusammenzuhalten.

In den letzten Jahren sind viele weitere «gespaltene» Figuren und Köpfe entstanden.

Nur zwei Beispiele aus der neusten Produktion zum Schluss: das 2006 entstandene Werk *Verzweiflung* erinnert in seiner ausdrucksstarken Gestik an die *Weinende Frau*. Das Oval des Kopfes liegt, leicht geneigt, auf einem Dreieck bestehend aus Unterarm, Oberarm und Schulter. Mit einer seiner Spitzen balanciert dieses Dreieck auf der dreistufigen Pyramide des Sockels. Der geometrische Aufbau der



Giuliano Pedretti. *Verzweiflung*, 2006
(Foto: Joachim Jung,
Sils i.E./Segl).



Giuliano Pedretti. Frau
im Wind, 2006 (Foto:
Joachim Jung, Sils i.E./Segl).

Skulptur verstärkt ihre Expressivität. Die gespreizten Hände dieses «Verzweifelten» scheinen Augen und Ohren zuhalten zu wollen, um sie vor dem Eindringen der Schmerzen zu schützen. Man fühlt sich an das berühmte Bild *Der Schrei*¹⁹ von Edvard Munch erinnert, eines Künstlers, den Pedretti zu seinen Vorbildern zählt.

Von vergleichbarer Ausdruckskraft ist die *Frau im Wind*, eines von Pedrettis jüngsten Werken: Die Dynamik des flatternden Stoffes zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, die menschliche Figur als fest umrissene Entität verliert an Bedeutung. Das Thema des Werkes ist einmal mehr die Bewegung, hier eine doppelte und gegenläufige: Während der Wind nämlich den Stoff nach hinten zwingt, streben der vorgeneigte Kopf, Schultern, Knie und Fuss nach vorne.

Friedrich Nietzsche geben wir das Schlusswort: Das, was er einmal über sich schrieb, passt nämlich ausgezeichnet auch zu dem nun 83jährigen Bildhauer Giuliano Pedretti, diesem unermüdlichen, unerschrockenen Abenteurer:

Wie alt ich eigentlich schon bin? Ich weiss es nicht; ebenso wenig, wie jung ich noch sein werde.²⁰

Die Germanistin Mirella Carbone (gebürtig aus Catania, I) ist seit Juli 1991 Mitarbeiterin der Stiftung Nietzsche-Haus in Sils i.E./Segl. Seit November 2005 Ko-Leiterin des Kulturbüro Sils / KUBUS (Oberengadiner Zweigstelle des Instituts für Kulturforschung Graubünden ikg).

Der in Lübeck (D) aufgewachsene Joachim Jung studierte Philosophie, Germanistik und Geschichte. Seit 1991 am Nietzsche-Haus in Sils i.E./Segl tätig, zudem Beschäftigung als Gymnasiallehrer an der ACADEMIA ENGIADINA in Samedan. Seit 2005 Ko-Leiter des Kulturbüros Sils / KUBUS.

Adresse der Autoren: Dr. Mirella Carbone, Joachim Jung, Chesa Fora, 7514 Sils i.E./Segl

Endnoten

- 1** Gotthard Jedlicka hat in seinem Tagebuch vom März 1953 die Gespräche mit dem Freund Alberto Giacometti aufgezeichnet. – In: Mary Lisa Palmer, Francois Chaussonde (Hg.). Alberto Giacometti. Gestern, Flugsand. Schriften. Zürich, 1999, S. 240.
- 2** Giuliano Pedretti. Autobiographische Notizen. Künstler-schrift. O.O., 2001, S. 13.
- 3** Ebenda, S. 19.
- 4** Friedrich Nietzsche. Nachgelassene Fragmente 1880-1882, Aphorism 12 [35]. – In: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, 1988, Bd. 9, S. 582.
- 5** Im Besitz der Stiftung «Nietzsche-Haus in Sils-Maria». Das Werk ist im Silser Nietzsche-Museum ausgestellt.
- 6** Zitiert aus: Alberto Giacometti. Photographiert von Herbert Matter. Bern, 1988, S. 211.
- 7** Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra, Vorrede 4. – In: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (wie Anm. 4), Bd. 4, S. 16.
- 8** Friedrich Nietzsche. Die fröhliche Wissenschaft, fünftes Buch, Aphorism 347. – In: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 583.
- 9** Friedrich Nietzsche. Die fröhliche Wissenschaft, drittes Buch, Aphorism 124. – In: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 480.
- 10** Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, Anhang: Lieder des Prinzen Vogelfrei. – In: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 649.
- 11** Seit dem 15. Juli 2007 steht diese Skulptur auf dem Vorplatz des Nietzsche-Hauses in Sils-Maria.
- 12** Friedrich Nietzsche. Brief an Heinrich Köselitz, Rapallo, 10. Januar 1883. – In: Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe in 8 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, 1986, Bd. 6, S. 318.
- 13** Friedrich Nietzsche. Menschliches, Allzumenschliches II, Vorrede 1. – In: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 369.
- 14** Friedrich Nietzsche. Brief an Heinrich Köselitz, Sils-Maria, 26. August 1883. – In: Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe in 8 Bänden (wie Anm. 12), Bd. 6, S. 436.
- 15** Friedrich Nietzsche. Die fröhliche Wissenschaft, «Scherz, List und Rache.» Vorspiel in deutschen Reimen. – In: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 354.
- 16** Aus einem Interview der Verfasser mit dem Künstler, 2003.
- 17** Ebenda.
- 18** Friedrich Nietzsche. Menschliches, Allzumenschliches II, zweite Abteilung: Der Wanderer und sein Schatten, Aphorism 322. – Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 695.
- 19** Edvard Munch hat seine Lithografie von 1895 allerdings nicht «Der Schrei» sondern «Geschrei» betitelt. Unter diesen Titel setzte er folgenden Satz: «Ich fühlte das grosse Geschrei durch die Natur».
- 20** Friedrich Nietzsche, Brief an Carl Fuchs, Nizza, 14. Dezember 1887. – In: Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe in 8 Bänden (wie Anm. 12), Bd. 8, S. 209.