

Pinocchio antifascista, Pinocchio intrasfigurabile

Ein Film und ein Kommentar erhellen die dunkleren Seiten von Collodis Meisterwerk

Wie mittlerweile üblich, machte die auf Netflix verfügbare Pinocchio-Verfilmung Guillermo del Toros nur einen kurzen Ausflug in die Kinos, was 2023 den Oscar für den besten animierten Spielfilm einbrachte. Dass parallel eine teilcomputeranimierte Realverfilmung von Disneys *Pinocchio* auf der Streaming-Plattform Disney+ das Licht der Laptops erblickte, dürfte nur mitbekommen haben, wer sich für die Verleihung der Goldenen Himbeeren interessiert, von denen die für das *Worst Remake* an Disney ging. Die letzte italienische Verfilmung war 2019 die von Matteo Garrone, in der Roberto Benigni, nachdem er 2002 selbst Regisseur und Puppe gewesen war, den Gepetto spielt, wobei nicht nur dieser, sondern alle Figuren, von der Schnecke bis zum Grillo Parlante von Menschen verkörpert werden.

Guillermo del Toro's Pinocchio geht den umgekehrten Weg: alles ist Holz bzw. Harz, die Welt ein Puppenhaus, der Film mit aufwändiger Stop-Motion-Technik reali-

siert, was die lange Projektlaufzeit von mehr als einem Jahrzehnt erklärt – die Produktionskosten waren den meisten Studios schlicht zu hoch. Del Toro verlegt die Geschichte rund um den sprechenden *burattino* in das faschistische Italien und zentriert sie um die Vater-Sohn-Achse. Einige lieb gewonnene Figuren der Originalerzählung gehen dadurch verloren, während bestimmte Dimensionen gerade auch der Pinocchio-Rezeption forciert werden: der Christus-Vergleich etwa oder die durch die fadenlose Marionette aufgeworfene Frage nach Freiheit und Kontrolle.

«Who controls you?» bellt denn auch der faschistische Podestà, als Pinocchio, frisch erwacht, ausgerechnet während des Gottesdienstes vor den Altar stolpert und sich erstmals der Gemeinde des kleinen toskanischen Örtchens zeigt, indem er, fasziniert von der anderen «Holzpuppe» am Kreuz, deren Pose nachahmt (Abb. 1). Manche halten die sprechende Marionette für Teufelswerk, doch der Podestà er-



Abb. 1: Pinocchio mimt den Christus (24:59)

kennt sogleich das Potential dieser unsterblichen hölzernen Maschine «made of good Italian pine»; die Puppe sei zwar «quite a dissident» lasse sich aber mittels Schule und militärischer Früherziehung sicher zu einem faschistischen Modellbürger formen.

Statt in der Schule landet Pinocchio allerdings im Marionettentheater von Count Volpe – einer Synthesefigur aus dem Puppenspieler Mangiafuoco, Volpe aus dem Kater-und-Fuchs-Duo sowie dem Zirkusdirektor der Eselsepisode –

und dessen Affe Spazzatura. Während manche Figuren der Vorlage verschmolzen wurden und viele gänzlich fehlen, besteht der hauptsächlichliche Kniff des Films darin, die Vater-Sohn-Beziehung zwischen Geppetto und Pinocchio damit zu begründen, dass Ersterer sich einen Ersatz für seinen während des Ersten Weltkrieges gestorbenen Sohn Carlo schnitzt.

Ausgerechnet als Carlo half, ein neues Kruzifix fertigzustellen, traf eine Fliegerbombe die Kirche und riss ihn in den Tod. Geppetto pflanzt

einen Pinienbaum am Grab seines Sohnes, aus dessen Holz er später den «Ersatz» schnitzen wird. Nicht zufällig wächst der Baum aus dem «perfekten Pinienzapfen», den Carlo kurz vor seinem Tod gefunden hatte, um Ersatz für jenen frisch gefällten Baum zu pflanzen, aus dem vermutlich – das bleibt nur angedeutet – auch Teile des Gekreuzigten gefertigt wurden. Christus und Pinocchio sind aus dem gleichen Holz geschnitzt. Dafür hat Letzterer ein feines Gespür, wenn er seinen «Papa» fragt, warum alle *diese* Holzfiguren anbeten, ihn aber nicht.

Agambens Pinocchio: Philologie vs. Esoterik

Diese Identifikation weist Giorgio Agamben, der kurz vor Fertigstellung von del Toros Film seinen Beitrag zur Collodistik vorlegte¹, explizit zurück. Sein Kommentar wendet sich gegen jegliche «esoterische» Interpretation der Erzählung, insbesondere die freimaureische von Elémire Zolla (5f.) und die katholischen.² Agamben selbst verspricht ein philologisches Zurück-zum-Text, wobei «verborgene Strukturen» (48) freigelegt werden sollen, indem der Ballast esoterischer Spekulation abgeworfen und auch Giorgio Manganellis be-

rühmte Collodi-Lektüre noch von solchen Residuen befreit wird (10). Letzterer hatte 1977 seinen *Pinocchio: un libro parallelo* vorgelegt³ und das vermeintliche Kinderbuch als ernstzunehmende «Erwachsenenliteratur» nobilitiert. Agamben möchte Collodis Werk nun als Hybrid zwischen Mythos und Literatur zu seinem Recht kommen lassen, dem auf Figurenebene der Status des hybriden Protagonisten Pinocchio – weder Mensch noch Tier, sondern eben *burattino* – entspreche (13f.).

Die Leichtigkeit Manganellis wird bei Agamben zu einer gewissen Schnoddrigkeit, wenn ausgerechnet die einleitende mikrophilologische Diskussion, ob das sechste Kapitel in einer Höllennacht («notataccia d'inferno») oder einer Winternacht («nottataccia d'inverno»⁴) einsetzt, mit dem Hinweis versehen wird, er wisse gar nicht, ob es überhaupt kritische Editionen des Textes gebe (3), während in den bibliographischen Angaben durchaus vermerkt ist, dass eine solche seit 1983 existiert (164).⁵

Das schlicht «Avventure» betitelte Hauptkapitel folgt linear der Erzählung Collodis und jeder studentischen Arbeit würde man hier ein «zu nacherzählend!» an-

den Rand schreiben; Agamben kommentiert immer wieder Manganellis Kommentar und reichert seine Glossen mit Vergleichen oder Verweisen an: auf Ernesto de Martinos Interpretation der Totenklage (30), auf die Bedeutung des Esels bei Apuleius (45), die platonische Dimension der Marionette (59), Kleists Verständnis derselben (60), Robert Kirks Feen-Begriff (78ff.) etc.

Schließlich werden auch eigene Vorarbeiten aufgegriffen: Bereits 1978 waren in Italien Agambens Überlegungen zum *Paese dei balocchi* erschienen⁶, jenem Kinder-Schlaraffenland, in dem sich die verführten Kinder zu Eseln verwandeln, um anschließend verkauft zu werden. Gestützt auf Lévi-Strauss und Benveniste deutet Agamben das Chaos des Kinder-



Abb. 2: Die Verhöhnung des Duce mittels Fäkalhumor (1:14:00)

spiels als Zerstörung der kalendrischen Zeitordnung: Nicht mehr spezifische Feste strukturieren die Zeit – die Woche besteht im Spielzeugland aus sechs Donnerstagen und einem Sonntag –, sondern alles ist ein nie endendes Fest, das nicht durch Arbeit oder Schule unterbrochen wird. Während der Kalender eng mit Ritual bzw. Ritus der religiösen Sphäre verbunden sei, stelle das Spiel eine Dekonstruktion des Heiligen dar – eine Profanierung. Medium dieser Profanierung ist wiederum das Spielzeug, das keinem «erwachsenen» Gebrauchsbereich zuordenbar ist (119-128).

Mit der Verwandlung in Esel bricht die Chronologie des Kalenders ins Schlaraffenland ein und mit ihrem Verkauf schließlich auch die Ökonomie. Damit ist der genüsslichen Profanierung zwar vorerst ein Ende gesetzt, der hölzerne Profanierer besteht aber unter der Eselshaut fort und wird auch diese wieder abstreifen.

Kriegsspiel statt Spielzeugland

Anders bei del Toros Adaption, die auch die Eselswerdung gänzlich ausspart: Nachdem Pinocchio bei einem Auftritt vor dem Duce diesen als «sua escremenza Puzzolini» verhöhnt hat, um sich an Volpe zu

rächen (Abb. 2), wird er mit anderen Kindern in eine Art Kaserne verbracht. Das Kinderschlaraffenland ist hier Wehrsportlager, wo sich die Marionette mit Lucignolo, dem Sohn des Podestà, der ihn im Heimatdorf noch gehänselt hatte, anfreundet. Auf dem Höhepunkt des Kriegsspiels, da die beiden sich verbrüderern, statt wie gefordert zu konkurrieren, setzt der echte Krieg in Form eines Luftangriffs der Übung ein Ende.

Pinocchio wird aus dem Komplex geschleudert und von Count Volpe aufgegriffen, dessen Existenz durch die Verhöhnung Mussolinis zerstört ist. Wieder wird die Christusanalogie herausgestellt, da Volpe Pinocchio nicht wie im Originaltext an der großen Eiche erhängt, sondern kreuzigen und verbrennen will (Abb. 3). Pinocchio entkommt mit Spazzaturas Hilfe und stürzt ins Meer.

Es folgt die Episode mit dem Riesenhai, in dem Pinocchio und Spazzatura wieder auf Geppetto und den Grillo Parlante treffen. Letzterer übernimmt als Schriftsteller «Sebastian J. Cricket» den ganzen Film über, darin den Disney-Adaptionen erstaunlich nah, die Rolle des Erzählers und überforderten Aufpassers der Mario-



Abb. 3: Kreuz statt Eiche: Die Christusanalogie wird forciert (1:28:05)

nette. Diesen «Job» hat er sich eingebrockt, da er seine Schreibstube ausgerechnet in dem Teil der Pinie eingerichtet hatte, den Geppetto zur Schaffung Pinocchios verwendete, sodass die Grille im wahrsten Wortsinne im Herzen der Holzpuppe wohnte, als ein Waldgeist

ihr Leben einhauchte. Der Zusammenhang von Pinocchios Unsterblichkeit, Sterblichwerden und Alterslosigkeit soll hier nicht enthüllt werden. Nur so viel: Am Ende schreibt Sebastian das Erlebte auf, bevor er, wie auch Geppetto und Spazzatura, stirbt, während «the

wooden boy with the borrowed soul» das ungeliebte Leben Carlos fortsetzt.

Wer führt wessen Fäden?

Auf die Frage des Podestà, wer Pinocchios Fäden führe, erwidert dieser selbstbewusst «who controls you» und zeigt damit den politischen Kern der Verfilmung auf, der, so del Toros eigene Formulierung, den Konflikt darum, wer Puppe und wer Spieler sei, in eine Konstellation versetzt, in der alle agieren wie Marionetten (also faschistisch), während allein die Marionette frei von Fäden (anti-faschistisch) sein will. Das ist eine naheliegende *réécriture* des Pinocchio-Mythos, die auch eine weitere Deutung des *burattino* als «Symbol des italienischen Nationalcharakters»⁷ darstellt – eine eher schmeichelhafte, wenn die Marionette als potentiell perfekter Faschist am Ende Menschlichkeit und Widerständigkeit verkörpert. Auffällig ist, dass del Toro Pinocchio letztlich jedoch nicht zu einem «echten Jungen» werden lässt, womit er Collodis Schluss eigenartig treu bleibt.

Wie Agamben betont, verwandelt sich die Marionette am Ende nämlich nicht in einen Jungen, sondern der Mensch gewordene

Pinocchio sieht eine Marionette – gleichsam sein altes Ich – in einer Ecke stehen: die zwei Naturen, die im Buch so oft verschmelzen wollten, bleiben also getrennt (151). Damit sieht Agamben im Ende das Potential Pinocchios, sich der «falschen Alternative» des Erzieher-Grillo zu verweigern, nämlich entweder ein braver Junge und damit künftiger Erwachsener oder ein Esel zu werden. Pinocchio sei gar nicht verwandelbar, «intrasfigurabile» (153), da seinem Marionette-Sein keine Eigentlichkeit, keine Substanz eigne und er gerade nicht die Vermittlung von Menschlichem und Nicht-Menschlichem darstelle, sondern eine Fluchtmöglichkeit aus den Antinomien, die unsere Kultur bestimmen (157).

Jonas Hock

Anmerkungen

¹ Agamben, Giorgio 2021, *Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*. Torino: Einaudi.

-
- ² Am bekanntesten sicher der 1977 erschienene theologische Kommentar von Giacomo Biffi *Contro Maestro Ciliega*, dt. 2000, *Pinocchio oder die Frage nach Gott*. Augsburg: St. Ulrich.
- ³ Manganelli, Giorgio 1977, *Pinocchio. Un libro parallelo*. Torino: Einaudi.
- ⁴ So die Lesart Manganellis, ebd., 28.
- ⁵ Nämlich die Edizione Critica der Fondazione Nazionale C. Collodi; empfehlenswert ist die von Giancarlo Affano hrsg. BUR-Ausgabe von 2022 mit ausführlichem wie ausgewogenem Kommentar.
- ⁶ Agamben, Giorgio 2004, Das Land der Spielzeuge. Reflexionen zur Geschichte und zum Spiel. In: *Kindheit und Geschichte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 97-128.
- ⁷ Ubbidente, Roberto 2022, *Herzloser Pinocchio: Carlo Collodi und die Fiktionalisierung des italienischen nation building*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 73/1, 165-193, 174.