

Ruggero Eugeni

## Die Festlegung des filmischen Rhythmus Über Anfang und Ende von PINOCCHIO<sup>1</sup>

### 1. Anfang und Ende des Films als Ort der Festlegung seines Rhythmus

Dieser Beitrag befasst sich mit den Anfängen und Enden des filmischen Textes unter dem Gesichtspunkt des *filmischen Rhythmus*.<sup>2</sup> Einleitend möchte ich einige Begriffsklärungen vornehmen, für deren Knappheit ich den Leser um Nachsicht bitte.

Als Rhythmus im Allgemeinen definiere ich ein *pattern*, das ein Wahrnehmungskontinuum bildet, diesem eine zeitliche Organisationsform verleiht und so die Möglichkeit des Wiedererkennens schafft.<sup>3</sup> Eine solche Form ergibt sich aus Differenzen und Regelmäßigkeiten, die verschiedenen Typs sind, je nachdem, auf welche Substanz der Wahrnehmung sich das *pattern* stützt (Dauer und Akzente von Klängen, sichtbare Ausdehnungen und vektorielle Ausrichtungen

1 Dieser Text basiert auf einem Vortrag auf dem X. Convegno Internazionale di Studi sul Cinema/X International Film Studies Conference «Limina/Film's Thresholds» in Udine und Gorizia, März 2003. Ich bedanke mich bei den Veranstaltern der Konferenz, insbesondere bei Leonardo Quaresima, für die Gelegenheit, diese Untersuchung zu präsentieren und zur Diskussion zu stellen. Eine englische Fassung erscheint in den Akten des Kolloquiums, Udine: Forum 2004.

2 Das Problem des filmischen Rhythmus fand bisher kein kontinuierliches Interesse seitens der Theorie. Eine erste Phase intensiver Auseinandersetzung gab es in den 1920er Jahren; zu denken ist dabei namentlich an Eisenstein. Danach stellte sich ein Interesse am Rhythmus nur sporadisch ein (bei Balázs oder bei Mitry), oder es beschränkte sich auf bestimmte Bereiche (etwa auf Montage-Handbücher). Ein Versuch der Wiederaufnahme und Systematisierung findet sich bei Nappi (1985). Einen Überblick über einige Versuche aus den frühen Zwanzigerjahren, den Rhythmus des Schauspielerkörpers theoretisch zu begreifen, gibt Guido (2002). Hingegen fällt es schwer, in der neueren Filmtheorie Bezugspunkte für eine solche Untersuchung zu finden, besonders im Bereich der Filmsemiotik. In der allgemeinen Semiotik und in der Textsemiotik hingegen hat sich in den letzten Jahren ein ausgeprägtes Interesse an den «sinnlichen» Aspekten des Textes und insbesondere am Aspekt des Rhythmus entwickelt; vgl. dazu Fontanille/Zilberberg 1998; Bourassa/Ceriani/Zilberberg 1999; Ceriani 2000 und die darin enthaltenen Beiträge.

3 Von den zahllosen unterschiedlichen Definitionen des Rhythmus wähle ich die «etymologische» von Emile Benveniste (1966).

usw.). In einem Text hängt der rhythmische Gesamteffekt von der Interaktion mehrerer rhythmischer Ebenen oder Komponenten ab. Im besonderen Fall des filmischen Textes tragen die profilmischen Bewegungen, die Bewegung der Kamera, die Häufigkeit und Art des Schnitts und die verschiedenen Register des Tons (Dialog, Musik, Geräusche) zur Bestimmung des Rhythmus bei.

Der Rhythmus eines Textes wird zudem immer im Kontext sozial und kulturell präformierter Kenntnisse wahrgenommen. Der Text aktiviert, organisiert und verarbeitet begriffliches Wissen und Wissen über Gegenstände ebenso wie figurales und sinnliches Wissen, also Wissen über Darstellungsweisen und Wahrnehmungsformen. Im sensuellen Bereich kommt dem Wissen über Rhythmus eine Schlüsselfunktion zu. Dieses kulturelle Wissen bezeichne ich mit dem Begriff «Metrum/Metren», während ich den Begriff «Rhythmus/Rhythmen» den Vorgängen des Textes vorbehalten möchte.<sup>4</sup>

Ausgehend vom bisher Gesagten können wir festhalten, dass Anfang und Ende eines Textes die Schlüsselbereiche für eine *Bestimmung seines Rhythmus* bilden. Zu Beginn leitet der Text den Zuschauer an, auf jene gesellschaftlich verfügbaren Metren zurückzugreifen, die am besten geeignet sind, die Rezeptionserfahrung zu strukturieren; er steuert die Anwendung der Metren auf das *pattern* und bestimmt somit das dem Text entsprechende rhythmische Profil. Am Schluss hingegen bereitet der Text den Zuschauer auf eine Rückkehr in die rhythmischen Systeme vor, die außerhalb seiner Grenzen vorherrschen.

Auf der Grundlage dieser Ideen möchte ich die Eröffnungs- und die Abschlusssequenz des Films PINOCCHIO von Giulio Antamoro (Italien [Cines] 1911) analysieren.<sup>5</sup> Verschiedene Autoren haben darauf hingewiesen, dass die-

4 Diese Unterscheidung, die ursprünglich aus der romantischen Musiklehre stammt, wurde von Henri Meschonnic unter Bezugnahme auf rhythmische Phänomene im Allgemeinen wieder aufgegriffen; vgl. Meschonnic 1990. Festzuhalten ist, dass Metren nicht nur textueller oder diskursiver Ordnung sind. Das gesamte soziale Leben (vom Spaziergang durch die Straßen bis zum Führen eines Gesprächs) ist von Rastern geprägt, die wiedererkennbar sind und deren sich die sozialen Akteure bedienen können. Es geht darum zu verstehen (und das ist genau die Aufgabe einer soziosemiotischen Theorie und einer Praxis der Analyse, die aus einer solchen Theorie folgt), vermittels welcher Bewegkräfte die sozialen Metren im Rahmen von Texten rhythmisch aufgenommen werden und welche Auswirkung eine solche «Rhythmisierung» auf eine allfällige Neubestimmung der Metren hat.

5 Zum Film von Antamoro vgl. Manzoli/Menarini 1997/98; Boledi/Pavesi 2000; De Berti 2002. Es handelt sich um einen der ersten Langspielfilme aus Italien überhaupt sowie um die erste Verfilmung des Romans *Pinocchio* von Carlo Collodie – eine eher freie Adaption sowohl in dem Sinn, dass die berühmtesten Szenen im Film besonders stark hervorgehoben werden, als auch in dem Sinn, dass eine Episode vorkommt, die in der Vorlage gänzlich fehlt (ein Besuch Pinocchios bei den Indianern in Amerika). Meine Analyse basiert auf der restaurierten Fassung, die 1994 von der Cineteca Nazionale in Rom auf der Grundlage eines Negativs aus der

ser Film die etablierte Ikonografie von Pinocchio revolutioniert habe, und zwar hauptsächlich dank der Interpretation der Titelrolle durch Ferdinand Guillaume.<sup>6</sup> Guillaume war ein Komiker, der sich in seinem Stil stark an der klassischen Clownerie orientierte. Er erhielt seine Ausbildung im familieneigenen Zirkus-Theater in Brescia, in dem er lange Jahre auftrat, bevor er sich 1910 dem Kino zuwandte und von der Produktionsfirma Cines in Mailand unter Vertrag genommen wurde. Zwischen 1910 und 1911 drehte Guillaume unter dem Namen Tontolini 135 kurze Komödien, wobei er seine Fähigkeiten als Zirkuskünstler mit wachsender Sicherheit auf die Mechanik der filmischen Gags adaptierte. *PINOCCHIO* von 1911 stellt den Höhepunkt dieses Reifungsprozesses dar. Nach dem großen Erfolg des Films verließ Guillaume die Cines und wechselte zur Produktionsfirma Pasquali in Turin, wo er seinen Künstlernamen Tontolini ablegte, um sich fortan Polidor zu nennen.<sup>7</sup>

Ich werde im Folgenden der Frage nachgehen, welche Rolle der metrische Stil, der für das Ausdrucksverhalten Guillaumes charakteristisch ist, bei der Bestimmung des Rhythmus sowohl der Figur des Pinocchio als auch des Films im Ganzen spielt. (Bei der Lektüre des nächsten Abschnittes empfiehlt es sich, die Sequenzanalyse im Anhang zu konsultieren.)

## 2. Die Rhythmen des Pinocchio

«Der Anfang des Films verrät sofort den theatralen Charakter der Darbietung», schreiben Manzoli und Menarini (1997/98, 212) über *PINOCCHIO*. Zugleich begründet die Einführung des Hauptdarstellers auf dem Proszenium ein doppeltes rhythmisches Register. Guillaume erscheint zunächst als vornehm, gepflegt und elegant; dann plötzlich verwandelt er sich mit einem doppelten Überschlag rückwärts in einen Pinocchio, der schon entfesselt ist, unruhig, hyperkinetisch. Die gerade, senkrechte Gestalt des Schauspielers macht dabei dem Körper von Pinocchio Platz, der eher dem Zick-Zack-Prinzip zu entsprechen scheint (wozu der geschürzte kurze Rock, der nach zeitgenössischen Entwürfen von Attilio Mussino geschneidert ist, seinen Teil beiträgt) und an eine

Cineteca Italiana in Mailand erarbeitet wurde. Diese Fassung ist 1086 Meter lang, verglichen mit den 1203 Metern, die in der Zensurkarte angegeben werden. Die Forschung geht davon aus, dass die Einbuße nicht eine einzelne Szene betrifft, sondern sich auf die gesamte Länge des Films verteilt; vgl. dazu insbesondere Manzoli/Menarini 1997/98.

6 Die Relevanz des Körpers in der *Pinocchio*-Verfilmung von Antamoro wird von Antonio Costa herausgearbeitet; vgl. Costa 2002, 29

7 Zu Guillaume vgl. Mosconi 2000 sowie Marlia 1997.

aufgezogene Feder erinnert, die gleich losspringen wird. Dieser Eindruck ist aber nur vorübergehend: In dem Moment, als Pinocchio Geppetto (gespielt von Mastripietri) auf die Bühne ruft, nimmt er sogleich wieder die ruhige Haltung Guillaumes an. Als kurz darauf Geppetto das Publikum bittet, sich noch etwas zu gedulden, scheint er vorauszusetzen, dass man schon gespannt darauf wartet, Pinocchio in seine ausgeprägte rhythmische Körpersprache zurückfinden zu sehen. Doch die Einstellungen zwei und drei schieben dies zunächst noch auf. Geppetto dominiert die Szene, in seiner Gestik betont er alle Bewegungen, in denen eine vertikale Ausrichtung von oben nach unten vorherrscht (er trägt schwere Bretter herum, sinkt in sich zusammen, usw.). Erst in der vierten Einstellung bricht der disruptive rhythmische Charakter von Pinocchio plötzlich wieder durch – er reißt den Mund auf, und sein Gesicht verformt sich. Entscheidend ist die fünfte Einstellung, denn hier kommt Pinocchios Ausdrucksverhalten erneut in vollem Umfang zur Geltung: Er positioniert sich in der Mitte der Bühne und wirkt als rhythmischer Motor der ganzen Einstellung. Beim Diebstahl der Perücke und der Flucht definiert sein Körper ein rhythmisches Prinzip, das demjenigen von Geppetto widerspricht. Bewegt sich der Tischler gleichmäßig und klar, so bedient sich Pinocchio eines Ausdrucksverhaltens, das sich aus Verdichtungen und Ausdehnungen, Anspannungen und Entspannungen, Erregungen und Stillständen zusammensetzt. Zudem waren Geppettos Gestik und Mimik von oben nach unten ausgerichtet, so dass der Akzent immer auf der abschließenden Phase der Handlung lag. Pinocchio dagegen beherrscht den Raum, indem er sich schwingvoll in alle Richtungen bewegt und die vertikale Dimension (durch Sprünge in die Höhe) ebenso nutzt wie die Raumtiefe (bei der Flucht in den Hintergrund). Der Akzent liegt bei ihm auf der zentralen Phase der Handlung und zugleich auf dem Moment ihrer Dauer.

Im Folgenden vollendet sich die Besetzung des filmischen Raums durch den Rhythmus, dessen Träger der Körper Pinocchios ist. Die Entsprechung zur fünften Einstellung bildet unter diesem Gesichtspunkt Einstellung sieben. In ihrer langen Einführungsphase sehen wir die Dorfstraße, die von einem gleichmäßigen Rhythmus belebt ist: Die Menschen bewegen sich ruhigen Ganges aus dem Hinter- in den Vordergrund. Dann tritt Pinocchio aus der Tiefe auf und bringt diese Ordnung durcheinander; nicht nur ist sein Gang schneller als das «normale» Tempo der anderen sowie ungleichmäßiger – die Puppe bewegt sich in Sprüngen und bleibt immer wieder unverhofft stehen –, auch seine Richtungswahl ist abnorm, da er plötzlich zum rechten oder linken Bildrand ausbricht. Hatte der Körper Pinocchios in der Werkstatt von Geppetto unversehens die Dimension der Tiefe erobert, so besetzt er hier auf ebenso unerwartete Weise die seitlichen Zonen des szenischen Raums. Darüber hinaus reißt er mit

seinen exzentrischen Bewegungen andere Figuren und Objekte förmlich mit: die Leute, die ihn verfolgen, die Gegenstände, die er im Vorbeigehen zum Umfallen bringt. Die gesamte Szene entwickelt sich chaotisch und folgt einem sprunghaften Rhythmus. Auslösender Faktor und rhythmischer Impulsgeber ist dabei der entfesselte Körper Pinocchios. Dieses rhythmische Spiel wiederholt sich auf gleiche Weise im Innern der Werkstatt (Einstellung 8) und erfährt damit weitere Bekräftigung.

Die Analyse der Eingangssequenz zeigt, wie sich der Rhythmus Pinocchios schrittweise innerhalb des Films ausbreitet. In der Schlusssequenz erfolgt allerdings eine spiegelbildliche Umkehrung: Noch bevor Pinocchio zum Kind aus Fleisch und Blut wird, erscheint er plötzlich ruhiger. Nicht ganz zufällig wiederholt er die Geste, mit der Gepetto zu Beginn die Bretter herumtrug. Er schließt sie ab, in dem er sich hinsetzt, und vollzieht damit eine Bewegung, die gänzlich von oben nach unten verläuft. Sobald das Kind aus dem Körper der Puppe hervorgetreten ist, bleibt sie als leere Hülle zurück und sinkt, ihres rhythmischen Prinzips beraubt, zu Boden (die letzte und definitive Bewegung nach unten). Der Körper des Kindes Pinocchio hat den charakteristischen Rhythmus der Puppe verloren und nähert sich wieder dem ruhigen, geordneten Habitus Guillaumes an.

### 3. Schlussfolgerungen: Pinocchio, der Rhythmus, das Kino

Fassen wir das Gesagte zusammen und ziehen einige allgemeine Schlussfolgerungen: Im Film PINOCCHIO bestimmt sich der Rhythmus hauptsächlich durch das Ausdrucksverhalten der Schauspieler, also dadurch, wie deren Verrichtungen in Bezug auf die filmische Zeit und den filmischen Raum definiert sind. Hinsichtlich der Zeit ist dabei nicht nur die Dauer der einzelnen Handlung ausschlaggebend, sondern auch die syntaktische Konstruktion von Handlungsabfolgen. Auf dieser Ebene legt der Film fest, ob es um rhythmische Strukturen geht, die gleichmäßig oder aber ungleichmäßig sind (d.h. ob sie sich durch einen Wechsel von schnellen Handlungen und Stillstand auszeichnen oder gerade nicht). Hinsichtlich der Beziehung auf den Raum ist die Bewegungsrichtung oder der Bewegungsvektor relevant, insofern dieser eine wiedererkennbare Reihe von Spannungen und Akzenten zu fixieren vermag. Wir haben es mit anderen Worten mit den beiden traditionellen Bestimmungskriterien des Rhythmus zu tun: mit der *Dauer*, die an den zeitlichen, und mit dem *Akzent*, der an den räumlichen Faktor der Handlung gebunden ist.

In den Anfangs- und Endsegmenten des Films, die ich analysiert habe, sind zwei unterschiedliche rhythmische Reihen auszumachen. Die erste Reihe cha-

rakterisiert die Handlungen Geppettos und der anonymen Menschenmenge; sie sind in ihrer Dauer kontinuierlich und kennen in ihrem räumlichen Verlauf nur eine Richtung (von oben nach unten für Geppetto, aus dem Hintergrund in den Vordergrund für die Menschenmenge), wobei der Akzent jeweils auf der Schlussphase der Handlung liegt. Die zweite rhythmische Reihe charakterisiert das Ausdrucksverhalten Pinocchios, das hinsichtlich des Aspekts der Dauer diskontinuierlich ist: Kurze Handlungen und Erregungen lösen sich mit Pausen ab. Der Bewegungsverlauf kennt mehrere Richtungen und nimmt alle drei Dimensionen des Raums in Anspruch (hoch/tief, links/rechts, Vordergrund/Hintergrund), wobei der Akzent immer auf der wesentlichen und auf Dauer angelegten Phase der Handlung liegt.

Man kann demnach den Prozess, der den filmischen Rhythmus bestimmt, wie folgt rekonstruieren: Der theatralische Einstieg lässt die rhythmische Entwicklung, die von Pinocchio ausgeht, schon erahnen (die Kapriolen Guillaumes), doch wird dieser Keim sogleich wieder vom rhythmischen Gewebe des Films absorbiert. Man muss die fünfte Einstellung abwarten (die Flucht der Puppe), bis der eigentümliche Rhythmus Pinocchios wieder voll zur Entfaltung kommt. Die drei verbleibenden Einstellungen des ersten Abschnitts zeigen auf, wie die rhythmische Kadenz Pinocchios das Feld der Wahrnehmung komplett besetzt und auch die Rhythmen der übrigen Figuren affiziert.<sup>8</sup> In spiegelbildlicher Verkehrung zeigt das Ende des Films, wie Pinocchios Verhalten durch seine Verwandlung in ein Kind unverhofft wieder im «normalen» Rhythmus aufgeht.

Für diese Situation bieten sich, wie mir scheint, zwei einander ergänzende Lesarten an.

Einerseits, sozusagen mit Blick «auf das Innere» des Films, wohnen wir einer fortschreitenden Entfaltung des charakteristischen filmischen Rhythmus bei, dessen Träger der Körper von Pinocchio/Guillaume ist. Dabei ist es interessant zu beobachten, dass sich im sinnlichen und figuralen Profil des Textes eine Dynamik der *mise en phase*, des «In-Schwingung-Versetzens» der Zuschauer, wiederholt, wie sie unter anderen Gesichtspunkten von Roger Odin analysiert

8 Frank Kessler hat mich darauf hingewiesen, dass diese rhythmischen Charakteristika mit dem Abrufen und der Durchmischung unterschiedlicher Genres zu tun haben, die wir in den analysierten Segmenten beobachten können. So beinhaltet das Anfangssegment einen Gag, der zum Genre der Komödie gehört, gefolgt von einem Stück *chase film*. Ich bin mit einer solchen Lesart durchaus einverstanden, möchte aber festhalten, dass das Anfangssegment von einem Gesamtkonzept der fortschreitenden Auslösung des Rhythmus getragen ist, den ich der Figur des Pinocchio zuschreibe. Im Rahmen dieses Gesamtkonzepts bildet der rhythmische Faktor ein Element der Kohäsion, das die Segmente zusammenhält, auch wenn diese hinsichtlich ihrer Genrezugehörigkeit stark variieren.

wurde (vgl. Odin 2000, 37-46).<sup>9</sup> Andererseits, mit Blick auf den «außerfilmischen Bereich», führen uns die analysierten Segmente einen zentralen Aspekt der Arbeit des Films vor Augen: die Verknüpfung der Vorstellungen von der Figur des Pinocchio mit Vorstellungen von den Metren der Darstellung in *Clownerie* und *Burleske*. Mit anderen Worten: Der Film leitet den Zuschauer dazu an, schrittweise das Metrum der *Clownerie* an die Pinocchio-Figur anzulegen, was auf eine grundlegende Revision der Ikonografie von Collodis Puppe hinausläuft.

Zum Schluss gibt mir diese Analyse auch Gelegenheit, einige allgemeine Überlegungen über die Nützlichkeit eines analytischen Zugangs zum Film anzustellen, der den rhythmischen Aspekten besondere Beachtung schenkt. Den fachlichen Horizont meiner Analyse bildet die *Soziosemiotik* oder Disziplin der *cultural semiotics*.<sup>10</sup> Vor dem Hintergrund dieses Ansatzes erscheint der Text als Aufnahme und Verarbeitung von gesellschaftlich präformierten Wissensbeständen. Diese können unterschiedlicher Natur sein: Es kann sich dabei um thematisches Wissen, ikonografisches Wissen, Wissen um narrative Konventionen etc. handeln. Auf Grund bereits geleisteter Vorarbeiten scheint die Annahme zulässig, dass auch Wissensbestände anderen Typs in einer solchen Dynamik figurieren, namentlich solche, die wir als «sinnliche» Kenntnisse bezeichnen könnten. Sie betreffen beispielsweise *pattern* der Organisation, die sich in einer Phase der Wahrnehmungsstimulation ausbilden, welche den Bezügen auf Objekte der natürlichen Welt logisch vorausgeht. Es handelt sich um jenen Bereich, der in der Semiotik des Visuellen als «figurale» Ebene des Textes bezeichnet wird (im Unterschied zur «figurativen» Ebene).<sup>11</sup> Unter den sinnlichen Kenntnissen scheinen mir die metrisch-rhythmischen Konfigurationen eine absolut herausragende Stellung einzunehmen, und zwar aus zwei Gründen. Erstens schaffen sie die Voraussetzung für eine umfassende Organisation des filmischen «Empfindens»; ihnen ist es zu verdanken, dass die visuellen Elemente, die räumlicher Ordnung sind, eine zeitliche Form annehmen. Zweitens bilden die metrisch-rhythmischen Kenntnisse die wichtigste Voraussetzung für eine Vermittlung zwischen der Erfahrung der Welt des Sozialen und der Erfah-

9 Zu den Aushandlungsprozessen am Textanfang vgl. Caprettini/Eugeni 1988.

10 Diesen Ansatz habe ich in seinen grundlegenden Zügen in Eugeni (2001) und Eugeni (2002) skizziert.

11 Zu diesem Thema existiert reichhaltige Literatur, namentlich in der Nachfolge von Greimas. Ich möchte mich darauf beschränken, auf die Arbeiten der Groupe Mu (1992) und von Göran Sonesson (1989) hinzuweisen. Was den filmischen Text betrifft, beziehe ich mich vorab auf einige Arbeiten von Philippe Dubois. Im Übrigen ist anzumerken, dass mein Beitrag darin besteht, einige der Erkenntnisse Greimas'schen Zuschnitts in den Horizont einer Theorie zu übertragen, die sich für die Beziehungen zwischen Text und Kultur interessiert.

nung der Welt des Textes. Unter diesem Gesichtspunkt erweist sich der Pinocchio Antamoros, der die rhythmische Ordnung des Films plötzlich aus den Angeln hebt, auch als Emblem der Modernität und ihres stürmischen Einbruchs in die vormals wohlgeordnete Wahrnehmung der klassischen Ära.

## Sequenzprotokoll der untersuchten Szenen

### *Abkürzungen:*

ELS = Extreme long shot

LS = Long shot

MLS = Medium long shot

MS = Medium shot

MCU = Medium close up

### *Anfang des Films*

1	34,12"	MLS. Eine Theaterbühne, der Vorhang ist geschlossen. Auftritt Guillaume, elegant gekleidet. Er verneigt sich vor dem Publikum und macht zwei Überschläge rückwärts. Beim zweiten Überschlag verwandelt er sich in Pinocchio und beginnt, euphorisiert herumzuhüpfen. Er hält inne und ruft Geppetto (gespielt von Augusto Mastripietri) auf die Bühne. Der verneigt sich ebenfalls, umarmt Pinocchio. Die beiden verschwinden hinter dem Vorhang.
	05,2"	Titelkarte: «Aus einem schönen Holzscheit will der gute Tischler Geppetto eine wundervolle Puppe machen.»
2	52,06"	LS. Die Werkstatt von Geppetto. Der Tischler wählt ein großes Stück Holz aus, um daraus seine Puppe herzustellen.
	03"	Titelkarte: «...er arbeitet und arbeitet...»
3	15"	MS. Die Werkstatt von Geppetto. Geppetto arbeitet am Gesicht von Pinocchio.
4	30,22"	MLS. Die Werkstatt von Geppetto. Geppetto arbeitet an einem Arm von Pinocchio. Das Gesicht, das bereits fertiggestellt ist, schneidet plötzlich eine Grimasse in seine Richtung.

5	40,22"	<p>LS. Die Werkstatt von Geppetto. Kaum ist Geppetto fertig mit der Herstellung von Pinocchio, klaut ihm die Puppe die Perücke und rennt damit in den Hintergrund des Zimmers. Sie springt auf die Tische, prallt auf den Boden und hält einen Moment inne, als ihr Geppetto die Perücke abnimmt. Sie springt wieder auf und flüchtet erneut in den Hintergrund, wo sie die Türe öffnet.</p>
6	14,16"	<p>LS. Geppetos Werkstatt von außen. Pinocchio flüchtet nach rechts. Die Kamera SCHWENKT ihm nach und bleibt auf einem ELS einer belebten Straße stehen. Auf ihrer zerstörerischen Flucht reißt er Menschen und Gegenstände um. Er entschwindet in den Hintergrund, während im Vordergrund von links mehrere Figuren auftreten, darunter zwei Gendarme.</p>
7	32,16"	<p>ELS. Straße in einer Stadt, die Einstellung betont die Raumentiefe. Szenen des Alltagslebens. Aus dem Hintergrund taucht Pinocchio auf, verfolgt von einer Menschenmenge. Vorne und in der Mitte des Bildes angekommen, bricht Pinocchio brüsk nach rechts aus, steigt auf ein Baugerüst und bringt es zum Einsturz. Er wiederholt dieselbe Aktion am linken Bildrand, um dann in Richtung Bildhintergrund und nach links zu fliehen.</p>
8	19,12"	<p>LS. Ladengeschäft, innen. Pinocchio dringt von rechts in den Raum ein, immer noch verfolgt von einer Menschenmenge, darunter die zwei Gendarme. Er kippt am linken Bildrand einen Stapel Matratzen um und rennt nach rechts, wo er weitere Möbel zerstört. Schließlich verschwindet er nach links, um im Vordergrund zurückzukehren und wiederum nach hinten davonzurennen.</p>
	02"	<p>Titelkarte: «Pinocchio kommt noch einmal heil davon und nimmt ein Bad, derweil der arme Geppetto für alle Schäden verantwortlich gemacht und verhaftet wird.»</p>

*Ende des Films*

	01”	Titelkarte: «Der gute Geppetto zeigt Mitgefühl und vergibt ihm noch einmal.»
1	1.00,24”	LS. Die Werkstatt von Geppetto (anschließend Innenraum eines bürgerlichen Wohnhauses). Pinocchio trägt Bretter herum. Erschöpft setzt er sich auf einen Stuhl im Vordergrund und isst ein Stück Brot. Vermittels einer Überblendung taucht aus dem Hintergrund die Fee auf, geht zur Puppe und berührt sie mit ihrem Zauberstab. Aus der Puppe «tritt» das Kind Pinocchio «hervor», es trägt einen Matrosenanzug. Während Pinocchio sich über seinen neuen Zustand wundert, verändert sich auch die Umgebung zum Interieur eines bürgerlichen Wohnzimmers, und auch Geppetto findet sich plötzlich in neuen und sehr viel vornehmeren Kleidern vor. Die Puppe wiederum fällt zu Boden und bleibt leblos liegen. Geppetto und Pinocchio zeigen aufeinander und strahlen dabei um die Wette. Sie umarmen sich.
2	05,21”	MCU. Oberkörper-Vignetten von Pinocchio und Geppetto, umgeben von einer Regenbogen-Maske. Pinocchio und Geppetto wenden sich an die Zuschauer. Guillaume winkt und wirft Kuschhände.
	03,14”	Titelkarte: «Ende.»

*Aus dem Italienischen von Vinzenz Hediger*

## Literatur

- Benveniste, Emile (1966) La notion de «rythme» dans son expression linguistique [1951]. In: *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, S. 327–335.
- Boledi, Luigi/Pavesi, Matteo (2000) Avventure di Pinocchio. In: Mosconi (2000), S. 67–74.
- Bourassa, Lucie/Ceriani, Giulia/Zilberberg, Claude (1999) *Le sens du rythme*. Urbino: Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, S. 283–285.
- Caprettini, Gian Paolo/Eugeni, Ruggero (1988) *Il linguaggio degli inizi*. Torino: Il Segnalibro.
- Ceriani, Giulia (2000) *Du dispositif rythmique. Arguments pour une sémio-physique*. Paris: L’Harmattan.

- Costa, Antonio (2002) *I leoni di Schneider. Percorsi intertestuali nel cinema ritrovato*. Rom: Bulzoni.
- De Berti, Raffaele (2002) Il Pinocchio cinematografico di Giulio Antamoro. In: *Le avventure di Pinocchio tra un linguaggio e l'altro*. Hg. v. Isabella Pezzini & Paolo Fabbri. Rom: Meltemi, S. 157–174.
- Eugeni, Ruggero (2001) *Film, sapere, società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico*. Mailand: Vita e Pensiero.
- (2002) Von der themenzentrierten Analyse zur Soziosemiotik des filmischen Texts. In: *Montage/AV* 11,2, S. 113–121.
- Fontanille, Jacques/Zilberberg, Claude (1998) *Tension et signification*. Sprimont: Mardaga.
- Guido, Laurent (2002) Le Rythme des corps. Théorie et critique de l'interprétation cinématographique à partir des arts musico-corporels (danse et gymnastique rythmique) dans la France des années 20. In: *L'uomo visibile. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno / The Visible Man. The Film Actor from Early Cinema to the Eve of Modern Cinema*. Hg. v. Laura Vichi. Udine: Forum, S. 229–243.
- Groupe Mu (1992) *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris: Seuil.
- Manzoli, Giacomo/Menarini, Roy (1997/98) Pinocchio, comico muto. In: *Fotogenia. Storia e teorie del cinema*, 4–5, S. 211–221.
- Marlia, Giulio (1997) *Polidor. Storia di un clown*. Empoli: Ibiskos.
- Meschonnic, Henri (1990) *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. 2., durchges. Aufl. Lagrasse: Verdier.
- Mosconi, Elena (Hg.) (2000) *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*. Mailand: Il Castoro.
- Nappi, Francesco M. (1985) *Tempo e figurazione ritmica del film*. Cosenza: L. Pellegrini.
- Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck Université.
- Sonesson, Göran (1989) *Pictorial Concepts: Inquiries into the Semiotic Heritage and Its Relevance for the Analysis of the Visual World*. Lund: Lund University Press.