

WESHALB PINOCCHIO RICHTIG LAG

Gino De Dominicis' ›Calamita Cosmica‹ neben dem Mailänder Dom

Im Jahre 2007 ging die Nachricht um, ein überdimensioniertes, mutmaßlich Pinocchio gehöriges Skelett Sorge, wengleich es lediglich rücklinks auf der Piazzetta Reale und somit rechts neben dem Hauptportal der Bischofskirche Santa Maria Nascente in Mailand zum Liegen gekommen war, für einigen »Wirbel«¹ in der norditalienischen Metropole (Abb. 1). Unverständnis von Seiten des Publikums sei der mit einem vergoldeten, laternenhohen und lotrecht durch einen Mittelfingerknochen getriebenen Stab am Platze fixierten Skulptur entgegenschlagen, örtliche Honoratioren hätten den »schlechten Geschmack« der verantwortlichen Kuratoren moniert. Als Tenor der Kritik kolportierten die Gazetten die Sorge, die Würde des benachbarten Gotteshauses und Architekturdenkmals² könne durch die unziemliche Konfrontation mit dem anlässlich der Kunstmesse ›Mi-Art‹ auf den Domplatz überführten und der Fachwelt als ›Calamita Cosmica‹ (kosmischer Magnet) bekannten Monstrum Schaden nehmen.

Dieses entstammte den Händen des 1947 geborenen, von Legenden und Skandalen umwitterten Dandys und Eigenbrötlers Gino De Dominicis, der mit seiner Leidenschaft für entlegene Mythologien und extraterrestrische Lebensformen, mit Aufrufen zur kollektiven Arbeit an der Überwindung des Todes³ und mit seiner Verweigerungshaltung gegenüber modernen Dokumentationsmedien⁴ und den Benimmregeln des Kunstbetriebs nachhaltig zur eigenen Überhöhung zum *artibus divino*⁵ beigetragen hatte. Auch seine Arbeit am ›kosmischen Magneten‹ war 1988 unter strengster Geheimhaltung aufgenommen worden, so dass dieser 1990 im Museo d'Arte Contemporanea Grenoble mit entsprechendem Überraschungseffekt erstmals der Öffentlichkeit präsentiert werden konnte. In der Folge sollte das gewaltige Skelett trotz seiner rund 16 Zentner Gewicht etliche Male seinen Ort wechseln,⁶ bevor es im Jahre 2008 seine vorläufig letzte Ruhestätte in der umbrischen Kleinstadt Foligno fand.⁷

Hätte der noch heute als unsterblich verehrte,⁸ gleichwohl bereits 1998 verschiedene Gino De Dominicis den Angriff seines Ungeheuers auf den Mailänder

Dom noch selbst initiieren können, hätte er diesen vermutlich einmal mehr mit beredtem Schweigen kommentiert. Und auch ohne dieses fordert Calamita Cosmica als offenes Kunstwerk im Sinne Umberto Ecos⁹ die Eigeninitiative des Betrachters in höchstem Maße heraus: So sei etwa schon einleitend eingeräumt, dass bereits die Zuschreibung des Skelettes an Pinocchio nicht die einzig mögliche und noch nicht einmal die gängigste,¹⁰ in Mai-

1 FOCUS ONLINE 2007.

2 Die Bischofskirche ersetzt in ihrer heutigen Gestalt zwei Vorgängerbauten. Der Mailänder Herzog Gian Galeazzo Visconti initiierte 1386 den Neubau einer fünfschiffigen Basilika, dessen Fassade jedoch erst 1567 fertiggestellt werden konnte. Fünf Jahre später weihte der Erzbischof Karl Borromäus die Kirche auf den Namen ›Duomo di Santa Maria Nascente‹, weshalb ihr Vierungsturm von einer vergoldeten Figur Mariä bekrönt wird.

3 Vgl. insbes. DE DOMINICIS 1999.

4 1990 konnte doch immerhin eine Polaroid-Aufnahme der Calamita Cosmica in Umlauf geraten. Vgl. TOMASSONI 2011, S. 401.

5 Vgl. u.a. SEVERI 2011, S. 22/23.

6 Calamita Cosmica wurde in Venedig, Neapel, Ancona, Mailand, Rom, Hamburg, Paris und Brüssel ausgestellt. Kataloge bescheidenen Umfangs dokumentieren einzelne Stationen dieser Reise. Vgl. u.a. KAT.AUSST. ACONA 2005; KAT.AUSST. HÖRNU 2008.

7 Bereits 2001 hatte die Fondazione Cassa di Risparmio di Foligno für das Centro italiano arte contemporanea das Werk erworben. Vgl. TOMASSONI 2011, S. 353.

8 Vgl. OLIVA 2010.

9 Vgl. ECO 1962.

10 Italo Tomassoni, Kurator einer De Dominicis-Retrospektive im Rahmen der 48. Biennale Venedig 1999 und Gründer des ›Archivio Gino De Dominicis‹ (<http://www.ginodedominicis.it/>), ruft das Werk in Zusammenhang mit des Künstlers Interesse an Vergänglichkeit, Unsterblichkeit, außerirdischem Leben und seinen vielgestaltigen Inanspruchnahmen des Gilgamesh-Epos auf. Vgl. TOMASSONI 2010. Der Œuvre-Katalog kontextualisiert die Skulptur vor allem mit dem Gesamtwerk De Dominicis. Vgl. OLIVA 2010, S. 270. Francesca Franco schloss sich dem Verweis auf die sumerische Mythologie an. Vgl. FRANCO 2011, S. 135, 137. Dagegen brachte Silvia Colombo ein prähistorisches Hybridwesen, Tomassoni in anderem Zusammenhang zudem eine anthropomorphe, aber außerirdische Spezies ins Spiel. Vgl. COLOMBO 2013; TOMASSONI 2011, S. 352/353.



1 Gino De Dominicis: Calamita Cosmica, 1988, Polyesterol, L. 24 m, H. 4 m. Mailand, Piazzetta Reale (2007)

land aber allemal die attraktivste ist. Nachdem Carlo Collodis 1883 erstmals in Buchform veröffentlichter Bildungsroman für die Kleinsten, *Le avventure di Pinocchio*,¹¹ in Folge psychologisierender Relektüren¹² längst generell in den Blick der bildenden Kunst geraten war,¹³ musste insbesondere seine Präsenz in den dauerhaften wie ephemeren Kunstlandschaften Mailands eine weitere entsprechende Identifikation begünstigen, wenn nicht sogar nahelegen. Denn nicht erst die ›MiArt‹ hatte mit Luca Bolognesis ebendort präsentem Video ›Pinocchio‹ (2007), in dem der Held sich seine Nase sukzessive am Inneren der Membran des Bildschirms einschlägt, mit einer weiteren Variation des Stoffes aufgewartet. Vielmehr war schon am 19. Mai 1956 auf einer Verkehrsinsel des Corso Indipendenza Attilio Fagiolis ›Fontana a Pinocchio‹ enthüllt worden (Abb. 2), ein ›Brunnen, der es bereits ein halbes Jahrhundert vor Ankunft der Calamita Cosmica verstanden hatte, die transitorischen Fähigkeiten Pinocchios nach Modell eines mittelalterlichen Registergrabs in eine raumzeitliche Kausalordnung zu bringen.¹⁴ Während der leblose hölzerne Körper wie ein abgelegtes Kleidungsstück auf seiner Basis lagert, feixt auf dem Sockel darüber als säkulares Echo einer *elevatio animae* der (wieder) lebendige Knabe, der mit seiner Fleischwerdung nicht zuletzt seinen ebenfalls am Sockel verhafteten Versuchern Fuchs und Katze entkommen zu sein scheint. De Dominicis' Skelett ließe sich unschwer als dritte Phase des irdischen Daseins Pinocchios hinzudenken, zieht es doch lediglich die natürliche Konsequenz aus Pinocchios Fleischwerdung, indem es den Inkarnierten seiner hinzugekauften Hinfälligkeit überantwortet.

Und verlangt man dem Kunstwerk heute gemeinhin ab, mit dem Ort seiner Aufstellung in Korrespondenz zu treten, dann bringt erst die Identifikation des Skelettes mit Pinocchio auch das kapriziöse ›Spiel mit der [benachbarten] Baukunst‹ recht eigentlich in Gang. Die Gleichung Calamita Cosmica = sterbliche Reste Pinocchios soll deshalb im Folgenden in einer unverbindlichen Versuchsanordnung für bare Münze genommen werden, ganz nach Vorbild Pinocchios selbst, der seine Taler ebenfalls auf zweifelhaften Rat von außen und in der Hoffnung auf reichlichen Ertrag in die Erde säte.

Lange gehörte das Erkenntnispotenzial des von Heinrich Wölfflin popularisierten vergleichenden Sehens zu den unumstrittenen Errungenschaften der Kunstwissenschaft. Erst jüngere Forschungen haben auch die analytische Eigendynamik der Methode problematisiert.¹⁵ So gehört gemäß Vera Dünkel zu den ›rhetorischen Eigenarten ... [des] Nebeneinander-Zeigen[s] zweier Bilder‹ insbesondere der Umstand, dass dieses ›eher Verwandtschaften als Unterschiede suggeriert‹.¹⁶ Poin-tierend ließe sich in Bezug auf die Wirkungslogik so gearteter Suggestionskraft ergänzen, dass sich formale Kongruenzen mit der gleichen Selbsttätigkeit gern auch auf semantischer Ebene fortzuschreiben scheinen. Wo immer formale Lösungen einander ähneln, da muss gemäß einer der widerstandsfähigsten Prämissen unseres Faches auch der gleiche Geist am Werk gewesen sein.¹⁷ Stand im konkreten Fall deshalb zu befürchten, dass sich das Unvergleichliche am Ende doch vergleichen ließe und die vorübergehend vom Vergleichswerk determinierte Wahrnehmung der Kathedrale deren zuvor der Diskretion überantworteten Valenzen zum Vorschein bringen könnte?

Mit dem gotischen Gotteshaus und Pinocchio wurden in Mailand keineswegs nur zwei nationale Wahrzeichen mit edukatorischem Anspruch, zwei Bausteine des italienischen Kulturerbes lose und vorübergehend grup-

11 Ihren episodischen Charakter verdanken die Abenteuer Pinocchios dem Umstand, dass sie schon zwei Jahre zuvor als Fortsetzungsgeschichte in einer Wochenzeitschrift publiziert worden waren.

12 Vgl. insbes. MANGANELLI 1977.

13 Vgl. KAT.AUSST. NAMUR 2011, insbes. S. 51–66, hier am Beispiel von Jim Dine und Paul McCarthy. Anlässe zur künstlerischen Auseinandersetzung mit Pinocchio lieferten insbesondere die motivische Verwandtschaft zum Pygmalion-Mythos und die emotionalen Wirrungen Pinocchios als Symptome seiner sich anbahnenden Geschlechtsreife.

14 Über die Entstehungsgeschichte des Brunnens gibt das Museo Virtuale della memoria collettiva die una regione der Lombardia Auskunft. Vgl. <http://www.url.it/muvi/storie10.html> (23. August 2016).

15 Zuletzt auf der Tagung: Form und Ordnung. Zur Systematik des ›Vergleichenden Sehens‹, Humboldt-Universität zu Berlin, 09.–10. Juli 2015.

16 DÜNKEL 2008, S. 25.

17 Dass auch zufällige Konfrontationen diesen kognitiven Mechanismus in Gang setzen, ist der jüngeren Forschung keineswegs entgangen. Vgl. etwa GEIMER 2010.

piert. Bereits auf formalästhetischer Ebene ist kaum zu leugnen, dass selbst der stilsicherste Städteplaner den vorgefundenen architektonischen Bestand kaum harmonischer hätte erweitern können als das Station machende Skelett. Wie ein Echo antwortet die elfenbeinerne Färbung des Polystyrols auf den Grundton der marmornen Bischofskirche, frappierend korrespondieren die Rippen des riesigen Toten mit Maßwerk und Strebe-pfeilern des benachbarten Doms. Selbst Pinocchios Nasenbein strebt wie nach Vorbild der den Außenbau der Kirche dominierenden Fialen gen Himmel. Die benachbarten Werke erscheinen geradewegs wie aus einem Holz geschnitzt – und beinahe sieht man sich dazu veranlasst, der übergroßen Fassade des Skelettbaus das übergroße Skelett in Gedanken als Karyatide einzupassen. Der erste Standortvorteil, mit dem Mailand gegenüber anderen Städten aufwarten kann, liegt also im Baustil seiner Bischofskirche begründet, deren Orientierung an der französischen Kathedralgotik auf der italienischen Halbinsel eine Ausnahme bildet.

Vertieft wird er durch die Megalomanie, die beiden Werken eigen ist. Das Skelett Pinocchios, des einstigen Miniaturmodells des Menschen, ist in Umkehrung der Verhältnisse zum Riesen geworden, weist in seiner imposanten Länge von 24 Metern zudem die Anatomie eines Erwachsenen auf und wirkt nicht zuletzt deshalb auch ein wenig lächerlich. Natürlich: Weshalb sollte Pinocchio, nachdem sein Biograf den Griffel recht frühzeitig aus der Hand gelegt hat, nicht herangewachsen und erst im Mannes- oder Greisenalter verstorben sein? Durch Collodi wurden wir lediglich über Pinocchios Geburt, seine Metamorphose, über sein Heranwachsen zum Knaben und über erste Vorboten der Pubertät, nicht aber über Pinocchios Adoleszenz und Ableben informiert. Hier nun ist er tot, vielleicht untot, zweifellos aber groß geworden – so dass nicht das ›ob‹, sondern lediglich das ›wann‹ und das ›warum‹ seines exorbitanten Wachstums noch der Diskussion bedarf. Auf dem Mailänder Domplatz freilich fordert das spätmittelalterliche Ambiente auf, die Übergröße bedeutungsperspektivisch (das Gold des Stabs in Analogie dazu farbsymbolisch) zu verstehen. Größe und Bedeutung Pinocchios wären dann aber wohl erst seiner Rezeptions- und Vermarktungsgeschichte zu verdanken, das Wachstum seiner sterblichen Reste also als ein postmortales zu verstehen. Die Übergröße könnte ferner ironisch eine kulturelle Überbewertung Pinocchios nahelegen – ein kritischer Unterton, der als solcher neuerlich auch auf die benachbarte Kathedrale rückzuwirken droht. Könnten auch deren ungeheuerliche Dimensionen auf ungebührlichen Geltungsbehauptungen fußen? Gemessen an ihrer Grundfläche (157 × 109 m) gehört Santa Maria Nascente zu den größten Kirchen weltweit!

Noch einmal vergrößert sticht das Nasenbein aus dem Schädel des Toten hervor. Mit Blick auf dieses ließe sich eine Fiale, ein Schwert oder einen Phallus assoziie-



2 Attilio Fagioli: Monumento a Pinocchio, 1956, verschiedene Materialien. Mailand, Corso Indipendenza

ren, angesichts der partiellen Anamorphose des Mailänder Schädels ferner ein Echo des ähnlich seltsam deplatzierten, anamorphotischen Schädels auf Hans Holbeins d.J. Gemälde ›Die Gesandten‹ (1533) vernehmen. Als ständiger Ausweis von Pinocchios unheilvoller Neigung zur Sünde des Falsch-Zeugniss-Redens rückt die Nase allemal ein weiteres Assoziationsfeld in den Blick: Sollte der schmachlich verewigte Ausschlag des körpereigenen Lügendetektors etwa mit indiskretem Zeigegestus darauf hinweisen wollen, dass auch die Kirche es nicht immer allzu genau mit der Wahrheit genommen hat? Sollte ihr Hervordringen auf dem Domplatz die benachbarte Kathedrale gar als Lügengebäude diskreditieren wollen und hat diese den blasphemischen Flegel im Gegenzug vor die Tür gesetzt? Oder ganz anders? Die kindlichen Verfehlungen von Collodis Pinocchio hatten ja nicht zuerst in seinen Lügen, sondern zunächst einmal darin bestanden, dass er (fast alles) geglaubt hat. Auch diese Ausgangslage sei versuchsweise an die benachbarte Kirche herangetragen: Mahnt und läutert sie ihre Schutzbefohlenen in Entsprechung Gepettos oder stellt sie, nach Vorbild von Kater und Fuchs, den Arglosen phantastische Reichtümer in Aussicht, um in Besitz ihrer letzten Taler zu gelangen? Möchte Pinocchio die seinen also einmal nicht ins Puppentheater, sondern in den Klingelbeutel des *teatrum mundi* tragen, verlangt er im Gegenteil Ablass für solcherlei Sünden oder strolcht er noch im Tode lediglich absichts- und richtungslos in der Welt herum?

In jedem Fall fungiert die Nase, dieser zweite Verstoß gegen die menschliche Anatomie, als eigentlicher Anhaltspunkt zur Identifizierung des Entfleischten und

stellt sich damit in die Tradition der den Darstellungen christlicher Heiliger beigegebenen Attribute. So erscheint auch der Gedanke, es könne sich bei den Gebeinen um Verehrungsgüter des katholischen Kultes handeln, die – etwa zum Zwecke einer Prozession – vorübergehend ins Freie gerückt worden sind, als reizvoll und naheliegend. Präferiert man diese Lesart, so muss einem bald deutlich werden, dass es sich um mehr als nur die Reliquien eines gewöhnlichen Heiligen handeln könnte. Schon die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Collo-dis Novelle hatte in dessen hölzernem Hampelmann, den der Mailänder Künstler Bios Vincent nur zwei Jahre nach dem Besuch der Calamita Cosmica ans Kreuz schlagen sollte (»pinocchio crocefisso«, 2009), immer wieder einen »verkappten Christus«¹⁸ erkennen wollen.¹⁹

Nimmt man diese Fährte auch im besprochenen Falle auf, setzt sie ein beachtliches personelles und theologisches Vexierspiel in Gang. Während die irdische Abwesenheit der Gebeine des am Kreuz gestorbenen Christus eines der zentralen Mysterien des Christentums markiert, wären diejenigen des holzgeborenen Pinocchios wohl kaum je vermisst worden. Gleichwohl lagen sie 2007 zu Füßen des Doms, als gelte es, doch wenigstens die durch die Fleischwerdung Christi präfigurierte Fleischwerdung Pinocchios unter Beweis zu stellen. Denn erst das Wunder seiner Inkarnation konnte auch dem pinienhölzernen Knaben jenes Skelett zubilligen, dass sich über die anschließende Staubwerdung seines Fleisches wieder freilegen ließ. Die den jeweiligen Variationen der Holz-Geist-Fleisch-Asche-Metamorphosen anhängige, komplexe Dialektik zwischen Präsenz und Absenz, Urbild und Abbild, Kultbild und Kunstbild, Versuchung und Entsagung, Sünde und Läuterung, heilsgeschichtlicher Zielbestimmung und heillosen Irrfahrt gewinnt im vergleichenden Blick auf Skelett und Kathedrale nicht nur an Virulenz und Anschaulichkeit, sondern erhält auch mit jeder sonntäglich dort abgehaltenen Eucharistiefeyer neue Nahrung. Die christologischen Implikationen von Gino De Dominicis' Pinocchio zementiert in Mailand nicht zuletzt der mit seiner Spitze im Mittelfinger der Skulptur verankerte Stab: Zeit seines Lebens hatte der Künstler weniger an einem personalisierten Stil als vielmehr an einem personalisierten Motivfundus gearbeitet und mit letzterem ein komplexes Verweissystem auch zwischen seinen einzelnen Werken gesponnen. Wie andere seiner Versatzstücke – zu denen auch menschliche Gebeine und überlängte Nasen²⁰ gehören – ist auch der vergoldete Stab schon seit den späten 60er Jahren in unterschiedlichsten Kontexten und sogar in der Malerei²¹ zum Einsatz gekommen. Zwischen singulären Inszenierungen in den Jahren 1967 (»Equilibro 1 (Asta)«)²² und 1971 (»Asta in equilibrio«) etwa hatte der Stab bereits einmal auch ein (lebensgroßes) menschliches Skelett (mit natürlicher Gesichtsanatomie) mit dessen Mittelfinger am Boden fixiert (»Il tem-

po, lo sbaglio, lo spazio«, 1969).²³ In der Nachbarschaft zum Mailänder Gotteshaus indes evoziert das modifizierte Ensemble den Kreuzestod Christi, gleich, ob der goldene Schaft den Toten nun wie ein Magnet, ein Pin oder ein regelrechter Nagel an die vorgesehenen Koordinaten heftet.

Gerade angesichts seiner paradoxen Doppelnatur stellt sich einmal mehr die Frage nach dem Anlass seines Besuches auf dem Mailänder Domplatz: Was »will« das riesige Skelett des kleinen Teufels hier? Flieht es vor dem besorgten Vater, oder will es im Gegenteil unter den Kreuzrippen des Gotteshauses zu diesem zurückfinden, wie einst Pinocchio zwischen den Rippen eines Walfisches? Und hatte Giorgio Manganelli den Leib dieses Walfisches nicht als das beängstigend Weibliche, den Mutterschoß interpretiert?²⁴ Sucht also Pinocchio vielmehr die Nähe der zu Lebzeiten entbehrten Mutterfigur, hier: der *Mater Ecclesiae*? In welche raumzeitliche Ordnung ließe sich die Gruppe in diesem Falle bringen? Fügen sich Santa Maria Nascente und Calamita Cosmica zu einer Pietà zusammen oder deutet das Patrozinium »Mariä Geburt« im Gegenteil darauf hin, dass dem Schoß des älteren, von mariologischem Geist beseelten Skelettbaus soeben ein knöcherner Sprössling entstieg ist? Mimt am Ende das eigens angelegte, aber wohl dennoch recht unbehagliche Kiesbett auf der Piazzetta Reale die bethlehemitische Krippe?

Ein Mutter-Kind-Verhältnis würde freilich die mutter- aber ebenfalls fleckenlose Zeugung durch Gepetto je nach theologischem Standpunkt ergänzen, spiegeln oder gar in Abrede stellen. Fest steht: Mit Blick auf den Vater kommt auch das Motiv des Demiurgischen und mit ihm die Selbstreflexion der Kunst ins Spiel. Setzte man etwa anstelle des kunsthandwerkenden *deus artifex* Gepetto den genialischen *artibus divinus* Gino De Dominicis, so wäre zu klären, inwieweit dieser Pinocchio (neues) Leben eingehaucht, lediglich sein Gedenken reanimiert, oder im Gegenteil einen Angriff auf dessen ewiges Fortleben unternommen hat, womöglich zu Gunsten der eigenen, im Fortleben seines Werkes wenigstens diesseitig gewährleisteten Unsterblichkeit? Und während solch eschatologische Fragen hier weniger auf ein Ende hin als

18 SCHÜMER 2015.

19 Insbesondere und mit Bezugnahme auf apokryphe Schriften über die Kindheit Jesu: PIEROTTI 1981.

20 Diese war seit den 1980er Jahren zu einer »trademark« Gino De Dominicis herangewachsen. Vgl. OLIVA 2010, S. 198.

21 OLIVA 2010, S. 180; Senza Titolo, 1985, weitere Beispiele: TOMASSONI 2011, S. 314/315.

22 OLIVA 2010, S. 116.

23 Diesem ist neben Rollschuhen auch das an die Leine gelegte Skelett eines Hundes beigegeben. Zu den mannigfaltigen Implikationen des Werkes vgl. GUERCIO 2015, S. 104–107; OLIVA 2010, S. 136; TOMASSONI 2011, S. 232–234. Zu weiteren Verwendungen des Stabs vgl. TOMASSONI 2011, S. 210–214, 228/229, 275, 281–283.

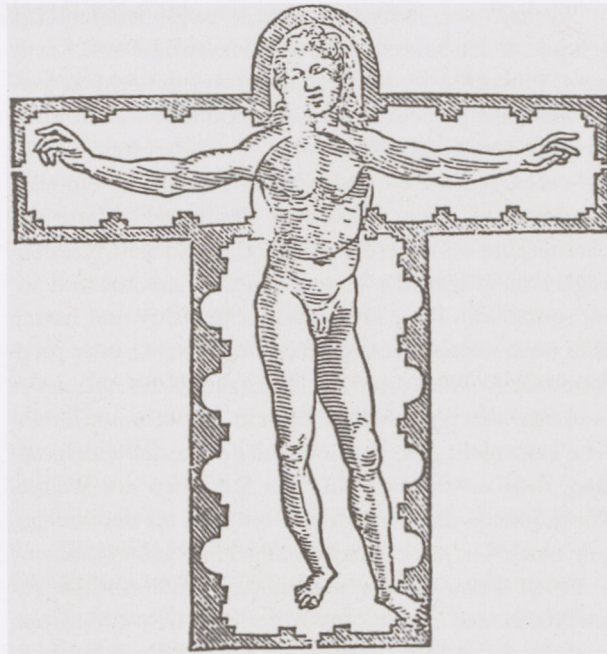
24 Vgl. MANGANELLI 1977, S. 156.

wieder zurück an den Anfang zu führen scheinen, harrten abseits davon noch immer geschichtsphilosophische, erinnerungspolitische und denkmalpflegerische Probleme ihrer Diskussion: Bahnt sich etwa in der bestürzenden Skelettierung Pinocchios auch die Staubwerdung des Architekturdenkmals an? Ist der irdische Weg des Verfalls tatsächlich ›sämtlichen‹ italienischen Institutionen, Schriften und Symbolen vorgezeichnet? Und wie wäre diesem Umstand zu begegnen?

Wenn letztgültige Antworten hier ausbleiben müssen, steht wohl immerhin fest, dass die Provokation der Mailänder Heimsuchung nicht in der Konfrontation des altehrwürdigen Genius loci mit einem allzu ›fremdartigen‹ Geist der Happening-Kultur bestand. Im Gegenteil dürften die formale Gestalt und die von der Kathedrale gehegten materiellen und immateriellen Inhalte den kosmischen Magneten geradewegs angezogen haben, so dass die unausweichliche und buchstäbliche Distanzunterschreitung der kindischen Abenteuerlust Pinocchios die kaum minder abenteuerlichen Erzählungen, auf denen die Autorität der Kirche fußt, als solche zu entlarven drohte. Denn tatsächlich konnte man sich wohl auf der Piazzetta Reale des Eindrucks kaum erwehren, die benachbarte Bischofskirche durch das Werk De Dominicis' nicht auch ein wenig karikiert zu sehen. Und so



3 Gino De Dominicis: Calamita Cosmica, 1988, Polyesterol, L. 24 m, H. 4 m. Foligno, ehem. Kirche Santissima Trinità in Annunziata (seit 2008)



4 Pietro Cataneo: Proportionsfigur mit Kirchengrundriss, Holzschnitt, aus: *L'architettura libro otto*, Venedig 1567

mag angesichts des skelettierten Grinsens, mit dem der retardierte Plagegeist seinen dämonischen Mailänder Schabernack mit penetranter Süffisanz goutierte, so mancher froh gewesen sein, dass der Spuk vorbei war, noch bevor Pinocchio seine Nase in sämtliche geistliche Mysterien hatte stecken können.

So mancher könnte ferner behaupten, dieser sei heute in Foligno (Abb. 3) ohnehin besser aufgehoben. Denn auch wenn der barocke Baustil der entweihten Kirche Santissima Trinità in Annunziata²⁵ dem Mailänder Skelettbau mit Blick auf die Ausbildung formaler Assoziationsangebote um einiges nachstand, wurde erst mit Pinocchios Beisetzung in Foligno endlich auch der traditionsreichen Denkfigur des anthropomorphen Kirchengrundrisses Tribut gezollt. In der Architekturtheorie der Frühen Neuzeit war die Proportionsfigur in Tradition Vitruvs von Theoretikern wie Francesco di Giorgio Martini²⁶ nicht nur in die Kreuzgrundrisse christlicher Sakralarchitekturen eingepasst, sondern diese Grundrisse, wie etwa bei Pietro Cataneo, sogar selbst auf die Proportionsfigur zurückgeführt worden (Abb. 4).²⁷ Ganz in diesem Sinne konnte ein Bericht über Pinocchios ›Einschiffung‹ in Foligno mit Blick auf die Maße von Skelett und Kirchenschiff geradewegs eine dahingehende beidseitige Prädestination suggerieren: »lunga 24 metri e larga 4, occupa tutta la navata, che di metri ne misura 26.«²⁸

25 Diese geht insbesondere auf die in den Jahren 1760–75 vollzogenen Umbauten Carlo Murenos zurück.

26 Vgl. ZÖLLNER 2004, S. 320/321.

27 ZÖLLNER 2004, S. 331.

28 MILIANI 2014. Mit rein kuratorischer Pragmatik diskutierte Colombo die Qualität des (zu abgelegenen) Aufstellungsortes des (zu großen) Skelettes. Vgl. COLOMBO 2013.

Weshalb also hatte sich nicht schon in Mailand die Reliquie in den Schrein oder der Gekreuzigte aufs Kreuz legen, Pinocchio in den Wal schieben oder seinem Skelett wenigstens eine Außenhaut symbolischen Zuschnitts zurückgeben lassen? Warum musste er unter freiem Himmel verharren wie ein Exkommunizierter oder ein kurz vor dem Ziel seiner Pilgerreise Verdorrter? Hatte das Christentum seinen weltlichen und geistlichen Würdenträgern nicht stets die Bestattungen *ad sanctos* und somit ›innerhalb‹ ihrer Gotteshäuser gewährt und hatten nicht noch säkulare Staaten entweihte Kirchen oder pseudosakrale Architekturen der Beisetzung ihrer nationaler Geistesgrößen vorbehalten? Spricht Pinocchios schämliche Lage nicht ganz gegen die hier aufgestellte Behauptung, dass unter den bisherigen Stationen des Weitgereisten gerade der Mailänder Domplatz als der nachgerade ideale Ort seiner letzten Ruhe hätte gelten können?

Noch dieser einzige vermeintliche Schönheitsfehler der Mailänder Zusammenkunft lässt sich entkräften, insofern er sich lokal erklärt: 1576 hatte der von gegenreformatorischem Eifer getriebene, 1565 zum Mailänder Erzbischof berufene Karl Borromäus im 27. Kapitel seiner *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* unmissverständlich festgelegt, dass die Grablegung von Laien innerhalb der Kirche fortan nur noch mit bischöflicher Genehmigung und auch bei einer solchen bestenfalls noch im Eingangsbereich der Kirche zuzulassen sei.²⁹ Ohne Rücksicht auf Rang und Namen hatte Borromäus im Zuge dessen im Dom und in anderen Kirchen seines Bistums selbst die Gebeine und Gräber Hochadeliger fortschaffen lassen.³⁰ Und so verbleibt am Schluss allein die Frage: Weshalb sollte es ausgerechnet Pinocchio besser gehen?

Literatur:

- COLOMBO 2013: Silvia Colombo, De Dominicis si è fermato a Foligno, in: Neura Magazine 2013. <http://neuramagazine.com/de-dominicis-ex-chiesa-foligno-che-effetto-fa/> (24. August 2016).
- DE DOMINICIS 1999: Gino De Dominicis, Lettera sull'immortalità (1970), in: Flash Art (aprile-maggio 1999), S. 82–84.
- DÜNKEL 2008: Vera Dünkel, Vergleich als Methode, in: Horst Bredekamp/Birgit Schneider/Vera Dünkel (Hg.), Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, Berlin 2008, S. 24–28.
- ECO 1962: Umberto Eco, Opera aperta, Mailand 1962.
- FOCUS ONLINE 2007: Unbekannter Autor, Mailand: »Pinocchio«-Skelett sorgt für Wirbel, in: FOCUS Online, 30.3.2007. http://www.focus.de/kultur/kunst/mailand_aid_52229.html (19. Januar 2016).
- FRANCO 2011: Francesca Franco, Biografia/Biography, in: KAT. AUSST. Venedig 2011, S. 134–137.
- GEIMER 2010: Peter Geimer, Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen, in: Lena Bader/Martin Gaier/Falk Wolf (Hg.), Vergleichendes Sehen, München 2010, S. 45–69.
- GUERCIO 2015: Gabriele Guercio, L'arte non evolve: L'universo immobile di Gino De Dominicis, Monza 2015, S. 104–107.
- KAT. AUSST. ACONA 2005: Italo Tomassoni (Hg.), Ancona per Gino De Dominicis: calamita cosmica. Mostra tenuta ad Ancona, Mole Vanvitelliana, Ausstellungskatalog, Ancona 2005.

- KAT. AUSST. HORNU 2008: Laurent Busine/Jean de Loisy (Hg.), Calamita Cosmica, Gino De Dominicis. Katalog zur Ausstellung des Musée des Arts Contemporains de la Communauté Française de Belgique, Hornu 2008.
- KAT. AUSST. NAMUR 2011: Olivier Duquenne, Pinocchio & Co. Contes de Fées & Art Contemporain, Ausstellungskatalog, Oostkamp 2011.
- KAT. AUSST. Venedig 2011: Vittorio Sgarbi (Hg.), Gino De Dominicis: teoremi figurative, Ausstellungskatalog, Mailand 2011.
- MANGANELLI 1977: Giorgio Manganelli, Pinocchio. Un libro parallelo, Turin 1977.
- MAYER-HIMMELHEBER 1984: Susanne Mayer-Himmelheber, Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum. Der Secunda-Roma-Anspruch Carlo Borromeus und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen, München 1984.
- MILIANI 2014: Donatella Miliani, Foligno, dentro l'ex chiesa della Santissima Trinità in Annunziata attirati dalla »Calamita Cosmica«, in: La Nazione, 22.01.2014.
- OLIVA 2010: Achille Bonito Oliva (Hg.), Gino De Dominicis: The Immortal, Mailand 2010.
- PIEROTTI 1981: Gian Luca Pierotti, Ecce Puer (il libro senza frontespizio e senza indice), in: Gian Luca Pierotti (Hg.), C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio, Mailand 1981, S. 5–41.
- SEVERI 2011: Daniela Severi, Gino De Dominicis: Man and God, in: KAT. AUSST. Venedig 2011, S. 22/23.
- SCHÜMER 2015: Dirk Schümer, Haben Lügen lange Nasen?, in: Die Welt, 22.12.2015. http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article150227595/Haben-Luegen-lange-Nasen.html (24. August 2016).
- TOMASSONI 2010: Italo Tomassoni, The Epic of Gino De Dominicis, in: OLIVA 2010, S. 31–37.
- TOMASSONI 2011: Italo Tomassoni (Hg.), Gino De Dominicis. Catalogo ragionato, Mailand 2011.
- ZÖLLNER 2004: Frank Zöllner, Anthropomorphismus. Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier, in: Otto Neumaier (Hg.), Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras, Möhnese 2004, S. 307–344.

Bildnachweis:

Abb. 1: TOMASSONI 2011, S. 84

Abb. 2: http://www.milanoarte.nl/images/beelden/groot/Fagioli_Attilio_Monumento_Pinocchio_Corso_Indipendenza_sculptura_statue_statua_Art_at_Site_Milano_Milan.jpg (24. August 2016)

Abb. 3: <http://neuramagazine.com/de-dominicis-ex-chiesa-foligno-che-effetto-fa/> (24. August 2016), Fotografien: Silvia Colombo

Abb. 4: ZÖLLNER 2004, S. 331

29 Vgl. MAYER-HIMMELHEBER 1984, S. 157.

30 Vgl. MAYER-HIMMELHEBER 1984, S. 65, 157, 161.