

7. internationales forum des jungen films

berlin
26.6. – 3. 7.
1977

25

PADRE PADRONE

Vater und Herr

Land	Italien 1977
Produktion	Radiotelevisione Italiana / Giuliano G. De Negri, Rom
Regie	Paolo und Vittorio Taviani
Buch	Paolo und Vittorio Taviani, nach dem Roman 'Padre Padrone: l'educazione di un pastore' von Gavino Ledda
Kamera	Mario Masini
Schnitt	Roberto Perpignani
Ausstattung	Giovanni Sbarra
Kostüme	Lina Nerli Taviani
Musik	Egisto Macchi
Ton	Giovanni Sardi
Regie-Assistenz	Marco di Poli
Produktionsleitung	Tonino Paoletti
Darsteller	
Gavinos Vater	Omero Antonutti
Gavino	Saverio Marioni
Gavinos Mutter	Marcella Michelangeli
Gavino als Kind	Fabrizio Forte
Schäfer	Marino Cenna
Sebastino	Stanko Molnar
Cesare	Nanni Moretti
Uraufführung	17. Mai 1977, Cannes
Format	16 mm, Farbe, 1 : 1,33
Länge	114 Minuten

PADRE :

Vater

PADRONE :

Herr – Besitzer – Chef – Arbeitgeber

Inhalt

Erzählt wird die Geschichte eines sardischen Hirten, der bis zu seinem 18. Lebensjahr ein Analphabet war. Heute ist er ein Intellektueller und Autor eines Buches, das mit dem Viareggio-Preis ausgezeichnet wurde.

In diesem Buch erzählt der nun schreibkundige Gavino Ledda das Leben des Analphabeten Gavino Ledda. Er schreibt eine sehr poe-

tische Sprache. Sein Fall ist außergewöhnlich. Das Außergewöhnliche offenbart die sozialen Umstände, die uns alle zu Verantwortlichen machen. Es zeigt zugleich, wie man auf eine neue Art Bewußtsein finden kann, ohne seine eigene Herkunft zu verlieren.

Es ist etwas Biblisches oder Mythisches in der Geschichte von Gavino. Mythisch oder biblisch ist auch der Gegenspieler Gavinos, sein Vater. Der Vater hat für seinen Sohn den Hirtenberuf ausgewählt. Er mußte ihn wählen. Er hat damit für ihn die Unterwürfigkeit gewählt, die Abgeschiedenheit, das Schweigen der Einsamkeit. Gavinos Vater ist ja auch sein Arbeitgeber, sein Padrone. Diese Doppel-Rolle birgt viel Explosives.

Der Vater, der bereit ist, seinen Sohn zu opfern, erinnert an den Mythos von Isaak. Die Opferung geschieht im Namen eines übergeordneten Prinzips: Besitz und Überleben. Zwischen Vater und Sohn finden wir die Elemente Liebe/Haß und Verpflichtung/Rache sowie die Struktur des Ödipus-Komplexes. Zugleich symbolisieren der Zorn des Vaters (die Logik des Besitzes und damit der Macht) und der Zorn des Sohnes (die Logik der Unterwürfigkeit, die verneint und revoltiert) in ihrer Notwendigkeit den Zusammenprall zweier Klassen.

Der Vater holt Gavino mit 6 Jahren aus der Schule. Gavino muß die Schafe hüten. Oder die jüngeren Brüder sterben vor Hunger. Der Vater hat keine Wahl. Lernen ist ein Privileg der Reichen, der Löwen. Mit dem Zwang der Notwendigkeit macht der Vater aus Gavino einen Hirten, einen Bewohner der Einsamkeit. Eine zunehmende innere Gewalt ergreift Gavino, löst das Kind von der Mutter, von der Familie, vom Dorf, von den anderen Hirtenkindern, die genau wie er in der Einsamkeit verloren sind.

Herrlich und terrorisierend wie ein heidnischer Gott vollzieht der Vater an Gavino die Verwandlung: Das Kind wird sich selbst nur wiedererkennen in der Sprache der Natur, in Zwiesprache mit Bäumen, Schafen, dem Wind, den Bergen, der Sonne.

Auch seine Sexualität, die eine Kontaktaufnahme zu anderen braucht, explodiert und geht zwangsläufig in ihn zurück. Als Folge davon vermenschlicht Gavino einen Esel, eine Eiche oder ein Stück Erde.

Das Kind ist der besitzergreifenden Passivität des Schweigens ganz ausgeliefert. Nur wenig muß geschehen, damit das so lange unterdrückte Kommunikationsbedürfnis sich freien Lauf verschafft. Gavino hört in den Bergen eine Ziehharmonika. Die Musik, der Rhythmus, der in schwindelnder Höhe Brücken über tiefe Abgründe bauen kann und die Ufer verbindet, nimmt ihn gefangen. Gavino will eine Ziehharmonika haben, damit musizieren, koste es, was es wolle. Wenn ihm auch niemand zuhört dabei, so hört er sich doch zumindest selbst. Um in den Besitz einer Ziehharmonika zu gelangen, betrügt er und bricht aus den Konventionen aus, die sein Vater ihm anerzogen hat. Er ist ungehorsam, aber er ist bereit, die Konsequenzen auf sich zu nehmen.

Der Vater hat das geniale antikische Gespür des Padrone. Er wendet eine neue Form von Gewalt an, nicht so barbarisch, aber mit ihr kann er seine Untergebenen ganz in Besitz nehmen. Es ist der Mythos des Reichtums. Der Vater hat über Jahre hin insgeheim Ölbäume wie Kinder großgezogen. Der Olivenhain kann ihn und Gavino und die ganze Familie reich machen. Damit würden sie aus dem Zwang des Hirten-Daseins erlöst. Der Vater gewinnt Gavino mit einer Verheißung. Gavinos Jugend besteht aus harter Arbeit und Gehorsam.

Das geht gut, bis in einem Winter der Frost stärker ist als sonst und alle Illusionen einfrieren. Das laute Klagen des Vaters, ohne Scham und Würde, zerstört seine Unantastbarkeit, Gavino erkennt, daß er das ausnutzen muß. Die Maschen des Netzes haben sich vergrößert, er muß durch sie entkommen. Er muß weg aus dem Schafstall, weg aus dem Dorf, weg aus Sardinien. Er muß weg. Auswandern. Nach Europa.

Wofür man allein nicht genügend Unternehmungsgeist hat, das wird leicht und durchführbar, wenn man sich in der Gruppe dazu entschließt. Ausgehungerte und verzweifelte Hirten wie Gavino finden sich zusammen. Gemeinsam finden sie die Kraft, ihrem Zorn Erleichterung zu verschaffen und die Möglichkeit einer Befreiung zu nutzen. Eine undenkbbare Freude erfaßt sie wegen der Entscheidung, die sie getroffen haben. Gemeinsam weinen sie in den Armen der Mütter, der Väter, der Brüder am Tag der Abreise. Gemeinsam verabschieden sie sich auf der Fahrt zum Schiff von ihrem Land. Ihr Abschied ist ein Fluch gegen die heiligen Eichen Sardinien.

Aber Gavinos Vater hatte auch einen Plan. Gavino kann nicht lesen und schreiben. Er hat nicht kontrollieren können, ob der Vater seine schriftliche Einwilligung zur Abreise gegeben hat. Der Vater hat sie nicht gegeben. Die anderen Hirten gehen. Gavino darf nicht, er muß umkehren. Im Dorf empfängt ihn ein Gelächter, das homerisch wirkt. Nur der Vater scheint nicht zu lachen. Aber in Wirklichkeit lacht auch er.

Gavino ist wieder der Unterlegene, weil er der Sprache nicht mächtig war und das Gesetz gegen ihn. Doch seine jüngeren Brüder rächen ihn. Das Unglück mit den Ölbäumen zwingt sie, sich wieder in die Einsamkeit der Berge zurückzuziehen. Sie zünden den Schafstall an. In einer Nacht der Lügen, in der der Vater in die Fallen geht, die sie ihm gestellt haben, in der er geblendet und ohnmächtig nicht den Mut hat, der Realität in die Augen zu sehen, brennt das Hirtengefängnis, wird zum Scheiterhaufen, den sie in verzweifelter und geradezu blasphemischer Freude umstehen.

Der Vater klagt an. Er rührt an den wahren Grund für die Tat. Für einen Moment flüchtet er sich in den Wahnsinn. Aber er taucht wieder auf, mächtiger als zuvor durch seine von der Herrsch-Sucht eingegebenen Ideen. Mit einer dieser Ideen, die die Macht im Augenblick der Not hervorzuzaubern imstande ist, verfolgt er ein neues Ziel, verändert seinen Plan, durch wirtschaftliche Abhängigkeit zu herrschen. Er verkauft das Vieh, die Schafe und die Weiden. Den Erlös hinterlegt er in einer Bank. Er verpfändet sein ganzes Kapital: das Geld aus dem Verkauf wie die Arbeitskraft der Töchter – sie werden Hausangestellte auf dem Festland. Auch die der Söhne – gegen ein Darlehen verdingt er sie als Lohnarbeiter. Gavino als Ältester wird die Schule abschließen, der Vater wird selbst sein Lehrer sein. Als Freiwilliger wird er zum Heer gehen. Er wird als Elektrotechniker zurückkommen oder in der Armee Karriere machen. In beiden Fällen wird es ein sozialer Aufstieg für die ganze Familie sein.

Als Rekrut auf dem Festland erlebt Gavino, daß das Sardische eine fremde Sprache in seinem Vaterland ist. Es ist eine Sprache, die isoliert. Die Sprache wird vom Gesetz negiert. Und Gavino, als subalterner Sarde, wird von der Gesellschaft negiert. Er wird im besten Fall zur untersten Schicht gehören. Denn das System lebt von der pyramidalen Hierarchie. Und dann sagt er NEIN.

Gavino wird das Gesetz besiegen.

Paolo und Vittorio Taviani

Interview mit Paolo und Vittorio Taviani

- Was ist der Inhalt dieses Films?
- Es ist die Geschichte eines sardinischen Hirten, der bis zum Alter von zwanzig einsam war und ein Analphabet. Er war von den anderen isoliert, allein mit seiner Herde in den Bergen, getrennt von seiner Familie, ohne Schule und auch ausgeschlossen von der Gemeinschaft seines Heimatortes. Sein Vater war zwangsläufig das brutale Werkzeug dieser Trennung.

Aber dieses Kind des Schweigens rebellierte gegen seinen Vater, der auch sein Herr war. Er machte sich ganz allein ans Studium, er bekam sein Diplom auf dem Gebiet der Sprachwissenschaft und schrieb dann ein Buch über sich. Dieser Hirte ist jetzt sechs- unddreißig Jahre alt und heißt Gavino Ledda.

Was uns am meisten beeindruckte, als wir diese Geschichte hörten, läßt sich in dem einen Wort zusammenfassen: Sprachwissenschaft. Die Eroberung des Wortes: Das Wort oder der Ton als Rebellion, als ein Mittel zur Vernichtung des Schweigens.

Vom Schweigen zur Kommunikation – so könnte der Untertitel des Filmes lauten. Dabei wäre das Schweigen mit der Passivität gleichzusetzen und die Kommunikation mit dem Dasein unter anderen, mit dem Bemühen, die eigene Identität zu finden und die Umwelt gemeinsam zu verändern. Dieses Thema wiederum hat in allen unseren Filmen eine Rolle gespielt.

- Es ist also eine einmalige Geschichte, die auf eine allgemeine Situation hinweist?
- Richtig. Und eine Geschichte zudem, die im Grunde auf eine ganze Vielzahl von Unterordnungen hinweist. Einige sardische Hirten sagten uns, daß nicht Gavino sondern sie diese Geschichte mit ihrem Leben geschrieben hätten ...

Vor einigen Monaten wurde die öffentliche Meinung in Italien durch eine Meldung aufgerüttelt: sie bezog sich auf den Selbstmord eines Hirten, der sich mit fünfzehn Jahren aus Verzweiflung über seine völlige Einsamkeit umgebracht hatte. Auch dies ist die Geschichte einer Subordination, einer Ausschließung und des Schweigens, das dann durch diesen fünfzehnjährigen Schäfer mit dem Selbstmord gebrochen und zurückgewiesen wurde. Es ist ein tragischer und negativer Akt der Rebellion ... Das ist durchaus vergleichbar mit dem Aufbegehren des Gavino, nur daß es in unserem Fall bei gleicher Dramatik zu einem positiven Ausgang kam. Auf dramatische Weise, mit tausend Widersprüchen und ohne eine endgültige Lösung, zerstörte Gavino mit seiner Autobiographie die Bedingungen seiner Unterordnung. Und in dem er sich den Kode aneignete, konnte er diese Botschaft als Moment eines kollektiven Wandels anderen zukommen lassen. Der Film nun, den wir gemacht haben, behauptet seinen eigenen Wert ebenfalls als eine direkte Dokumentation in diesem Sinn ...

- Wie ist Ihr Verhältnis zu dem von Ledda geschriebenen Buch und was sind nach Ihrer Meinung die richtigen Beziehungen zwischen der bedruckten Buchseite und der Leinwand?
- Wie wir bereits erklärt haben, erfuhren wir zum ersten Mal durch eine Zeitungsnachricht etwas über Gavinos Geschichte. Wir hatten irgendwo von einem Hirten gelesen, der es zu einem Diplom in den Sprachwissenschaften gebracht hatte. Diese kleine Nachricht ließ uns sofort die Hypothese unseres neuen Films finden. Wie dies oft nach Jahren fruchtloser Untersuchungen der Fall ist, brachte eine Ausnahme von der Regel mit einem erstaunlichen Tempo die Antwort für unsere Fragen. Das Projekt bekam sehr schnell die genauen Umriss eines Plans. Dann lasen wir das Buch. Wir müssen gestehen, daß dieses Buch uns sehr erschütterte hat. Es ist eines der Besten, das wir in den letzten Jahren gelesen haben. Es besitzt natürlich seine eigene literarische Abgeschlossenheit, von der wir uns ausgeschlossen fühlten. Und hätten wir uns nicht als ausgeschlossen empfunden, wären wir zwangsläufig seine Gefangenen geblieben.
- Ist dies eine Frage der Sprache?
- Die Sprachen sind nicht austauschbar. Die Sprache der Literatur unterscheidet sich von der des Films. Und wenn man eine Arbeit lebendig machen will, so bedeutet das, daß man den Kontakt zu anderen mit der konkreten Realität einer bestimmten Sprache herstellen muß.

Damit beginnt alles wieder von Neuem. Man muß das in der literarischen Sprache ausgedrückte Werk sozusagen zerlegen, es auf eine Vielzahl materieller Elemente reduzieren, um es dann in einer neuen, eigenen Sprache zu komponieren, also der Sprache des Films. Und da wir davon überzeugt sind, daß die Sprache die gesamte Persönlichkeit desjenigen ausdrückt,

der sich ihrer bedient, mußte also ein Kontakt hergestellt werden zwischen unseren Erfahrungen als Menschen und Filmemachern und jenen des Gavino Ledda, eines Mannes und Buchautors. Ein Film sollte diese Begegnung, diesen Zusammenstoß widerspiegeln.

Das ist auch einer der Gründe dafür – wir wollen das so laut wie möglich wiederholen – warum wir unseren Beruf, warum wir das Kino so lieben. Das Kino ist ein Instrument, mit dessen Hilfe wir heute Dinge außerhalb unserer selbst erfahren können. Wir können uns so mit anderen Quellen der Wirklichkeit in Beziehung setzen und können damit uns wie auch andere verändern. Das Kino kann vielerlei sein: Dokument und Interpretation, Bericht und Projekt, wissenschaftliches Ergebnis und kühne Imagination. Die Herstellung dieses Filmes hatte für uns eine konkrete Bedeutung: Wir lernten einen Mann kennen und damit seine höchst eigentümliche und zugleich höchst aufschlußreiche Erfahrung. Wir brachten zwei Monate in Sardinien zu – zwischen den Ställen und Weiden, unter den Gesichtern, Stimmen, Gesten und dem Himmel dieser Insel – einem Himmel, unter dem diese Geschichte sich ebenso abspielte wie andere Geschichten danach. All dies wurde von der Kamera registriert und wird, so hoffen wir, im Film wiederkehren – *zusammen mit* der Unmittelbarkeit der direkten Dokumentation.

- Habe ich Sie richtig verstanden, daß Sie die Worte *zusammen mit* hervorgehoben sehen möchten? Warum?
- Weil – und auch diese Sache wollen wir ganz laut sagen – die Bedeutung dieser Begegnung sicher nicht mit der direkten Dokumentation beendet werden kann. Wäre sie damit abgeschlossen, so hätten wir nur die Aufgabe einer passiven Registrierung einer wissenschaftlichen Erkundigung erledigt. Die Begegnung mit einer außerhalb unserer selbst liegenden Erfahrung verlangt unsere volle Verantwortung. Wir müssen zahlreiche Fragen und Hypothesen verifizieren, die sich aus unserem Leben und aus unserer Forschung ergeben, die wir im Zusammenhang mit unserer Filmarbeit gemacht haben. Einige dieser Fragen, die für uns von besonderer Bedeutung sind, haben wir in dem Film aus einem neuen Gesichtswinkel und mit einer neuen Perspektive formuliert.
- Was sind denn das für Themen oder Fragen?
- Es ist uns etwas peinlich, von Themen zu sprechen, also etwas als ein Thema zu definieren, was für uns in erster Linie – wie soll ich das ausdrücken – in Bewegung umgesetzte Energie ist. Wie dem auch sei, die Beziehungen zwischen Geschichte und Natur, zwischen Individuum und der Gruppe kehren auch in PADRE PADRONE als Themen wieder. Wie *San Michele* erzählt auch dieser Film ein ganz individuelles Geschehen. Aber das geschieht, um die Vorstellung vom Individuum als Mikrokosmos, als in sich geschlossene, isolierte und sich selbst genügende Einheit zurückzuweisen. Tatsächlich hat die Geschichte eines Individuums für uns nur dann Bedeutung, wenn sie die Unmöglichkeit einer Geschichte erhellt, die sich nur mit einem Individuum beschäftigt. Einsamkeit, Isolierung, Trennung – das sind alles die Folgen einer autoritären Macht, die es zu zerschlagen gilt, wenn man sich vor der Selbst-Negation retten will. Je einsamer ein Mensch ist, desto dringender wird in ihm der Wunsch, sich in seiner Klasse, in der Gruppe wiederzuerkennen. Die Essenz von Gavinos Geschichte besteht also möglicherweise darin, daß das Schweigen aufgebrochen werden muß. Und selbst die 'Poesie' kann nicht dazu dienen, die eigene Persönlichkeit zu sublimieren, sondern nur dazu, die eigene Identität in der Beziehung oder in der Kommunikation mit anderen zu entdecken.
- Vielleicht liegt darin die zentrale Bedeutung Ihres Films: in dem Moment der Sprache, des Tons ...
- Das hat immer eine bestimmende Rolle in unseren Filmen gespielt. Und in diesem letzten Film wird es in jeder Hinsicht zum Protagonisten. Dies gilt für die buchstäbliche Erzählung ebenso wie für die eigentliche Struktur. Der Ton ist der zen-

trale Träger des Ganzen. Die Sequenzen und Bilder werden aus ihrem Verhältnis der Einheit oder des Kontrasts zum Ton aufgebaut. Der Ton als die Stimme der Natur, der Tiere; oder – umgekehrt – das Fehlen des Tons: also mit einem Wort das Schweigen. Der Ton als Musik, gehört, gedacht, wird über ein Akkordeon, einen Prozessions-Chor, gregorianische Gesänge Sardinien oder Strauss, ein Trauerlied und Mozart gelagert. Der Ton als die Eroberung des gesprochenen und später des geschriebenen Wortes. Die Erzwingung eines Kommunikationskodes. Ein dramatischer Vorstoß, der nicht den Wegen folgt, die von der gegenwärtigen Erziehung aufgezeigt wurden und der sich eben deshalb durch Originalität und Aggressivität auszeichnet. Wörter und Töne, die abgenutzt wurden von einer Gesellschaft, die aus allem Waren macht, gewinnen wieder Wahrheit und Transparenz, werden wiedergeboren – vielleicht auf verkehrte Weise oder vielleicht eben weil sie 'verkehrt' sind.

Es ist kein Zufall, daß der Schock, der Gavinos Passivität zerbricht, von dem Ton eines Akkordeons stammt, das zufällig die Stille des Schaf-Geheges durchdringt, in dem Gavino ganz für sich allein lebt. Das Bedürfnis nach Kommunikation – denn die Musik trägt ja Botschaften, die nach einer Antwort verlangen – explodiert plötzlich mit einer Energie, die sich als Tausende Mal stärker erweist als der Mensch, der dieses Bedürfnis jahrelang zu unterdrücken versucht hatte.

- Kommen wir noch einmal auf die Themen zurück, die in Ihren Filmen ständig wiederkehren. Es ist wohl kein Zufall, daß Gavinos Geschichte von einem Hirten handelt, der an die Erde oder das Land gebunden ist oder ...
- Wir sind in einer toskanischen Kleinstadt zur Welt gekommen und aufgewachsen – nämlich in San Miniato. Wir kennen die bäuerliche Zivilisation und das Leben auf den Feldern. Dies zeigt sich beispielsweise auch in unseren literarischen Vorlieben; am natürlichsten und beständigsten ist unsere Liebe zur russischen Literatur, die so rustikal ist und sich so an die horizontale Ebene des Landes hält. Es ist daher auch kein Zufall, daß die Erde als der Hauptfaktor fast immer in unseren Filmen vorkommt. Und zwar für uns als Italiener vorkommt in ihrer schockierendsten Form: nämlich in der des Südens. Der Süden als das ungelöste Problem unserer Nation, als Epos oder sogar als mythologisches Erbgut, als Zusammenballung jener explosiven Kräfte, die unsere Zukunft bedingen ... Der Süden, so könnte man sagen, hat für uns die Bedeutung wie der *Moby Dick* für die Amerikaner. Unser erster Film *Un uomo da bruciare* spielte auf Sizilien und hatte einen gewerkschaftlich organisierten Bauern zum Helden. *Sotto il segno dello scorpione* behandelte eine mediterrane Bauerngemeinde. Und in *Allonsanfàn* kommt der Stadtmensch in den Süden, auf der Suche nach einer für ihn entscheidenden Zusammenkunft ...
- Wie beurteilen Sie die Rolle des Vaters von Gavino, also jenes anderen großen Helden dieses 'realen' Geschehens – eines mehr 'realen' als 'literarischen' oder 'kinematographischen' Geschehens ...?
- Er ist eine tragische Figur, der noch immer die Vater – Sohn – Beziehung verkündet. Er ist der Vater, der auch der Herr wird (so wie manchmal auch die Figur des Herren mit der des Vaters gleichgesetzt wird). Gavinos Vater verfügt über Phantasie, er ist kühn und lebhaft. Gavino ähnelt ihm in vielerlei Hinsicht. Der Vater kann auf seine grimmige Weise das Leben genießen. Aber auch er ist ein Untergeordneter, der kämpfen muß, um überleben zu können. Diesen Kampf glaubt er als Vater gewinnen zu können, indem er jene Äußerlichkeiten der Macht für sich beansprucht, die ihn selbst beherrscht. Als die Kinder – und hier besonders Gavino – rebellieren, decken sie diesen Trick auf. Der Vater erkennt seine Schwäche und befürchtet bei einem Nachgeben die Identität zu verlieren – jene falsche Identität, die er aufgebaut hat und auf der sein ganzes Leben basiert. Deshalb glaubt er, nicht nachgeben zu dürfen, und dies erklärt letztlich seine Entscheidung für – wie sollte es anders sein – die Gewalt. Das kennzeichnet seine tragische Dimension. Sie ist noch tragischer als die desjenigen, der sich

- als ebenfalls Untergeordneter – durch die Erkenntnis seiner Klassenzugehörigkeit von der Unterordnung befreit. Der Vater entdeckt plötzlich um sich herum jenes Schweigen, das er bisher seinem sechsjährigen Jungen aufgezwungen hatte und zum ersten Mal klingt dieses Schweigen für ihn wie die Stimme des Wahnsinns.
- Wie waren Ihre Beziehungen zu Gavino Ledda vor und während der Filmarbeiten?
- Unser Zusammentreffen mit Gavino fand, wie bereits erwähnt, auf zwei Ebenen statt: Wir haben zum einen gemeinsam die Identität bestimmter Forschungsinteressen erkannt und wir sind uns zum anderen der Autonomie unserer Sprachen bewußt geworden.

Vor dem Beginn der Dreharbeiten haben wir uns lange Zeit mit Gavino unterhalten und über alles mögliche gesprochen – über sein Leben und das unsere, über unsere Erwartungen und was sich davon erfüllt hat oder nicht. Wir haben mehr darüber gesprochen, als über das Buch oder den Film. Und in dem Film gibt es ein mehr als zufälliges Echo auf dieses Gespräch: An einer bestimmten Stelle nämlich tritt Gavino als direkter Zeuge auf.

Später berichteten wir ihm, Sequenz für Sequenz, wie unser Film langsam Form annahm und daß er eine freie Adaption seines Buches und seines Lebens wurde. Dann begannen wir mit den Aufnahmen, und Gavino – der zu diesem Zeitpunkt an seinem zweiten Buch arbeitete, der idealen Fortsetzung des ersten – zog sich ganz auf diese Aufgabe zurück, so wie wir auch. In diesem Zusammenhang möchten wir eine Anekdote erzählen. Als wir das erste Mal zusammenkamen – es war in Gavinos Haus in Siligo – lag auf dem Küchentisch eine weiße Decke. Jemand wollte sie entfernen, worauf Gavino ausrief: „Darunter liegen die Seiten meines nächsten Buches! Sie dürfen nicht zum Vorschein kommen. Wenn ich arbeite, muß ich mich auf mich selbst zurückziehen.“

Das geschah auch bei der Herstellung des Filmes. Hochachtungsvoll, diskret und bescheiden legte Gavino ein Tischtuch über unsere Arbeitstage.

Biofilmographie

Paolo und sein Bruder Vittorio Taviani wurden in San Miniato di Pisa (Toscana) geboren, Paolo 1931 und Vittorio 1929. 1950 gründeten sie einen Filmclub in Pisa, 1954 drehten sie in Zusammenarbeit mit Cesare Zavattini ihren ersten kurzen Dokumentarfilm, dem zahlreiche weitere folgten. Nach Regieassistentz bei Ivens, Rossellini, Emmer und Pellegrini drehten sie gemeinsam mit Valentino Orsini ihre beiden ersten Spielfilme. Ihre späteren Arbeiten, zum Teil Auftragsproduktionen für das italienische Fernsehen, wurden auch in der Bundesrepublik ausgestrahlt.

- 1954 - 1959 Kurz- und Dokumentarfilme
 - San Miniato luglio '44* (San Miniato, Juli '44)
 - Curtatone e Montanara*
 - Carlo Pisacane*
 - Pittori in città* (Maler in der Stadt)
 - Moravia*
 - Lavoratori della pietra* (Steinarbeiter)
 - Carvunara*
 - Volterra, comune meridionale* (Volterra, Stadt im Süden)
 - I pazzi della domenica* (Die Verrückten des Sonntags)
- 1960 *L'Italia non è un paese povero* (Italien ist kein armes Land)
 - Mitarbeit am Buch (Valentino Orsini)
 - und Regie (Joris Ivens)
- 1961 - 1962 *Un uomo da bruciare* (Ein Mann muß beseitigt werden)
 - Buch und Regie mit Valentino Orsini

- 1963 - 1964 *I fuorilegge del matrimonio* (Die Gesetzlosen der Ehe)
 - Buch und Regie mit Valentino Orsini
- 1967 *I sovversivi* (Die Subversiven)
- 1968 - 1969 *Sotto il segno dello scorpione* (Im Zeichen des Skorpions)
- 1971 *San Michele aveva un gallo* (San Michele hatte einen Hahn) (Forum 1972)
- 1973 - 1974 *Allonsanfàn*
- 1976 - 77 PADRE PADRONE
 - (Goldene Palme und FIPRESCI-Preis, Cannes 1977)

Dieses Informationsblatt wurde nach Unterlagen der RAI – Radiotelevisione Italiana und der Polytel International, Hamburg, zusammengestellt.

herausgeber: internationales forum des jungen films /freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31