



Le Mostre

29



Dieses Buch wurde in Zusammenhang mit der
von Lorenzo Cuccu und Andrea Mancini veranstalteten Ausstellung
Blicke, Körper, Landschaften.
Die Filmkunst von Paolo und Vittorio Taviani
herausgegeben.

Entwurf und Gestaltung Andrea Mancini
Layout und Umbruch Cristiano Minelli
Technische Ausführung der Ausstellung Angelo Italiano
Verwaltung Pilade Cantini, Anna Di Maggio, Elena Patta





Centro Cinema Paolo e Vittorio Taviani
c/o Teatrino dei Fondi
Via Zara, 58
56020 Corazzano – San Miniato (PI)
centrocinema@teatrinodeifondi.it



COMUNE DI
SAN MINIATO



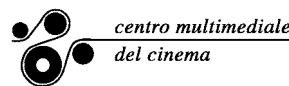
AGER 3

Via della Lungara, 3, 00165 Roma
tel: +39 06 5884003
fax: +39 06 5884206
e-mail: agertre@tin.it

in collaborazione con



UNIVERSITÀ DI PISA



centro multimediale
del cinema



MUSEO della GRAFICA

Pisa - Palazzo Lanfranchi



Italienisches Kulturinstitut Berlin

Kulturabteilung
Italienische Botschaft

Hildebrandstraße 2
10785 Berlin
Fon: +49-30-269941 20
Fax: +49-30-269941 26
www.iicberlino.esteri.it



© Titivillus Edizioni 2008
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it – info@titivillus.it

ISBN: 978-88-7218-237-6

Andrea Mancini

Blicke, Körper, Landschaften

Die Filmkunst von Paolo und Vittorio Taviani

Fotografien von
Umberto Montioli

mit einem Interview an
Umberto Montioli

enthält auch ein Essay und eine vollständige Filmografie von
Paolo und Vittorio Taviani



Wahrheit und Fälschung. Über Paolo und Vittorio Taviani

von Andrea Mancini



Paolo und Vittorio Taviani haben in einem Interview, das sie der jungen Sprachwissenschaftlerin Raffaella Setti gaben (vgl. *Cinema a due voci. Il parlato nei film di Paolo e Vittorio Taviani*, Franco Cesati Editore, Florenz 2001, S. 145), einmal gesagt: "In *Padre padrone* gibt es eine Bildsequenz, in der das Verhältnis zwischen Sprache und Dialekt im Vordergrund steht: Es handelt sich um eine Szene, in der Gavino bei der Hafenbehörde um die Genehmigung zur Auswanderung ansucht. Dort wird der Wechsel von einer Sprache in die andere, die Darstellung eines Kommunikationsvorgangs, bei dem sich Deutsch, Italienisch und Dialekt abwechseln, zu einem Element der Dramaturgie: genau darauf zielt die Szene ab. Ein weiteres Beispiel, um die Macht der Konvention im guten Sinne des Schauspiels darzustellen, haben wir ebenfalls in *Padre padrone*, als Gavino sich beim Militärdienst im Dialekt an seinen Kommandeur wendet und deshalb eine Ausgangssperre bekommt. Eigentlich hatte Gavino den ganzen Film über Italienisch gesprochen, und wir hatten uns das Problem dieses plötzlichen Wechsels gestellt, aber wir wissen, dass das Publikum die Unwahrheit akzeptiert: den Moment, in dem die gesamte Funktion des Films absichtlich und bewusst entlarvt wird. Denn die Fälschung ist die Wahrheit des Schauspiels, eine Wahrheit, die über die Wirklichkeit hinausgeht."

Fangen wir mit 1944 an, einem auch im Leben Paolo und Vittorio Tavianis wichtigen Jahr. Sie leben noch in San Miniato, wo sie geboren sind; Vittorio ist fünfzehn, Paolo erst dreizehn Jahre alt. Ihr Vater ist der Rechtsanwalt Ermanno Taviani, der sich – lange vor dem Befreiungskampf – im alltäglichen Antifa-

schismus engagiert hatte. In jenem Jahr, das auch für die italienische Geschichte zum Jahr der Wende wurde, sehen und hören die beiden Jungen von den grausamen Taten der Faschisten und der Nazis, sie jubeln über die Ankunft der Alliierten, der "Amerikaner". Sie riechen den Tod, wenn sie sich zwischen den Trümmerbergen der vom Krieg halb zerstörten Städte bewegen. San Miniato, ihr bezauberndes mittelalterliches Städtchen in der Provinz Pisa, veränderte sein Aussehen, wurde zur metaphysischen Stadt. Die Häuser verwandelten sich in Orte großer Fremdheit. Es fehlte hier und da eine Wand, dennoch blieben die Wohnungen in ihrer alltäglichen Anordnung erhalten. Die nunmehr unbelebten Räume rochen noch nach den Menschen, die bis eben noch darin gewohnt hatten, mit ihren Gegenständen, ihren Bildern, den am Kleiderständer hängenden Kleidern, vielleicht für die Ewigkeit. Bühnen eines Theaters der Dinge, in dem die Zerstörung auch mit anderen Bildern einhergehen konnte, die das noch nicht filmische Auge Paolo und Vittorio Tavianis möglicherweise bereits aufzunehmen vermochte. Bilder vom Krieg, vom Wiederaufbau, bei denen ein etwas verfremdendes Spiel einsetzte. Der Einsturz der Häuser, der Festung Friedrich II., des Domes, der Dutzende Einwohner von San Miniato mit in den Tod riß, ließen und lassen sich in der kollektiven Erinnerung alle den Faschismen zuordnen, während die positive Seite den Alliierten, den Befreierern vorbehalten blieb.

Die Filme der beiden Tavianis entstehen unmittelbar darauf, sie dokumentieren zunächst dieses Gefühl und diese Empfindung, erst dann suchen sie

8 sich ihre Geschichten. Paolo und Vittorio sind zwei moderne Bänkelsänger, und nicht umsonst treffen sie in ihrer Arbeit schon bei den nahezu undergroundartigen Werken, die sie in den Fünfziger Jahren für die Presse- und Propagandaabteilung der KPI schufen, auf Erzähler und Liedermacher wie Ciccio Busacca, der ihnen im Film *Italien ist kein armes Land* [*L'Italia non è un paese povero*; 1960] von Joris Ivens beisteht, oder auf Ignazio Buttitta, der in einem interessanten Kurzfilm, den die Tavianis 1958 für das sizilianische Regionalkomitee der kommunistischen Partei drehten, als Schauspieler und Geschichtenerzähler auftritt. Der Film trägt den Titel *Sicilia all'addritta* [etwa: *Sizilien frei heraus*] (im Audiovisuellen Archiv der demokratischen Arbeiterbewegung, das heute vom Istituto Luce verwahrt wird, ist eine achtzehnminütige Fassung erhalten, obwohl er eigentlich eine Länge von über einer Stunde hatte) und ist den



Missgeschicken des damaligen Sizilien gewidmet, die mit der Gestik des Erzählers aus alter Zeit und sogar unter Verwendung des mit den verschiedenen Szenen bemalten Bettlakens von dem großen Dichter der Region, Ignazio Buttitta erzählt werden. Buttitta hatten die beiden Tavianis bei ihren zahlreichen Besuchen auf der Insel "entdeckt". *Sicilia all'addritta* enthält die gesungene Geschichte von Turiddu Carnevali, eines von der Mafia ermordeten "aufgeklärten" Menschens, eine Geschichte, die die beiden Tavianis bereits mit der selben Reife nachzeichneten, die sie in *Gebrandmarkt* [*Un uomo da bruciare*] an den Tag legten, ihrem ersten Film, für den Buttitta den Sprachberater, vielleicht aber auch erzählerische Unterstützung gab. Der Film wurde von einer Art Kollektiv erstellt; neben den Tavianis sind zumindest Valentino Orsini und Giuliani G. De Negri zu nennen. Letzterer war ihr ständiger Produzent, vor allem aber eine Art Motor und Seele ihrer Arbeit, ein ehemaliger Partisanenführer, ein Mann voller Energie und steter Bereitschaft, die Filmbranche anzufechten, die bei der Auswahl der zu produzierenden Filme ziemlich starr verfuhr. Eine Auswahl, eben, in der es für ein Kino wie das der Tavianis wenig Raum für die Produktion und noch weniger für den Vertrieb gab, es sei denn man stieß auf einen Menschen wie Giuliani, der daraus sein Steckenpferd zu machen wußte. Gewiß *Gebrandmarkt* war die Entdeckung auf dem Filmfest in Vene-

dig 1962; der Film war aber auch heftig umstritten, selbst innerhalb der kommunistischen Partei. Er ging vom Neorealismus aus, kam aber gleich davon ab, holte sich in großem Maße Anregungen aus der Realität, verwandelte diese dann aber in eine neue Geschichte, die sich eher der Epik und den Widersprüchen des gescheiterten Helden zuwandte, als einen dokumentarischen Blickwinkel einzunehmen. Ein solcher hätte sich beinahe zwangsläufig aufgedrängt, um die Geschichte dieses von der Mafia ermordeten Gewerkschafters und seiner Mutter Francesca Serio zu erzählen, von der Carlo Levi beispielsweise in seinem berührenden sizilianischen Reisebuch *Die Wörter sind Steine* [*Le parole sono pietre*] geschrieben hatte.

Gerade mit *San Miniato, luglio 1944* [San Miniato, Juli 1944], so der Titel ihres ersten Dokumentarfilms, nimmt ihr kulturelles Konzept seinen Anfang und begleitet sie seither mit beneidenswerter Konsequenz: der Drang zu erzählen, Geschichten zu schaffen wie die großen russischen Erzähler, bei denen sie sich immer wieder eine Anregung holen, oder wie die Sänger ihres Landes, die der Dichtkunst Buttittas so nahe kamen. Oder wie die großen Maler der Kirchen der Toskana: Man schaue sich nur die großen Flecken an, die Giulio Brogi und Marcello Mastroianni in ihren ersten Farbfilmen, in *Der Aufstand des Giulio Manieri* [*San Michele aveva un gallo*] und *Allonsafan*, in ihren orangebraunen Mantelumhängen abgeben. Man vergleiche mit dem Sankt Petrus, den Masaccio in der Cappella Brancacci der Kirche Santa Maria del Carmine in Florenz gemalt hat, und schaue nicht nur auf den Mantelumhang, sondern auch auf das Antlitz,

den Bart, die ausgeprägten Gesichtszüge, die der Schmerz und die Wut des Lebens, die Anstrengung, aber auch eine Weisheit gezeichnet haben, die mit den Figuren und dem Ausdruck ihrer Gesichtszüge verbunden zu sein scheint.

Paolo und Vittorio Tavianis Kino ist großes Kino, ein Kino mit berühmten Vätern, und gewiß auch Kindern, das seinen Ursprung aber in einer Kultur nimmt, die eng mit ihrem Heimatland zu tun hat, aus dem sie – bewußt oder unbewußt – eine sehr starke kulturelle Tradition beziehen können. Pier Marco De Santi beispielsweise hat die Beziehung zwischen ihren Filmen und dem Melodram untersucht und dazu *Allons-anfan* als explizite Hommage an dieses filmische Theater gelesen. Mehrfach sollten die Taviani-Brüder – etwa in dem Interview, das der von Surf Film produzierten DVD beigelegt ist – aussagen, nach *Allons-anfan* sei ihnen einige Male vorgeschlagen worden, eine Opernregie zu übernehmen, doch es sei ihnen auch nach tagelangem Nachdenken nicht gelungen, die zündende Idee zu finden, so dass sie schließlich verzichten mussten, auch weil ihr Operntheater genau in dem Kino seinen Platz hatte, das sie aufgebaut hatten. Man denke nur an den Anfang des Films, mit den Titelzeilen, die auf rotem Hintergrund durchlaufen, dann mit dem Rot, das sich wie ein Vorhang öffnet, auf Fulvio, der die Treppe heruntergeht und sich durch eine absolut theatralische Szenerie bewegt. An der Treppe aufgereichte Figuren wirken auf den sehr rasch die Treppe heruntergehenden Fulvio ein. Schließlich das Vordergrundbild: Mastroianni-Fulvio könnte anfangen zu singen. Das ist Melodram, ein großes, aber zugleich volkstümliches Moment unse-

10 rer Kultur, das gerade deshalb so große Ähnlichkeiten mit dem Film aufweisen kann.

Paolo und Vittorio Taviani suchen nie nach der historischen Wahrheit. Ihre Helden stehen über der Geschichte und wollen stets auf das Heute anspielen und ihm dienen. Insofern gibt es viele Bezugspunkte. Einer ist auf alle Fälle Roberto Rosellini, den die beiden Brüder als mehr als einen Meister betrachten, und dann das große sowjetische Kino, von Sergei Eisenstein bis Andrei Tarkowski, bei denen das Nachdenken über die Geschichte ganz dem heutigen Menschen dient. Der immer wieder gegen die Tavianis erhobene Vorwurf mangelnder Wahrhaftigkeit scheint mir völlig abwegig. Ihre Kinobilder funktionieren in ihrem Hirn und in ihrem Herzen. Und wenn alles paßt, auch in dem der Zuschauer. Man denke nur an die letzten Bilder von *Good morning Babilonia*. Eine völlig unwahrscheinliche Szenerie, mit einer Pisaner Kirche auf einem Berg, der an den Karst erinnert, in Wirklichkeit aber Korsika sein könnte. Das ist die Logik der Tavianis, aber auch die einer gewissen Art von Kino, und wenn der Plot funktioniert, ist auch nichts dagegen einzuwenden. Für manche (Fellini war darin ein großer Meister) wird sie sogar zu einer unverzichtbaren Voraussetzung, Fiktion ist echter als die Wirklichkeit, zumindest in dem, was man unbedingt zum Ausdruck bringen will. Nicht umsonst ist, wiederum in *Good morning Babilonia*, das Hollywood des Films zur Gänze in den Pisorno-Filmstudios von Tirrenia, zwischen Pisa und Livorno entstanden, ähnlich wie das Venedig des Films *Casanova* oder das Schiff Rex in *Amarcord*, die in Cinecittà nachgebaut wurden, weil sich jeder seine eigene Wahlheimat aussucht.

In der Herkunft der Tavianis gibt es bereits solche Weichenstellungen. Ihr erstes kulturelles Engagement, kaum dass sie erwachsen waren, hatte sehr mit dem Theatergeschehen zu tun. In jenen Jahren, Ende der Vierziger, Anfang der Fünfziger Jahre, gab es in Italien eine heute völlig in Vergessenheit geratene Bewegung, die damals aber einen starken Wert hatte, vor allem im Sinne der Mobilisierung und der Verbreitung eines Projekts hin zur Basis: das so genannte Teatro di Massa, das sogar Anregungen aus dem Proletkult Gramscis bezog, aber auch aus den Carri di Tespi aus faschistischer Zeit. Damals hatten Regisseure, die häufig vom Film kamen, Theateraufführungen von großer emotionaler Kraft inszeniert, zum Beispiel das Stück *18 BL* (die Geschichte eines ruhmreichen Fahrzeugs aus dem ersten Weltkrieg), das Alessandro Blasetti mit Hunderten von Komparsen in den Cascine von Florenz auf die Bühne brachte. Die Idee eines Theaters, das Massen von Schauspielern einsetzte, hatte in den Reihen der Linken Fuß gefasst, angestoßen durch einen Regisseur, der auch Filmerfahrung hatte, nämlich Marcello Sartarelli, der (zum Beispiel in Modena 1951) Aufführungen mit bis zu viertausend Schauspielern brachte, wobei mehr das Gesamtbild zählte als die Psychologie der Figuren. Dabei entschied man sich – um es mit Worten zu sagen, gegen die Brecht Sturm laufen würde – für die großen Bauwerke, für die Stadtmauern, statt für die Sklaven, die sie errichtet hatten. Paolo und Vittorio Taviani befassten sich damals mit den Arbeiten des Teatro di Massa, ebenso wie Valentino Orsini, der damals begann, mit ihnen zu arbeiten, aber auch Giuliano Montaldo, Carlo Lizzani, Gianni Rodari und viele andere. Sie befanden sich zumeist wirklich erst

am Beginn bedeutender Karrieren, die generell wenig mit dem Theatermachen zu tun hatten, auch weil jene Darstellungsmethoden eher Techniken des Kinos einsetzten als solche des Theaters. Ihre Arbeit mit großen Gruppen stellte ein Modell dar, das sich auch in den Folgejahren noch als brauchbar erweisen sollte, da die beiden Brüder bei ihren ersten Filmerfahrungen als Regieassistenten oder einfach als Bera-



ter – zu Recht oder zu Unrecht – ihre Erfahrungen in der Steuerung von Massen anführen konnten. Wenn man sich dann die Massenauftritte in ihrem ersten Film, *Gebrandmarkt*, ansieht, wird deutlich, wie es sich um bereits sehr reife Regisseure handelte, mit einer Erfahrung, die es ihnen erlaubte, einige Szenen zu leiten, die wegen ihres einzigartigen Ausdrucks einer Anthologie des großen Kinos würdig wären: diese Visionen von sizilianischen Latifundien, in denen Horden von Landarbeitern im weißen Hemd einen Tanz wie den kleiner Insekten aufführten, von Arbeiterbienen, die Gesichtszüge und Körperlichkeit des einzelnen aufgegeben haben und sich nur in mehr oder weniger großen Gruppen bewegen; dies alles natürlich im Gegensatz zum Hauptdarsteller, Salvatore, der bald stirbt, wie fast alle “Helden” von Paolo und Vittorio Taviani.

1954 wird die Idee der beiden Brüder in Livorno in der Casa della cultura in zwei Stücken dargestellt, die auch Proteste auslösten (dabei arbeiteten sie auch hier im Kollektiv: neben ihnen Valentino Orsini, Enrico Palla, Massimo Ghiara, Silvano Filippelli; fast alle hatten Kurse für Schauspieler und Regisseure besucht, die bereits seit 1950 z.B. in Bologna veranstaltet worden waren). Das erste der beiden Stücke mit dem Titel *Il nostro quartiere* [Unser Viertel] handelte vom Leben im Stadtviertel und lehnte sich näher an die herkömmlichen Aufführungen des Teatro di Massa an, während das zweite, *Marco si sposa* [Marco heiratet], auf die Geschichte der Figuren einging, ihre Individualität und auch ihr Beziehungsgefüge betonte, ihre Menschlichkeit, ihre Einzigartigkeit, ihr Anderssein, sozusagen die Persönlichkeit der

12 Figuren und die Menschlichkeit der Geschichte. Die Massenszenen heben die Szenen des Einzelnen, der Hauptfigur, hervor. "Immer deutlicher" – das Interview ist der Gazzetta di Livorno vom 25. November 1952 entnommen und von Dramaticus gezeichnet – "spürten wir die Notwendigkeit und Dringlichkeit in realistischem Sinne tiefer zu gehen, wie es von verschiedenen Seiten mit Nachdruck gefordert wird. Weiterhin dem Teatro di Massa (einer mittlerweile unzutreffenden Bezeichnung) die Aufgabe zu überlassen, besondere Inhalte einzig über die Folklore auszudrücken, heißt... dem primitiven Missverständnis zu erliegen, wonach *unser neues Theater*, durch die Gegenüberstellung zum *alten*, das *andere Theater* bilden sollte. Es ist jetzt an der Zeit, die in diesen Jahren erworbenen Erfahrungen neu zu ordnen und einen abrupt unterbrochenen alten Faden wieder aufzunehmen, wobei auch die Ergebnisse unserer besten Filme hinreichend genutzt werden sollten... Um die verschiedenen, ganz einfachen Geschichten junger Leute von heute darzustellen, haben wir versucht, der Textur des Schauspiels eine Ausrichtung zu geben, die sich nicht nur in der unpassend als ‚episch-lyrisch‘ bezeichneten erschöpft. Wir sind den verschiedenen Figuren mit der Treue einer Filmkamera gefolgt. Wir wollten sie in ihren Wohnungen entdecken, in ihren ganz alltäglichen, kleinteiligen Handlungen." Der Einfluß des neorealistischen Films liegt klar auf der Hand, um so mehr als, wie ebenfalls aus dem interessanten Interview hervorging, "jungfräuliche" Töne im Spiel waren (improvisierter Schauspieler, die ihre Persönlichkeit als Leute aus dem Volk in extremer Einfachheit auf die Bühne bringen), die uns als Regisseure ebenso wie den Berufsschau-

spielern die intensive Suche nach einer Authentizität abverlangen, die im alten Theater gänzlich verloren gegangen ist".

Oft wurde gesagt, die Taviani-Brüder hätten einen einzigartigen Blick auf die Toskana gehabt, aber das stimmt nicht ganz. Ihre Filme spielen in vielen anderen Regionen, manchmal, wenn auch seltener, im Ausland. Richtiger erscheint mir die Feststellung, Paolo und Vittorio hätten mit den Augen von zwei Toskanern auf die Welt geblickt, die die Natur, den Gang der Dinge und den Wechsel der Jahreszeiten beobachten. Bäume und Landschaften stehen oft im Mittelpunkt ihrer Filme so wie bei anderen Regisseuren Dichter: Warum also nicht Pier Paolo Pasolini oder Andrei Tarkowski anführen?

Die Achtziger Jahre, in denen keiner der beiden letztlich angekommen ist, bieten vielleicht Gelegenheit für eine Bilanz. Wir wissen nicht – in dem Sinne, dass wir es gar nicht wissen wollen – wie sehr der kulturelle, und fast sogleich filmische Weg der Tavianis originell ist und wie sehr er dem anderer, vielleicht aus einer verwandten Generation gleicht: Namen von Regisseuren aus anderen Kulturen, oder auch nur Italiener, aus jenen Jahren, die die einschneidende Erfahrung des Krieges erlebt haben. Unterstreichen möchten wir die Konsequenz ihres künstlerischen Diskurses, der nie oder so gut wie nie ("so gut wie" sage ich aus purer Vorsicht) einer Mode, sondern allein seiner Ausdruckslinie folgte. Diesbezüglich sind die beiden Tavianis Menschen aus einer anderen Zeit, Männer ganz aus einem Holz, zu vergleichen mit der Gestalt des Omero Antonutti,

einem Helden vieler ihrer Filme, von *Padre padrone* und *Die Nacht von San Lorenzo*, *Kaos* und *Good morning Babilonia*. Ein häufig bäuerlicher, manchmal grober Held, wie bei Efsio in *Padre padrone*, oder ein vornehmerer wie die Figur des Pirandello in *Kaos* mit dem unverwechselbaren, ein wenig teuflischen Spitzbart.

Achtzehn Filme haben sie gedreht, vielleicht eine noch größere Anzahl Dokumentarfilme (nicht alle sind bekannt und vor allem liefen nicht alle unter ihrem Namen). Es wäre interessant zu wissen, wie viel Theater sie gemacht oder auch nur geplant haben, wie viele Stücke sie für das Radio geschrieben haben (möglicherweise nur eines, jenes *Ruffo '60*, von dem Guido Aristarco in seinem Buch über die Tavianis schrieb), und weiter zu erfahren, wie viele Regieassistenzen sie geleistet haben, aber auch, was sie sonst noch alles gedreht haben (zum Beispiel Werbefilme, Spots usw.), wie viele Filme sie geplant und weit ausgearbeitet haben, ohne sie schließlich – im wesentlichen aus Gründen der Produktion – zu drehen. Dies alles zu erfahren, wäre vermutlich recht einfach, aber wir ziehen es vor, zu schreiben, ohne den direkten Kontakt zu den Tavianis zu suchen, die stets bereit sind, die Archive der Erinnerung zu öffnen. Wir wagen uns nur ein paar Zeilen lang vor, um zu suchen, was hinter ihnen liegt, hinter ihrem

Debüt, das dem vieler anderer ähnelt, die auch angefangen haben, aber nie weit gekommen sind, im politischen, kulturellen und menschlichen Milieu einer Kleinstadt wie San Miniato eben, zwischen den zwei Weltkriegen, einer antifaschistischen Familie, einem Rechtsanwalt als Vater, dem besseren Bürgertum von San Miniato, das mit den verschiedenen Regimes an der Regierung nichts zu tun haben wollte. Wenn die Tavianis es geschafft haben, es fast zwanzig Jahre lang auszuhalten, mit der nie besänftigten Absicht, Filmregisseure zu werden, lag dies gewiß an ihrer Entschlossenheit, aber auch an der Unterstützung, die sie durch ihre Familien und von den Freunden erhielten, einer finanziellen Unterstützung und dann auch an einem starken kulturellen Rückhalt. Andernfalls hätten sie es nicht geschafft, trotz ihrer großartigen Ideen, ihrer poetischen Phantasie, trotz der Figu-

13





ren und der Geschichten, die sie nach und nach erfinden oder aus ihrer Vergangenheit und ihren Erfahrungen hervorholen sollten.

All dies mag früher seinen Ausgang nehmen, erfährt aber gewiß 1944 eine Beschleunigung. Darin eben sind sie anderen ähnlich, auch wenn jeder seinen eigenen Krieg, seinen Widerstand, seine Nachkriegszeit erlebt. Paolo und Vittorio erlebten die Zerstörung ihres Hauses durch deutsche Minen, beinahe die Auslöschung ihrer Stadt aus dem selben Grund, aber auch wegen der amerikanischen Bombardierungen. Sie waren zu jung, um anderes zu tun, zu klein eben, oder zu groß, oder vielleicht, gerade im richtigen Alter, um jene Zeit unter den Fittichen des Mythos zu erleben und nicht nur als Geschichte. Kaum zehn Jahre später, 1954, drehten die beiden

San Miniato zusammengezogen hatten. In jüngerer Zeit hätte es vielleicht anders ausgesehen, in dem Sinne, dass die Verantwortung für den Einsturz des Doms und damit für die Opfer wohl auf amerikanischen Kanonenbeschuss zurückgeht, ohne dass dies irgendetwas am Wesen der Dinge ändert, nämlich am Ressentiment gegen die Nazitruppen. Der Dokumentarfilm ist verschollen, auch wenn im Lauf der Jahre Teile des Drehbuchs und einige Fotos veröffentlicht wurden, die in der Klarheit der Blicke die relative Einfachheit der These zeigen. Gedreht wurde unter der Supervision von Cesare Zavattini als Garant für die Arbeit der beiden jungen Cineasten aus San Miniato. In jenen Jahren engagierten sich die beiden Tavianis in der Kulturpolitik der vor allem in der Toskana äußerst starken kommunistischen Partei. Vittorio, der ältere, war Mitarbeiter der Nazione sowie

Tavianis, die bereits vom Kino angesteckt waren, (man erzählt sich von einer märchenhaften Vorführung von Rossellinis *Paisà* in einem Kino in Pisa, das die beiden mit der Begeisterung für die Möglichkeiten der Filmkunst erfüllte) ihren ersten Dokumentarfilm. Der Titel, *San Miniato luglio 1944* ist schon Programm, der Versuch, den Opfern des Krieges wieder eine Stimme zu geben. Die damalige Rekonstruktion hatte die Opfer des Domes von San Miniato den Bomben der Deutschen zugeschrieben, die die Bevölkerung unter Zwang an einigen Orten von

am Istituto del Dramma Popolare, einer Tageszeitung und einer Theatereinrichtung, die in der toskanischen Kleinstadt wichtig waren. Auch in diesem Fall weiß ich nicht, ob die beiden je Mitglieder der KPI waren, ihre Namen tauchen in einigen Publikationen des linken Lagers in Pisa als Verfasser generell sehr interessanter Analysen auf. Aus San Miniato waren sie nach Pisa gezogen, Gymnasium, Universität; dann aber erste Hemmnisse: Wie bei vielen anderen drängte das Leben, einen Doktor sollten sie in der Tat erst viele Jahre später *honoris causa* erhalten, Anfang 2008.

Während der Aufnahmen für den Dokumentarfilm führten die beiden Tavianis ein äußerst interessantes Interview mit einer im damaligen San Miniato relativbedeutenden Persönlichkeit, einem großen Organisator kultureller Belange, vor allem aber einem "unbequemen Pfarrer", wie man sie damals nannte, der sich nie gescheut hatte, sich zu exponieren: Don Giancarlo Ruggini, dem Spiritus rector des Istituto del dramma popolare, einer lokal, aber auch international bedeutenden Einrichtung. Don Ruggini gab einige alles andere als versöhnliche Äußerungen von sich, die aus Gründen der Zensur aus dem Film geschnitten wurden. Sie wurden später veröffentlicht und es würde sich lohnen, sie nachzulesen, auch angesichts der Polemik um die Zuweisung der Verantwortung. Wenn auch ein Priester, der Sohn



eines der Toten im Dom, der wegen seiner denkwürdigen Streitgespräche mit den Kommunisten berühmt war, keinen Zweifel daran hatte, dass das Massaker auf eine klare Strategie der Nazis zurückging! "Mein armer Vater", sagt Don Ruggini (der Text stammt aus *Cinema e Resistenza*, hrsg. von G. Vento und M. Mida, Landi, Florenz 1959, S. 164-65), "spürte, dass es für ihn bald vorbei sein würde, er sprach davon. Ich hatte ihn zu mir ins Seminar geholt. Man fühlte sich wohl in unserem Seminar, auch wenn damals diese langen, stillen Gänge, diese Zimmer voller Schatten vom Lärm der Ausgesiedelten wiederhallten... Ich verließ ihn an jenem Morgen, als sie ihn zum Dom brachten. Ich lief mit zwei anderen Priestern von einem Nazioffizier zum nächsten. Aber es war schwierig, sich in den Straßen zu bewegen, die von der zur Kathedrale gedrängten Menge überquollen; die Frauen vor allem, aber auch die Alten erkannten uns und riefen uns beim Namen. Sie frag-

16 ten uns, was geschehen würde; einige gaben die Parole aus, es handele sich um eine Vorsichtsmaßnahme, wichtig sei es, um Himmels Willen zusammen zu bleiben. Die Nazioffiziere taten so, als verstünden sie uns nicht, ab und zu wiederholten sie *Partizanen*, dann blickten sie uns wieder stumm an; wir boten uns auch als Geiseln an. Als ich dann aber zu meinem Vater lief und ihn im Dom fand, neben der Balustrade des Hauptaltars, war es für ihn vorbei...“.

Wir sind auf diesen Dokumentarfilm eingegangen, weil ich ihn gerne als Ouvertüre zu ihrem populärsten Film interpretiere, einem Film, der nicht umsonst an den selben Orten gedreht wurde, auf den Feldern und den Plätzen von San Miniato und Umgebung. Ich meine natürlich *Die Nacht von San Lorenzo*, den Film von 1982, der ihnen den internationalen Erfolg brachte. Wohlgermerkt ein Low-cost-Film, den die Tavianis zunächst in 16 mm filmten. So hatten sie es im übrigen fünf Jahre zuvor mit *Padre padrone* getan, der in Cannes die Goldene Palme errang und sie bei Publikum und Kritik weltweit bekannt machte. Zwei Filme, die ihre poetische Botschaft in einem bäuerlichen, volksnahen Kosmos suchen, dem die beiden Regisseure im Prinzip gar nicht angehörten, der ihnen aber eine Sinn- und Bedeutungsstärke verlieh, weil womöglich gerade von dort ihre Kultur und ihre Bildung herrühren. Antonutti, in beiden Filmen der Vater, stellt auch ihren Vater dar, beide Filme sind extrem autobiografische Verklärungen. Die von den Ammen erzählten Geschichten werden auch den Zuschauern erzählt, sie sind nicht die “wahre Wahrheit”, sie sind etwas

mehr, wir sind hier bei der “mythischen Wahrheit”, die noch wahrer sein kann und auf alle Fälle über die Fähigkeit verfügt, Gefühle in Bewegung zu setzen, wie man es sich kaum vorstellen kann.

So war es bei seinen ersten Filmen ein wenig auch Pasolini ergangen, der auf die verzweifelte Vitalität der Bewohner der römischen Stadtrandviertel gestoßen war, auf die surreale Komik Totòs und Ninettos, und zu ihrem außergewöhnlichen Sänger, ihrem erhabenen Interpreten wurde, obwohl er letztlich von dieser Kultur ausgeschlossen blieb. 1982 kamen die Tavianis nach San Miniato, aus dem sie sich vielleicht nie wirklich entfernt hatten, fingen mit bescheidenen Kameras an zu drehen, dann überzeugten sie Giuliani, das Format zu wechseln, und drehten in 35 mm. Wie üblich war das geringe Budget bald aufgebraucht, sie verschuldeten sich ein wenig, baten um Hilfe. Am Ende drehten sie einen Film voller wunderschöner Seiten mit einem Hauch Poesie, wie man sie selten zu hören und zu sehen bekommt. Vielleicht das reifste Werk der beiden Regisseure.

Schon mit *Gebrandmarkt* von 1962 legten die Tavianis Zeugnis von einem nicht mit dem anderer Regisseure vergleichbaren technischen Können ab, etwa im Vergleich zum Pasolini von *Accattone*, der, wie sein blutjunger Assistent Bernardo Bertolucci schrieb, das Kino bestenfalls erfand, ohne es eben zu kennen. Nicht umsonst erzielte *Gebrandmarkt* bei den Filmfestspielen in Venedig einen solchen Erfolg. Dabei blieb ihm die beinharte Kritik von rechts wie von links nicht erspart, obwohl der Film zu erkennen

gab, wie sehr die Gruppe, die ihn gedreht hatte, noch in der Lehrzeit steckte. Das war eine Phase, die aus der Vision von großem Kino und dann aus nahezu zehn Jahren Dokumentarfilmen bestand, die damals verleugnet wurden oder gerade einmal überwunden, aber dennoch präsent waren in jenem Film, der bereits aus der Reihe fiel. Man kommt kaum umhin,



17 den glanzvollen frühen Michelangelo Antonioni zu nennen, vor allem aber seine erste Zeit als Dokumentarfilmer, oder wieder einmal Ermanno Olmi, einen weiteren außergewöhnlichen Regisseur in Hinblick auf das Leben und die Impulse jener Zeit. Es wäre vielleicht zu einfach, *Die mit der Liebe spielen* [*L'avventura*] mit einigen Szenen aus *Gebrandmarkt* zu vergleichen (aber natürlich auch mit denen des jüngeren *Kaos*, der an denselben Orten spielt). Was sehen wir da? Einen Maler, der nicht mit dem Pinsel, sondern mit der Kamera hantiert, in einer Landschaft, an einem Ort von größter Ausdruckskraft, der schon Odysseus und die Zyklopen inspiriert haben mochte. Das ist ein Kino, in dem das Bild mit den Mitteln des Films entsteht, aber auch mit denen des Theaters, der Malerei und der Musik. Vor allem mit denen der Poesie. In diesem Fall erfindet das Kino sich meiner Meinung nach selbst, auch wenn es von anderen Zusammenhängen und Diskursen ausgeht, in einer Weise, die einigen Produktionsmechanismen innewohnt, die sich in diesem Fall selbst zu verleugnen scheinen, vor allem mit Blick auf die Wundermaschine, von der die Taviani-Brüder sprachen: indem sie David Wark Griffith als Figur für einen ihrer Filme wählten, indem sie von einer Tradition des Kinos sprachen, die an die der Erbauer von Kathedralen erinnert, indem sie, wiederum mit den Mitteln des Kinos, die durchaus wahrscheinliche Geschichte einer toskanischen Handwerkertruppe erfanden, die den visionärsten Film des großen amerikanischen Regisseurs aufbauten in einem Hollywood kaum außerhalb von Pisa, so als fände die mythische Reise rund ums eigene Heim statt; ein Schicksal, wie es die Tavianis teilen könnten, wenn sie denn nur die bei-