

BIOGRAPHY

Geboren 1940 in Beckenried am Vierwaldstättersee. Mit 17 Jahren zieht Fredi M. Murer nach Zürich, wo er ab 1959 an der Schule für Gestaltung das Fach wissenschaftliches Zeichnen belegt. Nach zwei Jahren wechselt er in die Fachklasse für Fotografie zu Serge Stauffer (Gründer der freien Kunstschule F+F) und Walter Binder (später Konservator der Schweizerischen Stiftung für die Fotografie). 1964 ist Murer verantwortlich für das Konzept und die Realisierung der Dia-Grossprojektionen im Pavillon «Schulwesen und Erziehung» an der Landesausstellung, der EXPO 64, in Lausanne. Es entstehen das Fotobuch «Jugend 13–20» und die Filme **Pazifik**, **Chicorée** und **Bernhard Luginbühl**. Ab 1967 arbeitet Murer als freischaffender Filmmacher. 1970 reist er mit seiner Familie für ein Jahr nach London ins «Exil», wo er als Gastlehrer an der Gilford Arts School London unterrichtet. Zurück in der Schweiz, entsteht 1974 **Wir Bergler in den Bergen**. Im selben Jahr gründet er zusammen mit Alexander J. Seiler, Georg Radanowicz, Kurt Gloor, Claude Champion, Yves Yersin, Hans-Ulrich Schlumpf und Ywan Schumacher die Produktionsfirma Nemo Film GmbH. 1975/76 reist Fredi M. Murer für einen Studienaufenthalt in die USA. Ab 1985 lebt und arbeitet er in Zürich. Von 1992 bis 1996 ist er Präsident des Verbandes Schweizerischer Filmgestalterinnen und Filmgestalter. Fredi M. Murer hat als innovativer und eigenständiger Filmmacher wesentlich zur Erneuerung des Schweizer Films beigetragen. 1995 erhält er den Kunstpreis der Stadt Zürich, 1997 den Innerschweizer Kulturpreis und 2005 ehrt ihn die Zürcher Stiftung für Abendländische Ethik und Kultur für sein Gesamtwerk. Erstmals wird damit der Preis einem Filmschaffenden zugesprochen, dessen Werk «in seiner Aussagekraft für das schweizerische Filmschaffen als beispielhaft gelte.»

FREDI M. MURER



Visueller Denker

« Er war und ist ein fantastischer Zeichner, ein erfindungsreicher Fotograf und ein Seiltänzer und Zauberer, er hätte nicht nur Maler oder Fotograf, sondern auch Zauberkünstler werden können, er teilte sich nicht in erster Linie über die Sprache mit.»

Seine ersten Filme sind «Stummfilme» gewesen. Das heisst verschiedenes: Sie sind, nicht aus ökonomischen Gründen stumm gedreht worden; Ton, vor allem Musik, und Sprache, wenig

Sprache, erscheint wie eine Kolorierung einer dynamischen reinen Bilderzählung, die sich um keine Grammatik kümmert. Befreundete Künstler sind die Akteure, Selbstdarsteller und Darsteller eines anarchistisch-dadaistischen Bruchs mit der bürgerlich-behaglichen Lebensart: die Freunde von der Abbruchvilla und Künstlerkolonie **Pazifik**, der Eisenplastiker Bernhard Luginbühl mit seiner Familie, der junge Dichter und Underground-Aktivist Urban Gwerder (in **Chicorée**, 1966, mit dem Murer in dem von Zeitkritischem dominierten Oberhausen Furore macht), der Maler Alex Sadkowsky, den Murer als einen von Traumbildern besessenen unablässigen Geher, einen Zigeuner und Spintisierer interpretiert.

Die Synthese der ersten Schaffensperiode versucht der mitellange Filme **2069 – oder dort, wo sich Futurologen und Archäologen gute Nacht sagen**. Murer fantasiert eine bis zum Sexleben durchorganisierte, vollcomputerisierte, überwachte Schweiz, die ihn und seinesgleichen, die anpassungsunwilligen Spinner und blinden Seher, in Reservate gepfercht hat. Ein

«Meine ersten paar Filme machte ich als glücklicher Dilettant. Als mein eigener Produzent und Mäzen orientierte ich mich an der Kunst der Zauberer. Meine letzten paar Filme habe ich als ein verbissener Profi gemacht.»

Fredi M. Murer, *Das Magazin* 1980

Ausserirdischer – entworfen von dem Freund und späteren «Alien»-Designer H.R. Giger – zeichnet, «blind und taub», das Leben dieser Gesellschaft auf, welche für sich die ewige Ordnung und den ewigen Frieden im Abseits erfunden hat. Sie geht in einer selbstgeschaffenen Katastrophe unter, und nur der Underground überlebt: ein zorniger, sarkastisch visionärer Film.

Murers anarchische Visionen, sein spielerischer Umgang mit dem Medium, zu dem auch **Vision of a Blind Man** gehört, den er am längsten Tag des Jahres 1968 blind gedreht hat, sind weit herum, und zwar von Konservativen wie von der Aufbruchgeneration, unterschätzt worden. Seine frühen Filme sind ein einziges sinnliches Plädoyer für die Fantasie, die endlich an die Macht kommen musste.

Enttäuscht von den lauen Reaktionen, von der Behinderung durch die tatsächlich aussichtslose Marktsituation des «freien Films», hat sich Murer 1970 nach London abgesetzt, und hier, «in der Fremde», gedieh der Wunsch, den eigenen Wurzeln habhaft zu werden. Fredi M. Murer fährt

FILMOGRAPHY

1962	Marcel
1965	Pazifik – oder die Zufriedenen
1965	Balance
1965	Sylvan
1966	Chicorée: Elf schizofragmentarische Aufzeichnungen über das Leben des Comte Ivan
1966	Bernhard Luginbühl
1967	High and Heimkiller
1969	Vision of a Blind Man Das geschriebene Gesicht
1969	2069– oder dort, wo sich Futurologen und Archäologen gute Nacht sagen
1969	Sad-is-fiction
1972	Passagen
1973	Christopher & Alexander
1974	Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind
1979	Grauzone
1985	Höhenfeuer
1987	Sehen mit anderen Augen
1990	Der grüne Berg
1998	Vollmond
2004	Downtown Switzerland (Co-Director)
2006	Vitus



> Visueller Denker

zurück ins Land, ins Revier seiner Jugend und erarbeitet mit grösster Geduld und mit einem unerhörten Mass an Einfühlung seinen ersten grossen Dokumentarfilm, **Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind** (1974). Dokumentarfilm? In der unbedingten Authentizität der Aufzeichnung, sicher in der Bild- und Tonstruktur, in der Montage in zyklischen Einheiten, in dem Rhythmus der Einzelteile hat Murer am direkten Erzählkino des modernen europäischen Films Mass genommen.

Die Grundvorstellung ist der magische «Ring», der die Welt – das Dorf, die Familie, die Alp – zusammenhält. Im Zentrum des Films wird er beschworen mit dem Beruf eines Hirten vor der Hütte und im Familienkreis, aber im Grunde stellt ihn der Film dauernd in schon fast beschwörender Weise her. Dem Autor entgeht die Gefährdung des ringartigen Friedens natürlich nicht, und er unterdrückt die Trauer nicht, doch es gelingt ihm, den «Ring» auf seine Weise wieder her-

«Wer im Leben etwas zu erzählen hat, der hat auch Geschichten auf Lager, egal, wo man ansetzt. Murers Geschichten sind Bildergeschichten, vom ruhigen Beobachten geprägt, von der wachen Erinnerung beflügelt.»

Walter Ruggie, 1995

zustellen, ohne Nostalgie, aus den noch vorhandenen Elementen und seiner filmischen Geste. Wie ein düsterer Nachhall von **Wir Bergler in den Bergen...** kann einem Murers zweiter grosser Dokumentarfilm aus dem Kern der Schweiz, **Der grüne Berg** (1990), vorkommen. Die Gefährdung des «Rings» ist noch einmal dramatischer geworden durch das Projekt eines Lagers für radioaktive Abfälle. Der Film ist eine differenzierte Auseinandersetzung zwischen der Machergeneration und der Zivilisation der Heger und Pfleger. Den Kindern und Kindeskindern der Bergbauern am Wellenberg hat F.M. Murer diesen Film gewidmet, der nur durch die Hoffnung in die Kinder nicht zu einem endzeitlichen wird; das Grundmotiv sollte acht Jahre später in **Vollmond** wieder zentral werden. Die drei Spielfilme in Murers Filmografie sind motivistisch und ikonografisch auf ausserordentlich enge Weise mit dem dokumentarischen Werk – und auch untereinander, kurz mit der Arbeit des Filmemachens verkettet.

Grauzone (1979) ist eine Weiterung von **2069** und eine Fortsetzung des ersten Berglerfilms. Alfred, die Hauptfigur, ein Beobachter und Hörer, ist zum Schnüffler geworden und rettet sich selbst in extremis, nachdem er wieder auf die eigene innere Stimme hört. Der gehörlose «Bub» von **Höhenfeuer** (1985) ist ganz Tast- und Augenmensch; seine erhöhte Sensibilität begreift und liebt nur seine Schwester Belli; beide retten sie sich, das Leben ihres ungeborenen Kindes, ihre Welt. Mit unerhörter Kühnheit der dramatischen Erfindung und einer magischen Klarsicht und Sensibilität schlägt sich Murer auf die Seite der Natur, des Lebens, der Zukunft. In der extremsten Situation bleibt nur der Elternmord, bleibt nur die Befolgung des inneren untrüglichen Gefühls. Das ist der Ausgangspunkt von **Vollmond**, Fredi M. Murers jüngstem Film: 12 Kinder verschwinden

FREDI M. MURER

spurlos. Sie konfrontieren ihre Eltern mit einem Ultimatum: «Wir wollen die Erde auf Erden – Wenn ihr dies nicht wollt, dreht sich die Erde ohne uns weiter». **Vollmond**, das ist **Grauzone**, **Der grüne Berg** und **Höhenfeuer** und die aktuellen Anmassungen und Ängste zusammen. Fredi M. Murers Werk schreitet – aussergewöhnlich langsam übrigens, in der weltweiten Beschleunigung der audiovisuellen Produktion – sozusagen in Zwischensaldos fort.

Die Wut und die Ängste sind immer die selben, die Settings variieren, das Plädoyer nicht. Es lautet schlicht «mehr Fantasie, weniger Gewalt». Der Appell wäre befremdend oder lächerlich, wenn Murer als Filmemacher diese Fantasie selber nicht aufbrächte und sich in den üblichen Mustern des gutgemeinten «wertvollen» Films bewegte. Aber gerade seine filmischen Erfindungen

«Ich muss dort Filme machen, wo man meine Sprache spricht. Filme brauchen Heimat.»

Fredi M. Murer, 2005

haben ihn zu dieser bewunderten (und manchmal auch beneideten) Leitfigur des Schweizer Films gemacht, seit den Tagen seiner ersten Filme, wo er die produktionellen Beschränkungen spielerisch überwand, wo Not erfinderisch machte, seit der Eroberung der Magie mit den Mitteln der authentischen Aufzeichnung in den Dokumentarfilmen, mit den komplexen Verknüpfungen von Motiven, Zeichen, Sätzen, Gesten in den Spielfilmen. Er vermöge nur in Bildern und Tönen zu reden, hat Murer, widerspenstig gegenüber der nur zu gängigen Sprache der Wörter am Anfang seiner Filmerlaufbahn gesagt. Natürlich erklärt er seine Position inzwischen auch in den Texten und Referaten, und er schreibt seine Drehbücher selber. Aber «die ganze Wahrheit» offenbaren nur die Filme mit ihrer eigenen, unverwechselbaren Alchemie».

Martin Schaub, 1998

Sieben Fragen an Fredi M. Murer

INTERVIEW

Was bedeutet Ihnen die Schweiz? Die Schweiz ist das Land, in das ich ungefragt hinein geboren wurde und das mich bezüglich Sprache, Mentalität, Denken in einem Mass geprägt hat, wie ich es nie für möglich gehalten hätte. Wenn ich als Kind gefragt wurde, was ich einmal werden wolle, soll ich immer gesagt haben: ein Ausländer. Als Jugendlicher weigerte ich mich zu sagen «Ich bin ein Schweizer» und sagte trotzig: «Ich bin ein Mensch». Als Erwachsener habe ich dann mit Schrecken festgestellt, dass aus mir in erster Linie ein Schweizer und in zweiter Linie ein Mensch geworden ist. Trotzdem habe ich nie aufgehört, mich gegen das explizite Schweizersein zu wehren, was selber wiederum sehr schweizerisch ist, oder zumindest typisch für meine 68-er Generation. Die Schweiz ist für mich im Dürrenmatt'schen Sinne das «offenste Gefängnis», ein Ort, aus dem ich, vom Fernweh getrieben, immer wieder ausgezogen bin – ich habe fast alle Kontinente bereist – und an den ich, immer lieber und versöhnter, wieder zurückgekehrt bin: Ich habe alle meine Filme in der Schweiz gedreht.

Wofür stehen die Kinder, die man von «Marcel» bis «Vollmond» in ihren Filmen antrifft?

Wenn ich das so genau wüsste. Auch die Hauptfigur meines neuen Films ist wieder ein 12-jähriger Bub... Offenbar eignen sich Kinder als Projektionsfiguren. Jedenfalls sind sie für mich keine Engel oder Heiligen: Sie machen Liebe mit der Schwester, bringen ihre Eltern unter den Boden oder verschwinden spurlos... Kinder sind für mich die glaubwürdigsten Repräsentanten der geistigen Redlichkeit. Die Absolutheit und Radikalität ihres Denkens ist noch ungebrochen, vielleicht weil sie zwischen Wirklichkeit und Fantasie keinen Unterschied machen. Ich glaube nach wie vor, dass wir mit etwa zwölf intellektuell den Zenit erreicht haben, und dann beginnt, auf dem Weg durch die Schulen und Instanzen, die Anpassung an die gesellschaftlichen Normen und damit der unaufhaltsame Abstieg in die gesicherte Normalität.

Meine Kindheit, die ich in einer Grossfamilie in Nidwalden und Uri verbracht habe, ist für mich ein unversiegbare Quell von archetypischen Bildern und Gefühlserinnerungen, die meine künstlerische Arbeit bis heute mit Energie versorgen: Das «Rohmaterial» sämtlicher meiner Filme stammt aus dieser frühen Lebensphase. Mit der Wahl des Mediums Film habe ich mir einen wunderbaren Sandkasten ins Erwachsenenleben hinüber geschmuggelt: Ich kann auf der Leinwand Dinge tun und denken lassen, die ich mir nicht mal als Kind straflos hätte erlauben können.

Was fällt Ihnen zum Wort-Triple: Künstler – Kunst – Kreativität/Künstlichkeit ein? Als Bub war ich ein begnadeter Kunstturner und ich fühlte mich darum auch als Künstler. Ich meinte wohl, dass diese gekünstelten Gliederverrenken etwas mit Kunst zu tun haben. Dabei reizte mich aber

INTERVIEW

der Showaspekt mindestens so sehr. Später habe ich Gedichte und Nietzsche-Texte auswendig gelernt und sie im dramaturgisch richtigen Moment aufgesagt. Ich habe mich, wie gesagt, sehr früh als Künstler gefühlt und die Schule als reine Zeitverschwendung empfunden. Als junger Filmmacher in Zürich waren meine engsten Freunde fast ausschliesslich Poeten, Bildhauer, Musiker oder Maler, die wiederum als Protagonisten meine frühen Filme bevölkerten. Diese experimentell angehauchten Filme waren immer auch eine Art Künstlerporträts, allerdings nicht im gängigen Sinne. Vielmehr waren es kreative Duelle zwischen mir hinter der Kamera und ihnen vor der Kamera, wobei wir streng darauf achteten, dass die Grenze des Dokumentarischen und Fiktiven immer fließend blieb.

Um auf die Frage zurückzukommen. Was mich am Medium Film von Anfang an so fasziniert hat, ist die unscharfe Grenze zwischen Realität und Erfindung, das heisst auch der kreative Umgang mit Kunst und Künstlichkeit: Man sitzt im Kino und starrt auf ein künstlich erzeugtes Bild auf der weissen Leinwand und vergiesst dabei echte Tränen. Dies hat allerdings auch viel mit der Kreativität und Imagination des Zuschauers zu tun.

In Ihren Filmen trifft man viele utopische Szenarien, die meist auf pessimistische Befürchtungen verweisen. Woher stammen diese Ängste? Ich glaube, Angst gehört seit Menschen-gedenken untrennbar zur Lust am Leben, beziehungsweise zum Überleben. Also muss es offenbar auch eine gewisse Lust an der Angst geben. Ich kann mir sonst nicht erklären, weshalb es so viele Katastrophenfilme gibt. Jedenfalls sind der Fantasie und Kreativität kaum Grenzen gesetzt, diese Ängste darzustellen, zu beschwören oder gar zu kultivieren. Ich beispielsweise möchte lieber von einem Blitz, als von einem Nachbar erschlagen werden. Daraus schliesse ich, dass ich mich weniger von Naturgewalten bedroht fühle als von Gewalt, die von Menschen ausgeht, vor allem wenn diese als wirtschaftliche oder soziale Errungenschaft oder als technischer Fortschritt verkleidet daherkommt.

Bekanntlich kann man Angst zu bannen versuchen, indem man ihr ein Gesicht gibt, oder die Ursache, beziehungsweise die Verursacher entlarvt. Das habe ich mit einigen meiner Filme tatsächlich versucht. Mit **Grauzone** habe ich sozusagen zehn Jahre im Voraus die sogenannte «Fichen-Affäre» vorweggenommen, welche übrigens meine schwärzesten Fantasien noch übertraf. **Der grüne Berg** hinterfragt die ethische Verantwortlichkeit der Atomtechnologie gegenüber künftigen Generationen, **Vollmond** beschwört ultimativ die alltägliche Gleichgültigkeit gegenüber allen Umweltfragen. Ich bilde mir aber ein, dass ich die filmische Verarbeitung meiner persönlichen Ängste nie dogmatisch und fanatisch, sondern eher mit Humor, Ironie, Sarkasmus und vielleicht sogar mit Poesie vollzogen habe.

INTERVIEW

Im Zweifelsfalle habe ich mich jedenfalls immer für Minderheiten engagiert und mich auf die Seite der Natur geschlagen. Für das, was ich unter «Natur» verstehe, habe ich übrigens meine ganz persönliche Theorie. Es gibt für mich eine «erste Natur» und eine «zweite Natur». Die «erste Natur» ist die seit grauer Vorzeit organisch aus sich selbst heraus entstandene Umwelt, also bevor der Mensch begonnen hat, seine Spuren zu hinterlassen. Die «zweite Natur» ist folglich für mich die von Menschenhand beeinflusste, veränderte, oder gar neu geschaffene Umwelt. Dazu gehört alles, von der grasgrün gedüngten Wiese, den abgeholzten Urwäldern über die durch Zucht entstandenen Tiere, den Pappelalleen an begradeten Flüssen entlang bis zu den Wolkenkratzern von Manhattan. Auf dem Eiffelturm stehend, sehe ich also soweit das Auge reicht nur «zweite Natur». Und obwohl ich als Filmemacher ja ausschliesslich «zweite Natur» produziere, hoffe ich, dass mein kindlicher Wunsch noch mal in Erfüllung geht, dass ich die Gegend der heutigen Schweiz noch einmal so sehen kann, wie sie war, bevor der Mensch im Holozän erschien – wenigstens im Traum. Das Paradoxe daran ist, dass wenn man gegen das Verschwinden der «ersten Natur» kämpft, man eigentlich gegen sich selber kämpfen müsste.

Man trifft in Ihren Filmen häufiger behinderte Begabte oder begabte Behinderte, man kann auch sagen: Figuren, bei denen ein Sinn handicapiert ist... Es ist zwar eine Binsenwahrheit, dass das Medium Film sich gleichzeitig über das Auge und Ohr vermittelt, und dass diese Gleichzeitigkeit von Bild und Ton wundersame Fusionen und gegenseitige Beeinflussung zur Folge hat, aber als Filmemacher hat mich das Geheimnis dieser symbiotischen Beziehung von Bild und Ton immer besonders stark interessiert. In meinem Experimentalfilm **Vision of a Blind Man** habe ich mir die Augen verbunden und mit der Kamera auf der Schulter einen ganzen Tag lang «blind» gefilmt. Synchron dazu habe ich ins Mikrophon erzählt, was ich gleichzeitig hörte, ertastete oder fühlte, beziehungsweise was ich in meiner Vorstellung sah. Beim Betrachten des Films könnte die Diskrepanz zwischen dem realen Bild und dem, was ich vor meinem inneren Auge sah nicht frappanter sein. **Vision of a Blind Man** war für mich auch eine Art Grundlagen-Forschung. Die in einigen meiner Filme wiederkehrende Auseinandersetzung mit Blindheit, Gehör- und Sprachlosigkeit – gehörloser Bub in **Höhenfeuer**, oder die Porträtierung von blinden Menschen im Dokumentarfilm **Sehen mit anderen Augen** – begründet sich darin, dass Filme zu machen für mich immer auch eine Reflexion über Sehen und Hören ist.

ABOUT THE AUTHORS

Martin Schaub (1937–2003) war einer der bedeutendsten Schweizer Filmpublizisten. Nach einem Literaturstudium (Dissertation über Heinrich von Kleist) widmete er sich in verschiedenen in- und ausländischen Zeitungen, Zeitschriften und Buchpublikationen dem Kino der Autoren, insbesondere dem schweizerischen. Ab 1968 war er Redaktor beim Tages-Anzeiger. Seit 1983 erscheint die von Schaub mitbegründete und von ihm während zehn Jahren herausgegebene Schweizer Filmzeitschrift CINEMA. Von ihm stammen auch drei Essayfilme, u.a. *Die Insel* mit John Berger.

Irene Genhart, Studium der Filmwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Zürich und Berlin, schreibt als freie Journalistin für Schweizer Tageszeitungen, Filmzeitschriften, Kataloge und Lexika. Sie ist Vorstandsmitglied des Schweizerischen Verbands der Filmjournalisten und seit mehreren Jahren Delegierte der «Semaine de la critique» des Internationalen Filmfestival von Locarno.

INTERVIEW

Sie sind bei den Kindern für ihre 1001 kleinen Zaubertricks bekannt. Wieso sind Sie nicht Zauberer geworden? Was ist Wirklichkeit? Ich bin doch Zauberer! Filmemachen hat – auch im metaphorischen Sinn – viel mit Zauberei zu tun: man ist permanent damit beschäftigt, die sogenannte Wirklichkeit zu überlisten. Als Filmemacher bedient man eine Zauberkiste. Man arbeitet mit Sinnestäuschungen, Vortäuschungen, Wahrnehmungstäuschungen. Künstliches wird realistisch und Realistisches erweist sich als künstlich... Kochen, Filmen und Zaubern haben für mich eine enge Verwandtschaft. Es geht auch da um den Showeffekt. Wichtig ist immer auch das Gegenüber: Ein Zauberer ohne Publikum, das sich verzaubern lässt, ist eine ebenso tragische Figur, wie ein Koch ohne Gäste oder ein Filmemacher ohne Publikum.

In der Diskussion ihrer Filme wird oft von deren «Sprachlosigkeit» gesprochen. Worin begründet sich diese Einschätzung? Das ist mir bis jetzt nicht zu Ohren gekommen, ich selber fühle mich jedenfalls nicht sprachlos. Ich schreibe und rede viel und gerne. Meine frühen Filme waren zwar tatsächlich Stummfilme, aber eher technisch und ökonomisch bedingt. Allerdings habe ich damals als filmender Fotoschüler eher in Bildern, als in gesprochenen Sätzen gedacht. Aber schon während meiner Stummfilmphase habe ich angefangen, meine Filme kreativ zu vertonen. Später, als ich es mir leisten konnte eine geplimte 16mm Kamera zu mieten, kam sofort die Sprache dazu. Die Tatsache, dass die Darsteller in meine Dokumentarfilme oder die fiktiven Figuren in meinen Spielfilmen oft sprachlose oder wortkarge Menschen sind, ist wieder eine andere Geschichte. In **Wir Bergler in den Bergen...** habe ich Bergler, von denen alle immer behaupten, dass sie nicht reden können, vor der Kamera zum Reden gebracht. Und der Abhörspezialist Alfred in **Grauzone** sagt mal: «Mein Vater war wortkarg, aber nicht sprachlos», das ist eben der kleiner Unterschied.

Interview und Transkription: Irene Genhart, Zürich 2004

MARCEL

| 1962 | 8mm | b/w | 18'

Ein Knabe – der elfjährige Marcel – spielt mit einem Segelflugzeug. Er lässt es fliegen, läuft ihm über die Felder nach, hebt es auf, lässt es wieder fliegen. Ein Zug sorgt für einen kurzen Spielunterbruch. Dann macht sich das Flugzeug selbständig, der Bub gerät in eine Kiesgrube. Er verliert sich im Spiel mit Steinen, Wasser, Schilf und einem alten Autopneu, erkundet herum stehende Maschinen, erforscht das Fabrikgebäude, findet sein Flugzeug wieder und zieht von dannen. Schwarz/weiss, auf Super-8, ohne Ton hat Fredi M. Murer

Script: Fredi M. Murer
Music: Edgar Varèse
Production: Fredi M. Murer

World Rights: Fredi M. Murer
Original Version: IT

seinen ersten Film gedreht und sich an den Stummfilm-Klassikern orientiert. «Was mich, der ich von der Fotografie kam, damals interessierte», sagt Murer heute, «war das bewegte Bild; die Kinematographie».

«Man musste das traditionelle Schweizer Kino hinter sich lassen, um ein anderes zu erfinden. Ich habe begonnen die Schriften von Pudowkin zu lesen und mein erster Film war ein Plagiat von Eisenstein in Super-8.»

Fredi M. Murer (Aus O. Ceresa & I. Lambelt: Fredi M. Murer. Zytglogge, Bern 1981)

BALANCE

| 1965 | 16mm | b/w | 12'

Balance ist – wie **Sylvan** – ein aus dem ursprünglich 4-stündigen **Pazifik – oder die Zufriedenen** ausgegliederter, 12-minütiger, surrealer Kurzfilm. Ein Mann spannt im Wald ein Seil und schminkt sich für seinen Auftritt. Marschmusik spielt auf, der Mann balanciert auf dem Seil. Eine junge Frau im weissen Nachthemd taucht auf, in der Hand hält sie eine Pistole. Sie spannt den Abzug. «Ich bin soweit – ihr könnt mich ausstopfen», sagt der Mann und fällt vom Seil, derweil die Frau

Script: Fredi M. Murer
Camera: Fredi M. Murer
Editing: Fredi M. Murer
Cast: Augustin Erb

Production: Fredi M. Murer
World Rights: Fredi M. Murer
Original Version: IT

die Pistole sinken lässt. Er liegt auf dem Boden, eine Katze sitzt auf seiner Brust, zwei Männer in schwarzen Anzügen stehen plötzlich neben ihm. Die Frau schreit, Kriegstumult lässt das Bild erbeben, die zwei Männer tragen den Toten auf einer Bahre davon. Sie versuchen, ihn mitten im Krieg zu begraben, doch plötzlich steht dieser wieder auf..

SYLVAN

| 1965 | 16mm | b/w | 12'

Auch **Sylvan** ist – wie **Balance** – aus Material des ursprünglich 4-stündigen **Pazifik – oder die Zufriedenen** entstanden. Der 12-minütige Kurzfilm orientiert sich am deutschen Expressionismus. Erzählt wird die Geschichte eines toten Vaters und seiner drei Söhne, wobei alle vier Rollen von Sylvan Guntern gespielt werden. Nachdem sich die Söhne bereits am Totenbett wegen Vaters mysteriösem Beutel ins Haar geraten, kommt es wenig später auf dem Dach des Hauses zum tödlichen Showdown: Der erste Sohn stirbt in der Schlinge eines

Script: Fredi M. Murer
Camera: Fredi M. Murer
Editing: Fredi M. Murer
Cast: Sylvan Guntern

Production: Fredi M. Murer
World Rights: Fredi M. Murer
Original Version: IT

Wasserschlauches. Der zweite haucht an der prallen Sonne seinen Atem aus und der dritte stürzt, kaum hat er den Beutel in der Hand, vom Dach und bleibt vor der Haustür tot liegen. Unmittelbar nach dem Tod der drei Söhne erhebt sich der Vater vom Totenbett. Er tritt vors Haus und öffnet glücklich lächelnd den Beutel, in dem sich Glasmurmeln befinden. Nun wird der bisher schwarz/weisse Film farbig. Er zeigt ein altmodisch gekleidetes Ehepaar zu dessen Füßen ein Knabe kauert und mit Murmeln spielt.

Script: Fredi M. Murer
Camera: Fredi M. Murer
Editing: Fredi M. Murer

Music: Celly Patorini
Cast: Urban Gwerder (the poet
himself), his wife Tina, his son Wanja

Production: Fredi M. Murer
World Rights: Fredi M. Murer
Original Version: IT

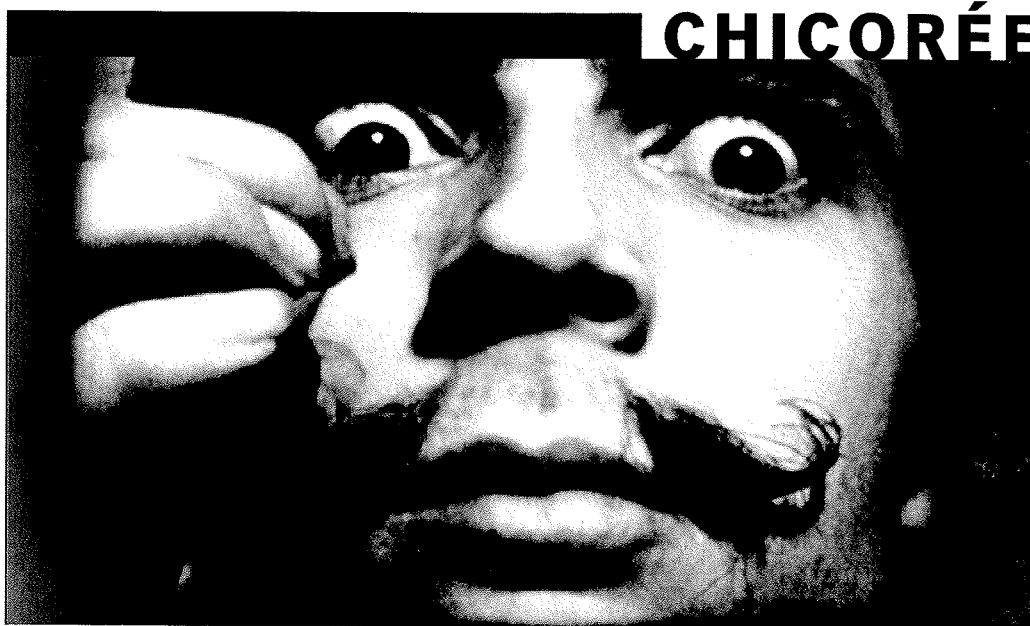
Award: International Movie Short Day
Oberhausen, International Jury Prize

«Weil wir sehr konzentriert arbeiteten, tranken wir Unmengen schwarzen Kaffees. Ich nippte gerade wieder einmal an einer solchen Brühe, die ausgesprochen bitter war und bestimmt besonders viel Zichorie enthielt, als Fredi, meiner Frau und mir praktisch gleichzeitig die Idee kam, unseren Film *Chicorée* zu nennen.»

Urban Gwerder im Gespräch mit Samuel Plattner, Tages-Anzeiger, 17.2.1967

«Heiterkeit verstrahlte in grosser Fülle jenes filmische Kleinwerk, das den Abend verkürzte: der witzige, beschwingte und spöttisch haarscharf geschnittene Streifen von Fredi M. Murer, optischer Schabernack mit doppeibödigem Bildhumor, liebevoll, verspielt und doch zugleich hart im Einsatz jener Mittel, die einem vornehmlich auf Idealismus begründeten Filmunternehmen zu Diensten stehen (...) Auf ein Wiedersehen, bei irgendwelcher Gelegenheit, mit dem Filmmann Fredi Murer darf man sich freuen.»

Der Bund, 374/1966



| 1966 | 16 mm | colour | 27' |

Chicorée ist das erste von drei Künstlerporträts, die Fredi M. Murer von 1966–69 drehte. Protagonist ist der Zürcher Poet Urban Gwerder. Assoziativ montiert, sich religiöser Motive bedienend und in Anlehnung an den Surrealismus zeigt *Chicorée* in Schwarz/Weiss Alltagsszenen aus Gwerders Familienleben, während die Ausflüge in seine Traumexistenzen bunt sind. Gwerder träumt, er sei Slavador Dalí, die Beatles und Frank Zappa. Rückwärts durch den Ostermarsch laufend und eine Tafel mit dem Text «Wollt ihr den totalen Urban?» mit sich tragend, mokiert er sich über die herkömmlichen Formen des gesellschaftlichen Protests. Seinen Höhepunkt findet *Chicorée* in einer «Action Painting»-Szene, an deren Ende Gwerder durch die Leinwand springt und im Schlamm landet. Ursprünglich wurde *Chicorée* bei der Vorführung live mit Orgel und Schlagzeug vertont, heute existiert eine Tonfassung mit Musik von Jelly Pastorini.

«Als cinéma direct hat er ein Portrait von Bernhard Luginbühl gedreht, einen aussergewöhnlichen Kunst- und Künstlerfilm über den bekannten Berner Eisenplastiker, der aus einer herrlich witzigen Bestandesaufnahme alltäglicher Verrichtungen im Künstlerhaushalt doch die ganze Bedeutung des plastischen Werks von Luginbühl transparent werden lässt.» *Frankfurter Rundschau*, 1967



1966 | 16 mm | b/w | 25'

Als «Duelle» zwischen sich und den Porträtierten bezeichnet Fredi M. Murer seine Künstlerporträts. Die Waffen, mit denen ihm der Berner Plastiker **Bernhard Luginbühl** gegenüber tritt sind Filzstift, Eisen, Feuer, Hammer, ein Pokerface mit qualmender Zigarette und die Familie. Zehn Tage hat Murer bei der Familie Luginbühl gelebt, die Struktur seines Films ergibt sich aus dem Wachsen einer Plastik. Stilistisch löst sich Murer in **Bernhard Luginbühl** von seinen vorherigen Werken. Fotografisch einem dokumentarischen Realismus verpflichtet und mit Musik des Quartetts der Jazzpianistin Irene Schweizer unterlegt, erinnert **Bernhard Luginbühl** an Werke des cinéma vérité. Seinem Unmut darüber, von der Presse deswegen einem cineastischen Genre zugeordnet zu werden, erwidert Murer, er mache kein «cinéma vérité», sondern «cinéma privé». Dies stimmt insofern, als sich in **Bernhard Luginbühl** das Porträt des Künstlers weniger aus dessen Werk ergibt, sondern sich sein Werk vielmehr aus dem Schoss der allgegenwärtigen Familie erhebt. «Der älteste Bruder von mir ist Bildhauer. Er war irgendwie immer mein Vorbild. Er war dreizehn Jahre älter als ich und – ich konnte machen, was ich wollte – auch immer dreizehn Jahre besser. Mit dem Film über Luginbühl, der etwa gleich alt ist wie mein Bruder, habe ich, ohne mir dessen bewusst zu sein, eigentlich einen Film über meinen Bruder gemacht und ihn dadurch «eingeholt».

Fredi M. Murer in: *Kommunikation & Gesellschaft* 9, 1979, S.3

Script: Fredi M. Murer
Camera: Fredi M. Murer

Sound: Christian Kurz
Editing: Fredi M. Murer

Production: Yersin-Maeder-Murer
with the support of the Schweizerische Volksbank

World Rights: Fredi M. Murer
Original Version: German

«Murer treibt mit diesen futuristisch überhöhten, in Wahrheit aber – und wohl auch auf eine etwas oberflächliche Weise – aktuellen Elementen ein intelligentes Spiel, das jedoch nur in zweiter Linie von politischer Relevanz ist. Zuvorderst geht es Murer doch sichtlich um ästhetische Wirkungen, um die Originalität der Bilder, um rhythmische Effekte und um Farben. Diese Anliegen sind allerdings bei Murer so direkter Ausdruck einer ungebrochenen und fast naiven Lust am Filmmachen, dass der Vorwurf des Formalismus in keiner Weise zutreffen kann.»

Tages-Anzeiger, 16.5.1969 (Pierre Lachat)



1969 | 35 mm | colour | 34' | ... und Archäologen gute Nacht sagen

Der Episodenfilm **2069 – oder dort, wo sich Futurologen und Archäologen gute Nacht sagen**, ist Fredi M. Murers Beitrag zu **Swissmade**, der zusammen mit Fritz E. Mäder und Yves Yersin produziert wurde. Thema des Film ist «Die Schweiz nach uns». Murers Episode spielt sich im Jahr 2069 ab. Ein «integrierter Staatsbürger mit latenter Neigung zum unintegrierten Staatsbürger» erhält vom «Brain-Center» den Auftrag, über die unbekannte Mission eines fremden Wesens einen Filmreport herzustellen. Das fremde Wesen ist ein von H. R. Giger entworfener Extraterrestrischer mit eingebauter Kamera und Tonband, der im Jahr 2069 zwecks Erkundung aktueller Zustände über die Erde zieht. Der Filmreporter ist Murer selbst. Ziel der Mission ist die Überwachung von ein paar Unangepassten, die am Rande des durchorganisierten Überwachungsstaates die Anarchie probieren. Murers erster auf 35mm gedrehter Film ist eine zynische «Big Brother is Watching You»-Vision, die sich durchaus auch als Warnung interpretieren lässt.

HIGH AND HEIMKILLER

| 1967 | 16 mm | colour | 10'

Script: Fredi M. Murer
Camera: Fredi Murer
Production: H.R. Giger, Fredi M. Murer

World Rights: Fredi M. Murer
Original Version: IT

Rückschau haltend nimmt sich der 1967 gedrehte 10-minütige Kurzfilm **High** aus wie eine Vorstudie zu dem fünf Jahre später entstehenden Künstlerporträt **Passagen**, das dem Zeichner und Entwerfer H. R. Giger gewidmet ist. Begleitet von psychedelischen Musikstücken von Chris Lange lässt Fredi M. Murer seine Kamera über Zeichnungen von H. R. Giger gleiten. Der Blick ist der eines eifrigen und hingebungs-vollen Betrachters: Mal zoomt er sich in ein Bild hinein und

verweilt bei einem Detail, mal fährt die Kamera zurück und der Blickwinkel öffnet sich. Dann hüpfert die Kamera zwischen zwei Bildern hin und her, oder fährt von oben nach unten über eine Reihe Zeichnungen, wobei schwarze Strecken die einzelnen Bilder voneinander trennen. Kamera und Schnitt bewegen sich im Takt der Musik und stehen damit im Spannungsbogen zu Gigers schwarz/weissen Bildern.

SEHEN MIT ANDEREN AUGEN

| 1987 | 16 mm | colour | 38' |

Script: Fredi M. Murer
Camera: Otmar Schmid
Sound: Florian Eidenbenz

Production: Bernard Lang
Original Version: IT

«**Sehen mit anderen Augen** ist ein Informationsfilm über Blindenhunde und ihre Bedeutung im Leben blinder Menschen. Murer stellt fünf Blinde vor, befragt sie, zeigt, wie sie mit den Blindenhunden umgehen und was die Tiere ihnen bedeuten. Der Film vermittelt auch, wie die Hunde auf ihre delikate Führeraufgabe vorbereitet, wie sie trainiert werden und wie die Blinden den Umgang mit den Hunden lernen. Die Stiftung Schweizer Schule für Blindenführerhunde hat den Film mitgetragen. Im Zentrum stehen denn auch die Hunde, die in frischen und sehr direkt wirkenden Bildern gezeigt werden, und weniger die Menschen, die Murer auch vorstellt, deren präzisen Lebensumstände und Lebenserfahrungen aber nur in Ansätzen sichtbar werden. Was eine vertiefende

Beschäftigung mit diesen Menschen hätte bringen können, lässt etwa die kurze Begegnung mit dem Theologiestudenten, den man beim Sport und im Hörsaal der Universität sieht, ahnen. **Sehen mit anderen Augen** ist ein solider, sauberer Dokumentarfilm mit klar disponiertem Aufbau.» *Cinema 33/1987*

«Der Innerschweizer Regisseur Fredi Murer, bekanntgeworden vor allem durch *Höhenfeuer*, hat einen Auftragsfilm für die Schweizerische Schule für Blindenführerhunde in Allschwil gedreht. Daraus ist mehr geworden als ein Film, der um Verständnis und Spenden wirbt – er gibt in seinen kurzen 38 Minuten Laufzeit einen erstaunlich tiefen Einblick in die Sinnenwelt von blinden und sehbehinderten Menschen und ihr intimes Vertrauensverhältnis mit dem Hund, der sie nicht nur durch Strassen und Supermärkte, sondern auch zu einem neuen Selbstbewusstsein führt.»

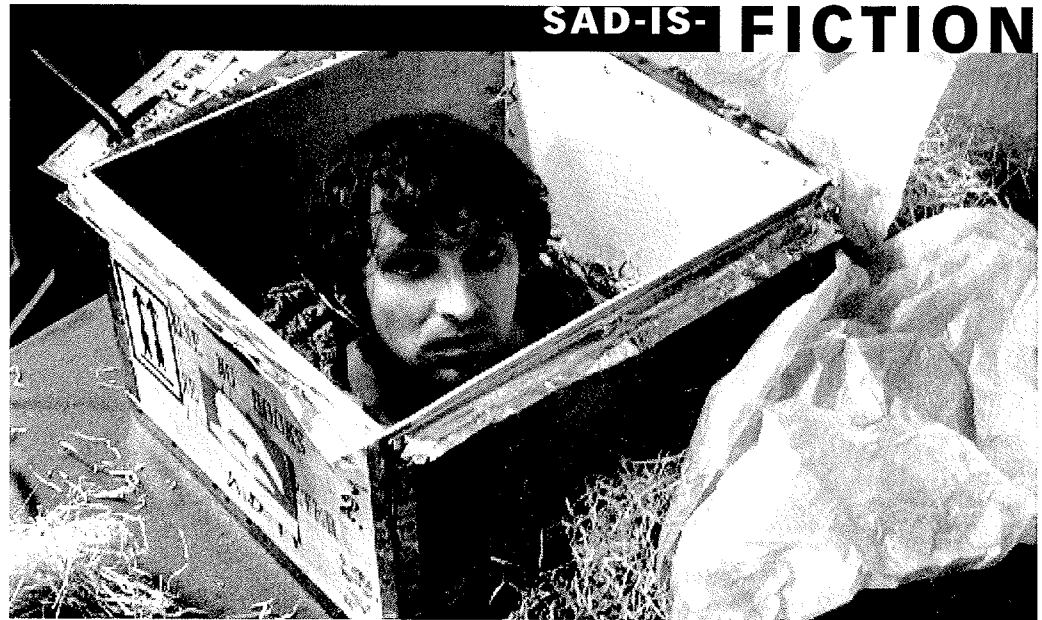
Nordschweiz / Basler Volksblatt, 29.10.1987 (Heinz Weber)

Script: Fredi M. Murer
Camera: Fredi M. Murer,
Fritz E. Maeder

Editing: Renzo Schraner,
Fredi M. Murer
Music: The Minstrels, The Coincidence

Actor and text: Alex Sadkowsky
Voice: Alex Sadkowsky
Production: Fredi M. Murer

World Rights: Fredi M. Murer
Original Version: German



| 1969 | 16mm | colour | 43' |

Sad-is-fiction, Fredi M. Murers dritter Künstlerfilm ist dem Zürcher Maler und Poet Alex Sadkowsky gewidmet. «Der moderne Mensch steht weder links noch rechts, er geht» heisst es programmatisch zu dessen Anfang und für den Rest des Films tut dies Sadkowsky auch. Er wandert durch Flugzeuge und durch London und springt durch Steinlandschaften. Wann immer er sich alleine fühlt, trägt er das seiner Malerei entsprungene «animal metaphysicum» mit sich herum. **Sad-is-fiction** porträtiert Sadkowsky als phantastischen Träumer, der sich – obschon er Familienvater, Künstler, Liebhaber und vor allem endloser Schwätzer ist – gegen jegliche Schubladisierung wehrt. In **Sad-is-fiction** arbeitet Murer zum ersten Mal mit Direktton und zieht mit dem Kameramann Fritz E. Maeder auch erstmals einen Mitarbeiter bei.

Script: Fredi M. Murer
Camera: Fredi M. Murer

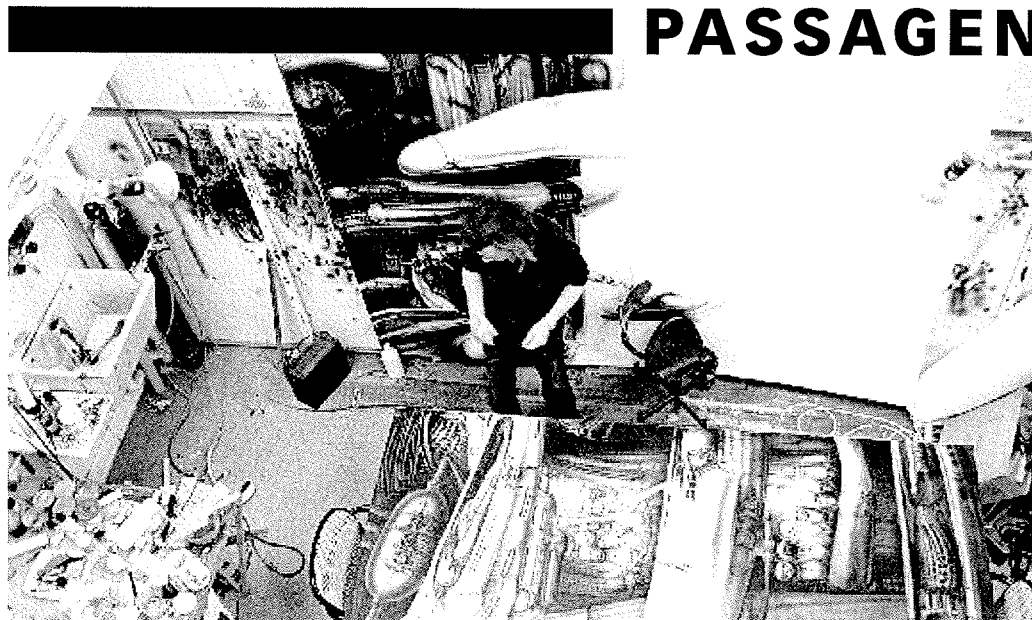
Sound: Benny Lehmann
Editing: Yves Yersin, Fredi M. Murer

Cast: H.R. Giger (artist/painter)
Production: Nemo Film, WDR, Cologne

World Rights: Fredi M. Murer
Original Version: German

«In *Passagen* unternimmt Murer (...) den wagemutigen Versuch, einen eigenwilligen Künstler gleichsam aus dessen eingenen Lebenserfahrungen und Vorbedingungen heraus zu erfassen.»

Luzerner Neueste Nachrichten, 7.2.1973



PASSAGEN

| 1972 | 16mm | colour | 50'

Passagen, 1972 entstanden, ist Fredi M. Murers vierter und bisher letzter Künstlerfilm. Es ist der erste Film, den Murer zusammen mit der von ihm mitbegründeten Autoren-Produzenten-Gruppe Nemo Film GmbH dreht, und aufgrund der Auflagen der mitbeteiligten Fernsehanstalt, unterscheidet er sich stark von seinen früheren Künstlerporträts. Anstatt sich wie bisher wild experimentierend dem Künstler und seinem Werk zu nähern, liefert Murer in **Passagen** eine durch Voten verschiedener Experten gestützte, eingehende Analyse von Gigers Werk. Fokussiert wird dabei auf den schöpferischen Prozess und die Zusammenhänge von Gigers Innenwelten und seinen Bildern. «Hat der Künstler in der Gesellschaft einen Auftrag zu erfüllen, oder ist er bloss ein Seismograph, der nach dem sogenannten Zeitgeist tastet», heisst es in **Passagen** und einmal mehr wird schon vorweggenommen, was in Murers folgenden Spielfilmen **Grauzone** und **Vollmond** Thema wird: Die (moralische) Verpflichtung jedes Einzelnen, insbesondere die des Künstlers gegenüber der Welt .

Script: Fredi M. Murer
Camera: Fredi M. Murer,
Iwan Schumacher

Sound: Benny Lehmann
Music: Jonas C. Haefeli

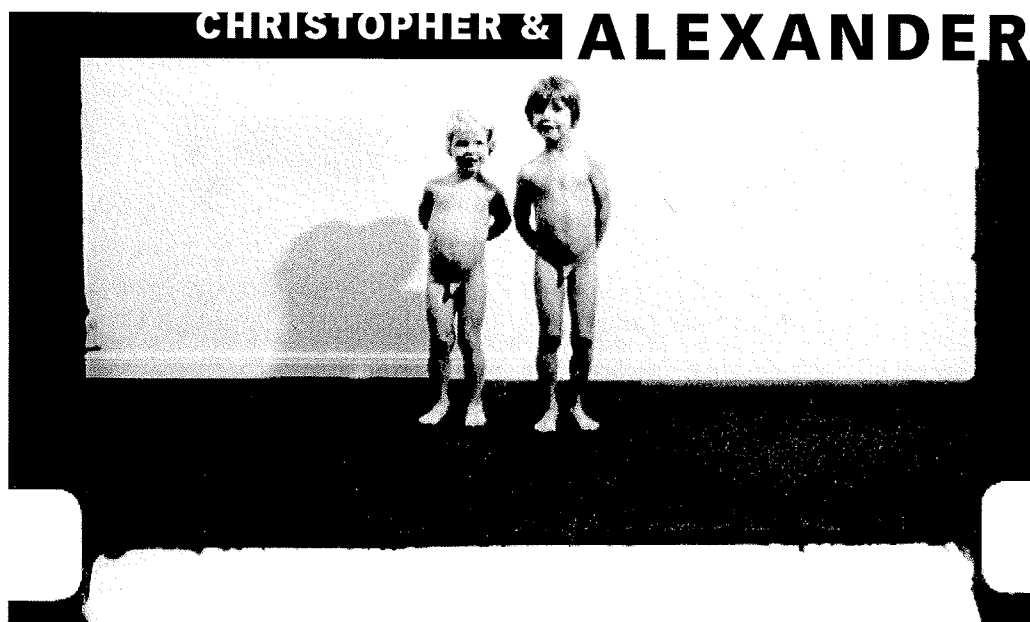
Production: Nemo Film GmbH Zurich,
Artco-Film Geneva, Eric Franck

World Rights: Artco-Film Geneva
Original Version: French

«Murer, selbst Vater von zwei kleinen Mädchen, hat sich mit schönen und sensiblen Kinder-Porträts revanchiert. In seinem Film *Christopher & Alexander* (...) verzichtet er bewusst darauf, das Milieu der Reichen, in dem die beiden Buben aufwachsen, klassenkämpferisch anzuprangern. «Ich mag nicht», sagt er, «mit jedem Film ein Bekenntnis ablegen müssen.»

Er hat sich mit den Kindern «solidarisiert» und den Film für sie gemacht, damit sie «später sehen können, wie sie einmal waren.»»

Züri Leu, 15.2.1974 (René Bortolani)



| 1973 | 16mm | colour | 46'

Fredi M. Murer steckt mitten in den Vorarbeiten zu *Wir Bergler in den Bergen...*, als er von einem Zürcher Privatbankier das Angebot erhält, von dessen drei- und fünfjährigen Söhnen ein filmisches Porträt zu drehen. Es ist hauptsächlich die Neugierde, einmal einen Blick hinter die Hecke einer herrschaftlichen Villa zu werfen, die Murer den Auftrag annehmen lässt. Entstanden ist ein Film in zwei Teilen: Der erste Teil zeigt den Verlauf eines gewöhnlichen Tages im Leben der beiden Buben. Der zweite Teil beschäftigt sich mit den für die Familienagenda wichtigen Ereignissen, wie Geburtstage und Feste, welche den Jahresverlauf prägen. Eine Zeit lang wurde **Christopher & Alexander** von der Kritik zwiespältig aufgenommen und in Murers Werkographie tunlichst unterschlagen. Heute zählt Murer das Doppelporträt zu seinen ethnographischen Filmen und betrachtet *Wir Bergler in den Bergen...* und **Christopher & Alexander** als sich gegenseitig ergänzende Werke.

Script: Fredi M. Murer,
Jean-Pierre Hoby, Georg Kohler
Camera: Iwan P. Schumacher

Sound: Luc Yersin
Editing: Fredi M. Murer, Eveline
Brombacher

Production: Nemo Film, with the support of the Swiss Broadcasting Corporation, the Swiss Federal Department of Home Affairs, Migros, the Canton of Uri and further private funding

World Rights: Fredi M. Murer
Original Version: Swiss-German

«Auf alle formalen Spielereien und Effekte, die in seinen früheren Filmen öfters eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben, hat Murer diesmal verzichtet und sich ganz in den Dienst dieser Bergler, ihres Daseins und ihrer Sorgen gestellt. Murers Einstellung kommt in erster Linie darin zum Ausdruck, wie er den Film gemacht hat, und sein persönlicher Kommentar dürfte vor allem in den Musikstücken, die er für einzelne Sequenzen – György Ligeti zu den Tunnelbildern am Beginn, ein unbekanntes Stück von Prokofieff bei der Erwähnung eines Lawinenunglücks im Schächental und andere mehr – verwendet hat, liegen. (...) Als Dokument unserer schweizerischen Gegenwart besitzt Murers Film grossen kultur- und staatspolitischen Wert. Denn nicht zuletzt ist er eine Herausforderung an die Glaubwürdigkeit unserer viel berufenen eidgenössischen Solidarität.» *Zoom 15/74 (Franz Ulrich)*



1974 | 16mm | colour | 108' | ...eigentlich nicht schuld, dass wir da sind

Ursprünglich war eine in der Gegenwart angesetzte Verfilmung von fünf Urner Bergsagen geplant. Doch während der gut halbjährigen Recherchen vor Ort muss Murer erkennen, dass die alte Sagenwelt kaum mehr Bestandteil der gegenwärtigen, innerschweizerischen Kultur ist. In Gesprächen mit den Einheimischen ging es viel mehr um die Industrialisierung des Bergkantons Uri und die damit verbundenen Alltagsprobleme wie etwa die Abwanderung der Jugend in die Städte. Murer wird klar, dass er keinen Film über, sondern einen mit den Bergler machen will, dass er diese Menschen, die in der modernen Welt immer mehr in die Sprachlosigkeit getrieben werden, zu Wort kommen lassen will. So wird **Wir Bergler in den Bergen...** zu einem ethnographischen Dokumentarfilm in drei Sätzen. Diese spiegeln die drei unterschiedlichen, nebeneinander existierenden Entwicklungsstadien dieses Bergkantons. In Göschenen, am Fusse des an der europäischen Nord-Süd-Achse liegenden Gotthards, hat die Industrialisierung längst Einzug gehalten: aus den ehemaligen Bergbauern sind Angestellte und Arbeiter geworden. Im Schächental hingegen pflegt man noch die traditionelle Familien-Alpwirtschaft. Und das Dorf Bristen im Maderanertal findet sich mitten im Umbruch, man pflegt zwar noch die traditionelle Landwirtschaft, gleichzeitig aber verlassen täglich 250 Einwohner den Ort, um auswärts zur Arbeit oder zur Schule zu gehen. Mit **Wir Bergler in den Bergen...** bewegt sich Murer zum ersten Mal aussserhalb des ihm vertrauten Rahmens des «cinéma copain». Geblieben sind die inhaltlichen Motive und formalen Eigenheiten. Die Bergbauern leben wie die Künstler und Nonkonformisten seiner früheren Filmen am Rande der Gesellschaft.

«Die Frage heute ist, wie man die Menschheit überreden kann, in ihr eigenes Überleben einzuwilligen», schrieb Bertrand Russel. Diese Frage schwingt auch durch Fredi M. Murers Film *Der grüne Berg*. Es geht zwar hier nicht um ein Überreden, sondern um «eine filmische Landsgemeinde» über grosse und kleine Fragen bei der Entsorgung von radioaktiven Abfällen. (...) Trotz der Komplexität des Themas, trotz der unterschiedlichen Positionen und trotz der Spaltung in Befürworter und Gegner ist es Fredi M. Murer und seiner ausgezeichneten Equipe mit Kameramann Pio Corradi an der Spitze gelungen, eine filmische Ganzheit zu schaffen, die sich positiv von arroganten Befragungen abhebt, den Menschen Zeit zur Besinnung lässt und dem Publikum die Begegnung als Möglichkeit für die eigene Meinungsbildung anbietet. *Der grüne Berg* ist ein herausragendes Werk, in dem inhaltliche und formal künstlerische Ziele mit gleicher Konsequenz avisiert worden sind. Nicht zuletzt wird dieser geographisch wie thematisch am Wellenberg orientierte Film zu einem Spiegel schweizerischer Gegenwart.» *Der kleine Bund*, 16.6.1990 (Fred Zaugg)

«Das Schweizer Dokumentarfilmschaffen hat sich in den letzten Jahren wenig und nur selten überzeugend mit zeitgenössischer schweizerischer Wirklichkeit auseinandergesetzt. Mit *Der grüne Berg* hat Fredi M. Murer nicht nur ein Thema von grösster Aktualität aufgegriffen, er fasst es auch an den Nahtstellen zwischen Verlautbarung und Lebenswirklichkeit.» *NZZ*, 1.6.1990 (Christoph Egger)



1990 | 16mm | colour | 128'

Bei den Recherchen und Dreharbeiten zu **Höhenfeuer** lernt Fredi M. Murer Land und Leute rund um den Wellenberg im nidwaldischen Wolfenschiessen kennen. Als sich 1988 die Auseinandersetzungen um das von der NAGRA (Nationale Arbeitsgemeinschaft zur Beseitigung radioaktiver Abfälle) am Fusse des Wellenbergs geplante Atommüll-Endlager zuspitzt, ist Murer derart davon betroffen, dass er, noch ohne an einen Film zu denken, an den Wochenenden nach Nidwalden fährt und mit den Leuten zu reden beginnt. Die politische Ohnmacht der betroffenen Bäuerinnen und Bauern aus Wolfenschiessen macht Murer so zornig, dass er in Hinblick auf die im September 1989 anstehende, eidgenössische Abstimmung über die Volksinitiative «Stopp dem Atomkraftwerkbau» zusammen mit Kameramann Pio Corradi beschliesst, einen etwa 20-minütigen «Interventionsfilm» zu drehen. Resultat dieses Unterfangens ist ein über zwei Stunden langer Dokumentarfilm, den Murer im Untertitel lakonisch als «filmische Landsgemeinde» bezeichnet. Zu Wort kommen darin Experten, Vertreter der Politbehörde und der NAGRA, vor allem aber direkt betroffene Einheimische; seit Generationen am Wellenberg wohnende Familien, denen der Boden und die Existenz unter den Füssen weggezogen werden soll. Diese haben in der Region eine Bürgerinitiative gegen das Projekt gegründet. Sie sitzen in Murers Film in Gegenwart ihrer Kinder am Stubentisch und reden sorgenvoll von Radioaktivität und Tschernobyl, der Übervorteilung der Kleinen durch Industrie, Technologie und Kapital. Den «Kindern und Kindeskindern» hat Fredi M. Murer **Der grüne Berg** gewidmet und konfrontiert die Erwachsenen, die heute das Sagen haben, mit der ihnen folgenden Generation. So gesehen nimmt sich **Der grüne Berg** auch aus wie eine Vorstudie zu dem acht Jahre später entstehenden **Vollmond**.

Script: Fredi M. Murer
Camera: Fredi M. Murer
Editing: Fredi M. Murer

Cast: Sylvan Guntern, Jean-Marc Seiler,
Erich Frei, Mario Berretta, Augustin
Erb, Daniel Bamert, Fredi M. Murer

Production: Fredi M. Murer
World Rights: Fredi M. Murer
Original Version: IT

Award: Quality Prize of the Swiss
Federal Department of Home Affairs

«Hier arbeitet ein ungebändigter starker Wille, der die Fesseln, aber auch stellenweise die Form zu sprengen vermag und eine Befreiung bewirkt, die neue Möglichkeiten für einen Film, der uns alle angeht, schafft. So bringen wirkungsvolle Grossaufnahmen, entschiedene Überbelichtungen, harte Gegenschnitte, effektvolle Perspektiven und eine dynamisch geführte Kamera, die endlich filmt und nicht bloss fotografiert, Spannung und Wucht.» *Basler Nachrichten*

«Dass Murer mit geringsten Mitteln soviel Grotteskes und Absurd-Gemütliches aus der Wirklichkeit herausholt und dabei da und dort recht träge Schläge austeilt, spricht für die grosse Begabung dieses noch jungen Zeichners und Regisseurs...»

Berner Tagblatt (R. Welten)

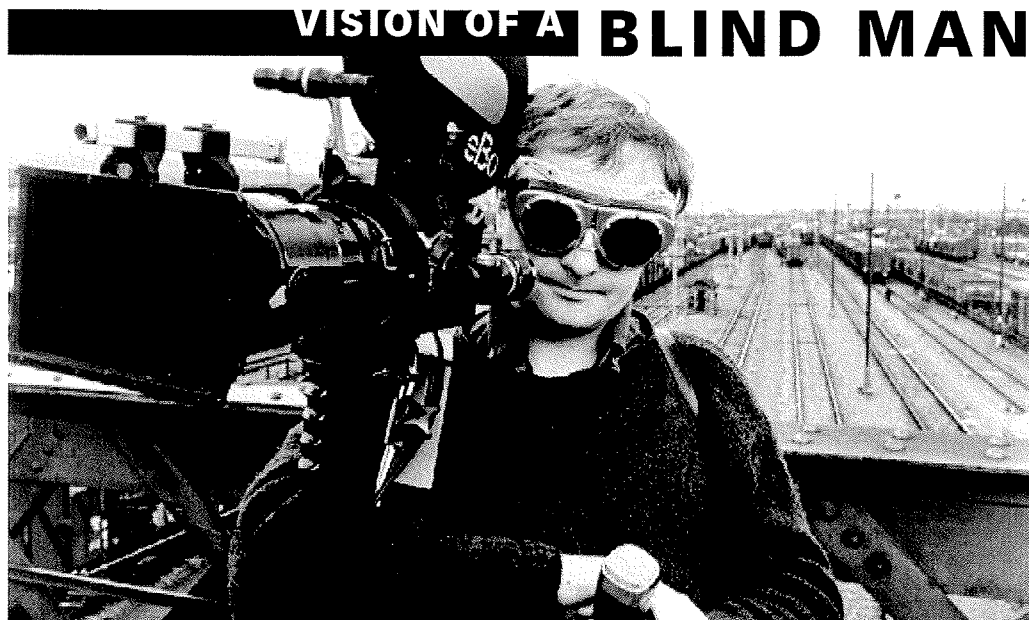


1965 | 16mm | b/w and hand-coloured | 60'

Die für den Abbruch bestimmte Villa Pazifik am Zürichberg. Ihre Bewohner: Sieben Männer um die zwanzig, unter ihnen der Filmemacher. Im Zentrum des Films steht ein Tisch im Garten, an dem die WG-Genossen tafeln und trinken. Ausgehend von dieser Tafelrunde schildert **Pazifik – oder die Zufriedenen** die Phantasmorgien und Träume der Anwesenden. Einer versucht sich als Seiltänzer, ein anderer gräbt auf dem Friedhof einen Ballon aus. Ein dritter spielt Klavier, derweil ein Paar Damen- und Herrenschuhe miteinander tanzen. 1965 gedreht, ist **Pazifik – oder die Zufriedenen** der filmische Spiegel eines anarchisch gelebten Nonkonformismus. In dem mit bewegter Kamera auf tonlosen 16 mm gedrehten Film stehen Slapstick-Einlagen, neben Real- und Trickfilmszenen. Ab und zu hat Murer ein Detail von Hand koloriert, anderswo hat er das Negativ direkt bearbeitet. Ursprünglich an die vier Stunden lang und während der Vorführung live vertont, existiert von **Pazifik – oder die Zufriedenen** heute eine von Fredi M. Murer auf 60 Minuten gekürzte Version, deren Tonspur so experimental verspielt ist wie der Bilderteil.

VISION OF A BLIND MAN

«Es geht aber nicht um Gags. Es geht nicht darum, dass der blinde Cinéast sich täuscht. Es geht um den Versuch, Film einmal nicht vom Auge her zu konzipieren und mit Ton zu illustrieren. Hier wird, wenn überhaupt illustriert wird, der Ton illustriert. (...) Experimente wie *Vision of a Blind Man* haben ihren Effekt nicht auf ein Publikum, sondern auf das Werk des Filmemachers.» Martin Schaub, 1969



| 1969 | 16mm | colour | 45'

Mit *Vision of a Blind Man* habe er «filmische Grundlagenforschung» betrieben, erklärte Fredi M. Murer anlässlich der Uraufführung seines mit Abstand experimentellsten Films. Am 21. Juni 1968 stülpt sich Murer morgens um halb fünf eine lichtundurchlässige Schweizerbrille über die Augen und montiert auf der rechten Schulter eine 16mm Ariflex. Im Laufe des Tages lässt er sich von zwei Freunden an einundzwanzig ihm unbekannte Drehorte chauffieren, wo er «nach dem Gehör» filmt und die ihm dabei durch den Kopf gehenden Gedanken aufzeichnet. Innerhalb Murers Filmographie markiert *Vision of a Blind Man* den Abschied vom Surrealismus und verweist zugleich auf noch Kommendes: Auf den Extraterrestrischen mit eingebauter Kamera und Tonband, der sich in **2069** tummelt, auf den Abhörspezialisten in **Grauzone**, den blinden Klavierstimmer in **Vollmond**, aber auch auf die Blinden mit ihren Hunden, die man in Murers 1987 gedrehten Auftragsfilm **Sehen mit anderen Augen** trifft.

Script: Fredi M. Murer
Camera: Hans Liechti
Sound: Florian Eidenbenz

Editing: Rainer Trinkler
Music: Mario Beretta, Beo Oertli
Cast: Giovanni Früh, Olga Piazza,

Peter Siegentaler, Walo Lüönd, Janet
Haufler, Mathias Gnädiger, Michael
Massen, Ernst Stiefel

Production: Bernard Lang
World Rights: Fredi M. Murer
Original Version: Swiss German/
German

«Fredi Murers Bilder sind sowohl im literarischen als auch im filmischen Sinn überwältigend. Zu der Vision vom eingeschlossenen Menschen, von Konventionen erdrückten Individuum kommen Serien von autonomen Einstellungen: Jalousien, Wände, Mauern, Raum begrenzende, beengende Architekturteile, Zäune, Türen, Abschlüsse aller Art, Gitter, Ballustraden. Enge wird nicht proklamiert, sondern demonstriert. Murer sagt, er hätte sie besonders empfunden nach dem Erlebnis Amerika, «wo du einfach sieben Stunden Zug fährst und ab und zu ein Häuschen mit zwei mageren Kühen drum rum siehst und dann wieder lange nichts»»

Cinema 1/79 (Werner Jehle)

«... Als eine Delikatesse habe ich mir den besten Film von Locarno aufgespart: *Grauzone*, des Deutschschweizer Autors Fredi M. Murer. Nach dem zu urteilen, was ich über ihn erfahren habe, ist er der «Vater» des neuen Schweizer Films, was ich nach einer einzigen Visionierung von *Grauzone* (der Ton an sich ist ein kleines Meisterwerk) bezeugen würde. Er dürfte damit der bedeutendste Schweizer Filmemacher sein, neben Godard, der, wie Murer sagt, «weder ein französischer Cinéast, noch ein schweizerischer ist, sondern «Mister Cinéma» (...)»

L. Skorecki, "Drei Postkarten aus Locarno",
in *Cahiers du Cinéma*, 304, 1979



1979 | 16mm | b/w | 99'

Grauzone ist Fredi M. Murers erster langer Spielfilm, der sich mit den Worten des Regisseurs auch als «fiktiver Dokumentarfilm» bezeichnen lässt. Die Handlung spielt innerhalb eines verlängerten Wochenendes, von Freitagabend bis Montagmittag, wobei die «Dramaturgie der laufenden Zeit», wie Murer sie nennt, von der Montage bestimmt ist. Am Freitagabend wird Alfred M., der als kaufmännischer Angestellter getarnte Abhörspezialist eines Grosskonzerns, beim Verlassen seines Arbeitsortes Zeuge einer mutmasslichen Entführung. Auf dem Weg nach Hause lässt er sich bei einem Frisör den Bart abschneiden. Dabei erfährt er durchs Radio von einem anonymen Inserat, laut welchem sich seit dem 21. März 1976 eine mysteriöse Epidemie im Land ausbreitet. Das anonyme Inserat stürzt das ganze Land in eine Krise. Der Bundesrat verhängt zwecks Verhinderung einer Massenhysterie eine Nachrichtensperre. Die meisten Menschen verbringen den Samstagabend unter dem Einfluss wachsender Verunsicherung zu Hause. Im Verlaufe der nächsten Tage begegnet Alfred einigen Figuren, die sich gegen die «Epidemie» zur Wehr setzen. Schliesslich entdeckt er in einem traumhaft-visionären Moment, dass er selbst längst von der «Epidemie» erfasst wurde. *Grauzone* spiegelt mit seinen atmosphärisch dichten Schwarz/Weiss-Bildern und der vielschichtigen Tonspur ziemlich genau das depressive Anpasserklima, das kurz vor dem Ausbruch der 80er-Jahre-Jugendunruhen die Schweiz prägte. In Murers Gesamtwerk gliedert sich *Grauzone* zwischen *2069* und *Vollmond* und auf die Wirklichkeit bezogen liest sich dieser Film wie die Vorwegnahmen der zehn Jahre später die Schweiz erschütternde «Fichen-Affäre».

Script: Fredi M. Murer
Camera: Pio Corradi
Sound: Florian Eidenbenz

Editing: Helena Gerber
Music: Mario Beretta

Cast: Rolf Illig, Dorothea Moritz,
Johanna Lier, Thomas Nock,
Jörg Odermatt, Tilli Breidenbach

Production: Bernard Lang
World Rights: Bernard Lang
Original Version: Swiss-German

Mit *Höhenfeuer* legt Fredi M. Murer einen Film vor, der nicht nur eine Wiederholung, nicht nur eine Neufassung seiner früheren Ansätze, nicht nur ein Fortschritt gegenüber früheren Werken ist, sondern die Summe all dessen, was der Autor in über zwanzig Jahren beharrlicher, kompromissloser Arbeit geleistet hat: einen kompletten Film. Der Film des 45-jährigen Poeten des Neuen Schweizer Films ist zweifelsohne der reichste und lebendigste Schweizer Film dieses Jahres. Er wird – zusammen mit Tanners *Jonas*, Yersins *Les petites fugues* und Imhoofs *Das Boot ist voll* – zu den wichtigsten Nachkriegsfilmen aus der Schweiz gezählt werden.» *Cinema 31*, 1985



1985 | 35mm | colour | 117'

Bereits 1979 entwarf Fredi Murer – damals noch als Episode eines nie zu Stande gekommenen Episodenfilms zum Thema Sexualität – die erste Skizze zu dem sechs Jahre später gedrehten Film *Höhenfeuer*. Nach *Grauzone* zweifelte er dermassen an seinen Fähigkeiten der Schauspiel- führung, dass er erstmal eine schöpferische Pause einlegte. Ein halbjähriger Aufenthalt auf Island liess ihn dann den Stoff wieder aufgreifen und nach seiner Rückkehr in die Schweiz schrieb Murer die ehemalige Skizze zu einer 15-seitigen Erzählung um. Damals wollte er sein Glück als Dreh- buchautor versuchen und der Film sollte in der Abgeschiedenheit Islands spielen. Finanzierungs- und Produktionsbedingungen brachten das Projekt in die Schweiz zurück und schliesslich führte Murer auch selber Regie. Erzählt wird ein Inzest-Drama, das sich auf einem abgelegenen Schweizer Bergbauernhof abspielt. Hier lebt der gehörlos geborene und den ganzen Film namenlos bleibende «Bueb» zusammen mit seiner älteren Schwester Belli, seinem Vater und seiner Mutter. Die Familie lebt völlig zurückgezogen. Zu den nächsten Nachbarn gibt es keinen Blickkontakt, der Gang zur Messe oder auf den Markt ins Tal bedeutet eine ganze Tagesreise. Der «Bueb» hängt sehr an seiner Schwester, der einzigen Person mit der er differenziert kommunizieren kann. Doch dann schickt der Vater ihn zum Arbeiten auf die obere Alp. Als Belli ihren Bruder in der Abgeschiedenheit besucht, werden die beiden zum Liebespaar. Wieder auf dem Hof, lieben sich die Geschwister heimlich weiter, bis Bellis Schwangerschaft sie verrät und eine Katastrophe unaufhaltbar wird. *Höhenfeuer*, 1985 am Internationalen Filmfestival von Locarno mit dem goldenen Leoparden ausgezeichnet, ist Fredi M. Murers bisher erfolgreichster Film. Er besticht durch seine ethnologische Genauigkeit, die stille Schönheit der Berglandschaft und vor allem durch seine ausgefeilte, dichte Tonspur.

Script: Fredi M. Murer
Camera: Pio Corradi,
Patrick Lindenmaier

Sound: Henri Maikof
Editing: Loredana Cristelli
Music: Mario Beretta

Cast: Hanspeter Müller, Lilo Baur,
Benedict Freitag, MarieBelle Kühn,
Joseph Scheidegger, Verena Zimmermann,
Soraya Gomma, Max Rüdlinger,
Sara Capretti

Production: T&C Film Zürich
World Rights: T&C Film Zürich
Original Version: Swiss-German

«*Vollmond* ist ein vielschichtiger, metaphorischer Film über die Befindlichkeit unserer Zeit und Gesellschaft. Die ebenso dramatische wie ironische Geschichte ist ein grosses Plädoyer für mehr Phantasie, um die Zwänge der Logik und des Machbarkeitswahns aufzubrechen, und für einen Rest von Geheimnis als Raum für die Hoffnung.»

Zoom 3/98 (Martin Schlappner)

«Zwanzig Jahre nach seinem visionären Zeitbild *Grauzone* gelang Murer wieder ein grosser Wurf von Ernsthaftigkeit, aber auch ironischer Weisheit des Alltags geprägt. Sein märchenhaft-wirklicher, offener Spielfilm voller kauziger Wendungen ist utopisch wie realistisch, schweizerisch wie europäisch über eine Welt, der kindliche Phantasie, Verständnis und Vertrauen abhandeln gekommen sind. Eine amüsante wie denkwürdige Anregung zum Fabulieren, Sinnieren und Reagieren.»

Appenzeller Zeitung, 16.3.1998 (Rolf Breiner)



| 1998 | 35mm | colour | 156'

Fast dreizehn Jahre vergehen, bis Fredi M. Murer am 22. Mai 1998 mit **Vollmond** seinen nächsten langen Spielfilm vorstellt. Der fiktive Fall, der dem Film zu Grunde liegt, würde realiter geschehen wohl gesamtschweizerisches Entsetzen auslösen. In einer Vollmondnacht im Frühjahr 1998 verschwinden in der Schweiz zwölf zehnjährige Kinder. Kommissar Wasser, mit dem Fall des am Greifensee verschwundenen Toni Escher beauftragt, entdeckt das wahre Ausmass der Katastrophe per Mausclick auf dem Internet. **Vollmond** bewegt sich Lichtjahre entfernt von der Zeitlosigkeit, die Murers **Höhenfeuer** zu einem Glanzstück helvetischer Kinematographie werden liess. Topaktuell und gegenwartsbezogen blättert **Vollmond** – ähnlich gesellschaftskritisch wie 1979 schon **Grauzone** – ein Kaleidoskop schweizerischer Befindlichkeit auf. Was für Eltern haben die Kinder von heute, fragt Murer, und in welchen Verhältnissen wachsen sie auf. Die wichtigste Frage jedoch, und darin tritt wieder Murer, der Skeptiker in Erscheinung, lautet: Ist die Welt, in der die Kinder heute leben überhaupt lebenswert?

In **Vollmond** bedient sich Murer einer ausschweifenden Erzählweise und liefert ein New-Age geprägtes Potpourri, in dem die Genres wirt ineinanderlaufen und sich Einzelschicksale zum Massenunglück vereinen. Den Auftrag für **Vollmond** hat Murer von seiner Tochter Sophia erhalten, die ihren Vater nach der Atomkatastrophe von Tschernobyl bat, einen «Film über die Gefährlichkeit der Erwachsenen» zu drehen. Die Filmidee, dass Eltern nichts mehr belastet, als ein verlorenes Kind, liegt auch im eigenen Erleben: Vor Jahren, als seine Kinder noch klein waren, hat Murer seine andere Tochter Sabina mitten in London für 15 Minuten aus den Augen verloren. Als die schlimmsten 15 Minuten seines Lebens, bezeichnet Murer das Erlebnis von damals.

Camera: Pio Corradi, Jann Erne, Kaspar Kasics, Pierre Mennel, Filip Zumbunn

Sound: Christian Davi, Jann Erne, Matteo Pellegrini, Lukas Piccolin
Editing: Stefan Kälin

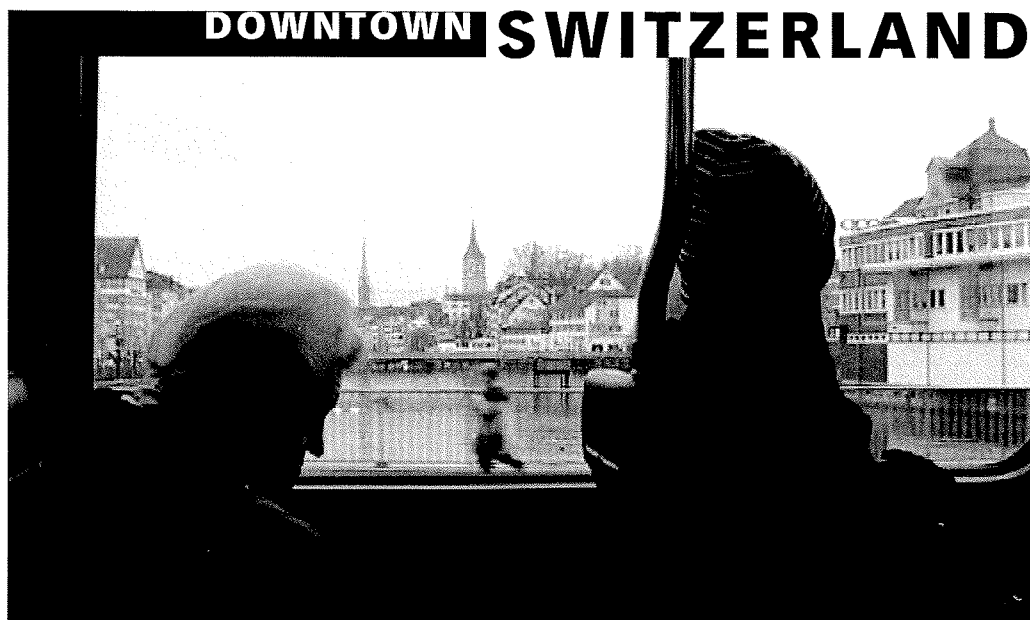
Music: Thomas Korber, Galoppierende Zuversicht, Minimetal & Luxus
Production: Fontana Film, eXtra-Film, FMM Film, Hugofilm

Original Version: Swiss-German/
German/English/French
World Rights: Frenetic Films

«*Downtown Switzerland* spielt zwar in Zürich, ist aber ein Film zur Lage der Nation. Ein kühner, entschlossener Schnitt hat die Geschichten zusammengeführt, und so ist nicht ein Episodenfilm entstanden, sondern ein Stück mit einer eigenen, stimmigen Dramaturgie. Nicht alles ist von gleicher Güte und Stringenz, aber vieles ist brilliant. Nicht alle Episoden sind Trouvaillen, aber alles zusammen ist äusserst anregend und amüsant.» *Blick*, 20.10.2004 (Rico Bandle)

«Filmschaffende sind immer auch ein wenig Klimaforscher. Willentlich oder nicht sind sie Pulsführer, eruieren Befindlichkeiten, messen die gesellschaftliche Temperatur. Der hiesige ethnologische Klimafilm mit seinen «Reisen ins Landesinnere» hat eine gewisse Tradition. *Grauzone* etwa hiess vor vielen Jahren Fredi M. Murers beunruhigter epidemiologische Blick auf ein anonymes Zürich. Jetzt ist Murer einer von vieren, die im Jahre 2003 auszogen – mit einer «Wut im Bauch», wie sie alle bekennen –, ihren Lebensraum zu erkunden. Längst ist die *Grauzone* einer Buntheit gewichen, die Stadt gefällt sich in der trendigen Rolle von «Downtown Switzerland». Wäre das Label von Zürich Tourismus bloss nicht so furchtbar arrogant. (...) Das assoziative Reizfeld dieses Films ist gross. Die Verknüpfungen lassen die Betrachtenden ihren eigenen Film suchen und entstehen.»

NZZ am Sonntag, 17.10.2004 (Martin Walder)



2004 | 35mm | colour | 94'

Im Herbst 2004 stellt Fredi M. Murer zusammen mit Christian Davi, Stefan Haupt und Kaspar Kasics **Downtown Switzerland** vor. Kein Episodenfilm, sondern ein Stadtporträt, in dem die Schweizer Metropole aus unterschiedlicher Sicht einem «reality check» unterworfen wird. Zürich ist urban, genial, «gorgeous», weltoffen, dynamisch, farbig, vital, witzig und multikulturell, sagen die einen aus **Downtown Switzerland**. Andere aber finden die Zwinglistadt schmutzig und aggressiv und erzählen von ihrer Angst, nachts durch Zürichs Strassen zu gehen. Im Gespräch mit Zürichs Bewohnern, mit Menschen auf den Strassen, mit Ladenbesitzern, Politikern, Aus- und Inländern, Kindern und Erwachsenen, Tramführern, Wirtschaftsbossen und Soziologen ist ein politisches Stimmungsbild entstanden, in dem sich die Befindlichkeit der Menschen spiegelt, die in Zürich leben, arbeiten und ihre Freizeit geniessen. Ergänzt sind die Interviewteile mit Fahrten durch und Schwenks über die Stadt. Gefragt, was für ihn der «reality check» bedeute, der in **Downtown Switzerland** vorgenommen wurde, meinte Murer: «Meine Stadt zu entdecken und meine Neugier zu stillen. Ich lebe im Kreis eins, im Dorf. Was ich als Dörfler innert zehn Minuten zu Fuss erreichen kann, ist für mich mein Zürich. Für viele Züricher ist mein Zürich eine harmlose Idylle. Sie sagen, das wahre Zürich sei anderswo. Also wo? Getrieben von der Neugier habe ich mich mit der Kamera auf die Entdeckung von Zürich ausserhalb meiner Fussgängerzone gemacht. Was sich im Kreis 9 oder 11 abspielt, davon habe ich als «Dörfler» keine Ahnung. Darum habe ich mit laufender Kamera und getrieben von Neugier, Expeditionen an die Ränder von Zürich unternommen und bin dort auf realexistierende Schweizer gestossen.»

Script: Peter Luisi, Fredi M. Murer,
Lukas B. Suter
Camera: Pio Corradi

Sound: Hugo Poletti
Editing: Myriam Flury
Music: Mario Beretta

Cast: Teo Gheorghiu, Bruno Ganz,
Julika Jenkins, Urs Jucker
Production: Vitusfilm

World Rights: Vitusfilm
Original Version: Swiss-German/English



| 2006 | 35mm | colour | 100'

Vitus ist die Geschichte einer Kindheit, genauer die Geschichte des fast märchenhaft begabten Jungen Vitus alias Teo Gheorghiu, dem die Eltern einen anspruchsvollen und ehrgeizigen Lebensplan in die Wiege legen: er soll Pianist werden.

Zwanzig Jahre nach seinem international gefeierten Meisterwerk **Höhenfeuer** stellt Fredi M. Murer wieder einen besonderen Jungen ins Zentrum einer Filmgeschichte: Vitus ist musikalisch und mathematisch hochbegabt und nährt entsprechende Karrierehoffnungen. Doch bald hat er die leidige Jungpianisten- und «Wunderkind»-Rolle satt und flüchtet auf dramatische Weise in ein Doppelleben.

Vitus ist eine universelle Geschichte, eine Liebeserklärung an die Kindheit und an die Musik, leichtflüssig-humorvoll und poetisch erzählt. Mit seinem Thema eines mit vielen Talenten versehenen (kleinen) Menschen, der sich den gesellschaftlichen Konventionen widersetzt, und mit seinem kinematographischen Interesse an der Welt der Sinne ist es ein «typischer Murer-Film».

«Alle grossen Leute sind einmal Kinder gewesen (aber nur wenige erinnern sich daran)», schreibt Antoine de Saint-Exupéry in seinem Vorwort zu *Le petit prince*. Murer verfolgt das gleiche Anliegen: Die Frage sei doch wie das Potenzial eines jeden Kindes ins Erwachsenenalter gerettet werden könne. **Vitus** ist eine Antwort darauf.