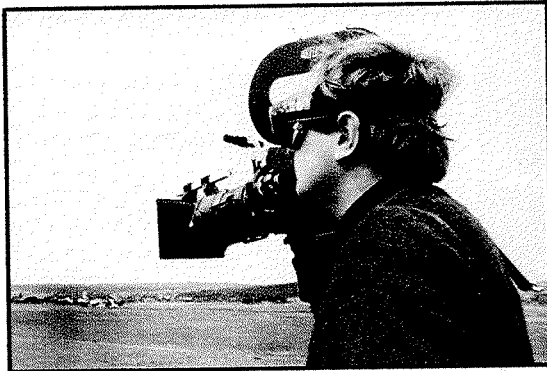


«Vision of a Blind Man» (1969). Fredi Murer mit Kamera, Mikrophon und lichtundurchlässiger Brille. Er dreht nach dem Gehör



Vision of a Blind Man oder Vielleicht muss ich schreien lernen

Über Fredi M. Murer, seit zwanzig Jahren Filmemacher in Zürich, und dieser über sich selbst / Text und Interview von Pierre Lachat

«Ich kann mir den ganzen übrigen Schweizer Film ohne mich vorstellen, aber auch mich ohne den ganzen übrigen Schweizer Film.»

Fredi M. Murer, ein aus Nidwalden gebürtiger und in Uri aufgewachsener Innerschweizer, widmet sich seit 1960 in Zürich dem Film. Im hiesigen lokalen wie im Filmschaffen der Schweiz ist er keine der meistbeachteten, wohl aber eine der beachtlichsten Figuren. Paris scheint jetzt immerhin reif für eine Retrospektive seiner Filme, die, ein rundes Dutzend an der Zahl, im Februar in der «Porte de la Suisse» gelaufen sind. Offenbar bricht sich da eine gewisse Anerkennung in Europa Bahn, aber sie tut es, wie bei uns, nur schleppend. Murer hat es eben kaum je darauf angelegt, durch verblüffende Kunststücke oder reissenden Publikumserfolg besonders laut von sich reden zu machen. Wiewohl er freimütig seine Unlust gesteht, ein Leben lang verkannt zu bleiben, um nach dem Tod entdeckt zu werden. «Jeder Schimpanse», versetzt er trocken, «der im Zirkus einen Purzelbaum schlägt, will mit einer Banane belohnt sein.»

Aus dem umerischen Milieu sind ihm Bauernschläue und Mutterwitz geblieben, doch ist er kein berechnender, energisch und gezielt zupackender Macher geworden. Ein Besuch in seinem Atelier am Zürcher Zeltweg bringt es sogleich an den Tag. Die Werkstatt ist in einem unwahrscheinlichen Hutzelhäuschen zu finden, von dem sich nur fragt, wieso es noch keinem gläsernen Büropalast gewichen ist. Hier, zwischen Pfauen und Kreuzplatz, hat Murer eine mehr enge und unpraktische als malerische oder gar schicke Altwohnung inne. Nichts Originelles, keineswegs das lichte und weite Dekor, vor dem ein Künstler von Rang und Namen für

die Reporterkameras posieren würde. Aber etwas, woran man auf die Dauer, bei allen Nachteilen, sentimental hängen kann, eine Art Indianerreservation mitten in einem schon reichlich sanierten und charakterlos gewordenen, dem Verkehr weit geöffneten Stadtquartier. An einem solchen Ort lässt es sich zwar nicht daheim, aber (immer in der Defensive) doch ein Eingeborener sein.

Vor ein paar Monaten hat Murers erster langer Spielfilm, «Grauzone» (der auf eine lange Reihe von Experimental- und Dokumentarfilmen folgt), in den Kinos der deutschen Schweiz einen beachtlichen Erfolg gehabt. Ein Zürcher Taxichauffeur tritt darin auf, der seine Wohnung zur Republik erklärt hat. «Wenn ich vor die Tür trete, bin ich im Ausland», sagt er. Während ich mich in den vier Wänden umschaue, verweist Murer gleich selbst auf die Ähnlichkeit zwischen ihm und dieser fiktiven Figur. Übrigens, fügt er hinzu, habe sowieso alles, was er mache, einen autobiographischen Bezug. Tatsächlich paaren sich bei ihm, gar nicht so abwegig, Witz und List mit starken Zügen ins Anarchische, Eigenbrötlerische und auch Naive. Doch vermag er bestens, klar und bewusst über die eigene Naivität Auskunft zu geben.

Seine zwanzig Zürcher Filmjahre lassen sich ohne absichtliches Zutun in zwei ungefähr gleich lange Perioden mit einem deutlichen Einschnitt ziemlich genau in der Mitte, um 1970, einteilen, das heisst in ein übersichtliches und symmetrisches Vorher und Nachher. Die aufgewühlten Sechziger und die schwierigen, undurchsichtigen Siebziger –

ne Zeit ohne und eine mit Kompromissen. Sie entsprechen zwei Phasen im neuen Schweizer Film die man summarisch mit Aufbau und Konsolidierung umschreiben kann. Murer erlebte sie nicht ganz synchron mit der allgemeinen Entwicklung. Vielleicht versichert er darum, recht spitz: «Ich kann mir den ganzen übrigen Schweizer Film ohne mich vorstellen, aber auch mich ohne den ganzen übrigen Schweizer Film.»

Denn wohl brachten die Jahre

von 1960 bis 1980 zunächst für ihn (wie für die andern) einen Aufbruch und Aufbau. Der aber mündete nach dem ersten Jahrzehnt in eine Krise mit Flucht tendenz, welche eben die erwähnte Zäsur markiert. Ihr musste ein regelrechter Wiederaufbau unter veränderten Vorzeichen, in einem neuen Selbstverständnis folgen. Heute, zu Beginn eines dritten Jahrzehnts, scheint dieser zweite Anlauf genommen, ein weiteres Stück Weges abgeschlossen.

«Einmal träumte ich einen ganzen Film.

Ich sass allein im Kino Piccadilly und dachte: «Warum ist denn keiner da, ist doch so ein irrsinniger Film.»

Es war ein ausgewachsener Kinofilm, mit Anouk Aimée und Max Hafler in den Hauptrollen.»

Vorher, da war alles neu. Murer frisch aus dem innerschweizerischen Alpental, besuchte die Photoklasse der Zürcher Kunstgewerbeschule. «1960, grad in meinem ersten Jahr Photoklasse, war an der Kunstgewerbeschule eine Filmausstellung. Durch sie entdeckte ich ein Medium, das ich bis dahin nicht gekannt hatte. Was darum entscheidend war, weil ich die Sprache, die ich in der Schule hätte lernen sollen, kaum beherrschte. Denn ich war extremer Legastheniker und als solcher mit einer schweren Hypothek belastet (damals wusste man noch nicht recht, was Legasthenie ist). Meine fünfzehnteiligen Aufsätze bekam ich mit 98 Fehlern, aber nie einem Wort über den Inhalt, meine Phantasien und meine Erzählfreude zurück. Ein Potential an Bildern, ein Mitteilungsbedürfnis war in mir aufgetaut, das nur darauf wartete, nach aussen zu treten. – Der Film aber kennt keine Rechtschreibung, keine Kommastellen und Zeitformen. Mit ihm bekam ich ein Medium in die Hand, durch das ich mich mitteilen konnte. Ich pilgerte ans Festival des Experimentalfilms in Knokke und bekam zum Beispiel die ersten Versuche von Andy Warhol zu sehen, die sieben- und neunstündigen. Ich fand lauter Wahlverwandte vor, die mit der Kamera, wie ich selbst, das Mittel in Händen hielten, ihre Sprachlosigkeit zu überwinden.» Murer entdeckt, aus seiner Behinderung heraus, ein persönliches Ausdrucksmittel im absoluten Sinn des Wortes. Keine Möglichkeit, heisst das, sondern eine Notwendigkeit.

«Vision of a Blind Man» sollte 1969 sein extremster Experimentalfilm heissen. Im Englischen bedeutet «Vision» zunächst dasselbe wie in unserer Sprache. Überdies heisst es aber auch etwas anderes, nämlich «das Sehen». Der Titel lässt sich also wohl als «Vision eines Blinden» verstehen, doch wäre «Wenn ein Blindler sehen kann» auch eine mögliche Lesart. Sie trifft im Fall dieses Films so gut zu wie die andere,

wenn nicht besser. Wurde doch seine Entstehung damals (von Martin Schaub) wie folgt beschrieben:

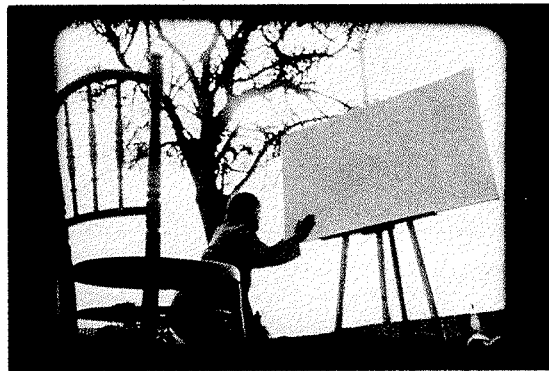
«Zwei Freunde Murers, Renzo Schraner und Christian Kurz, holten den Cineasten am 21. Juni 1968 um vier Uhr dreissig in der Frühe zuhause ab. Murer verdeckte sich sofort die Augen mit einer lichtundurchlässig gemachten Brille und schnallte sich die Kamera vor – mit Schulterstativ, auf Augenhöhe. Christian Kurz bediente das Tonaufnahmegerät; Schraner machte den Chauffeur und filmte Murer beim Filmen. 21 Drehorte waren vorher rekognosziert worden; an 21 Orten filmte Murer, allein auf sein Gehör und seinen Tastsinn angewiesen.» Wie man sieht, nahm die Kamera bei dem denkwürdigen Experiment, das am längsten Tag in der Region Zürich durchgeführt wurde, wortwörtlich den Platz des menschlichen Auges ein. In gleicher Weise trat für Murer der Film (wie das Auge eines Blinden oder die Stimme eines Stummen) an die Stelle der geschriebenen Sprache.

Sein Erstling, «Pazifik oder die Zufriedenen», zwischen 1962 und 1965 realisiert, gehört längst zur Legende von den Anfängen des neuen Schweizer Films. Vor allem andern drückte er die Freude über die gemachte Entdeckung aus. Es scheint, als hätte der Autor vom Gebrauch des neuen Werkzeugs nicht genug bekommen können, denn das Unternehmen geriet ihm glatt zum Vierstünder:

«Ich wohnte damals mit sieben oder acht Freunden in einer Art Wohngemeinschaft in einer alten Villa an der Plattenstrasse. Über sie habe ich dann den Film «Pazifik» gemacht. Wir bildeten eine intensive kleine Gruppe und versuchten, unser Lebensgefühl in esoterischer, idealistischer, traumwandlerischer Weise darzustellen. Achtundsechzig war noch fern. Ein politisches Bewusstsein im heutigen Sinn kannten wir kaum. Man war bestenfalls Nonkonformist, also «dagegen»,



«Pazifik oder die Zufriedenen» (1965). Mit Freunden, über und für Freunde: das «Cinéma copain»



bloss war nicht ganz klar, wogegen. Selber versuchte ich allerdings damals schon, Filme für statt gegen etwas zu machen, das heisst für unsere Alternativwelt und unser Lebensgefühl von damals. – Ein weiterer Teil dieser kreativen Sippe war die sogenannte «Poetenz». So hieszen die Lesungen, die Urban Gwerder im Kellertheater veranstaltete und die auch Musik, Bilder und Film einschlossen. H. R. Giger stellte aus, Gwerder las seine Gedichte, ich zeigte Filme. Jelly Pastorini machte die Musik. Wir inspirierten uns gegenseitig, in einer Art Treibhausatmosphäre. Mein zweiter Film, «Chicorée», entstand 1966, innerhalb von zwei oder drei Wochen, im Auftrag des «Poetenz»-Direktors Urban Gwerder.»

Murer praktizierte auf diese Weise zwischen 1962 und vielleicht 1969, wohl als erster hierzuland mit einiger Konsequenz, das «Cinéma copain» oder «Cinéma privé». Filme wurden mit Freunden, über und weitgehend auch für sie gedreht. «Einmal träumte ich einen ganzen Film. Ich sass allein im Kino Piccadilly und dachte: «Warum ist denn keiner da, ist doch so ein irrsinniger Film.» Es war ein ausgewachsener langer Kinofilm, mit Anouk Aimée und Max Haufler in den Hauptrollen – einer Besetzung also, die es in Wirklichkeit nie gegeben hat. Ich war eifersüchtig, nicht selbst der Autor zu sein, und begriff erst beim Aufwachen, dass es gar keinen solchen Film gab. Er steckte in meinem Hinterkopf. Es war an mir, ihn zu machen. Ich begann ihn, gleich nach dem Aufstehen, Szene für Szene aufzuschreiben und sogar zu zeichnen. Mein erstes Drehbuch kam zustande. Alles, was ich seither gemacht habe, kommt mir heute wie eine Folge von Teilaspekten jenes Urfilms vor. – Ich lebte dann sehr intensiv davon, ihn realisieren zu wollen, doch wie, ohne Erfahrung, Geld und technische Hilfsmittel? Eine Filmschule gab es nicht. Filme machen liess sich nur lernen, indem man eben damit anfangt. Es lag nahe, den Aufwand zu begrenzen, also etwa, statt Schauspieler zu

mieten, Leute aus meiner Umgebung einzubeziehen. Ich machte «Cinéma copain», indem ich Geschichten um sie herum erfand. Dabei stützte ich mich ebenso auf die unmittelbare Anschauung wie auf den Urfilm. «Pazifik» dokumentierte fünf oder sechs Jahre Wohngemeinschaft, porträtierte meine Freunde und Hausgenossen. Zugleich war es ein Versuch, den Urfilm teilweise zu verwirklichen.»

So kam es, dass anarchisch-surrealistische Porträtfilme Murers Schaffen bis gegen Ende der sechziger Jahre bestimmten. «Chicorée» etwa gab sich als «schizofragmentarische Aufzeichnungen über das Leben des Comte Ivan Merdreff (Urban Gwerder)». «Bernhard Luginbühl» nannte sich «Familienporträt eines Eisenplastikers». «Sad-is-fiction» trabte hoch als «metaphysisches Bildnis des Malers Alex Sadkowsky» einher.

Gwerder-Merdreff posierte als augenrollender Salvador Dalí, der mit dem Transparent «Wollt Ihr den totalen Urban?» auf die Strasse ging und damit eine Parodie der demonstrationsfreudigen achtundsechziger Bewegung vorwegnahm. Luginbühl war als schöpferisch-vitaler Herkules gesehen, der mit seinem gewichtigen Rohstoff, dem Schrott, kraftvoll um sich schmiss. Sadkowsky sah sich als sehniger, unermüdlicher Langstreckengeher, als verpasste Sportskanone glorifiziert. Den Urfilm stets im Hinterkopf, projizierte Murer dreist seine eigenen Deutungen und Gelüste auf die porträtierten Figuren.

Die Serie setzte zwar 1971, mit «Passagen», noch ein letztes Mal zu. Diese Studie galt Hansruedi Giger, dem Spiessgesellen aus «Poetenz»-Tagen, dessen gruselig-phantastische Bilder in den späten siebziger Jahren bis nach Hollywood bekannt werden sollten. Doch schien diese späte Folge bereits im Ton gemessener und stilistisch gebändigt, weniger keck hingeworfen als analytisch beobachtet. Das Jahrzehnt anarchisch-radikalen Aufbruchs war schon ausgeklungen. Das Nachher schob sich heran.

«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.»

Die Volksbank stellte 1969 (zu ihrem hundertjährigen Bestehen) drei Schweizer Nachwuchsautoren je 120 000 Franken für einen Film zur Verfügung. «Ich gehörte zu denen, die eine der drei Episoden von «Swiss Made» realisierten. Meine hiess «2069». Ich versprach mir viel von dem Unternehmen. Die Gelegenheit schien gekommen, meine Lehrfilme hinter mir zu lassen. Wohl deshalb setzte mir der relative

Misserfolg stark zu. Ich nahm ihn gleichsam dankend entgegen, indem ich ihn grösser machte, als er war. – Die Enttäuschung mündete in Zorn und Hass gegen alle, die den Film nicht mochten, mehr aber noch gegen die Schweiz als Ganzes. Und daraus erwuchs mir die Kraft, mit Frau und zwei Kindern für ein Jahr nach England zu verreisen. Ich wollte nie wieder etwas mit Film zu tun haben. Mir wurde bewusst, dass

die Filme, die ich von mir aus am liebsten machen möchte, exotische Blumen sind. Sie gedeihen schlecht in unserem föderalistischen Kulturklima. Sie brauchen zuviel Sonne, und die fehlt hier. – In London nahm ich mir vor, ein Buch von 365 Seiten zu schreiben. Es sollte auf dem eigenen Deckel stehen können. Inspiriert vom Surrealismus und von der automatischen Schrift, hielt ich mich an, jeden Tag mindestens eine Schreibmaschinenseite aufzusetzen. Ich plante, den Band unter dreissig verschiedenen Titeln herauszubringen. Statt wieder zu filmen, lebte ich ein Jahr lang wie in einem Film, spielte selbst die Hauptrolle. Das Buch ist noch da.»

Murer holt das Manuskript (das nie veröffentlicht worden ist) aus einer Schublade hervor. Es steht breit und bestens auf seinen festen Kartondeckeln. «Der erste Satz: «London, 14. 4. 1970: Apollo liegt in der Krise.» Das war, als das Raumschiff um die Erde kreiste und nicht mehr landen konnte. Da war einer auf Umlaufbahn, stell dir vor, und er sah keine Möglichkeit mehr herunterzukommen.»

Ich denke wieder an den Taxichauffeur mit seiner Republik. Auch die Zukunftsvision von «Swiss Made – 2069» kommt mir in den Sinn, zu der Giger die Hauptfigur, das phantastische «Biomechanoid», halb Lebewesen, halb Maschine entwarf. In diesem Film halten die siegreichen Kräfte der Ordnung alle noch verbliebenen Grüppchen unbelehrbar dissidenter Querköpfe in effektiven Reservationen am Rande der Zivilisation fest. Es sind denn offenbar immer Distanzen, die bei Murer beschrieben werden – vom Schutzgebiet in die eigentliche, offizielle Welt, von der heimischen Republik ins Ausland der nächsten Umgebung, vom Raumschiff zur Erde. Ausser dem Taxifahrer gibt es in «Grauzone» auch einen, der auf dem polierten Grund und Boden der Stadt Zürich keine Reden (nicht einmal saubere) führen darf. Er steigt in ein Ruderboot und wendet sich aus einigem Abstand vom Ufer an sein Publikum auf dem Quai beim Bürkliplatz (bis ihn die Seepolizei abführt). So geht durch die Gesellschaft, wie Murer sie sieht, immer ein Riss. Die einen, die noch leben, atmen, schnaufen (wie er selbst), sind stets getrennt von den andern, den «Biomechanoiden» sozusagen, die die Mitte der Welt zu bewohnen glauben und nicht ahnen, dass die Lokalisierung ihres Nabels nur eine Frage des Standpunktes ist.

«Nach etwa acht Monaten ist dann mein Vater gestorben. Von London reiste ich direkt zur Beerdigung ins Urnerland, wo ich aufgewachsen war. Freunde und Bekannte meines Vaters, vorwiegend Bauern, redeten von ihm, wie ich es nie gehört hatte. Selbst der Sohn eines

Bergbauern, war er den Bewohnern der Gegend eine Art Anwalt gewesen. Sie kamen mit der Steuererklärung zu ihm, oder wenn es einen Brief zu schreiben gab. Sie fanden sich zu Hunderten an seinem Grab ein, ein Aufmarsch, der mich neugierig machte. Der spätere Entschluss, näher auf die Urner Bergler einzugehen, barg sicher auch die Erwartung in sich, etwas über meinen Vater zu erfahren, den ich immer als sehr schweigsam erlebt hatte. – Ausserdem durfte ich den Arzt meines Vaters bei seinen Krankenbesuchen begleiten, auf die er einen Rucksack voller Pillen, Zäpfchen und Schnaps mitnahm. So wurde ich überall sofort akzeptiert. Wieder in London, las ich den Sagenband «Goldener Ring über Uri» von Eduard Renner und versuchte auch auf diesem Weg, mich mit dem Leben und Denken der Bergler vertraut zu machen. Schrittweise entdeckte ich die Möglichkeit, einen Film mit ihnen (und also überhaupt wieder einen Film) zu machen, nur anders. «Swiss Made» hatte endgültig ein Kapitel abgeschlossen. «Wir Bergler in den Bergen» war ein neuer Anfang. Ich plante, fünf Urner Bergsagen vor ihrem heutigen realen Hintergrund zu verfilmen. Um Drehorte und Darsteller zu suchen, kehrte ich in die Schweiz zurück.»

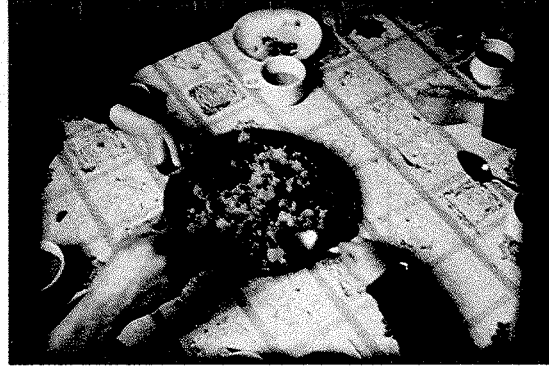
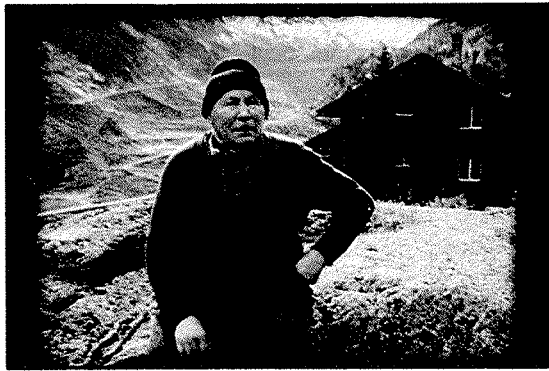
Der neue Anfang erwies sich in der Tat als gründliche Abkehr vom Schaffen der sechziger Jahre. Aus dem Plan eines Sagenfilms wurde schon im Lauf der Vorarbeiten etwas anderes, nämlich die Idee zu einem regelrechten kritisch-volkskundlichen Dokumentarfilm. Diese Gattung war Murer bis dahin eher fremd gewesen. Dass er sich ihr jetzt zuwendete, war nicht nur einer innern Notwendigkeit zuzuschreiben. Aussere Einflüsse und Rücksichten spielten ebenso eine Rolle.

Denn zum einen half Murer 1971, zusammen mit sechs andern Filmemachern, die «Nemo-Film» gründen, eine Gruppe von Autoren, die sich anschickten, einen wesentlichen Teil der lokalen Zürcher Filmgeschichte der siebziger Jahre zu schreiben. Mindestens in ihren ersten Jahren, also grad zur fraglichen Zeit, waren die «Nemoten» fast exklusiv auf den Dokumentarfilm (und einen wie immer verstandenen «Realismus») eingeschworen. Es konnte nicht ausbleiben, dass auch Murer davon beeinflusst wurde.

Ausserdem aber nahm der Film über die Urner Bergler auch bewusst Rücksicht auf die Kriterien der eidgenössischen Filmförderung. Denn der Staat musste ihn mitfinanzieren, wenn er überhaupt entstehen sollte. Die Berner Experten nun zogen schon damals seriöse ethnographische Feldarbeit mit der Kamera irgendwelchen unwägbareren «schizofragmentarischen Aufzeichnungen», «metaphysischen Bildnissen» oder auch absonderlichen Sa-

«Wir Bergler in den Bergen» sind nicht schuldig da sind die Volksk.

den Bergler in den
Anzahl
Stellen
und eigentlich
schuld, dass wir
(1974). Die
Ader



genverfilmungen vor. Murer spricht die unvermeidliche Anpassung an die hiesigen Gegebenheiten 1976 offen aus:

«Meine ersten paar Filme machte ich als glücklicher Dilettant. Sie gehörten kaum einer Gattung an, es waren einfach Filme. Sie entsprangen direkt meinem Lebensgefühl und entstanden praktisch ohne Geld und ohne Drehbuch, also ohne ‚Bewilligung‘ des Bundes und des Fernsehens und somit auch ohne Selbstzensur. Als mein eigener Produzent und Mäzen orientierte ich mich an der Kunst der Zauberer, die aus eben noch leeren Zylindern wirkliche Tauben hervorholten. Was ich auf diese Weise produzierte, waren keine Dokumentarfilme, aber als Filme vielleicht Dokumente von frühem eigenständigem Leben in der helvetischen Filmlandschaft. – Meine letzten paar Filme habe ich als verbissener Profi gemacht. Der glückliche Dilettant von damals ist inzwischen Opfer innerer und äusserer Zwänge geworden. Dem sensiblen und kreativen Dilettanten von damals sind seine Identität mit der Kamera, seine Phantasiearbeit in bezug auf die Filmsprache, seine Utopien und Visionen, sein Hang zum Experimentieren und zur Kunst (im meinetwegen bürgerli-

chen Sinn) im Zug der Professionalisierung zugunsten von Fleiss und Ernst fast ganz abhanden gekommen. Die Öffentlichkeit beziehungsweise deren Hersteller hat fast durchweg in zustimmendem Sinne von seiner ‚Genesung‘ Kenntnis genommen. Der ‚genialische Narziss‘ von damals ist zum ‚ernst zu nehmenden Filmgestalter‘ herangeheilt.»

Ganz so bitter und gequält wie vor vier Jahren urteilt Murer heute nicht mehr über seine «Anpassungsleistung», wie er den Berglerfilm gelegentlich nennt. Dazu hätte er, nachträglich gesehen, auch kaum einen Grund. In den Urner Berglern entdeckte er nämlich, vielleicht unbewusst, seine Helden von früher (und später) wieder. Auch sie sind, wie Gwerder oder Sadkowsky, als Menschen gezeigt, die abgetrennt leben vom Hauptstrom der Welt, fern von den grossen Zentren, ausserhalb ihrer Mitte. «Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind», heisst der Film mit dem vollständigen Titel. Der Nachsatz liest sich ergänzend: «dass wir da sind, wo wir sind». Er unterstreicht noch eigens die Besonderheit, die es bedeutet, anderswo (und also anders) zu leben als die Mehrheit der Leute.

«Ich musste also Schauspieler nehmen, das heisst die Leute erfinden. Trotzdem nenne ich ‚Grauzone‘ einen fiktiven Dokumentarfilm. Denn er hat seine ethnographische Ebene: die Wohnung im Betonsilo am Stadtrand von Zürich mit ihrem bewusst klischierten Innendekor, vor dem ein typisches Ehepaar ein ebenso typisches Wochenende bestreitet.»

«Christopher und Alexander» hatte seinen Ursprung in der Anfrage, ob ich im privaten Auftrag das Porträt der beiden Söhne einer sehr wohlhabenden Familie vom Zürichberg realisieren wolle. Der Film sollte ein Jubiläumsgeschenk für die Grosseeltern der zwei Knaben sein. Meine erste Reaktion war: «Ich bin doch kein Hofnarr.» Doch erzählte ich Freunden und Bekannten von der Sache. Einer meinte, es könnte ja sein, dass ich tatsächlich einmal einen solchen Film über eine Zürichbergfamilie würde drehen wollen. «Stell dir vor», sagte er, «wie schwierig es da wäre, eine Familie zu finden, die sich zur Verfügung stellen würde. Und jetzt öffnet dir einer nicht nur die Tür, er bezahlt das Ganze auch noch!» – Da erwachte prompt meine ethnographische Neugier, einmal hinter die Hecken der herrschaftlichen Villen zu blicken – ausgerechnet zu einer Zeit, als jedes zweite Schimpfwort «Kapitalist» war und ringsum Bekennnisfilme entstanden, die dartaten, wie links und politisch man sich neuerdings gehabte. Ich drehte den Film (statt den Grosseeltern ein Geschenk zu machen) für die beiden

Enkel. Damit sie mit zwanzig einmal sehen könnten, woher ihre Neuröschchen stammen. So machte ich den Urner Bergler und den Zürichbergler, der auch ein ethnographischer Film ist, nebeneinander her. – Er zeigt den Ablauf eines gewöhnlichen Tages im Leben der beiden Knaben und die familiengeschichtlichen Ereignisse eines Jahres (Geburtstag, Weihnachten usw.). Gern wäre ich länger auf das Kindermädchen eingegangen oder auf den Nebentrakt des Herrschaftshauses, wo die Angestellten wohnen. Aber das wurde ausdrücklich nicht gewünscht. Für manche geht «Christopher und Alexander» von allen meinen Filmen politisch am weitesten. Andere halten ihn für den banalsten Familienfilm.»

Der Zürichbergler wird 1973, der Urner Bergler ein Jahr danach beendet. Die beiden Arbeiten nehmen sich fast unglaublich verschieden voneinander aus. Ja sie laufen einander geradezu diametral entgegen – ein Widerspruch, der etwas deutlich Herausforderndes an sich hat. Murer mochte fürchten und klagen, er sei zum leisetretenden Reform- und Konformfilmer «genesen»,

... konnte in Tat und Wahrheit keine Rede davon sein. Er hatte soeben gezeigt, dass er wie eh und je imstand war, das Unerwartete zu prästieren und Kopfschütteln zu erregen.

Im übrigen ist hinterher leicht zu ersehen, dass selbst Christopher und Alexander, hinter ihren Hekken, bloss wieder solche sind, die sich auf ihre eigene Weise von der sichtbaren, öffentlichen Welt abschirmen. Auch diese Zürichbergler können also (obschon sie den Alplern sonst nur wenig gleichen) als authentische Murersche Helden gelten. Was den Urner Film betrifft, fasste der Autor noch einen Epilog ins Auge. Der wurde dann hinfällig, doch gab er den unmittelbaren Anstoss zu «Grauzone»:

«Ich folgte den neun Kindern einer Familie, die alle (bis auf eines) aus den Urner Bergen abgewandert waren. Ich fand sie wieder in den Stadtrandsiedlungen von Altdorf, Zug, Luzern, Basel, Zürich und Biel, in jener zweiten Schweiz, die sich quer durchs Land zieht. Ich hatte die schweigende Mehrheit vor mir, wie sie mit dem abschätzigen Salonbegriff heisst. Da verlor ich die Lust, die Leute vor die Kamera zu laden, um zu zeigen, wie schlecht und kalt sie leben und im trügerischen Glauben, es jetzt besser zu haben, ihre Herkunft verleugnen. Es ging (brutal gesagt) nicht an, jemanden stellvertretend für das Elend aller öffentlich abzuschlachten. – Ich musste also Schauspieler nehmen, das heisst die Leute erfinden. Trotzdem nenne ich «Grauzone» einen fiktiven Dokumentarfilm. Denn er hat seine ethnographische Ebene: die Wohnung im Betonsilo am Stadtrand von Zürich mit ihrem bewusst klischierten Innendekor, vor dem ein typisches Ehepaar ein ebenso typisches Wochenende bestreitet. Die andere, mehr utopische Wurzel ergab sich daraus, dass zu jener Zeit das Cincera-Archiv aufzog. Überall stellte sich dieses hässliche Klima von Lauschangriffen und allgemeiner Überwachung ein. Statt von einem Maler oder Bauern hätte ich jetzt gern, wenn es bloss möglich gewesen wäre, das Porträt eines Abhörspezialisten gemacht. Es gibt ja immer mehr Leute, die mit beruflichen Geheimnissen belastet sind und darum Freunden und Verwandten gegenüber ein entfremdetes Doppelleben führen müssen. So sehr an eine Schweigepflicht gebunden zu sein, dass selbst das Privatleben davon bestimmt wird – dieses Motiv wollte ich aufgreifen.»

Einmal mehr, heisst das, verändert sich das ursprüngliche Vorhaben im Lauf der Realisierung völlig. Ein «Sickerprozess» setzt ein und wirkt fort – so nennt Murer die bedächtige, suchende, alchimistische Arbeitsweise, die er sich mit der Zeit zu eigen gemacht hat und die

vielleicht noch heute den Legasthniker verrät. Themen und Motive vermischen sich, überlagern und durchdringen einander. Der Bergbauer wird zum Bewohner der anonymen Grauzone am Rande von Zürich (die auch so eine abgesonderte Aussenregion ist). Und dieser schlüpft wiederum in die Haut eines Abhörers, also von einem, der nicht zufällig aus dem Verborgenen, aus dem Abseits operiert. Volkskunde und Politik wachsen in eins. Fiktion und Dokumentation desgleichen.

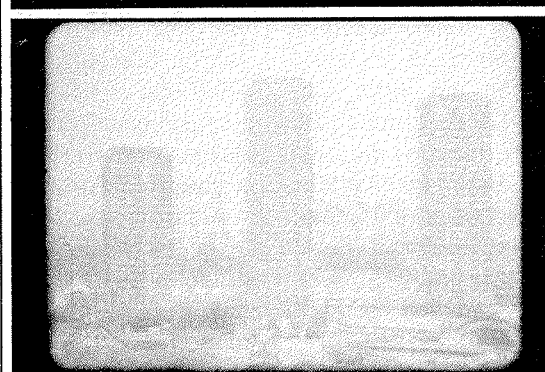
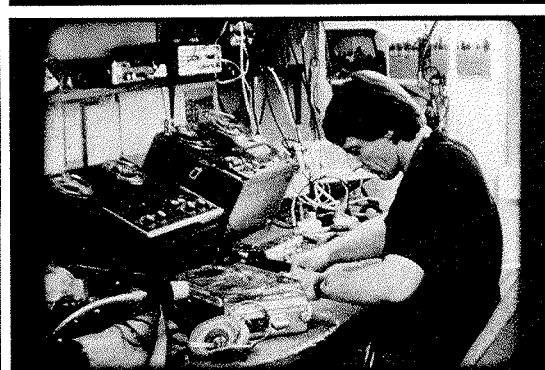
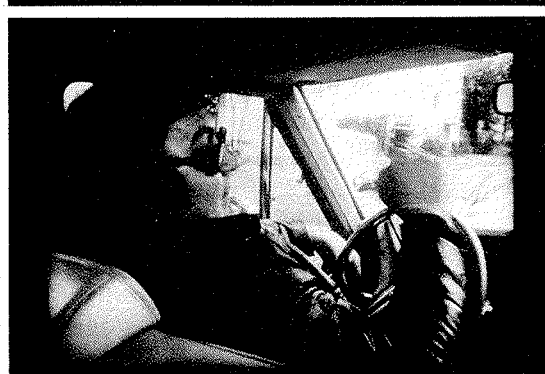
Dabei ist das Experiment, das Murer stets so wert war, keineswegs abhanden gekommen. Seiner Form nach ist der «fiktive Dokumentarfilm» ja selbst wieder ein solches, und obendrein ist er noch von zahlreichen originellen Tricks und Spielereien durchzogen, die ganz im alten surrealistischen Geist gehalten sind. «Grauzone» fasst in diesem Sinn das ganze frühere Schaffen Murers zusammen (und geht zugleich, im Politischen, einen Schritt darüber hinaus). Er macht Murer zum ersten kompletten Filmemacher der Schweiz, zum einzigen nämlich, der sich in ein und derselben persönlichen Perspektive sowohl im Spiel- wie im Dokumentar- und Experimentalfilm bewegt hat. Aufteilungen wie diese, sagen heute manche Cineasten, taugen höchstens als Krücken für die praktische Verständigung. Im Grunde seien Filme einfach Filme. Zweifellos eine richtige Einsicht. Aber Murer ist einer der wenigen, die von Anfang an danach gehandelt haben.

Der Abhörer von «Grauzone» trägt demonstrativ den Namen Alfred Melchior Murers, seines Erfinders. Alfred M., so heisst der Held, bricht das Schweigen, das ihm auferlegt ist. Desgleichen stellt der Film einen Versuch dar, etwas auszusprechen, was im allgemeinen unerwähnt bleibt: dass nämlich eine deprimierende, unerträgliche, empörende Resignation, Apathie und Abstumpfung, eine würgende Lähmung der kreativen Kräfte das heutige politische und kulturelle Klima dieser Stadt und dieses Landes bestimmen. Es herrscht Ruhe, und keiner ruft mehr aus.

«Kann sein, dass ich zu leise geredet habe», sinniert Murer, «vielleicht muss ich schreien lernen, damit die, die ich anschreien will, mich hören. Die Form des Films ist verschlüsselt, was wohl einer Angst vor dem Überdeutlichen entspringt. Beim nächsten Mal möchte ich den in Watte verpackten Kaktus auspacken. Doch mag ich kein Winkelried sein. Man braucht da die Solidarität der andern. Hier liegt meine Enttäuschung mit «Grauzone»: Ich fühle mich ziemlich allein gelassen mit meinem Wutausbruch. Aber die Wirkungsgeschichte eines Films gleicht oft auch einem Sickerprozess. Sie ist in diesem Fall noch nicht abgeschlossen, glaube ich.» ●



«Grauzone» (1979).
Neue Bilder aus der
Mitte der Welt – und
ihren geheimen
Hinterhöfen



Die Bildstreifen zu «Pazifik», «Chicorée», «Luginbühl», «swissmade», «Wir Bergler in den Bergen...» und «Grauzone» wurden von Walter Binder ab Leinwand fotografiert. Die Photos von den Dreharbeiten zu «Vision of a Blind Man» machte Renzo Schraner; die Sad-is-fiction-Bilder («Sad-is-fiction») stammen von Doris Quarella.