

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 Diaprojektionen 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 Gifford 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 mittellange 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

FREDI M. MURER

> 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 herzustellen, 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 Filmmachens 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

«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

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 Filmemacher 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 Menschengedenken 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, das 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 gesprochen 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. **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