Filmische Spurensicherung in der Urner Bergwelt

Brigitta Bernet, Zürich

Fredi M. Murers Dokumentarfilm *Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind* (Schweiz, 1974) folgt dem Alltag von Bergbauern und Bergbäuerinnen in drei Tälern des Kanton Uri. In drei Sätzen entfaltet der Film das Bild eines entbehrungsreichen und von harter Arbeit geprägten Lebens, das durch den Wechsel der Jahreszeiten, das Wetter und die herbe Natur bestimmt ist. Zunächst nur mit einem Tonband, später auch mit der Kamera ausgestattet, näherte Murer sich seinen Darsteller*innen. Unter Verzicht auf eine Kommentarstimme lässt er die Beteiligten selbst sprechen. Die Kamera geht nie in die Totale, sondern folgt den Protagonist*innen auf Augenhöhe durch einen Alltag, in dem Rituale und Gewohnheiten auf eine archaische Tiefenkultur durchblicken lassen.

Von Alaska nach Uri

Nichts in Murers frühen Filmen deutete darauf hin, dass er sich als Dreißigjähriger den Bergbauern und -bäuerinnen seiner engeren Heimat zuwenden wird. Sein Frühwerk war Teil einer experimentell-subversiven städtischen Jugendkultur. Im Kanton Uri aufgewachsen, war Murer der drohenden Herrenschneiderlehre schon im Alter von siebzehn Jahren nach Zürich an die dortige Schule für Gestaltung entflohen. Später siedelte er nach London über. Hier erreicht ihn 1970, mitten in den Vorbereitungen zu einer Dokumentation über eine Inuit-Siedlung in Alaska, die Nachricht vom Tod seines Vaters. Im Bergdorf Bristen, wohin er zur Beerdigung reist, findet Murer eine exotische Welt vor. Unter den Trauergästen sind viele Bergbauern und -bäuerinnen, die aus einer gleichsam vorindustriellen Lebenswelt zu kommen scheinen, die nicht nach den Regeln der westlichen Rationalität funktioniert. Der Landarzt des Ortes schenkt Murer zum Abschied das Buch *Goldenener Ring über Uri* (1942) von Eduard Renner: eine Sammlung von Urner Sagen und Legenden. Zurück in London vertieft sich der Filmemacher staunend in das Buch. Die geplante Expedition nach Alaska fällt ins Wasser.

Gegen die Bilderwelt des Kalten Kriegs

Als sich Murer 1972 nach Uri aufmacht, weil er sich entschieden hat, einen Dokumentarfilm über das Alltagsleben der »Bergler« zu drehen, folgt er einerseits einem ethnologisch-volkskundlichen Skript. Sein Film ist eine »Notfilmung«, die eine von der Industriegesellschaft zum Sterben verurteilte Lebenswelt kurz vor ihrem Verschwinden festzuhalten sucht. Das Versinken des Dorfes Göschenenalp in den Fluten eines 1960 fertig gestellten Stausees ist im Film ein Sinnbild für die Gefährdung einer ganzen Kultur, die durch Zivilisation und Hochtechnologie vom Untergang bedroht ist. Murer will aber auch einen politischen Film drehen. Er will sich einmischen in die schweizerische Bilderwelt des Kalten Kriegs mit ihren Bergpanoramas und Sonnenaufgängen auf der Alp, indem er diese Bilder mit dem modernen Alltag von Autoverkehr, Strassentunneln und Stauwerken konfrontiert. Die porträtierte

Welt ist gerade *nicht* jene beschaulich-stabile Idylle, welche die Filmtradition der Geistigen Landesverteidigung vom Bauernstand entworfen hatte, sondern hochgradig mobil und dynamisch, gerade auch weil sie einem archaischen Zeit- und Sinnregime folgt, das einen Gegensatz zum Takt der modernen Maschinen markiert. Ihre Protagonist*innen sind keine Modernisierungsgewinner*innen. Nur wenige Kilometer von den Städten entfernt, erinnert ihr Alltag an Slum und Dritte Welt. Und doch bleibt Murer nicht beim soziologischen Thesenfilm stehen. Markant ist der Gegensatz zu Kurt Gloor, dessen Film *Die Landschaftsgärtner* (1969) ebenfalls in den Urner Bergen spielt und ebenso die staatliche Bevormundung der Bergbauern anprangert, aber keinem der »sprachlosen Menschen« jemals das Wort erteilt. Stattdessen spricht eine Soziologenstimme. Murers Empörung über die überheblichen Methoden seiner Kollegen bestärkte ihn im Entschluss, einen Film auf Augenhöhe mit den Berglern und nicht von oben herab über sie drehen zu wollen.

Der goldene Ring

Murers Urner Bergfilm, der die Probleme eines innerschweizerischen Entwicklungsgebietes in Selbsterklärungen der Betroffenen darstellt, orientiert sich an der mündlichen Kultur der Sagen, Lieder und Mythen. Wie er im Rückblick betont, hat ihm Eduard Renners Sagenbuch die Augen für das elementar Menschliche der Bergler geöffnet, die ihm früher so exotisch und irrational vorkamen wie Inuits und Indianer. Dank Renner sieht Murer Zusammenhänge zwischen der magisch ausgetragenen Existenznot im Hochgebirge und der zumeist künstlich verdrängten Existenzangst in den anonymen Weltstädten. Natürlich steht dieses Sensorium nicht allein im Raum. Filmisch ist es in Italien (etwa bei Ermanno Olmi oder Pier Paolo Pasolini) deutlicher als in der Schweiz. Als Teil dieser Strömung erschöpft sich Murers Anliegen nicht darin, die armselige Realität hinter den Mythen zu enthüllen und diese zu zertrümmern. Vielmehr ist sein Film – neben vielem anderen – auch eine Suche nach den verwischten Spuren eines alten Wissens und nach einer wahren Tradition. Die Grundvorstellung ist der magische »Ring«, der die Welt – das Dorf, die Familie, die Alp – zusammenhält. Durch den schmalen Spalt des Alltags lässt Murer uns in die urzeitliche Tiefenschicht eines mythisch-magischen Weltbildes blicken, das vom Wirtschafts- und Wertewandel der Moderne schon größtenteils verschüttet wurde. Mit lyrischer Kraft bricht es im gelebten Alltag hervor: bei der Pflege des Viehs, bei der Vereidigung der Alphirten im Rathaus von Altdorf oder in der wahrscheinlich schönsten Filmszene, dem Alpsegen beim Einnachten auf der höchsten Staffel. Während die Mutter in der Hütte die Kinder zu Bett bringt, ruft draußen der Vater den Schutz des Allmächtigen und seiner Heiligen an: »Hier auf dieser Alp ist ein goldener Ring.« Dem Filmemacher ist die Gefährdung dieses traditionellen Gemeinschaftssinns natürlich bewusst und er unterdrückt die Trauer darüber nicht. Trotzdem ist *Wir Bergler in den Bergen* kein sentimentaler, sondern ein utopischer Film, denn es gelingt Murer, aus den Relikten und Fragmenten dieser schwindenden Lebenswelt den »Ring« auf seine – filmische – Weise wieder herzustellen. Zum Schluss versammelt er die Einwohner*innen eines Dorfes um die Kamera: in einem Ring, als Beschwörung von Solidarität, auf einer gefährdeten, aber noch immer tauglichen Grundlage.