

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 26 (1974)
Heft: 15
Rubrik: Filmkritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Pope Joan (Papst Johanna)

USA 1972. Regie: Michael Anderson (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/206)

Die Legende, wonach einst eine weibliche Person Papst gewesen sei, ist nicht neu. Seit dem 11. Jahrhundert ist sie aktenkundig, erlebte kurz darauf stürmische Höhepunkte, verdichtete sich zur Glaubwürdigkeit und wurde schliesslich 1647 «wissenschaftlich» widerlegt. Durch die Literatur geisterte sie immer wieder, und nun hat sich ihrer auch der Film bemächtigt. «Pope Joan» ist ein typisch amerikanischer Kostüm- und Historienfilm, der sich über weite Strecken auf einer geschmacklichen Ebene bewegt, das historische Detail weder inhaltlich noch in der Ausstaffierung sehr genau nimmt und die sonderbare Story zum Anlass einer gruseligen Schauergeschichte aus dem finsternen Mittelalter nimmt. Man könnte den Film sofort wieder vergessen, wiese er nicht über das Melodrama hinaus einige interessante Züge auf.

Eine Trouvaille ist – bei allen Vorbehalten, die es wohl anzubringen gilt – die Legende an sich. Eine Frau als Papst: warum eigentlich nicht? Liv Ullman, die begabte schwedische Schauspielerin, richtet denn ihre Rolle auch ganz auf diese Frage aus. Sie macht den Film zum Emanzipationsstück. Ihr Weg zum Papst führt durch eine Folge von Ereignissen, bei denen sich das verinnerlichte Mädchen seiner selbst in allen Belangen bewusst wird, die in ihm steckenden Möglichkeiten erkennt und sie schliesslich bewusst zur Übernahme von Macht und Herrschaft einsetzt. Es sind dann aber auch gerade die fraulichen Eigenschaften, die Papst Johanna auf dem Höhepunkt ihrer Laufbahn scheitern lassen: Während einer Prozession kommt sie mitten auf der Strasse nieder und wird das Opfer der empörten getäuschten Masse. Emanzipation hat im eigentlichen Sinne gar nicht stattgefunden. Eine Frau ist in die Rolle eines Mannes geschlüpft, stets darauf bedacht, dass sie sich nicht selber verrät. Der Frau zu ihrem «Recht», zur Gleichstellung zu verhelfen, vermag sie indessen nicht, weil sie ja ihre Rolle als Frau aufgeben muss. Bewusst vermag Michael Anderson diese Tragik im Film zwar nicht auszudrücken, aber sie schwingt unterschwellig mit.

Interessant dann aber auch die Figur von Papst Leo IV. (gestorben 855), von Trevor Howard mit einem guten Sinn fürs Komische verkörpert. Leo, der berühmt ist, weil er bei Ostia die Sarazenen geschlagen hat, die Befestigungen der Stadt Rom neu errichten liess und die starken Bande der Kirche zu den weltlichen Herrschern zu lockern trachtete, wird im Film als gescheiter, gütiger und allem Irdischen zugetaner Kirchenfürst dargestellt. Wohl fern aller Authentizität und auch seiner Charakterisierung im Film nicht entsprechend, lässt sich Léo – im Gehaben eher einem römischen Kaiser ähnelnd – durch Johanna täuschen, macht sie zum Privatsekretär und bestimmt sie auf seinem Totenbett zu seinem Nachfolger. Wenn immer auch die fast durchtriebene Abgeklärtheit des Papstes mit der abgrundlosen Naivität gegenüber Johanna zu einem argen logischen Konflikt führt, so bleibt doch das von Anderson gezeichnete Papstbild anschauenswert: Der Papst als intellektuelle Samichlaus-Figur, als ebenso menschlicher wie raffinierter Chef eines Unternehmens; da drückt in jeder Phase das amerikanische Verhältnis zur europäischen Vergangenheit (und wohl auch Gegenwart) durch, wird aber auch die in den Vereinigten Staaten seit der Pionierzeit feststellbare Mentalität, dass das Streben nach irdischer Macht (und

Gütern) mit einer echten und tiefen Glaubenseinstellung durchaus zu vereinbaren ist, spürbar. Andersons Leo IV. ist weniger ein Papst von Gottes denn von Amerikas Gnaden.

Gerade die erwähnten Fakten mögen beweisen, wie wenig der Vorwurf der Blasphemie diesen Film treffen kann. Was hier geschieht, ist weder Gotteslästerung noch Beleidigung der katholischen Kirche, sondern naiver Visualisierungsversuch einer existierenden Legende. Die Geschichte von Papst Johanna, die in Mainz geboren sein soll, auch Frau Jutte genannt worden ist und deren Leben angeblich nach einer zwei Jahre und sieben Monate dauernden Amtszeit als Papst jäh erlosch, ist etwa auch in der Chronik des Dominikaners Martin von Troppau nachzulesen. Mit amerikanischer Unbekümmertheit ist sie inszeniert worden: Wo die Dramaturgie es erlaubte, hielt man sich an den Stoff der Legende, behielt sich aber die Freiheit vor, nach eigenem Ermessen zu ergänzen. Das reicht von der blossen Erfindung – so etwa wird Johanna als des Lesens kundiges Wunderkind eines aus England stammenden Missionars, der den Sachsen Gott gegen Wotan anbieten will, in den Film eingeführt – bis zur schieren Geschichtsklitterung: Nicht Päpstin Johanna hat Ludwig II. zum Kaiser gekrönt, sondern erwiesenermassen Papst Leo IV. Wer distanziert an diesen Film herantritt und sich zudem über die geschichtlichen Hintergründe orientiert – er spielt in der durch Thronstreitigkeiten, Dynastiekämpfe und weltliche wie geistliche Machtrivalitäten gekennzeichneten Zeit des Verfalls des Imperiums Karls des Grossen im 9. Jahrhundert –, wird ihm den unbeabsichtigten Reiz eines Sittenbildes nicht der Vergangenheit, sondern unserer Gegenwart abzugewinnen vermögen.

Urs Jaeggi

La strada

Italien 1954. Regie: Federico Fellini (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/208)

Ich erinnere mich noch ganz genau: Es war am 29. August 1955, und ich war als autostoppender Gymnasiast auf der Rückkehr von einem Studentenfest in Luzern angekommen. Mit einem Kollegen schlenderte ich durch die Pilatusstrasse dem Bahnhof zu. Beim Kino Moderne schauten wir uns den Aushang an: «La strada» von Fellini, mit Giulietta Masina und Anthony Quinn. Keiner dieser Namen sagte mir etwas. Aber da waren zwei Bilder, genauer: zwei Gesichter, die mich faszinierten und unwiderstehlich anzogen. Auf dem einen das seltsam bewegte, weisse Clown-gesicht der Masina, mit einem ausdrucksvollen Mund und weitaufgerissenen Augen, darüber ein wirrer Haarschopf; mit der linken Hand stützte sie den Kopf, und in der rechten hielt sie ein weisses Blümchen. Auf dem andern Bild der Oberkörper eines Mannes in einem grobgestrickten, an den Rändern ausgefransten Pullover, auf dem Kopf eine Wollmütze, darunter fiel strähniges Haar in die Stirn. Das von Bartstoppeln düster starrende Gesicht war von buschigen Augenbrauen überschattet, unter schweren Lidern blickten zwei schwarze Augen schräg zur Seite, und mit der rechten Hand stocherte er mit einem Hölzchen im linken Mundwinkel, und zwar auf eine Weise, die sich mir unauslöschlich einprägte. Diese beiden Bilder Anthony Quinns und Giulietta Masinas sprangen mich gleichsam an, sie packten mich derartig, dass ich meinen Begleiter die Heimreise allein fortsetzen liess – ich *musste* diesen Film einfach sehen. Es wurde für mich zu einem aufwühlenden Filmerlebnis, ähnlich jenen bei Chaplins «Goldrush» und Eisensteins «Iwan der Schreckliche». Ich habe seither «La strada» noch öfters gesehen, und jedesmal bin ich wieder fasziniert, wenn sich auch nie mehr der gleiche «emotionale Schub» wie das erste Mal eingestellt hat. Der Leser wird verstehen, dass er zu diesem Film von mir keine «objektive» Besprechung erwarten kann.



«Für mich beabsichtigt ‚La strada‘, die Erfahrung zu realisieren, die ein Philosoph, Emmanuel Mounier, für die wichtigste und ursprünglichste hält, um jedweder sozialen Perspektive Zugang zu verschaffen: die Gemeinschaftserfahrung zwischen zwei Menschen», schrieb Fellini 1955 in einem «Brief an einen marxistischen Kritiker» (Massimo Puccini, veröffentlicht im Band «Aufsätze und Notizen» der Diogenes-Fellini-Taschenbuchausgabe). Diese Gemeinschaftserfahrung der Menschen ist auch das zentrale Thema der anderen frühen Werke Fellinis – «I vitelloni» (1953), «Il bidone» (1956), «Le notti di Cabiria» (1956) und «La dolce vita» (1959). In der Entstehungszeit dieser Filme hält Fellini die Einsamkeit für das Übel des modernen Menschen. Für ihn bleiben viele Beziehungen von Mensch zu Mensch von Leere, Gleichgültigkeit, Isolierung und Unverständnis geprägt. Fellini glaubte an die Möglichkeit, «diese Einsamkeit von Person zu Person zu durchbrechen, eine ‚Botschaft‘ von einem zum andern zu schicken und damit das enge Band, das den einen an den andern knüpft, zu begreifen, ja eigentlich zu entdecken». Diese Thematik behandelt Fellini in seinen frühen Werken, indem er sie in Filmerzählungen gleichsam «objektiviert», in Sinnbilder fasst. Mit und nach «La dolce vita» kommt eine andere Dimension in seinen Werken immer stärker zum Zug: die Hinwendung zu sich selber, zu seiner eigenen Innenwelt mit ihren Einsichten, Erfahrungen und Problemen. Fellini macht die Erfahrung, dass die Auseinandersetzung mit seinem eigenen Erlebnisbereich nicht mehr der «Fabel» bedarf, um das auszudrücken, was von andern Menschen miterfahren und miterlebt werden soll.

Doch zurück zu «La strada»: Dieser Film ist die Schilderung einer «übernatürlichen» und personalen Kommunikation zwischen einem Mann und einer Frau. Daneben aber hat er noch ein – so Fellini – «ganz einfach menschliches und affektives

Anliegen. Er fragt, welche Funktion kann die Frau in einer Beziehung zwischen den ‚Personen‘ ausüben und welche Bedeutung hat das weibliche Gefühlsleben (sagen wir ruhig: die Poesie der Frau) in der Forderung einer Gemeinschaft nach Geistigkeit und Liebe. Der Film greift einen menschlichen Fall unter den vielen möglichen auf, vielleicht den elendesten und düstersten Fall menschlichen Zusammenlebens, und versucht zu zeigen, wie die graue Schale dieses Zusammenlebens langsam aufbricht und in einer elementaren, das Natürliche übersteigenden Gemeinschaft erblüht. Mein Ehrgeiz (vielleicht auch meine Illusion) besteht darin, dass jeder in sich oder um sich herum ähnliche Fälle zu lösen finden könnte und dass ihm dieser Film das Rüstzeug und vor allem den Wunsch dazu vermittle. Dann wäre unsere Mühe nicht umsonst gewesen.»

Vordergründig ist «La strada» eine Lebens- und Liebesgeschichte aus der Welt der wandernden Jahrmarkt-Artisten. Tiefer gesehen ist der Film die Erzählung einer Menschwerdung durch ein von Liebe und Schuld gewecktes Gewissen. Christlich verstanden ist es wohl der Einbruch der Gnade. Ihrer teilhaftig wird Zampanò, ein primitiver, roher und abgestumpfter Muskelprotz, der mit seiner Ketten sprenger-Nummer herumzieht und ein kärgliches Dasein fristet. Im Grunde ist er ein einsames, in seine Dumpfheit eingeschlossenes Wesen. Gelsomina ist offener, sie wendet sich mit ihrer einfältigen Seele vertrauensvoll den Dingen und Menschen zu. Zampanò hat das armselige Mädchen, das nicht ganz hell auf der Platte ist, seiner Mutter «abgekauft», um eine Gefährtin zu haben, die ihm bei der Nummer hilft und das Geld einsammelt. Weitere Schlüsselfiguren, gleichsam Komplementärgestalten zu Gelsomina und Zampanò, sind Il Matto und die junge Nonne. Il Matto, boshaft und necksüchtig, zwingt ein unwiderstehlicher Drang, Zampanò ständig zu foppen und zu reizen. Er ist Seiltänzer, ein Mensch ohne Erdschwere, geistreich und verspielt, voller Verständnis für Gelsomina, über die er sich gleichzeitig lustig macht. Anhand eines Steinchens gibt er Gelsomina die Gewissheit, dass jedes Ding zu etwas nütze ist, auch sie. Il Matto gegenüber kann Zampanò sich nur mit Gewalt zur Wehr setzen – er schlägt ihn schliesslich tot. Eine andere Dimension geht Gelsomina in der Begegnung mit der Nonne auf: Anspruchs- und mittellos wie diese, ist sie ständig unterwegs, beide folgen ihrem «Gemahl». Gelsomina, in der der Schmerz Il Mattos wie ein zitternder Vogel weiterlebt, wird für Zampanò, in dem durch Il Mattos Tod auch etwas erschüttert worden ist, zum ständigen Vorwurf. Er verlässt Gelsomina, die dem Tod entgegendämmert. Zampanò muss mit dem Stachel seines Gewissens weiterleben. Als er, gealtert und noch mehr vereinsamt, zufällig an den Ort ihres Sterbens zurückkehrt, bricht er voller Verzweiflung am Meeresstrand zusammen. Es ist, als ob er die Gnadentaufe erhielte.

Formal wirkt Fellinis Film immer noch wie aus einem Guss. Der Regisseur setzte vorwiegend gestische und mimische Mittel ein, um den dem Charakter seiner Personen fremden Dialog zu ersetzen. Grösste Sorgfalt ist auf die kleinsten alltäglichen Details und die Schauspielerführung verwendet. Die genaue Beschreibung des Einfachen, Alltäglichen bekundet die Herkunft vom Neorealismus. Und den ganzen Film hindurch lassen sich Elemente feststellen, die sinnbildlichen Charakter haben und in manchen späteren Filmen wieder auftauchen: die Landstrasse, darauf das Menschenpaar in einem zerbrechlichen Gefährt auf ewiger Wanderschaft; der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten als Ausdruck seelischer Verfassung; Wasser und Meer als Lebensspender und Reinigungsmittel – um nur diese Beispiele zu nennen. Diesen Konstanten verdankt «La strada» nicht zuletzt den Eindruck der Geschlossenheit. Dank ihnen erschliessen sich in «La strada» immer wieder andere Dimensionen, ein Zeichen wohl, dass Fellinis Film auch als Kunstwerk Bestand haben wird.

In diesen Wochen läuft «La strada» vorläufig zum letztenmal in unseren Kinos, denn in wenigen Wochen wird ihn das Schweizer Fernsehen ausstrahlen. Aber immer noch steht er als Schmalfilm bei der Neuen Nordisk, Zürich, zur Verfügung.

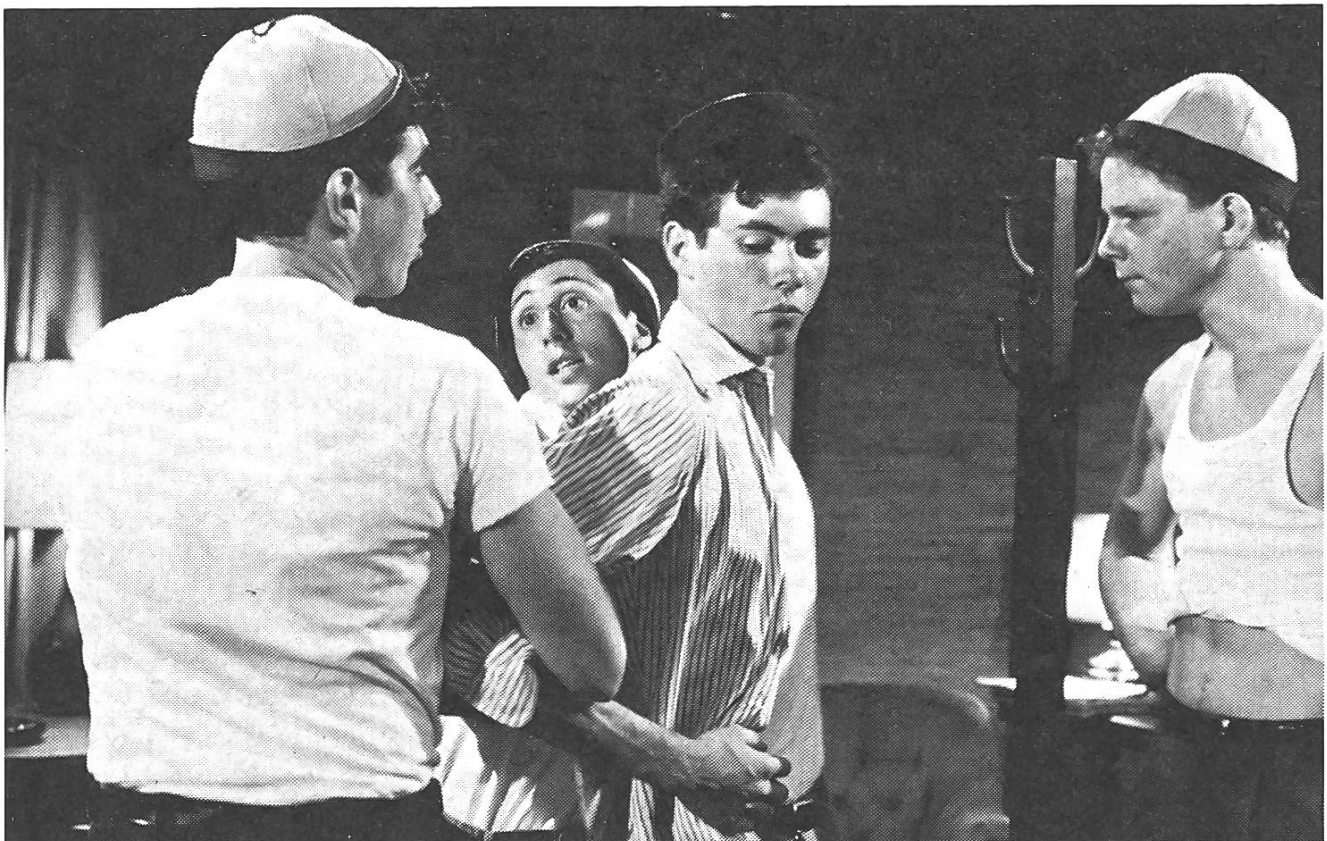
Franz Ulrich

Class of 44 (Die wilden Jahre)

USA 1972. Regie: Paul Bogart (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/201)

Die 15jährigen Jugendlichen aus Robert Mulligans erinnerungsverklärter Liebesromanze «Summer of 42» sind zwei, drei Jahre älter geworden. Man schreibt das Jahr 1944: In einer amerikanischen Mittelschule findet die feierliche Abschlussfeier der Studentinnen und Studenten statt. Amerika ist im Krieg. Auf diesem düsteren Hintergrund schildert der Film das Schicksal dreier Burschen – Hermie, Oscy und Benji. Benji meldet sich sofort zur Marine, während die beiden andern an die Universität ziehen, deren schulischer und studentischer Betrieb eine breite, satirisch getönte Schilderung erfährt. Hermie verliebt sich ernsthaft in eine Mitstudentin, besteht erfolgreich die ersten Examen und verliert seinen Vater. Der leichtlebigere Oscy hingegen fliegt wegen einer Frauengeschichte von der Uni und landet ebenfalls beim Militär. Alle drei stehen sie am Übergang von der Jugendzeit in die Erwachsenenwelt, die der Zeit entsprechende ernste Forderungen an sie stellt. Bogarts Film sucht dieses Eintreten ins Erwachsensein, das Bewusstwerden bestimmter Lebensrealitäten und die Konfrontation mit ihnen sowie die Komplexität menschlicher Beziehungen zu beleuchten. Leider gelingt ihm das nur oberflächlich und rudimentär, ständig schwankend zwischen Melodrama, derbem Spass und Banalitäten. Der Streifen sucht auf der nostalgischen Welle mitzuschwimmen, die Photographie möchte die Atmosphäre der vierziger Jahre einfangen, erinnert dabei aber zuweilen bloss an schlechte Familienfilme. Dem Regisseur ist es trotz einer gewissen Sensibilität nicht gelungen, den richtigen Ton zu finden und das Ganze dramaturgisch überzeugend zu inszenieren. An diesen Schwächen vermögen auch die frischen Darstellerleistungen der drei Burschen, vor allem von Gary Grimes als Hermie, nicht viel zu ändern. Dennoch vermittelt der Film ein wohl recht zutreffendes Bild der amerikanischen Collegewelt gegen Kriegsende, die bis zur Naivität nationalistisch war. Die Gefühlsaufregungen der Jugend jener Zeit sind ebenso deutlich wie nachsichtig nachempfunden.

Franz Ulrich



Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind

Schweiz 1974. Regie: Fredi M. Murer (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 74/225)

Am Vorabend zum Nationalfeiertag, gleich anschliessend an das Gespräch mit Bundespräsident Ernst Brugger, hat das Schweizer Fernsehen Fredi M. Murers neuen Film, der sein zehnter ist, ausgestrahlt. Wer einen der zur vaterländischen Feierstunde üblichen Hinweise auf die «Wiege der Demokratie» erwartet hat, wird nicht auf seine Rechnung gekommen sein. Es herrschte keine «Für Stadt und Land»-Stimmung, keine urigen, bärtigen Älpler im Sonntagsstaat, keine Fremdenverkehrsfolklore mit Fahنشwingen und Jodeln gab es zu sehen, sondern eine weit ausholende Selbstdarstellung von Urner Berglern, die am Rande der modernen Konjunkturlage und zugleich in ihrem Sog leben müssen.

Fredi Murer hat einen weiten Weg zurückgelegt seit seinen ersten genialischen und fast etwas narzistisch gefärbten Filmen vor gut zehn Jahren. Neben zwei Frühwerken waren es vor allem «Pazifik oder die Zufriedenen» (1965) und «Chicorée» (1966), die ihm im Freundeskreis den Beinamen «King Melchior» eintrugen. Künstlerporträts, etwa «Bernhard Luginbühl» (1966), «Sad-is-fiction» (1969), «Passagen» (1972) sowie die Episode «2069» für «Swiss Made» (1969) waren weitere Stationen seines Schaffens. Ein längerer Londonaufenthalt wurde für Murer offensichtlich zu einer schöpferisch fruchtbaren Pause. Der an den diesjährigen Solothurner Filmtagen vielfach missverstandene Auftragsfilm «Christopher und Alexander» legte Zeugnis ab für seine neue künstlerische Reife. Was manchem bei «Christopher und Alexander» als Verrat an seiner bisherigen Haltung, als Verkauf an den Geldgeber erschien, war in Wirklichkeit eine distanzierte und verfeinerte Ausdrucksform von Murers eindeutig gesellschaftskritischer Haltung. Eine Weiterentwicklung dieses Stils, wo die Meinung des Autors nicht mit Sentenzen und ähnlichen grobschlächtigen Mitteln plakatiert wird, sondern ganz in die Form eingegangen ist, stellt auch sein Film mit den Urner Berglern dar.

Fredi Murers Dokumentarfilm, mit dem er sich fast vier Jahre lang beschäftigt hat, ist das Ergebnis langwieriger und sorgfältiger Recherchen unter der Bergbevölkerung des Kantons Uri. Mit Tonband und Kamera hat Murer, selbst ein Innerschweizer — geboren in Beckenried, Schulzeit in Altdorf —, das Leben in den Bergen beobachtet und den keineswegs leichten Kontakt zu den Leuten gesucht, um sie selbst zum Sprechen zu bringen und sie und ihr Dasein mit seinen Problemen selbst darstellen zu lassen. Nur wer diese Bergler kennt, weiss, wie schwierig ein solches Unterfangen ist. Es spricht für den Einsatz von Murer und seiner Filmequipe, dass sie schliesslich 12 Kilometer belichteten Film und 30 Stunden Tonbandgespräche zusammengetragen haben. Daraus wurde ein gut anderthalbstündiges Werk hergestellt, das sich auf drei Urner Täler konzentriert und typische Aspekte des Berglerlebens dokumentiert.

«Ein Film mit Urnern in drei Sätzen» — so lautet der Untertitel des dreiteiligen Werkes, das sich mit Bewohnern Göschenens und des Göschenertales, des Schächen- und Maderanertales befasst. Bezeichnend für die Haltung des Films sind der Haupttitel und die Zwischentitel zu den drei Teilen: Es sind Zitate aus dem Mund von Bergbauern, über die in Murers Film nicht gesprochen wird — sie sprechen selber. Kein besserwisserischer Kommentar stempelt den Film zu einem ideologischen Exposé, das die Bergbauern bloss als Material zum Beweisen von Thesen missbraucht. Murer ist diesen Menschen mit Achtung und Sympathie, ja mit Liebe;

begegnet und lässt sie sich selbst aus ihrer eigenen Optik darstellen. Vielleicht kommt diese Haltung auch daher, dass sich Murer bewusst geworden ist, sich hier auf der Suche nach seinen eigenen Wurzeln zu befinden.

Das Tunneldorf Göschenen steht für das Ende einer Entwicklung: Hier gibt es nur noch einen einzigen Landwirt. Die ehemaligen Bauern und ihre Söhne sind als Arbeiter oder Angestellte bei der SBB, im Strassenbau oder im Elektrizitätswerk tätig. Die technische und industrielle Entwicklung hat die Struktur des früheren Bauern- und Säumerdorfes völlig verändert. Heute verdingen sich hier Türken als Knechte. Durch den Staudammbau 1955–1962 hat auch das Göschenental sein Aussehen verändert. Elf Familien wurden aus- oder umgesiedelt, nur eine einzige «Sippe» blieb zurück, unverzagt zwar, aber nicht ungefährdet durch die Wohlstandsentwicklung im «Unterland», in deren Sog man auch hier oben steht. Wie in andern Berggebieten findet sich für manchen auf seinem Heimet ausharrenden Bauern keine Frau.

Anders die Situation im Schächental. Hier scheint die Tradition des Familien-Bauern- und -Alpbetriebs noch ungebrochen. Im Rhythmus der Jahreszeiten ziehen die Familien vom Hof im Tal in mehreren Stationen bis in die obersten Alpweiden und auf den Urnerboden, es wird in einem Sommer bis zu achtmal «gezügelt» – ein mühsames, beschwerliches Nomadenleben, das unter anderem auch der Landschaftspflege dient. Das Rezept eines 92jährigen, alt zu werden, lautet: «Wir haben früher viel kleinen Hunger gehabt, aber nie grossen.» Diese Bergbauern hängen an der eigenen Scholle, ihr Dasein steht noch in einem ursprünglichen Zusammenhang mit der Natur. Auf natürlichste Weise wachsen die Kinder in diese Welt hinein. Besonders eindrücklich ist Murer die Betruf-Sequenz gelungen: Während der Vater das Alprund mit Mensch und Vieh dem Schutz des Allmächtigen, der Gottesmutter und den Heiligen empfiehlt, bringt die Mutter die Kinder zu Bett – ein Bild scheuer, inniger Poesie, Schönheit und Naturverbundenheit.

Bristen und das Maderanertal dagegen befinden sich offensichtlich in einem Umbruch. Die Hälfte der Bewohner sind Bauern, die andern arbeiten auswärts oder gehen im Unterland in die Schule. Zwischen beiden Teilen ist so etwas wie eine Kluft entstanden. Die Probleme drohen den Leuten über den Kopf zu wachsen. Die Entscheidungen werden vielfach anderswo getroffen, in Altdorf oder «oben» in Bern. Trotz des kargen Bodens wollen manche aushalten, wobei sie jedoch auf Hilfe angewiesen sind. Es braucht eine bessere Zufahrtsstrasse, es muss rationalisiert werden, um überleben zu können. Seit Jahrhunderten besteht eine Alpengenossenschaft, deren wirtschaftliche Bilanz heute negativ ist. Vielleicht liegt aber in der Erneuerung und Ausweitung des Genossenschaftsgedankens eine Möglichkeit, die Schwierigkeiten zu meistern. Wenn die Bristener am Schluss auf dem Dorfplatz zusammenstehen, so ist nicht etwa Renners magischer «Ring über Uri» gemeint, sondern ein Kreis der Gemeinschaft und Solidarität – ein Zeichen der Hoffnung.

Murers Film nimmt sich Zeit, ein differenziertes Porträt der Urner Berglandschaft und ihrer Bewohner zu zeichnen. Dabei entsteht ein wirklichkeitsnahes, klischeefreies Bild eines schweizerischen Entwicklungsgebietes. Der Film kann auf verschiedenen Ebenen, der politischen, sozialen und volkskundlichen etwa, gelesen werden. Es ist z. B. höchst aufschlussreich, genau auf die Sprache dieser Leute hinzuhören. Man entdeckt dabei nicht nur die verschiedenen Dialektfärbungen der Talschaften, sondern auch Ausdrucksformen, die auf den seelisch-geistigen Zustand der Sprechenden schliessen lassen. Die Skala reicht von der präzisen, träfen und in ihrem melodischen Rhythmus beeindruckenden Sprache des 84jährigen Julius Mattli aus dem Göschenental, der sein ganzes gesundes, skeptisches Selbstbewusstsein bewahrt hat, bis zum mühsamen, verräterischen Ringen um Ausdrücke bei jenen, deren Identität beeinträchtigt ist. Vieles wird nur mit «Ding» und «Es» bezeichnet oder ganz verschluckt und trotzig im Innern, im Schweigen, verschlossen. Solche Sprachbarrieren lassen auf Verdrängungen, Entfremdung und Kommunikations-schwierigkeiten schliessen. Das liegt nur zum Teil an der zerstreuten Siedlungsweise

der Innerschweizer. Allzu lange sind diese Leute vernachlässigt und samt ihren Sorgen links liegengelassen worden. Sie haben sich fast an ihre Randsituation, an die Bewusstseinsunterdrückung durch die moderne Zivilisation gewöhnt und resignieren. Ihr Selbstbewusstsein haben sie weitgehend verloren, damit aber auch Tatkraft und Initiativegeist. «Mit Individuen, denen das Selbstbewusstsein abgenommen ist, lässt sich noch lange auf Demokratie machen. Demokratie, wie sie von jenen verstanden wird, die durch ihre Machtstellung das Bewusstsein nicht von selbst verlieren», sagt Fredi Murer.

Es können hier nur einige wenige Aspekte von Murers vielschichtigem Film aufgezeigt werden. Und wer den Film am Fernsehen nur schwarzweiss gesehen hat, musste auf wesentliche Züge verzichten. Zum Glück kommt der Film im Herbst auch in den Verleih, was eine eingehende Auseinandersetzung ermöglichen wird.

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 usw. – verwendet hat, liegen. Als Dokumentarfilm ist dieses Werk eine ganz bedeutende Leistung und setzt die Reihe von «Ursula oder das unwerte Leben», «Die letzten Heimposamenten», «Freut euch des Lebens» und ähnlicher Filme würdig fort. Und als Dokument unserer schweizerischen Gegenwart besitzt Murers Film grossen kultur- und staatspolitischen Wert. Denn nicht zuletzt ist er eine Herausforderung an die Glaubwürdigkeit unserer vielberufenen eidgenössischen Solidarität.

Franz Ulrich

ARBEITSBLATT KURZFILM

Stufen (Schody)

Trickfilm, schwarzweiss, 16 mm, Lichtton, 8 Min.; Regie und Buch: Stefan Schabenbeck; Kamera: Henryk Ryszka; Musik: Zofia Stanczewska; Trick: Maria Kielbaszczak; Produktion: Polen 1968, Semafor Studio Łódź; Verleih: SELECTA-Film, Freiburg; Preis: Fr. 18.–

Auszeichnung: Festival Krakau 1969: Bronzener Drache.

Kurzcharakteristik

Ein Mann irrt durch ein Labyrinth von Stufen. Mit letzter Anstrengung schleppt er sich eine lange Treppe hinauf und wird selbst zur Stufe. Eine allegorische Darstellung vom Leben des einzelnen bis zur Menschheitsgeschichte.

Beschreibung

Ein Menschlein tritt vor eine Schrift: Schody. Nach kindlich-kindischem Am-Kopf-Kratzen und Umherschauen, was das wohl bedeute, folgt es einem Pfeil. Stufen erscheinen im Bild, prompt stolpert das Menschlein darüber. Gehörig putzt es sich die Füsse ab, steigt auf die Stufe und setzt seinen neugierigen Spaziergang fort. Es gelangt in eine Stufenlandschaft: Staunend schaut es um sich und ist verwundert ob dieser seltsamen Gegend. Es läuft weiter, hinauf und hinunter; spielerisch wird das seltsame Gelände erforscht. Mit der Zeit werden seine Bewegungen jedoch hastiger,