

Porträt : in Liebesdistanz

Autor(en): **Weidner, Carolin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **61 (2019)**

Heft 379

PDF erstellt am: **20.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863130>

Nutzungsbedingungen

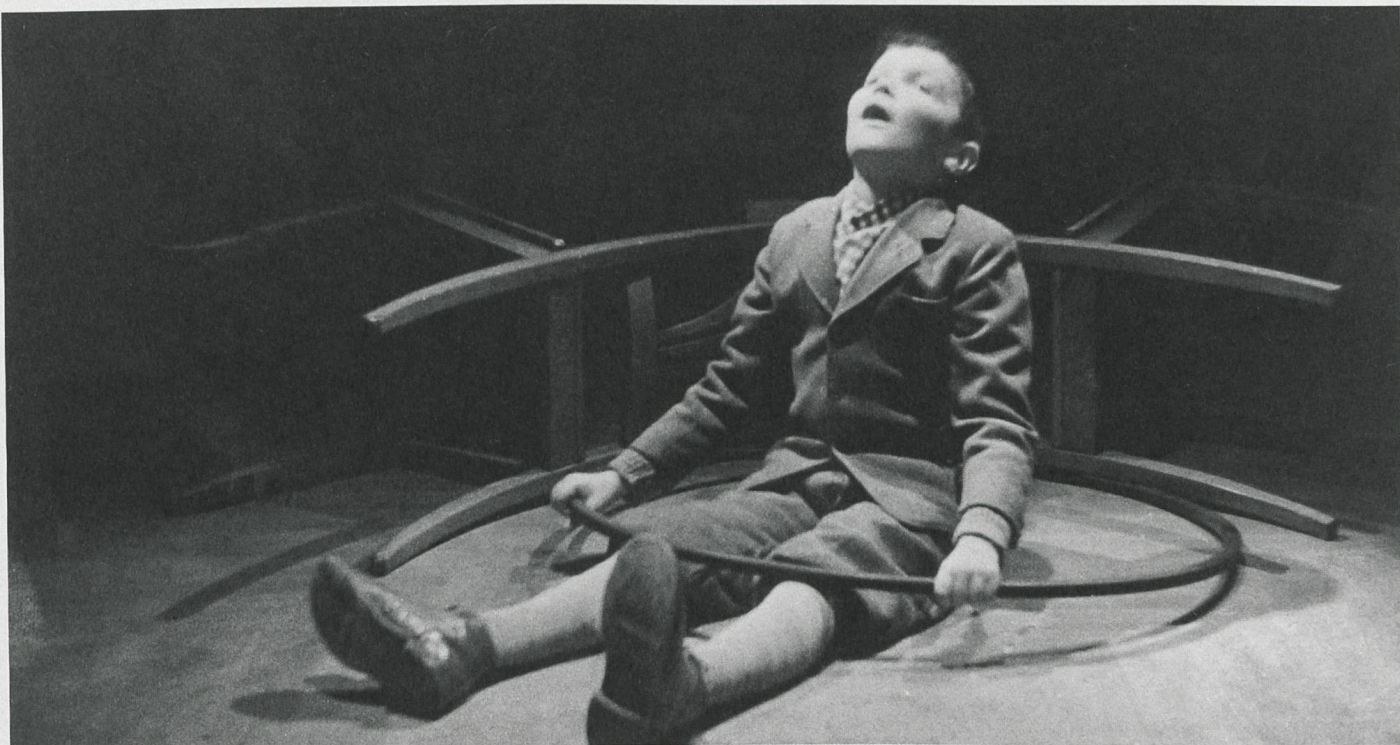
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Ursula oder das unwerte Leben (1966)

Porträt

Sie verlangen viel ab, geben aber auch viel zurück: die Filme der Dokumentarist_innen Reni Mertens und Walter Marti.

In Liebesdistanz

Würde man nur einen einzigen Film von *Reni Mertens* und *Walter Marti* sehen, könnte man leicht auf die Idee kommen, eine ästhetische Handlungsweise begriffen zu haben. Doch damit würde man dem Werk des Duos, das den Jungen Schweizer Film vor allem von dokumentarischer Seite her gepackt hat, nicht gerecht werden. Sich durch ihr Schaffen zu schauen, fordert. Gleichwohl wird man reich beschenkt. Man taucht ein, ab, wieder auf — und etwas ist anders geworden. Jeder Film: eine Fährte zum richtigen Ort. Oder ist es die Fährte selbst, die bereits ein solch richtiger Ort ist? Der Filmpublizist Franz Ulrich hat einmal geschrieben: «Das ist ein wesentlicher Teil der Filmtheorie von Marti/Mertens: Der

Film hat nicht in erster Linie Gedanken zu vermitteln, sondern Empfindungen, so dass das Denken auf Grund des Sinnenerlebnisses erfolgt.»

Also ist die Fährte mit Marksteinen aus Empfindungen gemacht. Ihnen zu folgen ist die einzige Aufgabe, die auf einen zukommt. Sie ist nicht leicht. Dennoch: Für das Duo gab es mehr zu tun. Ulrich: «Marti/Mertens sind kritisch Anteilnehmende Zeitgenossen, die mit ihren beiden Köpfen Denkarbeit für sich und andere leisten.» Glaubt man den Schilderungen von Freund_innen und Sympathisant_innen, Wegbegleiter_innen und Geprägten, fand diese Arbeit nahezu ununterbrochen statt, ein ewiger Diskurs, ein Aufbauen und Verwerfen, ein Anzweifeln und Probieren. Ganz im Sinne Brechts, der beide tief beeinflusst hat. Es zeigt sich folgendes Bild: Reni Mertens und Walter Marti an zwei Schreibtischen sich gegenüber sitzend, rauchend, er monologisierend, sie seine Monologe sortierend. Zwei leidenschaftlich schuftende, die sich einen Schornstein teilen. Ist die Denkarbeit geleistet, kann die Improvisation, die Intuition eintreten, entsteht ein Film auf der geistigen Basis, um die man im Vorhinein gerungen hat und die, geht es an die Praxis, auch wieder vergessen werden darf, ohne vergessen zu sein.

An die zwanzig Filme sind über die Dauer von vier Dekaden so entstanden. Keiner gleicht dem anderen, auch wenn Werkgruppen auszumachen sind. Die erste Periode könnte man vielleicht pädagogisch nennen. Sie hat in der Breitenwirkung den wohl grössten Eindruck hinterlassen. Kurz

nach der Gründung der eigenen Produktionsfirma Teleproduction 1953, die bereits im Namen die Hoffnung trägt, einen freiheitlichen Raum im Schweizer Fernsehen einzunehmen — eine Hoffnung, die sich zerschlagen sollte —, entsteht eine Ursprungsversion des Kurzfilms *Krippenspiel*. Die «Zürichsee Zeitung» vermeldet 1954: «Höhepunkt der Woche: das Krippenspiel der taubstummen Kinder von Wollishofen. Eine unglaubliche Ausdrucksfülle liegt in diesen sprechenden, stummen Gesichtern. Solche Sendungen sähe man gern öfter. Aber sie sind naturgemäss rar.» Beinahe zehn Jahre später, 1962, wird die Inszenierung des Bühnenstücks erneut aufgenommen, dieses Mal professioneller: Der Film läuft in Cannes, und 400 Kopien sind im Umlauf.

Ein Name ist an beide Filme gehaftet: *Mimi Scheiblauser*. 1891 in Luzern geboren, war Scheiblauser stark von den Lehren Émile Jaques-Dalcrozes beeinflusst, dem Begründer der «rythmique gymnastique». Sie hinterliess ein umfassendes Werk, das sich in die Bereiche Theater, Tanz und Musikpädagogik hinein erstreckt. Marti und Mertens' Beschäftigung mit humanistischen und erzieherischen Fragen — tatsächlich wollten sie zeit lebens Johann Heinrich Pestalozzi porträtieren — war indes eng verwoben mit der Suche nach Winkeln, in denen jene Überzeugungen bereits Realität waren. Mimi Scheiblauers Werkstätten entsprachen dieser Sehnsucht.

In ihrem wohl populärsten Film, *Ursula oder das unwerte Leben* von 1966, wird all dies erfahrbar. Anspielend auf

den menschenfeindlichen Duktus Nazideutschlands (mit den Geburtsjahren 1918, Reni Mertens, und 1923, Walter Marti, können sie als Zeitzeugen gelten) beweisen beide, dass es genau dies eben nicht gibt: ein unwertes Leben. Eine selbstverständliche und gleichwohl erschütternde Botschaft. Überbracht wird sie von *Helene Weigel*, die den Kommentar einspricht, während Scheiblauers Blockflöte zum Zauberstab wird, mit dem sie Kinder aufweckt, die viele als unaufweckbar missverstehen.

Die Journalistin Klara Obermüller findet vielleicht die treffendsten, weil berührendsten Worte für dieses Wunderwerk, das in der Kooperative Filmteam, Scheiblauer und Kinder entstanden ist und das wohl niemand, der es einmal gesehen hat, jemals wieder vergessen wird: «Es war da mit den Taubstummen etwas schon angedeutet, was sich durch das Filmschaffen von Reni Mertens und Walter Marti konsequent hindurchzieht: die Auseinandersetzung mit dem Menschen, auch dem schwierigen, dem versehrten, dem leidenden Menschen, das sachte, aber hartnäckige Aufspüren seiner verborgenen Qualitäten, seiner unsichtbaren Schönheit, das ehrfürchtige Erfassen jenes letzten Geheimnisses, das unangetastet in jedem, auch dem eigenartigsten, dem verstörtesten Geschöpf verborgenliegt.»

Wie es zum ehrfürchtigen Erfassen jenes letzten Geheimnisses kommt, muss in jedem Film aufs Neue beantwortet werden. Für *Ursula oder das unwerte Leben* errichtete man eigens ein Studio, in dem die Kinder beim Spiel beobachtet und zum selbigen aufgefordert wurden. Eine Kunstkulisse, die sich mit Eindrücken aus dem Alltag im Heim oder, im Fall Ursulas, bei den Pflegeeltern, mischt.

Auch *Walter Matthias Diggelmann* ist einer, der für die gesamte Dauer eines Films, die gleichzeitig mit der



Ursula oder das unwerte Leben (1966)

Aufnahmedauer zusammenfällt, in einer Kulisse steckt. Obwohl man sich fragen kann, wie künstlich oder natürlich eine Kulisse für jemanden ist, der für die, die vor ihr spielen, schreibt. Die Zusammenarbeit mündete in *Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann* (1973) und nahm ihren Anfang mit einem Briefwechsel. Walter Marti schreibt an Diggelmann: «In diesem Film sieht man nur Walter M. Diggelmann. Er sitzt so bequem oder unbequem, wie es ihm passt, hat etwas zu trinken oder zu essen, wenn er will. Eine Stunde lang. In dieser Stunde sagt W. M. D. alles, was er in einer Stunde zu sagen hat.» Und so ist es.

Dominiert einmal das Wort, verschwindet es ein anderes Mal ganz. In *Héritage* (1980), der den 75-jährigen Maler und Komponisten *Peter Mieg* in seinem verwunschenen Haus im Aargau besucht, fällt kein einziges. Dafür begeht man gemeinsam mit Peter Mieg einen Tag, vielleicht eine Woche und trägt sich je nach Tageszeit von einem Zimmer ins nächste, ganz dem bevorzugten Lichteinfall Miegs entsprechend, nach dem er

seine Routinen auszurichten scheint. «Wir belauschen diesen Menschen in seinem Alltag aus nächster Nähe, in Liebedistanz», sagte Walter Marti. In einer generellen Selbstauskunft erklärte er wiederum: «Zum Film bin ich gekommen, weil ich ein Augen- und Ohrenmensch bin und weil ich weiss, dass die richtigen Gedanken und Ideen erst entstehen, wenn man richtig schaut und richtig hört.»

Dieses richtige Schauen und Hören verlangt viel ab. Weil man es sich nicht bequem machen kann, immer wieder herausgefordert ist, neu zu konzipieren. Es macht Reni Mertens und Walter Marti zu einer unsicheren Variablen im Gleichungssystem der Fördergelder und zwingt sie damit in einen prekären Lebenszusammenhang. Die Liste der Filme, die beide realisieren konnten, ist kürzer als die, auf der nicht existierende vermerkt sind. Beide Listen sind einsehbar. Auf letzter stehen Projekte wie: «*Ragazzi59*: Europäischer Spielfilm in vier Episoden, geplant mit Vittorio de Sica und Cesare Zavattini. Vier Autoren sollten je eine Geschichte von Jugendlichen erzählen: in Hamburg, Rom, Zürich und Paris.» Oder: «*Opa und ich: Die Abenteuer eines Grossvaters mit seinem Enkelkind*. Serie von 3- bis 4-minütigen Filmen.»

Die Offenheit für das filmische Experiment ist keine Pose, sondern innere, erlernte Notwendigkeit. Auch der letzte Film, *Requiem* (1992), kündigt davon. Das finale Bild: eine Einstellung hinter einem Baum, vor dem sich ein Meer aus Gräbern auftut. Seine Blätter zucken im Wind. Für vielleicht alle Zeit steht da ein lebender, unbedingt aufmerksamer Beobachter. Carolin Weidner

→ 9. Bildrausch Filmfest Basel (19. bis 23. Juni 2019)
Bildrausch würdigt das Autor_innenduo Reni Mertens und Walter Marti mit einer Retrospektive.



Die Selbstzerstörung des Walter Matthias Diggelmann (1973)