

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 391

Artikel: Close-up : Muttersprache
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-905913>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.01.2026

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

Neben der Sprache der Bilder lohnt es sich, auch auf die gesprochene Sprache in einem Film zu achten. In Höhenfeuer verbirgt sich in einem alten Dialektausdruck ein unerschöpflicher Reichtum an Konnotationen.



Muttersprache

Die Sprache des Films ist eine Bildsprache, so heißt es. Darin steckt die Hoffnung, dass Filme nicht an die sonst geltenden Sprachgrenzen gebunden seien. Stattdessen werden die Bilder des Kinos auf der ganzen Welt verstanden. Der globale Erfolg Charlie Chaplins ist dafür ein früher Beweis, und Sergej Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin wurde vom amerikanischen Publikum wohl genauso verstanden wie vom sowjetischen. Auch Alfred Hitchcock bildete sich besonders viel darauf ein, dass man seine Tonfilme im Ausland höchstens rudimentär zu synchronisieren brauche, weil doch alles Wesentliche ohnehin nie in den Dialogen zwischen den Figuren, sondern in den Bildern gesagt werde. Kein Wunder, konzentrieren sich darum auch Filmanalysen in überwältigender Mehrzahl auf das, was die Filmsprache nonverbal zum Ausdruck bringt.

Was aber, wenn in einem Film genau das zum Zentrum wird, was nicht in der globalen Sprache der Bilder, sondern in einem gesprochenen Satz liegt, der absolut spezifisch ist für eine bestimmte Sprache und sich darum auch kaum übersetzen lässt? Wie soll man einen Moment analysieren, der nicht der Allgemeinverständlichkeit dient, sondern der absoluten Besonderheit, der unentzifferbar bleiben muss, wenn man die gesprochene Sprache nicht beherrscht?

Es gibt in Fredi Murers Höhenfeuer diesen Moment, auf den der Film zuläuft, in dem seine Emotionen kulminieren. Und der Moment ist ein Satz. Die Bergbauertochter Belli sitzt auf dem Sofa, hinter der Mutter, die an der alten Nähmaschine arbeitet. Belli will etwas sagen, das merken wir schon lange, bevor sie den Mund öffnet. Sie fängt

an und bricht ab. Die Mutter wartet, wendet sich um, sagt still der Tochter, sie solle sagen, was sie sagen müsse. Und dann spricht Belli sie aus, diese unerhörten drei Wörter: «Bi ir Hoffnig.»

Ich weiß noch ganz genau, wie es war, diesen Moment das erste Mal im Kino zu erleben, wie da etwas gebrochen ist – eingebrochen, durchgebrochen, abgebrochen – im Film, aber auch in mir und im ganzen Publikum. Es ist der Moment, in dem die Tochter sagt, dass sie ein Kind erwartet von ihrem Bruder. Es ist der Moment, wo ihr gemeinsames Geheimnis nicht mehr länger verborgen bleiben kann, sondern aufgedeckt wird vor der Mutter, vor den Eltern – mit fatalen Folgen, wie wir sehen werden. Und trotzdem erklärt sich das Besondere von Bellis Satz nicht allein aus dessen Bedeutung für die Geschichte, die man problemlos auch in andere Sprachen übersetzen kann. Vielmehr hängt das, was mich an diesem Satz so trifft, auch an der besonderen sprachlichen Form, am Schweizer Dialekt, in dem er gesagt wird.

Das merkt, wer sich die anderen Sprachversionen des Films anschaut: «Je suis enceinte», heisst es in der französischen Synchronisation des Films,

in der italienischen gar «aspetto un figlio». Die grobe Bedeutung bleibt dieselbe, aber all die verschiedenen Schichten an Konnotationen, die das schweizerische «Bi ir Hoffnig» in sich trägt, sind in diesen Übersetzungen verschwunden. Zum Beispiel das Gefühl, dass der Ausdruck viel zu altertümlich ist, um von einem jungen Mädchen gesagt zu werden. Es ist ein Ausdruck, nicht wie ihn die Jungen, sondern wie ihn die Eltern und Großeltern verwenden würden. Ein Ausdruck, der verwurzelt ist in jener religiösen Tradition, die Schwangerschaft als Hoffnung machendes Gottesgeschenk versteht. Und es ist auch ein schamhafter Ausdruck, wie ihn jene verwenden, die von Sexualität und ihren Folgen immer nur verklausuliert zu sprechen wagen. In Erwartung sein, in froher Hoffnung sein – man hört solchen Ausdrücken an, dass man sie auch dazu erfunden hat, um nicht darüber sprechen zu müssen, wie Kinder gezeugt werden, um nicht von Lust und Trieb zu sprechen.

Wenn Belli zu ihrer Mutter sagt «Bi ir Hoffnig», dann röhrt uns das vielleicht auch deswegen, weil wir merken – gar nicht mal bewusst, sondern

instinktiv, über unser Sprachgespür –, dass die Tochter nun selber in der Sprache der Mutter spricht. Ist es, dass Belli selbst gar keine eigenen Worte hat, um das erklären zu können, was zwischen ihr und ihrem Bruder geschehen ist? Oder weil sie weiß, dass dies die einzige Art ist, wie sie überhaupt den Eltern das Unerhörte erklären kann? Oder ist es, dass Belli damit nun selber an die Stelle der Eltern tritt, indem sie deren Sprache übernimmt und dadurch nachrückt und sie ablöst (wie es unmittelbar auf diese Szene folgend denn auch tatsächlich geschieht)? Es ist all das zusammen und noch viel mehr, was in Bellis drei Wörtern steckt. Die Worte markieren eine Fortsetzung genauso wie eine Ablösung. Dazu passt, was die Mutter und die Tochter in eben dieser Szene machen. Die Mutter an der Maschine näht Stoff zusammen, die Tochter, hinter ihr, trennt die Nähte eines alten Kleids auf: Zusammenfügen und Auftrennen in einem Bild, in einem Satz.

Ich muss dabei an jenen kurzen Text «Muttersprache» denken, in dem Buch von Roland Barthes, das dieser über sich selbst geschrieben hat. Barthes schreibt darin von seiner Unfähigkeit, in eine Fremdsprache vollständig einzutreten, auch deswegen, weil ihm das Unübersetzbare der eigenen Sprache immer viel zu bewusst war: «beständiger Pessimismus gegenüber der Übersetzung, Verwirrung vor den Fragen der Übersetzer, so sehr scheinen sie gerade das nicht zu wissen, was ich für den Sinn eines Wortes halte: die Konnotation. All diese Blockierung ist die Kehrseite einer Liebe: der für die Muttersprache (die Sprache der Frauen). Es ist keine nationale Liebe: Einerseits glaubt er nicht an den Vorrang irgendeiner Sprache, andererseits fühlt er sich nie in seiner eigenen Sprache im Zustand der Sicherheit.»

Die Muttersprache ist für Barthes also weniger identitätsstiftend als vielmehr ein Ort der immer wieder neuen Verunsicherung. Interessant auch, dass Barthes in dieser Passage von sich mal in der ersten, mal in der dritten Person spricht. Auch darin zeigt sich sein Schwanken zwischen Nähe und Distanz. Muttersprache bedeutet, das Gefühl zu behalten für eine immer weiter sich entfaltende Vielschichtigkeit der Konnotationen der eigenen Sprache. Ein Prozess, der nie zu einem Ende gebracht werden kann und in dem man doch ganz und gar drinsteckt, schon immer verbunden war, wie mit einer Nabelschnur.

Diese Ambivalenz steckt in Bellis Satz und nicht zuletzt in dem einen Wort, das vor allem der Grund dafür

gewesen sein dürfte, dass der Regisseur ausgerechnet diesen Ausdruck seiner Figur in den Mund legte: «Hoffnung». Auch in Fredi Murers schriftlichen Erzählung zum Film ist die Hoffnung ein ganz wichtiges Wort und bildet nicht umsonst den Zwischentitel für diese Episode, in der die Schwangerschaft Bellis offenbar wird. Dass diese Episode nicht mit einer Geburt, sondern mit zwei Toten endet, macht klar, dass Hoffnung nicht bloss jene wohlige Geborgenheit ist, die wir gemeinhin mit ihr assoziieren, sondern etwas Radikales, Dammbruchendes, Gefährliches, Tödliches sogar. In der Hoffnung sein, in der Muttersprache sein – das ist das Gegenteil von in Sicherheit sein.

Zu Beginn habe ich von der Hoffnung des Films geschrieben, mit seiner Bildersprache eine universelle Sprache bilden zu können, die auf der ganzen Welt verstanden wird. Und es ist das, was uns bestimmt zuerst auffällt an diesem Film, mit all seinen sagenhaften Bildern, die keine Worte brauchen und deren Poesie man lange analysieren könnte. Der Film, so hat Fredi Murer über Höhenfeuer gesagt, «könnte überall zwischen Island und Japan spielen; und darum auch in der Innerschweiz». Das stimmt. Und trotzdem erzählt Höhenfeuer, neben dieser Hoffnung von einer universellen, nonverbalen allgemeinverständlichen Bildersprache, in dieser Szene eben auch von einer anderen Hoffnung, von einem absolut einzigartigen, in seinen subtilen Konnotationen unerschöpflichen Sprechen, das allen Übersetzungen widersteht.

Dazu passt, dass die Dialektsprache in Höhenfeuer nicht mal den Schauspielern und Schauspielerinnen selbst gehört: Murer hat sie alle durch Urner Laiensprecher nachsynchronisieren lassen. Die absolut spezifische Ausdrucksweise entpuppt sich damit als eine, die sogar von den Körpern der Personen abgespalten ist. Und trotzdem ist Belli mit ganzem Körper in dieser zugleich fremden und intimen Muttersprache drin, atmet und bewegt sich mit ihr. Wenn der Satz zu hören ist, dann sackt Bellis Körper zusammen, weil mit den Wörten auch in ihr etwas gebrochen ist.

Und an noch etwas muss ich dabei denken: Johanna Lier, die die Rolle der Belli spielt, ist nicht Schauspielerin geblieben, sondern Schriftstellerin, Lyrikerin, Reporterin, Erzählerin geworden. Das hat nichts direkt mit diesem Film zu tun und ist doch von einer wundersam poetischen Schönheit: zu wissen, dass die Darstellerin aus Höhenfeuer, deren Stimme mit einer Dialekt-Muttersprache

nachsynchronisiert wurde, sich jenseits des Films ganz der eigenen Sprache zugewandt hat, einer eigenen Sprache, die man ewig erkundet und die doch rätselhaft bleibt – eine Muttersprache als Ort einer immer neuen Geburt. In einem von Johanna Liers Gedichten heißt es:

in uns.
zwei fremde.
mich haben
zwei fremde. dich haben
zwei fremde. gemacht.
beschleunigt zerdrückt im schlaf

ein fremdes. wir.
haben gemacht.

aufwachen! schau!
mir zeichne ein dorf
sagt hellwach das kind

Johannes Binotto

Höhenfeuer (CH 1985) 01:35:30–01:36:05

Regie, Drehbuch: Fredi M. Murer;
Kamera: Pio Corradi; Ton: Florian
Eidenbenz; Darsteller_in (Rolle): Johanna
Lier (Belli), Dorothea Moritz (Mutter);
Stimmen (Rolle): Irene Calcagni (Belli),
Annemarie Germann (Mutter).