

Michel Roth

## **Ein Tonfilm über das Verstummen Der Ton in Fredi M. Murers „Höhenfeuer“**

Fredi M. Murers Film *Höhenfeuer* (1985) handelt von einer Urner Bergbauernfamilie, vom Vater, von der Mutter, von der Tochter Belli und vom gehörlosen Sohn, der namenlos bleibt und einfach „Bub“ genannt wird.

Mehr möchte ich über den Inhalt des Films an dieser Stelle nicht sagen, sondern Ihre Aufmerksamkeit auf die Tonspur lenken, insbesondere das dichte Zusammenspiel der Musik von Mario Beretta (Klarinettist: Hans Koch), des Tons von Florian Eidenbenz und des Geräuschemachers Jörn Pötzl.

Zwar enthält der Film einige idiomatische Momente von Filmmusik, doch schon die NZZ hat in ihrer damaligen Filmbesprechung festgehalten, dass die Musik „nie die Handlung dramatisch ausdeutet, sondern eher ein musikalisches Geräusch ist, mit dem versucht wird über das Gehör des Zuschauers die Gehörlosigkeit des Buben zu vermitteln“.

Die dazu verwendete Windharfe passt perfekt: Sie lässt komplexe harmonische Spektren auffächern, deren Grundtöne meist im Unhörbaren liegen, und sie wird als Instrument nicht eigentlich gespielt, sondern „es“ spielt von selbst – es klingt das Zusammenspiel eines Schwingungs- und Resonanzkörpers mit seiner Umwelt. Prinzipiell handelt es sich um das selbe Phänomen wie das Singen der Schächentaler Seilbahnen, das ich seit Jahren aufzeichne.

Auch wenn im Film die Windharfe über weite Strecken leitmotivisch mit dem Buben verbunden ist, scheint sie mir nicht die Gehörlosigkeit zu vermitteln, sondern repräsentiert eine klanggewordene Form der Weltbeziehung, wie sie Hartmut Rosa in seinem Buch *Resonanz* beschreibt. Im Klang wird für Rosa das Weltverhältnis als Ganzes spürbar: Man tritt einem Klang nicht gegenüber, sondern erlebt sich als aktiver Teil eines schwingenden Beziehungsnetzes, das modulierbar und modifizierbar ist.

Tatsächlich wird die Gehörlosigkeit des Buben von der isoliert lebenden Familie durch eine weitgehend stumme Kommunikation kompensiert; nebst visuellen Zeichen kommen differenzierte Formen von Körperschall zur Anwendung. Das schönste Bild des Films und zugleich Grundlage des originalen Filmplakats ist die Szene, als Belli dem Buben ein Lied singt, dessen Schwingungen er an ihrem Hals ertastet.

Wie die Maulwürfe, die der Bub am Anfang des Films fängt, hat sich dieses Leben evolutionär angepasst und eigene Sinnesorgane ausgebildet. Doch wie die Windharfe auch schneidend und kalt klingen kann und die Maulwürfe im Film vor allem eines tun, nämlich tot in der Falle baumeln, so erweist sich das raffinierte Kommunikationssystem der Familie als zweiseitig: In einer der wortreichsten

Szenen liegen Vater und Mutter nebeneinander auf dem Bett, beide die Augen geschlossen, er erzählt von seinem Besuch beim Buben auf der Alp während sie laut das Vaterunser betet: In dieser Welt, in der vieles unausgesprochen bleibt, weil es tabuisiert und damit unaussprechbar ist, drohen auch die letzten gesprochenen Worte ungehört zu verhallen.

Ein weiteres Motiv des Films bilden deshalb Kissen und Decken, die man sich über den Kopf zieht, um nicht hören zu müssen. Denn wie in Franz Kafkas Erzählung *Grosser Lärm* sind auf dem Hof der Familie von jedem Platz alle anderen Plätze zu hören, kriegt man permanent mit, wo sich die anderen aufhalten und was sie gerade tun.

Welche soziale Funktion dieses permanente und totale Hören hat, verdeutlicht eine Schlüsselszene des Films. Als die Geschwister ihre Grosseltern besuchen, fragt sich die Grossmutter, ob das Verhalten des Buben noch normal sei, worauf Belli antwortet: „Normal ist, wenn man hört“. Die Grossmutter reagiert verständnislos und wechselt scheinbar das Thema: „Was ist denn jetzt wieder los da draussen, man hört ja gar nichts mehr?“

Dieses akustische Verfliessen von Innen und Aussen findet an einer Stelle eine visuelle Entsprechung, wenn die Familie sich zum Kirchgang bereitmacht und die Kamera so selbstverständlich wie überraschend den intimen Innenraum durchs Fenster verlässt und aussen allmählich in einer Totalen der Familie folgt. Solche visuellen Effekte werden aber sparsam eingesetzt.

Im Gegenzug spielen optische Geräte im Alltag der Familie eine wichtige Rolle, darunter Lupe und Feldstecher – ein weiteres Motiv des Films. Mit ihnen lassen sich Distanzen überwinden und komplexe Landschaften erkunden, mit der Kehrseite, dass die Welt plötzlich in Teile zerfällt, der Blick aufs Ganze verloren geht, so wie im Film immer wieder die Kreuzstöcke der Fenster den Aussenraum zerschneiden oder Nebelfenster bizarre Felsformationen hervortreten lassen.

Auch hierfür haben Murer und sein Kamermann Pio Corradi eine filmische Entsprechung gefunden: Die Cadrage, also der Bildausschnitt der Kamera, zeigt konsequent weder Talgrund noch Gipfel, sondern fixiert wie die Familie und die gegenüber wohnenden Grosseltern nur Hang und Gegenhang.

Diese visuelle Enge vermag der Klang teilweise zu überwinden oder zumindest sinnlich zu bereichern: Auffallend vielschichtig verbindet die Tonspur sehr nahe aufgenommene Geräusche von raschelndem Papier, schepperndem Metall oder knarrenden Böden mit den weitläufigen Natur- und Tiergeräuschen des Aussenraums.

Besonders ohrenfällig im Moment, als der Bub nach längerem von der Alp zurück zum Hof kommt und seine Begrüssungsrunde, die auch den Brunnen und die Tiere einschliesst, gut erkennbar Schritt für Schritt die akustische Ökologie des Hofes wieder zusammenfügt – wobei der Bub paradoxerweise diese ja gar nicht hört. Nur die scheinbar erkrankte Belli bleibt in diesem klanglichen Crescendo stumm und als

sie sich auch der Berührung des Buben entzieht, zerschlägt dieser wütend das Mobiliar und verkriecht sich unter der Bettdecke: Das harmonische Zusammenspiel aller Elemente reagiert sehr sensibel auf kleinste Störungen.

Nicht zufällig ärgert der Bub die Familie, indem er Radioapparate zerstört und so den Klangraum um sich herum geschlossen und für ihn kontrollierbar hält.

Nur wenige Male brechen in diesen Mikrokosmos Klänge aus der weiteren Umwelt ein: Am Ende des Films überfliegt ein Helikopter das Haus und wird vom Buben prompt andeutungsweise mit der Schneeschaukel abgeschossen. Bereits sehr früh im Film hört man ein fernes Dröhnen eines Flugzeugs, während der Bub im Freien mit einem Spiegel spielt. Mit diesem lenkt er helles Sonnenlicht in die düstere Stube und aufs Gesicht seiner schwermütigen Mutter und erstmals im Film erhascht er (und damit die Zuschauenden) im Spiegel sogar ein Stück Himmel.

Dieses Spiegelmotiv als Sinnbild einer eng gerahmten Entgrenzung findet seinen Höhepunkt in einem Versteckspiel der beiden Geschwister hinter einem Spiegel und einer optisch irritierenden Umarmung mit dem Spiegel zwischen sich.

Eine weitere Umarmung von Belli und dem Buben wird im Film gerahmt mit der einzigen luftigen Panoramaeinstellung: ein Blick auf den hellen Morgenhimmel und den markanten Doppelgipfel des Schärhorns. Die im Drehbuch an dieser Stelle vorgesehene Traumsequenz wurde letztlich ersetzt mit diesem einzigartigen Moment traumhafter Weitsicht.

Doch von diesem visuellen Befreiungsschlag an scheinen sich der Film und seine Protagonisten mehr und mehr unter Decken zu verkriechen und bald schon legt sich eine Schneedecke über den Hof, mit dem dramaturgischen Nebeneffekt, dass sich nicht nur der Alltag, sondern auch der Klangraum vor allem aufs Haus und sein Innenleben fokussiert. Bewegt sich die Kamera oben auf der Alp noch grosszügig in der Horizontalen, kriecht sie nun durch enge Luken vertikal zwischen den Stockwerken – es dominieren dumpfe Tritt- und Klopferäusche und als das Leben eine katastrophische Wende nimmt, werden nach altem Ritus selbst die Spiegel verhängt: Die Entgrenzung endet in grenzenloser Isolation.

Gleichzeitig spiegeln sich am Ende viele Handlungen der ersten Filmhälfte unter neuer Konstellation. Das Leben scheint weiter seinen gewohnten Gang zu nehmen. Über den ganzen Film verdeutlichen dies tickende Uhren und knatternde Maschinen wie die Gullenpumpe, die Mähmaschine oder die Seilbahn. Wer genau hinhört, wird aber auf der Tonspur immer wieder kleine Inkonsistenzen, Artefakte und Paradoxien wahrnehmen, wo sich das Automatisierte und Routinierte als trügerisch erweist.

Denn auch hier gilt: Gerät etwas aus dem Takt, springt z.B. die Mähmaschine nicht an, wird das sogleich existentiell. Dieser Moment ist die Peripetie des Filmdramas: Ab da werden die ätherischen Klänge der Windharfe immer seltener und stellenweise mit bedrohlich wirkenden, tiefen Geräuschbändern kontrapunktiert. Besonders eindrücklich kurz vor Ende des Films, als das Motiv des Körperschalls den ganzen

Lebensraum unterströmt und vermutlich eine in der Nähe abgehende Lawine nicht nur das Haus erbeben lässt, sondern sogar die Toten aufweckt.

*Höhenfeuer* wurde am Filmfestival Locarno mit dem Hauptpreis ausgezeichnet, Murer lehnte aber den Zusatzpreis der Ökumenischen Jury ab, da diese den Film in die Richtung eines moralisierenden Familiendramas ziehen wollte. Auch die Schweizer Gehörlosen-Zeitung hat damals dem Film die Botschaft zugeschrieben, dass Gehörlose den Mut finden sollten, die Isolation zu überwinden und mit Hörenden Kontakt aufzunehmen. In beiden Fällen wird *Höhenfeuer* zugespitzt zum „Problem-Film“, was eine mögliche Lesart ist, aber die Komplexität dieser Geschichte und ihrer filmischen Erzählung verkennt.

Nicht nur Menschen sind hier schicksalhaft verbunden, sondern ihre ganze Welt mit ihnen, die Steine, das Gras, die Maschinen, der Hof, die Tiere. Paradoxerweise vermag die Isolation diese Wirkung als vernetztes Ökosystem noch zu steigern: Als am Anfang des Films der Bub behelfsmässig mit Kartonkisten einige Alpenblumen vor der Gülle schützen will und der Vater absichtlich gerade dorthin spritzt, manifestiert sich ein den ganzen Film und alle Akteure hindurchziehender „Trotz“: Einerseits ein kämpferischer Trotz, der unnachgiebig und bis zum Jähzorn auf seinem Dasein und seiner Lebensweise beharrt, andererseits ein „Trotzen“, mit Bauernschlauheit und Erfindergeist sich selbst zu helfen wissen.

Beides ist beides: abgründig und fatal, aber auch nachhaltig und resilient. Diese Ambivalenz wird deutlich im Satz „Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind“ – das ist der Titel eines rund 10 Jahre früher entstandenen Dokumentarfilms von Fredi Murer, der teilweise an den selben Orten wie *Höhenfeuer*, aber mit den dort lebenden Menschen gedreht wurde.

Auch wenn Fredi Murer das Publikum mit *Höhenfeuer* so tief berührte, dass sich Zuschauende bei ihm noch Jahre später nach dem Schicksal dieser fiktiven Familie erkundigten und sogar Nahrungsmittel für die „armen Kinder“ schickten, handelt es sich um bestes Kino, um Kinematografie im griechischen Wortsinn: Um das Bannen einer beweglichen, sich verändernden und erschütternden Welt auf ein Stück Zelluloid.

Alfred Hitchcock hat den schönen Satz gesagt: „Manche Filme sind ein Stück Welt, meine Filme sind ein Stück Kuchen“. *Höhenfeuer* ist beides, da Murer das Medium aus seinen Bestandteilen zu einer neuen und komplexen Rezeptur vermischt: Es ist ein Tonfilm über das Verstummen und ein Stummfilm über das Hören.

Ich wünsche gute Unterhaltung.

© Michel Roth, März 2024