

Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Band: 26 (1974)

Heft: 15

Artikel: Deutschschweizerischer Durchbruch zur Gegenwart : Markus Imhoof schuf seinen ersten Langspielfilm : "Fluchtgefahr"

Autor: Jaeggi, Bruno

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933337>

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: 13.10.2024

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

sperrungen entschlossen hat. Der Aufwand dazu kommt ihn wesentlich billiger zu stehen als das kostenintensive Synchronisieren des Tones. Aber obschon für die Herstellung des Films 620 000 Franken zur Verfügung standen, meint Lyssy: «Mehr Mittel wären besser gewesen!» Die Finanzierung des Films erfolgt durch Unterstützungsbeiträge des Eidg. Departements des Innern, der Stadt und des Kantons Zürich, des Fernsehens der deutschen und rätoromanischen Schweiz sowie privater Geldgeber. Erfreulicherweise hat der Film in der Schweiz in der Europa-Film SA (Locarno) bereits einen Verleiher gefunden, so dass die Auswertung in den Kinos gewährleistet ist. Die Premiere des in 35 mm gedrehten Schwarzweiss-Filmes «Konfrontation» wird im Herbst/Winter dieses Jahres stattfinden. Urs Jaeggi

Deutschschweizerischer Durchbruch zur Gegenwart

Markus Imhoof schuf seinen ersten Langspielfilm: «Fluchtgefahr»

Markus Imhoof zählt zu jener jüngeren Generation deutschschweizerischer Filmmacher, die vom Dokumentar- zum Langspielfilm übergehen. Doch während die AKS-Gruppe in einer Kinowelt und Daniel Schmid in einer eigentlichen Glaskugel gefangen bleiben, während von Gunten und Lyssy in die Vergangenheit zurückblicken, um dort aktuell gebliebene Fragen aufzuwerfen, geht Imhoof in seinem Kinodebüt ein brisantes Gegenwartsproblem an: das Prinzip und die Praxis des schweizerischen Strafvollzugs.

«Eines Tages kündigte man mir an, dass acht arme Teufel gehängt würden», schreibt Stendhal in seinen «Souvenirs d'Egotisme». Und er fährt fort, dass es bei der Hinrichtung eines Diebes oder Mörders die herrschende Gesellschaft sei, «die ihrer Sicherheit ein Opfer hinschlachtet, denn sie ist es, die dieses dazu gezwungen hat, ein Bösewicht usw. usw. zu sein. So paradox heute diese Wahrheit auch scheinen mag: sie wird vielleicht Gemeinplatz sein, wenn man meine Plaudereien liest.» Über 150 Jahre sind seither verflossen. Paradox erscheint diese Wahrheit heute dem Denkenden nicht. Aber ist sie deswegen auch schon Allgemeingut? Wäre sie es, so könnte Markus Imhoof sich seinen Spielfilm mit dokumentarischem Einschlag sparen, so hätte er sich seine recht schwierigen Dreharbeiten in einer authentischen Strafanstalt, unter zu Gefängnis und Zuchthaus Verurteilten, schenken können. Seine alles in allem jahrelangen Vorarbeiten, Recherchen und persönlichen Engagements wären nicht nötig gewesen. Und man würde sich heute nicht vielerorts derart angestossen fühlen, das Prinzip des Strafvollzugs grundsätzlich in Frage zu stellen und neu, humaner zu überdenken. Vielleicht gelingt es nach diesen Diskussionen und Analysen, zu denen Imhoof einiges beitragen dürfte, vom finsternen Mittelalter und vom über die Augen gerutschten Polizeihut Abschied zu nehmen.

Schleuse zum Verbrechen?

Die Strasse, an der die besagte Strafanstalt liegt, nennt sich Spitalstrasse. Ein abweiser, düsterer Bau verschanzt sich mit Mauern und Gittern: trist, alt, kränklich. Doch die Strasse trägt nicht umsonst einen gesünderen Namen: Gegenüber erheben sich stolz die hellen, grosszügigen Neubauten der Spitäler; durch die Glasfronten sieht man, von der Anstalt aus, in einladende Räume, erblickt man helfende Schwestern und Ärzte. Ein zweifellos beglückender Kontrast für die eingepferchten Delinquenten: Drüben eine freundliche Welt, die heilt und einen zumeist gesundet entlässt; hier die Unterwelt, sich selbst überlassen, die endgültig korrumpiert, zerstört und pervertiert, auf dass selbst kleine Diebe infiziert und auf Lebenszeit als



krank entlassen werden – bis man sie wieder einsteckt, mit heuchlerisch empörter, rächender Hand. Dort die Schleuse zum Gesundwerden – hier die Schleuse zur echten, unheilbaren Kriminalität. Und das an der Spitalstrasse: beschwiegen wie das schlechte Gewissen einer selbstredend guten, gesunden Gesellschaft. Fluchtgefahr bedeutet da die grösste Gefahr bei weitem nicht. Und auch der zweite, zeitweilig geplante Titel des Films trifft die Sache im Kern: «Kein Wild ohne Jäger». Der 33jährige Imhoof setzt bei diesem Widerspruch an. Nicht zum erstenmal übrigens: Bereits 1968 drehte er einen vierzigminütigen Dokumentarfilm über ein Zuchthaus und so auch darüber, welche Bewandnis es in Wirklichkeit mit dem Artikel 37 des Strafgesetzbuchs auf sich hat, der da lautet: «Der Vollzug der Zuchthaus-Strafe soll erziehend auf den Gefangenen einwirken und ihn auf den Wiedereintritt in das bürgerliche Leben vorbereiten.» Dieser Film, «Rondo», gefiel den angesprochenen Instanzen aber nicht besonders: Er wurde für öffentliche Vorführungen verboten. Auch hier beschwieg man sein schlechtes Gewissen.

Sorgfältige Recherchen

Nun doppelt Imhoof also nach: mit einem der bisher höchsten Beträge, die je für den jungen schweizerischen Film bereitgestellt wurden. Die notwendigen 620000 Franken erhielt er vom Bund, von der Television, von verschiedenen Städten und aus dritter Hand: unter anderem von einem privaten Mäzen, der auch für die Filme von Koller, Sinniger, Kuert und Lyssy entscheidende Unterstützung gewährte.

Voraus gingen sorgfältige Recherchen, die Ernsthaftigkeit und Engagement des Autoren beweisen: Zwei Monate verbrachte Imhoof als Wärter in der Anstalt von Thorberg, einen Monat bei der Kantonspolizei Bern, Fahndungsabteilung. Imhoof weiss, wovon er spricht. Das Gerüst seiner Geschichte besteht aus authentischen Fällen, Akten, Tatsachen. Die Hauptfigur musste davon ausgehend aufgebaut wer-

den, als Synthese des verschiedenen Materials: Eine Identifikation mit der zentralen Figur (Kuhn) wird dadurch möglich, alles soll durch ihn erlebt werden. Alles steht in dramaturgischer Funktion zu Kuhn: der Kreislauf der Verbrecherschule, der Mechanismus der Korruption oder das, was auch ich während der Dreharbeiten von einem harmlosen Delinquenten zu hören bekam: «Ich kam hierher, ohne zu wissen, wie man diesen oder jenen Dreh macht. Von den durchtriebensten Zuchthäuslern habe ich jetzt eine Menge gelernt.»

Kuhn (Wolfram Berger) kommt in Imhoofs Film wegen einer Lappalie ins Loch. Hier lernt er eine andere Gesellschaft und Ordnung kennen: eine Subkultur, in welcher der Stärkere und Brutalere herrscht und selbst die Wärter in seinen Machtbereich miteinbezieht. Der Welsche (Roger Jendly, Hauptfigur in von Gunten's «Njetschajew») und der «ganz Kriminelle», Winarski (Matthias Habich), sind die Berührungspunkte für Kuhn, der lernen muss, dass es besser ist, mit dem Stärkeren zu gehen. Denn das Verhalten, das im Gefängnis gelernt wird, um durchzukommen, ist genau das Gegenteil von jenem Verhalten, das die Gesellschaft ausserhalb der Mauern predigt. So wird Kuhn erst hier zum richtigen Verbrecher erzogen und verurteilt: eben in der Schleuse eines Mikrokosmos, das Kriminelle züchtet.

Die Gliederung des Films verrät die bezeichnenden Untergattungen – nämlich: das Hineinrutschen, der «Alltag unter Wölfen», der dubiose Aufstieg Kuhns (wo er akzeptiert wird), dann: Abstieg, Flucht und hilflose Rache. Am Schluss: das schwere, dumme, folgerichtige Delikt, als zwingende Konsequenz der Zuchthaus-Lehre, die Imhoof nicht nur in ihrer praktischen Anwendung, sondern in der Grundstruktur angreift.

Dokumentarfilm als Grundlage

Für seinen Film brauchte Imhoof acht Drehwochen. Wie für die andern Werke des jüngeren schweizerischen Filmschaffens stand auch hier eine kleine, kollegiale Equipe hinter und vor der Kamera: viele Beteiligte hatte man bereits in anderen Filmteams gesehen, so, ausser Roger Jendly den überaus souveränen Georg Janett, hier Regieassistent, zuvor bei der AKS-Gruppe und darauf bei Rolf Lyssys Erstlingswerk in entscheidendem Mass dabei. An der Kamera stand Edouard Winiger, ein erfahrener Mann, der unter den nach wie vor einschneidenden Budgeteinwirkungen besonders leidet und dadurch dem schweizerischen Filmschaffen verloren gehen könnte. (Er drehte zuvor Kurt Frühs «Der Fall» und schuf zusammen mit Yves Yersin «Die letzten Heimposamenten».) Hier arbeitete er mit einer ausschliesslich von Hand geführten 16-mm-Kamera und Farbe; durch die unruhige Führung soll der Film dokumentarischen Charakter gewinnen: die Wirkung einer Reportage, im Stil des «Cinema direct», der (von Imhoof analysierten) Wirklichkeit abgesehen. Ferner besorgte Georg Radanowicz (Regisseur von «Alfred R.») die Produktionsleitung, und auch das Script-Girl, Ursula Bischof, sah man schon bei anderen Filmen an der professionellen Arbeit (von Gunten, Lyssy).

Mit einem Video-Gerät wurden die Probeaufnahmen gemacht und sofort abgespielt; Details und Schnittmöglichkeiten konnten bei dieser Gelegenheit bereits diskutiert werden. Zur unmittelbaren Ambiance gehört auch hier der Direktton: Dass er mehr als sonst noch mit Schwierigkeiten konfrontierte, versteht sich in einer Strafanstalt mit ihren offen angelegten Gängen und Treppen von selbst; dieses Dekor aus Stein und Eisen, das Rasseln der Schlüssel, das Hin und Her der Gefangenen, die ungedämpfte Echowirkung zwangen zu Unterbrechungen, Wiederholungen oder gar Nach-Synchronisation. Auch das Einfügen der Gefangenen in das rund dreizehn Hauptrollen umfassende Ensemble verlangte Fingerspitzengefühl und Sorgfalt.

In Imhoofs Arbeitsweise und im Thema des Films wird der grundlegende Unterschied zum Schaffen der Westschweizer deutlich. Während die Genfer, vereinfacht ausgedrückt, von ihrem Schreibtisch aus ihre künstlerischen Elemente zur Aussen-

welt hin (etwas) öffnen, geht Imhoof – wie von Gunten, Lyssy usw. – von präzisen sozialen oder politischen Sachverhalten aus, von einem Material, das systematisch dokumentiert und erst dann zu einer filmischen, erzählerischen Form verdichtet wird. Dem introspektiven Stil, der Parabel, steht hier das Resultat jener vor fünf Jahren dominant gewordenen Richtung des direkter engagierten, zeitkritischen (kurzen oder mittellangen) Films gegenüber. Wo die einen lokale, auch literarisch verwurzelte Tradition verraten, mündet hier der Dokumentarfilm in den Langspielfilm. Ob dabei Geschichte (von Gunten: 1869–1872), jüngere Vergangenheit (Lyssy: 1933–1945) oder Gegenwart den Stoff liefern: Immer bleibt die Thematik im wesentlichen gesellschaftlich relevant und aktuell; gleichzeitig spiegelt sich in dieser Verschiedenheit oder Differenzierung die Vielfalt eines stark aufgefächerten, selbständigen schweizerischen Filmschaffens.

Bruno Jaeggi

Filme über die Veränderung

Gespräch mit Alain Tanner über «Le milieu du monde»

In einem kleinen Schweizer Dorf nahe der französischen Grenze gibt es ein Restaurant mit dem Namen «Le milieu du monde» – «Die Mitte der Welt». Diesen einzigartigen Namen verdankt das Restaurant der Tatsache, dass es auf der Wasserscheide zwischen Nord- und Südeuropa steht. Alain Tanner hat es als Schauplatz seines vierten Filmes gewählt, den er wie das Restaurant betiteln will. In «Le milieu du monde» begegnen sich ein schweizerischer Lokalpolitiker (Philippe Léotard), der für die Gemeinderatswahlen kandidiert, und eine italienische Serviertochter (Olimpia Carlisi), die in der «Mitte der Welt» arbeitet. Der Politiker verliebt sich Hals über Kopf in das südliche Mädchen, das ihn jedoch nach einer kurzen Zeit der Gemeinsamkeit verlässt, weil es bloss die Ersatzfigur der Gattin spielen soll und die erhoffte Veränderung im Mann nicht stattfindet. Nach Alain Tanners Trilogie in Schwarzweiss und 16 mm, «Charles mort ou vif», «La Salamandre» und «Le retour d'Afrique» ist dies seine erste Spielfilmregie mit einem grösseren Budget. Robert Schär sprach mit dem Autor während der Dreharbeiten über seinen neuen Film.

Während Sie in der Trilogie die Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft analysierten – wobei es sich meistens um unangepasste, rebellierende Individuen handelte –, ist Ihr neuer Film eine Liebesgeschichte, wie Sie sie definieren. Bestimmt werden die beiden Hauptfiguren auch im Licht der gesellschaftlichen Realität vorgestellt, aber es geht doch vor allem um ihre innere Beziehung zueinander. Was interessiert Sie an diesem Verhältnis?

Es ist ihr Scheitern, das Scheitern der Beziehung, das mich interessiert, und die Gründe des Scheiterns. Dabei kommt es auf dasselbe heraus, ob ich eine Liebesgeschichte daraus mache oder irgendeine andere Geschichte. Ich will nicht speziell einen Liebesfilm machen. Es ist eine Geschichte wie jede andere, aber dadurch, dass ich zu zeigen versuche, weshalb alles scheitert, verweise ich auf Zustände, die viel weiter gehen und nicht nur mehr zwei Individuen betreffen. D.h. eine bestimmte Auffassung der Existenz und der Dinge, deren der Mann nicht fähig ist. Er ist sympathisch, gar nicht etwa ein Idiot, keine negative Figur, aber er hat einfach gewisse Grenzen, die bei ihm eine Veränderung verhindern. Von dem Augenblick an, da er sich nicht verändern will, verlässt ihn das Mädchen, ohne eigentlich genau zu wissen, weshalb. Sie fühlt instinktiv, dass sich der Typ ändern muss, um ihrer Leidenschaft zu entsprechen. Das ist das Thema des Films. Sie ist aber nicht etwa