Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 27 (1985)
Heft: 142

Artikel: Gespräch mit dem Filmtechniker André Pinkus : "Eine gute Geschichte funktioniert auch mit wenigen technischen Mitteln"

Autor: Ruggle, Walter / Vian, Walt R. / Pinkus, André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867419

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: 21.01.2026

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

Gespräch mit dem Filmtechniker André Pinkus

"Eine gute Geschichte funktioniert auch mit wenigen technischen Mitteln"

FILMBULLETIN: Wie würdest Du Deine Tätigkeit umschreiben?
ANDRE PINKUS: Ich bin einer der wenigen Filmtechniker, die gewissermassen auf drei Beinen stehen: einerseits bin ich bei Auftragsfilmen und in der Werbung tätig, andererseits arbeite ich regelmässig sowohl an Spiel- wie auch an Dokumentarfilmen mit.

Im Durchschnitt bin ich heute an einem Spielfilm pro Jahr beteiligt. Rein zeitlich gesehen wäre es möglich, an vier oder fünf Spielfilmen in einem Jahr mitzuwirken, aber es gibt kaum einen schweizerischen Filmtechniker, der das macht - nicht einmal unter den Beleuchtern, obwohl sie stark ausgelastet sind. Eine Zeitlang war ich fast gar nicht mehr für die Werbung tätig, in den letzten zwei, drei Jahren aber wieder vermehrt, weil ich immer weniger Lust verspürte, bei Spielfilmen mitzuwirken, die immer grösser, immer aufwendiger, immer arbeitsteiliger mit immer grösseren Equipen produziert wurden. Die meisten Regisseure, die wie ich mitte der 60er Jahre zum Film kamen, sind jetzt arriviert und ziehen ihre Produktionen - für Schweizer Verhältnisse - ziemlich industriell durch.
Ideal finde ich die Arbeit - ob Dokumentarfilm, ob Spielfilm - in einer Equipe bis zu fünf, sechs Leuten. Letztes Jahr habe ich mit Richard Dindo in Spanien DIE GROSSE REISE (Arbeitstitel) gedreht. Wir waren eine ganz kleine Equipe, die den Film mit etwas weniger Aufwand, bei etwas längerer Drehzeit produzierte - aber es war ein ganz normaler Spielfilm. Vom Arbeitsklima her gefällt mir das besser. Die Tätigkeit ist auch interessanter, denn je enger zusammen gearbeitet wird, desto besser kann der einzelne seine Ideen einbringen und auch Vorschläge machen, die nicht unbedingt direkt mit *seiner* Arbeit zu tun haben. Bei grösseren Spielfilmen umfassen die Equipen doch schon gegen dreissig Mitarbeiter. Jeder hat da seine Arbeit, die er natürlich so gut wie möglich erledigt. Darüber hinaus ergeben sich aber kaum Möglichkeiten, etwas zum entstehenden Werk beizutragen.

Die Arbeit für den Film ist nur ein Teil meines Lebens - ich verkaufe mich da nicht mit Leib und Seele. Ich habe eine Familie mit Kindern, und bin auch viel zu Hause. Da meine Frau berufstätig, ist versuchen wir, uns in die Hausarbeit zu teilen, was nicht immer einfach ist, denn wenn ich arbeite, bin ich meistens einige Wochen abwesend.
FILMBULLETIN: Wie hat man sich Deine Arbeit vorzustellen, kannst Du Deine Tätigkeit näher beschreiben?
ANDRE PINKUS: Vor rund zwanzig Jahren habe ich Elektriker gelernt. Heute bin ich hauptsächlich Beleuchter, arbeite aber immer öfter auch als Tonoperateur.

Bei industriell produzierten Filmen ist der Beleuchter Lampenträger; der Kameramann sagt ihm, wo er die Beleuchtungskörper aufstellen soll. Filmen ist Teamarbeit: jeder ist darauf angewiesen, dass der andere funktioniert, sonst läuft nichts mehr.

DANS LA VILLE BLANCHE (1983)

Ein unabhängiges Arbeiten ist beim Film sowieso nicht die Regel. Filme herzustellen ist immer eine Teamarbeit, und jeder Beteiligte ist darauf angewiesen, dass der andere gut funktioniert, sonst läuft eigentlich gar nichts mehr. Die Beleuchter haben die technische Infrastruktur aufzubauen und in Betrieb zu setzen. Wir müssen etwa zusehen, dass der Strom und die richtigen Beleuchtungskörper vorhanden sind, auch dass die Sicherheit gewährleistet ist, damit sich keine Unfälle ereignen.
Der Beleuchter arbeitet eng mit dem Kameramann zusammen, der den Charakter des Lichts bestimmt. (Manchmal wird die Art des Lichts in der Vorbereitung zwischen Regisseur und Kameramann abgesprochen, in vielen Fällen allerdings auch erst auf dem Set aus dem hohlen Bauch bestimmt.) Bei industriell produzierten Filmen ist der Beleuchter zum grossen Teil einfach Lampenträger, und der Kameramann sagt ihm, wo er die Beleuchtungskörper aufstellen oder montieren soll. Dabei fällt allerdings die Erfahrung der Beteiligten stark ins Gewicht. Wenn man schon länger dabei ist, weiss man, wie's gemacht wird. Wenn man öfter mit demselben Kameramann gearbeitet hat, weiss man, was er für ein Licht macht, und arbeitet als Beleuchter ziemlich selbständig. Wirklich kreativ - in dem Sinn, dass man das Resultat bestimmt - kann man das aber nicht nennen.
Ich arbeite übrigens gerne mit jungen Kameramännern und jungen Regisseuren, die noch nicht so routiniert und eingefahren produzieren. Das macht die Arbeit zwar manchmal schwieriger, aber auch spannender und weniger eintönig.

FILMBULLETIN: Wieviele Lampen hängt ihr in ein Dekor? Wird in grossen, teuren Produktionen mit mehr Licht gearbeitet als in kleinen?
ANDRE PINKUS: Das ist ganz unterschiedlich. Manchmal wird für einen Videoclip bedeutend mehr Licht eingesetzt als für einen ganzen Spielfilm. Es ist tatsächlich eine Frage des Aufwandes und damit natürlich des Geldes. Aber schon Budget und Drehbuch werden in Funktion zueinander erstellt. Wenn ein Filmemacher wenig Geld hat, macht er vielleicht etwas mehr Aussenaufnahmen, damit es billiger wird. Es gibt viele Möglichkeiten, Geld einzusparen, und in der Schweiz ist Geldsparen eine der wichtigsten Fähigkeiten eines Filmemachers.
FILMBULLETIN: Welche Grössenordnung hat denn die Beleuchtung in einem durchschnittlichen Budget?
ANDRE PINKUS: Die reine Materialmiete für Licht und Bühne mit den notwendigen Transportfahrzeugen dürfte bei einem mittleren Spielfilm zwischen fünfzehn und fünfundzwanzigtausend Franken liegen. Das ist, gemessen an einem Budget von etwa einer Million, recht wenig. Hinzu kommen dann Lohnkosten. Normalerweise machen diese insgesamt einen Drittel des Aufwands aus. Da in einer Equipe von zwanzig Leuten mit drei, vier Beleuchtern, Maschinisten, Bühnenleuten gerechnet werden kann, macht das mindestens nochmal soviel wie die Materialkosten aus.
FILMBULLETIN: Provokativ gefragt: Werden die Beleuchter also nur für die Regentage, an denen nach Drehplan Innenaufnahmen mit künstlichem Licht vorgesehen sind, engagiert?
ANDRE PINKUS: Das kommt tatsächlich vor. Bei Spielfilmen wird aber schon eher eine Equipe zusammengestellt, die vom ersten bis zum letzten Drehtag zusammenbleibt.

Auch die Beleuchter sind im allgemeinen die ganze Zeit dabei, was seine guten Gründe hat: jeder

Drehplan ist wetterabhängig; Umdispositionen können kurzfristig nur getroffen werden, wenn die Leute und das Material jederzeit verfügbar sind. Soll eine Kamerafahrt gemacht werden, wird ein Maschinist gebraucht, der das Travelling stösst; wird die Fahrt mit einem Jib-Arm ausgeführt, wird noch ein weiterer Mann benötigt. Wenn bei Aussenaufnahmen die Sonne scheint, kann eben schon bei der Anschluss-Einstellung der Himmel leicht bedeckt sein, und dann braucht es Leute, die zur Aufhellung der Szene weisse Tücher aufhängen, oder umgekehrt muss wieder etwas abgedeckt werden. Und seit diese HMI-Lampen (die es seit einigen Jahren gibt) mit immer grösseren Lichtstärken verfügbar werden, wird auch bei uns immer häufiger wieder künstliches Licht zu Aussenaufnahmen eingesetzt.

Damit ergeben sich übrigens Möglichkeiten, die man früher mit den grossen Kohlenbogenlampen hatte, welche die Amerikaner und die Italiener noch immer einsetzen - für eine Aussenaufnahme in einer Hollywoodproduktion werden draussen in der Wüste von Arizona ja am heiterhellen Tag ohne weiteres sechzig Beleuchtungskörper aufgebaut, wobei es für jeden vier Mann braucht, um ihn aufzustellen.

Es gibt viele Möglichkeiten, Geld einzusparen - und in der Schweiz ist Geldsparen eine der wichtigsten Fähigkeiten eines Filmemachers.

IL MATLOSA (1981)

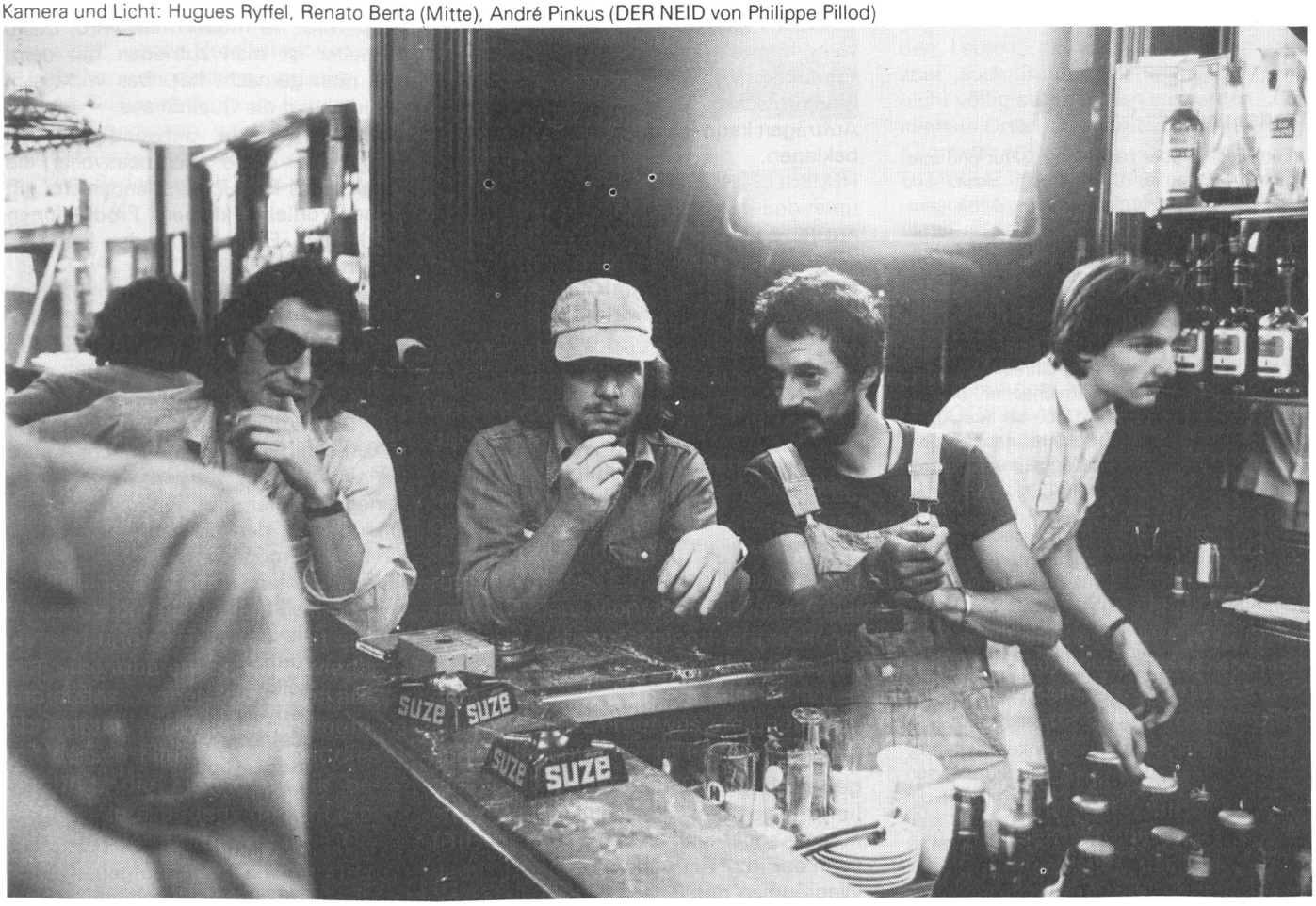
FILMBULLETIN: Wer bestimmt, welches Lichtmaterial notwendig ist und gemietet wird?

ANDRE PINKUS: Der Kameramann erstellt eine Liste des Materials, das er gerne einsetzen möchte. Bei grösseren Projekten wird das mit dem Beleuchter besprochen, bei kleineren Produktionen bestellt man einfach, was auf der Liste steht, und holt das Material dann beim Vermieter.

FILMBULLETIN: Zu welchem Zeitpunkt nimmst Du Deine Arbeit auf?

ANDRE PINKUS: Bei grösseren Filmen hat der Beleuchter vor Drehbeginn meist drei, vier Tage Vorbereitungszeit. Eher selten ist der Beleuchter mal bei der Reko (beim Auskundschaften) dabei. Sogar Kameramänner werden verschiedentlich unter Druck gesetzt, ihre Reko abzukürzen; ihre Vorbereitungszeit wird gelegentlich so beschränkt, dass keine Zeit für Kameratests mehr bleibt. Ob dadurch wirklich Geld gespart werden kann, scheint mir mehr als fraglich. Sinnvoll wäre eher das Gegenteil. Eigentlich sollten auch der Tonoperateur und der Beleuchter Zeit haben, sich die Dekors und Drehplätze genau anzusehen, denn man verliert meist viel Zeit, wenn alle Abklärungen - etwa: wo kann

Kamera und Licht: Hugues Ryffel, Renato Berta (Mitte), André Pinkus (DER NEID von Philippe Pillod)



DIE SCHWIERIGE SCHULE DES EINFACHEN LEBENS

Es ist bald fünfzig Jahre her, dass Yule Kilcher als junger solothurner Lehrer sich dazu entschloss, die Schweiz zu verlassen, auszuwandern. In Alaska hat er zusammen mit seiner Frau Ruth eine weltabgeschiedene Existenz aufgebaut, ist er seinem Drang zurück zur Natur nachgekommen.
Nun ist er 73jährig von einer kleinen Filmequipe aus seiner Heimat besucht worden. Noch immer lebt er auf seinem Homestead, doch sind seine Kinder erwachsen und flügge geworden, seine Frau hat sich zurück in die Zivilisation begeben und ein neues, zweites Leben angefangen. Das so entstandene Portrait zeigt auf der einen Seite, wie Kilcher und seine Familie lebte - dies vor allem auch durch Filmaufnahmen, die Kilcher im laufe der Jahre selber machte -, mit welcher Überzeugung er heute noch seiner Idee der Autarkie nachstrebt, auf der andern Seite aber in den Aussagen der Frau und Kinder, die schliesslich allesamt einen andern Weg beschritten, auch die Kehrseite von Kilchers Traum.
DIE SCHWIERIGE SCHULE DES EINFACHEN LEBENS ist ein Dokumentarfilm, der in den Bereich der Heimat-Findung vordringt, von einem berichtet, der sich seine Heimat in der Fremde selber von Grund auf geschaffen hat - seiner Familie aber keine bieten konnte.

GOSSLIWIL

»Fünf Essays über bäuerliche Kultur und bäuerliche Ökonomie, über Arbeit, Besitz und Zeit», fünf rund fünfzigminütige Annäherungen an ein Bauerndorf, an Leute, die da leben. Städter, auf der Suche nach dem Ländlichen, auf einer ausgesprochen intensiven Suche, die sich fast über ein Jahrzehnt hinweg erstreckte. Städter, die sich bewusst sind, dass sie von aussen kommen, dass sie Fremde bleiben, selbst wenn sie jahrelang im Dorf wohnen würden. Und Filmemacher, die mit ungeheurer Sorgfalt und Liebe an ihre Arbeit gingen und - für die Zuschauer nachvollziehbar - die eigene Position, Widersprüche immer mit einbeziehen in ihre Reflexion.
Der Film nähert sich behutsam drei Bauernfamilien, einer kleinen, einer grossen und einer modernen. Überliefertes Bauerntum steht neben neuem, das eingessesene neben dem zugewanderten. GOSSLIWIL ist als ein Bilderbuch gestaltet, in dem gleiche, ähnliche oder leicht variierte Zeitbilder immer wieder auftauchen, um in neuen Zusammenhängen andere Akzente zu setzen. Damit kommt in der Form allein schon eine zeitliche Dimension zum spielen, erhält der Film einen Rhythmus, der direkt aus dem Leben, das er einzukreisen sucht, sich entwickelt. Eine Antwort auf die zentrale Frage, die sich die Filmemacher stellen, auf die Frage, «was isch e Puur», kann es nicht geben, aber drei gültige Annäherungen zum Beispiel.

der Strom angehängt werden, wo sind die Lampen, wie die Abdeckungen zu befestigen - erst während den Dreharbeiten gemacht werden. Und wenn einmal etwas nicht funktioniert, bleibt plötzlich alles einen halben Tag stehen: zwanzig, dreissig Leute, Techniker und Schauspieler sind zur Untätigkeit verurteilt - das kostet dann noch schnell einmal mehr als eine um zwei, drei Tage verlängerte Vorbereitungszeit für zwei, drei Personen.

Eigentlich möchte ich überhaupt frühzeitig das Drehbuch erhalten und in die Arbeit einbezogen werden. Oft ist dies auch der Fall - entscheidend ist vor allem, mit wem du zusammenarbeitest.
FILMBULLETIN: Und wer wählt wen? Du die Projekte oder die Produzenten Dich als Mitarbeiter?
ANDRE PINKUS: Es gibt Produzenten, die einfach Beleuchter anstellen und sie jederzeit für auswechselbar halten. Manche Regisseure und Kameramänner möchten aber auch mit ganz bestimmten Beleuchtern arbeiten. Sehr oft arbeiten ja auch Kameramann und Regisseur kontinuierlich zusammen. Es kommt häufig vor, dass sogar kleinere Einheiten einer Equipe in gleicher Besetzung bei verschiedenen Filmen tätig sind.
Einerseits gibt es Leute, mit denen ich wenn immer möglich arbeite, anderseits Produktionen, in die ich eher zufällig hineinrutsche - über einen Mangel an Aufträgen kann ich mich jedenfalls nicht beklagen.
FILMBULLETIN: Wie ist die Arbeitsteilung unter den Beleuchtern?
ANDRE PINKUS: Die hierarchische Gliederung - Chef-Beleuchter, Beleuchter - entspricht meist einem Produzentendenken. Wenn ich etwa mit Benni Lehmann zusammenarbeite, gibt es nie einen Chef-Beleuchter - das wäre absurd. Arbeitet allerdings ein Beleuchter mit viel Erfahrung mit einem Kollegen zusammen, der noch relativ wenige Filme gemacht hat, dann bestimmt der Erfahrenere automatisch stärker.

Filmequipen sind übrigens an sich sehr hierarchisch aufgebaut, und es ist eher eine Besonderheit der schweizerischen Filmszene, dass hier die Hierarchie nicht so zum Ausdruck kommt. In der normalen Schweizer Equipe ist das Verhältnis unter den Mitarbeitern eigentlich gut. Man hilft sich gegenseitig, und die sture Arbeitsteilung bleibt im allgemeinen aus. Es kommt sogar immer wieder vor, dass auch der Regisseur oder Darsteller beim Wegräumen des Beleuchtungsmaterials mithelfen. In Frankreich oder Italien ist sowas schlicht undenkbar. Da werden die Beleuchter sogar sauer, wenn ihnen geholfen wird: «Das ist mein Job. Das geht dich nichts an!» Auch in England gäbe das sofort Streit, und die Gewerkschaft müsste eingreifen.
Anderseits sind aber auch unsere Equipen wahnsinnig entgegenkommend - in bezug auf die Arbeitszeiten etwa. Arbeitstage von mehr als dreizehn Stunden sind laut Arbeitsgesetz nicht möglich. Es kommt aber dennoch vor. Wenn das ausgeglichen wird - nicht nur mit Geld, sondern mit Freizeit und Gelegenheit zum Schlafen - weigern sich Schweizer Techniker eigentlich nie, da mitzuziehen.

Wir Filmtechniker sind allerdings schon der Meinung, dass Strukturen geschaffen werden müssten, die wenigstens einigermassen innerhalb der Normen liegen. Eine alte Theorie der Techniker besagt: Wenn Leute täglich regelmässig zwölf bis fünfzehn Stunden arbeiten, dann sind sie (bei einem Spielfilm mit sechs Wochen Drehzeit) nach der zweiten Woche einfach so müde, dass sie nicht mehr voll leistungsfähig sind. Keiner denkt dann noch daran, eine bessere Lösung auszutesten und mehr zum entstehenden Werk beizutragen, als von ihm verlangt wird. Je müder man wird, desto schneller ist man zufrieden mit dem, was man gemacht hat. Das wirkt sich natürlich auf die Qualität aus.
FILMBULLETIN: Je aufwendiger eine Produktion, desto anspruchsvoller die Arbeit eines Beleuchters; anderseits gilt Deine Vorliebe kleinen Produktionen mit kleinen Equipen. Ist das kein Widerspruch?
ANDRE PINKUS: Produktionen wie Alfi Sinnigers DIE SCHWIERIGE SCHULE DES EINFACHEN LEBENS erfordern neben rein beruflicher Qualifikation noch andere Qualitäten eines Mitarbeiters. Da draussen in Alaska, bei einem Dokumentarfilm, wo man nicht weiss, wie was gefilmt werden wird, wo es keinen Drehplan gibt, wo man sich umschaut, mit den Leuten spricht und sieht, was möglich ist, kam es eben auch darauf an, dass man flexibel und anpassungsfähig ist. Dass ein Mitarbeiter mit schwierigen Bedingungen und mit den Leuten zurechtkommt, kann bei solch einem Projekt - anders als bei einem Spielfilm, wo eine optimale Tonqualität zwingend ist - wichtiger sein als der optimale Ton, den er aufzeichnet. Sowas hat einen Reiz, der für mich grösser ist als die Herausforderungen, die ein industriell produzierter Spielfilm mit fester Aufgabenverteilung und fixen Arbeitszeiten stellen

kann.

FILMBULLETIN: Wie haben sich die sechswöchigen Dreharbeiten in Alaska abgespielt?

ANDRE PINKUS: Alfi hat Yule Kilcher bereits gekannt. Wir kamen nach Alaska, kauften einen Wagen und fuhren zu seinem Homestead, das im Urwald draussen liegt und einfach aus ein paar Blockhütten besteht.

Vorgesehen war, dass uns der Staat Alaska einen Wagen zur Verfügung stellt, aber das klappte nicht. Ein teures Auto konnten wir uns nicht leisten. Wir entschieden uns für einen geschlossenen Jeep mit Allradantrieb. Eine Occasion, die Unmengen Treibstoff verschlang und auch immer mal wieder repariert werden musste - schon von daher musste man nicht nur von der Filmerei etwas verstehen. Aber auch da waren wir oft mit technischen Problemen beschäftigt: Kamera, Batterien und Elektrik. In Alaska kann man ja nicht einfach durch die Cinérent Ersatz beschaffen. Es gibt zwar alles, aber einfach nicht da, wo man ist und die Dinge gerade braucht.

Bei Kilcher haben wir drei in einem wunderschönen kleinen Blockhäuschen gewohnt, das allerdings nur aus einem Raum bestand und kein fliessendes Wasser hatte. (Im Gesamtarbeitsvertrag französischer Filmtechniker ist genau festgelegt, welche Hotelkategorie einem Mitarbeiter mindestens zusteht. Bei kleinen Dokumentarfilmen kommt man aber in Situationen, wo man überhaupt nicht untergebracht wird, sondern halt auf dem Boden schläft.)

In der ersten Woche haben wir in Alaska noch gar nichts gedreht. Wir haben viel mit Yule Kilcher diskutiert und halfen ihm bei seiner Arbeit. Zum Teil mussten wir dann sogar forcieren, um überhaupt zu Aufnahmen zu kommen, denn unser Film hat Kilcher wenig interessiert. Er hätte es lieber gesehen, wenn wir einen Film *für* ihn, statt einfach *über* ihn gemacht hätten.

FILMBULLETIN: Wieweit habt Ihr die vorgefundene Situation beeinflusst? Wenn man den Film sieht, dann läuft da immer etwas. Wie weit habt Ihr das gesteuert?

ANDRE PINKUS: Wir gingen zu den Leuten, schauten, was sie machen und haben uns überlegt, ob das für unseren Film etwas bringt. Die eine Tochter wollte ihren Vater ohnehin besuchen, kam dann aber genau während der Drehzeit zu Besuch, weil Alfi sie darum gebeten hatte. Zu den andern Kindern fuhren wir. Bei den Kindern, die sich in der nähern Umgebung niedergelassen hatten, war das einfach. Wir waren aber auch bei Kilchers Ex-Frau, der Mutter der Kinder, die heute in Tennessee lebt, und bei einer Tochter, die in South-Carolina wohnt. Dann standen natürlich noch die Aufnahmen zur Verfügung, die Yule Kilcher zum Teil schon vor zwanzig Jahren selber gefilmt hatte. Gerade sie geben dem Film eine zeitliche Tiefe.

Da draussen in Alaska, bei einem Dokumentarfilm, wo man nicht weiss, wie was gefilmt werden wird, wo es keinen Drehplan gibt, muss man flexibel und anpassungsfähig sein. Man kann auch nicht einfach durch die Cinérent Ersatzteile beschaffen.

LES PETITES FUGUES (1978)

ALZIRE (1978)

VIOLANTA (1978)

FILMBULLETIN: Yule Kilcher hat den Film mittlerweile gesehen. Wie hat er reagiert?

ANDRE PINKUS: Einiges hat ihm wenig gefallen. Er fand, dass er eher zu schlecht wegkommt. Aber wir lassen ja vor allem Leute aus seiner Umgebung zu Wort kommen. Und diese Aussagen sind halt nicht nur begeisterte, denn Yule ist vom Charakter her kein einfacher Mensch - die bittersten Aussagen machen eigentlich seine Kinder. Ich finde es aber toll, dass er sich einem solchen Portrait gestellt hat. Er wusste, dass wir auch Widersprüche aufzeigen wollten, da wir ihm nichts vorgemacht haben. Am Schluss fand er: das ist ein Film über mich, wie die mich sehen, aber nicht mein Film.

FILMBULLETIN: Wie weit ist DIE SCHWIERIGE SCHULE DES EINFACHEN LEBENS Dein Film?

ANDRE PINKUS: An einem Film, der mit drei Leuten hergestellt wird, beteiligt zu sein, ist natürlich schon etwas anderes als bei einem Film, der mit einer Equipe von dreissig Leuten gemacht wird.

In dieser Blockhütte haben wir viel darüber diskutiert, wie man an diese Leute herankommt, aber auch immer wieder, wie wir dazu stehen, was Yule Kilcher macht und was er und seine Kinder uns interessieren. Jeder der Equipe war voll einbezogen. Wir haben auch gemeinsam eingekauft, gekocht, gegessen. Oft zusammen mit Yule und den Leuten, die da leben, zogen uns aber auch immer wieder zurück, um nicht völlig aufgefressen zu werden - die nächste Ortschaft lag allerdings zwanzig Kilometer entfernt.

FILMBULLETIN: Lässt sich diese Erfahrung mit Deiner Arbeit bei GOSSLIWIL - FÜNF ESSAYS ÜBER BÄUERLICHE KULTUR UND BÄUERLICHE ÖKONOMIE - ÜBER ARBEIT, BESITZ UND ZEIT vergleichen?

ANDRE PINKUS: Das war eine ähnliche Erfahrung, eine ähnliche Art zu arbeiten auch - mit dem Hauptunterschied, dass sich GOSSLIWIL viel länger hingezogen hat. Man konnte auch mal warten, bis die Leute das machten, was man aufnehmen wollte; anderseits haben wir dennoch immer wieder Dinge verpasst, auf die wir lange gewartet hatten. GOSSLIWIL wurde zudem viel stärker durch die Arbeit am Schneidetisch geprägt, wo eine sehr viel Material zu verarbeiten war.

FILMBULLETIN: Du warst von Anfang an dabei und hast schon bei der ersten Fassung mitgewirkt.

ANDRE PINKUS: Ich war vor mehr als zehn Jahren zum erstenmal in Gossliwil wegen dieses Films. Es gab einen Auftrag des Kantons Solothurn, einen Film über Bauern in dieser Region herzustellen, und ich habe damals den Film zu-

sammen mit Yves Yersin angefangen. In den ersten fünf Jahren wurde praktisch nichts gedreht, aber es gab Drehbücher und Konzepte. Es gab permanente Diskussionen, und einen Teil der Bauern, die heute in GOSSLIWIL mitwirken, haben wir schon damals gekannt.

Gedreht wurde erstmals vor fünf Jahren, mit einer Equipe von drei Leuten. Beim ersten Teil (der 1981 bei den Solothurner Filmtagen uraufgeführt wurde) war ich quasi noch Co-Autor und auch bei der Montage beteiligt. Für den zweiten Teil sind Bea Leuthold und Hans Stürm dann nach Gossliwil gezogen. Sie wohnten in einem Haus, haben da einen Schneidetisch installiert und den Film gemacht. Dieses Zusammenleben mit den Dorfbewohnern ermöglichte natürlich einen Kontakt zu den Leuten, wie er in dieser Intensität vorher nicht vorhanden war.

Ich lebte weiterhin mit meiner Familie in Zürich, konnte und wollte nicht nach Gossliwil ziehen. Wenn gedreht wurde, haben sie mich angerufen und ich bin hingefahren, war also nur noch bei den Aufnahmen beteiligt, während sie zwischenzeitlich intensiv

DER GEHÜLFE (1976)

miteinander und mit den Dorfbewohnern diskutiert haben. Parallel dazu haben Hans und Bea den Film geschnitten und immer wieder ummontiert. Verschiedentlich haben sie kleinere Szenen auch allein aufgenommen, und Bea hat je länger je mehr Ton gemacht. Oft hätte es sich gar nicht gelohnt, wegen einer kurzen Aufnahme einen ganzen Tag nach Gossliwil zu fahren.

FILMBULLETIN: Was denkst Du hat die Nähe zu diesen Bauern zum Film beigetragen?

ANDRE PINKUS: Bestimmt erhielt der Film dadurch einen ganz anderen Charakter, wurde irgendwie viel intimer. Darum ist es auch richtig, dass Bea und Hans ihre Texte selber lesen.

Ich distanziere mich nicht von GOSSLIWIL, aber es ist nicht mein Film. Ich hätte mich durchaus vermehrt einmischen können, habe aber eben auch festgestellt, dass ich kein Autor bin.

Ich finde leicht Kontakt zu den Menschen - egal wo. Es gelingt mir auch meist, ein gutes Verhältnis zu ihnen aufzubauen. Das ist - vor allem bei einem Dokumentarfilm - enorm wichtig, denn Dokumentarfilme sind in ihrer Qualität stark vom Vertrauensverhältnis abhängig, das zwischen den

Werkstatt CH-Film: Filmtechniker bei der Arbeit - Innenaufnahmen zu DER NEID von Phillipe Pilliod

Menschen, die filmen, und denjenigen, die gefilmt werden, besteht.
FILMBULLETIN: Fällt das den Technikern leichter als den Autoren, die sich ständig noch mit ihrem Werk herumschlagen?
ANDRE PINKUS: Ja, denn es geht meist etwas simpler, direkter zu. Die Gespräche drehen sich um alltägliche Dinge - auch wenn bei ihnen etwas kaputt ist, fragen sie schnell: Kannst du mir das reparieren? Kurz: ein weniger intellektuelles Verhältnis, mehr auf einer praktischen Basis ruhend. Hans und Bea fanden dieses Verhältnis zu den Bauern allerdings auch. Wir alle halfen den Gossliwilern immer wieder bei der Arbeit: heuen, holzspalten - das war, von Anfang an, Teil des Konzepts.
FILMBULLETIN: Wo liegen in Deiner Sicht die Grenzen solcher Dokumentarfilme?
ANDRE PINKUS: Diese Grenzen befinden sich letztlich auf einer psychischen Ebene. Immer wieder ein Vertrauensverhältnis zu fremden Leuten aufzubauen, einen persönlichen Kontakt zu finden, dann letzter Drehtag und hopp die nächsten, das ist nicht möglich. Das kann man nicht fünfmal im Jahr mit verschiedenen Leuten leisten. Da würde man wahnsinnig.

Die Leute, mit denen man einen Dokumentarfilm macht, sollen das Gefühl haben, man sei wirklich interessiert und nicht nur schnell da, um etwas zu drehen. Meist sind es ja auch eher zurückhaltende Leute; es braucht ziemlich viel Zeit, um ein Vertrauensverhältnis aufzubauen. Und natürlich muss man es ehrlich meinen: sie reinzulegen, wäre unfair. Das bedeutet dann aber auch, kritische Distanz zu ihnen zu halten, denn man wird nicht alles so wie sie sehen - dazu muss man stehen können.
Auch bei GOSSLIWIL waren wir von Anfang an offen mit den Leuten. Wir haben uns zwar nicht immer verbal deklariert, aber durch unser Auftreten, unser Verhalten versuchten wir den Gossliwilern zu zeigen, dass wir unsere Arbeit als Filmer und ihre Arbeit als Bauern, sie und uns als Personen ernst nehmen.

Während solcher Dreharbeiten habe ich immer die Idee, dass die Beziehung zu diesen Menschen andauern müsste. Man findet dann aber doch in den seltensten Fällen die Kraft und die Zeit, diese Kontakte weiterzupflegen. Man ist mit einem neuen Film beschäftigt, und dieser absorbiert einen vollständig. Genau da sehe ich die Grenzen.

Ein Vertrauensverhältnis zu fremden Leuten aufzubauen, letzter Drehtag und hopp die nächsten, das ist nicht möglich. Das kann man nicht fünfmal im Jahr mit verschiedenen Leuten leisten. Da würde man wahnsinnig.
Da die Fähigkeit, solche Beziehungen zu pflegen, begrenzt ist, muss man in letzter Konsequenz wohl schliesslich aufhören, solche Filme zu drehen.

GOSSLIWIL (1984)

Bei Fernsehfeatures ist das einfacher: du bist am einen Tag da, am nächsten dort, kurbelst die Sachen runter und hältst dich persönlich raus. Bei jedem interessanteren Dokumentarfilm aber, bei dem du die gefilmten Leute wirklich ernst nimmst, bleibt etwas fürs ganze Leben an dir hängen. Da die Fähigkeit, solche Beziehungen zu pflegen, begrenzt ist, muss man in letzter Konsequenz wohl schliesslich aufhören, solche Filme zu drehen.
FILMBULLETIN: Das ist ja nicht nur eine Schwierigkeit, sondern auch eine Qualität dieser Dokumentarfilme.
ANDRE PINKUS: Für die Filme ist das sicher von Vorteil, weil sie durch ein solches Engagement stärker werden. Aber diese Nähe zu den portraitierten Menschen ist eine Gefahr für das Gleichgewicht der Filmemacher, nicht nur der Autoren, auch der Techniker. Bei derartigen Filmen verlaufen die Trennungen zwischen den Funktionen ja nie so scharf. Du gehörst zur Equipe, und auf der Ebene der persönlichen Kontakte zu den Gefilmten muss der Techniker genauso gut funktionieren wie der Autor - sonst gibt es eine Katastrophe.
Beim Fernsehen gibt es Beispiele, wo sich der Regisseur voll einbringen will, aber eine Equipe zugewiesen erhält, die sich darum foutiert - und der Mann ist aufgeschmissen, er bringt einfach nichts zustande. Ich bin aber nicht etwa der Meinung, dass Techniker, die beim Fernsehen arbeiten, zu solchem Engagement einfach nicht fähig wären: die Bedingungen, unter denen sie arbeiten, lassen ein stärkeres Engagement einfach nicht zu.
FILMBULLETIN: Im Gegensatz zu einem Zuschauer siehst Du bei GOSSLIWIL Leute auf der Leinwand, die Du seit zehn Jahren kennst. Als Beteiligter siehst Du den Film wohl anders.
ANDRE PINKUS: Das gilt sogar für Spielfilme: einen Film, an dem du beteiligt warst, kannst du im Grunde nicht mehr beurteilen, weil du zuwenig Distanz zu ihm hast.

Wichtiger als das Resultat aber erscheint mir - je älter ich werde, je mehr Filme ich gemacht habe - das Wie: wie ein Film gemacht wird, unter welchen Bedingungen er entsteht, ist eigentlich das Interessante.
FILMBULLETIN: Meinst Du damit auch, dass der unter besseren Bedingungen hergestellte automatisch der bessere Film wird?
ANDRE PINKUS: Das muss nicht so sein. Es gibt viele Filme, die misslingen. Ich habe allerdings schon das Gefühl, dass ein unter optimalen Bedingungen hergestellter Film auch besser werden müsste. Im Gegensatz zu dem, was viele Leute glauben, müssen aber nicht die teuersten Filme die besten werden. Mit den materiellen Bedingungen hat das nur teilweise etwas zu tun.
FILMBULLETIN: Du bist also der Meinung, dass es unwesentlich ist, wenn mal eine Einstellung weniger perfekt ausgeleuchtet ist, solange etwas von der guten Atmosphäre bei der Arbeit, dem Engagement für einen Film auf die Leinwand durchdringt?
ANDRE PINKUS: Letztlich ja. Man muss aber schon zwischen Dokumentar- und Spielfilmen unterscheiden. Ein Dokumentarfilm erträgt notfalls ein Bild oder einen Ton dessen technische Qualität kritisierbar ist immer dann, wenn die Einstellung inhaltlich aussagekräftig ist. Bei Dokumentarfilmen gibt es Situationen, deren Aufnahmen nicht wiederholbar sind und wo es alles andere als einfach ist, eine gute technische Quali-

tät zu erreichen. Bei Spielfilmen, die man planen kann, finde ich es viel gravierender, wenn noch eine unbeabsichtigte Unschärfe im Bild ist. (Unterschiede gibt es allerdings auch beim Spielfilm: REISENDER KRIEGER von Christian Schocher etwa wurde wie ein Dokumentarfilm gedreht, und da ist dann wieder die Nähe und Dichte der Bilder und Töne wichtiger als die technische Perfektion.)

FILMBULLETIN: Dass die Art und Weise, wie ein Film hergestellt wird, wichtiger sei als das Produkt, kann nur ein Filmschaffender sagen.

ANDRE PINKUS: Ja, das ist klar.

FILMBULLETIN: Für den Zuschauer verhält sich das anders, es sei denn, wirklich ein jeder macht seine eigenen Filme.

ANDRE PINKUS: Das kommt noch so weit! Das ist ja der Anspruch, den fast alle haben - jedenfalls fast alle, die beim Film arbeiten.

Ich finde aber, dass eigentlich jeder von seiner Arbeit verlangen darf, dass *sie* interessant ist und nicht nur das hergestellte Produkt.

FILMBULLETIN: Das klingt, wie wenn Du fertige Filme nicht besonders magst.

ANDRE PINKUS: Doch, doch. Ich habe die Filme ganz gern und gehe auch oft ins Kino.

FILMBULLETIN: Um Filme zu sehen, an denen Du beteiligt warst?

ANDRE PINKUS: Es gibt einige Filme, die ich nie gesehen habe, obwohl ich daran mitgearbeitet hatte. Die Arbeit war so mühsam, dass ich das Gefühl hatte: das kann ja gar nichts geworden sein. Mit Filmen, bei denen das Arbeitsklima schlecht war, will ich nichts mehr zu tun haben und sie möglichst schnell vergessen. Zum Glück kommt das eher selten vor.

FILMBULLETIN: Du siehst Dir also auch andere Filme an?

ANDRE PINKUS: Ich bin da ziemlich offen, obwohl es natürlich Filme gibt, die mich stärker interessieren als andere. Ich schau mir aber auch ganz gern amerikanische Schinken an, die man schon deshalb gesehen haben muss, weil alle Welt davon spricht. Da interessiert mich dann aus beruflichen Gründen eher, wie sie technisch gemacht wurden, und ich achte mehr auf das Licht, die Special Effects.

FILMBULLETIN: Und was hast Du für ein Gefühl, wenn Du als kleiner Schweizer Lichtproduzent in so einer grossen amerikanischen Kiste drin sitzt?

ANDRE PINKUS: Die kochen alle mit Wasser. Sie betreiben einfach mehr Aufwand, aber die Resultate sind gar nicht immens viel besser.

FILMBULLETIN: Sind das nicht zwei Welten: Du mit ein paar Lampen und Hollywood, das mit sechzig Scheinwerfern ein Stück Wüste bei Tageslicht ausleuchtet?

Ein halbes Dutzend Fotomodelle stand auf der Kante des Gornergrats - und im Kino hat das dann ausgesehen, wie wenn man im Hintergrund ein Foto aufgeklebt hätte. Dasselbe haben wir schon viel billiger und viel besser realisiert.

LE GRAND VOYAGE (Arbeitstitel, 1984)

ANDRE PINKUS: Klar sind das andere Welten. In der Werbung haben wir aber ähnliche Verhältnisse wie im grossen Kino, da spielt das Geld auch kaum eine Rolle - nur das beste und teuerste Material wird eingesetzt, jeder denkbare Aufwand betrieben. Aber auch da kommt es letztlich auf Ideen an. Ob ein Werbespot funktioniert, liegt doch zum grössten Teil am Storyboard, und wenn das schwach ist, bewirkt auch der grösste technische Aufwand wenig.

Ich war einmal dabei, als bei Zermatt ein Coca-Cola-Spot für die Amerikaner gedreht wurde. Produktionskosten etwa eine halbe Million Franken. Auf dreieinhalbtausend Metern über Meereshöhe wurden um halb vier in der Morgendämmerung Coca-Cola- und Sprite-Büchsen vor dem Hintergrund des Theodulgletschers und des Kleinen Matterhorns abgefilmt. Ein halbes Dutzend Fotomodelle stand auf der Kante des Gornergrats; eines hatte noch eine Laterne in der Hand, als ob es die Berge anleuchten wollte, die vier Kilometer entfernt sind. Das war absurd. Die anwesenden Schweizer Techniker haben sich halbtot gelacht, und im Kino hat das dann ausgesehen, wie wenn man im Hintergrund ein Foto aufgeklebt hätte, man spürte keinerlei Distanz zu den Bergen. Mehr Geld, als bei dieser Produktion zur Verfügung stand, kann man gar nicht haben. Aber der Spot wurde deshalb nicht besser. Dasselbe haben wir schon viel billiger und viel besser realisiert.

FILMBULLETIN: Weshalb machst Du solche Arbeiten? Um zu leben? Oder doch, weil die Arbeit (wenn schon nicht das Produkt) interessant und herausfordernd ist?

ANDRE PINKUS: Leben muss man ja. Ich mache aber lieber Filme, die mich interessieren - auch wenn da wenig zu verdienen ist - und daneben ein paar Werbespots, als dass ich serienmässig an Filmen mitwirke, die man zwar vertreten kann, wo die Arbeit aber eigentlich langweilig ist.

Ausserdem machen Spots auch Spass, und es ist schon interessant, dabeizusein, um zu sehen, wie andere das machen. Etwa wenn ein französischer Star-Kameramann mit seinem Assistenten anreist, drei Koffern voll Glasfilter für die Kamera, sogenannte Verlauf-Filter, mitbringt und bei den Aufnahmen dann sein Büro aufzieht. Es gibt niemanden in der Schweiz, dem dasselbe Material zur Verfügung steht, und keinen, der damit genug Erfahrung hätte. Am Schluss sagt man sich zwar meist: Nun ja, soviel besser ist das eben auch nicht geworden.

FILMBULLETIN: Wie oft hast Du es erlebt, dass man mehr erreicht hätte, wenn grössere Mittel zur Verfügung gestanden hätten?

ANDRE PINKUS: Man kann jedes Projekt sowohl mit relativ wenig Mitteln als auch mit grossem Aufwand realisieren. Ein Film kann aber schon reicher werden, wenn er mit grösserem Aufwand realisiert wird. In einem Bildausschnitt ist statt einer Hausecke noch ein halbes Quartier drin; du kannst mehr Hintergrund zeigen, hast mehr Tiefe im Bild. Nur hilft das alles nichts, wenn die Geschichte zu dünn ist. Und eine dichte, gute Geschichte funktioniert eben auch dann, wenn sie mit weniger technischen Mitteln erzählt werden muss.

Dann muss man auch sehen, wie Spielfilmbudgets gemacht sind: Der Budgetanteil, den die grossen Stars abholen, ist unwahrscheinlich gross; die Kosten für technische Einrichtungen, die zwar spektakulär sind, aber eben auch nur spektakulär, ebenfalls. So gesehen sind unsere handgestrickten Special Effects genauso gut und kosten praktisch nichts.

FILMBULLETIN: Was ist ein handgestrickter Special Effect?
ANDRE PINKUS: Etwas Rauch machen. Eine Explosion zeigen, wie das mit unseren Mitteln möglich ist, ohne dass alles in der Luft herumwirbelt. Die mit vierzehn Kameras aufgenommene Explosion in Antonionis ZABRISKIE POINT - das ist schon eine hervorragende Szene mit unwahrscheinlich guten Aufnahmen. Aber der Film ist nicht wegen dieser Explosion gut oder schlecht, sondern wegen der Geschichte, die er erzählt.

FILMBULLETIN: Das Problem unzureichender Mittel existiert aber schon. Fredi M. Murer hat eine wesentliche Szene im Drehbuch zu seinem neuen Film HÖHENFEUER, die er in der Schweiz vom Budget her einfach nicht realisieren kann. Ein Blitz sollte in einen Baum einschlagen. Das ist bei uns aus finanziellen Gründen nicht zu machen. In GREYSTROKE etwa gibt es solche Bilder aber gleich dutzendfach.
ANDRE PINKUS: Jetzt eben hab ich das Buch «Special Effects» gelesen, das zur Berlinale-Retrospektive herauskam. Da erzählt der Effekt Spezialist Linwood G. Dunn aus Hollywood, wie billig die Aufnahmen des einstürzenden Eiffelturms in der Schlussszene zu THE GREAT RACE waren - die haben nämlich ganze 65 Dollar gekostet. Der 1965 gedrehte Film hatte ein Multi-Millionen-Dollar-Budget, in dem immerhin 35'000 Dollar für den Einsturz einer 4,80 Meter hohen Nachbildung des Eiffelturms veranschlagt waren. Einer von Dunns Mitarbeitern fand ein kleines Plastikmodell des Eiffelturms, und sie machten zum Spass einige Probeaufnahmen damit. Sie haben es in drei oder vier Stücke geschnitten, mit Schnüren umwickelt und vor eine fotografische Vergrösserung von Paris gestellt, aus welcher der echte Eiffelturm herausretuschiert war. Der Zusammensturz wurde mit 72 Bildern in der Sekunde auf 70mm-Film aufgenommen und dann dem Art-Director gezeigt. Da ihm die Szene gefiel, entschied er sich, das Ergebnis auch dem Regisseur zu zeigen, und liess die Aufnahmen bei den Rushes anhängen. Als der Regisseur und Produzent Blake Edwards die Muster visionierte, hielt er das Ding für die avisierte 35'000-Dollar-Miniatur. Da er mit den Aufnahmen zufrieden war, wurden sie auch im fertigen Film verwendet.
Ich kann mir deshalb gut vorstellen, dass die Aufnahme mit einem Modellbaum und einem handgestrickten Blitz auch bei uns zu realisieren ist.
FILMBULLETIN: Da sollte allerdings noch ein Knabe neben dem Baum stehen und weggeschleudert werden. Es wäre schon eine relativ komplizierte Szene.
ANDRE PINKUS: Gut. Du kannst auch mit einem Nebensatz im Drehbuch ein Dekor beschreiben, das finanziell in einer Schweizer Produktion nicht machbar ist.

Das ist übrigens genau unser Problem. Die Leute hier schreiben literarische Drehbücher - mehr noch: sie produzieren Literatur und keine Drehbücher. Im Nebensatz steht da noch, dass man am Schluss der Szene die nächtliche Strasse hinuntersieht. Nur die wenigsten wissen, wenn sie diesen Nebensatz hinschreiben, dass dies für dreissig Leute vierundzwanzig Stunden Arbeit gibt, weil die ganz Flucht der Strasse ausgeleuchtet, fünfhundert Meter Hintergrund gestaltet werden müssen. So ein Nebensatz macht leicht einen Preisunterschied von 10'000 Franken aus.
Oder Helikopter-Aufnahmen. Die sind zwar effektvoll, aber ich bin mir nicht so sicher, dass in jedem Film eine Helikopter-Aufnahme notwendig ist. Oft ist es weiter nichts als ein Gag, der enorm viel Geld kostet, vom Filmverlauf her aber überhaupt nicht gerechtfertigt ist.
FILMBULLETIN: Würdest Du meinen, dass die Mittel im Verhältnis zum Anspruch meist zu knapp sind?
ANDRE PINKUS: Welcher Regisseur ist schon bereit, eine Helikopter-Aufnahme aus dem Drehbuch zu streichen, damit die Equipe einen Tag länger arbeiten kann und etwas weniger Überstunden machen muss? Wenn etwas Geld übrigbleibt, überlegt doch jeder Regisseur, was er noch einbauen könnte oder welche Szene er streichen musste: er entscheidet sich doch nicht, die Arbeit etwas geruhsamer anzugehen.
FILMBULLETIN: Heisst das, dass Du der Meinung bist, dass selbst eine massive Erhöhung der Mittel für die Filmförderung nicht unbedingt zu besseren Arbeitsbedingungen für die Filmtechniker führt?
ANDRE PINKUS: Ich fürchte, dass dann nur aufwendiger produziert wird und kompliziertere Szenen geplant werden. Der Konflikt zwischen denen, die «nur» an den Filmen arbeiten, und jenen, die sich selber realisieren wollen - dieser Konflikt bleibt. Er ist nicht zu lösen. Die Autoren haben ihren Anspruch und werden ihn immer haben. Wahrscheinlich ist dieser Anspruch sogar notwendig - und wenn du sieben Jahre für die Realisierung eines Projektes benötigst, sind die Erwartungen an die Dreharbeiten und damit der Anspruch an die Mitarbeiter eben noch viel grösser.

Mit André Pinkus sprachen
Walter Ruggle und Walt R.Vian

André Pinkus
geboren am 1. September 1942 in Zürich
Volksschule und Lehre als Elektriker in Zürich, fünf Jahre Arbeit im Beruf, dann anderthalb Jahre festangestellt als Beleuchter bei Televico. Seit 1969 freischaffend als Beleuchter / Maschinist und Tonoperateur. Nebst den Arbeiten beim freien Filmschaffen auch immer wieder für Industrie- und Werbefilme tätig.

André Pinkus hat an folgenden Filmen mitgearbeitet:
1969 DDANACH von Robert Cohen
1970 BERICHT EINES UNTERLEGENEN von Friederich Schrag
1971 DER FALL von Kurt Früh
1972 LES SAINTES FAMMILLES von Pierre Koralnik
1974 ARBEITEREHE von Robert Boner
1973 SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG von Richard Dindo
1974 DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER von Yves Yersin
1974 TAG DER AFFEN von Uli Meier
1975 FLUCHTGEFAHR von Markus Imhoof
1975 KAISERAUGST, Filmcooperative
1976 DER GEHÜLFE von Thomas Koerfer
1977 LIEBER HERR DOKTOR, Filmkollektiv
1977 SAN GOTTARDO von Villi Hermann
1978 LE GAZ DU CHAMPS von Jean-Francois Amiguet
1978 VIOLANTA von Daniel Schmid
1978 LES PETITES FUGUES von Yves Yersin
1978 ALZIRE von Thomas Koerfer
1979 KOLLEGEN von Urs Graf
1979 DER NEID von Philippe Pilliod
1980 IL VALORE DE LE DONNE ... von Gertrud Pinkus
1980 L'ERMITE von Marcel Schüpbach
1980 WENN DIE CITY KOMMT von Erich Liebi / Anne Cuneo
1981 IL MATLOSA von Villi Hermann
1981 RÄUME SIND HÜLLEN ... von Lukas Strebel
1982 DAS GANZE LEBEN von Bruno Moll
1982 U.S.W. von Isolde Marxer
1983 DANS LA VILLE BLANCHE von Alain Tanner
1983 DIE SCHWIERIGE SCHULE DES EINFACHEN LEBENS von Alfi Sinniger
1984 LE GRAND VOYAGE von Richard Dindo
1984 DAS ERBE von Rainer Trinkler
1984 AVE MARIA von Bianca Conti-Rossini
1984 GOSSLIWIL von Hans Stürm, Bea Leuthold