

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 51 (1999)
Heft: 3

Artikel: "Ich betrete immer wieder Neuland"
Autor: Corradi, Pio / Waldner, Judith
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931792>

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: 12.01.2026

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

«Ich betrete immer wieder

Pio Corradi, geboren 1940, ist einer der renommiertesten Kameramänner der Schweiz. Seit rund 30 Jahren dreht er Spiel- und Dokumentarfilme mit bekannten Regisseuren wie Richard Dindo oder Fredi M. Murer, aber immer wieder auch mit ganz jungen Filmschaffenden.

Judith Waldner

Mit 17 haben Sie eine Lehre als Fotograf begonnen und sich damit früh für die Arbeit mit Bildern entschieden. Bis 15 hatte ich keine Idee, was ich werden wollte. Ich musste dann für drei Monate nach Davos zur Kur. Dort zeigte uns ein Lehrer am Freitagnachmittag Spielfilme, und ich wusste mit einem Mal: Ich will Filme machen. Doch ich hatte keine Ahnung, wie ich diesen Wunsch verwirklichen könnte, und habe mich auch nicht getraut, jemandem davon zu erzählen. Später hörte ich den Regisseur Kurt Früh in einem Radiointerview sagen, ein Kameramann müsse eigentlich Fotograf sein. So entschloss ich mich, eine Lehre zu machen. Ganz entscheidend war dann 1959 die Ausstellung «Der Film» im Zürcher Museum für Gestaltung, zu der ich mehrmals gepilgert bin. Sie fand in einer Zeit statt, in welcher der Schweizer Film am Boden lag, und sie war für mich ein Kick, ein Auslöser.

Wie ging es weiter?

Ich habe als Kameraassistent begonnen, hatte einige Zeit einen Vertrag beim Schweizer Fernsehen – damals die einzige Ausbildungsmöglichkeit. 1966 dann hat Grigori Alexandrow hierzulande «Lenin in der Schweiz» gedreht. Ich habe als Kameraassistent mitgearbeitet, und das war ein weiterer Kick: Ich konnte beobachten, was die russische Crew wie gemacht hat. Nach weiteren Assistenzen habe ich dann 1971 als Kameramann begonnen, bei Markus Imhoofs «Volksmund oder man ist, was man isst».

Seit damals hat sich viel verändert.

Als ich angefangen habe, waren die Kameras rund 50 Kilo schwer, der Job war ein echter Zügelmann-Beruf. Sehe ich heute Filme aus jener Zeit, staune ich über die Beweglichkeit der Kamera. Als ich Mitte 20 war, kam die Novuelle Vague. Man begann, mit anderen Mitteln zu arbeiten: Es wurde aus der Hand gedreht, man befestigte die Kamera an Einkaufswagen, kurz: Die Kamera hat sich befreit. Mein Durchbruch kam in diesem Umfeld; Erfolg hatte,

wer mit der Handkamera perfekt umgehen konnte.

Wie gestaltet sich die Zusammenarbeit von Regie und Kamera?

Zuerst muss man sich überlegen, wie ein Film daher kommen soll. Ist es ein schneller oder ein langsamer Film? Sind lange Einstellungen gewünscht? Kurz: Man unterhält sich über den Stil. Ich finde es schwierig, wenn es in einem Drehbuch fixe Anweisungen gibt. Ein Regisseur, selbst wenn er sehr viel Routine hat, sieht kaum je den ganzen Film vor sich, sondern lediglich Passagen. Handelt es sich dabei um Rückblenden, um eine Vision oder ähnliches, können diese unter Umständen anders aussehen als der Rest des Films. Ist das nicht der Fall, muss der Rest genau zu diesen Passagen passen, und das ist oft schwierig. Einfacher ist es, wenn man mit dem Regisseur ganz von vorne anfangen, die Form des ganzen Films diskutieren kann.

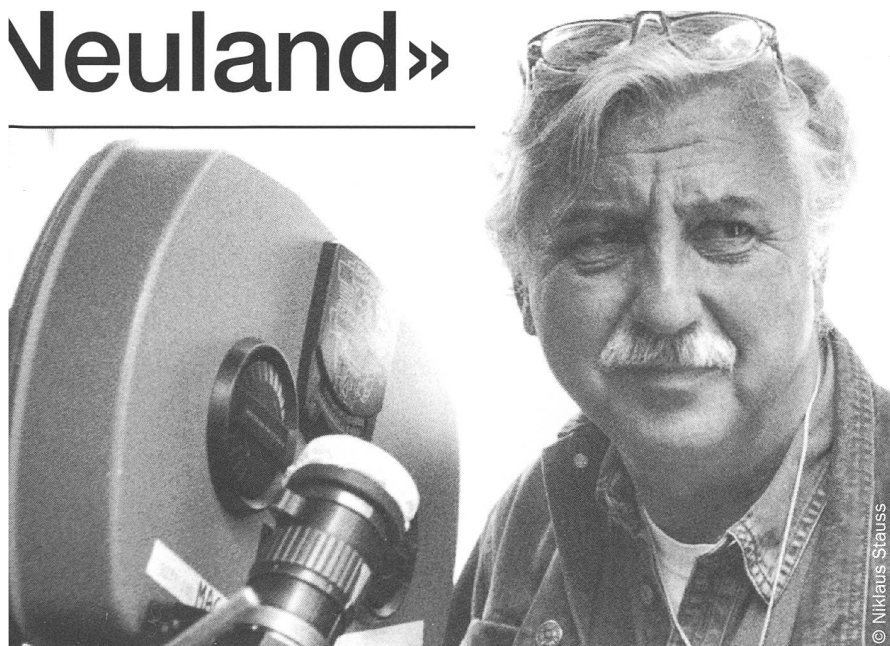
Nach dem Dreh kommt der Schnitt. Sind sie da beteiligt?

Beim Spielfilm hält man sich eher ans Buch, doch auch hier werden viele Filme ganz anders montiert, als ursprünglich vorgesehen. Da kommen dann oft Rückfragen an mich. Bei Dokumentarfilmen wird oft länger am Schnitt gearbeitet, und auch hier gibt es – wie beim Spielfilm – Unterschiede. Richard Dindo etwa hat genaue Vorstellungen, wie er schneiden will, und ich sehe dann den fertigen Film. Dann gibt es auch Produktionen, bei denen ich mehrmals im Schneiderraum bin und mitdiskutiere.

Arbeiten Sie lieber im dokumentarischen oder im fiktionalen Bereich?

Der Kameramann Nestor Almendros, der sowohl Spiel- wie auch Dokumentarfilme realisiert hat, ist für mich ein Vorbild; ich bewundere seine Virtuosität. Ich selber mache gerne Spielfilme, kann mir aber nicht vorstellen, einen nach dem anderen zu drehen; das würde mich nicht befriedigen. Im dokumentarischen Bereich arbeite ich unter anderem gern, weil hier die Freiheit des Kameramanns relativ gross, die Arbeit spontaner ist und man zum Teil auch kurzfristig

Neuland»



disponieren und entscheiden muss. So wollten wir Ulrike Kochs «Die Salzmänner von Tibet» auf Film drehen, doch China hat die Einfuhr des Materials verboten. Wir befanden uns in Lhasa, und die Frage war: Gehen wir nach Hause und geben wir das Projekt auf? Kurz zuvor war die neue DV-Kamera von Sony auf den Markt gekommen. Und so entstand die Idee, jemanden als Tourist mit dieser kleinen Kamera einreisen zu lassen und den Film damit zu machen. Ich habe mit dem Produzenten Alfi Sinniger telefoniert, er sagte: Bring Material für mindestens eine Stunde, damit aus dem Projekt im schlimmsten Fall ein Fernsehfilm werden kann. Es wurde dann doch ein Kinofilm daraus: Die Idee mit der DV-Kamera hat funktioniert. Und es war der erste Transfer von Digitalkamera-Aufnahmen auf 35mm der Firma Swiss Effects.

Sie haben an allen möglichen Orten gedreht.

Das Schöne bei der Arbeit an Dokumentarfilmen ist auch, dass man immer wieder Neuland betritt. Als wir für «Salzmänner» abmarschiert sind, um den Salzsee zu suchen, wussten wir nicht, wohin es geht. Man hatte uns erzählt, wie es dort oben aussieht. Doch meine Vorstellungen wurden von der Realität mehrfach übertroffen: Ich habe mir diesen Ort nicht so beeindruckend vorgestellt. Letztes Jahr war ich mit dem neuen Film von Matthias von Gunten beschäftigt. Wir waren an der Elfenbeinküste mit einer Schimpansenfamilie unterwegs, und was ich da erlebt habe, hätte ich als «Normalverbraucher» nie erleben können. Doch im Vordergrund steht, mögen die Drehorte noch so ungewöhnlich sein, immer die Frage: Was mache ich hier für eine Filmszene? Eine Reise findet nie um ihrer selbst willen statt, ich habe vor Ort eine Funktion.

Dokfilme zeigen oft dunkle Seiten des Lebens.

Ja. Ich war beispielsweise im letzten November in Kroatien, beim Dreh des neuen Films von Andreas Hoessli über vom Krieg traumatisierte Leute. Wir haben zahlreiche Interviews gemacht, und auf den Gesichtern unserer Gesprächspartner hat sich sehr viel abgespielt. Man sieht, dass in diesen Menschen etwas ist, das sie fast nicht mehr wegbringen können. Das hat mich betroffen gemacht und es beschäftigt mich. Nach den Dreharbeiten reise ich nach Hause, doch wenn mich Menschen und Schicksale beschäftigt haben, vergesse ich sie nicht mehr.

Um nochmals etwas Formales anzusprechen: Sie haben sowohl in Schwarzweisse wie auch in Farbe gedreht.

Farbe oder Schwarzweiss, das sind punkto Kameraarbeit zwei ganz verschiedene Dinge. So müssen etwa bei schwarzweissen Aufnahmen die Kontraste anders sein, damit am Schluss nicht das ganze Bild einheitlich grau wirkt. Heute ist es aber schwierig, schwarzweisse Filme zu finanzieren, da das Fernsehen farbige Produktionen wünscht.

Lisa Faessler's «Tumult im Urwald» hat farbige und schwarzweisse Passagen. Haben Sie verschiedene Kameras verwendet?

Die Schwarzweiss-Aufnahmen vermitteln eine Idee des Reinen, wie man sie von den Indianern nach wie vor hat, und die farbigen Teile verkörpern die gegenwärtige Realität. Diese Pole wollte ich in den Film bringen. Nun hätte man alles auf Video aufnehmen und bei gewissen Sequenzen die Farbe später entfernen können. Doch ich wollte für die schwarzweissen Teile eine Film- und für die anderen eine Digitalkamera. Das sind zwei Geräte, die unterschiedliche Stile mit sich bringen. Ich kann mit der Filmkamera nicht das machen, was ich mit der kleinen Digitalkamera machen kann – und umgekehrt.

Schicken Ihnen die Regisseure Drehbücher zu, oder kommt die Zusammenarbeit auf andere Art zustande?

Einerseits erhalte ich Drehbücher einfach zugeschickt, von Regisseuren oder Produzenten. Andererseits werde ich von Leuten, die ich kenne, angerufen und gefragt, ob ich Interesse hätte. Ich arbeite übrigens sehr gerne mit jungen Regisseuren zusammen. Mich interessiert, was sie machen – und wie sie es machen. ■

Filmografie von Pio Corradi online unter www.zoom.ch