

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 32 (1990)  
**Heft:** 170

**Artikel:** "Man muss die dritte Dimension erst schaffen, mit Licht, mit Schatten, mit Farbe" : Gespräch mit dem Kameramann Vilmos Zsigmond  
**Autor:** Midding, Gerhard / Beier, Lars-Olav / Zsigmond, Vilmos  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866879>

### **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:** 15.01.2026

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

# „Man muss die dritte Dimension erst schaffen, mit Licht, mit Schatten, mit Farbe“

Gespräch mit dem Kameramann Vilmos Zsigmond

FILMBULLETIN: Mister Zsigmond, *THE SHADOWMAKERS* ist, wie viele Ihrer Filme, ein *period picture*: der Zuschauer betrachtet eine vergangene Epoche wie auf einer alten Fotografie. Haben Sie ein Faible dafür?

VILMOS ZSIGMOND: Ich mag *period pictures*, denn sie sind eine wunderbare Abwechslung von den üblichen Gegenwartsfilmen. Ich bemühe mich auch immer, unterschiedlich an die verschiedenen Epochen und die verschiedenen Filme heranzugehen.

FILMBULLETIN: Wieviel geht an Recherche in die visuelle Konzeption eines solchen Films ein? Ich denke etwa an das erstaunliche Gelb von Oppenheimers *Cabriolet*.

VILMOS ZSIGMOND: Ein Grossteil dieser Dinge geht auf den *production designer* zurück. An solchen Entscheidungen ist ein Kameramann meist nur beteiligt, wenn er schon monatelang vor Beginn der Dreharbeiten an dem Projekt gearbeitet hat. Meist ist es aber so, dass gewisse Entscheidungen schon getroffen worden sind, wenn man engagiert wird.

In *THE SHADOWMAKERS* wollten wir die Atmosphäre von Santa Fe, New Mexico, rekonstruieren: die Berge, die Wüste, den Sand und den Erdboden, der etwas orange-farben ist. Ich weiss aber nicht, ob diese Dinge wirklich so wichtig sind: würde es für den Film einen grossen Unterschied bedeuten, wenn wir diese Farben nicht drin gehabt hätten?

FILMBULLETIN: Ich denke, doch: der Film ist von einer leuchtenden Helligkeit und Klarheit, die der düsteren und grauenvollen Geschichte, die er erzählt, widerspricht.

VILMOS ZSIGMOND: Ich verstehe. Es ist schön, wenn das Publikum so reagiert. Meist spiele ich diese ästhetischen Entscheidungen herunter, denn häufig fallen sie dem Publikum und den Kritikern nicht auf.

FILMBULLETIN: Stimmt es, dass *THE SHADOWMAKERS* nicht in New Mexico, sondern in Mexico gedreht wurde?

VILMOS ZSIGMOND: Wir haben alle Aussenaufnahmen in Mexico gedreht und das war eine sehr gute Entscheidung, denn die Wetterverhältnisse waren ganz ähnlich.

Ausserdem existiert, wie Sie sich vorstellen können, das Los Alamos des Jahres 1945 längst nicht mehr, es ist eine grosse Stadt geworden. Wir hätten dort nicht mehr drehen können, und seltsamerweise hatte unser tatsächlicher Drehort sehr grosse Ähnlichkeit mit der Gegend, in der Los Alamos ursprünglich gebaut worden war. Nur den Erdboden mussten wir aus fünfzig Meilen Entfernung herbeischaffen, ganze Wagenladungen voll, um den richtigen Farbton auf den Strassen zu erzielen, denn die waren eigentlich eher schwarz dort unten. Das war das einzige, das nicht nach New Mexico aussah.

FILMBULLETIN: Zu den visuellen Qualitäten von *THE SHADOWMAKERS* gehört auch, wie Innen- und Aussenaufnahmen miteinander kombiniert und ausbalanciert sind. Haben Sie das zusammen mit Roland Joffé ausgearbeitet?

VILMOS ZSIGMOND: Nein, das ist gewöhnlich die Arbeit des Kameramannes. Diese Balance zwischen Innen und Aussen sieht auch bei jedem Kameramann unterschiedlich aus. Viele Kameraleute bleichen die Fenster so sehr aus, dass man gar nicht weiss, was draussen los ist, ob es Morgen, Mittag oder Abend ist. Das wird häufig gemacht, wenn man *on location* dreht, aber eigentlich ist es nicht der richtige Schauplatz. Die einfachste Lösung ist dann zu sagen: Vergessen wir die Aussenwelt einfach! Ich hingegen verwende immer sehr viel Sorgfalt darauf, dass man durch die Fenster sehen kann: wo wir uns im Augenblick befinden, ist immer auch ein Teil der Geschichte! Es trägt vielleicht nicht zum Thema oder zum Dialog bei, aber für das Publikum ist es wichtig, das Gefühl zu haben, an einem realen Ort zu sein. Das Auge ist schliesslich eine grossartige Kamera: es kann im Dunkeln sehen, und in der Helligkeit, das Auge hat keine Anpassungsprobleme. Und um diesen Effekt bemühe ich mich auch in meinen Filmen: die Kamera soll das zeigen, was auch das Auge in einer gegebenen Situation sehen könnte.

FILMBULLETIN: Wie war es im konkreten Fall von THE SHADOWMAKERS, haben Sie sich da mit dem production designer abgesprochen, um diese Transparenz der Räume zu gewährleisten?

VILMOS ZSIGMOND: Auch der production designer war sich der Tatsache bewusst, dass wir an einem der schönsten Flecken der Erde drehen, mit den prächtigen Wolken und Bergen im Hintergrund. Es wäre eine Schande gewesen, wenn der Zuschauer *nicht* durch die Fenster hätte sehen können!

FILMBULLETIN: Das vermittelt einen Eindruck der Tiefe des Bildes, genau wie die Totalen einen Eindruck der Weite vermitteln. Wie kommt es, dass Sie so viele Momente – ich denke da etwa an die frappierende Szene, in der Oppenheimer die Nachricht vom Tod seiner Geliebten bekommt – in Totalen erzählen?

VILMOS ZSIGMOND: Dafür habe ich eine grosse Vorliebe, man muss die Totalen aber sehr sparsam verwenden. Es ist vielfach auch schwierig, einen Regisseur dazu zu bewegen, eine Szene in einer Totalen aufzunehmen. Viele Regisseure sagen sich: «Okay, fange ich erst einmal mit einer Totalen an.» Aber in diesen Totalen passiert nichts, die erfüllen nur die Funktion eines *establishing shots*. Bei den Dialogen wählt man eine nähere Einstellung. Und da die meisten Filme beim Schnitt noch viel zu lang sind, landen die Totalen immer als erstes auf dem Boden des Schneideraums – einfach, weil es in den Einstellungen keinen Dialog gibt, weil in ihnen «nichts erzählt wird». Aber da wird etwas erzählt, die meisten Leute merken es nur nicht!

Man muss in den Gesprächen mit Regisseuren immer sehr aufpassen, damit in den Totalen etwas Interessantes passiert.

FILMBULLETIN: Die meisten Ihrer frühen Filme sind im Breitwandformat, nicht wahr?

VILMOS ZSIGMOND: Alle meine frühen Filme waren im Breitwandformat, heute ist das nicht mehr so häufig der Fall. Damals habe ich immer mit anamorphotischen Linsen gedreht, im Panavision-Format. Ich hatte immer das Gefühl, dass man bei einer Panavision-Aufnahme, auch in einer nahen Einstellung, die Weite des Raumes *hinter* den Figuren spürt, selbst wenn man nicht mit Weitwinkelobjektiven dreht.

FILMBULLETIN: SCARECROW von Jerry Schatzberg und Ihre Filme mit Robert Altman erwecken sehr stark den Eindruck der Improvisation. Wie reagieren Sie mit der Kamera auf diese Arbeitsweise?

VILMOS ZSIGMOND: Ich habe mit sehr vielen Regisseuren gearbeitet, deren Stil auf der Improvisation beruht. Diese Regisseure richten eine Einstellung nicht lange vorher ein, sie machen keine langen Stellproben mit den Schauspielern. Da muss man als Kameramann eben schnell auf das reagieren, was vor der Kamera passieren wird! Bei SCARECROW wussten wir zum Beispiel nicht genau, wie die Eröffnungseinstellung aussehen sollte. Wir wussten, dass sich Gene Hackman und Al Pacino in der ersten Szene auf einer Landstrasse treffen sollten, das war alles. Es war unser erster Drehtag. Wir hatten keinen Wind für diese Szene eingeplant, der überraschte uns einfach. Aber ich finde, wir hatten grosses Glück damit. Als sich die Wolken zusammenzogen, hatte Jerry

Schatzberg gerade noch genug Zeit, Gene Hackman auf den Hügel zu schicken, von dem er herabsteigen sollte. Es gab keine Zeit mehr für Proben und gar nichts. Ich stand hinter der Kamera und wartete. Während Gene hinabstieg, wurde der Wind immer stärker. Gene hatte Schwierigkeiten dabei, durch den Zaun zu klettern und die Strasse herunter zu gehen. In solchen Fällen bediene ich die Zoomlinse immer selbst, um sie immer aufs Neue der Situation anzupassen.

FILMBULLETIN: Gerade in SCARECROW scheint die Kamera wie zufällig auf die Schauspieler zu reagieren, aber die Kompositionen sind alles andere als zufällig. Wessen Idee war es beispielsweise, in der Szene, wo Pacino seine Ex-Frau anruft, darauf zu achten, dass man das Kreuz an der Wand immer im Hintergrund sieht?

VILMOS ZSIGMOND: Das war Schatzbergs Entscheidung. Schauen Sie, man muss immer wieder betonen, dass Film eine Gemeinschaftsarbeit ist. Man tauscht sich aus, viele gute Ideen stammen vom Regisseur oder vom production designer. Ich finde, dass meine besten Filme – die, die am besten aussehen – immer in Zusammenarbeit mit den besten *production designers* oder *art directors* entstanden sind. Wenn eine Menge Überlegungen hinter einem Set stecken, etwa, was die Auswahl der Farben betrifft, kann ich als Kameramann gar nicht mehr so viel machen. Ich kann etwas durch die Ausleuchtung verändern, aber nicht viel mehr.

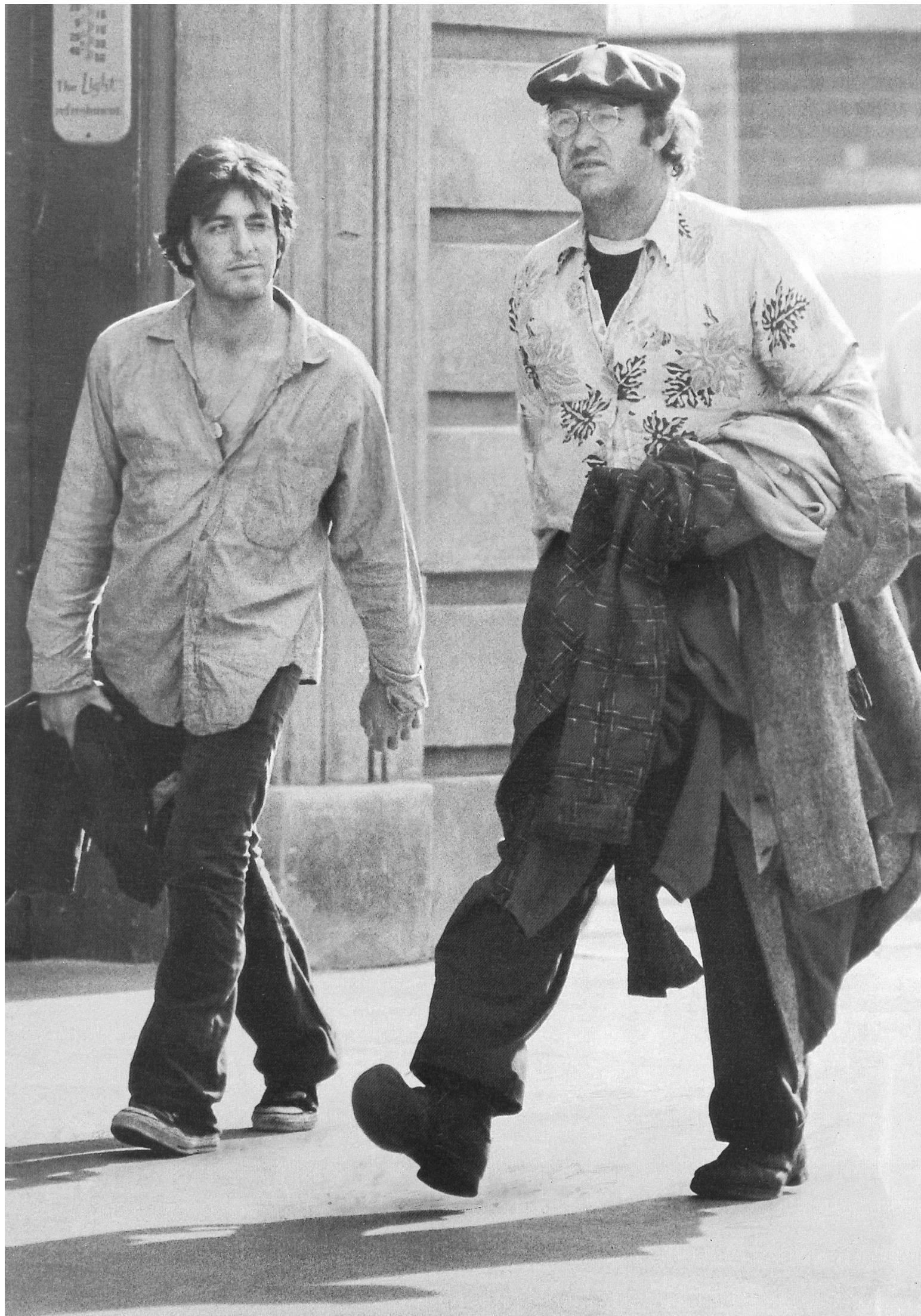
FILMBULLETIN: Wie wichtig ist bei dieser improvisierten Arbeitsweise, dass die Szenen in ihrer chronologischen Reihenfolge gedreht werden, wie es zum Beispiel bei MCCABE AND MRS MILLER der Fall war?

VILMOS ZSIGMOND: MCCABE AND MRS MILLER wurde mehr oder weniger in *continuity* aufgenommen, aber dafür gab es auch einen Grund: das Drehbuch war anfangs noch nicht zufriedenstellend, Warren Beatty und Altman waren noch nicht glücklich damit und schrieben es Tag für Tag um. Wenn wir an einem Tag eine Sequenz abgedreht hatten, gingen sie nach Haus und überlegten sich, was wir am nächsten Morgen machen sollten. Natürlich hatten sie die Hauptlinien der Geschichte im Kopf, aber sehr viele Dinge «erträumten» sie von Tag zu Tag. Und wir hatten bei MCCABE AND MRS MILLER grosses Glück: die Stadt war eine echte Stadt, die wir für diesen Film gebaut haben, und die Schauspieler lebten auf dem Set in den Häusern. Das war im Grund die Situation wie mit einem Theaterensemble, Robert musste einfach nur alle Leute zusammenrufen, um ihnen zu erzählen, was für den jeweiligen Drehtag geplant war. Deshalb war es bei diesem Film sehr leicht, zu improvisieren. Auf diese Weise entstand zum Beispiel die Friedhofsszene, bei der die Mädchen aus dem Bordell anfangen zu weinen. Da gab es keine Probleme, das haben wir kurz auf dem Set geprobt und dann gedreht. Ich glaube, das ist auch der Grund, weshalb alles in dem Film so frisch und spontan wirkt.

FILMBULLETIN: Haben Sie im Gegensatz dazu auch schon mit Regisseuren gearbeitet, die vor Drehbeginn bereits alles auf *storyboards* festgelegt hatten?

VILMOS ZSIGMOND: Ja, mit Steven Spielberg, als wir CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND drehten. Die meisten Spezialeffects-Szenen entstanden nach *storyboards*, da wussten wir genau, was wir tun würden. Das









gilt natürlich nicht für alle Szenen, denn CLOSE ENCOUNTERS wurde on location gedreht. Oft bekommt man aber nicht die idealen Drehorte, oder sie haben sich verändert. Selbst Steven musste eine Menge improvisieren! Brian De Palma ist ein anderer Regisseur, der schon im vornherein genau festlegt, was er tun wird: er macht storyboards von jeder einzelnen Einstellung eines Films.

FILMBULLETIN: Welche von beiden Arbeitsweisen ziehen Sie vor?

VILMOS ZSIGMOND: Ich ziehe die Improvisation vor, denn sie ermöglicht es mir, etwas auszuprobieren, zum Beispiel mit dem Licht.

Es entspricht einfach nicht meinem Arbeitstempament, die Lichtquellen auf einem Diagramm festzulegen – hier ein 5k Scheinwerfer, dort ein 4k etcetera – und dann weiss der Regisseur nicht einmal genau, wie er die Szene drehen will. Meist kann man sich auch nicht an die Beschreibung der Szene im Drehbuch halten, vielleicht möchte einer der Schauspieler nicht aus dem Schlafzimmer kommen, sondern doch lieber aus der Küche, weil er es richtiger findet, wenn seine Figur sich einen Kaffee kocht. Wenn man also nicht alles bis ins Detail vorherbestimmen kann, warum sollte ich mich dann auf etwas festlegen und dadurch dem Regisseur vorschreiben, wie wir es machen sollten? Zu dieser Art von Kameralenten gehöre ich nicht, ich bin bereit, mich in den Dienst des Regisseurs zu stellen: was er will, versuche ich ihm zu geben.

FILMBULLETIN: In bezug auf die Kameraarbeit ist THE LONG GOODBYE einer der aberwitzigsten Filme der siebziger Jahre, die Kamera...

VILMOS ZSIGMOND: ... bewegt sich unaufhörlich! (lacht)

FILMBULLETIN: Und die Bewegungen scheinen nirgendwohin zu führen, wie die Ermittlungen des Detektivs.

VILMOS ZSIGMOND: Richtig, die Kamerabewegungen ergeben ganz bewusst keinen Sinn. Zuerst hat mich das auch etwas verstört. Das ist ein «gimmick», und von so etwas gehe ich nicht gern aus.

Aber ich habe etwas sehr Wichtiges entdeckt, während wir den Film drehen. Aufgrund der Beweglichkeit der Kamera hatten wir ein unglaubliches Gefühl der Tiefe, und der Film bekam eine dritte Dimension. Denn die feststehende Kamera kennt nur zwei Dimensionen, man muss die dritte erst schaffen, mit Licht, mit Schatten, mit Farbe. Dadurch, dass sich die Kamera bewegt, hat man augenblicklich die dritte Dimension. Die Beziehung der Gegenstände untereinander verändert sich. Und wenn sich die Kameraarbeit nicht verselbstständigt, kann man auf diese Weise ungemein viel zum Erzählen der Geschichte beitragen. Das hat auch Roland Joffé gemerkt, der bewegt die Kamera ebenfalls sehr viel.

FILMBULLETIN: Wie wählen Sie die Filme aus, an denen Sie mitarbeiten? Ist die Abwechslung für Sie da ein Kriterium? Ihre Filme aus den siebziger Jahren unterscheiden sich ja mitunter radikal voneinander: ein Film wie OBSESSION besitzt eine traumähnliche Qualität, ein Film wie DELIVERANCE verlangt Realismus.

VILMOS ZSIGMOND: Mein Interesse an einem Film wird meist vom Drehbuch geweckt und von der Aussicht, mit einem bestimmten Regisseur arbeiten zu können. Die Abwechslung ist Resultat davon: Themen und Regisseure unterscheiden sich voneinander, da geht man auch als Kameramann unterschiedlich an sie heran. Je-



THE DEER HUNTER von Michael Cimino



THE LAST WALTZ von Martin Scorsese



OBSESSION von Brian De Palma

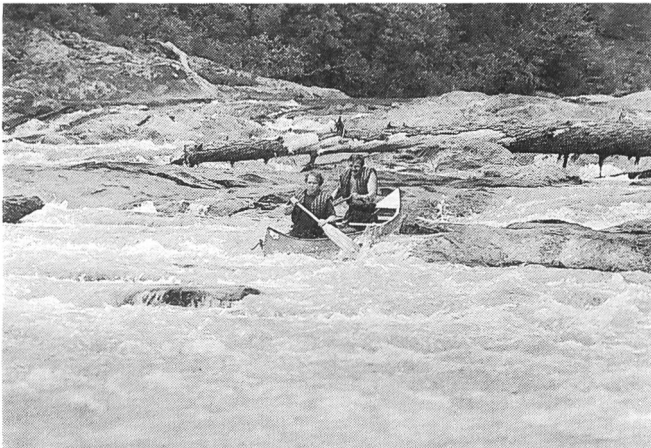


MCCABE AND MRS MILLER von Robert Altman

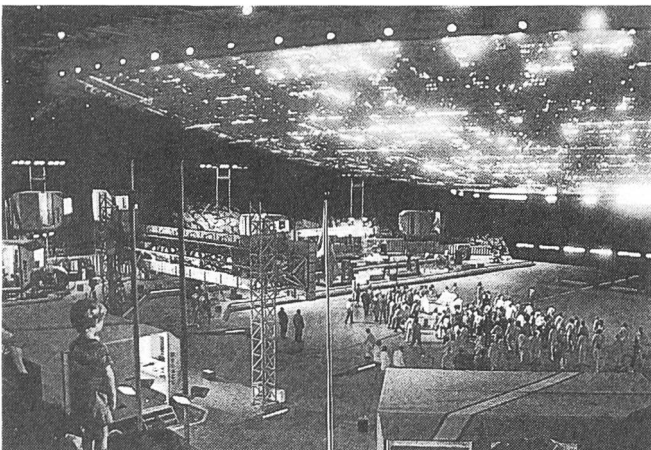




SCARECROW von Jerry Schatzberg



DELIVERANCE von John Boorman



CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND von Steven Spielberg



THE ROSE von Mark Rydell

der Film entwirft seine eigene Welt und verlangt seinen eigenen Stil. Das ist natürlich ideal, weil man manche Dinge sehr schnell leid wird. Früher habe ich oft Filme in einem diffusen, weichen Licht gedreht, das Negativ wurde geflasht, und das ergab den Eindruck verblasener Pastellfarben. MCCABE AND MRS MILLER war der erste Film, bei dem ich diese Sünde begann. (lacht) Irgendwann war ich das leid, jeder hatte sich in diesen Stil verliebt, und deshalb hatte ich mein Interesse daran verloren.

FILMBULLETIN: Sind physische Herausforderungen für Sie ein Kriterium? Ich denke an eine Linie, die sich an DELIVERANCE, THE DEER HUNTER und THE RIVER entlang durch Ihr Werk zieht.

VILMOS ZSIGMOND: Herausforderungen dieser Art sind gut für Filme, sie machen sie «filmischer». Bei DELIVERANCE folgten wir – meine Assistenten, der *camera operator* und ich – den Schauspielern in einem Schlauchboot den Fluss hinab. Das war die einzige Möglichkeit, von Punkt A zu Punkt B zu gelangen. Wenn wir einen guten Drehort fanden, hielten wir an und fingen an zu drehen. Die Schauspieler fanden das offenbar grossartig, die wollten gar nicht, dass sie in den gefährlicheren Szenen gedoubelt wurden. Wir hatten Stuntmen für die Szenen in den Stromschnellen, aber die Schauspieler verliebten sich in die Herausforderung und machten alles selbst. Im ganzen Film gibt es vielleicht eine Einstellung mit einem Double, eine Totale.

THE DEER HUNTER war eine grosse Herausforderung, weil wir so viele Schauplätze hatten – so viele, dass sie für zehn Filme gereicht hätten: die Hochzeit in der Kirche, Szenen in Cleveland, die Jagdszenen in den winterlichen Bergen, die Vietnamszenen, die wir am River Kwai drehten. Ich mag Filme, die mir die Möglichkeit geben, visuell so viele unterschiedliche Dinge zu tun.

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie immer noch häufig mit Ihrem Landsmann Laszlo Kovacs zusammen?

VILMOS ZSIGMOND: Wir haben THE LAST WALTZ zusammen gemacht, aber da gab es auch noch acht andere Kameraleute, weil es ein Konzertfilm war. Bei THE ROSE war Laszlo mein *camera operator*.

Es passiert häufig, dass nach dem Schnitt eines Films noch Szenen nachgedreht werden müssen, es werden noch *retakes* und *pick-up-shots* benötigt. Wenn ich dann nicht mehr verfügbar bin, weil ich schon an einem anderen Projekt arbeite, rufe ich Laszlo an und bitte ihn, das für mich zu übernehmen. Ich weiss, dass er es genau so machen wird, wie ich es getan hätte. Und umgekehrt ist es genauso, auch ich helfe ihm gern aus.

FILMBULLETIN: Ist es nicht immer problematisch, einen anderen Kameramann abzulösen, zum Beispiel weil man sich dem Stil eines anderen anpassen muss? Wie war das etwa bei CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND, an dem eine Vielzahl von Kameraleuten beteiligt war?

VILMOS ZSIGMOND: Im Fall von CLOSE ENCOUNTERS drehte ich etwa neunzig Prozent des Films. Aber zwei Jahre später wollte Steven eine «special edition» des Films drehen. Er war offensichtlich mit dem ursprünglichen Film nicht zufrieden, denn aus Budgetgründen hatte er gewisse Szenen, die ihm wichtig waren, nicht drehen können – beispielsweise die Szenen im Sandsturm, die Anfangsszenen des Films, die dann William Fraker gedreht hat. Da musste nichts einem vorgegebe-



nen Stil angepasst werden, das waren ganz andere Szenen. Natürlich riefen mich die anderen Kameralleute an, die nach mir am Film arbeiteten, und ich erzählte ihnen, welche Filter ich benutzt hatte, welches Licht und so weiter. Da gibt es also schon ein Interesse, sich einem Stil anzupassen.

Ich selbst habe es mir zur Regel gemacht, einen Kameramann nur dann abzulösen, wenn er selbst mich darum bittet. Es kommt oft vor, dass Regisseure und Produzenten ohne das Wissen des ursprünglichen Kameramannes einen neuen engagieren. Auf eine solche Situation will ich mich nicht einlassen.

Im Übrigen sind aber heutzutage die Grenzen nicht mehr so einfach zu ziehen. Viele Szenen werden von Kameralleuten des zweiten Stabes, von *second-unit*-Kameralleuten gedreht. Und oft, ohne dass sie dafür einen Credit erhalten! Wie in *OUT OF AFRICA*. Da gab es so wunderbare Szenen, die der *second-unit*-Kameramann gedreht hat. Aber David Watkin hat den Oscar dafür bekommen, wahrscheinlich sogar wegen der Szenen, die ein anderer gefilmt hat! So wird heutzutage gearbeitet, nur der Regisseur ist meist von Anfang bis Ende bei einem Film dabei.

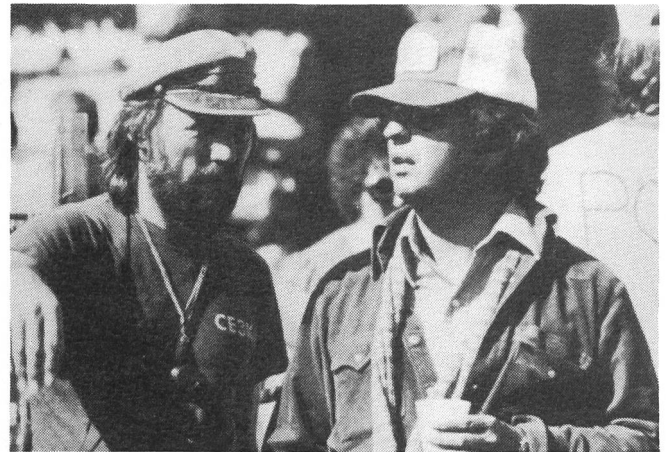
FILMBULLETIN: Wie war es bei *JINXED*: haben Sie da auch an den *second-unit*-Szenen mitgearbeitet, die Sam Peckinpah inszeniert hat?

VILMOS ZSIGMOND: Ja, das war ganz grossartig für mich, denn der war ein wirklich guter Action-Regisseur. Er wusste, was er wollte.

FILMBULLETIN: Ich nehme an, die Arbeit mit ihm unterschied sich sehr von der Arbeit mit Don Siegel, dem eigentlichen Regisseur des Films.

VILMOS ZSIGMOND: Die besten Szenen haben wir mit Peckinpah gedreht! Don Siegel und Peckinpah waren befreundet, und Don hatte ihn engagiert, weil niemand zu diesem Zeitpunkt mit ihm arbeiten wollte. Er hatte einen sehr schlechten Ruf. Ausserdem war er krank, er hatte einen Herzschrittmacher bekommen. Aber bei der Arbeit an *JINXED* war er wieder fit und wollte beweisen, dass er wieder arbeiten konnte. Don Siegel war nicht sehr am Film interessiert, vor allem, weil Bette Midler mitspielte. Die hat er ganz furchtbar gehasst. Er war auch leider schon sehr alt damals, und physisch nicht mehr auf der Höhe. Vor allem störte ihn, dass ich zu schnell für ihn war. (lacht) Er gab mir immer Einstellungen, von denen er glaubte, sie seien für mich sehr schwer auszuleuchten, aber tatsächlich waren die dann immer ein Klacks. Er fragte mich: «Wie lange brauchst du, um das auszuleuchten?» «Etwa eine Dreiviertelstunde». «Jesus, kannst du das nicht langsamer machen?» «Na, mal sehen, was ich da tun kann.» Er ging dann in seinen Wohnwagen und legte sich schlafen. Meist war ich sehr schnell fertig. Wenn dann der Produzent auf dem Set war, wurde es schwierig: er sah, dass wirklich niemand auf dem Set mit irgendetwas beschäftigt war, und ich konnte ihn am Ende nicht mehr anlügen. Ich bat mir dann immer fünf Minuten aus und ging schnell los, um Don zu wecken. Der war immer sauer, weil er viel zu früh geweckt wurde. Wie gesagt, er war nicht sehr an dem Film interessiert.

Das Gespräch mit Vilmos Zsigmond führten Gerhard Middling und Lars-Olav Beier in Berlin



### Vilmos Zsigmond

am 16. Juni 1930 in Ungarn geboren. Er besuchte 1951 bis 1955 die Filmhochschule in Budapest. Emigrierte 1956 mit seinem Studienkollegen Laszlo Kovacs in die USA. Arbeitete als Fotograf und im Kopierwerk, bevor er über Aufträge für Lehrfilme und Arbeiten als Fernsehkameramann Mitte der sechziger Jahre Filmkameramann werden konnte.

Einige seiner Filme als Kameramann:

- 1963 THE INCREDIBLY STRANGE CREATURES WHO STOPPED LIVING AND BECAME MIXED-UP ZOMBIES Regie: Dennis Steckler (Kamera: Joseph U. Mascelli, Kamera-Operator: Vilmos Zsigmond)
- THE SADIST Regie: James Landis
- 1964 THE TIME TRAVELERS Regie: Ib Melchior
- 1965 DEADWOOD '76 Regie: James Landis (mit L. Guinn)
- 1967 THE NAME OF THE GAME IS KILL Regie: Gunnar Hellström
- 1969 THE MONITORS Regie: Jack Shea
- FUTZ Regie: Tom O'Horgan
- THE SKY BUM Regie: Bruce Clark
- 1970 THE HIRED HAND Regie: Peter Fonda
- RED SKY AT MORNING Regie: James Goldstone
- MCCABE AND MRS MILLER Regie: Robert Altman
- 1971 DELIVERANCE Regie: John Boorman
- HORROR OF THE BLOOD MONSTERS Regie: Al Adamson
- FIVE BLOODY GRAVES Regie: Al Adamson
- IMAGES Regie: Robert Altman
- 1972 THE LONG GOODBYE Regie: Robert Altman
- 1973 SCARECROW Regie: Jerry Schatzberg
- THE SUGARLAND EXPRESS Regie: Steven Spielberg
- CINDERELLA LIBERTY Regie: Mark Rydell
- THE GIRL FROM PETROVKA Regie: Robert Ellis Miller
- OBSESSION Regie: Brian De Palma
- 1976 SWEET REVENGE Regie: Jerry Schatzberg
- 1977 CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND Regie: Steven Spielberg
- 1978 THE LAST WALTZ Regie: Martin Scorsese
- THE DEER HUNTER Regie: Michael Cimino
- 1979 THE ROSE Regie: Mark Rydell
- WINTER KILLS Regie: William Richert
- 1980 HEAVEN'S GATE Regie: Michael Cimino
- 1981 BLOW OUT Regie: Brian De Palma
- THE BORDER Regie: Tony Richardson (mit Ric Waite)
- 1982 JINXED Regie: Don Siegel
- 1983 TABLE FOR FIVE Regie: Robert Lieberman
- 1984 THE RIVER Regie: Mark Rydell
- NO SMALL AFFAIR Regie: Jerry Schatzberg
- 1985 REAL GENIUS Regie: Martha Coolidge
- 1987 THE WITCHES OF EASTWICK Regie: George Miller
- 1989 THE SHADOW MAKERS Regie: Roland Joffé

