

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Band:** 32 (1990)  
**Heft:** 174

**Artikel:** Werkstattgespräch mit Robert Wise : "Wenn überflüssiger Raum bleibt, ist die Komposition schlampig und das Bild ohne Dynamik"  
**Autor:** Müller, Robert / Wise, Robert / Beier, Lars-Olav  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866931>

### **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:** 06.10.2024

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



Werkstattgespräch mit Robert Wise

**„Wenn überflüssiger Raum bleibt, ist die Komposition schlampig und das Bild ohne Dynamik“**

FILMBULLETIN: Mr. Wise, Sie gelten als ein Regisseur, der sich besonders akribisch auf seine Filme vorbereitet. Oft haben Sie bereits Monate vor den Dreharbeiten recherchiert. War das auch bei Ihrem letzten Film ROOFTOPS (1989) der Fall?

ROBERT WISE: Ich glaube, dass man zu jedem Filmprojekt eine Menge Recherchen anstellen muss. Über die Jahre hinweg habe ich festgestellt, dass Filmemachen ein fortwährender Lernprozess ist. Kaum hat man einen Film abgeschlossen, beginnt man mit einem neuen, der ein völlig anderes Thema behandelt. Auch wenn man irgend etwas über dieses Thema weiss, weiss man es im Regelfall nicht genau. Bevor ich RUN SILENT, RUN DEEP (1958) drehte, schaute ich mir ein U-Boot an und war erstaunt über die unglaubliche Enge. Normalerweise wurden die Sets immer etwas vergrössert, um das Drehen zu erleichtern. Ich wollte jedoch ein massstabgetreues Modell haben und sagte zu meinem Art Director *Edward Carrere*: «Alles soll genauso gross sein wie in Wirklichkeit. Wir wollen unter den gleichen Bedingungen arbeiten wie die U-Boot-Besatzung.» Wenn ein Film realistisch, wahrheitsgetreu und lebendig werden soll, muss man die Vorkenntnisse soweit wie möglich vertiefen. Man sucht den Ort des Geschehens auf, unterhält sich mit den Leuten, man liest und schaut sich Fotografien an. Auch bei ROOFTOPS habe ich ausgiebig recherchiert. Ich habe mit den Kids, die kein Zuhause haben, über ihre Existenznöte gesprochen. Ich habe sie beim täglichen Kampf ums Überleben beobachtet. Ausserdem habe ich soviel wie möglich über die Drogendealer herauszufinden versucht: Wie sie ihre Geschäfte abwickeln und den Stoff verteilen.

FILMBULLETIN: Für THE SET-UP (1949) hat sich Ihr intensives Studium des Boxermilieus als überaus wertvoll erwiesen.

ROBERT WISE: THE SET-UP erzählt nicht vom Madison Square Garden, nicht vom Kampf um den Weltmeisterschaftsgürtel, sondern von einer kleinen «tank-town arena». Also habe ich mir kleine Arenen in der Nähe von Los Angeles angeschaut, vor und hinter den Kulissen. Ich konnte beobachten, wie die Boxer mit ihren Managern sprachen, wie sie in den Ring stiegen, wie sie sich mit ihren Trainern verständigten. Ich prägte mir genau ihre Bewegungsabläufe ein; wie sie sich nach einem Sieg oder einer Niederlage verhielten. Ich habe mir umfangreiche Notizen über ihre Kleidung, ihre Gesichter, ihre Hände gemacht. Nachdem ich einige Kämpfe gesehen hatte, achtete ich weniger auf die Boxer als auf die Betreuer in den Ecken, am Ende verfolgte ich nicht mehr das Geschehen im Ring, sondern nur noch das Geschehen im Zuschauerraum. Während sich die Leute die Kämpfe ansahen, hörten sie gleichzeitig die Übertragung eines Baseballspiels. Aber das weiss man natürlich nur, wenn man es mit eigenen Augen gesehen und mit eigenen Ohren gehört hat.

FILMBULLETIN: Haben Sie nicht sogar einer Hinrichtung beigewohnt, um Barbara Grahams Tod in I WANT TO LIVE! (1958) rekonstruieren zu können?

ROBERT WISE: Ja, auch wenn ich mich dabei wie ein Leichenfledderer gefühlt habe. Der Film erzählt von einer Frau, die in die Gaskammer geschickt wird. Er beruht auf

einer wahren Begebenheit, die wir möglichst unverfälscht darstellen wollten. Wenn es um Leben und Tod geht, darf man nicht von der Wahrheit abweichen. Unter keinen Umständen sollten die Kritiker sagen können: «Oh, so stellt sich Hollywood den Tod in der Gaskammer vor!» Ich sagte dem Gefängnisdirektor, dass es für mich unerlässlich wäre, einer Hinrichtung beizuwohnen, und versprach ihm, dies nicht zu Reklamezwecken auszunutzen. Ich habe mich strikt daran gehalten. Der Direktor verstand mich vollkommen: «Mister Wise, ich bin ganz Ihrer Meinung. Das Gesetz des Staates Kalifornien schreibt die Todesstrafe vor, und daher ist es gut für die Bürger, zu sehen, wie sie vollzogen wird.»

Einige Wochen später erhielt ich einen Anruf und wurde gebeten, an einem Freitagmorgen im Gefängnis zu er-



TWO FOR THE SEESAW (1962)

scheinen. Neben mir waren noch da: der Direktor, einige Wächter, die Männer, die die Vorrichtung installieren, der Doktor mit dem Stethoskop – alle, die ich auch im Film zeige. – Dann kam der junge Schwarze, der in die Gaskammer musste. Ich wusste nicht, ob ich in der Lage sein würde, dies mitanzusehen, oder ob mir schlecht werden würde. Zum Glück gab es keine Hysterie, der Mann blieb sehr ruhig. Ich war in der Lage, es mitanzusehen. Aber es war furchtbar. Der Körper zuckte sieben oder acht Minuten, bäumte sich auf, sackte zusammen, bäumte sich auf. Er wollte nicht aufhören, sich zu bewegen. Eine schreckliche Sache. Als ich dies sah, fragte ich mich: «Wozu soll das gut sein? Ist das zu irgend etwas nütze?» Es war also eine moralische Verpflichtung, den Vollzug der Todesstrafe, die Operationen, die getroffen werden, um jemandem das Leben zu nehmen, so wahrheitsgetreu wie möglich darzustellen. So konnten wir den Zuschauern sagen «So ist es! So und nicht anders!»

FILMBULLETIN: Wenn Sie nach Beendigung der Recherchen ein visuelles Konzept erarbeiten, benutzen Sie dabei Storyboards?

ROBERT WISE: Die Recherche ist der Ausgangspunkt, Storyboards weisen den Weg. Bei THE SET-UP habe ich zum ersten Mal Storyboards benutzt und mich auch bei neunzig Prozent der Einstellungen an sie gehalten. Bei anderen Filmen war die Abweichung grösser. Viele Schauspieler entwickeln, wenn sie auf der Stellprobe ihre Bewegungen einstudieren, fortwährend neue Ideen. Man muss sich anpassen können und darf nicht krampf-

haft an seinem ursprünglichen Konzept festhalten. Aber wenn man Storyboards hat, weiss jeder, wo es lang geht. Sie können nicht auf dem Set zum Kameramann gehen: «Hm, lassen Sie mich mal kurz überlegen, wo die Kamera am besten steht.» Keine Chance! Sie müssen klare Anweisungen geben: «So wird es gemacht! Das ist es!» Sie sind der Boss, sie schmeissen den Laden. – Natürlich gibt es Szenen, bei denen Storyboards gar nicht weiterhelfen: Tanzszenen oder Kampfszenen.

FILMBULLETIN: Wie zum Beispiel die Kampfszenen in *THE SET-UP* oder Ihrem zweiten Boxerfilm *SOMEBODY UP THERE LIKES ME* (1956)?

ROBERT WISE: Genau. Wissen Sie, dass *Bob Ryan* früher geboxt hatte? Als er in Dartmouth studierte, wurde er Champion bei den Wettkämpfen, die zwischen den Collegies ausgetragen wurden. Nur mussten wir seinen Stil völlig verändern, denn für einen Schwergewichtler wirkte er viel zu leichtfüssig. Er musste das Tempo drosseln, ganz bewusst die Bewegungen verlangsamen, um *Stoker Thompson* spielen zu können. – *Paul Newman* hatte früher nie geboxt. Er musste alles von der Pike auf lernen, jeden Schritt, jeden Schlag mühsam einstudieren. Er hat aber hart an sich gearbeitet. *Stoker* war ein gealterter Schwergewichtler, der seine Zukunft hinter sich hatte, *Graziano* ein Mittelgewicht, flink und schnell. Es waren verschiedene Gewichtsklassen, dementsprechend unterschieden sich ihre Stile.

FILMBULLETIN: Wenn Sie bei *THE SET-UP* so gut wie gar

Jane Wyman und Sterling Hayden in *SO BIG* (1953)



Patricia Neal in *THREE SECRETS* (1950)



nicht von Ihren Storyboards abgewichen sind, erinnert dies stark an die Arbeitsweise Hitchcocks.

ROBERT WISE: Hitchcock hat seine eigenen Storyboards angefertigt. Kein Wunder, er hatte ja auch als Art Director angefangen. Ich habe von diesen Zeichnungen gehört, sie aber nie gesehen, weil ich nie mit Hitchcock gearbeitet habe.

FILMBULLETIN: Als *Julie Harris* in *THE HAUNTING* (1963) dem Hill House zum ersten Mal gegenübersteht, erinnert der Schnitt unweigerlich an einen Hitchcock-Film. *Julie Harris* schaut das Haus an, doch schaut auch das Haus zurück. Es wirkt wie ein Blickkontakt.

ROBERT WISE: Natürlich, das Haus sollte wie ein lebendes Wesen erscheinen! Es war wunderbar, denn das



*I WANT TO LIVE!* (1958)

Haus hatte diese beiden Fenster, die genau aussahen wie ein Augenpaar. Wir haben die Einstellungen so eingerichtet, dass der Eindruck entstand, das Haus würde auf *Julie Harris* hinabschauen. Das war alles genau so geplant.

FILMBULLETIN: Wahrscheinlich arbeiten bei einem solchen Mass an Planung Kameraleute und Ausstatter schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt zusammen?

ROBERT WISE: So früh wie möglich. Der Kameramann *Ted McCord* und der Ausstatter *Boris Leven* haben bei *TWO FOR THE SEESAW* (1962) und *THE SOUND OF MUSIC* (1965) von Beginn an sehr eng zusammengearbeitet. Das gleiche passierte bei *ROOFTOPS*. Leider harmonieren Kameramann und Ausstatter nicht immer so gut miteinander. Oft stellt sich der Kameramann stur: «Keiner mischt sich in meine Arbeit ein, ich leuchte die Szene auf meine Art und Weise aus!» Doch *Theo van de Sande*, der *ROOFTOPS* fotografiert hat, und die Ausstatterin *Jeanine C. Oppewall* hatten überhaupt keine Anpassungsprobleme. Wochen vor den Dreharbeiten stand uns *Theo* bereitwillig zur Verfügung, so dass wir zusammen die Locations aussuchen konnten. Die beiden haben sehr eng zusammengearbeitet, über das Licht, die Farben oder auch die Kostüme gesprochen.

FILMBULLETIN: Bei der Ausstattung von *ROOFTOPS* ist schwer zu erkennen, was Sie schon in der Wirklichkeit vorgefunden haben und was extra für den Film angefertigt wurde. Gehen die Graffiti auf das Konto der Ausstatterin oder auf das der New Yorker Strassenbanden?



ROBERT WISE: Alle Graffiti waren schon vorher da, aufgenommen die beiden für unsere Hauptfigur «Squeak». Ansonsteh brauchten wir keinen Handstreich zu tun. Selbst der wunderschöne Graffito hinter der Tanzfläche der Jugendlichen existierte schon. Das sind ja in gewisser Weise Kunstwerke, einige haben sogar ein Copyright! So mussten wir uns von den Malern die Erlaubnis holen, ihre Werke filmen zu dürfen.

FILMBULLETIN: Zum Zeitpunkt von WEST SIDE STORY (1961) sprachen Sie sich strikt gegen stilisierte Sets aus. Besteht diese Abneigung immer noch?

ROBERT WISE: Das hängt mit der Transposition eines Musicals von der Bühne auf die Leinwand zusammen. Das Theater ist kein besonders wirklichkeitsnahes Medium. Man sitzt weit entfernt vom Geschehen, der Proszeniumsbogen trennt Fiktion und Wirklichkeit. Deshalb akzeptiert der Zuschauer, dass auf der Bühne besondere Gesetze gelten, dass die Menschen aus dem Gespräch in den Gesang, aus einem Schlenderschritt in den Tanzschritt überwechseln. Es wirkt keineswegs unbeholfen, es gehört dazu.

Das Kino hingegen verkraftet stilisierte Sets nicht, solange es sich nicht um eine geschlossene Phantasiewelt handelt wie in THE WIZARD OF OZ von Victor Fleming. Das grösste Problem, das Jerome Robbins, mein Co-Regisseur bei WEST SIDE STORY, und ich hatten, war die Transposition: Wie sollten wir diese sehr spezialisierten, sehr stilisierten Sets, diese sehr theatralischen und poetischen Momente auf die Leinwand übertragen? Daran haben wir Wochen vor den Dreharbeiten schon gearbeitet. Ich wollte, dass der Film in New York gedreht wird. Ich bestand darauf. Zumindest die Tagszenen. Die Nachtszenen würden wir dann «Zuhause» in Los Angeles drehen, in den entsprechenden Sets. Dann kam ich auf die Idee mit der Helikopter-Aufnahme zu Beginn. Der Film sollte mit Bildern von der Stadt beginnen, aber ein anderes New York zeigen, das selbst die Leute nicht kennen, die dort wohnen. Der Blick von oben stilisiert, verfremdet die Stadt. Ich dachte, dieser Anfang würde den Zuschauer in eine Stimmung versetzen, in der er eher bereit ist, Jugendliche zu akzeptieren, die auf den Strassen tanzen.

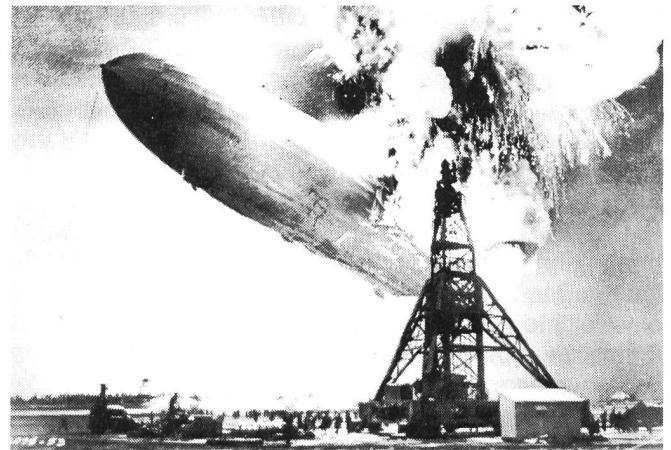
Bei ROOFTOPS dagegen war es sehr wichtig, dass der Zuschauer die Bedingungen, unter denen diese Jugendlichen auf der Strasse leben, hautnah erfährt. Sie leben auf den Dächern von verlassenem und ausgebranntem Häusern, und im Hintergrund, wenige Kilometer entfernt, sieht man die Hochhäuser, in denen die grossen Geschäfte gemacht werden. ROOFTOPS hat sehr stark von der Arbeit *on location* profitiert.

FILMBULLETIN: Nach THE CAPTIVE CITY (1952) und TWO PEOPLE (1973) ist ROOFTOPS erst der dritte Film, den Sie vollständig *on location* gedreht haben. Besteht bei dieser Art der Arbeit nicht die Gefahr, dass Sie durch die Umstände gezwungen werden, stark von Ihrer ursprünglichen Konzeption abzuweichen?

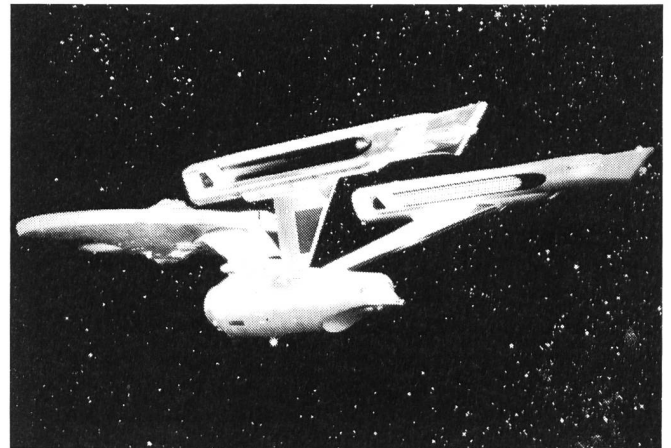
ROBERT WISE: Man muss sich natürlich immer den jeweiligen Bedingungen anpassen. Bei ROOFTOPS hatten wir aber so gut wie keine Probleme mit dem Wetter. Wir hatten einige Unterschlüpfen, in die wir uns bei Regen zurückziehen konnten. Das haben wir auch ein paar Mal gemacht. Das grösste Problem bei ROOFTOPS bestand

darin, all die verschiedenen Locations zusammenzupuzzeln. Es ist kein aufwendiger, aber ein sehr komplexer Film. In Alphabet City fanden wir ein für die Aussenaufnahmen bestens geeignetes *crack house*, das mit wunderbaren Graffiti verziert war. Nur für die Innenaufnahmen taugte es überhaupt nicht, und das Dach konnte man auch vergessen. Also drehten wir in Strasse A die Aussenaufnahmen, in Strasse B für die gleiche Szene die Innenaufnahmen und in Strasse C die Einstellungen auf dem Dach. Es war ein wirklich kompliziertes Puzzle, das wir am Ende zusammensetzen mussten. Ich kann mich an keinen Film erinnern, bei dem ich stärker auf meine Erfahrungen als Cutter zurückgreifen musste.

FILMBULLETIN: So haben Sie trotz Ihrer Arbeit mit Storyboards sehr viel Material aufgenommen?



THE HINDENBURG (1975)



STAR TREK – THE MOTION PICTURE (1979)

ROBERT WISE: Die Leute glauben oft, man würde dazu neigen, wenig Material aufzunehmen, weil man als ehemaliger Cutter voraussehen kann, wie im Schneiderraum alles zusammengesetzt wird. Aber genau das Gegenteil ist der Fall. Als Cutter weiss man ganz genau, wie wichtig es ist, am Schneidetisch genug *coverage* zur Verfügung zu haben. Wenn man schlechte Previews hat, muss man oft umschneiden, etwas herausnehmen, überbrücken oder hinzufügen. Je mehr Material man dann hat, umso besser. Wenn man nur Einstellungen von zwei verschiedenen Standpunkten hat, ist der Spielraum sehr begrenzt. Doch bei vier Standpunkten multiplizieren sich die Möglichkeiten.

FILMBULLETIN: Wie die meisten Mitglieder des Teams bei

ROOFTOPS ist auch Ihr Kameramann Theo van de Sande noch sehr jung. Wie ist die Zusammenarbeit verlaufen?  
ROBERT WISE: Es war ein Vergnügen, mit ihm zu arbeiten. Eine meiner besten Erfahrungen mit einem Kameramann. Er brachte auch seinen eigenen *operator* mit, was die Arbeit enorm erleichterte. Theo besitzt ein sehr gutes Auge für Kompositionen und hat unschätzbar zum visuellen Stil des Films beigetragen. Erinnern Sie sich an die Szene, in der der Wasserturm Feuer fängt und die Kamera ganz schnell daran entlang nach oben fährt? Das war allein Theos Idee, diesen speziellen Kran zu benutzen.

FILMBULLETIN: Es gibt in Ihren Filmen aber häufiger Einstellungen, in denen eine grosse räumliche Distanz – meist vertikal – in Sekundenschnelle überwunden wird, etwa am Anfang der WEST SIDE STORY.

ROBERT WISE: Das war das erste Mal, dass ein 70mm-Zoom-Objektiv benutzt wurde.

FILMBULLETIN: Oder in THE HAUNTING, als Julie Harris auf dem Balkon ohnmächtig wird.

ROBERT WISE: Erinnern Sie sich an die Einstellung in THE HAUNTING, als die Kamera aussen um die Wendeltreppe herumfährt? Ich werde oft gefragt, wie wir das gemacht haben. Das Treppengeländer war so konstruiert, dass es eine leichte Kamera halten konnte. Wir haben mit der Einstellung oben angefangen und die Kamera auf einem Ausleger langsam heruntergleiten lassen. Im Schneiderraum haben wir die Einstellung dann einfach umgedreht: Jetzt beginnt sie am Fusse der Treppe. Fertig.

Bei einigen Szenen, die das Haus zeigen, haben wir übrigens mit Infrarotlicht gearbeitet, um die Konturen des Steins herauszuarbeiten und den dunklen Himmel hinzubekommen. Das war nicht neu, ich habe dieses Verfahren von John Ford übernommen, der es in seinen Western angewandt hat, um die Kontraste zu verstärken: so heben sich die weissen Wolken noch stärker vom dunklen Himmel ab. Nur bei Grüntönen muss man sehr vorsichtig sein, die werden nämlich weiss. Ausserdem dürfen keine Menschen im Bild sein.

FILMBULLETIN: Sie haben mit keinem Kameramann mehr als zweimal gearbeitet, mit Nicholas Musuraca...

ROBERT WISE: ... Richard H. Kline oder auch Ted McCord.

FILMBULLETIN: Warum wechseln Sie Ihre Kameraleute so oft?

TWO FOR THE SEESAW (1962)



I WANT TO LIVE! (1958)

ROBERT WISE: Manchmal ist der Kameramann meiner Wahl einfach nicht verfügbar. Ursprünglich hatte ich vor, Ted für einen dritten Film zu verpflichten, THE SAND PEBBLES (1966). Bei der ersten Drehortsuche in Hongkong war er dabei. Er fühlte sich jedoch nicht ganz gesund und glaubte, die Dreharbeiten wären zu anstrengend für ihn.

Ich habe meine Kameraleute aber auch so häufig gewechselt, weil ich sie für den jeweiligen visuellen Stil des Films auswähle. Daher habe ich nie längere Zeit mit denselben Leuten gearbeitet. Bei den Ausstattern war das anders, weil ich Boris Leven hatte, der überaus flexibel war. Wir haben insgesamt sechs Filme zusammen gemacht (WEST SIDE STORY; TWO FOR THE SEESAW; THE SOUND OF MUSIC; THE SAND PEBBLES; STAR!, 1968; THE ANDROMEDA STRAIN, 1971). Dann trennten sich unsere Wege. Als ich ihn für einen weiteren Film verpflichten wollte, war er anderweitig beschäftigt. Martin Scorsese, der seine Arbeit sehr schätzte, hat mehrere Filme mit Boris zusammen gemacht, auch THE COLOR OF MONEY, der letzte Film, den Boris vor seinem Tod ausgestattet hat.

FILMBULLETIN: Suchen Sie den Kameramann aus, der Ihnen am geeignetsten scheint, die Atmosphäre eines Films einzufangen? Man kann sich BLOOD ON THE MOON (1948) kaum ohne die Kameraarbeit von Musuraca vorstellen: ein film-noir-Western.

ROBERT WISE: Er hat viele wunderbare Filme für RKO fotografiert, auch meinen ersten Film THE CURSE OF THE CAT PEOPLE (1944). Nicholas Musuraca war ein Meister des *film noir*.

FILMBULLETIN: Exzellent ist *Lionel Lindons* Schwarzweiss-Fotografie in *I WANT TO LIVE!* Warum haben Sie ihn ausgewählt?

ROBERT WISE: Ich hatte nie zuvor mit Lionel gearbeitet, aber einige seiner Filme gesehen, die sich durch einen harten realistischen, fast dokumentarischen Stil auszeichneten. Genau das brauchte ich für meinen Film. Ich verpflichtete Lionel, musste aber auf einmal Kämpfe mit *Susan Hayward* ausfechten, die ihn nicht haben wollte. Sie hatte einen anderen Kameramann im Sinn, der sie besonders gut zur Geltung bringen würde. Dabei sollte in diesem Film doch nichts geschönt werden! Ich gab also nicht nach, und so überredete sie ihr Agent, sich mit mir zu treffen. Miss Hayward kam in mein Büro und nannte mir den Namen ihres Favoriten. Ich entgegnete, er sei ohne jeden Zweifel ein hervorragender Kameramann, doch gerade über die Qualitäten, die *I WANT TO LIVE!* erfordere, verfüge er nicht. Es war ein zähes Ringen, aber am Ende setzte ich Lionel doch durch.

FILMBULLETIN: Konnten Sie nicht nur Ihren Kameramann selbst bestimmen, sondern darüber hinaus auch das Bildformat?

ROBERT WISE: Natürlich gab es einige Regisseure, die bei ihren Filmen völlige künstlerische Kontrolle hatten, doch normalerweise musste das Studio bei drei entscheidenden Fragen konsultiert werden: beim *final script*, beim *Budget* und bei der *Besetzung* der drei, vier Hauptrollen. Wenn man grünes Licht erhielt, hatte man bei der Wahl des Kameramanns, des Ausstatters und des Komponisten meist freie Hand. Das blieb dem Regisseur überlassen. Über das Format wurde natürlich immer diskutiert, doch meist konnte ich mich mit meinen Vorschlägen durchsetzen. Ich wollte *THE HAUNTING* in 1:1.85 drehen, und als ich *THE HINDENBURG* (1975) für Universal vorbereitete, wollte ich Panavision, die Breite des Bildes für die Länge des Zeppelins.

FILMBULLETIN: Aber *RUN SILENT, RUN DEEP* haben Sie nicht in Breitwand gedreht, obwohl das U-Boot die gleichen Proportionen wie ein Zeppelin hat?

ROBERT WISE: Wir haben ja schon davon geredet, wie wichtig in diesem Film das Innere des U-Bootes ist. Es kam uns gerade auf die fast klaustrophobische Enge an.

FILMBULLETIN: In den Sechzigern haben Sie alle Filme in Breitwand gedreht.

ROBERT WISE: In 70mm. Es gibt einen Unterschied zwischen Cinemascope und 70mm. 70mm hat die bessere Proportion. Alle meine Filme in den Sechzigern sind in 70mm gedreht worden, mit Ausnahme von *THE SAND PEBBLES*, der wurde in 35mm aufgenommen und dann aufgeblasen. Wenn ich in 70mm drehe, versuche ich wie bei Scope oder 1:1.85 die dichteste Komposition zu erreichen, die möglich ist. Ich habe nie zu denen gehört, die rechts und links Platz freilassen, weil diese Bereiche des Bildes im Fernsehen nicht zu sehen sind. Das ist das Problem der Leute vom Fernsehen, die müssen damit zurechtkommen! Ich drehe meine Filme fürs Kino! Ob es nun *overshoulder shots* sind, *overhead shots*, das Prinzip ist bei Cinemascope, 70mm oder in 35mm immer das gleiche: Wenn überflüssiger Raum bleibt, ist die Komposition schlampig und das Bild ohne Dynamik.

FILMBULLETIN: Richard H. Kline, Ihr Kameramann bei *THE ANDROMEDA STRAIN* (gedreht in Panavision), hat sich

sehr oft strikt dagegen ausgesprochen, bei Breitwand-Formaten die Gesichter in den Grossaufnahmen im Bildzentrum zu plazieren.

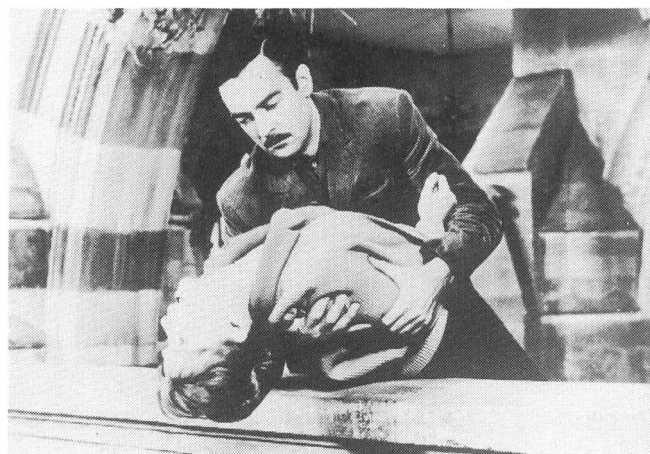
ROBERT WISE: Das ist ja auch wirklich blödsinnig! Da steht Dick nicht allein, wir sind alle der gleichen Meinung. Der Kopf gehört entweder auf die linke oder auf die rechte Seite.

FILMBULLETIN: Sie haben die jeweils freie Bildhälfte in *THE ANDROMEDA STRAIN* für atemberaubende Raumkompositionen genutzt. Wie ist es Ihnen gelungen, alle Bereiche des Bildes scharf zu halten?

ROBERT WISE: Bei jedem Format ist die Schärfentiefe ein problematischer Punkt. Doch bei 70mm, Scope, bei der Arbeit mit einem Anamorphoten ist dies besonders schwierig. Normalerweise ist der Schärfenbereich sehr gering, so dass es in vielen Fällen fast unmöglich ist, Hintergrund und Vordergrund des Bildes gleichzeitig scharf zu bekommen. So haben wir bei *THE ANDROMEDA STRAIN* *diopters* benutzt, kleine Glasstückchen, mit denen man die Schärfe in den verschiedenen Bereichen des Bildes verändern kann. Es gibt nur ein Problem: Man darf die Kamera nicht bewegen, die Einstellungen müssen sehr statisch sein. Doch das ist nicht so schlimm, denn die Dynamik ist ja jetzt innerhalb des Bildes.

FILMBULLETIN: Nicht nur die Dynamik der Bilder, auch die Dynamik der Bilderfolgen ist Ihnen ja überaus wichtig. *Richard Wallace*, für den Sie bei RKO einige Filme geschnitten haben, soll Ihnen folgende Lektion erteilt haben: «Wenn ein Film auf dem Set langsam aussieht...

ROBERT WISE: ... wirkt er am Schneidetisch doppelt so langsam.» (lacht) *Richard Wallace* war kein *Wylar* oder



Richard Johnson und Julie Harris in *THE HAUNTING* (1963)

Stevens, aber auch kein B-Film-Regisseur. Ich habe *THE FALLEN SPARROW* für ihn geschnitten – *John Garfield* und *Maureen O'Hara* spielten die Hauptrollen – und auch *BOMBARDIER* (beide 1943). Ich sollte die Regie von *THE CURSE OF THE CAT PEOPLE* übernehmen (Wise löste nach zwanzig Drehtagen *Gunther von Fritsch* ab), bei dem ich für den Schnitt zuständig war. An einem Samstag wurde mir mitgeteilt, ab nächster Woche würde ich Regie führen. Ich ging also Montagmorgen ins Studio, in dem *Dick Wallace* zur gleichen Zeit einen anderen Film für RKO drehte. *Dick* hatte von meinem Glück erfahren, kam rüber und wünschte mir alles Gute. Er sagte: «*Bobby*, ich möchte dir einen Rat geben: Wenn eine Szene auf dem Set etwas langsam aussieht, wird sie im



Schneideraum doppelt so langsam sein.» Es hat immer gestimmt! Nur sehr, sehr selten, habe ich mir später gewünscht, eine Szene weniger schnell inszeniert zu haben. Meist war es umgekehrt.

FILMBULLETIN: Den Expositionen Ihrer Filme mangelt es aber nie an Tempo!

ROBERT WISE: Man muss das Publikum gleich von Anfang an packen. Und hoffentlich gelingt es einem, es nicht wieder loszulassen.

FILMBULLETIN: Glauben Sie nicht, dass bei ROOFTOPS nach dem fulminanten Beginn das Tempo zu sehr abfällt?

ROBERT WISE: Wenn ein Film mit einer Verfolgungsjagd beginnt, muss er danach zwangsläufig langsamer werden. Man kann ein solches Tempo nicht halten.

FILMBULLETIN: THE HAUNTING hat die spektakulärste Exposition. Sie rekapitulieren die über hundertjährige Geschichte dieses Hauses in wenigen Minuten.

ROBERT WISE: Das war eine gute Eröffnung. THE HAUNTING ist einer meiner Lieblingsfilme. Das Unbekannte, die Möglichkeit einer psychischen Welt, die man nicht sehen, nicht anfassen kann, übt eine starke Faszination auf mich aus. Das gleiche gilt für den Weltraum. Ich glaube an die Existenz von Ufos, obwohl ich noch keines gesehen habe. Filme, die sich mit diesen Themen beschäftigen, machen jedem Regisseur Spass, weil einem alle Möglichkeiten offen stehen. Man kann mit der Kamera, der Ausstattung oder auch der Musik spielen.

FILMBULLETIN: In der Eröffnung von THE HAUNTING ist die Kluft zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit besonders gross, in THE SET-UP sind beide identisch.



THE SAND PEBBLES (1966)

ROBERT WISE: Das hat mich vor allem an THE SET-UP interessiert. Erzählzeit und erzählte Zeit sollten identisch sein. Oft wurde ich gefragt, wie wir die Zeit, die der Film dauert, so genau voraussehen konnten. Der Film beginnt mit einer sehr langen Kamerafahrt auf eine Uhr und endet auch damit. Wir mussten fünf verschiedene Takes machen, mit fünf verschiedenen Uhrzeiten, jeweils um zwei, drei Minuten verschoben. Hinterher haben wir dann den Take ausgewählt, der die tatsächlich verstrichene Zeit zeigt.

FILMBULLETIN: In Ihrem zweiten Boxerfilm SOMEBODY UP THERE LIKES ME lassen Sie dagegen ein ganzes Leben Revue passieren.

ROBERT WISE: In diesem Film erzählen wir in zwei Stunden von zwanzig Jahren im Leben eines Menschen. Das Hauptproblem bestand darin, von Sequenz zu Sequenz, von Lebensabschnitt zu Lebensabschnitt zu kommen, ohne den Fluss der Geschichte zu unterbrechen.

FILMBULLETIN: Nehmen Sie als ehemaliger Cutter denn einen sehr starken Einfluss auf den Schnitt Ihrer Filme?

ROBERT WISE: Ich behandle meine Cutter genau so, wie ich im Schneideraum bei RKO behandelt werden wollte. Ich gehe nicht zum Schneidetisch und schreibe ihnen vor, wie sie ihren Job zu erledigen haben. Nachdem ich ihnen gesagt habe, welche Takes ich bevorzuge, erstellen sie eine Rohschnitt-Fassung. Die schaue ich mir an und nehme dabei Korrekturen vor: «Das gefällt mir nicht, hier hätte ich gern eine Grossaufnahme undsoweiter.» So gehen wir den Film Rolle für Rolle durch.

FILMBULLETIN: Der einzige im Team von ROOFTOPS, der über eine langjährige Berufserfahrung verfügt, ist Ihr Cutter William Reynolds.

ROBERT WISE: Der erste Film, den wir zusammen gemacht haben, war THE DAY THE EARTH STOOD STILL (1951). Dann habe ich mit ihm an TWO FOR THE SEESAW gearbeitet, STAR! und THE SAND PEBBLES.

FILMBULLETIN: Sollte er ursprünglich nicht auch THE ANDROMEDA STRAIN schneiden?

ROBERT WISE: Richtig. Er stand aber nicht zur Verfügung. Doch kam er für TWO PEOPLE (1973) zurück, den er bereits schnitt, als ich noch in Paris drehte. Das war auch bei ROOFTOPS der Fall: er war in Los Angeles schon mit dem Schnitt beschäftigt, während wir in New York noch bei den Dreharbeiten waren. Er ist ein hervorragender Cutter, der auch schon zwei oder drei Oscars erhalten hat.

FILMBULLETIN: Sie haben einmal gesagt: «Je mehr ein Film über die Bilder erzählt, desto besser ist er.» Ihre Filme zeichnen sich jedoch auch durch einen besonders sorgfältigen Umgang mit dem Ton aus.

ROBERT WISE: Der Ton ist sehr, sehr wichtig. Ich habe als *sound editor* angefangen und später dann mit Orson Welles gearbeitet, der vom Radio kam. Er legte sehr grossen Wert auf den Ton. In dieser Zeit habe ich gelernt, wie wichtig der Ton sein kann.

FILMBULLETIN: Gerade in Ihren Horrorfilmen haben Sie sehr viel mit dem Ton experimentiert. In THE HAUNTING geht die Bedrohung hauptsächlich von den Geräuschen aus.

ROBERT WISE: Der Ton ist bei diesem Film ganz wichtig. Normalerweise hatte man bei den Dreharbeiten im Hintergrund einen *prop man*, der die Geräusche machte. Doch bei THE HAUNTING habe ich im voraus ein Playback anfertigen lassen. Die Schauspieler konnten auf die Geräuschspur reagieren, so wie bei einem Musical nach einer Musik getanzt wird. Natürlich mussten die Geräusche später nachsynchronisiert werden, doch viel verändert haben wir nicht.

FILMBULLETIN: In der ersten Einstellung von AUDREY ROSE (1977) hört man die Fahrtgeräusche des Autos nicht, sondern nur die Scheibenwischer. Dadurch bekommt die Szene sofort etwas Irreales.

ROBERT WISE: Bei der Musik und den Geräuschen ist es ebenso wichtig zu wissen, wo man sie *nicht* einsetzt. Erst läuft ein wunderbares Stück Musik, dann tritt schlagartig Ruhe ein. Absolute Stille. Die Stille ist viel-



leicht genauso effektiv wie die Musik davor. Der beste Effekt kann gerade durch einen Verzicht auf Musik erzielt werden.

FILMBULLETIN: Bei EXECUTIVE SUITE (1954) haben Sie völlig auf Musik verzichtet.

ROBERT WISE: Man muss an jeden Film anders herangehen, jedesmal von neuem nach der besten Lösung suchen. EXECUTIVE SUITE war damals eine wirkliche Herausforderung. Es schien uns das Beste zu sein, mit den Glocken anzufangen und von da an nur noch natürliche Geräusche zu verwenden. Leider kann ich hierfür kein Urheberrecht beanspruchen, denn dies war Dore Scharys Idee, der damals bei MGM Studiochef war. Er sagte: «Warte mal, vielleicht ist das ein Film, der völlig ohne Musik auskommt. Probier doch mal aus, ob es funktioniert.» Und es funktionierte.

FILMBULLETIN: Bei THE ANDROMEDA STRAIN gibt es eine sehr enge Verwandtschaft zwischen den elektronischen Geräuschen und der musikalischen Instrumentierung. Haben Sie die Musik damals nicht mehrfach überarbeitet?

ROBERT WISE: Wir hatten eine rein elektronische Musik. Ich wollte kein Orchester haben, sondern ausschliesslich Klänge, die die Funktion der Musik erfüllen, aber keine Musik sind. Ich sagte dem Komponisten Gil Melle: «Die Klänge dürfen nicht die geringste Ähnlichkeit mit irgendeinem Musikinstrument haben.» Elektronische Musik hat einen ganz grossen Vorteil: Wenn einem etwas nicht gefällt, geht man am nächsten Tag ins Studio und macht es nochmal. Gil kam einige Male zu mir und spielte Ausschnitte vor. Ich sagte: «Nein, da habe ich eine Geige herausgehört!» Oder: «Das hier klingt wie eine Trompete.» Kein Problem für Gil! Mit ein paar Knöpfen und Schieberegler konnte er Geige und Trompete im Handumdrehen verstummen lassen.

FILMBULLETIN: Arbeiten Sie mit Ihren Komponisten häufiger schon während der Dreharbeiten zusammen, wie zum Beispiel mit John Mandel an I WANT TO LIVE!?

ROBERT WISE: Ich wusste schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt, dass ich einen Jazz-Score haben wollte. Barbara Graham mochte Musik, Klassik und Jazz. Ich hatte das Gefühl, der Beat des Jazz wäre eine gute Vorgabe für den Rhythmus des Films. Ich wusste aber nicht genau, welcher Komponist dafür geeignet sein könnte. Also fragte ich André Previn – der später für TWO FOR THE SEESAW die Musik geschrieben hat –, ob er jeman-

den kenne. Er antwortete: «Es gibt einen hervorragenden Arrangeur für Jazz-Musik, das könnte dein Mann sein.» Und dieser Mann war John Mandel. I WANT TO LIVE! war sein erster Film, aber nicht sein letzter, er wurde ein sehr gefragter Komponist. Er arbeitete mit mir zu einem frühen Zeitpunkt der Produktion zusammen, um dem Film diesen musikalischen Rhythmus zu geben. Er war auch für das *pre-scoring* der Jazz-Sequenzen am Anfang des Films zuständig.

FILMBULLETIN: Wenn man ROOFTOPS mit I WANT TO LIVE! vergleicht, scheint hier oft die rechte Abstimmung zwischen Bildern und Musik zu fehlen.

ROBERT WISE: Da mögen Sie recht haben, aber für die Musik bei ROOFTOPS kann ich keine Verantwortung übernehmen. Das geht auf Taylor Hackfords Konto und auf das Howard Koch Jr., der bei diesem Film *line producer* war. Auf das *under-scoring*, für das Michael Kamen zuständig war, habe ich im Gegensatz zu den Songs Einfluss genommen, wenngleich nicht in dem Masse wie bei I WANT TO LIVE!

FILMBULLETIN: Unterscheiden sich heutige Produzenten sehr von so charismatischen Persönlichkeiten wie Val Lewton, Dore Schary oder John Houseman?

ROBERT WISE: Viele Hollywood-Produzenten tragen abgesehen vom Geld nichts zu einem Film bei. Sie sind nicht kreativ und entwickeln allenfalls bei den Verkaufsstrategien für ihre Filme Phantasie. Die Leute, die Sie eben erwähnt haben, waren nicht nur mit dem *packaging* von Projekten beschäftigt, sondern haben viele Ideen zum Drehbuch und zur Inszenierung beigetragen. Val Lewton hat kaum einen Film produziert, bei dem er nicht

WEST SIDE STORY (1961)



I WANT TO LIVE! (1958)

die endgültige Drehbuchfassung geschrieben hat. Dennoch taucht sein Name nie unter den Autoren-Credits auf. Bei THE BODY SNATCHER (1945) bestand die Writers Guild darauf, dass jemand den Credit mit Phil McDonald teilte, und so nahm Val das Pseudonym Carlos Keith, unter dem er in den Dreissigern viele Abenteuergeschichten veröffentlicht hatte. Zudem hatte er ein aussergewöhnliches visuelles Gespür. Er hat immer viel zum Stil eines Films beigetragen, konnte genau sagen, welche Kostüme zu welchen Figuren passten. Er war sehr kreativ. Leider starb er mit 45 Jahren sehr früh.

FILMBULLETIN: Gab es einen besonderen Grund, warum Sie nach THE SET-UP von RKO zur Fox gewechselt sind?

ROBERT WISE: Oh ja, einen sehr guten sogar. Als ich die



Susan Hayward in I WANT TO LIVE! (1958)

Regie von *THE CURSE OF THE CAT PEOPLE* übernahm, bekam ich einen dieser Siebenjahresverträge. Das war auch in Ordnung, bis ich mit *BLOOD ON THE MOON* meinen ersten A-Film drehen konnte. Howard Hughes hatte das Studio gekauft, und ich dachte mir, dass es keine allzu gute Idee wäre, dort zu bleiben. Ich bekam also das Angebot einer Vertragsverlängerung und wurde für *THE SET-UP* eingesetzt, den ich unter allen Umständen machen wollte. Zur gleichen Zeit wollte ich aber RKO verlassen. Also: keine Vertragsverlängerung. Dann kam mir das Schicksal zu Hilfe – God smiled on me! Genauer gesagt: Howard Hughes. Der liess nämlich die gesamte Produktion stoppen, so dass auch *THE SET-UP* auf Eis gelegt wurde. Damit der Studiobetrieb nicht völlig zum Erliegen kam, musste jedoch irgend etwas gedreht werden, und da fiel die Wahl auf *THE SET-UP*. So konnte ich den Film drehen, ohne dass mein Vertrag verlängert wurde, und war danach frei für die Fox.

FILMBULLETIN: War es nicht Dore Scharly, der Hughes davon überzeugen konnte, Sie *THE SET-UP* drehen zu lassen?

ROBERT WISE: Dore hatte mir dieses Projekt angeboten, als er noch Produktionschef bei RKO war. Er hatte mich in sein Büro rufen lassen und mir das Drehbuch gegeben: «Wenn du das gelesen hast, wirst du darauf brennen, den Film zu machen!» Während meiner Vorbereitungen gab es einen Streit zwischen Dore und Hughes, Dore musste gehen. Dennoch wurde der Film gedreht.

FILMBULLETIN: Ursprünglich wollten Sie doch *Joan Blondell* für die Hauptrolle haben?

ROBERT WISE: Hughes war strikt dagegen. Dick (Richard Goldstone, der ausführende Produzent) und ich hatten sie in *NIGHTMARE ALLEY* von Edmond Gouling gesehen. Wir waren beide der Ansicht, dass die Frau in *THE SET-UP* für Stoker Ehefrau und Mutter zugleich sein sollte, und dachten, Joan wäre die ideale Besetzung für diese Rolle. Uns war jedoch klar, dass es ein Vabanque-Spiel sein würde, sie durchzusetzen. Wir sprachen mit Sid Rogell, der das Studio für Hughes leitete. Sid war ein richtig harter Bursche. Wir befürchteten, er wäre alles andere als begeistert von der Idee. Zu unserer Überraschung war er ganz hingerissen und rief Hughes sofort an. Er gehörte zu den Privilegierten, die wenigstens mit ihm sprechen durften, gesehen hat Hughes ohnehin niemand. Kaum hatte Hughes den Namen Joan Blondell vernommen, polterte er los: «Sind die Jungs von allen guten Geistern verlassen?! Die Frau sieht doch aus, als hätte man sie auf der falschen Seite der Kanone rausgeschossen!»

FILMBULLETIN: Das war ja sehr nett.

ROBERT WISE: Vor allem aber war es das Ende des Gesprächs. Hughes schickte uns kurz darauf eine Liste mit allen Fotomodellen, allen Püppchen der Stadt und der näheren Umgebung, die den ganzen lieben langen Tag nichts zu tun hatten. Plötzlich entdeckten wir *Audrey Totter* auf der Liste. Ich kannte sie nicht, aber Dick. Sie hat ihre Sache dann letztlich sehr ordentlich gemacht, aber das Format einer Joan Blondell hatte sie nicht.

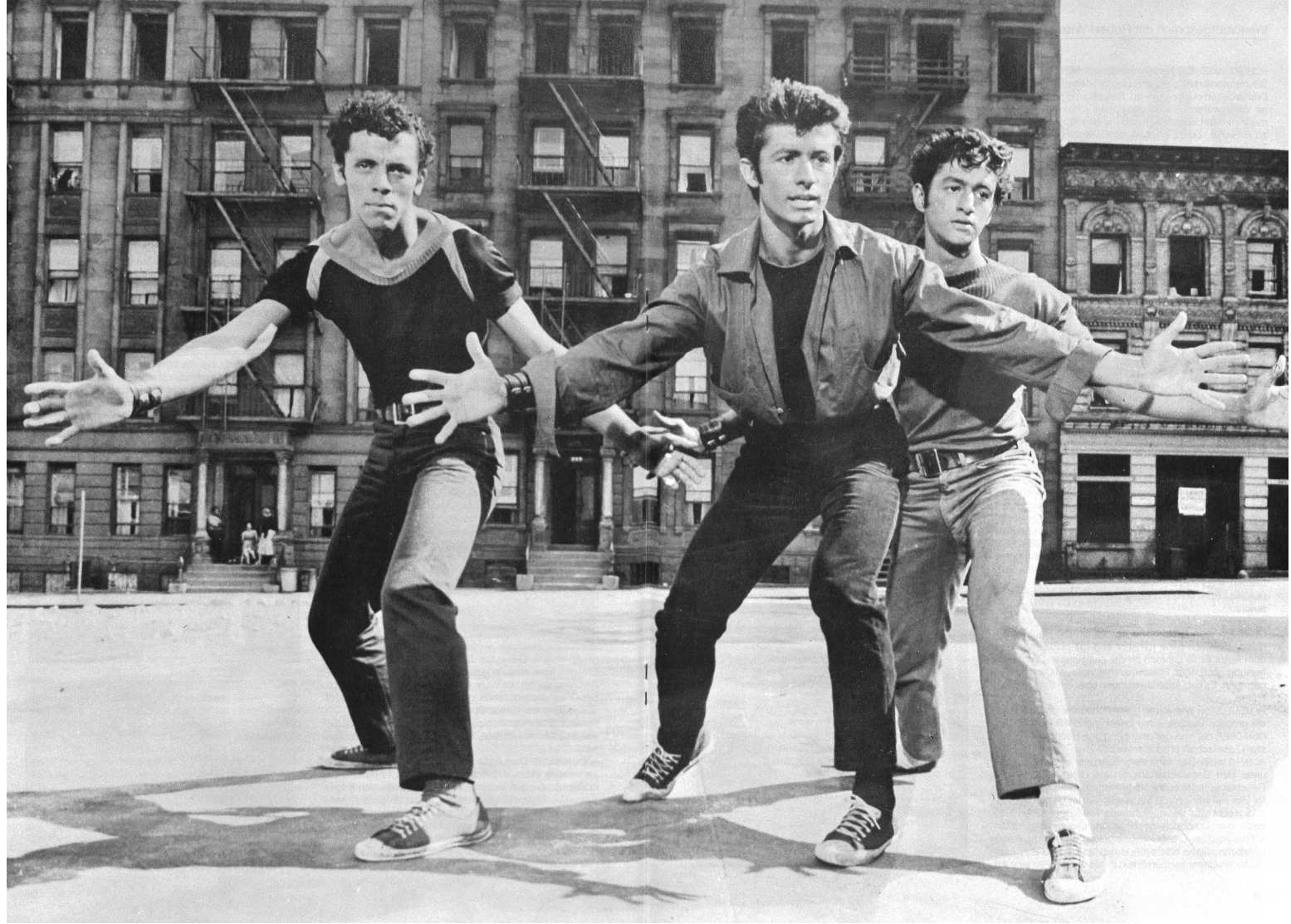
FILMBULLETIN: Mussten Sie je mit Schauspielern arbeiten, die Ihnen viel Schwierigkeiten bereitet haben?



ROOFTOPS (1989)

ROBERT WISE: Nein, eigentlich nicht. Ich hatte selten wirklich schlechte Schauspieler oder Leute, die zu Temperamentsausbrüchen neigen. Der eine oder andere stand im Ruf, schwierig zu sein, etwa *George C. Scott*, besonders wenn er betrunken war. Bei den Dreharbeiten zu *THE HINDENBURG* war er jedoch immer auf der Höhe, pünktlich, kannte seinen Text – ein echter Profi. Ich habe selten eine so angenehme Überraschung erlebt. Weniger angenehm war *Victor Mature* in *SOMETHING FOR THE BIRDS* (1952). Er erwies sich nicht gerade als Bereicherung.

FILMBULLETIN: Auch *Robert Mitchum* und *Shirley MacLaine*, mit denen Sie *TWO FOR THE SEESAW* gedreht haben, gelten ja nicht als einfache Persönlichkeiten.



ROBERT WISE: Die beiden verstanden sich auf Anhieb! Sie harmonierten glänzend und blödelten während der Dreharbeiten nur herum – zur Belustigung aller. Einige ihrer Witze waren so schmutzig, dass ich keine Besucher mehr zum Set zuließ, um den Ruf des Films nicht schon zu ruinieren, bevor er überhaupt abgedreht war! Eines Tages wurde es mir dann zuviel. Ich rief die Crew etwas früher vom Mittagessen zurück und sagte: «Wenn wir für die beiden weiterhin ein so dankbares Publikum abgeben, wird der Film nie fertig!»

FILMBULLETIN: Zurück zu den Produzenten. Wie verlief die Zusammenarbeit mit John Houseman bei EXECUTIVE SUITE?

ROBERT WISE: Mit Houseman war es ähnlich wie mit Val Lewton, die beiden hatten viel gemein. Wir waren uns



Claire Bloom in THE HAUNTING (1963)

fast immer einig, Meinungsverschiedenheiten gab es so gut wie nie. *Charles Schnee* dürfen wir aber auch nicht vergessen, der wie Dore Schary Drehbuchautor gewesen war und dann Produzent wurde. Er hat die beiden Newman-Filme produziert, *SOMEBODY UP THERE LIKES ME* und *UNTIL THEY SAIL* (1957), mit *Jean Simmons*. Charlie war sehr einfühlsam, sehr vertraut mit den Problemen eines Regisseurs.

FILMBULLETIN: Gab es häufig Treffen mit den Drehbuchautoren?

ROBERT WISE: Manchmal. Bei EXECUTIVE SUITE war das Drehbuch jedoch schon fertig, als ich die Regie übernahm. Dennoch habe ich sehr eng mit Houseman und dem Autor *Ernie Lehman* an der endgültigen Drehbuchfassung gearbeitet. Houseman hat viel zum Casting beigetragen. Es gab Arbeitssitzungen über die Sets, die Kostüme.

FILMBULLETIN: Wie waren – verglichen mit der Arbeit für die grossen Studios – Ihre Erfahrungen mit RUN SILENT, RUN DEEP, der von der unabhängigen Hecht-Hill-Lancaster-Gesellschaft produziert wurde?

ROBERT WISE: Das reine Vergnügen war es nicht. Es gab unter den Gesellschaftern ein ständiges Gezerre und Geschiebe, regelrechte Machtkämpfe. Der Drehbuchautor *Jim Hill* war gerade Mitgesellschafter geworden. Harold Hecht war der ausführende Produzent, John Gay hatte das Drehbuch geschrieben. Die beiden hatten schon an dem Drehbuch gearbeitet, als ich die Regie übernahm. Dann erfuhr ich, dass Jim Hill und *Burt Lancaster* an einem zweiten Entwurf sassen. Es war eine Art

Seilziehen, bei dem Hecht und Gay letztlich das längere Ende für sich behielten.

Dann gab es Probleme mit *Clark Gable*, der nach dem ständigen Umschreiben den Eindruck hatte, der Film wäre zu sehr auf Lancaster zugeschnitten, weil ihm die Gesellschaft gehörte. Obwohl diese Furcht unbegründet war, mussten wir uns an einem Samstagmorgen mit Gable und seinem Agenten treffen. Nach einiger Zeit hatten wir glücklicherweise alle Missverständnisse ausgeräumt.

Als der Film dann endlich fertig war, konnte ich den *final cut* nicht überwachen, weil ich den nächsten Film vorbereiten musste. Das ist mir im übrigen einige Male so ergangen. Nachdem ich meine Rohschnittfassung erstellt hatte, flog ich nach New York, um für I WANT TO LIVE! zu recherchieren. Als ich zurückkam, musste ich feststellen, dass Mr. Lancaster die Sache selbst in die Hand genommen hatte. Ich sagte: «Ok, ich bin ohnehin mit meinem neuen Film beschäftigt, sollen sie es selber machen. Ich habe keine Lust, dafür zu kämpfen.» Also haben die den Film zu Ende geschnitten.

FILMBULLETIN: Sie haben zweimal selbst unabhängige Produktionsfirmen gegründet. Das erste Mal Anfang der fünfziger Jahre.

ROBERT WISE: Mit *Mark Robson*, der bei RKO mein Schnittassistent war und später selbst Regisseur wurde. Er ist ein sehr guter Freund von mir. In den Fünfziger gründeten wir ASPEN und produzierten zwei Filme: THE CAPTIVE CITY, der erste Film für United Artists unter der neuen Führung von Arthur Krim und Robert Benjamin.

Nathalie Wood und Georges Chakiris in WEST SIDE STORY (1961)



Danach drehte Mark RETURN TO PARADISE (1953), nach dem gleichnamigen Roman. Gary Cooper in der Südsee. Es war damals aber keine besonders günstige Zeit für kleinere Produktionsfirmen, die über wenig finanzielle Ressourcen verfügten.

FILMBULLETIN: Zwanzig Jahre später haben Sie mit Filmmakers Group einen zweiten Versuch gestartet, obwohl Ihnen zu dieser Zeit doch ein sehr grosses Mass an künstlerischer Kontrolle gewährt wurde.

ROBERT WISE: Mark und ich dachten, es wäre schön, eine eigene Gesellschaft zu haben und damit eine noch grössere Kontrolle über unsere Filme. Wir waren ja trotzdem noch von den Studios abhängig, die die Filme finanzieren, verleihen und in die Kinos bringen mussten. Wir hofften natürlich auf einen richtigen Blockbuster, der es uns ermöglichen würde, die Filme ausschliesslich mit unserem Geld zu finanzieren, doch von den vier, fünf Filmen, die wir produziert haben, war Marks EARTHQUAKE (1974) der einzige wirkliche Hit. Ich bekomme heute noch Schecks für diesen Film.

FILMBULLETIN: Wenn man Ihre Karriere betrachtet, fällt auf, dass Sie nach aufwendigen Produktionen oft kleine, intime Geschichten erzählen.

ROBERT WISE: Ich liebe es, zu variieren. Als ich THE HAUNTING drehte, hatte ich fast zwanzig Jahre keinen Horrorfilm gemacht.

FILMBULLETIN: War das eine Art Rückkehr zu den Anfängen?

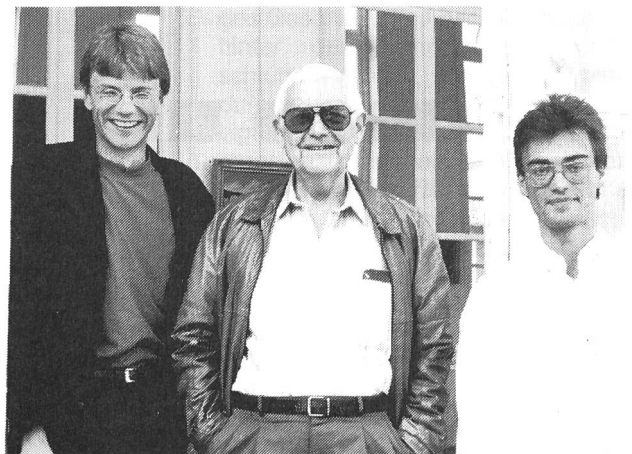
ROBERT WISE: Genau. – Ende der sechziger Jahre zog ich Bilanz und stellte fest, dass die drei vorangegangenen Filme *period pictures* waren. THE SOUND OF MUSIC spielte in den Dreissigern, THE SAND PEBBLES in den Zwanzigern, STAR! zwischen den Weltkriegen. Ich wollte danach unbedingt ein zeitgenössisches Sujet behandeln. Da bot mir Universal THE ANDROMEDA STRAIN an, der in der Gegenwart spielt und sich mit dem neuesten Stand der Technik beschäftigt. Mir kam es sehr gelegen, aus der Vergangenheit fast bis in die Zukunft zu springen.

An ROOFTOPS gefiel mir, dass er sich mit jungen Leuten beschäftigt. Ich wollte zeigen, dass jemand aus meiner Generation mit ihnen mithalten kann, mit ihrem Leben, ihrer Kultur. Das war ein Teil der Herausforderung, des Abenteuers. Ich musste vier, fünf Treppen hochsteigen, die zum Teil einsturzgefährdet waren. Aufzüge gab es nicht.

FILMBULLETIN: Dann wird sich Ihr nächster Film wieder mit Erwachsenen beschäftigen?

ROBERT WISE: Ich habe die Rechte an dem Roman «Old Company back in Ireland» erworben. Es geht um ein Ehepaar um die Dreissig, beide irischer Abstammung. Sie arbeiten beide in New York, er im Verlagsgeschäft, sie in der Werbung. Beide haben genug von der Stadt, der Hektik, dem ständigen Druck, der Kriminalität. Sie wollen ein Baby, möchten aber nicht, dass es unter diesen Bedingungen aufwächst. Als die Frau überraschend eine Farm in Irland erbt, ziehen sie aufs Land. Das ist die Kurzfassung der Geschichte. Das Hauptproblem wird darin bestehen, ein dramaturgisch befriedigendes Drehbuch zu entwickeln.

Das Gespräch mit Robert Wise führten Robert Müller und Lars-Olav Beier in Deauville



### Robert Wise

Filme als Regisseur:

- 1944 THE CURSE OF THE CAT PEOPLE  
MADEMOISELLE FIFI
- 1945 THE BODY SNATCHER
- 1946 A GAME OF DEATH  
CRIMINAL COURT
- 1947 BORN TO KILL (Grossbritannien: LADY OF DECEIT)
- 1948 MYSTERY IN MEXICO  
BLOOD ON THE MOON
- 1949 THE SET-UP
- 1950 THREE SECRETS  
TWO FLAGS WEST
- 1951 THE HOUSE ON TELEGRAPH HILL  
THE DAY THE EARTH STOOD STILL
- 1952 THE CAPTIVE CITY  
SOMETHING FOR THE BIRDS
- 1953 DESTINATION GOBI  
THE DESERT RATS  
SO BIG
- 1954 EXECUTIVE SUITE
- 1955 HELEN OF TROY
- 1956 TRIBUTE TO A BAD MAN  
SOMEBODY UP THERE LIKES ME  
THIS COULD BE THE NIGHT  
UNTIL THEY SAIL
- 1958 RUN SILENT, RUN DEEP  
I WANT TO LIVE!
- 1959 ODDS AGAINST TOMORROW
- 1961 WEST SIDE STORY
- 1962 TWO FOR THE SEESAW
- 1963 THE HAUNTING
- 1965 THE SOUND OF MUSIC
- 1966 THE SAND PEBBLES
- 1968 STAR!
- 1971 THE ANDROMEDA STRAIN
- 1973 TWO PEOPLE
- 1975 THE HINDENBURG
- 1977 AUDREY ROSE
- 1979 STAR TREK – THE MOTION PICTURE
- 1989 ROOFTOPS

Filme als Cutter (Auswahl):

- 1939 THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME von W. Dieterle
- 1940 MY FAVORITE WIFE von Garson Kanin  
DANCE GIRL, DANCE von Dorothy Arzner  
CITIZEN KANE von Orson Welles
- 1941 ALL THAT MONEY CAN BUY von William Dieterle
- 1942 THE MAGNIFICENT AMBERSONS von Orson Welles  
SEVEN DAYS' LEAVE von Tim Whelan