

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 23 (1981)
Heft: 120

Artikel: Werkstattgespräch: Wise, Krasner: The Set-up
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867514>

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: 14.01.2026

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

bescheidenen Mitteln, eine neue Sprache zu sprechen, die Umwelt neu zu sehen.

"Wir haben beide gewonnen" flüstert die Schauspielerin Andrey Totter in THE SET-UP, dem 1949 entstandenen Meisterwerk von Robert Wise. Er, Stoker Thompson (Robert Ryan), der alternde Boxer, der sich aufgelehnt hat gegen die Machenschaften der Box-Mafia und nun zur Strafe mit gebrochenen Händen zerschlagen auf dem Asphalt liegt, weil er den Anweisungen der Drahtzieher getrotzt und im Glauben an die sportliche Fairness dennoch gewonnen hat; Sie, die den Mann eigentlich verlassen wollte, nun aber doch zurückgekehrt ist, zu einem Mann, der am eigenen Leibe nicht nur Gewalt und Korruption gefühlt hat, sondern auch das unendliche Gefühl der Einsamkeit und des Ausgesetztheins, des Schmerzes und des Leidens und der daraus hervorgegangen ist mit dem Verlust der Kräfte, die in seinen Fäusten steckten, aber dem Gewinn einer neuen menschlichen Beziehung. Er hat, - so die religiöse Interpretation - gleichsam seine Seele gerettet.

Rolf Niederer

Werkstattgespräch

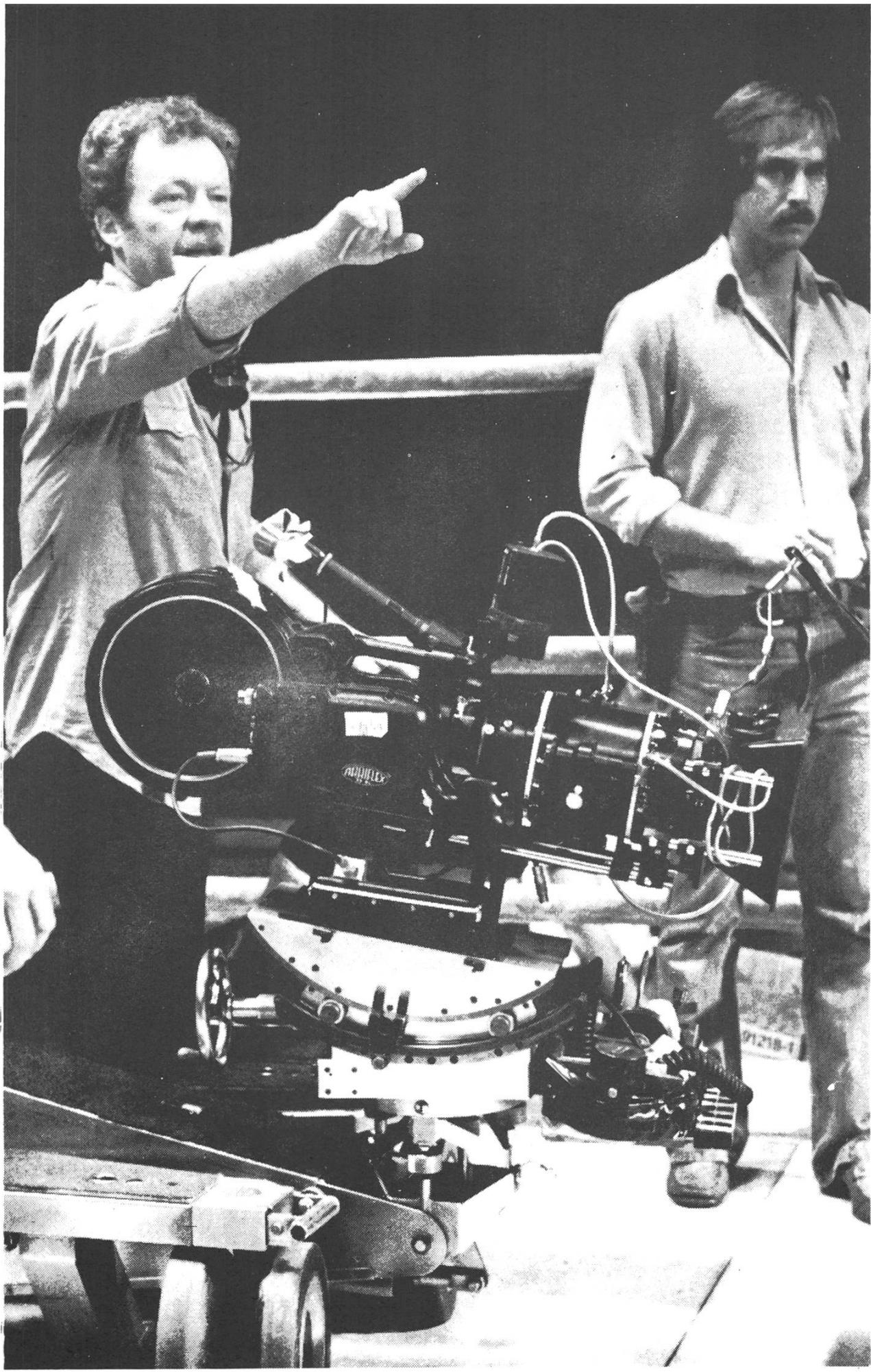
WISE, KRASNER: THE SET-UP

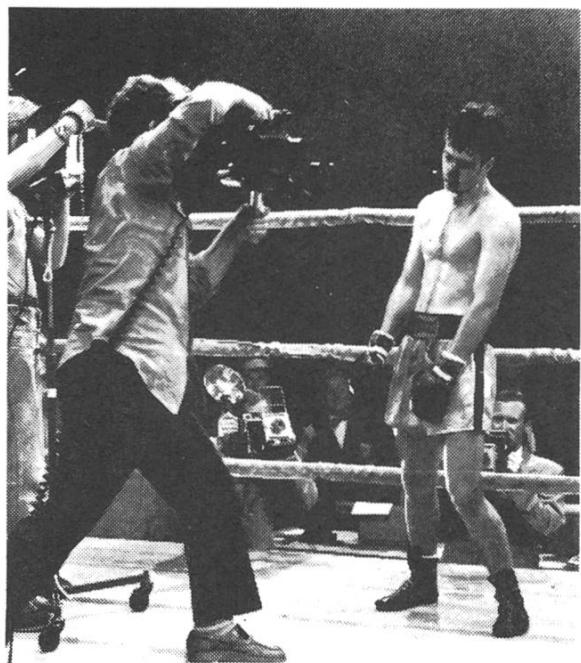
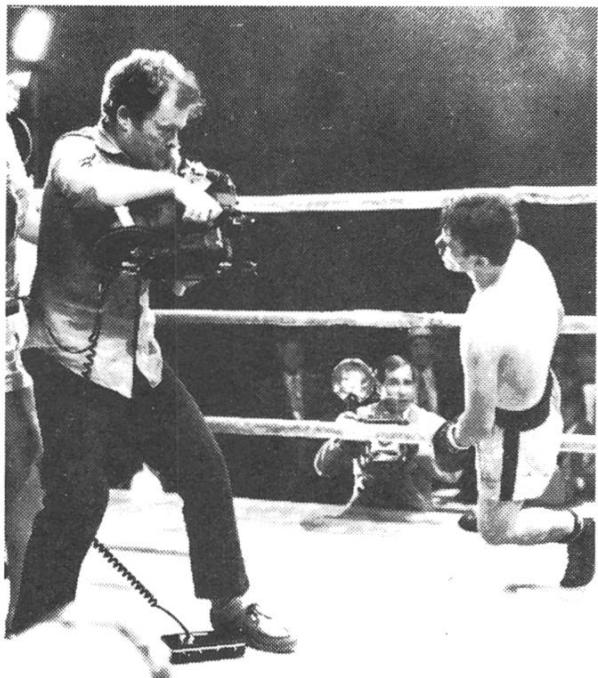
Auszüge aus einem Gespräch zwischen Howard Schwartz (Gesprächsleiter), Robert Wise, (Regisseur) und Milton Krasner (Kameramann) mit Fragen aus dem Publikum, das im Rahmen eines Seminars am "American Film Institute" nach einer Projektion von THE SET-UP stattgefunden hat.

Schwartz: Ich war Assistent am Film, damals. Ich erinnere mich an die Einstellung am Anfang, wo wir durchs Fenster gehen. Sie hatten gerade den neuen Academy Kran. Wir hatten keine Fernbedienung der Schärfeeinstellung, ich musste mit der Kamera durch's Fenster gehen. Es gab auch noch keine Zoomlinsen und die grossartige Einstellung mit Andrey Totter, die am Ende aus dem Zimmer rennt, runter zu Bob Ryan, der zusammengeschlagen in der Strasse liegt, wurde mit dem Kran gedreht. Das war ein grossartiger Timing-Job, in diese Grossaufnahmen reinzufahren. Eddie Pyle war Operateur und die RKO-Kamera, die damals als gute Kamera galt, hatte einen Sucher, über den man heute lachen würde. Nach heutigen Maßstäben, wo Zoomlinsen und Reflex-Kameras zu Verfügung stehen, mag man sowas für selbstverständlich halten, stellt man aber die antiquierte Ausrüstung in Rechnung, so war das ein Super-Job der Kameraführung.

Ich wurde damals auch mit den "story boards" bekannt. Ich erinnere mich, wie Milt die Einstellungen gemäss den Zeichnungen der "story boards" (eine Folge von Zeichnungen, die die Geschichte des Films Einstellung für Einstellung "erzählt") auslegte, die von Maurice Zuberano angefertigt waren.

Chefcameraman Michael Chapman im Ring für RAGING BULL

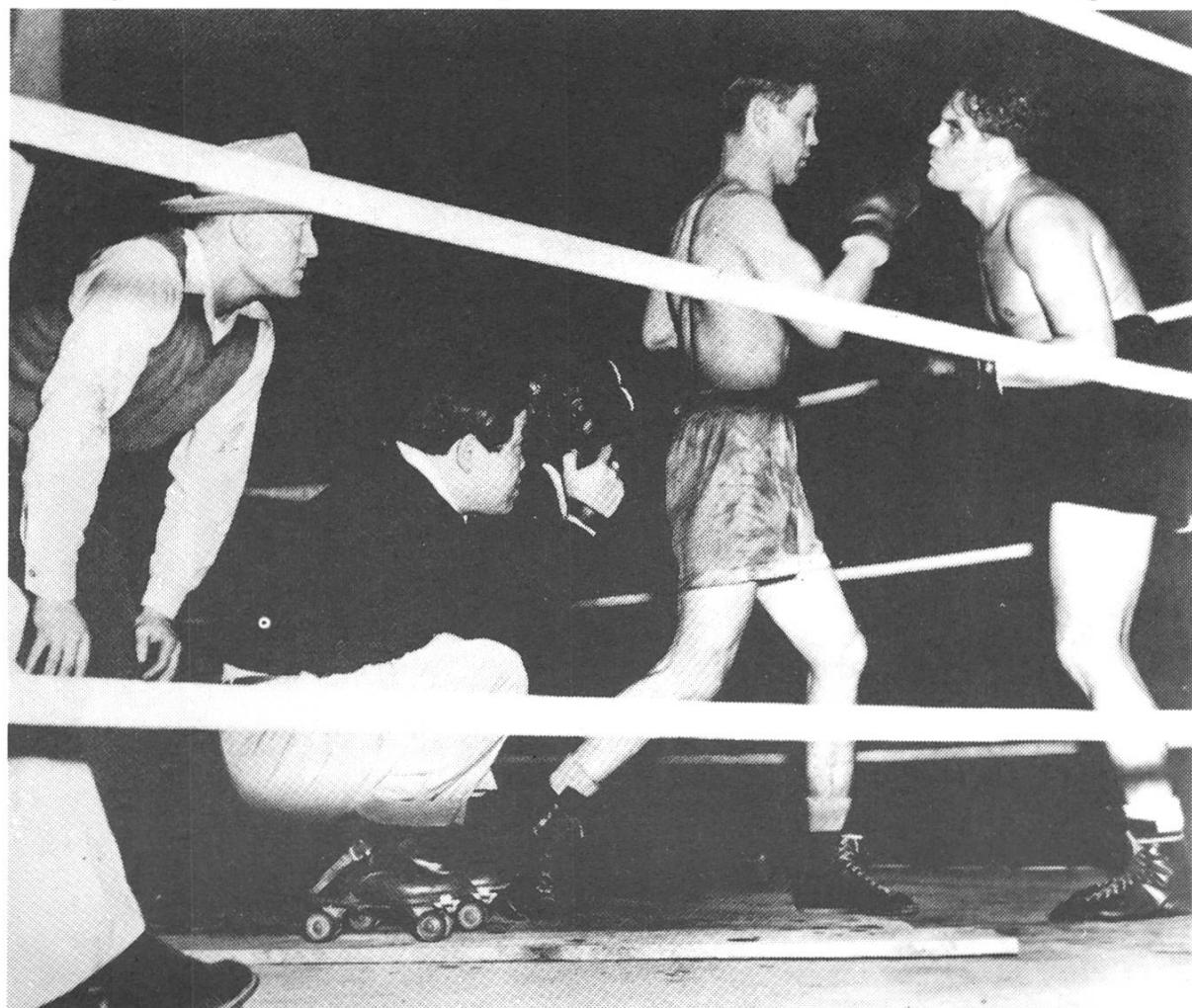




im Ring für RAGING BULL

James Wong Howe (Kameramann):

"Bei BODY AND SOUL hab ich mir selbst die Rollschuhe angeschnallt, um die Box-Szenen zu drehen. Ich wollte den Effekt, wo der Boxer k.o. geht, raus schaut in das Lichtergewirr - mit einer schweren, fixierten Kamera ist das nicht hinzukriegen."



Er hat oft mit Bob (Wise) gearbeitet nicht wahr ?

Wise: Es war das erste Mal, dass ich "story boards" verwendete und meine erste Zusammenarbeit mit Zuby. Wir arbeiteten viel und lange daran, anständige "story boards" zu bekommen. Er hat alles ausser dem Kampf gezeichnet. Wir verwendeten etwa 90% des "story boards" und ich glaube, dass ich nie mehr einen Film hatte, der so nahe bei den Entwürfen des "story board" blieb.

Schwartz: Da kamen dann auch einige der grossen Bildkompositionen her, die Gestaltung der Tiefe und die Platzierung der Darsteller. Wie gehst du da vor? Vermittelst du ihm die ganze Vorstellung von den Stimmungen? Denn Zuby's Zeichnungen drücken bereits die Stimmung aus.

Wise: Wir hatten meist eine Sitzung im Büro, in der wir eine bestimmte Sequenz gründlich diskutierten, die auch verschiedene Handlungs- und Bewegungsabläufe umfassen konnten. Zuby kam später mit seinen Entwürfen zurück, ich sah etwas, das die Sache besser machte - und so überarbeiteten wir jede Sequenz zwei- oder dreimal, bevor der definitive Entwurf erstellt wurde. Das wurde alles im Büro durchgesprochen, wir hatten noch keine Studioaufbauten oder sowas, alles was wir hatten, waren die Entwürfe für die sets.

Frage: Macht es einen Unterschied, ob ein story board vorliegt, wenn die Arbeit mit den Darstellern beginnt? Wird das einfacher?

Wise: Ja, es ist immer einfacher und besser, wenn man einen Ausgangspunkt hat, ob man sich dann an die Vorlage hält oder nicht. Oft plant man im Büro etwas, was dann in den Proben mit den Schauspielern auf dem set nicht so wirkt, wie man es sich vorgestellt hat. Mag sein, die Darsteller bringen etwas ein, das man nicht vorausgesehen hat. Eine Scene entsteht immer erst, wenn sie gespielt wird, man muss da flexibel und auch fähig sein, das was die Darsteller entwickeln in das umzuarbeiten, was man ausdrücken wollte. Mit einem story board hat man es besser im Griff.

Wenn man vorbereitet ist und diese Vorbereitung gut ist, hat auch der Kameramann mehr womit er arbeiten kann, was mir wiederum mehr Zeit gibt mit den Schauspielern zu arbeiten und mich auf das zu konzentrieren, was auf die Leinwand kommt.

Schwartz: Es scheint auch, dass man so direkter der Handlungslinie der Geschichte zu folgen vermag. Man geht zielstrebiger auf das los, was man braucht und vermeidet das Überflüssige eher. Man spart viel Drehzeiten ein.

Wise: Ich glaube nicht, dass ich je bei einem Film beteiligt war, wo wir mehr Zeit zum Planen, Diskutieren und Festen hatten als bei THE SET-UP. Wir waren fest entschlossen das echte Realitätsgefühl dieser Geschichte und des Stoffes in den Griff zu bekommen. Das lässt sich in schwarz/weiss verflucht viel besser machen als in Farbe. Milt und ich zogen verschiedene Objektive und unterschiedliches Filmmaterial heran und probierten es aus -

Krasner: Wir hatten ein gutes Verhältnis bei diesem Film. Ich wusste, was du willst und du wusstest, was ich machen kann.

Frage: Da das Material, das die Kämpfe zeigt, nicht entworfen wurde, möchte ich wissen, wie sie zu den ausgezeichneten Aufnahmen kamen? Welches war ihr Vorgehen?

Wise: Nun, es wurde Choreografiert. Da gab es einen Fachmann, Johnny In-

drisano. Er machte die Kämpfe für BODY AND SOUL, vermutlich all die besseren Kämpfe überhaupt. Er war selber Boxer gewesen. Johnny hat mit Ryan und dem andern, der kein Schauspieler ist sondern Boxer, gearbeitet. Da seine Rolle sehr klein war und er nur wenige Sätze zu sagen hatte, hielt ich es für vorteilhaft einen echten Boxer einzusetzen. Ryan war während seiner College-Zeit Schwergewichtschampion bei den Schulmeisterschaften gewesen, also kam er gut zurecht. Johnny hat jede Runde entworfen und mit den beiden im Ring eingefügt. Ich hab mir das angesehen, gab meinen Kommentar dazu und wir änderten ein paar Kleinigkeiten. So wurde also der ganze Kampf choreografiert. Das war einige Wochen vor den Dreharbeiten. Mit Milt sprach ich über die Kameras. Wir hatten drei im Einsatz, zwei außerhalb des Rings. Wir probten Teile einer Runde, weil man kaum mehr als 20, 30 Sekunden Kampf auf einmal machen kann. Dann nahmen wir das auf, dazu hatten wir auch eine Handkamera im Ring. Zufälligerweise, habe ich da zum letzten Mal eigenhändig geschnitten. Ich war ja seit 43 als Regisseur beschäftigt und das war 48. (Anm.: Wise war Cutter bei RKO gewesen und hat als solcher etwa an CITIZEN-KANE gearbeitet.) "Butch" Gross war der Cutter am Film und er machte seine Sache ausgezeichnet, aber ich konnte einfach die Hände nicht davon lassen und so montierte ich, im Schneideraum nebenan, den ganzen Kampf.

Milt sagte: "Lasst es nur kommen, lasst es wirken, lasst alles zu, was geschieht, geht da rein und haltet es fest." Dick Duvall war derjenige, der die Handkamera machte. Ich wusste, dass ich da nicht durch den Sucher sehen konnte und so überließ ich das ihm.

Wir hatten übrigens das Problem, dass wir nur eine Ecke der Tribue mit allen Rängen aufgebaut hatten, die etwa 250 Personen Platz bot. Bevor der Kampf beginnt, sind die Lichter an - wir mussten also alle Szenen vor und zwischen den Runden drehen solange uns die 250 Statisten zur Verfügung standen und wir hatten die eine Ecke für beide Ecken zu verwenden.

Krasner: Wir mussten alles versetzen, umformen.

Wise: Wir mussten deshalb auch die Kontinuität verlassen, was vor allem bei Ryans make-up eine Rolle spielte, da der ja all die Schläge einsteckte. Ein Skizzenzeichner hatte das auszuarbeiten, damit ich wusste, wie Bob (Ryan) am Ende jeder Runde aussieht und der Maskenbildner hatte das auszuführen. All die Szenen mit dem Licht an wurden vor dem Kampf gedreht. Solche Dinge kommen eben vor, wenn das Budget knapp ist. Für den Kampf, wo das Licht nur auf dem Ring ist, hatten wir etwa 60 Personen in zwei Reihen rund um den Ring. Der Rest ist schwarz mit etwas Rauch und kleinen Lichtern "als Zigaretten". Das funktioniert, weil man auf den Kampf achtet.

Frage: Farbe stand damals wohl nicht zur Diskussion, aber heute, würden Sie immer noch schwarz/weiss drehen?

Wise: Ja, ich glaube man kriegt in Farbe immer weniger Realität. Die Fotografie stellt die Dinge sowiso heraus. Die Lichter werden heller, die Schatten dunkler. Armut zu zeigen ist in Farbe schwieriger. Es gab zwar Fortschritte, die Farben lassen sich heute abschwächen, so dass sie weniger satt wirken, aber die Stimmung und der Geschmack von seinem Umkleideraum lässt sich wohl in Farbe nicht einfangen.

"American Cinematographer", März 1980 ■