

# "Ein Production Design erzählt eine eigene Geschichte" : Gespräch mit Dante Ferretti, Production designer

Autor(en): **Eue, Ralph / Ferretti, Dante**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **47 (2005)**

Heft 260

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865070>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

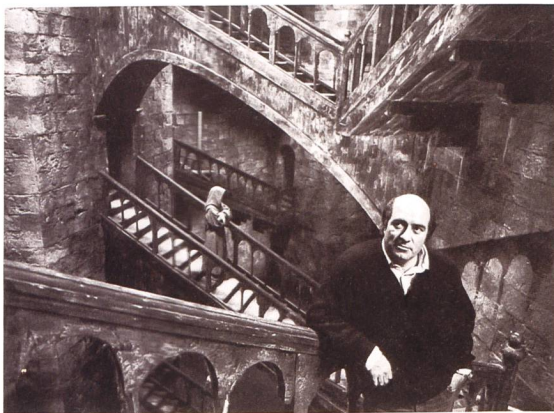
## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



## «Ein Production Design erzählt eine eigene Geschichte»

Gespräch mit Dante Ferretti, Production Designer

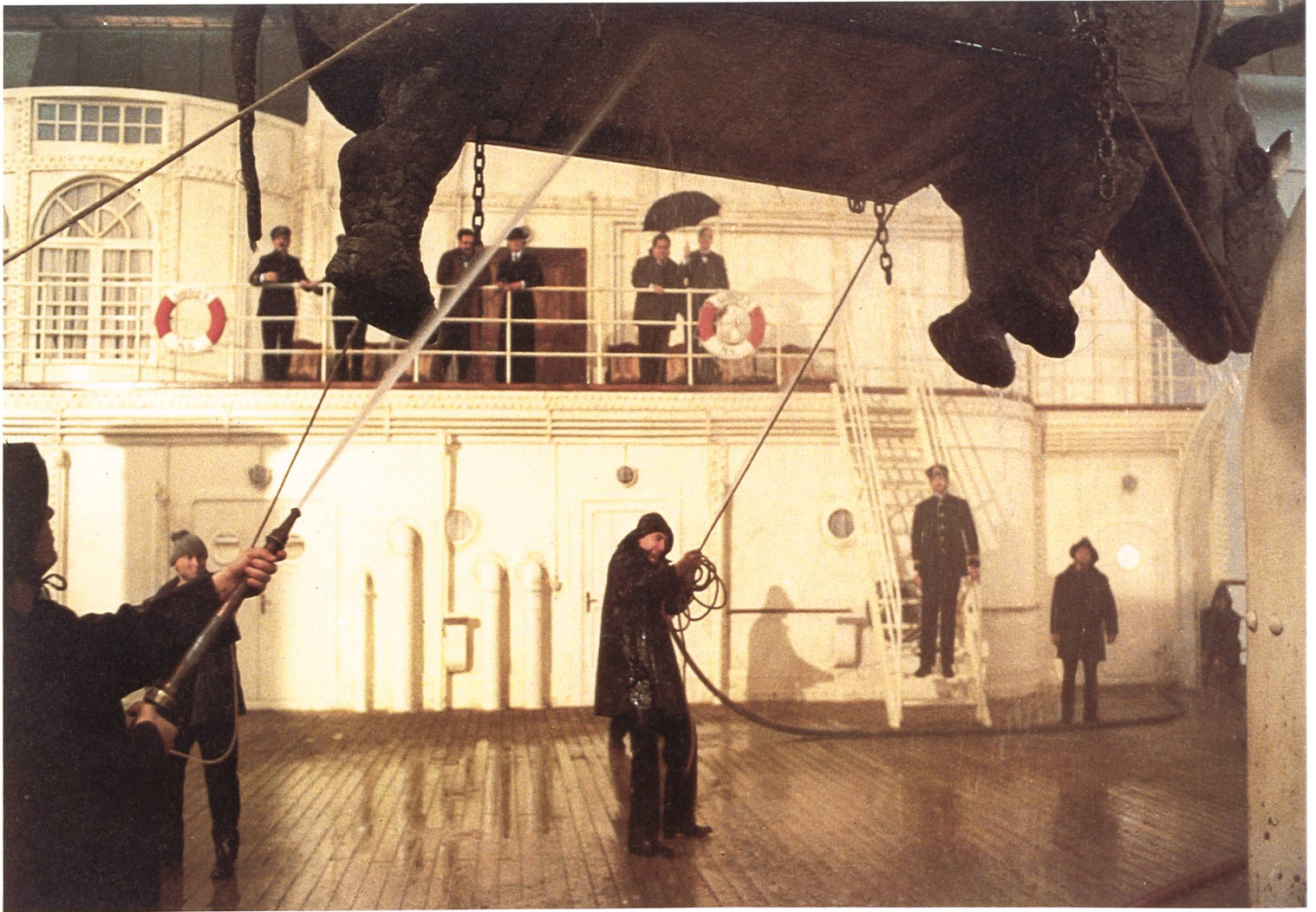


**FILMBULLETIN** Sie haben sich schon früh für das Kino interessiert?

**DANTE FERRETTI** Ich komme aus einer kleinen italienischen Stadt, aus Macerata an der Adriaküste. Das ist übrigens ganz in der Nähe von Federico Fellinis Geburtsort Rimini. Als Kind malte und zeichnete ich, wann immer ich konnte. Oder ich ging ins Kino. Mit zwölf oder dreizehn Jahren hatte ich bereits den Wunsch, eines Tages zur Welt des Films zu gehören. Aber nicht vor der Kamera. Ich träumte davon, Arenen zu bauen, wie ich sie in Mervyn LeRoys *QUO VADIS?* (USA 1951) oder William Wylers *BEN HUR* (USA 1959) gesehen hatte.

**FILMBULLETIN** Sie ahnten also schon als Kind, dass die Welt der Historien- und Kostümfilm eine gebaute, eine künstlich geschaffene sein muss.

**DANTE FERRETTI** Ja. Womöglich liegt das aber daran, dass ich schon früh das Wort *scenografia* entdeckt habe. Vielleicht bin ich deswegen nie der Illusion erlegen, die auf der Kinoleinwand gezeigte Welt sei die wirkliche Welt.



«Womöglich liegt das daran, dass ich schon früh das Wort *scenografia* entdeckt habe. Vielleicht bin ich deswegen nie der Illusion erlegen, die auf der Kinoleinwand gezeigte Welt sei die wirkliche Welt.»

Ich war sehr neugierig und wollte wissen, was ein für die *scenografia* Verantwortlicher eigentlich tut. Meine Eltern versuchten, so gut sie das eben konnten, meine Fragen zu beantworten. Und das bestärkte nur meinen Wunsch zu erlernen, wie man Filmsets baut, und dann später als Erwachsener beim Film als *scenografo* – als Production Designer – zu arbeiten. Nach der Schule schrieb ich mich auf der «Accademia di Belle Arti» in Rom ein. Dort gab es zwar keinen Fachbereich für Film, aber ich belegte Seminare zum Thema Bühnenbild im Theater, natürlich auch Kurse über Architekturgeschichte und hatte sehr viel Zeichenunterricht. An der Accademia fühlte ich mich durchaus zu Hause, aber ich hatte doch ein wenig die Sorge, meine berufliche Zukunft könnte brotlos sein. Ich versuchte also, Arbeit zu finden, und geriet an den Filmarchitekten *Luigi Scaccianoce*, der mich als Assistent in seinem Atelier aufnahm. Dort blieb ich neun Jahre. Im Lauf dieser

Zeit wurden mir immer grössere Aufgaben übertragen, und für den letzten Film, den ich als Assistent machte, war ich praktisch alleine verantwortlich: *SATYRICON* (1969/70) von *Federico Fellini*. Da ich aber offiziell noch Assistent war, erhielt ich keinen Credit für diese Arbeit, und so dachte ich, die Zeit sei gekommen, es auf eigene Faust zu versuchen.

**FILMBULLETTIN** Ihr erster Film, den Sie dann auch offiziell alleinverantwortlich ausgestattet haben und dessen Vorspann Sie als *scenografo* – als Production Designer – ausweist, ist *MEDEA* (1969) von *Pier Paolo Pasolini*.

**DANTE FERRETTI** Ja. Pasolini kannte mich als Assistent. Er hatte mir bereits angeboten, bei *EDIPO RE* (1967) als Production Designer für ihn zu arbeiten, aber da fühlte ich mich noch an meine Stellung als Assistent von *Luigi Scaccianoce* gebunden, der dann gemeinsam mit *Andrea Fantacci* für die Ausstattung des Films verantwortlich zeichnete.

DER NAME  
DER ROSE  
Regie: Jean-Jacques  
Annaud

E LA NAVE VA  
Regie:  
Federico Fellini



I RACCONTI  
DI CANTERBURY  
Regie:  
Pier Paolo Pasolini

**FILMBULLETIN** Wenn man sich Ihre Filmografie anschaut, stellt man fest, dass Sie überwiegend für historische Filme gearbeitet haben. War das immer eine bewusste Entscheidung?

**DANTE FERRETTI** Das hat sich eher zufällig so ergeben, aber es kommt tatsächlich auch meinen eigenen Vorlieben entgegen. Ich mag es, bestimmte Epochen nachzuerfinden. Ich versuche, mich mit meinen Gedanken und Überlegungen in den betreffenden Zeitraum hineinzu-begeben, ihn zu absorbieren und die Vergangenheit zu leben, um die es geht. Vielleicht ähnlich wie Schauspieler es tun, die sich ja auch anders bewegen, denken und empfinden, je nachdem ob die Figuren, die sie spielen, beim Untergang des Römischen Reichs dabei waren oder während der Französischen Revolution oder in der Zeit des Sezessionskriegs der Vereinigten Staaten von Amerika. Man darf nicht einfach die Gegenwart der Vergangenheit überstülpen. So ist zwar die genaue historische Recherche unerlässlich für meine Arbeit, zugleich sind aber de-

ren Ergebnisse auch nur Basis und Voraussetzung meiner gestalterischen Überlegungen. Wenn ich versuche, eine Epoche zu leben, dann ist es für mich sehr wichtig, auch viele kleine "Fehler" mitzudenken und einzubauen. Das Perfekte ist eben perfekt – und manchmal auch ein wenig langweilig. Denken Sie nur an den Set einer grossen Hausfassade: Sie bauen eine Tür, einige Fenster, Verzierungen. Stellen Sie sich vor: Das Haus hat mehrere Stockwerke und ist von diversen Familien bewohnt. Die Menschen haben unterschiedliche Bedürfnisse. Irgendwann machen sie vielleicht einen Anbau. Sie verändern das Dach. Möglicherweise hat es irgendwo im Haus einmal einen Brand gegeben. Woanders hat sich ein Ehepaar gestritten und das Mobiliar durchs Fenster geworfen. Die Scheiben sind nicht ersetzt worden. Oder es gab vielleicht früher einen Kaufmann im Erdgeschoss, aber nur für kurze Zeit, bloss ein verwitterter Namenszug ist noch an der Wand zu sehen. Ich versuche, Sets zu gestalten, die Lebensräume sind und nicht einfach aus einem Guss. Ich



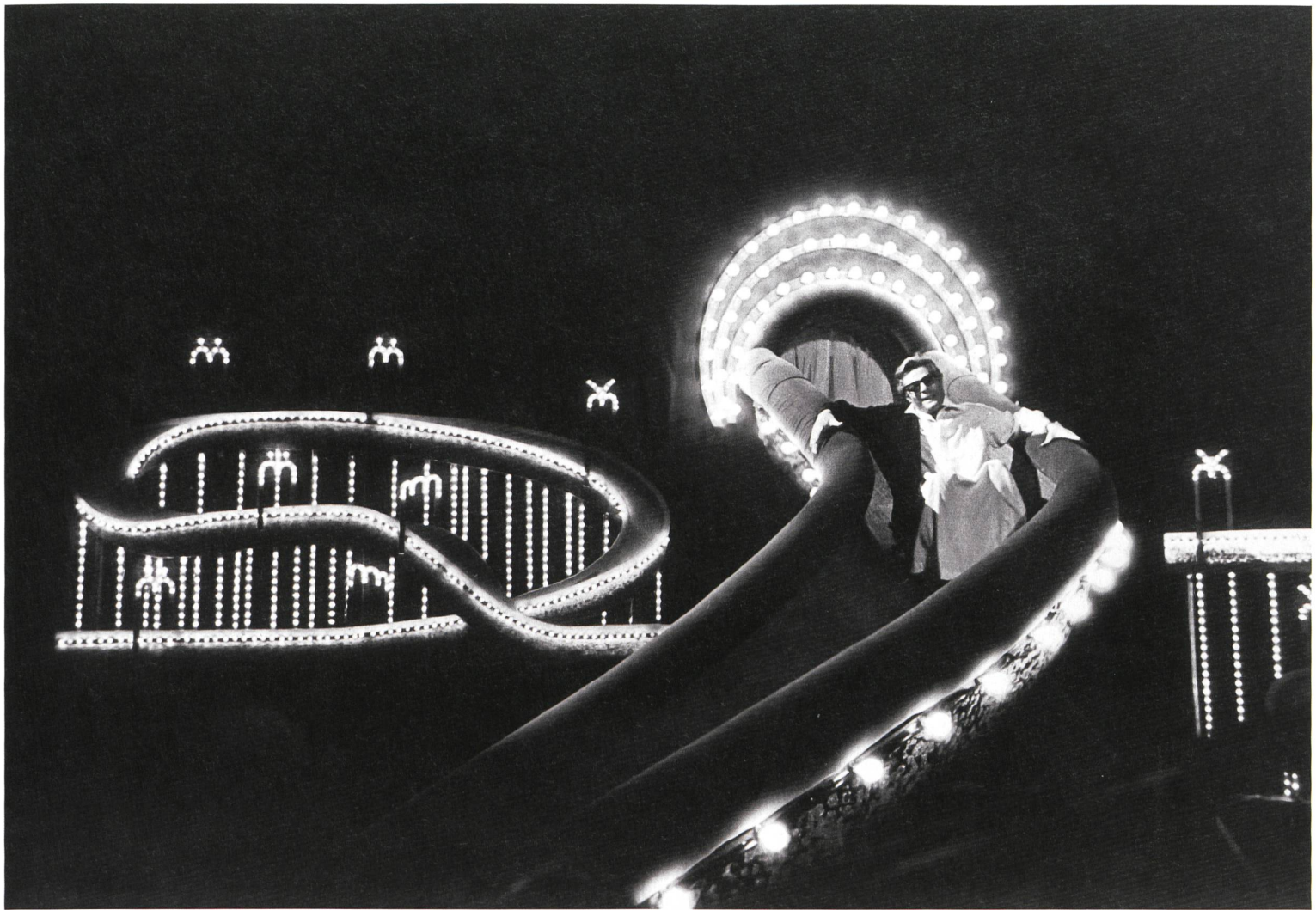
**«Pasolini hat mir immer wieder Reproduktionen etwa von Giotto gezeigt, dabei ging es nicht darum, bestimmte Szenen zu kopieren, sondern eine besondere Sensibilität zu verinnerlichen.»**

glaube, das Stilechte gibt es nur in Büchern zur Kunst- und Architekturgeschichte. Wenn Sie durch Rom spazieren, werden Sie es schwer haben, reinstes Cinquecento in der Architektur zu finden. Wahrscheinlich ist jedes römische Haus in einem bestimmten Stil angefangen und in einem anderen beendet worden.

**FILMBULLETIN** Sie haben mit zwei grossen Regisseuren des italienischen Kinos – Pasolini und Fellini – zusammengearbeitet. War das prägend für Ihren Stil?

**DANTE FERRETTI** Pasolini lehrte mich, meine Tätigkeit durch den Filter der Malerei zu verstehen. Er selbst war ja auch Maler. Und wenn Sie seine Arbeiten ansehen, stellen Sie fest, dass seine Kamera meist fest installiert ist. Die Bewegung findet vor der Kamera statt, nicht mit der Kamera. Er variiert in erster Linie die Distanz und die Objektive. Er beginnt eine Einstellung nah, sagen wir mit einer 25er Brennweite, und gewinnt dann immer mehr Abstand, um mit einem 100er-Objektiv zu enden. Das war bei den Filmen, die ich mit ihm machte, das wesent-

liche Element seiner Szenenkompositionen. Bei *IL DECAMERON* (1970/71) zum Beispiel war Giotto (um 1266 bis 1337) die Inspirationsquelle. Pasolini hat mir immer wieder Reproduktionen gezeigt, dabei ging es nicht darum, bestimmte Szenen zu kopieren, sondern eine besondere Sensibilität zu verinnerlichen. Bei *IL VANGELO SECONDO MATTEO* (1964) – zu dieser Zeit war ich noch Assistent – galt das gleiche, aber da bezog er sich auf Piero della Francesca (um 1416 bis 1492). Und *I RACCONTI DI CANTERBURY* (1971/72) wollte er durch englische Maler aus der Entstehungszeit der «Canterbury Tales» (1387–1400, Geoffrey Chaucer) und Gemälde Albrecht Dürers (1471–1528) erschlossen sehen. Pasolini sagte: «Du brauchst keine weiteren Bücher. Bei den Malern siehst du alles, was du benötigst. Du kannst sogar lernen, was du vergessen darfst. Je weniger im Bild zu sehen ist, desto mehr kann der Betrachter entdecken. Aber du musst auch erkennen, was unverzichtbar ist, um die Blicke der Zuschauer einzufangen.» Bei *IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE* (1973/74)



LA CITTÀ DELLE  
DONNE

Regie:  
Federico Fellini

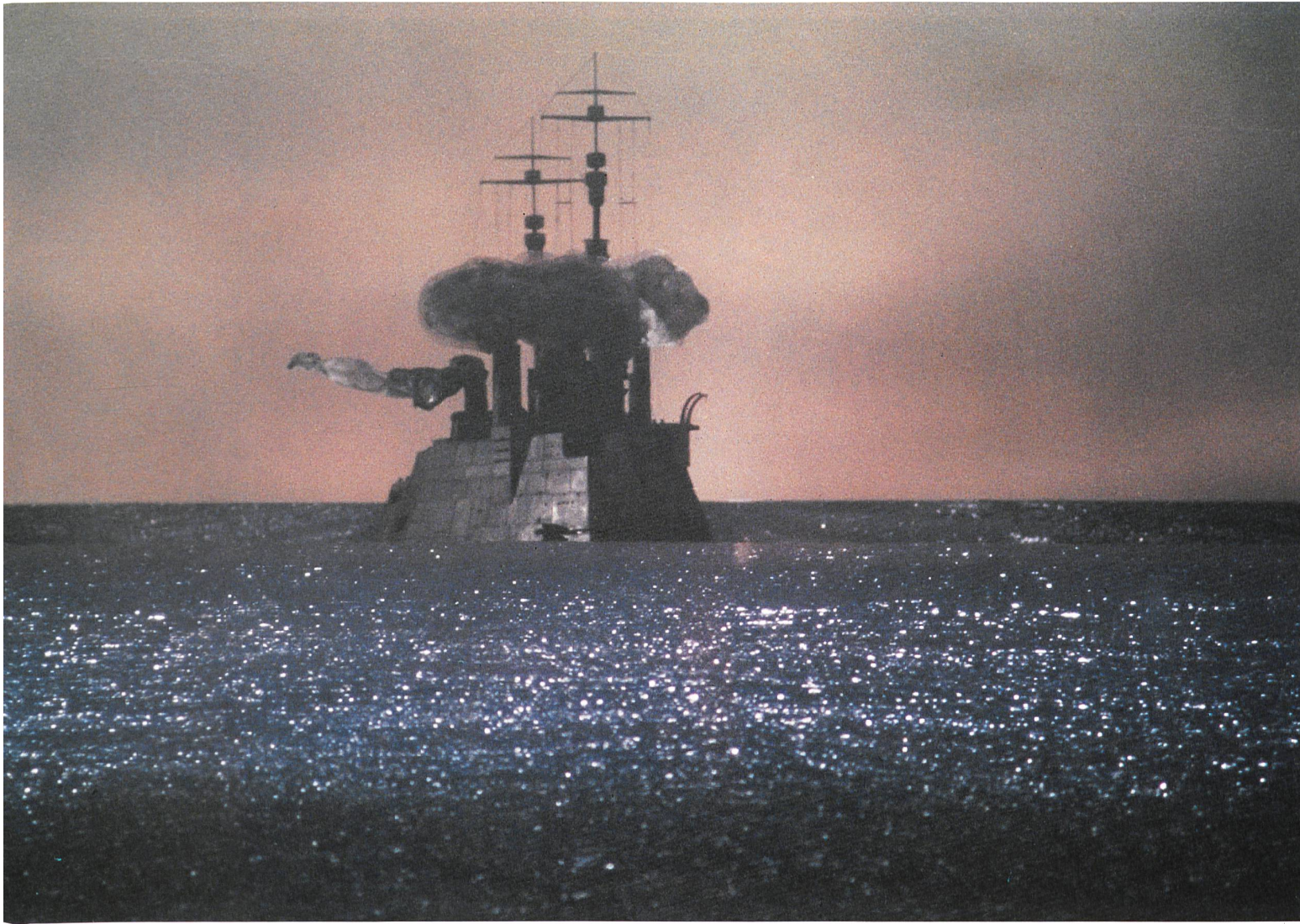
E LA NAVE VA  
Regie:  
Federico Fellini

waren es Miniaturen, anonyme Fresken oder Tapiserie-Arbeiten aus den nomadischen Kulturkreisen Arabiens, Afrikas und Indiens, die uns inspirierten.

**FILMBULLETIN** Gibt es eine zentrale Lektion Fellinis?

**DANTE FERRETTI** Mit Fellini zu arbeiten bedeutete, von ihm verschlungen zu werden. Man lebte in der Fellini-Welt. Tag und Nacht. Sieben Tage die Woche. Man redete und redete und redete. Nicht nur übers Kino. Es war ein sehr persönliches Arbeiten. Vor allem lehrte er mich, vor nichts mehr Angst zu haben. Bei den Dreharbeiten zu *LA CITTÀ DELLE DONNE* (1979/80) kam er eines Tages zu mir und sagte: «Da hinten, siehst du, da brauche ich ein Haus. Kein Grund zur Sorge, ich habe die Szene verschoben. Ich brauche das Haus erst übermorgen.» «Wie soll das so schnell gehen?» «Das Haus ist doch nur im Hintergrund zu sehen. Baue es aus Papier. Überleg doch mal: übermorgen. Du hast so viel Zeit.» Da habe ich verstanden, dass man vor nichts Angst haben muss. Bei den Vorbereitungen zu *E LA NAVE VA* (1982/83) sind wir oft

gemeinsam nach Fregene gefahren und haben aufs Meer geschaut. Fellini wurde von Mal zu Mal deprimierter, und irgendwann bat er mich: «Mach mir bitte ein anderes Meer. Das hier ist zu echt.» Auf der Rückfahrt nach Rom kamen wir an Tomatenfeldern vorbei, die mit riesigen Plastikplanen abgedeckt waren. Der Wind und die Sonne verfangen sich darin. Die Planen glitzerten und schaukelten, und Fellini liess anhalten: «Solch eine See möchte ich in meinem Film sehen.» Für die Dreharbeiten brauchten wir weder ein Wasserbassin noch das echte Meer, nur grosse leere Hallen – insgesamt sieben für die verschiedenen Schauplätze auf dem Schiff – und viele Menschen, die unser Meer bewegten. Für das Schiff selbst besorgten wir grosse Hydraulikplattformen, die man im Film auch sieht. Diese Film-im-Film-Einstellungen, in denen die Hydraulikplattformen selbst ins Bild kommen, sind fast die einzigen, in denen wir diese Technik überhaupt eingesetzt haben. Wir hatten den grossen Salon fertiggebaut und eingerichtet. Die Proben begannen, es waren mit den



«Für die Dreharbeiten brauchten wir weder ein Wasserbassin noch das echte Meer, nur grosse leere Hallen – und viele Menschen, die unser Meer bewegten.»

Schauspielern und Komparsen fast dreihundert Leute dabei. Die Plattform ging mit der Nase runter, rollte zur Seite, machte einen herrlichen Seegang, und auch die Plänen sahen sehr schön aus, wie sie Wellen mimten. Doch plötzlich hörte man die Stimme Fellinis: «Es ist phantastisch, ich bin begeistert, aber bitte hört auf. Ich werde seekrank.» So sind unsere wunderbaren Plattformen von einem Moment auf den anderen überflüssig geworden. Der Set wurde noch mehr abgespeckt und auch artifizieller: Der gesamte Seegang, den man im Film sieht, ist nur durch die Bewegung der Kamera erzeugt worden.

**FILMBULLETTIN** Sie haben viele Projekte mit Ihrer Frau *Francesca Lo Schiavo* gemacht. Seit wann arbeiten Sie zusammen?

**DANTE FERRETTI** Seit zwanzig Jahren. Wir haben uns im Zusammenhang von Liliana Cavani's *LA PELLE* (1981) kennengelernt. Damals arbeitete Francesca als Innenarchitektin. Erstmals zusammen gearbeitet haben wir für Federico Fellini bei *E LA NAVE VA*. Beim Filmemachen

ist man immer für mindestens zwei Monate abgeschnitten von der restlichen Welt. Da wir uns nicht jedes Mal so lange voneinander trennen wollten, haben wir eben versucht, gemeinsam an Projekten zu arbeiten. Das entwickelte sich zu einer Lösung, die uns beiden sehr entgegenkommt.

**FILMBULLETTIN** Wie arbeiten Sie zusammen?

**DANTE FERRETTI** Wenn ich einen neuen Film anfangen, mache ich zuerst eine Reihe von Skizzen. Francesca ist die erste Person, der ich diese Skizzen zeige und mit der ich darüber spreche. Sie versucht, aus ihnen meine Idee für den Film herauszulesen. Während der Dreharbeiten ist sie dann auch häufig meine "Botschafterin": Anders als der Production Designer, der selten bei den Dreharbeiten präsent ist, da er in seiner Arbeitsorganisation dem Drehplan immer mindestens zwei Tage voraus sein muss, ist Francesca als *set decorator* beständig bei den Aufnahmen dabei und hat zwangsläufig einen engen Kontakt zum Regisseur. In dieser Position vertritt sie meine Ideen



GINGER E FRED

Regie:  
Federico Fellini

DER NAME DER ROSE

Regie:  
Jean-Jacques Annaud

am Ort des Geschehens und kann auch flexibel reagieren, wenn sich Variationen ergeben oder bestimmte Ideen angepasst werden müssen.

**FILMBULLETIN** 1985 arbeiteten Sie für Fellinis *GINGER E FRED* und Annauds *DER NAME DER ROSE* als Production Designer.

**DANTE FERRETTI** Drei Wochen vor Ende der Dreharbeiten von *GINGER E FRED*, wir waren in der letzten Dekoration, rief mich *Jean-Jacques Annaud* an und wollte mit mir über sein Projekt sprechen. Fellini war sehr aufgebracht. Für ihn kam es einem Verrat gleich, zu einem Zeitpunkt, da die aktuelle Arbeit mit ihm noch nicht vollständig abgeschlossen war, überhaupt an etwas anderes denken zu können. Da ich damals zwei Werkstattbüros hatte, wurde in einem mit den Vorarbeiten für *DER NAME DER ROSE* begonnen, im anderen waren alle Mitarbeiter und ich ständig für Fellini verfügbar.

**FILMBULLETIN** Damals hiess es, die Sets seien die grössten, die seit Joseph L. Mankiewiczs *CLEOPATRA* (USA/Grossbritannien 1963) in Cinecittà gebaut wurden.

**DANTE FERRETTI** Die grossen Aussensets für *DER NAME DER ROSE* entstanden zwar mit operativer Unterstützung von Cinecittà, aber nicht auf dem Aussengelände von Cinecittà. Die ganze Abtei habe ich zwanzig Kilometer nördlich von Rom bei Prima Porta bauen lassen.

**FILMBULLETIN** Teile des Films sind in Deutschland gedreht worden.

**DANTE FERRETTI** Bei vielen Übergangsszenen haben wir die Aussenbauten genau auf Anschluss für die Fortsetzung in einem Innenraum von Kloster Eberbach im Rheingau gebaut. Das Kloster Eberbach zählt heute zu den wichtigsten mittelalterlichen Baudenkmalern der Welt, dennoch wurden dort viele Örtlichkeiten den Anforderungen an das Funktionieren als moderne Weinbaudomäne angepasst. Wir durften uns aber in einigen fast ursprünglich erhalten geliebten Räumen austoben





«Das Dormitorium, ein zweischiffiger kreuzrippengewölbter Saal, wurde zu unserem Skriptorium, der Klosterschreibstube. Darüber hinaus haben wir das ehemalige Hospital zum Speisesaal und den Weinkeller zum Badehaus gemacht.»

und diese auch für die Notwendigkeiten des Films umnutzen: Das Dormitorium, der Schlafsaal der Mönche, ein zweischiffiger kreuzrippengewölbter Saal, wurde zu unserem Skriptorium, der Klosterschreibstube. Darüber hinaus haben wir das ehemalige Hospital zum Speisesaal und den Weinkeller zum Badehaus gemacht.

**FILMBULLETIN** Der beeindruckendste Raum aber ist das Innere des grossen Bibliotheksturms: ein Labyrinth in der Vertikalen.

**DANTE FERRETTI** Das ist natürlich ein absolut fiktiver und künstlicher Raum. Er wurde in der grössten Halle in Cinecittà gebaut. Wenn wir ein horizontales Labyrinth gestaltet hätten, wäre es nötig gewesen, von oben zu filmen, und der Zuschauer hätte den Ausgang gesehen. Die Geschichte hätte vermutlich an Spannung und Geheimnis verloren. Mit Umberto Eco und Jean-Jacques Annaud habe ich lange gerätselt, wie man dieses Problem lösen kann. Nach und nach kamen die Werke von M. C. Escher (1898–1972) und Piranesi (1720–1778) ins Spiel. Und ich

für meinen Teil hatte schon immer Lust, das Innere einer Muschel zu entwerfen: eine begrenzte Unendlichkeit. Irgendwann fing ich dann einfach an, Skizzen zu machen, Pläne zu zeichnen und das Modell zusammenzupuzzeln.

**FILMBULLETIN** Welches Ausmass hatte das gebaute Labyrinth?

**DANTE FERRETTI** Fünf Stockwerke, etwa fünfzehn Meter hoch. Ausserdem zwölf sechseckige, vollkommen identische und mit Büchern vollgestopfte Kabinette, die durch sechzig gleichartige Treppchen mit jeweils derselben Stufenzahl miteinander verbunden waren. Um in das Labyrinth hineinzugelangen, musste man durch eine Falltür klettern. Im Bibliotheksturm gibt es keine Wände oder Türen, um sich besser orientieren zu können, und die Treppen scheinen endlos nach oben zu steigen. Einige Treppen konnten die Schauspieler betreten, und sie führten auch irgendwohin, andere führten nirgendwohin, und wieder andere waren nur gemalt.



**«Erst einmal ging es für mich um die Komposition der Farben im Film, dann um die Gemälde, die die Figuren umrahmen und sie charakterisieren, und schliesslich um die grossen Dinners, die jeweils einen Wendepunkt im Lauf der Geschichte markieren.»**

**FILMBULLETIN** Seit den neunziger Jahren arbeiten Sie immer häufiger für den amerikanischen Film.

**DANTE FERRETTI** Mein erster rein amerikanischer Film war *THE AGE OF INNOCENCE* (1993). *Martin Scorsese* habe ich kennengelernt, als er *Fellini* bei den Dreharbeiten von *LA CITTÀ DELLE DONNE* besuchte.

**FILMBULLETIN** Ich habe gelesen, dass Sie zu Ihrer ersten Besprechung mit *Scorsese* für *THE AGE OF INNOCENCE* einige Entwürfe mitgenommen haben, in denen Sie das für Sie Wichtigste der Story herausgearbeitet hatten.

**DANTE FERRETTI** Es waren Ideen und Skizzen zu den drei Aspekten, die für mich die entscheidenden beim Design dieses Projekts waren. Erst einmal ging es für mich um die Komposition der Farben im Film, dann um die Gemälde, die die Figuren umrahmen und sie charakterisieren, und schliesslich um die grossen Dinners, die jeweils einen Wendepunkt im Lauf der Geschichte markieren. *Scorsese* hat meine Unterlagen studiert und dann nur ge-

sagt: «Okay, wir haben die gleiche Wellenlänge. Leg los!» Wir haben letztendlich für den Film über einhundertachtzig Gemälde malen lassen – vor allem im Stil der romantischen Landschaftsmalerei der Hudson River School (ab 1820) und im Stil des urbanen Realismus der Ashcan School (ab 1907).

**RALPH EUE** Wäre es zum Beispiel denkbar gewesen, *THE AGE OF INNOCENCE* auch in Rom zu drehen?

**DANTE FERRETTI** Solch eine Entscheidung ist immer eine Frage von Ansehen und Erfahrung sowohl des Regisseurs und des Produzenten als auch des Production Designers. Bei *THE AGE OF INNOCENCE* bin ich eingeladen worden, in Amerika zu arbeiten. Deswegen wäre es absurd gewesen, vorzuschlagen, diesen Film in Rom zu drehen. *THE AGE OF INNOCENCE* ist auch ein Film, bei dem die gestalterische Dominanz auf den Innenräumen liegt. Bei *GANGS OF NEW YORK* (2002) ist das Gegenteil der Fall. Diesen Film in den USA zu machen, wäre tatsächlich unmöglich gewesen. So fiel irgendwann – auch wegen des



THE AGE  
OF INNOCENCE  
Regie:  
Martin Scorsese

GANGS  
OF NEW YORK  
Regie:  
Martin Scorsese

starken Dollars zu Beginn des Projekts – die Entscheidung, *GANGS OF NEW YORK* in Europa zu drehen. Und da sagten Martin Scorsese und ich übereinstimmend: Dann aber in Rom. In Cinecittà gibt es Freiflächen, die eine hinreichende Grösse haben, es gibt hervorragende Handwerker, und – ein grosser Vorteil – ich kenne die Infrastruktur.

**FILMBULLETIN** Gab es bei den gewaltigen Aussensets von *GANGS OF NEW YORK* – und sei es aus Kostengründen – Aussparungen, Vereinfachungen?

**DANTE FERRETTI** Nein. Man konnte von jeder Stelle des Sets jede beliebige andere Stelle des Sets aufnehmen. Der Set war im Massstab 1:1 gebaut und sehr genau der realen Topographie nachempfunden: die Gegend der Five Points, der Hafen von New York mit zwei Schiffen in Originalgrösse, ein Abschnitt des Lower Broadway und ein Teil von Upper Manhattan.

**FILMBULLETIN** Trotzdem hat aber auch das Visual-Effects-Team von Industrial Light & Magic (ILM) noch nach Abschluss der Dreharbeiten an dem Film gearbeitet.

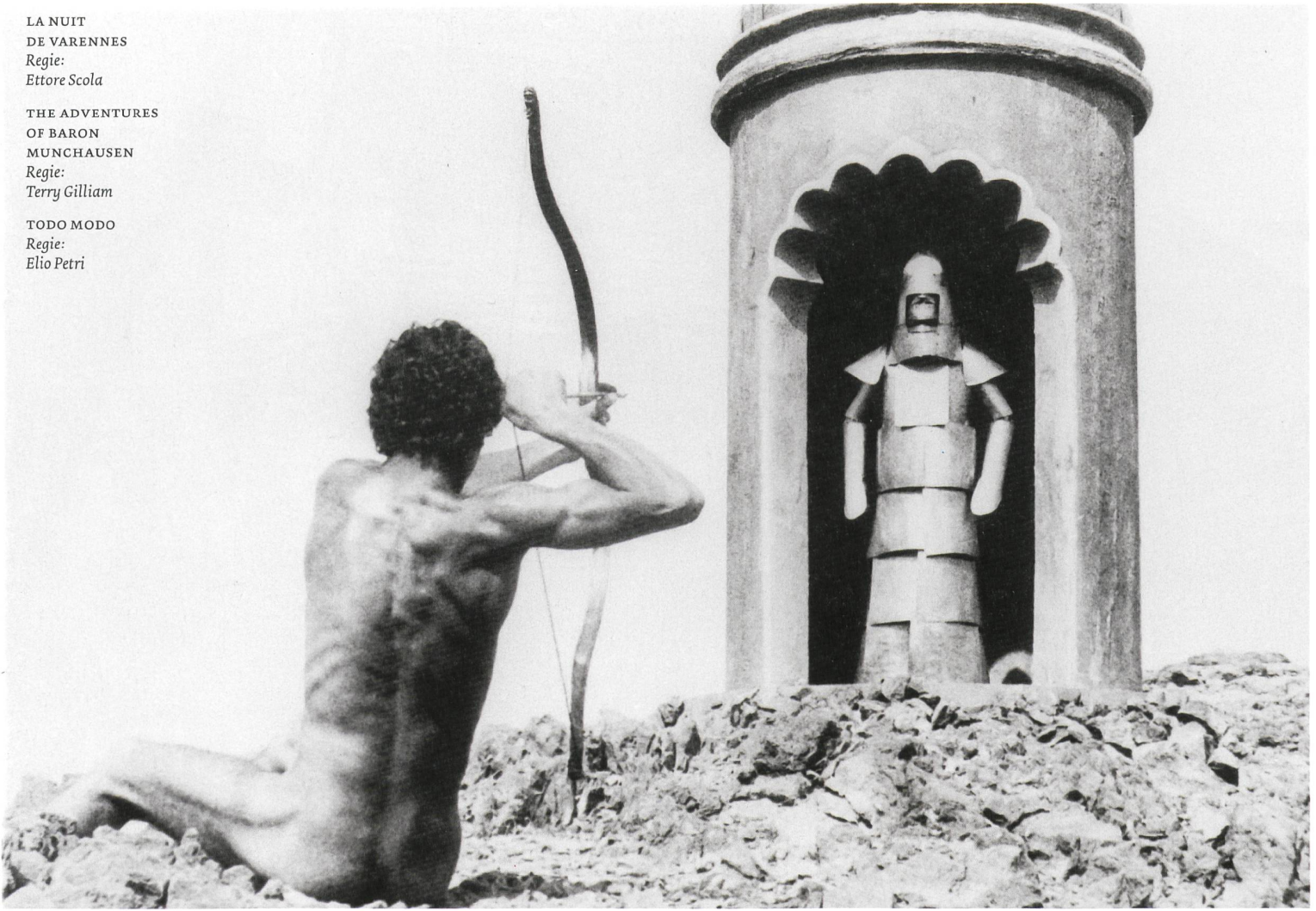
**DANTE FERRETTI** Lassen Sie es mich etwas poetisch formulieren: Scorseses Vision ging weit über die Handlung des Films hinaus, und so konnten wir uns mit dem Look des Films insgesamt auch nicht nur auf das unmittelbar bespielte Terrain beschränken. Trotz der schon ungewöhnlichen Dimension unserer Dekorationen wäre der Leinwandeindruck vermutlich klaustrophobisch gewesen. In den Totalen kommt man einfach nicht umhin, wenn man auf Ausblicke und Weite aus ist, sich des Hilfsmittels von 2-D- oder 3-D-Matte-Paintings zu bedienen. *Michael Owens* und sein ILM-Team haben bei praktisch allen Totalen meine Bauten digital vervollständigt. Insgesamt gibt es fünfundvierzig CGI-Sequenzen (Computer Generated Images) in *GANGS OF NEW YORK*. Die Spezialisten von Industrial Light & Magic waren wunderbare Partner, da sie nie ihre erstaunlichen digitalen Zauberwerkzeuge ins Zentrum des Interesses rücken wollten, sondern eher umgekehrt daran feilten, dass ein unbefangener Zuschauer diese Arbeit gar nicht bemerkt.

MEDEA  
Regie:  
Pier Paolo Pasolini

LA NUIT  
DE VARENNES  
Regie:  
Ettore Scola

THE ADVENTURES  
OF BARON  
MUNCHAUSEN  
Regie:  
Terry Gilliam

TODO MODO  
Regie:  
Elio Petri







DER NAME DER ROSE  
Regie: Jean-Jacques Annaud

MEET JOE BLACK  
Regie: Martin Brest

**FILMBULLETIN** Anders als in *GANGS OF NEW YORK* scheint es mir in *Neil Jordans INTERVIEW WITH THE VAMPIRE* (1994) ein fast augenzwinkerndes Spiel mit der charmanten Künstlichkeit von Landschaftstotalen wie aus alten Studiofilmen zu geben. Ich denke zum Beispiel an die Sonnenaufgänge über den Sümpfen von Louisiana.

**DANTE FERRETTI** Es sollte schon sehr echt wirken. Gerade deshalb sind wir auch ins Studio gegangen. Wir versuchten, Landschaftstotalen in der Nähe von New Orleans zu drehen. Es stellte sich aber heraus, dass es bei diesem Projekt zu gefährlich und technisch zu kompliziert sein würde, *on location* zu drehen. Ausserdem haben wir einfach nicht jenen archetypischen Ort gefunden, der diesen legendären Moment eines jeden Vampir-Films würde repräsentieren können. So haben wir unsere Sumpflandschaft in den britischen Pinewood Studios nach meinen Entwürfen komponiert.

## Dante Ferretti

- geboren in Macerate am 26. Februar 1943; Besuch des Liceo Artistico in Macerate; Studium an der Accademia di Belle Arti in Rom. Erste Filmerfahrungen als Assistent des Architekten Aldo Tomassini (*LA BEAUTE DU DIABLE*, René Clair, 1949/50). Seit Anfang der sechziger Jahre Assistent im Team um Luigi Scaccianoce, einem der einflussreichsten Designer des italienischen Films. Internationales Renommee auch als Bühnenbildner und Ausstatter von Operninszenierungen, etwa jüngst von «Hernani» von Giuseppe Verdi in Zürich
- |      |  |      |  |
|------|--|------|--|
| 1969 | SATYRICON<br>Regie: Federico Fellini<br>(ohne Credit)  | 1979 | CIAO MASCHIO<br>Regie: Marco Ferreri<br>PROVA D'ORCHESTRA<br>Regie: Federico Fellini   |
| 1970 | MEDEA<br>Regie: Pier Paolo Pasolini  | 1980 | LA CITTÀ DELLE DONNE<br>Regie: Federico Fellini  |
| 1971 | IL DECAMERON<br>Regie: Pier Paolo Pasolini   | 1981 | IL MINISTRONE<br>Regie: Sergio Citti<br>LA PELLE<br>Regie: Liliana Cavani<br>STORIE DI ORDINARIO<br>FOLLIA<br>Regie: Marco Ferreri |
| 1972 | GIUOCI PARTICOLARI<br>Regie: Franco Indovina<br>LA CLASSE OPERAIO<br>VA IN PARADISO<br>Regie: Elio Petri | 1982 | IL FUTURO E DONNA<br>Regie: Marco Ferreri<br>LA NUIT DE VARENNES<br>Regie: Ettore Scola<br>OLTRE LA PORTA<br>Regie: Liliana Cavani |
| 1973 | I RACCONTI DI<br>CANTERBURY<br>Regie: Pier Paolo Pasolini  | 1983 | DESIDERIO<br>Regie: Anna Maria Tatò<br>E LA NAVE VA<br>Regie: Federico Fellini   |
| 1974 | IO NON VEDO, TU NON<br>PARLI, LUI NON SENTE<br>Regie: Mario Camerini                                     | 1984 | LE BON ROI DAGOBERT<br>Regie: Dino Risi<br>PIANOFORTE<br>Regie: Francesca Comencini  |
| 1975 | SBATTI IL MOSTRO<br>IN PRIMA PAGINA<br>Regie: Marco Bellocchio   | 1986 | GINGER E FRED<br>Regie: Federico Fellini<br>DER NAME DER ROSE<br>Regie: Jean-Jacques Annaud  |
| 1976 | STORIE SCELLERATE<br>Regie: Sergio Citti   | 1988 | THE ADVENTURES OF<br>BARON MUNCHAUSEN<br>Regie: Terry Gilliam  |
| 1977 | IL FIORE DELLE MILLE<br>E UNA NOTTE<br>Regie: Pier Paolo Pasolini  | 1989 | LO ZIO INDEGNO<br>Regie: Franco Brusati<br>DOCTEUR M<br>Regie: Claude Chabrol  |
| 1978 | MIO DIO, COME SONO<br>CADUTA IN BASSO!<br>Regie: Luigi Comencini   | 1990 | LA VOCE DELLA LUNA<br>Regie: Federico Fellini<br>HAMLET<br>Regie: Franco Zeffirelli  |
| 1979 | DELITTO D'AMORE<br>Regie: Luigi Comencini  | 1993 | THE AGE OF INNOCENCE<br>Regie: Martin Scorsese<br>INTERVIEW WITH<br>THE VAMPIRE<br>Regie: Neil Jordan                              |
| 1980 | SALÒ O LE 120 GIORNATE<br>DI SODOMA<br>Regie: Pier Paolo Pasolini  | 1995 | CASINO<br>Regie: Martin Scorsese   |
| 1981 | TODO MODO<br>Regie: Elio Petri   | 1997 | KUNDUN<br>Regie: Martin Scorsese   |
| 1982 | LA PRESIDENTESSA<br>Regie: Luciano Salce   | 1998 | MEET JOE BLACK<br>Regie: Martin Brest  |
| 1983 | IL MOSTRO<br>Regie: Luigi Zampa  | 1999 | TITUS<br>Regie: Julie Taymor<br>BRINGING OUT THE<br>DEAD<br>Regie: Martin Scorsese   |
| 1984 | IL GATTO<br>Regie: Luigi Comencini   | 2002 | GANGS OF NEW YORK<br>Regie: Martin Scorsese  |
| 1985 | CASOTTO<br>Regie: Sergio Citti   | 2003 | COLD MOUNTAIN<br>Regie: Anthony Minghella  |
| 1986 | EUTANASIA DI UN<br>AMORE<br>Regie: Enrico Maria Salerno  | 2004 | THE AVIATOR<br>Regie: Martin Brest<br>THE BLACK DAHLIA<br>Regie: Brian De Palma  |



«Die Sets, die ich baue, sind nicht einfach nur ein Hintergrund, eine Kulisse oder Dekor, vor dem sich eine Story gut abfilmen lässt.»

**FILMBULLETTIN** Im Zusammenhang der Dreharbeiten zu Anthony Minghellas *COLD MOUNTAIN* (2003) sollen sich amerikanische Bürger beleidigt gefühlt haben, dass diese Geschichte über einen zentralen Moment der amerikanischen Historie im früheren Ostblock gedreht wurde.

**DANTE FERRETTI** Wir haben uns wirklich angestrengt, Drehorte in den USA zu finden, die den Anforderungen der Geschichte genügt hätten und wo auch die geographischen Gegebenheiten und die Vegetation stimmig gewesen wären. Zum einen fanden wir einen solchen Ort nicht, und zum anderen sagte der Produzent Harvey Weinstein irgendwann: «Bringt das ganze Zeug nach Kanada, wir drehen dort! Wenn wir den Film hier machen, geht uns nach drei Wochen das Geld aus.» Ich sträubte mich gegen Kanada, weil dort die Unwägbarkeiten des Klimas zu gross sind. So schickte er uns nach Rumänien. Tatsächlich fanden wir einen idealen Ort in der Nähe von Bukarest, um die Schlacht von Petersburg, Virginia, zu drehen: eine weite Ebene. Vor allem waren

dort auch bis zum Horizont keine Industrieanlagen oder andere moderne Störobjekte zu sehen, die man bei einem Kameraschwenk hätte aussparen müssen.

**FILMBULLETTIN** Trotzdem sind dann aber Teile des Films auch in den USA gedreht worden.

**DANTE FERRETTI** Das geht auf einen Zufall zurück: Als ich von unserer Drehortsuche in Rumänien erzählte, fragte mich jemand, ob ich das Transylvania Valley in North Carolina kennen würde, und zeigte mir Fotografien. Das Tal hatten wir bei unserer Location-Suche tatsächlich übersehen. So schnell es ging, fuhren Anthony Minghella und ich dorthin und fanden die Landschaft, nach der wir so lange gesucht hatten. Hier bauten wir die Kirche, und wir pflanzten Tabak und legten einen Garten an. Keine künstlichen Bäume und Früchte also – und auch sehr wenig CGI.



E LA NAVE VA  
Regie:  
Federico Fellini

**FILMBULLETIN** Sie mögen die Arbeit mit CGI nicht besonders?

**DANTE FERRETTI** Es gibt Filme, in denen die Arbeit mit CGI sinnvoll und unvermeidlich ist. Für den neuen Film von Martin Scorsese, *THE AVIATOR* (2003/2004), über das Leben des Filmmoguls und leidenschaftlichen Fliegers Howard Hughes, wäre ich bei einigen Sequenzen ohne diese Technik aufgeschmissen gewesen: Scorsese wollte das «Chinese Theatre» in Los Angeles – das legendäre Premierenkino der zwanziger Jahre – auf eine spezielle Weise inszenieren, sagen wir: bewegt, nicht statuarisch. Da war ich auf die Unterstützung von CGI angewiesen. Als ich die Villen von Ava Gardner oder Katharine Hepburn baute, da kam ich ganz gut ohne CGI aus. Die Entscheidung ist recht undramatisch, vielleicht wie die Wahl von Verkehrsmitteln: Wenn Sie den Atlantik überqueren wollen, nehmen Sie ja auch ein Flugzeug und keine Eisenbahn – was nicht gegen die Eisenbahn spricht. Mein Anspruch ist, mit meiner Arbeit Teil des Films zu werden.

Die Sets, die ich baue, sind nicht einfach nur ein Hintergrund, eine Kulisse oder Dekor, vor dem sich eine Story gut abfilmen lässt. Production Design ist mehr: Es erzählt eine eigene Geschichte – parallel zu der, die im Drehbuch steht.

Das Gespräch mit Dante Ferretti führte Ralph Eue im Juli 2004 in Rom.

Übersetzung aus dem Amerikanischen von Ralph Eue

Vorabdruck aus «Schauplätze, Drehorte, Spielräume. Production Design + Film» herausgegeben von Ralph Eue und Gabriele Jatho, Berlin, Bertz + Fischer, 2005