Zeitschrift: Filmbulletin: Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 47 (2005)

Heft: 260

Artikel: "Ein Production Design erzählt eine eigene Geschcihte": Gespräch mit

Dante Ferretti, Production designer

Autor: Eue, Ralph / Ferretti, Dante

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-865070

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

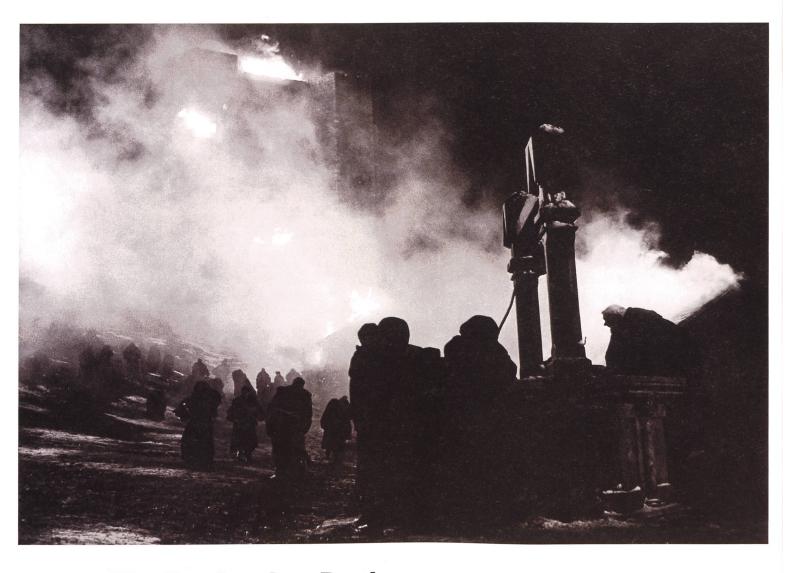
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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

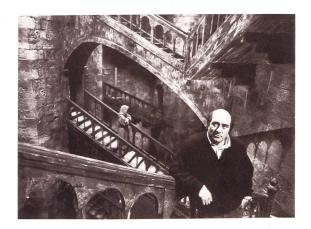
Download PDF: 16.11.2025

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



«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 Kostümfilme 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.

FILMBULLETIN 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

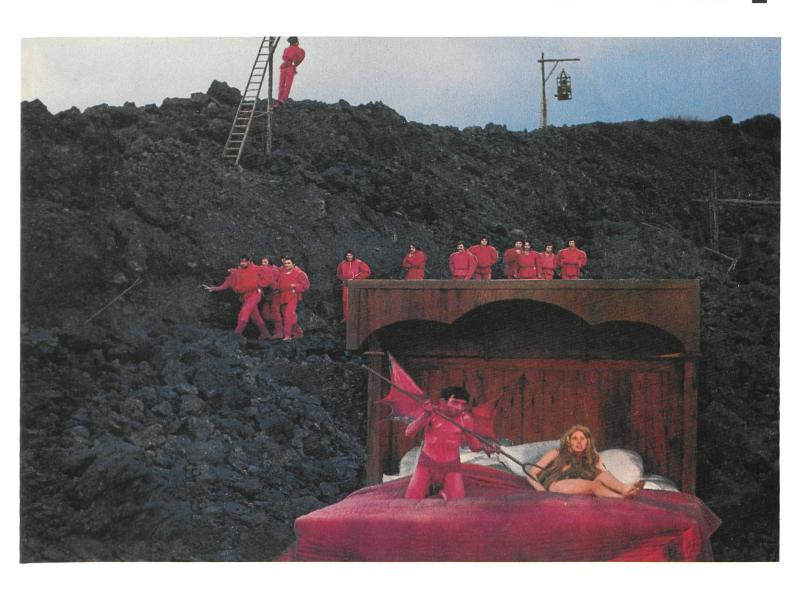


I RACCONTI DI CANTERBURY Regie: Pier Paolo Pasolini

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 hineinzubegeben, 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 Kunstund 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 DEC-AMERON (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 CANTERBU-RY (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)



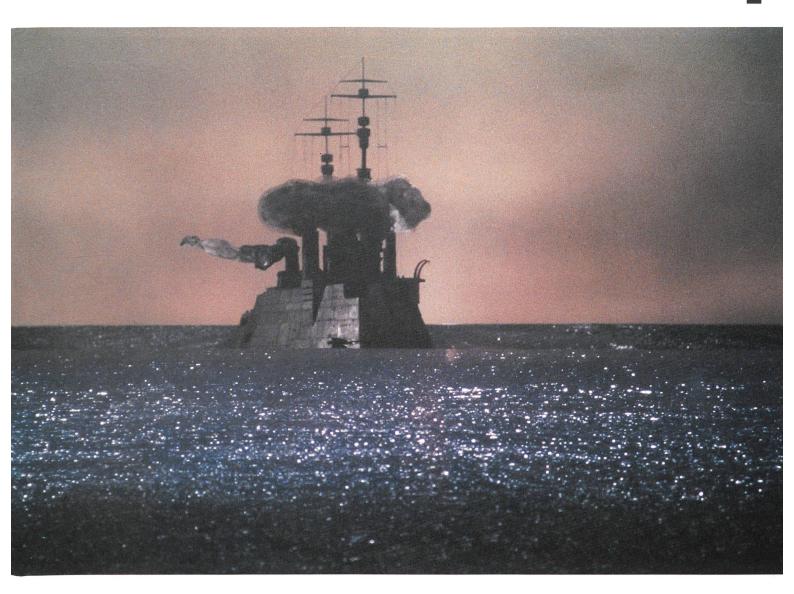
LA CITTÀ DELLE DONNE Regie: Federico Fellini E LA NAVE VA

Regie: Federico Fellini

waren es Miniaturen, anonyme Fresken oder Tapisserie-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 verfingen 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 Planen 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.

FILMBULLETIN 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 Cavanis 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.

FILMBULLETIN Wie arbeiten Sie zusammen?

DANTE FERRETTI Wenn ich einen neuen Film anfange, 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 Baudenkmälern 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 gebliebenen 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 INNO-CENCE 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?

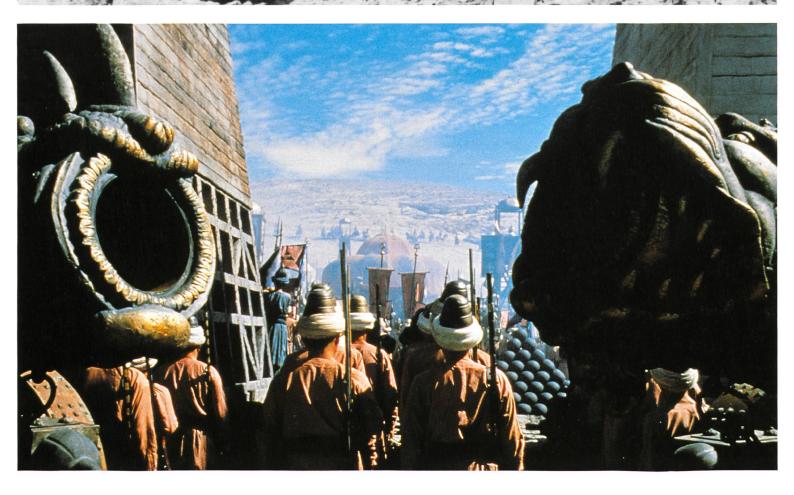
DANTE FERRETTI Nein. Man konnte von jeder Stelle des Sets jede beliebige andere Stelle des Sets aufnehmen. Der Set war im Massstab 1:1 gebaut und sehr genau der realen Topographie nachempfunden: die Gegend der Five Points, der Hafen von New York mit zwei Schiffen in Originalgrösse, ein Abschnitt des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

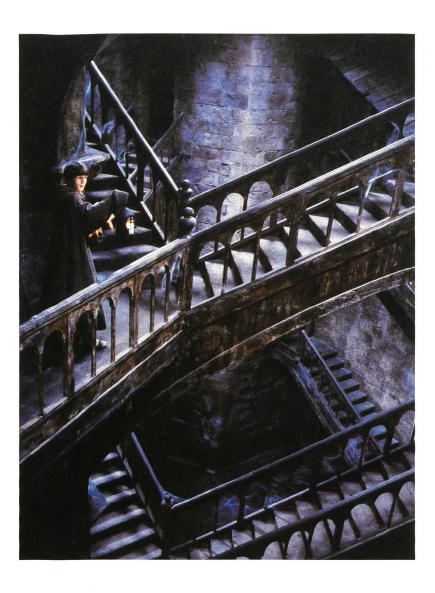
MEDEA Regie: Pier Paolo Pasolini











DER NAME DER ROSE Regie: Jean-JacquesAnnaud

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

rungen	, etwa jüngst von «Hernar
von Gii	iseppe Verdi in Zürich
1969	SATYRICON
	Regie: Federico Fellini
	(ohne Credit)
	MEDEA
	Regie: Pier Paolo Pasolini
1970	IL DECAMERON
	Regie: Pier Paolo Pasolini
1971	GIUOCI PARTICOLARI
	Regie: Franco Indovina
	LA CLASSE OPERAIO
	VA IN PARADISO
	Regie: Elio Petri
1972	I RACCONTI DI
	CANTERBURY
	Regie: Pier Paolo Pasolini
	IO NON VEDO, TU NON
	PARLI, LUI NON SENTE
	Regie: Mario Camerini
1973	SBATTI IL MOSTRO
	IN PRIMA PAGINA
	Regie: Marco Bellocchio
1974	STORIE SCELLERATE
	Regie: Sergio Citti
	IL FIORE DELLE MILLE
	E UNA NOTTE
	Regie: Pier Paolo Pasolini
	MIO DIO, COME SONO
	CADUTA IN BASSO!
	Regie: Luigi Comencini
1975	DELITTO D'AMORE
	Regie: Luigi Comencini

	SALO O LE 120 GIORNATE
	DI SODOMA
	Regie: Pier Paolo Pasolini
1976	торо моро
	Regie: Elio Petri
1977	LA PRESIDENTESSA
	Regie: Luciano Salce
	IL MOSTRO
	Regie: Luigi Zampa
	IL GATTO
	Regie: Luigi Comencini
1978	CASOTTO
	Regie: Sergio Citti
	EUTANASIA DI UN
	AMORE

Regie: Enrico Maria Salerno

1979	CIAO MASCHIO
	Regie: Marco Ferreri
	PROVA D'ORCHESTRA
	Regie: Federico Fellini
1980	LA CITTÀ DELLE DONN
	Regie: Federico Fellini

Regie: Federico Fellini
1981 IL MINESTRONE
Regie: Sergio Citti
LA PELLE
Regie: Liliana Cavani
STORIE DI ORDINARIO
FOLLIA
Regie: Marco Ferreri

1982 IL FUTURO E DONNA
Regie: Marco Ferreri
LA NUIT DE VARENNES
Regie: Ettore Scola
OLTRE LA PORTA
Regie: Liliana Cavani

1983 DESIDERIO
Regie: Anna Maria Tató
E LA NAVE VA
Regie: Federico Fellini
1984 LE BON ROI DAGOBERT

Regie: Dino Risi
PIANOFORTE
Regie: Francesca Comencini
1986 GINGER E FRED
Regie: Federico Fellini
DER NAME DER ROSE
Regie: Jean-Jacques Annaud

988 THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN Regie: Terry Gilliam 989 LO ZIO INDEGNO Regie: Franco Brusati DOCTEUR M

Regie: Claude Chabrol 1990 LA VOCE DELLA LUNA Regie: Federico Fellini HAMLET Regie: Franco Zeffirelli

1993 THE AGE OF INNOCENCE
Regie: Martin Scorsese
INTERVIEW WITH
THE VAMPIRE
Regie: Neil Jordan
1995 CASINO
Regie: Martin Scorsese
1997 KUNDUN

1997 KUNDUN
Regie: Martin Scorsese
1998 MEET JOE BLACK
Regie: Martin Brest

1999 TITUS
Regie: Julie Taymor
BRINGING OUT THE
DEAD

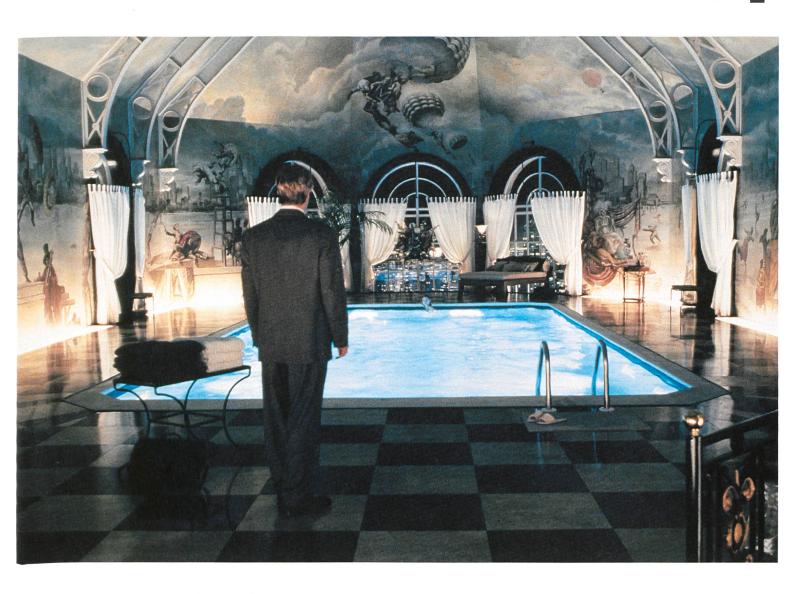
Regie: Martin Scorsese

2002 GANGS OF NEW YORK
Regie: Martin Scorsese

2003 COLD MOUNTAIN
Regie: Anthony Minghella

2004 THE AVIATOR
Reqie: Martin Brest

THE BLACK DAHLIA 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.»

TILMBULLETIN 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.

FILMBULLETIN 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 erzähte, 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

 $\label{eq:filmbulletin} \textbf{FILMBULLETIN} \ \ \textbf{Sie} \ \ \textbf{m\"{o}gen} \ \ \textbf{die} \ \textbf{Arbeit} \ \ \textbf{mit} \ \textbf{CGI} \ \textbf{nicht} \ \textbf{besonders?}$

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