



VIERUNDZWANZIG.DE
DAS WISSENSPORTAL DER
DEUTSCHEN FILMAKADEMIE

Kategorie: Szenenbild

Interview mit Christian M. Goldbeck

Wie beginnt dein Arbeitsprozess an einem Film?

Christian M. Goldbeck: Im Falle ALLES AUF ZUCKER! war es so, dass ich von X Filme angefragt wurde. Dani Levy kannte ich persönlich bis zu dem Zeitpunkt noch nicht. Dann bekommt man das Drehbuch – eigentlich ziemlich knapp vor dem ersten Treffen mit einem Regisseur. Das war in dem Falle auch nicht anders, ich glaube, einen Tag vorher habe ich das Drehbuch gekriegt. Bei mir ist es so, dass beim ersten Mal Lesen gleich eine Bilderwelt entsteht. Ich mache mir Notizen, schreibe mir Fragen auf – wenn ich Sachen nicht verstehe, vielleicht weil ich in der Thematik noch nicht drin bin oder Hintergrundinformationen noch nicht habe –, die ich dem Regisseur stellen kann. Dann geht man in ein erstes Treffen rein, man trifft ja auch jedes Mal einen neuen Charakter in ganz unterschiedlicher Art und Weise und versucht, so ein bisschen heraus zu finden, was der will. Man stellt erst mal nur Fragen. Was hast du dir dabei gedacht, wie siehst du das? Auch die ersten Fragen zur visuellen Umsetzung: Was für ein Format drehen wir? Stellst du dir den Film eher monochrom oder komplett bunt vor? Teilen wir einzelne Farben einzelnen Charakteren zu, oder bauen wir einen kompletten Spannungsbogen über den Film? Also alles, was einem einfällt, und auch sehr viel persönlicher Kram: Was hat man schon gemacht? Wie geht es dir? Bist du schon verheiratet? Und so weiter. Das erste Treffen mit einem Regisseur kann unterschiedlicher nicht sein. Manche Regisseure haben eine sehr konkrete Vorstellung, wie sie sich den Film vorstellen, manche überhaupt noch nicht. Da muss man sich sehr sensibel reinfühlen.

Sind die Dinge, die du dir im Drehbuch an den Rand schreibst, die Keimzelle für die besten Ideen? Oder sind das sogar schon die ersten Bilder, die dann umgesetzt werden?

Goldbeck: Ich glaube schon, dass beim ersten Lesen die Grundgedanken kommen. Bei ALLES AUF ZUCKER! habe ich das Drehbuch gelesen und wusste sofort: Dieser Film hat für mich die Farbe Sepia. Ich kann gar nicht so genau begründen, warum. Aber so habe ich diese Zucker-Welt gesehen. Das ist doch etwas, sehr Verstaubtes, sehr Vergangenheitslastiges – und damit war eigentlich dieser Grundtenor an Farbe für mich vorgegeben. Das habe ich dann auch gleich kommuniziert: Ich sehe das so. Ich habe Jaeckie Zucker auch gleich als absoluten Chaoten gesehen, was ich in seiner Wohnung, in seinem Umfeld von vornherein unterstützen wollte – dieses ewig Getriebene, nicht Aufgeräumte. Weder seine Innenwelt ist aufgeräumt, noch seine Umgebung. Wenn da überhaupt noch jemand Ordnung reinbringt, dann ist es seine Frau. Das war eigentlich relativ klar. Und das Zweite, was gleich durchkam – jetzt erst mal fernab von dem jüdischen Leben, was dann dramaturgisch noch erarbeitet wurde –, war seine Herkunft. Obwohl ich zu dem Zeitpunkt, als ich das Buch zum ersten Mal gelesen habe, mir noch nichts Direktes darunter vorstellen konnte, nichts Konkretes. Aber ich dachte schon an privilegierte DDR-Grandeza: die Wohnung hat er zugewiesen bekommen, ein bisschen besser gelebt als die anderen und dann aber mit der Wende den komplette Super-GAU, den Zusammenbruch erlebt. Danach ist in dieser Wohnung nichts mehr passiert.

Hat sich dann das mit Dani Levys Vorstellungen gedeckt?

Goldbeck: Ich würde fast sagen, dass meine Vorstellungen von Zuckers Umfeld noch weitaus moderater waren als die von Dani Levy (lacht). Im weiteren Prozess hat er mich immer wieder dazu angetrieben zu übertreiben, also noch plakativer, noch fiktiver zu werden, mich mehr zu trauen, mehr von dem Authentischen wegzugehen, hin zur komödienartigen Übertreibung.

Dieses Sepia finde ich als Gedanken ganz interessant, weil der Film nicht offensichtlich kommuniziert, dass er am Vergangenen interessiert ist. Wie kam das zustande?

Goldbeck: Wenn man das Buch liest, kristallisieren sich schnell zwei Welten heraus. Die eine ist das alte Umfeld von Jaeckie Zucker: seine Wohnung, sein liebevoll geführtes Bordell, mit diesem DDR-Charme. Und die andere ist die Welt, mit der er nicht zurechtkommt, durch die er kontinuierlich durchgetrieben wird. Das ist diese Billy-Wilder-Attitüde, der Mann in ewiger Hetze. Und da wollte ich diese Zucker-Welt, diese gemütliche Welt, sprich: wohlige Welt – Chaos, aber wohligh – in Kontrast stellen zu der Welt des Billardturniers, der Welt seiner Kinder, der modernen Welt in Berlin, die dann auch eher die kühlen Farben abbekommen hat, also Blautöne. So wie das Billardturnier, das wir im ICC gedreht haben, wo alles wirklich stählern, graublau gehalten ist, aber auch monochrom.

Kann dieses Sepia-Gefühl auch damit zusammenhängen, dass der Film im Grunde – ohne es je anzusprechen – eine jüdische Welt vor dem Sündenfall, vor der Katastrophe suggeriert – die es so eigentlich gar nicht geben kann?

Goldbeck: Die jüdische Welt in der Familie Zucker ist ja überhaupt nicht in der Exposition vorhanden: Sie wird ja gebaut im Film. Die Familie Zucker ist fernab davon, ein orthodoxes, strenggläubiges Leben zu führen. Die spielen Theater. Ich glaube nicht, dass sich das jüdische Leben in der Zucker-Wohnung vorher schon widerspiegelt. Ich habe eher versucht, in der Zucker-Wohnung dreißig Jahre Leben zu erzählen. Also wie war das, welches Möbelstück hat man sich als Erstes gekauft, als man vielleicht zur Hoch-Zeit des Kalten Krieges 1960 eingezogen ist? Was kam an DDR-Mobiliar, was wurde danach gekauft, welche modernen Gebrauchsgegenstände sind nach der Wende dazugekauft worden? Welche Überbleibsel sind da? Wie ist diese Wohnung gewachsen? Wie sieht die Vergangenheit von Jaeckie Zucker aus? Und die erzählt sich ja nicht offensichtlich durch die Darstellung des Charakters, also habe ich versucht sie in dieser Wohnung zu bauen. Ich glaube, je plakativer man da wird, desto eher ist dann auch in den ersten zwei, drei Kameraeinstellungen klar: Aha, der Mensch kommt nicht klar. Natürlich ist er auch zusammengeschlagen worden, wenn er das erste Mal seine Wohnung betritt und das ganze Chaos seinen Lauf nimmt. Aber gerade in dieser Exposition wollte ich auch mit der Wohnung klarmachen: Hier stimmt was nicht, und zwar nicht nur minimal, sondern maximal.

Dieser DDR-Adel, wie du es genannt hast, war dir das irgendwie als Milieu vertraut?

Goldbeck: Nein, überhaupt nicht, das ist aber bei den meisten Projekten so. Die ersten Gedanken entspringen komplett meiner Fantasie, und dann kommt der sehr interessante, aber auch sehr konzentrierte Prozess der Recherche. Und der ist erst mal so nah wie möglich an der Realität. Also Bibliotheken, alles, was man an visuellem Material bekommt, Hintergrundgeschichten, die man lesen kann. Und bei Jaeckie Zucker war es so: Er war Sportreporter in der DDR, ein Lokalpatriot, aber auch gleichzeitig ein nicht unbekannter Fernsehstar, ich glaube, auch sehr regimekonform. Und das sollte sich in der Wohnung widerspiegeln. Da hängen dann Bilder an der Wand, wo er Honecker die Hand schüttelt, wo er auf großen Sportempfängen anwesend ist – immer im feinsten

Garn. Wir hatten sehr viele Fotomontagen, ich glaube, über achtzig, die sich in der Zucker-Wohnung wieder finden. Mir ist auch bewusst, dass man die nicht alle im Film zu Gesicht bekommt, aber ich dachte: Je mehr ich davon da reinstopfe, desto deutlicher wird es dann auch.

Also könnte man auf jedes Foto mit der Kamera groß draufgehen und es wäre die perfekte Montage: Zucker jeweils mit realen Personen der DDR-Geschichte?

Goldbeck: Das ist ein genereller Ansatz von mir. Es gibt mehr oder weniger detaillierte Absprachen mit der Kamera, aber bis zum letzten Detail weiß man nie, wo die Kamera ist – auch wenn man es vorher abgesprochen hat. Und das heißt für mich: Wenn es finanziell möglich ist, 360 Grad – der Schauspieler kann sich frei im Raum bewegen, kann alles in die Hand nehmen, kann eine Küchenschublade aufmachen, da ist dann auch Besteck drin. So war es auch bei ZUCKER. Man hätte auch noch mehr Inserts drehen können, das wäre gut gegangen.

Eine Fotomontage ist ja auch immer ein gewisser Aufwand. Das muss ja erst mal nachgestellt werden und fotografiert werden und so weiter.

Goldbeck: ZUCKER wurde für sehr kleines Geld produziert, da kann man nicht über die Stränge schlagen und sagen: Wir heuern hier jetzt zwanzig Grafikdesigner an, die nur für diese Vorproduktion zuständig sind. Das geht eher so: Man überlegt sich vielleicht, was man abbilden möchte in diesen Fotos. Zu einem sehr frühen Zeitpunkt haben wir dann Henry Hübchen kontaktiert – mit der genauen Beschreibung: Hast du nicht Fotos im Profil, schon mit den Vorlagen, die wir hatten, um dann mit möglichst wenig Aufwand sein Gesicht, seinen Kopf dort reinzukeyen. Das macht dann auch kein Profi für teures Geld, sondern das mache ich. Mit meiner Assistentin saß ich dann abends noch drei Stunden am Photoshop.

In der Szene, die wir auf VIERUNDZWANZIG.de zeigen, packt Zucker auch ein paar Fotos in seinen Koffer. Welches ist ihm das wichtigste Foto, das er als erstes einpackt?

Goldbeck: Seine geliebte Tochter. Das ist ganz klar, er hat eine große Erwartungshaltung in seine Tochter – das erklärt sich dann auch im Laufe des Filmes: schon von frühster Kindheit an zur Hochleistungssportlerin erzogen, hat sie Wettkämpfe und Medaillen gewonnen. Unter diesem Leistungsdruck hat sie sich dann aber vom Vater entfernt und nicht mehr mitgemacht. Das erfährt man später. Er liebt aber seine Tochter. Und die einzigen Bilder, die er einpackt, sind die Kinderfotos – und seine Familienfotos. Unter dieser schroffen Oberfläche steckt ja eigentlich ein herzensguter Mensch.

Man sieht dann auch viele Pokale und Wimpel auf einer Kommode...

Goldbeck: Die Wimpel und Pokale sind teilweise Billardtrophäen, die er gewonnen hat, aber auch die Trophäen seiner Tochter von früheren Wettkämpfen. Das Zimmer, in das er von seiner Frau verbannt wurde – so habe ich mir das zumindest überlegt, und Dani hat mich da immer unterstützt –, ist ja das eigentliche, ehemalige Kinderzimmer. Er hat auch noch einen Sohn, die liegen altersmäßig nicht so weit auseinander. Ich habe dann gesagt: Na ja, die Kinder haben in diesem Doppelstockbett früher geschlafen, das typische DDR-Doppelstockbett, und irgendwann – die Ehe ist ja kurz vorm Aus – hat seine Frau einfach gesagt: Also in meinem, in unserem Ehebett schläfst du nicht mehr. Du kannst jetzt da schön in dem einzigen noch zur Verfügung stehenden Raum nächtigen. Über die Jahre ist aus diesem ehemaligen Kinderzimmer auch sein Arbeitszimmer, also sein Refugium gewachsen. Und das wollte ich vermitteln. Da steckt die geballte Vergangenheit von Jaeckie Zucker drin und auch die Vergangenheit seiner Familie – mehr als in jedem anderen Raum in der Wohnung.

Das Haus, in dem er wohnt, hat eindrucksvolle Säulen, gleichzeitig liegt auch so eine schrammelige Änderungsschneiderei an der Ecke. Wie kommt diese Kombination zustande?

Goldbeck: Auch das war eine lange Überlegung. Wir haben gesagt: DDR-Vergangenheit – wo passierte die? Oder wo ist sie am offensichtlichsten in Berlin? Und na klar: Frankfurter Allee, Zuckerbäckerstil – da hat damals nicht jeder wohnen dürfen. Das ist die Wohnung, die er sich damals über Kontakte, seinen Kompagnons in der DDR, ermauschelt hat: Eine relativ große Wohnung mit allem Komfort. Zu der Zeit, zu der der Film spielt, hat sie den nicht mehr. Die Änderungsschneiderei wollten wir mit dieser Wohnung verweben. Weil auch da die Geschichte erzählt werden sollte, dass in dem Moment, in dem Jaeckie Zucker angefangen hat, sein ganzes Geld, sein ganzes Hab und Gut zu verspielen, in dem Moment, wo es mit der Familie den Berg runterging, wo seine Frau sich von ihm abgewandt hat – hat sie beschlossen: So geht es nicht weiter, ich muss mich jetzt darauf konzentrieren, dass ich auch ohne meinen Mann weiterkommen kann, und eröffne diese doch sehr spärliche Änderungsschneiderei gleich unten im Haus. Das ist ja eher ein Durchgangszimmer, eigentlich kein Raum. Ich habe gesagt: Das kann man eigentlich nicht machen, auch nicht für die Kamera. Dieser Raum ist dreimal zwei Meter groß, da passt, wenn überhaupt, der Schauspieler, auf keinen Fall mehr eine Kamera rein. Aber Dani hat gesagt: Nein, Blödsinn, das ist genau das Richtige, das kriegen wir schon irgendwie hin. Wir haben das auch mit Charly, dem Kameramann so besprochen. Es sollte ein geballter Mikrokosmos sein, die Welt Zucker: Wohnung, Treppenhaus, Änderungsschneiderei, zwei Straßen weiter Nostalgie-DDR-Bordell – alles in der Nachbarschaft.

In einer Szene sitzt ja noch eine Näherin im Vordergrund. Da hätte ich gar nicht gedacht, dass der Raum so klein war.

Goldbeck: Ja, eine tolle Leistung von Charly Koschnick, das hat sehr gut geklappt. Es ist auch kein Zufall, dass dann Hannelore Elsner noch an einem Hochzeitskostüm näht. In dem Moment, in dem sie ihren eigenen Mann vor die Tür gesetzt hat.

Der größte Teil deiner Arbeit wird sicherlich eher unbewusst wahrgenommen, wie schätzt du das ein?

Goldbeck: Das hängt komplett vom Genre, vom Drehbuch selbst ab. Ich glaube, das größte Kompliment, das ich einmal bekommen habe, war für LICHTER. Der lief in der dritten Wiederholung auf der Berlinale im Kino International. Danach gab es ein bisschen Rede und Antwort mit dem Publikum. Nach einiger Zeit kam die einzige Rückmeldung bezüglich des Szenenbilds bei LICHTER aus dem Publikum. Und die Frage war: Ja, und was haben Sie denn eigentlich gemacht? Das war für mich – ich musste schmunzeln – das größte Kompliment. Denn konträr zu ZUCKER, war LICHTER ein Film, wo es tödlich gewesen wäre, wenn der Zuschauer eine gebaute Realität als solche wahrgenommen hätte. Aber das war sie nun auch bei LICHTER: Da waren viele Lokalitäten drin, die mit der im Film dargestellten Realität überhaupt nichts zu tun hatten, sprich: komplett entworfen, hergestellt, gebaut. Und dass man das nicht wahrgenommen hat und dass es fast – natürlich auch wegen des Kamerastils – als dokumentarisch wahrgenommen wurde, ist doch super.

Bei ZUCKER war es schon so, dass wir versucht haben, einzelne Requisiten einfließen zu lassen, die wirklich mit dem komödiantischen Gummihammer daherkommen, wo man durch Requisit und Ausstattung den Zuschauer gezielt auch zum Schmunzeln bringen möchte.

Kannst du dazu ein Beispiel nennen?

Goldbeck: In dem Moment, wo im Film klar wird, dass die Mame beerdigt werden muss und dass eine streng orthodoxe Familie aus Frankfurt anreist und die Familie Zucker maximal vierundzwanzig Stunden Zeit hat, ihre überhaupt erst mal gar nicht jüdische Wohnung in eine orthodoxe Wohnung umzuwandeln. Diese übertriebenen jüdischen Requisiten, diese strenge Teilung von milchig und fleischig, alles zweimal haben – Besteck zweimal haben, zwei Kühlschränke zu haben –, der Einkauf, den Hannelore Elsner da hinlegt und dafür dann erst mal vierhundert Euro bezahlt. Mit dem Schnitt in die Wohnung, wo dann Jackie Zucker alleine – sowieso schon ramponiert von der vorhergegangenen Nacht – diesen Kühlschrank in die Küche reinwuchtet, das Abhängen der Fenster, das Abhängen der Spiegel. Da nehmen wir das orthodoxe jüdische Leben mit diesen Requisiten, die wir dann mit den Schauspielern in die Wohnung transportieren, auf die Schippe. Ich glaube: Mehr übertreiben kann man nicht. Ein anderes Beispiel, wo wir durch Ausstattung einen Slapstick-Moment erfüllen wollten, war eben genau dieses viel zu kleine Kinderdoppelbett. Zucker schläft erst oben, weil es natürlich die bequemere Variante ist. Aber in dem Moment, wo die ganze Mischpoke anreist, weicht seine Ehefrau, auch in dieses Doppelbett aus. Und auf einmal müssen dann beide zusammen in diesem Doppelbett schlafen. Er stößt sich den Kopf. Es findet diese Unterhaltung statt zwischen den beiden, eine Versöhnungsunterhaltung, nicht nebeneinander, sondern übereinander. Und Hannelore Elsner liest dann noch heimlich mit einer Taschenlampe dieses Buch "Jüdisches Leben für Anfänger". Das war schon gewollt so gebaut.

Wir zeigen auf VIERUNDZWANZIG.de auch Ausschnitte aus zwei anderen deiner Filme zeigen – REQUIEM und DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI. Kannst du kurz erklären, was bei diesen beiden Filmen, dein Leitgedanke und die Herausforderung für das Szenenbild war?

Goldbeck: Bei REQUIEM, auch schon in ganz frühen Absprachen mit Hans-Christian Schmid, war der Leitgedanke zur Ausstattung der, dass man möglichst authentisch versucht, den Mief der siebziger Jahre in einer deutschen Kleinstadt darzustellen: Dieses Nicht-entkommen-Können. Das Erste, woran man bei den siebziger Jahren denkt: Jubel, Trubel, Heiterkeit, bunte, grelle Farben. Aber dem war ja nicht so. Mit viel Recherche bin ich klar darauf gestoßen, weil ich mich an meine eigene Kindheit natürlich nicht mehr erinnern kann. Da war ich noch zu klein. Aber ich fand es erschreckend, wie spießbürgerlich und grau und klein dieses Umfeld unserer Heldin war. Da war dieses Elternhaus von Sandra Hüller, das sollte ein einziges Horrorszenario darstellen. Aber eben nicht übertrieben, sondern es reichte ja schon, wenn man diese Realität zeigt. Wir haben versucht, sie so nachzubauen, dass sie glaubwürdig bleibt und dem Zuschauer zu vermitteln, dass man sich dort lieber nicht aufhalten möchte.

Bei den FETTEN JAHREN war es genau umgekehrt. Da sollte es auch sehr authentisch wirken, aber es zielte alles auf einen Befreiungsschlag: Berlin, wildes Chaos-WG-Leben. Wir wollten mit den Charakteren vermitteln: Die sind cool, wenn man dieses Wort gebrauchen darf. Es sollte Gleichaltrige ansprechen: Hey, so würde ich auch mal gerne leben, so selbst kontrolliert und voller Tatendrang und nächtelang in der WG-Küche sitzen und Joints rauchen. Das war das Grundgefühl der FETTEN JAHRE-Welt. Und im Kontrast dazu stand das spießige, pompöse Neureichen-Dasein – es war erst mal so: Das waren die Gegner, die Feinde. Dieses wird zwar gegen Ende des Filmes revidiert, aber vorher sollten die Welten ganz klar abgesteckt sein: hier kitschig, neureich, eklig, da jung, wild, kreativ. Das waren die zwei Schwerpunkte.

Bei REQUIEM ist die Tapete, die wir im Film sehen sehr prominent auf dem Plakat vertreten und ist damit sozusagen das Leitfossil des ganzen Films.

Goldbeck: Wir hatten bei REQUIEM große Probleme, diese sehr nüchternen sechziger und siebziger Jahre-Tapeten in einer Quadratmeterzahl zu bekommen, die uns dann erlaubt hätte, ganze Räume damit zu tapezieren. Aufgrund dessen haben wir dann die Entscheidung getroffen, dass wir die Oberfläche, die uns am besten gefällt, wirklich reproduzieren. Wir haben die Tapeten

für REQUIEM, zumindest was die Wohnung angeht, drucken lassen. Das Konzept der Hintergründe bei REQUIEM war flächig zu arbeiten, also möglichst wenig Unruhe zu erzeugen und damit die Verlorenheit des Hauptcharakters zu unterstreichen. Es war immer so: große Flächen mit ganz dezenten, sehr grauen, nichts sagenden Mustern, stark patiniert und dann nur ein Kruzifix oder eine Kleinigkeit an der Wand – die aber rausstechen. Das war das Konzept bei REQUIEM. Ton in Ton die Tapeten, wir haben da nichts dem Zufall überlassen.

Habt Ihr Euch an Originaltapeten orientiert?

Goldbeck: Wir waren im schönen Gomaringen untergebracht bei REQUIEM, in der Nähe von Tübingen. Die Umgebung und die Menschen, die wir dort vorgefunden haben, waren sehr hilfreich für die Durchführung der Ausstattung für REQUIEM. Es gab wirklich noch alte Ladengeschäfte, wo wir auf diese Tapetenrollen gestoßen sind. Generell kann man sagen: Die ganze Ausstattung für REQUIEM kam aus der Region. Da wurde nichts aus Berlin, aus irgendwelchen Archiven importiert, sondern wir sind so weit gegangen, dass wir Todesanzeigen gelesen haben im Lokalanzeiger und dann zwei oder drei Wochen später zu den Wohnungsaufösungen gegangen sind, um uns dort die Möbel rauszuholen. Also ein sehr fruchtbares Umfeld für REQUIEM.

Was zeichnet deiner Meinung nach einen guten Szenenbildner aus?

Goldbeck: Was zeichnet einen guten Szenenbildner aus? Demut vor dem Drehbuch. Sich primär auf die Charaktere zu konzentrieren. Wenn man sich nicht die Muße nimmt, sich mit den Charakteren, die man dort das erste Mal erkundschafft, auseinanderzusetzen, dann kann man auch keine Räume um diese Charaktere herum bauen. Also ist es unmöglich, einen Raum zu schaffen, wenn man nicht genau weiß, was für Vorlieben oder Schwächen dieser Charakter hat, den man da bedient in seinem Umfeld. Das ist das Wichtigste.

Gibt es eine Szenenbildleistung, die du im deutschen Film sehr bewunderst oder die dich vielleicht auch auf deinem Werdegang beeinflusst hat?

Goldbeck: Mein Werdegang dauert ja noch nicht so lange an, deswegen ... Vielleicht berufe ich mich da auf ein sehr junges Filmbeispiel von einem sehr geschätzten Kollegen, und das ist Uli Hanisch. Ich bewundere und bin hoch beeindruckt von seiner Arbeit beim PARFUM, eben durch diese Liebe zum Detail, diese Üppigkeit, die er dort bedient hat, diese Konsequenz, die er in den Farben durchgesetzt hat. Gerade in der jüngsten deutschen Filmgeschichte macht es Mut, dass man sagt: Hey, Szenenbild kann auch wieder etwas bedeuten.

Und aus der ganzen Filmgeschichte oder aus dem internationalen Kino?

Goldbeck: Oh, da ist es schwer, sich auf einen Film oder einen Szenenbildner oder Production Designer zu einigen. Dante Ferretti natürlich, angefangen bei alten Pasolini-Filmen, die er entworfen hat – ARABIAN NIGHTS [FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE, Anm. d. Red.], fantastisch! Und dass er stringent diese Linie auch immer weiter verfolgt hat. Ob es nun DER NAME DER ROSE war oder als jüngere Beispiele GANGS OF NEW YORK oder THE AVIATOR – das ist eine Handschrift, die man über Jahrzehnte verfolgen kann, auch mit starken Vorlieben zu bestimmten Farben, zu bestimmten Oberflächen, auch zu räumlichen Übertreibungen. Ja, klar bin ich ein großer Bewunderer von Dante Ferretti.

Widerspricht das nicht der Forderung nach Demut vor dem Drehbuch, wenn man sagt: Da zieht sich ein Stil durch?

Goldbeck: Trotzdem bedient er prinzipiell erst einmal die Geschichte. Und ich glaube, so wie ich das bei ihm verfolgt habe, dass er eine wahnsinnige Recherche betreibt. Ich meine, Dante Ferretti könnte nicht mehr Italiener sein, und trotzdem bedient er bis zum Detail und mit einer Detailverliebtheit in COLD MOUNTAIN, amerikanische Geschichte um die Jahrhundertwende [Red.: Sezessionskrieg, Mitte des 19. Jahrhunderts]. Das musste ja recherchiert werden. Der ausschlaggebende Punkt ist dann doch, nachdem man es recherchiert hat und diese Realität geschaffen hat, dann zu sagen: Jetzt kommen meine Vorlieben, meine Farben, meine Oberflächen ins Spiel.

Ein Satz, was Kino für dich bedeutet. Kino ist ..?

Goldbeck: Träumen, seine Fantasie leben, manchmal auch den eigenen Spiegel vorgehalten zu bekommen, Denkanstöße.

Wenn du nicht Szenenbildner geworden wärest, hättest du dir auch einen anderen Beruf beim Film vorstellen können?

Goldbeck: Nein.