



Die Stadt
im Film

Schauplatz Film:

New York

Von Hannes Klug

BÜCKLE & BÖHM

Inhalt

Einleitung New York – Eine Stadt und ihre Filme 9

Stadtansichten

Perspektiven Hochhäuser und Straßenschluchten 19
Die Stadt als Verheißung 28
Künstliche Lichter 36
Die Lust am Untergang 44
Film *Times Square*: Nie wieder ruhiggestellt 51
Close-up Martin Scorsese –
In den Straßen von New York 56
Streifzug Im Zeichen der Türme –
Lower Manhattan und Staten Island Ferry 61

Amerikanische Träume und Albträume

Perspektiven Stadt, Land, Glück 73
Hungrige Herzen 81
Familie und Heimat 89
Fear City 97
Serie *Mad Men*: Die geträumte Stadt 107
Close-up Shirley Clarke –
Patin des unabhängigen Kinos 111
Streifzug Von Ufer zu Ufer – Uptown Manhattan,
Museum Mile und Central Park 116

Ausführliche Informationen zu unseren Reihen, Büchern und Autoren finden Sie auf unserer Website www.bueckle-und-boehm.de

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar.

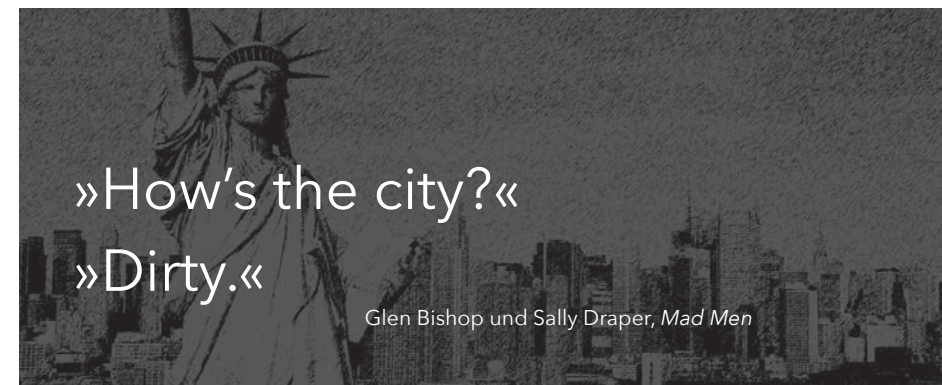
Schauplatz Film: New York
© 2015 by Verlag Bückle & Böhm, Regensburg
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany / Imprimé en Allemagne
ISBN 978-3-941530-25-6
Umschlaggestaltung, Layout und Satz: Verlag Bückle & Böhm
Druck: PCB Barta GmbH, Landshut

New Yorker Landschaften

- Perspektiven Geographie und konkrete Orte 127
 The Bronx is Burning 134
 Brennpunkt Brooklyn 142
 Hafen, Strände und Küsten 150
- Film *The Namesake*: Leben in zwei Welten 158
- Close-up Katja Esson –
 Die fremde Perspektive 162
- Streifzug Auf der anderen Seite –
 Durch Brooklyn nach Red Hook 167

Urban Jungle

- Perspektiven Im Labyrinth der Macht 177
 Polizei und Verbrechen 186
 Außenseiter und Einzelkämpfer 194
 Underground Cinema 202
- Film *Shame*: Ausgespuckt 211
- Close-up Budd Schulberg –
 Gegen die Macht des Systems 216
- Streifzug Die Erben des Ghettos –
 Harlem 221
- Anhang Filmregister 231
 Personenregister 247
 Zitierte Literatur 255
 Zitierte Filmstills und Porträtbilder 257
 Danksagung 259
 Der Autor 259



Bitte lesen Sie ausgewählte Passagen aus folgenden Kapiteln des Buches:

Einleitung	New York – Eine Stadt und ihre Filme
Hochhäuser und Straßenschluchten	Häuser aus nacktem Stein »On location« in New York
Künstliche Lichter	Tod im Lichtermeer Ekstatisches Feuerwerk
Close-up	Martin Scorsese (Ausschnitt)
Hungrige Herzen	»Boy meets girl«
Streifzug	Auf der anderen Seite – Durch Brooklyn nach Red Hook Ausschnitt: Literarische Bohème

»Er betete New York an, er vergötterte diese Stadt über alle Maßen.« Mit diesen Worten beginnt der Schriftsteller Issac Davis seine Off-Erzählung in Woody Allens Film *Manhattan* aus dem Jahr 1979. Es ist ein schwärmerisches, gar ein religiöses Bekenntnis zu einer einzigartigen Metropole. Der Film unterstreicht dies durch Stadtansichten quer durch alle Jahreszeiten, die von George Gershwins »Rhapsody in Blue« unterlegt sind. Doch während sich die Bildmontage zu einem Feuerwerk über der Skyline steigert und sich das Orchester zu immer feierlicheren Klängen aufschwingt, bricht der Erzähler immer wieder ab, setzt unsicher neu an, trifft eine Aussage nur, um sie sofort wieder zu verwerfen. In immer neuen Varianten versucht er vergeblich, für seine Begeisterung die richtigen Worte zu finden, sein inniges Verhältnis zu seiner Heimatstadt treffend zu beschreiben. In all diesen Versuchen wird vor allem eines klar: dass New York unendlich viele Gesichter hat, die sich unmöglich in einem Satz oder auch nur einem Absatz bündeln lassen.

New York ist zweifellos die am meisten gefilmte Stadt der Welt. Als hier zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Hochhäuser in den Himmel wuchsen, waren die ersten Filmemacher zur Stelle und dokumentierten die unglaubliche Energie, mit der die Stadt sich verwandelte, filmten die Gebäude, Straßen, Menschen der damals größten Stadt der Erde. New York und seine Filme sind zur selben Zeit groß geworden. Manhattan, Broadway und Times Square waren der Inbegriff von Modernität. New York und Film, das war fortan – und ist bis heute – eine unschlagbare Kombination.

Die Stadt und das Medium gingen von Beginn an ein symbiotisches Verhältnis ein, von dem beide Seiten profitierten. New York, das beweisen die Filme dieser Stadt, ist darin niemals nur Kulisse. Es spielt immer eine Rolle in seinen Filmen, nicht selten ist es die Hauptrolle. *Schauplatz Film:*

New York will sich den vielen Facetten dieser Stadt durch den Blick auf ihre Filme nähern. Was diese Filme auszeichnet, was diese Stadt als Filmschauplatz auszeichnet und welche Bedeutungen die Stadt und ihre Filme einander mitgeben, ist das Thema dieses Buches.



Die Fifth Avenue um 1900

Ein Blick auf New York um 1915

Der Broadway bei Nacht um 1910

Eine eigene Sprache

Was ist ein New-York-Film? Ein Film, der in New York spielt? Oder ist es ein Film, der in New York gedreht wurde? Was aber, wenn er zwar hier spielt, aber nicht hier gedreht wurde? Den Gegenstand eines Buches wie diesem zu bestimmen, ist auf den zweiten Blick nicht mehr ganz so einfach wie auf den ersten. Bedeutende Filme wie *New York, New York* (1977), den Martin Scorsese als reine Studioproduktion in Los Angeles filmte, John Carpenters *Escape from New York* (1981), der zu weiten Teilen in St. Louis, Missouri, entstand, oder David Cronenbergs *Cosmopolis* (2012), der zwar ein Buch des New Yorker Schriftstellers Don DeLillo zur Vorlage hat, aber komplett im kanadischen Toronto gedreht wurde, wären nach diesen Kriterien womöglich keine New-York-Filme im engeren Sinne. Dennoch teilen sie etwas Besonderes über diese Stadt mit, und das nicht nur, weil sie ihren Schauplatz – direkt oder indirekt – im Titel tragen.

Einleitung

Die Entscheidung, einen Film in New York anzusiedeln, hat in der Regel triftige Gründe. Die Faszination dieser Stadt liegt nicht nur in ihren spektakulären Ansichten. Gesellschaftliche Probleme zeigen sich hier wie unter dem Brennglas – intensiver und unmittelbarer als anderswo. Wie nirgendwo sonst wurde hier der öffentliche Raum zum Miteinander

von Kulturen und Sprachen und zum Austragungsort sozialer Gegensätze. Und zur Bühne.

New York entwickelte seine Filmsprache auch als Gegenentwurf zu den Studios an der amerikanischen Westküste. Wer in New York dreht, ist auf der Suche nach etwas, das ihm kein Filmset bieten kann. New-York-Filme haben etwas zu sagen, das sie genau hier, an diesem Ort sagen müssen. Was erzählen sie

über diese Stadt? Was über Amerika? Und wie tun sie das?

1966 war die New Yorker »Mayor's Office of Film, Theatre and Broadcasting« die weltweit erste städtische Film-Behörde, gegründet, um Kino und Fernsehen in der Stadt zu fördern. Die Film- und Fernsehproduktion ist hier in den vergangenen Jahren, durch hohe Subventionen gestützt, erneut rasant gewachsen. Allein 2014 wurden in New York mehr als 230 Filme und 39 Fernsehserien gedreht (vgl. Werner, *New Hollywood*; eine Bibliographie, in der die im folgenden zitierte Literatur aufgeführt ist, findet sich ab S. 255). Zwar ist Hollywood nach wie vor das Zentrum der Filmindustrie, doch New York ist, was seine Gegenwart auf der Leinwand angeht, mehr denn je die Filmstadt schlechthin.

Städtische Entdeckungsreisen

Audrey Hepburn im schwarzen Abendkleid vor dem Schaufenster von Tiffany's an der Fifth Avenue, begleitet von »Moon River« und der Magie

New York - Eine Stadt und ihre Filme

eines strahlenden Morgens in *Breakfast at Tiffany's* (1961); Cary Grant in *An Affair to Remember* (1957), der bei Gewitter bis nachts auf dem Empire State Building ausharrt, um auf seine Verlobte zu warten, die nicht kommen wird: New-York-Filme prägen unseren Blick auf die Stadt, bevor wir sie selbst überhaupt betreten haben. Seit den Anfängen von Fotografie und Film existiert die Stadt auch durch die Bilder, die sie auf der ganzen Welt bekannt gemacht haben. Reisen wir dann selbst nach New York, folgen wir dabei unwillkürlich bestimmten Erwartungen, die Filme, die wir gesehen haben, in uns geweckt haben. Sie schicken uns auf ganz eigene städtische Entdeckungsreisen und lassen uns die Plätze, an denen sie entstanden sind, mit wachem, mit einem filmisch geschulten Blick sehen.

Wäre der Zauber, den Filme verströmen, jedoch einfach auf die Alltagserfahrung übertragbar, wäre Filmemachen nicht die Kunst, die es ist. Filmerfahrung ist komplex, sie verfremdet und verdichtet, und der Besuch eines Drehortes wird der künstlerischen Kraft eines Films selten gerecht. Ein Film wie *Taxi Driver* (1976) erlaubt heutzutage einen Blick in die Vergangenheit und ist eine überwältigende historische Schatzkammer für das Manhattan der 1970er Jahre. *The Panic in Needle Park* (1971) erzählt unvergesslich von der damaligen Upper West Side, *Fort Apache the Bronx* (1981) von den dramatischen Zuständen in der Bronx. Filme können uns auf komprimierte Weise Erkenntnisse über einen realen Ort zu

einem bestimmten Zeitpunkt vermitteln, doch sie sind auch Kunstwerke. Sie spiegeln die soziale Realität ihrer Zeit wider, und doch ist die filmische Stadt ein imaginärer Ort, der die Wirklichkeit interpretiert und überhöht.

Filme bilden eine Stadt niemals einfach nur ab, sondern sie setzen sie in Szene. Jeder Film schafft sein eigenes Universum, dem die reale Stadt nur als Ausgangspunkt dient. Filme sind Artefakte. Sie haben einen eigenen Wirklichkeitsstatus. Die Filmstadt New York ist eine Verwandte, kein Abbild der realen Stadt. Sie ist nicht mit ihr identisch, und es ist auch für dieses Buch wichtig, beide auseinanderzuhalten.

Egal, ob auf einer Wanderung durch Harlem, in den verwinkelten Straßen von Downtown oder während eines Spaziergangs durch den Central Park – zweifellos befruchten Film und Wirklichkeit einander im Bewusstsein des Filmfans, der New York besucht. Vier ausgearbeitete Stadtspaziergänge, in den Kapiteln jeweils mit »Streifzug« überschrieben, machen hierzu konkrete Vorschläge. Dennoch versteht sich dieses Buch nicht in erster Linie als Reiseführer zu Filmschauplätzen. Sein Aufbau folgt einer Struktur, die bestimmte, nach meiner Ansicht relevante Zusammenhänge deutlich machen will. Was erzählen New-York-Filme über ihre Stadt? Wie schreibt die Stadt sich in ihre Filme ein? Und wie haben sich beide im Laufe der Zeit verändert? Dieses Buch fragt, wie sich das reale und das imaginäre New York zueinander verhalten und wie sie sich seit den Anfängen des Filmemachens gegenseitig beeinflusst haben.



Eine wesentliche Aufgabe war es dabei, aus der Fülle des Materials auszuwählen und das Austauschbare vom Aussagekräftigen zu trennen. Dieses Buch muss sich – leider und zum Glück – beschränken, doch ich würde mich freuen, wenn es sowohl für Einsteiger wie für eingefleischte Filmfans neue und nützliche Informationen und Erkenntnisse bereithielte.

Filme schärfen den Blick

Die Auswahl der Filme für das vorliegende Buch ist und muss ganz bewusst subjektiv sein. Sie trifft nicht unbedingt eine Aussage über die Qualität oder die filmhistorische Bedeutung der zitierten Werke, wohl aber über ihre Bedeutung für die Filmstadt New York. Ich habe versucht, ein breites Spektrum von Filmen zu untersuchen, ohne in Wahllosigkeit zu verfallen. Dokumentarfilme und die filmische Avantgarde gehören ebenso zum Gegenstand dieses Buchs wie das Blockbuster-Kino, Musicals genauso wie Thriller und Horrorfilme. Ohne New York wäre der Großstadtfilm ebenso wenig denkbar wie das Independent-Kino, das Science-Fiction-Genre, das Black Cinema oder das junge Format hochwertiger Fernsehserien. Sie alle stellen für die Stadt ein vielschichtiges kulturelles Archiv dar, das es möglich macht, New York bewusster und reichhaltiger zu erleben, persönlich wie auf der Leinwand.

Neben Martin Scorsese, dem dieses Buch ein Kapitel widmet, sind sicher Sidney Lumet, Woody Allen und Spike Lee die bekanntesten New Yorker Regisseure, und ich gehe an verschiedenen Stellen auf sie ein. Auch Nora Ephron, John Cassavetes, Jim Jarmusch oder Elia Kazan und als Schauspieler und Schauspielerinnen Robert De Niro, Al Pacino und Harvey Keitel, Mia Farrow, Diane Keaton und Barbra Streisand haben sich durch ihre New-York-Filme unsterblich gemacht. Diese Liste ließe sich lange fortsetzen. Die Auswahl für die Porträts New Yorker Filmschaffender und für die ausführlicheren Filmgespräche war nicht einfach und erfolgte nach den inhaltlichen Aspekten, die mir im Gesamtzusammenhang dieses Buches wichtig erschienen.

Bei der Argumentation habe ich mich davon leiten lassen, welche meiner Ansicht nach entscheidenden Fragestellungen sich durch be-

stimmte Filme untersuchen und wie sich diese anschaulich bündeln lassen. Ich habe mich dazu entschlossen, für alle englischsprachigen Filme zunächst die Originaltitel zu nennen, da meist nur diese das Werk eindeutig bezeichnen. Die deutschen Verleihtitel sind oft austauschbar und liegen zudem nicht für alle Filme vor (wo sie vorliegen, werden sie im abschließenden Filmverzeichnis ab S. 231 genannt). Ähnliches gilt für Zitate aus Filmen, für die ich in der Regel die Originalfassung als Quelle verwende, die Zitate aber aus Gründen der Lesbarkeit meist ins Deutsche übertrage. Oft kommt es vor, dass die deutsche Synchronisation dem Original nur grob folgt. Besonders deutlich wird diese Diskrepanz, wenn man etwa zur synchronisierten Fassung zusätzlich die deutschen Untertitel einblendet und mitverfolgt, wie grundverschieden beide Versionen sein können.

Schauplatz Film: New York führt Besucher auf eine Reise durch New York, die anderen Parametern folgt als denen, die in Reiseführern stehen, und es führt Kinofans auf eine Reise durch die Filmgeschichte, die um eine der großartigsten Städte der Welt kreist. Dieses Buch hilft, die Stadt und ihre Filme besser zu verstehen, es kann als Inspiration und als Nachschlagewerk dienen und es kann ungewöhnliche Verbindungen schaffen – zwischen damals und heute, zwischen Geschichte und Geschichten, zwischen Wirklichkeit und Einbildungskraft. Es will versuchen, das Besondere, das Unnachahmliche an New York und an den Filmen, die hier entstanden sind, zu beschreiben, und ich wäre froh, wenn sich an der einen oder anderen Stelle Erkenntnisse auftäten, die sich durch eine andere, weniger fokussierte Herangehensweise nicht ergeben hätten. Filme schärfen den Blick. Dies schließt die Schattenseiten einer Stadt und, gerade was New York betrifft, ihre dunklen Stunden ausdrücklich mit ein.

Die Bilderwelt von New York, auch das zeigt dieses Buch, ist unerschöpflich, und sie wird es immer bleiben. Das ist das Besondere an dieser Stadt, die sich auch filmisch immer wieder neu erfindet. Was also ist ein New-York-Film? Es ist ein Film, der zu unserer Wahrnehmung dieser so oft fotografierten Stadt etwas Unverwechselbares beiträgt und ohne den, umgekehrt, New York nicht das wäre, was es ist.

Hochhäuser und Straßenschluchten



An Affair to Remember (1957): An Bord eines Schiffs kommen Cary Grant und Deborah Kerr in New York an. In sechs Monaten wollen sie sich auf dem Empire State Building wiedersehen. Hoch über der Stadt kann man ebenso losgelöst über den Dingen schweben wie an Deck eines Dampfers.

Was für eine Ankunft in New York: Der berühmte Playboy Nickie Ferrante (Cary Grant) hat an Bord des Dampfers »Constitution« eine schlaflose Nacht verbracht, Terry McCay (Deborah Kerr) hat nur flüchtig einen Pelzmantel übergeworfen und das Haar unter einem grünen Kopftuch versteckt. Beide treffen sich frühmorgens an Deck, sie lehnt sich neben ihn an die Reling. Auch Terry hat kaum geschlafen: Nickie hat ihr nämlich am Abend zuvor einen Heiratsantrag gemacht, und sie hat sich in der Nacht entschieden, ihn anzunehmen. Das Problem ist, dass beide sich auf dieser Überfahrt aus Europa ineinander verliebt haben, jedoch am Landungssteg von ihren jeweiligen Verlobten erwartet werden.

Natürlich sehen sowohl Cary Grant als auch Deborah Kerr an jenem Morgen trotz ihres Schlafdefizits makellos aus. *An Affair to Remember* von Leo McCarey ist schließlich ein Hollywoodfilm aus dem Jahr 1957. Während beide ihre letzten gemeinsamen Minuten an Bord verbringen, schiebt sich im Hintergrund New York ins Bild: Piers, Frachtkähne und Container, Schlote, Rost und Rauch. Es ist keine verlockende Ansicht, sondern die raue Schale einer geschäftigen Stadt.

In sechs Monaten, verabredet das Liebespaar, wollen sie sich wieder treffen, um ihre gemeinsame Zukunft in die Hand zu nehmen, nur ein passender Ort fehlt ihnen dafür noch. Das Schiff fährt weiter, und perfekt choreographiert taucht hinter den Hafenanlagen wie eine große Verheißung das Empire State Building auf: »Wie wäre es auf dem Dach des Empire State Building?«, fragt Nickie spontan, und Terry antwortet: »Oh ja, das ist wundervoll! Es ist der Platz in New York, wo man dem Himmel am nächsten ist!« (»It's the closest thing to heaven we have in New York!«) Der poetische, nicht der geographische Himmel ist mit dem englischen Satz gemeint.

Texttafeln des Prologs, in dem New York selbst die Hauptfigur sei, und keinen Film, der von einzelnen Menschen erzähle, was die Stadt lediglich zum Hintergrund für deren Geschichte machte: »Ich spreche von einem Film, in dem New York die Geschichte ist.«

Häuser aus nacktem Stein

New York, seine Extreme und Widersprüche, beanspruchten selbst narrative Qualitäten. Der Spielfilm *The Naked City* von Jules Dassin aus dem Jahr 1948 macht sich diese Programmatik in neuen Dimensionen zu eigen. Der Film erzählt die Aufklärung des Mordes an einem jungen Fotomodell, doch im Vordergrund steht die pulsierende Metropole selbst: Die Bewohner strömen in Massen zur Arbeit, quellen aus U-Bahn-Schächten, drängen sich auf Bürgersteigen. Die schiere Größe New Yorks wird zum größten Gegenspieler bei der Untersuchung des Mordfalls, ihr Tagesrhythmus wird zum erzählerischen Rhythmus des Films.

An 107 verschiedenen Orten in New York fast einen kompletten Spielfilm »on location«, also an Originalschauplätzen zu drehen, das hatte es in diesem Umfang bis dahin noch nicht gegeben. »Dies ist die Stadt, wie sie ist«, heißt es im Voice Over, das der Produzent Mark Hellinger spricht, »heißer Asphalt im Sommer, spielende Kinder, die Häuser aus nacktem Stein, die Menschen ohne Maske« (»This is the city as it is: hot summer pavements, the children at play, the buildings in their naked stone, the people without make-up«). Die Metropole wird durch ihre detailgenaue Abbildung selbst zum Gegenstand der Entschleierung, die Enthüllung bezieht sich nicht allein auf die Hintergründe eines Kriminalfalls, sondern auf den Blick hinter die Fassaden der Häuser, in die Seele der Menschen und damit der Stadt selbst.

New York, seine Hochhäuser und Straßenschluchten, sein Verkehr und seine Passanten produzieren hier einen Überschuss an Bedeutung, den kein Skript und erst recht kein Set bieten könnte. Oft erkundet die Kamera in *Naked City* den Raum im Hintergrund mit maximaler Tiefenschärfe. Während einer Polizeibefragung in einem Eckcafé öffnet die Scheibenfront den Blick auf die dahinter liegende Kreuzung: Autos

hupen, Bremsen quietschen, und die Schritte der Fußgänger addieren sich zu einem akustischen Gewitterhagel. Gewöhnliche Passanten treten an die Stelle der üblichen Filmstatisten.

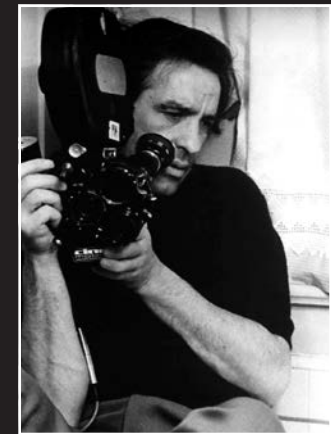
Der Film gipfelt in einer Verfolgungsjagd, bei der der Mörder Willie Garza (Ted de Corsia) einen Pfeiler der Williamsburg Bridge hinaufklettert, als sei der Weg nach oben den Bewohnern der Stadt einprogrammiert, nur dass er in diesem Fall nirgendwo hinführt. Das Gewirr aus Stahlstreben, die sich in alle Richtungen verzweigen, verdeutlicht eine in Panik ausagierte, sinnlose Variation auf den in Architektur versinnbildlichten gesellschaftlichen Aufstieg, den der Gangster mit illegitimen Mitteln erreichen will. Er scheitert endgültig, als er schließlich – wie 15 Jahre zuvor King Kong – angeschossen in die Tiefe stürzt.

»Es gibt acht Millionen Geschichten in der ›Naked City‹ – dies war eine davon«, lautet das lakonische Schlusswort des Erzählers. Träume vom Ruhm, ein gewaltsamer Tod, die Verbrecherjagd der Polizei werden nach kurzer Aufmerksamkeit wieder in die gewaltige Maschinerie New Yorks eingespeist. Die Schlagzeilen auf den Titelblättern werden im Schmutz zertreten, die Zeitungen von Straßenfegern entsorgt. Die Stadt triumphiert über das individuelle Schicksal und verleiht es sich ein.



Ein neues Kapitel für die Filmstadt New York: Regisseur Jules Dassin drehte *The Naked City* (1948) an insgesamt 107 Originalschauplätzen. Eines der größten Probleme beim Filmen »on location« war es, die neugierige Menschenmenge im Zaum zu halten, wie hier an der Ecke von 57th Street und Lexington Avenue.

Einfach die Kamera schnappen und dann raus auf die Straße: Mit seinem Debüt *Shadows* (1959) wurde John Cassavetes zum Vorbild für eine ganze Generation von Filmemachern. Direkt und spontan fing der Film die Energie der Stadt ein.



»On location« in New York

Das Drehen »on location« wurde nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem entscheidenden Merkmal der New Yorker Filmproduktion. Regisseur und Schauspieler John Cassavetes lieferte mit seinem Film *Shadows* im Jahr 1959 ein weiteres Vorbild hierfür. Mit einer 16-mm-Handkamera und ohne künstliche Beleuchtung folgt der Film seinen Figuren durch die 42. Straße und in Jazzclubs, in Wohnungen, den Central Park oder das Museum of Modern Art, wobei er fließend von draußen nach drinnen wechselt und ganz nebenbei die eiserne Studioregel, Innen- und Außen- aufnahmen kategorisch zu unterscheiden, über Bord wirft. Die Unmittelbarkeit der Machart spürt man auch in der Ästhetik des Films: Spontaneität und Intensität springen von den Bürgersteigen und Bars New Yorks scheinbar direkt auf die Leinwand über. Die Stadt an der Ostküste der USA entwickelte nun zunehmend ihre eigene, alternative Filmsprache.

Als bahnbrechend gilt *Shadows* auch aufgrund seiner unabhängigen Produktionsweise. Cassavetes drehte ohne Studiofinanzierung oder einen Verleih mit Freunden auf den Straßen New Yorks und rüttelte so eine ganze Generation New Yorker Regisseure wach. *Shadows* leitete eine

Im Blick: Hochhäuser und Straßenschluchten

<i>Regeneration</i> (1915)	<i>Report to the Commissioner</i> (1975)
<i>The Cameraman</i> (1928)	<i>Taxi Driver</i> (1976)
<i>The Lost Weekend</i> (1945)	<i>Superman</i> (1978)
<i>Force of Evil</i> (1948)	<i>Escape From New York</i> (1981)
<i>Executive Suite</i> (1954)	<i>Wall Street</i> (1987)
<i>The Best of Everything</i> (1959)	<i>La Ciudad</i> (1998)
<i>Mirage</i> (1965)	<i>Spider-Man</i> (2002)
<i>The Pawnbroker</i> (1964)	<i>Man on Wire</i> (2008)
<i>Up the Down Staircase</i> (1967)	<i>Skydancer</i> (2010)
<i>The Seven-Ups</i> (1973)	<i>Premium Rush</i> (2012)

Zeitenwende für den unabhängigen Film ein: Wenn Cassavetes einfach eine Kamera nehmen und damit hinaus auf die Straße gehen konnte, dann konnten junge Filmemacher wie Martin Scorsese das auch (vgl. Sanders, *Scenes*, S. 24ff.; Sanders, *Skyline*, S. 424 und Wilson, *Scorsese*, S. 310). Ab Mitte der 1960er Jahre wurde das Film Department der New York University (NYU) die Brutstätte eines realitätshungrigen neuen Kinos, das von der französischen Nouvelle Vague, dem italienischen Neorealismus und New Yorker Underground-Filmern wie Jonas Mekas (siehe S. 202ff.), Shirley Clarke (siehe S. 111ff.) und John Cassavetes beeinflusst war. Die Wirklichkeit sollte den Film gestalten, nicht umgekehrt. Scorsese, der sein Regiestudium an der NYU 1966 abschloss, verschrieb sich dieser Philosophie, und auch nachfolgende Absolventen und Absolventinnen wie Jim Jarmusch, Spike Lee oder Susan Seidelman schwärmten als Filmguerilla auf die Straßen New Yorks aus. Diese Methode erlaubte künstlerische Unabhängigkeit verbunden mit vergleichsweise wenig Aufwand und Kosten.

Kleine Produktionsfirmen wie Miramax ließen sich in New York nieder, um mit niedrigem Budget ungewöhnliche Filme zu machen (wobei sich im Laufe der Zeit wuchsen: Miramax wurde 1993 eine Tochter von Disney). Das New Yorker Independent-Kino wandelte sich von einer Bewegung zu einer Industrie (vgl. Sanders, *Skyline*, S. 422–433). Filme wie *Living in Oblivion* (1995) von Tom DiCillo, *Pi* (1998) von Darren Aronofsky

oder *The Last Days of Disco* (1998) von Whit Stillman stehen in dieser Low-Budget-Tradition. Auch der im Handkamera-Stil gedrehte Science-Fiction-Film *Cloverfield* (2008) zitiert dieses Ethos noch, auch wenn er von J. J. Abrams gemeinsam mit dem Hollywood-Studio Paramount für immerhin 30 Millionen Dollar realisiert wurde.

In der Filmstadt New York bildet der Realismus der Straßen das bodenständige Gegenstück zu den Versprechungen und der Wucht der Wolkenkratzer. Beide sind aus den Filmen, die von dieser Stadt erzählen, nicht wegzudenken. Marc Webbs Film *The Amazing Spider-Man* (2012) verleiht dem Hochhausdschungel zusätzlich eine bis dahin nicht gesehene Tiefendimension, indem er die artistischen Flügel des Superhelden (Andrew Garfield) durch das Spalier der Hochhäuser in 3D auch räumlich sichtbar macht. Als die Hochhausfassaden Spider-Man keinen Halt mehr bieten, weil er durch Verletzungen geschwächt ist, kommen ihm die Kranführer der Stadt zu Hilfe und richten ihre Ausleger in einer konzertierten Aktion so aus, dass er sich daran entlangschwingen kann. Dieses Ballett der Kräne ruft noch einmal den Beginn des 20. Jahrhunderts auf, als Manhattan eine riesige Baustelle war und die Stadt wie aus dem Nichts zum Himmel emporwuchs.

Peter Parker (Andrew Garfield) entwickelt als Spider-Man wie kein Zweiter ein symbiotisches Verhältnis zu den Hochhauschluchten und erschließt ihre Wände und Plateaus in allen Dimensionen. *The Amazing Spider-Man* (2012) ist nach der Spider-Man-Trilogie von Sam Raimi der erste Teil einer Neuaufgabe des Superhelden-Franchises.



»Es gibt für mich keinen schöneren Anblick als die Lichter New Yorks. Sie sind wie eine eigene Landschaft«, schwärmt der Musicalproduzent Florenz Ziegfeld jr. in dem Film *The Great Ziegfeld* aus dem Jahr 1936. Der oscarprämierte Film erzählt das Leben des berühmten Impresarios nach, dessen opulente Broadwayshows wie die »Ziegfeld Follies« und dessen Bühnentruppe »Ziegfeld Girls« legendär waren und der 1932 in Hollywood starb (der Film lässt ihn aus dramaturgischen Gründen in New York sterben).

Die Lichter New Yorks, das ist zunächst die erleuchtete Skyline, die Manhattan nachts erstrahlen lässt und mit der die Stadt ab Einbruch der Dunkelheit ihren nächtlichen Zauber entfaltet. In Wim Wenders' Film *Alice in den Städten* (1974) pustet der Journalist Philip Winter (Rüdiger Vogler) einmal für das Mädchen Alice (Yella Rottländer) in einem magischen Moment Punkt Mitternacht das Licht des Empire State Building aus. Beide schauen gerade aus ihrem Hotelfenster, und natürlich weiß Philip, dass genau zu diesem Zeitpunkt die strahlende Beleuchtung des Gebäudes abgeschaltet wird.

Die Szene macht aber noch etwas anderes klar: Die künstlichen Lichter haben eine natürliche Affinität zur Belichtung von Filmmaterial, zu Energie und Bewegung, in die sich diese massive Stadt bei Nacht verwandelt. Von Anfang an besteht eine innere Verwandtschaft zwischen der prächtigen Beleuchtung New Yorks und den Filmen, die in dieser Stadt entstehen. Nicht nur machen die Lichter die Nacht zum Tag, sondern sie erwecken die Hochhäuser zum Leben und verleihen ihren Umrissen eine schwebende Leichtigkeit.

Tod im Lichtermeer

In dem Drama *Sweet Smell of Success* (1957) von Alexander Mackendrick strahlen die Lichter des Times Square während der eröffnenden Fahrt in einem Zeitungstruck in hartem Schwarz-Weiß-Kontrast fast überirdisch hell. In Jazzclubs und Bars rund um den Broadway versuchen Nachtschwärmer mit allen Mitteln, die Aufmerksamkeit des skrupellosen Klatschkolumnisten J. J. Hunsecker (Burt Lancaster) zu erheischen, allen voran der PR-Agent Sidney Falco (Tony Curtis). Kameramann James Wong Howe konnte hier bei Nacht ohne künstliche Beleuchtung filmen, da Kodak kurz zuvor ein neues, hochempfindliches Filmmaterial auf den Markt gebracht hatte. So ist *Sweet Smell of Success* ebenso wie John Cassavetes' Film *Shadows* (1959) zwei Jahre später auch ein Dokument des hell erstrahlenden Times Square in den 1950er Jahren. Heute sind die alten Neonreklamen entlang des Broadway fast vollständig durch LED-Leuchttafeln oder -Bildschirme ersetzt.

Das Erste, was Gangsterboss Frank White (Christopher Walken) in *King of New York* (1990) sieht, als er sich am Ende des Films angeschossen aus der U-Bahn an die Oberfläche schleppt, ist der verwirrende Lichterglanz einer Coca-Cola-Reklame. Die Stadt, scheint diese bildfüllende Einstellung zu sagen, hat sich aufgelöst in reines Licht, so dass sich keine greifbare Orientierung mehr bietet. Der Flüchtende wurde von einer Kugel in den Bauch getroffen, er findet ein Taxi, lässt sich auf den Rücksitz fallen und gibt das Kommando loszufahren. Doch das Taxi ist eingekleimt, dann sieht der Fahrer Whites Waffe und flieht. Frank Whites Hand, die die Pistole festhält, erschlafft, sein Kopf sinkt zur Seite. Er ist allein, Polizisten rücken an, der Lärm der Stadt wirkt gedämpft. Ganz so, wie im Moment des Todes Franks Seele verfliegt, lässt die Stadt hier auch als reines Lichtermeer ihren irdischen Körper zurück.

Ekstatisches Feuerwerk

Um die Lichter New Yorks zu erleben, ist in der Regel weder Bewegung noch irgendeine andere Anstrengung notwendig – alles, was man braucht,

ist ein guter Aussichtspunkt. In Woody Allens *Manhattan* (1979, siehe auch S. 9 und 197ff.) findet eine lange Nacht zwischen Isaac (Woody Allen) und Mary (Diane Keaton) am East River ihr Ende: Beide sitzen auf Höhe der 58. Straße im Schatten der Queensboro Bridge auf einer Bank, nur zwei aus diskreter Entfernung von hinten fotografierte Silhouetten. Die Aufbauten der Brücke leuchten in einer der berühmtesten New Yorker Einstellungen überhaupt wie gigantische Lichterketten, während Isaac schwärmt: »Dies ist wirklich eine großartige Stadt. Mir ist egal, was andere sagen, aber das hier ist wirklich umwerfend.«

Ein Moment für die Ewigkeit: Isaac (Woody Allen) und Mary (Diane Keaton) sitzen in *Manhattan* (1979) auf einer Bank an der Queensboro Bridge. Nur die Lichterkette an der Brücke strahlt aus dem Grau des Nebels. Die Aufnahme, gedreht um vier Uhr morgens, wurde eine der berühmtesten New Yorker Einstellungen.



Kameramann Gordon Willis nannte das visuelle Konzept des Films »romantischen Realismus«. Schon in der eröffnenden Montage lösen verschiedene Stadtansichten einander ab – Hochhäuser, Fabrikschlote, Straßen im Winter, Passanten im Sommer (siehe S. 9). Schließlich, als die Musik melodramatisch anschwillt und der Tag sich in eine von Neonreklamen erleuchtete Nacht verwandelt, explodiert über der Skyline ein Feuerwerk wie eine ekstatische Befreiung von allen Selbstzweifeln, die den Schriftsteller Isaac in dessen einleitendem Kommentar begleitet haben. Nur hier, in dem Lichterspektakel am Himmel, wird die kontemplative Stadtansicht noch an Intensität übertroffen.

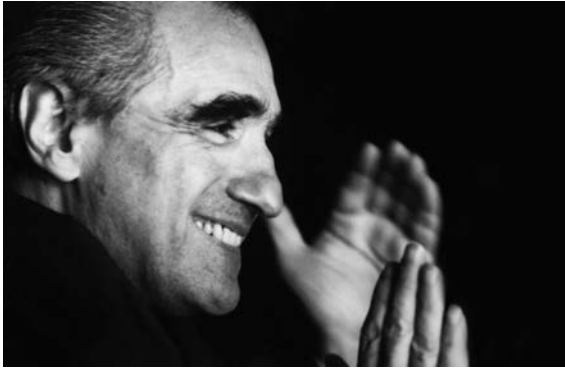
Einen unvergesslichen Moment, der die perfekte Aussicht und ein Feuerwerk über der Stadt auf einzigartige Weise verbindet, hält Martin Scorseses *Bringing out the Dead* (1999) bereit. Dem Film liegt der autobiographische Roman gleichen Titels von Joe Connelly zugrunde, der darin seine Zeit als Rettungssanitäter in New York eindringlich beschreibt. Die Straßen von Manhattan sind in diesem Film in eine immerwährende Nacht getaucht, durchbrochen von dem roten Warnsignal des Krankentransportwagens, den Frank Pierce (Nicolas Cage) zunehmend delirierend steuert: Die Geister der Toten, die er nicht retten konnte, vor allem der des Mädchens Rose (Cynthia Roman), verfolgen ihn.

Zum Ende des Films wird Frank zu einem Einsatz gerufen, bei dem der Drogenhändler Cy (Cliff Curtis) nach einem Sturz von einem Hochhausbalkon auf der darunterliegenden Terrasse auf einem schmiedeeisernen Zaun aufgespießt ist. Ein Zaunpfahl hat Cys Bauch durchbohrt, der nun hoch über dem Abgrund schwebt. Es ist Independence Day, der Feiertag der amerikanischen Unabhängigkeit am 4. Juli. Das Empire State Building leuchtet im Hintergrund feierlich Rot, Blau und Weiß und die Funken des Schneidbrenners, mit dem ein Feuerwehrmann den Zaun zertrennt, um Cy zu befreien, stieben wie Kaskaden einer Wunderkerze in den Nachthimmel. »Sieh dir das an!«, ruft Cy und streckt seine Hand der fernen Silhouette der Stadt entgegen, »ist das nicht wunderschön?« Auf einmal gesellt sich, wie im Prolog von *Manhattan*, ein Feuerwerk dazu, das in den Himmel schießt und sich in patriotischen Farben über die Skyline ergießt. Und der immer noch vom Zaun gefühlte Cy ruft euphorisch: »Ich liebe diese Stadt!«

Im Blick: Künstliche Lichter

Gold Diggers of 1933 (1933)
Ziegfeld Follies (1946)
Killer's Kiss (1955)
The Very Eye of Night (1958)
The Incident (1967)
Godspell (1973)
New York, New York (1977)
Liquid Sky (1982)

A Chorus Line (1985)
After Hours (1985)
Mo' Better Blues (1990)
Bullets over Broadway (1994)
Center Stage (2001)
Inside Llewyn Davis (2013)
Birdman (2014)
Whiplash (2014)



Martin Scorsese – In den Straßen von New York

Diesen Film musste der junge Martin Scorsese einfach machen: *Taxi Driver* (1976) mit Robert De Niro in der Hauptrolle erzählt von einem verstörten Einzelgänger, der als Taxifahrer durch New York driftet, Scorseses Geburts- und Heimatstadt. Die Stadt leuchtet verführerisch schön, in warmen Farben zieht die Neonbeleuchtung vorbei, und doch hat der Protagonist Travis Bickle nichts als Hass und Verachtung für seine Umgebung übrig, die ihm wie ein einziges großes Sündenbabel erscheint. Begehren, Einsamkeit und die Sehnsucht nach Erlösung treiben die Hauptfigur an, und doch ist klar, dass Travis auch nach dem finalen Shoot-Out nicht von seinen Qualen geheilt sein kann.

Taxi Driver war bereits Scorseses vierter Langfilm, und es wurde sein erster Welterfolg. Die Straßen New Yorks hatte er bereits in *Mean Streets* (1973) zu seinem exemplarischen Schauplatz erkoren. Auch hier ging es – wie so oft bei Scorsese – um Familie und Religion, Gangstertum und nagende Schuld. Vertrauen ist brüchig, Freundschaft prekär, Liebe unmöglich und Loyalität immer auf dem Prüfstand: Scorseses Welten, ambivalent und instabil, sind durchdrungen von einer tiefsitzenden Skepsis gegenüber dem amerikanischen Traum.

Dessen radikalste Jünger unter Scorseses Figuren sind wohl die Gangster in *Goodfellas* (1990), die in New Yorks Außenbezirken fürs große Geld schufteten und denen »die Welt gehört«, wie der junge Henry Hill (Ray Liotta) glaubt. Doch auch dieser Traum wird zum Albtraum, ausgelöst durch Henrys spätere Kokainsucht, die Martin Scorsese allzu gut aus eigener Erfahrung kennt. Und so ist er auch hier schließlich wieder in den dunklen Gassen der menschlichen Psyche unterwegs.

Scorsese interessiert sich bemerkenswert wenig für das Identifikationspotenzial seiner Helden, viel mehr faszinieren ihn deren innere Widersprüche. Wohl deshalb hat er auch eine Vorliebe für das Voice Over, jenes Stilmittel, das die Unmittelbarkeit des Szenischen aufbricht und stattdessen die Handlung durch eine Erzählstimme aus dem Off kommentiert und dabei die Zerrissenheit und Zweifel seiner Figuren artikuliert. Scorseses Charaktere sind weniger klassische Filmhelden als Menschen des Alltags: gebrochene oder beschädigte, zumeist männliche Figuren, oft gefangen in einer Spirale der Selbstzerstörung. Sie sind aufgegeben von dem Bemühen, als Leidende in der Welt zu bestehen, heillos verstrickt in den Kampf ums Überleben.

So gerät Scorsese dann auch seine erste große Hollywood-Produktion, das Musical *New York, New York* (1977), folgerichtig nicht zur geplanten Hommage an die Musicals der 1940er Jahre, sondern zum Psychodrama einer Beziehungshölle zweier Künstler, die auch ihr Talent nicht retten kann. Und der Sanitäter Frank Pierce (Nicolas Cage) befindet sich in *Bringing Out the Dead* (1999) auf einem nicht enden wollenden, nächtlichen Höllentrip durch New Yorks Straßen. Der Samariter, den sein Mitgefühl langsam zugrunde richtet, empfindet die Stadt als Inferno, das er nur noch im Delirium erlebt. Keiner der Figuren in Scorseses Umlaufbahn bleibt die Tortur erspart, sich selbst kennenzulernen und schließlich als fehlbar und schwach zu akzeptieren.

Bei aller handwerklichen Perfektion bleibt in Martin Scorseses Filmen kein indifferenter Rest. Er nimmt jeden Stoff persönlich. Diese Konsequenz ist es, die man in jedem seiner Filme spürt. Dass dieser Daseinsmodus lebensgefährlich ist, hat der Regisseur in seiner frühen Karriere mehr als einmal erfahren. Weder den Erfolg von *Taxi Driver* noch den Misserfolg von *New York, New York* hat er seinerzeit verkraftet. Sein

■ Selten wurde Einsamkeit in einer Multi-Millionen-Stadt treffender gezeigt als in dem Film *Lonesome* (1928) des in Budapest geborenen Regisseurs Paul Fejos: Sowohl der Junggeselle Jim (Glenn Tryon) als auch die alleinstehende Mary (Barbara Kent) wachen allein in ihren jeweiligen New Yorker Wohnungen auf und machen sich für den Tag zurecht, den der Film dann in einer langen Parallelmontage erzählt. Der Weg zur Arbeit ist für beide ein Drängen und Schieben in der überfüllten U-Bahn, und während Jim den Tag an einer Stanzmaschine verbringt, steckt Mary Telefonverbindungen: Die Welt spricht durch sie, doch Mary hat niemanden, der ihr zuhört.

Um dem Alleinsein zu entfliehen, machen sowohl Jim als auch Mary am Wochenende eine Tour ins Vergnügungsviertel Coney Island. Dabei lernen sie einander kennen, beide Erzählstränge führen nun zusammen. Von ihrer drückenden Einsamkeit befreit, amüsieren sie sich prächtig, doch in dem Trubel der Menschenmengen verlieren sie sich wieder. Niedergeschlagen kehren beide allein in ihr jeweiliges Zuhause zurück – um schließlich zu entdecken, dass sie direkte Wohnungsnachbarn sind.

Lonesome, entstanden an der Schnittstelle von Stumm- und Tonfilm (er enthält daher drei Dialogszenen als Zugeständnis an das neue Zeitalter), erzählt das Drama großstädtischer Vereinzelung, an dem auch das Eintauchen in die Masse nichts ändert. Dieses Problem hat sich in New York bis heute erhalten: Laut einer Statistik lebten im November 2012 in New York 1,9 Millionen Singles zwischen 24 und 55 Jahren, darunter 185.000 mehr Frauen als Männer. Die Freisetzung des Individuums aus sozialen Zusammenhängen und die oft zitierte »Anonymität der Großstadt« machen es mitunter schwierig, Kontakte zu knüpfen und tragen ihre Erlösungsfantasie als Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit in sich. Als filmischer Topos hat dieses Sujet gewissermaßen ein Eigenleben

Der moderne Mensch wird mal in der U-Bahn beinahe zerquetscht, mal auf einem Karussell (in Coney Island) wild herumgewirbelt. Kann da die Liebe überhaupt noch einen Halt bieten? *Speedy* (1928) ist Buster Keatons letzte Stummfilmkomödie.



Annie Hall (1977): In New York gibt es kaum einen besseren Ort für eine Romanze als eine Dachterrasse mit Blick über die Stadt, auch wenn die Blumen, die dort blühen, etwas kümmerlich sind. Annie Hall (Diane Keaton) und Alvy Singer (Woody Allen) kommen sich bei einem Glas Wein in Annies Wohnung an der East 70th Street näher.

entwickelt und im Genre der romantischen Komödie und hier wiederum im Schauplatz New York eine populäre Heimat gefunden.

»Boy meets girl«

Romantische Komödien, so publikumsträchtig sie sind, werden von Kritikern mitunter belächelt und leichtfertig abgetan. Dabei zeigen Billy Wilder mit *The Apartment* (1960), Woody Allen mit *Annie Hall* (1977), Spike Lee mit *She's Gotta Have It* (1986), James L. Brooks mit *As Good as It Gets* (1997) oder Amos Kollek mit *Fast Food, Fast Women* (2000), was gelungene romantische Komödien auszeichnet: Figuren werden durch eine neue Bekanntschaft herausgefordert, eingeschliffene Verhaltensweisen und scheinbar unverbrüchliche Wertvorstellungen zu hinterfragen. Die eigenen Vorurteile kommen auf den Prüfstand, soziale Gegensätze werden überwunden. Die Figuren öffnen sich, entwickeln sich weiter und nicht selten, wie etwa in *Then She Found Me* (2007) von Oscar-Preisträgerin Helen Hunt, müssen sie dafür erst für sie kontraproduktive Zusammenhänge hinter sich lassen. Die romantische Komödie fragt nach der Identität und danach, wie diese im modernen Großstadtleben konstruiert wird. Zu den Stärken des Genres gehören eine scharfe Milieuzzeichnung ebenso wie starke Dialoge.

Es gibt freilich auch entgegengesetzte Beispiele: *One Fine Day* (1996) etwa ist eine formelhafte Komödie um alleinerziehende New Yorker Eltern (George Clooney und Michelle Pfeiffer) von gegenseitlichem Temperament. Obwohl der Film vorgibt, ein relevantes Thema aufzugreifen, sind seine Figuren nicht in eine plausible Alltagsrealität eingebettet. Zudem dient New York, wie es in hochkommerziellen Produktionen nicht unüblich ist, nur als Kulisse, die Schlüsselreize abrufen. Inflationär taucht das Empire State Building am Horizont auf, das als einfache Chiffre für New York als Sehnsuchtsort mit romantischer Note fungiert. Auch *Addicted to Love* (1997) mit Matthew Broderick als Astronom Sam und Meg Ryan als Motorradfahrerin Maggie findet weitgehend im luftleeren Raum statt, da er lieber um immer absurdere Eifersuchtsfantasien als um ernstzunehmende Konflikte kreist, die im Hier und Jetzt der Stadt verankert sind.

Der weitaus einfallsreichere *When Harry Met Sally* (1989) lebt vor allem von seiner Grundidee als Langzeitbeobachtung einer zunächst platonischen Freundschaft, über der jedoch eine unaufgelöste romantische Spannung liegt. Harry (Billy Crystal) und Sally (Meg Ryan) laufen sich in New York alle fünf Jahre zufällig über den Weg. Sie diskutieren das komplizierte Verhältnis zwischen Freundschaft und Liebe und sprechen dabei selbstverständlich über alle, nur nicht über sich selbst. Dabei sind beide, wie sich am Ende zeigt, auch als Liebespaar füreinander bestimmt. Zwar geht der Film in der Regie von Rob Reiner von einer recht konservativen

Prämisse über das Geschlechterverhältnis aus, im Gegenzug enthält er dafür eine der bekanntesten Szenen der New Yorker Filmgeschichte (siehe auch S. 61f.), als Sally Harry in aller Öffentlichkeit einen Orgasmus vorspielt. Untrennbar ist der Film aber vor allem mit der 2012 verstorbene Autorin, Regisseurin und Produzentin Nora Ephron verbunden, die eine New Yorker Institution war. Sie wurde für Filme wie *Sleepless in Seattle* (1993, Buch und Regie) und *You've Got Mail* (1997, Buch, Regie und Produktion) berühmt. *When Harry Met Sally* schrieb und produzierte sie. *Julie & Julia* aus dem Jahr 2009 sollte ihr letzter Film sein. 2010, als sie bereits seit mehreren Jahren an Leukämie erkrankt war, veröffentlichte sie mit der Essaysammlung *I Remember Nothing* eine Rückschau auf ihr Leben, die ahnen ließ, dass sie möglicherweise mit ihrem baldigen Tod rechnete.

Weibliche Perspektiven

Das New Yorker Single-Dasein erfährt seine vielleicht prominenteste Betrachtung in der Fernsehserie *Sex and the City* (TV, 1998–2004) um die Starkolumnistin Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker) und ihre Freundinnen, welche die verwirrende Welt der Partnersuche und Datingrituale aus weiblicher Perspektive durchleuchten. In der Serie *Girls* (TV, ab 2012, siehe auch S. 149), die deren Schöpferin Lena Dunham als realitätsnahe Replik auf *Sex and the City* entwickelte, lösen materielle Verunsicherung, eine Wohngemeinschaft von Mittzwanzigern in Brooklyn und Selbstfindungsfragen die modische Extravaganz, den Glamour Manhattans und die monothematische Herangehensweise ab. Dunham spielt die Hauptfigur Hannah Horvath außerdem als Gegenentwurf zum weiblichen Schönheitsideal der Fernsehindustrie.

Um weibliche Selbstbestimmung geht es auch in *Age of Innocence* (1993), Martin Scorseses Verfilmung des gleichnamigen Romans von Edith Wharton, für den sie 1921 als erste Frau den Pulitzer-Preis erhielt. 1870, als die Geschichte einsetzt, entwickelt sich New York fünf Jahre nach Ende des Bürgerkriegs rasend schnell zur Industrie- und Handelsmetropole. Das »Gilded Age« markiert das Bemühen der High

Literarische Bohème

Neben der Orange Street ist die Montague Street der populärste Zugang zur Promenade – eine gemütliche Einkaufsstraße mit Cafés, Restaurants und Buchläden. Zu empfehlen ist das polnische Restaurant Teresa's in der 80 Montague Street, dessen Bedienungen sich jedoch nur bedingt die übliche amerikanische Freundlichkeit zueigen gemacht haben. Am Ende der Straße liegt das Rathaus von Brooklyn mit einer Touristeninformation in der 209 Joralemon Street, in der ältere Damen und Herren mit Freude, wenn auch gemächlich, Informationen aushändigen. Hinter dem Rathaus beginnt mit der Fulton Street das eigentliche Downtown Brooklyn: eine Einkaufsgegend mit historisch interessanten alten Department Stores, stark frequentiert und eher empfehlenswert für einen gesonderten Ausflug.

Am Ende der Promenade führt unser Weg nach Red Hook über die Columbia Street weiter nach Süden. Das gediegene Viertel Brooklyn Heights ist berühmt für seine ornamental geschmückten Häuser und seine seit jeher bürgerliche Einwohnerschaft. »The Heights« rühmt sich auch gern seiner (gleichwohl finanzkräftigen) Bohème – auch die Schriftsteller Truman Capote und Norman Mailer fanden hier Inspiration. Zentraler Anlaufpunkt für Brooklyns lebendige literarische Szene mit Paul Auster, Jhumpa Lahiri, Jonathan Lethem, Jonathan Safran Foer und anderen ist heute die Buchhandlung Book Court in der 163 Court Street. Empfehlenswerte Nachbarschaftscafés sind die gemütlich eingerichteten Filialen von Tazza in der 72 Clark Street und 311 Henry Street.

Bevor man die Atlantic Avenue überquert, bietet es sich an, zur Rechten einen Blick in Montero's Bar & Grill mit der Hausnummer 73 zu werfen: Eine Kneipe, in der man auf Zeitreise geht und in die Periode eintaucht, als Brooklyn noch New Yorks wilde Hafengegend war: Rettungsringe, Taue, Schiffsposter, gerahmte Schwarz-Weiß-Fotografien und vergilbte Zeitungsausschnitte an der Wand geben dem Montero's die Atmosphäre einer alten Seemannskneipe. Kein Wunder also, dass die Szenographen sie als Set für *Last Exit to Brooklyn* (1989) auswählten, die Verfilmung von Hubert Selby jr.'s Roman durch den deutschen Produzenten Bernd Eichinger und den Regisseur Uli Edel, die im Red Hook der 1950er Jahre spielt.



Wer einem rauchigen Whiskey einen Sundaee oder Milchkafee vorzieht, für den empfiehlt sich an der Ecke von Columbia und Sackett Street ein kurzer Umweg über zwei Blocks: Hier, an der Ecke Henry Street, liegt das gemütliche Café Maybelle's, in dessen Räumen in *Moonstruck* noch die Bäckerei beheimatet war, in deren Keller Ronny Cammareri (Nicolas Cage) Brote backte. Besonders zu empfehlen sind allerdings die nach alten Rezepten hergestellten Sodas und Sundaes in der Brooklyn Farmacy & Soda Fountain (513 Henry Street) gegenüber. Nach zwölf Jahren Leerstand haben die Besitzer in dem Eckladen eine Apotheke aus den 1920er Jahren sorgfältig restauriert und in ein sehenswertes Café umgewandelt.

Becher aus dem 19. Jahrhundert

Von hier aus geht man am besten auf der Henry Street weiter und biegt auf der Carroll Street rechts ab zur Van Brunt Street. Hier beginnt Red Hook. Unser Weg führt zunächst weiter Richtung Süden zur Coffey Street und hier nach rechts in den kleinen Louis Valentino jr. Park and Pier. Der mit Blumen und Bäumen bunt bepflanzte Nachbarschaftspark bietet einen prächtigen Blick auf Governors Island und die Freiheitsstatue, der man von hier aus, anders als von Manhattan, direkt ins Gesicht sehen kann.

Streifzug

Am Ende der Conover Street liegt dann der hübsche Pier 44 Waterfront Garden und dahinter das schwimmende Zuhause von Lebenskünstler David Sharps, die Waterfront Museum & Showboat Barge (www.waterfrontmuseum.org). Schiffe wie dieses schafften einst Kaffee, Datteln oder Zucker über den East River nach Manhattan, nachdem Frachter aus aller Welt ihre Waren in Red Hook gelöscht hatten. In den 1930er Jahren lag hier New Yorks blühender Hafen, und die »Red Hook Houses« waren das größte staatliche Bauprogramm der USA. Im Juni 1940 war First Lady Eleanor Roosevelt hier zu Besuch und lobte die »gut geplanten Apartments, Gärten und Spielplätze für Kinder«. Als die Docks in den 1970er Jahren nach New Jersey umzogen, verwahrloste das Gebiet und aus den einst fortschrittlichen Siedlungen sozialen Wohnungsbaus wurden als Ghettos verrufene Mietskasernen. Die »Projects« von Red Hook sind auch der Schauplatz des Films *Straight out of Brooklyn* (1991), der Fantasien vom Ausbruch aus armen Verhältnissen auf die Probe stellt, als die jugendlichen Protagonisten beschließen, eine Bank auszurauben.

Anfang des 21. Jahrhunderts begann die Wiedergeburt des Viertels, als Kunsthandwerker, Künstler oder Schreiner anfangen, hier kaputte Häuser herzurichten. Heute liegen rund um die Van Brunt Street, Red Hooks gemütliche Hauptstraße, viele Ateliers und Galerien. Jetzt säumen Restaurants und Läden die Straßen, ständig kommen neue Bars und

Auf der anderen Seite - Durch Brooklyn nach Red Hook

172 Cafés dazu. Aus diesem Grund kämpft auch David Sharps darum, die Entwicklung von Red Hook in eine verträgliche Richtung zu lenken – jetzt, wo ganz New York von dieser Gegend spricht und die Immobilien lohnende Spekulationsobjekte geworden sind. Er kämpft für eine behutsame Wiederbelebung des Uferstreifens, für gemeinschaftliche Grünflächen, für den Erhalt der historischen Bausubstanz und für Freiräume für Kultur, Kunst und Erholung. Wie überall in Brooklyn ist auch hier die Waterfront inzwischen begehrter Baugrund.

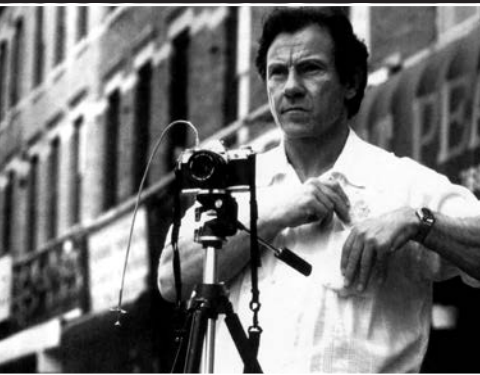
Es lohnt sich, durch Red Hook zu flanieren, um die Ausblicke und die nach wie vor romantische Szenerie auf sich wirken zu lassen. Ein Geheimtipp, den man unbedingt beherzigen sollte, ist ein verstecktes »Hole in the Wall« hinter der Ziegelsteinwand eines Industriegebäudes in der

204 Van Dyke Street. Hier gibt es »Steve's Authentic Key Lime Pie«, eine gemalte Limonenkiste auf einem Pfahl an der Coffey Street weist den Weg. »Pies Here« steht dann in rotem Lack auf einer gelben Eisentür, davor stehen einige Picknicktische im Freien. Eine bessere Limonentarte gibt es auch in Florida nicht.

Fürs Abendessen hat man dann die Qual der Wahl zwischen etwas gehobenerer Küche im Fort Defiance (365 Van Brunt Street) oder im 360 (360 Van Brunt Street) oder Outdoor Dining bei Almas (187 Columbia Street): Hier gibt es die übliche, gleichwohl hervorragend zubereitete Auswahl an mexikanischen Gerichten zwischen Fajitas und Enchiladas und von der Dachterrasse vor allem bei Sonnenuntergang einen fantastischen Ausblick. Ein stilvolles American Diner ist das wunderbare Hope & Anchor in der 347 Van Brunt Street / Ecke Woolcott Street mit einer an traditionelles Comfort Food angelehnten Speisekarte. Eine Attraktion sind hier nicht zuletzt die »Karaoke Nights« freitags und samstags unter Anleitung der glamourösen Gastgeberin – Drag Queens welcome! Diese Veranstaltung ist dann auch der beste Grund, seinen Ausflug nach Red Hook auf einen Freitag oder Samstag zu legen.

Um den Abend zu beenden, kann es keinen besseren Ort geben als die traditionsreiche Hafenkneipe Sunny's in der 253 Conover Street (Öffnungszeiten sicherheitshalber vorab recherchieren: www.sunnysredhook.com). Diese Taverne gleich an den Kais ist seit 1890 im Besitz der Balzano-Familie und die hinter dem Tresen aufgereihten Kaffeebecher stammen noch aus dem 19. Jahrhundert. Das Sunny's wurde, wie weite Teile von Red Hook, durch den Hurrikan Sandy 2012 stark in Mitleidenschaft gezogen, doch kämpfte es sich, nicht zuletzt durch Spenden und den nimmermüden Einsatz vieler Stammgäste, zurück. Die alteingesessenen Bewohner von Red Hook dürfen sich – jetzt erst recht – wie Überlebende fühlen, die nicht nur dem Unwetter, sondern auch dem Lauf der Zeit erfolgreich getrotzt haben.

173



Oben links: Federleicht schlendert Tony Manero (John Travolta) in *Saturday Night Fever* (1977) mit einem Farbeimer in der Hand über die 86th Street in Brooklyns Viertel Bensonhurst. – Oben rechts: *Moonstruck* (1987) war neben *Five Corners* (1987) innerhalb kurzer Zeit der zweite große Erfolg von Drehbuchautor John Patrick Shanley, der dafür den Oscar erhielt. Im Film kommen sich Cher als sizilianischstämmige Buchhalterin Loretta Castorini und Nicolas Cage als jähzorniger Bäcker Ronny Cammareri näher. – Unten links: Seit 14 Jahren fotografiert Auggie Wren (Harvey Keitel) jeden Morgen um acht Uhr die Straßenkreuzung vor seinem Tabakladen an der Ecke Prospect Park West und 16th Street in Brooklyn. *Smoke* (1995) basiert auf einer Kurzgeschichte von Paul Auster, der auch das Drehbuch für Regisseur Wayne Wang schrieb.