

Dreissig Jahre Kampf : von einer Vision zur Kinowirklichkeit

Autor(en): **Binotto, Thomas**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **45 (2003)**

Heft 242

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865317>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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



1 Daniel Day-Lewis
als Bill the Butcher

2 Cameron Diaz
als Jenny Everdeane
und Leonardo DiCaprio
als Amsterdam Vallon

3 Aufständische
auf der Second Avenue

4 Leonardo DiCaprio
und Martin Scorsese
in einer Szenenprobe

nicht nur in hehren Idealen verankert, sondern auch in den niederen Begierden – Rassismus, Grausamkeit und Raffgier gehören auch zu unseren Wurzeln, sind Teil unserer Identität. Scorsese erwischt uns sogar dabei, das Verschwinden der Five Points zu bedauern, obwohl wir es doch bejubeln sollten.

Amsterdam wird zum – zugegeben jugendlichen – Mose der nach New York strömenden Iren. Er selbst ist zwar schicksalhaft und untrennbar mit einer alten Welt verbunden und nicht fähig, an einer neuen mitzubauen. Aber er kann sein Volk bis zum Übergang führen. Am Schluss stehen Amsterdam und Jenny bei den Gräbern von Bill the Butcher und Vallon, jenseits des Flusses, und blicken nach Manhattan. Amsterdams letzte Worte erklären nochmals, weshalb Scorsese diesen Film machen musste: «Egal wie viel Blut vergossen wird, um die Stadt wieder aufzubauen und für alle Zeiten immer neu und weiter aufzubauen – es wird wieder so sein, als sei niemand von uns je dort gewesen.»

Thomas Binotto



4

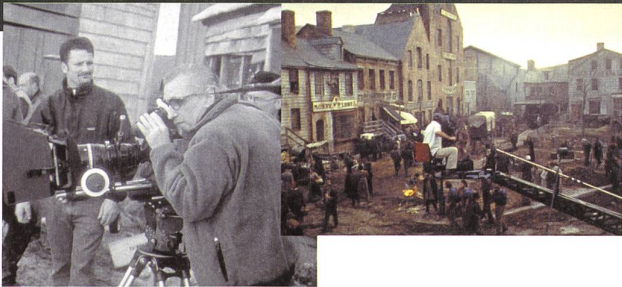
Dreissig Jahre Kampf

Von einer Vision
zur Kinowirklichkeit

«So schliess denn in Gottes Namen die Tür hinter dem elenden Geschöpf, das jetzt darin ist, und verbirg ja das Dasein eines Ortes, der von allem Laster, von aller jämmerlichen Teufelei der schlechtesten alten Stadt in Europa nicht übertroffen werden kann.» So beschrieb Charles Dickens 1842 in seinen «Aufzeichnungen aus Amerika» die Five Points in Manhattan. Er, der in England viel Elend gesehen und in seinen Romanen noch mehr davon beschrieben hatte, war tatsächlich fassungslos: «In diesem Stadtteil gibt es Gassen und Gässchen mit knietiefem Kot; unterirdische Räume, wo getanzt und gespielt wird; Wände, bedeckt mit unzähligen rohen Zeichnungen von Schiffen, Festungen, Flaggen und amerikanischen Adlern; eingestürzte Häuser; nach der Strasse zu offen, durch deren weite Mauerspaltens uns wieder andere Ruinen entgegendüstern, als ob die Welt des Lasters und Elends nicht anderes zu zeigen hätte; scheussliche Wohnungen, die ihre Namen von Raub und Mord herleiten – kurz alles, was ekelhaft, widrig und verworren ist, hier siehst du es.»

Dickens war von New York offensichtlich nicht angetan, wie überhaupt sein Reisebericht von beissender Kritik oder ironischem Spott geprägt ist. Die schöne neue Welt erschien ihm über weite Strecken und ganz besonders in New York wilder und roher als alles, was er im vermeintlich rückständigen England erlebt hatte.

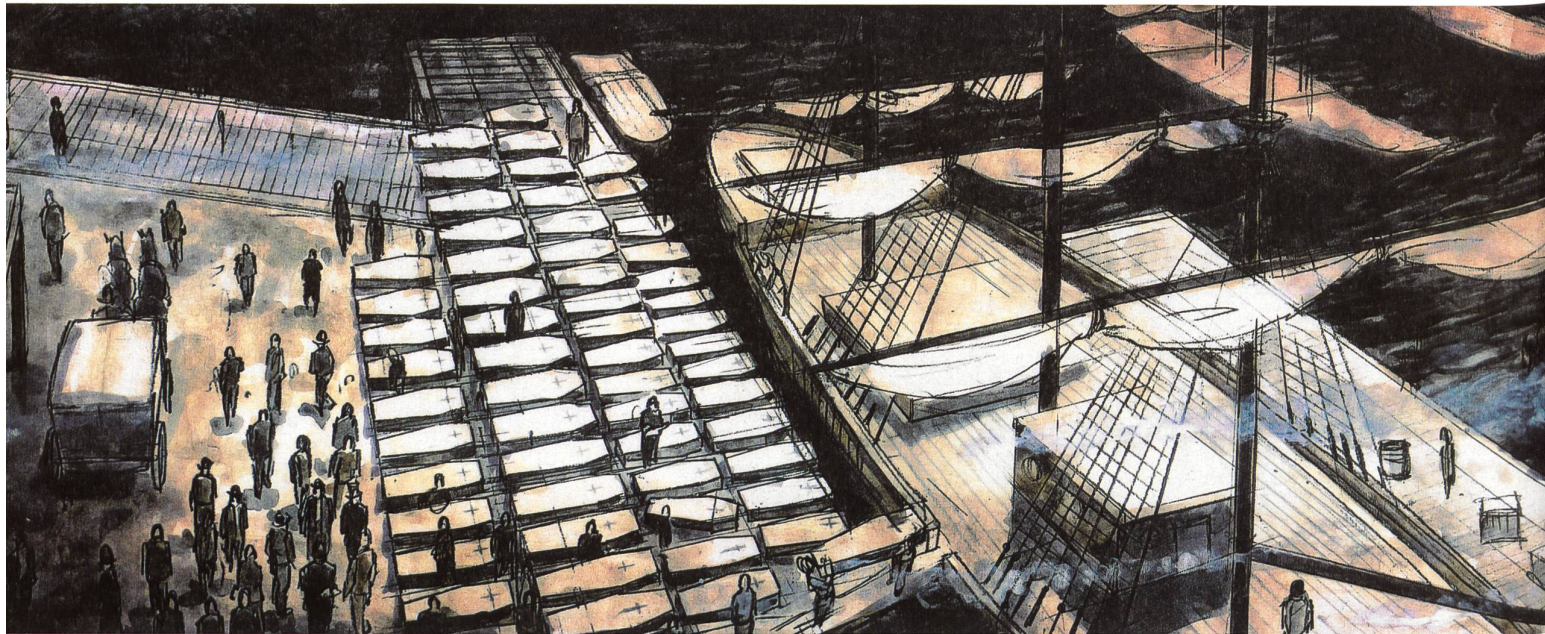
160 Jahre später, im Herbst 2000, erlebte die Welt der Five Points ihre Wiederauferstehung auf dem Gelände von Cinecittà in Rom. Und wenn Dickens bei einer



1



2



5

Führung dem jetzt über das Gebiet herrschenden Ganglord Martin Scorsese vorgestellt worden wäre, hätte er wahrscheinlich nachher erneut in sein Notizbuch geschrieben: «Unser Führer hat die Hand auf der Türklinke zu "Almack's" und ruft uns aus der Tiefe entgegen; denn das Versammlungszimmer der Honoratioren von Five Points liegt unter der Erde. Wollen wir hinab? 's ist ja nur ein – Augenblick.»

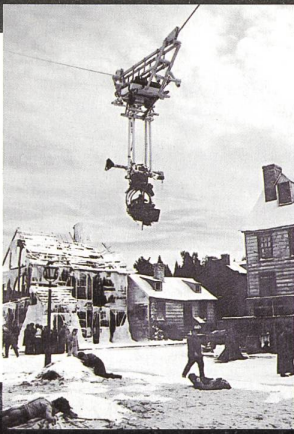
Bis es allerdings so weit kommen konnte, dass einer der grössten lebenden Regisseure als Reiseführer durch die düsteren Anfänge seiner Stadt führen konnte, mussten drei Jahrzehnte unermüdlichen und scheinbar aussichtslosen Kämpfens vergehen.

Nimm und lies

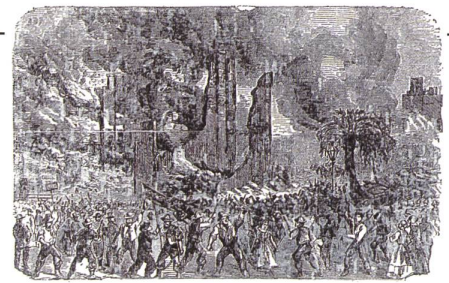
Für Scorsese begann die Reise 1970, als er in einem Bücherregal einen Buchrücken entdeckte, dessen Titel ihm in die Augen stach: «The Gangs of New York» von Herbert Asbury. Die bereits 1928 erschienene Chronik des New Yorker Bandenwesens zwischen 1850 und 1920 war damals ein Kultbuch. Scorsese nahm es vom Bücherbord und las es in einem Zug. Es ist nicht schwer nachzuvollziehen, was Scorsese an Asburys Skandal- und Sittengeschichte so nachhaltig faszinierte: «Seit ich als Kind in Lower Manhattan aufgewachsen war, haben mich die Geschichten aus dem alten New York fasziniert. Jeden Tag, während ich die Strassen in der Nachbarschaft erkundschafete, entdeckte ich Schritt für Schritt

Hinweise auf eine aussergewöhnliche und dennoch nahezu unbekanntere Periode in der Geschichte dieser Stadt und dieses Landes. Die Zeit um 1860 war übervoll an unglaublichen Geschichten von der Arbeiterklasse; den Wellen von Immigranten, welche die Strassen und Alleen bevölkerten; den korrupten Politikern; und von den Legenden der Unterwelt, die darum kämpften, alles zu beherrschen. Es waren Geschichten über Amerika in einer Zeit der Bewährung und über all das, wofür diese junge Nation stand. Es waren Geschichten über unsere eigenen Wurzeln.»

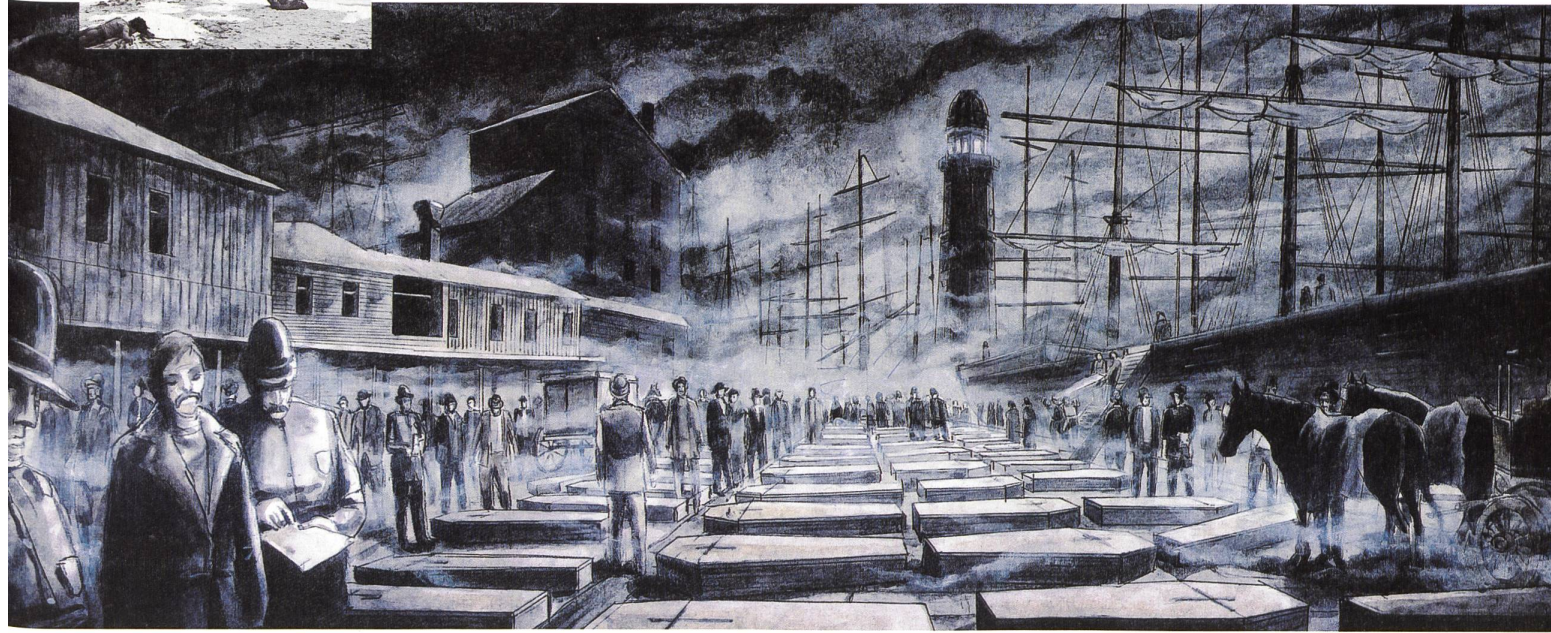
Auch die Art und Weise, wie Asbury seine «informelle Geschichte der Unterwelt» erzählte, musste Scorsese begeistern: Die lakonische und doch minutiöse Schilderung von Gewalt als einer Übermacht jenseits von Gut und Böse, die Verweigerung gegenüber jeglicher Moralisierung oder Psychologisierung, die faszinierte und doch distanzierte Beschreibung einer Gesellschaft, die sich selbst als ehrenwert betrachtet. Und nicht zuletzt die heimliche Bewunderung des vollkommenen Gangsters, der seinem Ehrenkodex konsequent bis in den Tod folgte. Mit all dem traf Asbury genau den richtigen Tonfall, schuf er einen Rohstoff, den es für Scorsese zu verarbeiten galt. «Das Buch enthielt die ganze Farbenpracht des alten New York, und alles was ich las, schien meine Vorstellungen dieser Periode zu bestätigen. Das Projekt wurde ein Teil meiner anhaltenden Liebe und Faszination gegenüber dieser Stadt.»



3



4



1 Martin Scorsese
an der Kamera

2 Set in Cinecittà

3 Einsatz einer
Cable Cam

4 Brand des
Rekrutierungsbüros
an der Second Avenue
während der «Draft
Riots»

5 Szenenentwürfe

In Five Points, jenem heute imaginären Viertel, das zunächst von Little Italy und dann von Chinatown absorbiert wurde, machte sich Scorsese auf die Suche nach seiner Identität als New Yorker und Amerikaner, nachdem er in *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* mit seinen Wurzeln als Katholik experimentiert und mit der Explosion am Ende von *CASINO* mit seinen Wurzeln in der Mafia Schluss gemacht hatte. Nachdem ihm mit *THE AGE OF INNOCENCE* bereits ein akribisches Mikroprogramm der New Yorker Upperclass gelungen war, zog es ihn jetzt zur Gegenseite, in die Niederungen von Lower Manhattan.

Geschichten aus Geschichte

Obwohl sich Scorsese keine historischen Fesseln anlegen liess, war ihm der historische Hintergrund seines Epos wichtig: «Die erste grosse Einwanderungswelle kam aus Irland von 1840 bis 1870, als dort eine Hungersnot wütete. Auf ihrem Höhepunkt brachte sie jede Woche mehr als 15 000 Immigranten in den Hafen von New York. Diese hatten keine Arbeit, kein Geld und konnten nicht einmal die Sprache, da sie meist nur gälisch sprachen. Die «Nativisten», welche selbst aus England, Holland und Wales kamen, behaupteten von sich, nur sie seien echte Amerikaner, und hassten deshalb die neuen Immigranten.»

Bei der Volkszählung von 1860 wurden in New York, das sich damals noch auf Manhattan beschränkte,

gut 800 000 Einwohner registriert. Noch 1800 waren es 60 000 gewesen und 1900 sollten es bereits 3,4 Millionen sein. 1860 bestand ein Viertel der Bevölkerung aus Iren – 80 Prozent waren in Europa geboren –, und ungefähr ein Zehntel der Einwohnerschaft ging kriminellen Beschäftigungen nach. Für Scorsese entstand in dieser Zeit, ausgelöst vom amerikanischen Bürgerkrieg – und nicht schon 1776 – das neue Amerika. «Der Bürgerkrieg führte in New York 1863 zu einer Reihe von Krawallen, die man Aushebungskrawalle nannte. Es waren die schlimmsten Krawalle in der amerikanischen Geschichte. Sie dauerten vier Tage und vier Nächte. In gewissem Sinne brachten sie den Krieg nach New York.» Nach diesen Ausschreitungen, welche auch im Film das Ende der erzählten Geschichte bilden, kamen rund 2000 Menschen ums Leben, wurden über 8000 verletzt. Achtzehn Schwarze wurden vom Mob gelyncht und siebzig weitere galten als verschollen. Der Handel kam vollständig zum Erliegen, Tausende von Menschen flohen aus der Stadt und getrauten sich erst Monate später wieder zurück. Über hundert Häuser wurden niedergebrannt, gut zweihundert weitere Gebäude wurden geplündert und verwüstet.

Ein Stoff, aus dem Filme gemacht werden sollte man meinen. Aber genauso, wie die Five Points und ihre Welt in den amerikanischen Geschichtsbüchern nur eine Randnotiz wert sind, genauso wurden sie auch von den amerikanischen Filmemachern gemieden.



Die Old Brewery war fünf Stockwerke hoch und ursprünglich gelb gestrichen, aber der Zahn der Zeit und die Witterung liessen die Farbe bald abblättern und setzten auch den Schindeln arg zu, sodass das Gebäude schliesslich einer riesigen, aussätzigen, warzigen Kröte glich, die feist mitten im Unrat und Schmutz der Five Points hockte.



In der Warteschlaufe

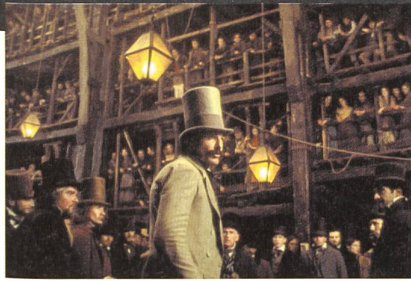
Bis 1976 war aus *GANGS OF NEW YORK* dann dennoch ganz offiziell ein Scorsese-Projekt geworden. Sein langjähriger Drehbuchautor und enger Freund *Jay Cocks* schrieb damals eine erste Drehbuchfassung, und damit ging Scorsese auf die Suche nach Investoren. Mit Erfolg: 1977 wurde *GANGS OF NEW YORK* mit einer doppelseitigen Anzeige in *Variety* als Produktion von Alberto Grimaldi angekündigt, 1980/81 sollte aus dem Projekt ein Film werden. «The Clash» war für die Filmmusik vorgesehen, und Robert De Niro hatte bereits als Amsterdam Vallon zugesagt, da raubte ein anderer Film dem Projekt vorerst jede Zukunft. Michael Ciminos Western- und Gründerepos *HEAVEN'S GATE* hatte sich als katastrophaler Flopp erwiesen und die Produktionsfirma United Artists in den Ruin gestürzt. Damit ging historischen Epen für lange Zeit die Luft aus, ganz besonders wenn sie am amerikanischen Selbstbewusstsein kratzten und nicht nur heroische Denkmäler fabrizierten.

Doch nicht genug damit, Scorsese machte sich das Leben auch noch mit seinen eigenen Filmen schwer. *NEW YORK, NEW YORK*, die musikalische Hommage an seine Geburtsstadt, fiel durch, *RAGING BULL* war zwar bei der Kritik ein Volltreffer, nicht aber beim Publikum, und das Desaster von *THE KING OF COMEDY* sollte Scorsese in die schwerste Krise seiner Laufbahn stürzen. Der Weg zu *GANGS OF NEW YORK* war wieder lang geworden.

Erst über die Low-Budget-Produktion *AFTER HOURS* – von der Kritik und den Fans als Wiederauferstehung gepriesen – und seinen bislang einzigen Kassenschlager *CAPE FEAR* gewann Scorsese allmählich wieder Boden unter den Füßen und Kredit bei den Produzenten. Mit *GOODFELLAS* und *THE AGE OF INNOCENCE* machte er sich endgültig zum Filmchronisten New Yorks schlechthin. Und 1997 gelang es tatsächlich, Disney für *GANGS OF NEW YORK* zu interessieren. Diese schoben das Projekt zwar 2000 der Tochterfirma Miramax zu, was zunächst aber vor allem ein grosser Glücksfall war. Denn einerseits war Miramax-Boss Harvey Weinstein ein ebenso unverbesserlicher New Yorker wie Scorsese, vor allem aber konnte der Mann, der sich gerne mit David O. Selznick vergleicht, der Versuchung nicht widerstehen, der Filmgeschichte sein eigenes *GONE WITH THE WIND* zu vermachen. Ein Epos für den Hollywood-Olymp, das war die Mission, welche die beiden ungleichen Streiter einte. Hier der bullige Riese Weinstein, der sich selbst als kaltschnäuziger Grossstadtcowboy inszeniert, und dort der schmächtige Scorsese, der in der Öffentlichkeit unsicher und schüchtern wirkt.

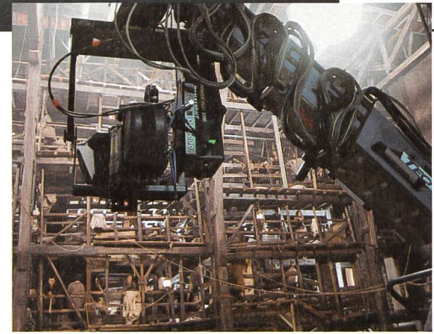
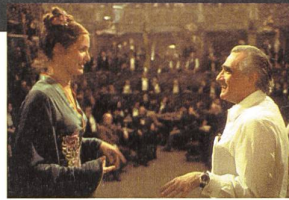
A film is born

Das alte Drehbuch von 1976 wurde natürlich umgeschrieben, vor allem aber musste ein Star her, der als Erfolgsgarant das Budget von 80 Millionen Dollar sicherte. Leonardo DiCaprio war schliesslich diese Gabe des



2

3



4



1 Jim Broadbent als William «Boss» Tweed

2 Daniel Day-Lewis als Bill the Butcher

3 Cameron Diaz im Gespräch mit Martin Scorsese

4 auf dem Set

Himmels, die dem Film titanischen Schub verlieh. Bereits 1999 hatte er für die Rolle Amsterdam Vallons zugesagt. Er wollte derart unbedingt mit Scorsese zusammenarbeiten, dass er sogar bereit war, auf einen Teil seiner Gage zu verzichten, und versicherte: «Ich war so versessen darauf, diesen Film mit Marty zu machen, dass ich mit siebzehn sogar die Agenten wechselte, nur um in näheren Kontakt mit ihm zu kommen.»

Weil von den Five Points in New York aber kein Stein übriggeblieben war, erhielt der Produktionsdesigner Dante Ferretti den Auftrag, mit vier Millionen Dollar ein Set zu bauen – was in Amerika normalerweise allenfalls für eine biedere Liebeskomödie ausreicht. Und weil Scorsese schon lange davon geträumt hatte, einmal in Cinecittà zu arbeiten, wurden die Dreharbeiten in Rom geplant. Da sich Scorsese zudem standhaft weigerte, nicht mehr Sichtbares mittels CGI-Effekte auf die Leinwand zu zaubern, musste ein gigantisches Set gebaut werden.

Mit GONE WITH THE WIND und all den anderen grossen amerikanischen Kinoepen als lockende Versuchung konnte er für dieses gigantomanische Set auch Weinstein begeistern. Erst als Scorsese nach einer Kathedrale verlangte, zögerte Weinstein zunächst, den Check auszustellen. Der Legende nach soll Tom Cruise in selbstloser Komplizenschaft ein Wort für den Meisterregisseur eingelegt haben, weshalb die Kirche, die alsbald auf dem Set stand, St. Thomas getauft wurde.

Auf der akribischen Suche nach dem Authentischen kam Scorsese und Ferretti zugute, dass Archäologen bei Ausgrabungen in Lower Manhattan auf über 850 000 Fundgegenstände gestossen waren, welche dazu beitrugen, das Alltagsleben der damaligen Zeit zu rekonstruieren. Ein kulturhistorischer Schatz, der bis auf achtzehn ausgeliehene Gegenstände den Anschlägen vom 11. September 2001 zum Opfer fielen, weil er in einem der Twin Towers eingelagert war.

Scorsese und Ferretti nutzen darüberhinaus alle möglichen Querverbindungen, um eine Welt wieder aufstehen zu lassen, die grösstenteils nicht einmal mehr in Bildern existiert. Die Old Brewery, in der die Immigranten zu tausenden zusammengepfercht lebten, baute Ferretti nach dem Vorbild einer Brauerei in Diderots Enzyklopädie. Für die chinesische Pagode wiederum liess er sich vom Bordell in Josef von Sternbergs THE SHANGHAI GESTURE aus dem Jahr 1947 inspirieren.

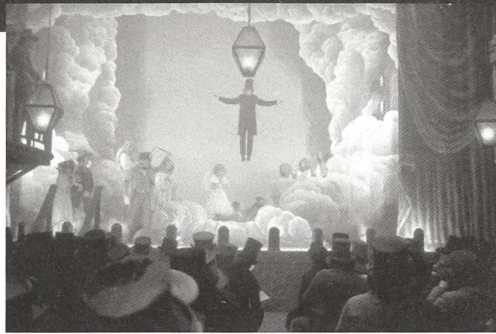
Scorsese setzte alles in Bewegung, um die New Yorker Urzeiten, nach denen er schon als Junge in den Strassen gesucht hatte, zu neuem Leben zu erwecken. Bei den Dreharbeiten wollte er seiner eigentlichen Hauptdarstellerin gegenüberstehen, wollte sie sehen, fühlen und sich in ihr frei bewegen können: New York City zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts.

Kulissen zu nennen, was Dante Ferretti in drei Monaten baute, ist gelinde gesagt irreführend. Michael Ballhaus, der Director of Photography, schwärmt vom Set als den vollkommensten Studiobauten, in denen er jemals

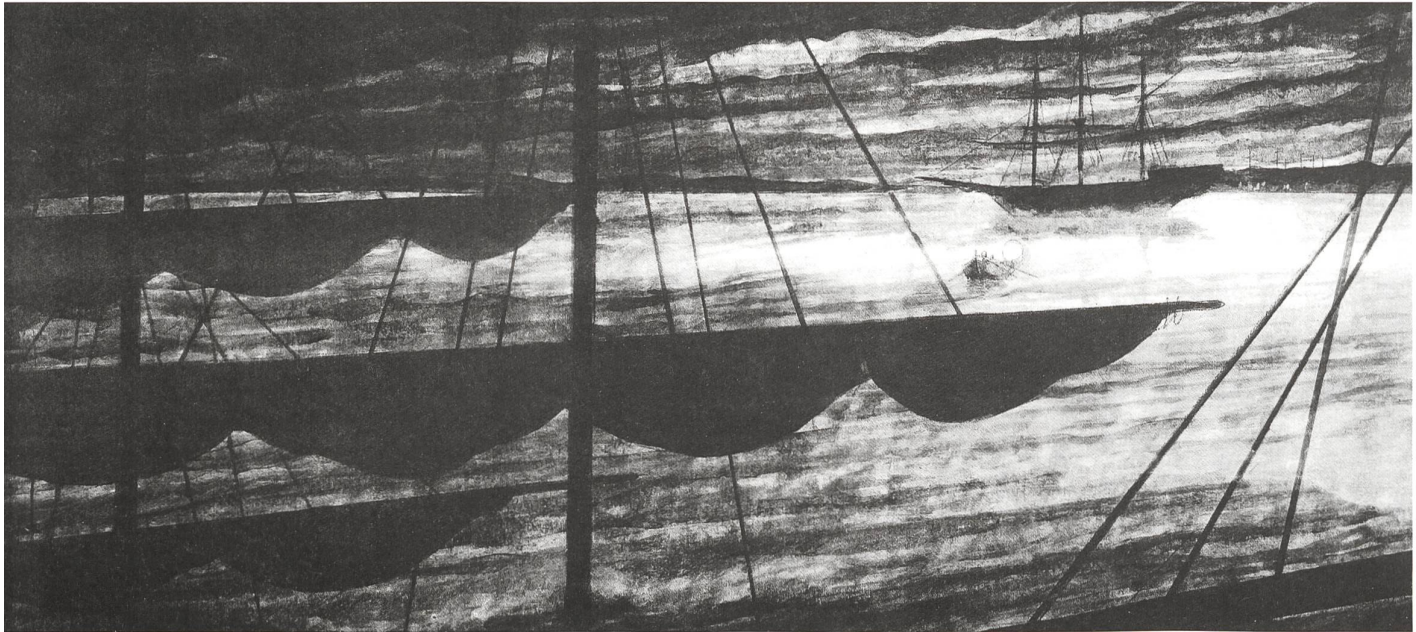
1



2



3



drehen durfte: «Als ich das erste Mal nach Rom kam, standen dort schon die fünf kompletten Strassenzüge, ein Hafen, zwei bewegliche Schiffe – und es war, als wäre man in einer eigenen kompletten Welt, alles war so ungeheuer präzise gearbeitet, jedem Quadratmeter war liebevollste Beachtung geschenkt worden. Wirklich unglaublich. Wir konnten wie an einem Originalmotiv drehen, in jede Richtung schauen – und doch waren wir auf dem Studiogelände.»

Für Scorsese bot sich somit die seltene, und wie sich zeigen sollte notwendige Gelegenheit zur Improvisation, weil das Set im wahrsten Sinne einen einmaligen Spielraum zuließ.

Tycoon-Verehrer vs. Tycoon-Imitator

Scorsese gelang es, einige seiner langjährigen künstlerischen Wegbegleiter für das teuerste und ehrgeizigste Projekt seiner Laufbahn zu gewinnen, allen voran Michael Ballhaus, der ihm acht Jahre nach *THE AGE OF INNOCENCE* endlich wieder als sein bevorzugter Director of Photography zur Verfügung stand.

Robert De Niro, der diesmal – zwanzig Jahre nach dem ersten vergeblichen Anlauf – als Bill the Butcher vorgesehen war, stieg zwar aus, da er nicht so lange von seiner Familie getrennt leben wollte, aber um diese Lücke würdig zu schliessen, soll Weinstein auf Knien um Daniel Day-Lewis gebettelt haben, der seit *THE BOXER* der Leinwandabstinentz frönte. Dass Day-Lewis schliess-

lich zusagte, hatte aber wohl doch vor allem damit zu tun, dass er mit Scorsese bei *THE AGE OF INNOCENCE* herausragende Erfahrungen – und einen meisterhaften Film – gemacht hatte.

So weit schien diesmal alles nach Plan zu laufen. Ob Scorsese bei der Vorbereitung je an die harzige Entstehungsgeschichte von *GONE WITH THE WIND* gedacht hat? Jay Cocks jedenfalls bemerkte, er habe «mit dem Teufel Walzer getanzt». Und Illusionen hat sich wohl auch Scorsese selbst kaum gemacht: «Wenn einer einem knapp 100 Millionen Dollar gibt, sollte der Film zumindest das Aussehen eines traditionellen amerikanischen Film-Epos haben, mit wunderbaren Stars. Ich verstehe die Sorgen des Studios: ein grosses Budget, das auch noch überschritten wird. Irgendwann kommt dann natürlich das Studio und fragt: Wie lange dauert es noch? Das ist deshalb nicht gleich der Teufel. Nur will ich es nicht hören.»

Bei aller Ehrlichkeit spielt Scorsese damit in der Nachschau die Auseinandersetzungen zwischen ihm und Weinstein auch herunter. Weinstein liess von Anfang an keinen Zweifel daran, dass er es mit seinem grossen Vorbild ernst nahm und seine Regisseure genauso piesacken konnte wie weiland David O.

Zudem kursierten Gerüchte, wonach Miramax die goldenen Jahre hinter und schwere Geldsorgen vor sich habe, aber solche «Informationen aus gut unterrichteten Kreisen» konnten natürlich genauso dem Wunschenken all jener Feinde entsprungen sein, die sich Wein-



4

Eastman, der damals am Anfang seiner Karriere stand, arbeitete als Rausschmeisser in einem Tanzlokal an der East Side, wo er mit einem riesigen Knüppel in der Hand über den Hausfrieden wachte. In diese Waffe schnitzte er gewissenhaft für jeden randalierenden Gast, den er damit ruhig gestellt hatte, eine Kerbe. Eines Abends ging er unvermittelt auf einen harmlosen, alten Mann, der gerade ein Bier trank, zu und schlug ihm mit einem gewaltigen Hieb den Schädel ein. Als man Eastman fragte, warum er den Mann ohne jeglichen Anlass angegriffen habe, antwortete er: «Na, ich hatt' eben grad' 49 Kerben in mei'm Knüppel, un' da wollt' ich die 50 voll machen.»



1 Daniel Day-Lewis
als Bill the Butcher

2 in der chinesischen
Pagode

3 Kampf mit
Flusspiraten

4 Leonardo DiCaprio
hinter der Kamera

stein über Jahre hinweg liebevoll herangezogen hatte. Diese warteten nur darauf, dass Weinstein zusammen mit *GANGS OF NEW YORK* von Hell's Gate verschluckt würde.

Tatsächlich wurde *GANGS OF NEW YORK* mit gut 105 Millionen Dollar zum teuersten Film, den Miramax in über zwanzig Jahren produziert hatte. Dass von den Dreharbeiten, die im September 2000 auf dem hermetisch abgeriegelten Set in Rom begannen, ständig neue Gerüchte in die Welt hinausdrangen, gehörte noch zum Alltagsgeschäft, ja es konnte diesem im Gegenteil nur gut tun: Ein Jungstar, der von der Regielegende vor versammelter Mannschaft für sein Zu-spät-Kommen in den Senkel gestellt wird – ein Produzent, der seinem Regisseur so lange auf die Pelle rückt, bis Handys durch geschlossene Fenster fliegen – und wieder der Jungstar, der seinem Co-Star bei einer Filmprügelei das Nasenbein bricht, worauf sich dieser als britischer Vollprofi erweist und weiterspielt, als wäre nichts geschehen – all das konnte der Publicity nur gut tun – ob es nun tatsächlich geschehen war oder nicht.

Auch ein Drehbuch, an dem täglich umgeschrieben wurde und das allmorgendlich häppchenweise unter der Hoteltüre durchgeschoben wurde, steht einer Produktion in dieser Grössenordnung gut an. Selbst italienische Mitarbeiter, die kein Wort englisch konnten und sich strikte an ihren Achtstunden-Arbeitstag hielten, verliehen dem Ganzen pittoreske Farbtupfer. So gesehen glaubt man Scorsese aufs Wort, dass die 137 Tage dauern-

den Dreharbeiten nur länger, aber nicht schlimmer als andere gewesen seien. Und auch Michael Ballhaus nimmt man ohne Zögern ab, dass es sich um die schönste Dreh-Erfahrung seines Lebens gehandelt habe.

Mein ist die Schere

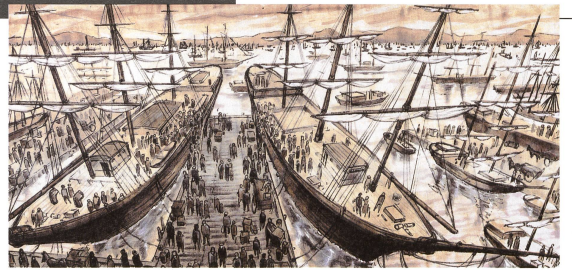
Die wirklich nervzerreissenden Monate begannen erst, als die – vermeintlich – letzte Klappe im April 2001 gefallen war. Jetzt ging das Material dorthin, wo Scorseses Filme erst entstehen, wo er zum Magier wird, zum Meister aller Klassen: in den Schneiderraum. Mit unerschöpflicher Geduld und manischem Perfektionsdrang fügte er, zusammen mit *Thelma Schoonmaker*, während Monaten Stück für Stück das Epos in seinem Kopf zu Filmstreifen zusammen.

Aber Harvey Scissorhands, der schon Anthony Minghella bei *THE ENGLISH PATIENT* aus dem Schneiderraum geworfen hatte, liess nicht locker und verfolgte seinen Starregisseur zumindest verbal bis ins Allerheiligste. Und Scorsese tat sich schwer mit der Materialfülle, die diesmal dadurch noch vervielfacht wurde, dass er – anders als bei seinen früheren Filmen – deutlich mehr verschiedene Versionen einer Szene gedreht, mehr Alternativeinstellungen ausprobiert und extensiver improvisiert hatte.

Die erste Fassung des Films dauerte fast vier Stunden, die zweite dann noch drei – aber noch immer war Scorsese weit von jenen zweieinhalb Stunden entfernt,



1



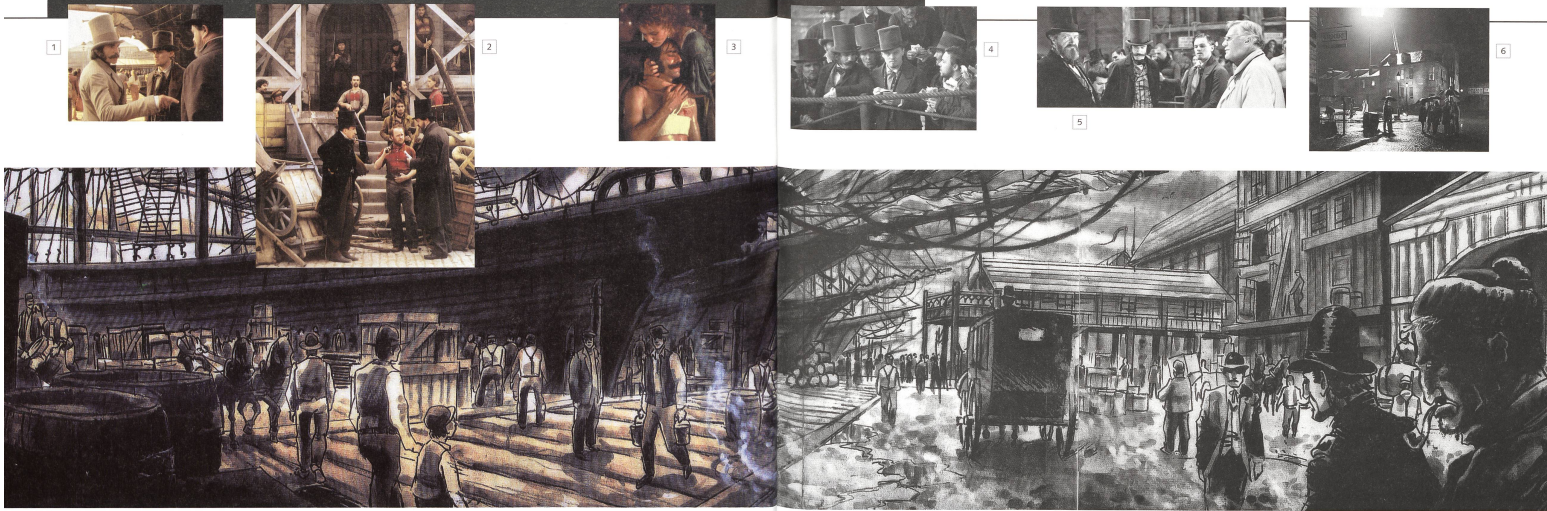
Die meisten Personen, die die Polizei während der beiden letzten Tage der Krawalle oder bei der Suche nach Beutegut aus den Plünderungen festnahm, kamen durch den Einfluss von Politikern sofort wieder frei und wurden nie vor Gericht gestellt.

1 Schiffe auf dem Set mit Blue Screen im Hintergrund

für die ihm vertraglich die Herrschaft über den endgültigen Schnitt zugesichert worden war. Obwohl Weinstein Scorsese vergleichsweise sanft angefasst haben soll und öffentlich immer wieder gerne behauptete, er gehe bei Scorsese in erster Linie zum Filmkunstseminar, mit so subtilen Urteilen wie «this is bullshit» konnte er dennoch nicht hinter dem Berg halten. Im Kern ging es dabei immer wieder um die Überlänge des Films und um die Gewichtung des Inhalts. Aus Weinsteins Sicht um

das Zuviel an Gewalt und das Zuwenig an Sex. Mehr Scarlett und weniger Butcher war die Formel, nach der er den Erfolg sichern wollte.

Eine ungewollte Verschnaufpause erhielten die beiden Kombattanten am 11. September 2001, als die Twin Towers fielen. Weihnachten 2001 als Starttermin war damit obsolet geworden. Zum einen, weil eine leidgeprüfte Stadt nicht gerne an ihre eigene gewalttätige Vergangenheit erinnert werden wollte; aber auch, weil



Kämpfe zwischen korrupten Feuerwehrmännern, die sich gegenseitig bekämpfen anstatt Feuer zu löschen, nicht opportun waren – selbst wenn zwischen diesen Feuerwehrleuten und den heroisierten Stadthelden der Gegenwart 150 Jahre lagen. So zumindest lauteten die offiziellen Gründe für die Verschiebung. Die Vermutung liegt allerdings nahe, dass sich Scorsese und Weinstein damit auch Zeit für eine neue, schliesslich ein Jahr dauernde Runde im Kampf um den endgültigen Schnitt gewinnen wollten.

Dreissig Jahre später

In Cannes 2002 wurden geladene Gäste aufgefordert, anstatt der zunächst angekündigten Premiere wenigstens einem Mega-Trailer von zwanzig Minuten zu applaudieren. Ausser einigen Schauwerten bekamen sie allerdings kaum etwas zu sehen, und im Grunde konnten nach wie vor nur Eingeweihte beurteilen, an welchem Film Scorsese tatsächlich arbeitete.

Aber die Zeit wurde knapp. Im Frühjahr 2002 hatte Miramax das Printmagazin «Fallo» mit Millioneverlust abgeschlossen und 75 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter entlassen. Es schien offenbar doch etwas dran zu sein, an den Gerüchten über den Sinkflug des Mini-Majors. Allmählich begann die frohe Erwartung der Kritiker und Fans auf ein neues Meisterwerk Scorseses in Mutmassungen über dessen mögliches Scheitern umzuschlagen. Auf dem Höhepunkt der negativen Propaganda hiess es sogar, Leonardo DiCaprio versuche, aus dem Film auszu-

steigen, weil er ihn für derart misslungen halte. Was dieser umgehend mit der Versicherung dementierte, er sei nicht so einfallig, all das, was er für den Gipfel seiner bisherigen Laufbahn halte, leichtfertig in den Sand zu setzen. Ein überzeugendes Dementi, wie sich im Nachhinein erweisen sollte, denn bereits haben sich Scorsese und DiCaprio auf ein nächstes Projekt geeinigt: 2003 soll «The Aviator» gedreht werden, mit DiCaprio als Howard Hughes und Steven Spielberg als notorisch knausrigem Produzenten.

GANGS OF NEW YORK aber steckte noch immer in der Pipeline, und allmählich drohte der Glaube an ein Ende des Tunnels zu schwinden. Und wie immer, wenn die Hoffnung auf Drängen Weinsteins noch September 2002 wurden auf Drängen Weinsteins noch Szenen nachgedreht. Der fertige Soundtrack von Elmer Bernstein wurde im letzten Moment gekippt und durch Musik Howard Shores mit einem Schuss Peter Gabriel ersetzt. All das waren deutliche Anzeichen dafür, dass die Nerven blank lagen. Noch im November, als die Premiere längst auf Dezember 2002 festgelegt worden war, wartete Michael Ballhaus für die Lichtbestimmung vergeblich auf den fertigen Film.

Am 9. Dezember 2002 war es aber endlich doch so weit. Im ehrwürdigen «Ziegfelds» in New York wurde GANGS OF NEW YORK zur Uraufführung gebracht. Scorsese und Miramax hatten es gerade noch knapp vor CATCH ME IF YOU CAN, dem anderen DiCaprio-Vehikel, geschafft, mit einer schlappen Woche Vorsprung, um

1 Daniel Day-Lewis als Bill the Butcher, Leonardo DiCaprio als Amsterdam Vallon und Jim Broadbent als William «Boss» Tweed

2 Eddie Marsan als Killoran, Stephen Graham als Shang und Jim Broadbent als Tweed

3 Daniel Day-Lewis als Bill the Butcher und Cameron Diaz als Jenny Everdeane

4 Daniel Day-Lewis als Amsterdam Vallon

5 Jim Broadbent, Daniel Day-Lewis und Leonardo DiCaprio mit Michael Ballhaus

6 Soft Box auf dem Set

genau zu sein. Die Karten gegenüber Spielbergs launiger Gaunerballade standen für die düster-schwerblütige New-York-Saga allerdings nicht gut. Und tatsächlich: Am 12. Januar 2003 standen in den USA knapp 55 Millionen Dollar Einnahmen von GANGS OF NEW YORK den gut 119 Millionen von CATCH ME IF YOU CAN gegenüber.

Um es positiv zu deuten: GANGS OF NEW YORK wird unter dem Strich weder ein Kassenknüller noch ein Desaster sein. Ob es aber für den Olymp der Filmgeschichte oder doch wenigstens für den Oscar reicht, steht immer noch in den Sternen. Eines allerdings macht Scorsese jetzt schon unmissverständlich klar: «Das ist der "Director's Cut", tut mir leid! Es gibt nur diesen Film. Diese Gerüchte sind das Ergebnis der ganzen voreiligen Berichterstattung während der Dreharbeiten und der Schneiderei. Die allererste Fassung hatte eine Länge von drei Stunden und 38 Minuten – das war noch nicht einmal der Rohschnitt. Das eigentliche Problem beim Schneiden waren die Verdichtung und der Rhythmus zwischen den verschiedenen Elementen. Aber es gibt keine einzige Szene – von denen, die wir drehen konnten – die ich nicht zeige.»

Thomas Binotto

GANGS OF NEW YORK

Stab
Regie: Martin Scorsese; Buch: Jay Cocks, Steven Zaillian, Kenneth Lonergan; kinografische Beratung: Eric Santez; Kamera: Michael Ballhaus; 2nd Unit Director (Kampfszenen): Vic Armstrong; 3rd Unit Director of Photography: Florian Ballhaus; Schnitt: Thelma Schoonmaker; Produktionsdesigner: Dante Ferretti; Kostüme: Sandy Powell; Make-up: Manlio Rocchetti, Sian Grigg, Noriko Watanabe; Musik: Howard Shore, Peter Gabriel, U2 («The Hands That Built America»)

Darsteller (Rolle)
Leonardo DiCaprio (Amsterdam Vallon), Daniel Day-Lewis (William Cutting genannt «Bill the Butcher»), Cameron Diaz (Jenny Everdeane), Jim Broadbent (William «Boss» Tweed), John C. Reilly (Happy Jack), Henry Thomas (Johnny Slococo), Brendan Gleeson (Monk McTinn), Roger Ashton-Griffiths (P. T. Barnum), Liam Neeson (Priest Vallon), Stephen Graham (Shang), Eddie Marsan (Killoran), Gary Lewis (McGloin), Larry Gilliard Jr. (Jimmy Spaul), Cian McCormack (Junger Amsterdam), Michael Byrne (Horace Greeley), David Hemmings (Mr. Schermerhorn), Barbara Bouchet (Mrs. Schermerhorn), Peter Hugo Daly (erstarriger Priester), Cara Seymour (Holl-Cat Maggie), Liam Curney, Martin Scorsese (Hausherr einer reichen Familie)

Produktion, Verleih
Miramax Film; Produzenten: Harvey Weinstein, Alberto Grimaldi, ausführende Produzenten: Michael Ouzie, Rob Weinstein, Rick Yorn, Michael Hausman, Maurizio Grimaldi; USA: 2002, 35mm, Farbe, Format: 2,35:1, Tonsystem: Dolby, DTS, SDDS. Dauer: 168 Minuten. CH-Verleih: Ascot-Elite Film, Zürich; D-Verleih: 20th Century Fox, Frankfurt

Quellen

Herbert Ashbury: Die Gangs von New York. München, Heyne Taschenbuch 13292, 2002 (hervergeborene Zitate)

Charles Dickens: Aufzeichnungen aus Amerika. Stuttgart, Edition Erdmann im K. Thesenverlag, 2002. ISBN 3-522-60037-1

Martin Scorsese zitiert nach film-dienst, Pressematerial

Privatarchiv Michael Ballhaus (Szenenentwürfe, Set-Fotos)

Herbert Ashbury: The Gangs of New York. An Informal History of the Underworld. New York Alfred A. Knopf Alltradebooks, 1937 (zeitgenössische Stiche)