

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 35 (1993)
Heft: 190

Artikel: Mehr als nur ein Nebenschauplatz der amerikanischen Filmgeschichte :
Astoria - eine Studiogeschichte
Autor: Midding, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867044>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

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

Mehr als nur ein Nebenschauplatz der amerikanischen Filmgeschichte

Astoria – Eine Studiogeschichte

«Wir waren schon auf dem Weg zum Flughafen, als wir erfuhren, dass wir in Hollywood keine Dreherlaubnis erhielten,» erinnert sich der Ausstatter *Tony Walton* an die Dreharbeiten zu *JUST TELL ME WHAT YOU WANT* (1980), «Sidney Lumet hat ja nie einen Hehl aus seiner Abneigung gegen Hollywood gemacht; ich denke, das wollte ihm dort jemand heimzahlen! Die Los-Angeles-Szenen habe ich dann schnell hier in New York improvisieren müssen.» Walton gestaltete die Dekors der Hollywood-Szenen als einen Kulturschock, als einen rechten Fremdkörper in einem Film, der im wesentlichen an der Ostküste, hauptsächlich in New York spielt.

Mit einem erheblich spektakuläreren *culture clash* wartet *SCENES FROM A MALL* (1990) auf: Der Anblick Woody Allens mit kokett-modischem Haarschopf und einem Surfboard unter dem Arm ist die trefflichste Pointe in Paul Mazurskys vergnüglicher Konsumtempel-Satire, die fast ausschließlich in einer *shopping mall* in Los Angeles spielt. Allen musste sein geliebtes New York für diesen Seitensprung zur Westküste nicht allzulange verlassen, denn einen Grossteil seiner Szenen konnte er in seiner Heimatstadt drehen. Dem Ausstatter *Pato Guzman* war es gelungen, dort ein täuschend echtes Duplikat des Beverly Center nachzubauen. Das grössere Problem stellte sich dem Kostümbildner *Albert Wolsky*: Er musste zweitausendfünfhundert New Yorker Statisten wie trendbewusste Kalifornier aussehen lassen.

Die Dreharbeiten als Heimreise – diese Vorstellung ist nicht nur für Allen, sondern für viele New Yorker Filmemacher verlockend. Seit etwas mehr als fünfzehn Jahren wird sie

Realität, in einem Studiokomplex, der zur ernsthaftesten Konkurrenz Hollywoods im eigenen Land geworden ist: die *Kaufman Astoria Studios*. Sidney Lumet, Alan J. Pakula, Al Pacino und viele andere arbeiten regelmässig in diesen Ateliers. Zurzeit dreht gerade Woody Allen sein alljährliches «Fall Project» dort. Jede Major Company hat hier bereits Filme produziert (Orion mit Abstand am häufigsten), nicht allein wegen der niedrigeren Kosten, sondern auch um sich Talente zu versichern, die aus eigener Vorliebe oder wegen der Gewerkschaftsbestimmungen (die Statuten der meisten Gewerkschaften verbieten es ihren Mitgliedern an der Ostküste, in Kalifornien zu arbeiten, und umgekehrt) vornehmlich in New York arbeiten. Auf diese Weise sind Filme wie *THE WARRIORS* (Regie: Walter Hill, 1979), *RAGTIME* (Regie: Milos Forman, 1980), *THE VERDICT* (Regie: Sidney Lumet, 1982), *THE WORLD ACCORDING TO GARP* (Regie: George Roy Hill, 1982), *PRESUMED INNOCENT* (Regie: Alan J. Pakula, 1989), *ALICE* (Regie: Woody Allen, 1990) und *SCENT OF A WOMAN* (Regie: Martin Brest, 1992) entstanden, die erahnen lassen, wie gesetzesmäßig die Mentalitäten der beiden Küsten sind. Gleichzeitig schlagen die Aktivitäten in den Astoria-Studios jedoch auch den Bogen zurück zum glanzvollsten Kapitel in der Geschichte der New Yorker Filmproduktion.

Die Long-Island-Studios

Bis die besseren Licht- und Wetterverhältnisse Anfang der zehner Jahre die meisten Filmgesellschaften veranlassten, nach Kalifornien umzuziehen, waren New York und seine

Umgegend das Zentrum der US-Filmproduktion gewesen. Hollywood sollte bereits innerhalb weniger Jahre den Markt dominieren, ein Monopol besaß es jedoch nicht. «Famous Players Lasky» (die sich später in «Paramount» umbenennen sollten) besaßen Studiobetriebe, die über ganz New York verteilt waren. Nach dem Ersten Weltkrieg entschloss sich Studiochef Adolph Zukor, die Arbeit in einem Studio zu konzentrieren.

Am 20. September 1920 wurden die «Long Island Studios» in Astoria, einem Viertel von Queens, unweit der Klavierfabrik Steinway eröffnet. Astoria wirkte damals (und auch heute noch) wie eine beschauliche Kleinstadt des Mittelwestens; der Bau der Hochbahn hatte Manhattan indes näher gerückt. Zeitgenossen erinnerte das Hauptgebäude des Studios an eine grosse Bahnhofshalle, ein Glasdach, ebenso wie die verglasten oberen Seitenwände, sollten einen Grossteil des Studiolichts liefern. Zwei-einhalf Millionen Dollar verschlang der Bau des Studiokomplexes, welcher sich über eine Fläche von etwa 526 000 Quadratmetern erstreckte und maximal zwanzig Produktionen gleichzeitig aufnehmen konnte. Der erste Film, *SENTIMENTAL TOMMY*, wurde 1921 fertiggestellt. In der Folge wurde ein Drittel der Famous-Players-Lasky (beziehungsweise Paramount)-Produktionen hier hergestellt. 1927 entschloss sich die Studioleitung, vom Aufkommen des Tonfilms verunsichert, die Ateliers an der Ostküste aufzugeben. Es dauerte ein Jahr, bis Zukor & Co begriffen, dass die Nachfrage des Tonfilms nach Bühnenschauspielern, -autoren und -regisseuren am zuverlässigsten am Broadway gestillt werden konnte. Diese

Am 20. September 1920 wurden die «Long Island Studios» in Astoria, einem Viertel von Queens, unweit der Klavierfabrik Steinway eröffnet.

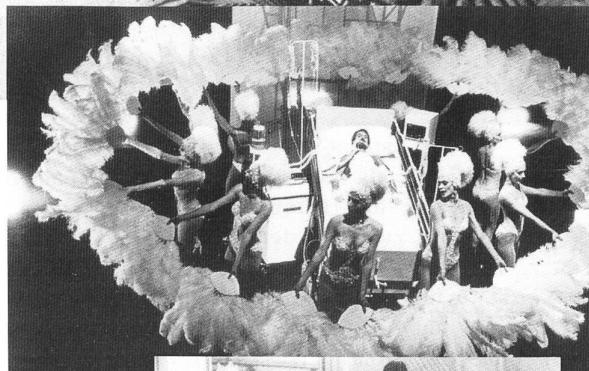
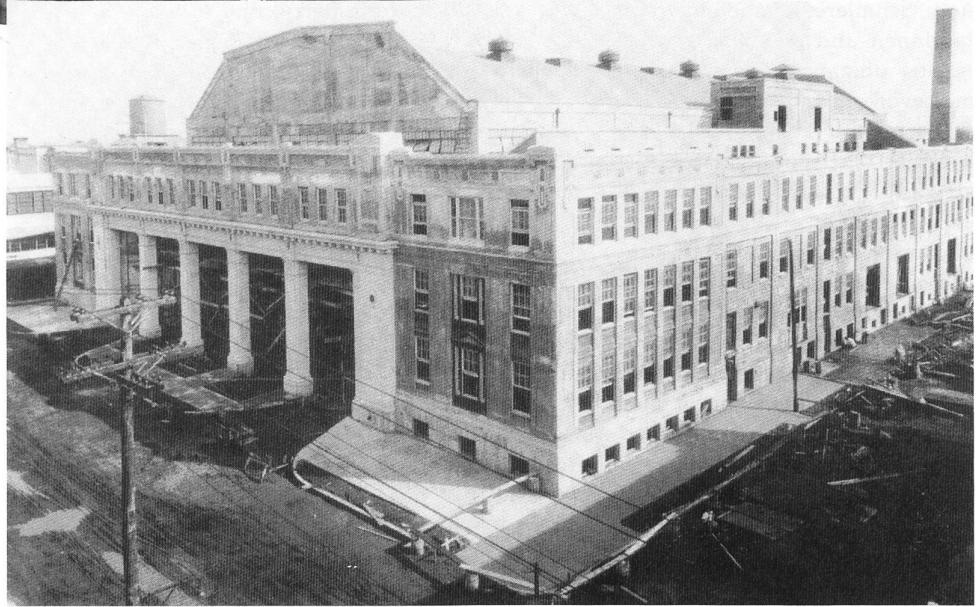
1
Dreharbeiten zu
THE AGE OF INNOCENCE
Regie: Martin Scorsese

2
Charles MacArthur (links) und Ben Hecht (rechts) als Reporter, die Claude Rains (Mitte) als Anwalt Lee Gentry in *CRIME WITHOUT PASSION* (Regie: MacArthur, Hecht) befragen.

3
Studio Famous-Players-Lasky Astoria im Jahr 1920

4
ALL THAT JAZZ
Regie: Bob Fosse

5
THE COTTON CLUB
Regie: Francis Ford Coppola



Talentschmiede war nur eine viertelstündige U-Bahnfahrt von den Astoria-Studios entfernt. *THE LETTER* (1929), eine Somerset-Maugham-Adaption mit der legendären Jeanne Eagels in der Hauptrolle, war der erste Film, der auf den neuen *sound stages* gedreht wurde. Zwar waren die Aufnahmegeräte im Vergleich zu Hollywood noch vergleichsweise primitiv und die ersten Filme dementsprechend hölzern und langsam, dennoch führte die Tonfilmeuphorie zu einer neuen Blüte der Astoria-Produktion. 1932 zwang indes die wirtschaftliche Depression die Paramount, das Studio einem Gläubiger, der Western Electric, zu überlassen. Zwar entstanden hier weiterhin gelegentlich Paramount-Filme (ebenso wie die Wochenschau des Studios), zunehmend wurden die Ateliers jedoch von unabhängigen Produzenten genutzt. Vor allem Kurzfilme wurden dort in den Dreissigern gedreht, aber auch obskure Produktionen wie die Tango-Filme mit Carlos Gardel. Ende der dreißiger Jahre übernahm die Armee das Studio und nutzte die Ateliers für Trainings- und Propagandafilme. Der Krieg brachte viele Filmkünstler an die Ostküste zurück, zu den bekanntesten Filmen aus dieser Zeit zählt *LET THERE BE LIGHT* von John Huston.

Die Astoria-Studios waren immer mehr als nur ein Nebenschauplatz der amerikanischen Filmgeschichte, zwischen den Weltkriegen waren sie die wichtigste Produktionsstätte im Osten. Lubitsch drehte hier eine seiner schönsten Tonfilmoperetten (*THE SMILING LIEUTENANT*, 1931), Bühnenregisseure wie Mamoulian und Cukor debütierten hier. W. C. Fields hatte seinen ersten Filmauftritt in einer Astoria-Produktion (*SALLY OF THE SAWDUST*, unter der Regie von D. W. Griffith, 1925), ebenso wie Claudette Colbert, Ginger Rogers und die Marx Brothers. Bob Hope, Danny Kaye und George Burns verschafften sich in Kurzfilmen ihr Entree ins Filmgeschäft.

1923 entschloss sich der damals grösste Paramount-Star, *Gloria Swanson*, nur noch in Astoria zu drehen. Ihre verschwenderische Garderobe, vor allem ihre umfangreiche Schuhsammlung, wurden alsbald Stadtgespräch. Als Rudolph Valentino 1924 *MONSIEUR BEAUCAIRE* in den Astoria-Ateliers drehte, konnten sich der Legende nach die ortsansässigen Immobilienmakler kaum vor den Nachfragen begeisterter weiblicher Fans retten, die in der Nähe des Drehorts wohnen wollten. Für beide Stars war die Verheissung einer grösseren künstlerischen Freiheit ausschlaggebend für den Ortswechsel. Gloria Swanson schreibt in ihren Memoiren: «Es wimmelte dort von freien Geistern, Abtrünnigen, die vor den Beschränkungen Hollywoods fliehen wollten. Es herrschte eine wunderbare Atmosphäre der Anarchie und des Fortschritts.» Verglichen mit der Einöde Hollywoods war die Kulturmétropole New York doppelt attraktiv. Louise Brooks erinnert sich: «Wenn man in Hollywood ein Buch las, wurde man ausgelacht. Es gab kein Theater, keine Oper, keine Konzerte, nur diese verdamten Filme!»

Ihre launigste, anarchische Episode erlebten die Astoria-Studios, als Paramount 1934 dem Drehbuchautoren-Team *Ben Hecht* und *Charles MacArthur* das Angebot machte, in Astoria eigene Filme zu inszenieren. «Better than Metro (Goldwyn Mayer) isn't good enough» schrieben die beiden als ihr Motto auf ein Spruchband, das über dem Studioeingang angebracht wurde, und machten sich daran, Filme mit leicht gesellschaftskritischen Ambitionen zu drehen, zugeschnitten auf ein intellektuelleres Publikum, das Hollywood sonst ignorierte. Bei zwei Filmen, dem Melodram *CRIME WITHOUT PASSION* (1934) und der Komödie *THE SCOUNDREL* (1934), gelang ihnen das sogar, ansonsten beschreibt Hecht diese Zeit als eine zwei Jahre andauernde Party, bei der sich die exzentrischen Autoren mit eben jenen Halb- und Unterweltfiguren, Schmierenkomödianten, Debütantinnen und zwielichtigen Impresarios umgaben, die auch ihre Filme bevölkerten.

Die relative künstlerische Freiheit erklärt sich zum Teil aus den niedrigeren Produktionskosten – in Hollywood machten die laufenden Studiokosten allein schon vierzig Prozent der Filmbudgets aus, in Astoria lagen sie weit darunter. In Walter Wanger besaßen die Long Island Studios jedoch lange Zeit einen Produktionschef, der die Ateliers nicht allein als einen Satelliten des Hollywoodstudios der Paramount betrieb, sondern Unabhängigkeit und Experimente ermutigte. Ein Film wie die avantgardistische *Eugene-O'Neill*

Verfilmung *THE EMPEROR JONES* mit Paul Robeson (Regie: Dudley Murphy) hätte zu dieser Zeit nicht in Hollywood entstehen können. Ein eigener Stil konnte sich hier indes schwerlich entwickeln, vom Querschnitt der Paramount-Produktion unterschieden sich die Astoria-Filme allerdings in der Gewichtung der Genres. Während in Kalifornien eher spektakuläre, aktionsbetonte Stoffe verfilmt wurden (und zwar insbesondere solche, deren Reiz in den Schauwerten der Landschaft lag, also vorzugsweise Western), spezialisierte man sich in Astoria auf elegante Dialogkomödien und Melodramen im urbanen Milieu. Zwar gab es Künstler, die sehr häufig in Astoria arbeiteten: Fredric March drehte sechs Filme dort, William Powell acht, Allan Dwan inszenierte ein ganzes Dutzend Filme und George Folsey leuchtete insgesamt fünfundzwanzig Filme aus. Eine *stock company*, die womöglich eine unverwechselbare Studio-Identität geschaffen hätte, gab es freilich nicht.

Für die Stars
Gloria Swanson
und Rudolph
Valentino war
die Verheis-
sung einer
grösseren
künstlerischen
Freiheit
ausschlag-
gebend für den
Ortswechsel.

6
Gloria Swanson

7
Rudolph
Valentino

8
Chico Marx in
ANIMAL
CRACKERS

9
Dreharbeiten zu
THE BATTLE OF
PARIS (1929)

10
Ben Hecht und
Charles
MacArthur bei
Dreharbeiten zu
ONCE IN A BLUE
MOON (1934)

11
Stage G der
Astoria Studios

12
Paul Newman im
Gespräch mit
John Malkovich
bei Dreharbeiten zu
THE GLASSME-
NAGERIE

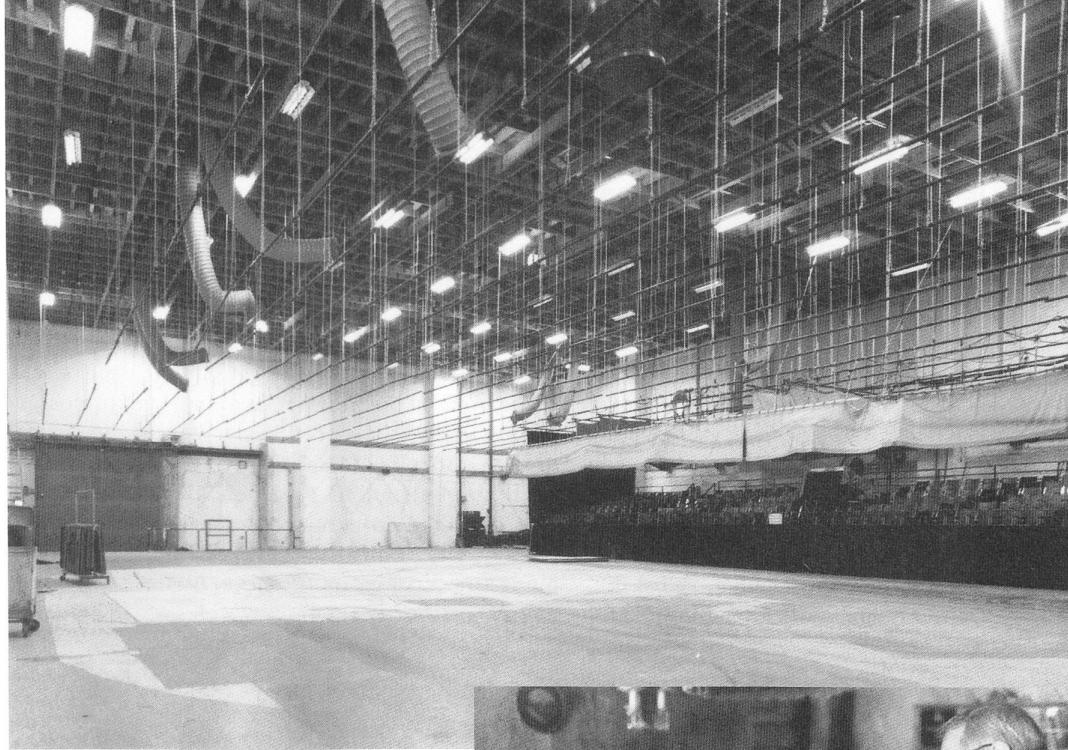
13
Arthur Miller
(links), Michael
Ballhaus (Mitte)
und Volker
Schlöndorff bei
Dreharbeiten zu
DEATH OF A
SALESMAN

14
Dreharbeiten zu
Woody Allens
SHADOWS AND
FOG



6

HINTERGRUND: PRODUKTIONSSÄTTE NEW YORK



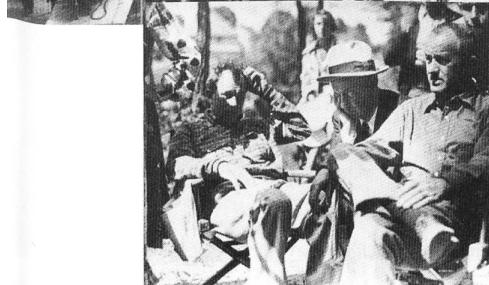
11



8



9



10



12



13

und nicht zuletzt Lumet, der 1939 als Kinderdarsteller in dem Astoria-Film *ONE THIRD OF A NATION* debütiert hatte. Die Studiofläche betrug 1977 etwa 21 500 Quadratmeter, seither hat Kaufman sie beinahe verdreifacht. Heutzutage besteht der Komplex aus neunzehn Gebäuden, besitzt das grösste Atelier ausserhalb von Los Angeles (Stage E, das über 2 400 Quadratmeter misst) und sieben weitere, kleinere Studios, die drei grosse Filmproduktionen gleichzeitig aufnehmen können. Die Produktionseinrichtungen, Werkstätten und Garderoben brauchen den Vergleich mit Hollywood nicht zu scheuen. Selbst die Delfter Kacheln der alten Studiokantine sind liebevoll restauriert worden. Per Satellit können Videoaufzeichnungen der Muster augenblicklich in die Chefetagen und Vorführräume der Hollywood Majors gesendet werden. Zum grössten Teil sind Fernseh-, Werbe- und Videoclip-Aufnahmen für die Studioauslastung verantwortlich. Die erfolgreichste TV-Sitcom überhaupt, die «Cosby-Show», wurde acht Jahre lang hier aufgezeichnet. Das Kabel-Network «Lifetime» hat eine ganze Etage erworben und vermietet an andere Sender. In den kleineren Ateliers werden gelegentlich Theater-Performances veranstaltet. Zwei Radiostationen senden ein 24-Stunden-Programm vom Studiogelände aus, Anwälte, Werbeagenturen und Fotostudios haben Büros angemietet. Die Master Sound Studios können Musikgruppen bis zur Grösse eines Sinfonieorchesters aufnehmen; der berühmteste Sohn des Stadtviertels, Tony Bennett, nahm dort 1989 sein nostalgisches «Astoria»-Album auf.

Zwar liegen die Studiomieten weit über dem New Yorker Niveau (für Stage E beträgt sie ohne Nebenkosten über dreitausend Dollar pro Tag). Andere Studios wie das «Silver Cup» oder das «Empire» (welches allerdings seit einigen Jahren nur noch zur Postproduction genutzt wird) können eine ähnliche grosse Fläche wie die Astoria-Bühnen, aber nicht deren Höhe bieten. Das Studio ist eine facility; die Entscheidung, dort zu drehen, wird von der Notwendigkeit diktiert, nicht von dem Wunsch, an eine ruhmvolle Tradition anzuknüpfen. Die Gesichter unzähliger Stars und Schauspieler erinnern auf der Stirnwand der Eingangshalle an sie.

Den wenigsten, die hier heutzutage arbeiten, werden ihre Namen indes noch etwas sagen.

Szenenbilder und Sinnbilder

Für die meisten Astoria-Produktionen gilt, was Richard Koszarski in seiner Geschichte des Studios formulierte: «New York provided the landscape, Astoria the hard-to-shoot interiors.» Viele Filme profitierten von diesem doppelten Lokalkolorit, aber auch hier entstanden *period pictures* und Nachbauten exotischer Schauplätze. Die Edith-Wharton-Verfilmung *THE GLIMPSES OF THE MOON* (Regie: Allan Dwan) bewies 1923, dass sich auch auf Long Island Filme mit häufigem und spektakulärem Schauplatzwechsel realisieren liessen: Es wurden unter anderem ein venezianischer Palazzo, eine Skihütte in St. Moritz und eine vollständige Strasse des Pariser Stadtteils Passy nachgebaut. Das Art Department der Paramount stand in der frühen Tonfilmzeit jedoch für zeitgenössische Architektur, gar für die architektonische Moderne. Die eleganten Sets von William Sauter delirierten im Art-Deco, mit den Entwürfen von Ernst Fegté und Paul Iribé kamen unmittelbare europäische Einflüsse hinzu. Der Nachtclub in *CRIME WITHOUT PASSION* ist eine eindrucksvolle frühe amerikanische Adaption des Expressionismus. Der Gerichtssaal im gleichen Film, dessen über grossen Fenster den Blick auf eine atemberaubende Wolkenkratzerlandschaft, ist eine flamboyante Gratwanderung zwischen Realismus und Phantasie.

Unter diesem Zeichen standen auch die ersten Produktionsentwürfe nach der Wiedereröffnung des Studios. In *THE WIZ* kombinierte Tony Walton Realshauplätze mit einer schwungvollen urbanen Phantasiearchitektur. Für *HAIR* (Regie: Milos Forman) und *ALL THAT JAZZ* (Regie: Bob Fosse) wurden 1979 die Traumszenen im grössten Atelier gedreht. Sidney Lumet benutzte die Ateliers, um sich eine Stileinheit mit den Außenaufnahmen seiner realistisch-urbanen Dramen (*DANIEL*, 1982; *Q&A*, 1989) zu verschaffen. In *JUST TELL ME WHAT YOU WANT* gelang ihm und Tony Walton einer der nahtlosesten Anschlüsse überhaupt: Ali McGraw prügelt ihren ehemaligen Geliebten Alan King durch das halbe Erdge-

schoss des Kaufhauses Bergdorf Goodman bis hinaus auf die Fifth Avenue.

Richard Sylberts präzise Rekonstruktion des Cotton Club half, die Astoria-Studios als eine der führenden Produktionsstätten zu etablieren. Nachdem *Woody Allen* bereits vereinzelte Szenen früherer Filme (zum Beispiel *BROADWAY DANNY ROSE*) in den Studios gedreht hatte, nutzte er sie zum erstenmal intensiv für *RADIO DAYS* (1985). Der Film nahm drei der vier Hauptbühnen in Anspruch (auf der vierten wurden Innenaufnahmen von *ISHTAR* gedreht). Der Anblick von *Santo Loquasto* Dachaufbau des imaginären «King-Cole»-Nachtclubs verschlug Team und Schauspielern beinahe den Atem. *RADIO DAYS* verrät die Lust, sich der aufwendigen Studiodekorationen aus Hollywoods Goldenem Zeitalter anzuverwandeln, eine Lust, der Allen und Loquasto auch in *SHADOWS AND FOG* nachgaben. Loquasto konstruierte eine imaginäre osteuropäische Stadt voller verwickelter Strassen und überraschender Sackgassen, ein Fluss mit echtem Wasser vervollständigt den ironischen Illusionismus dieses Szenenbilds. Allens Produzent Robert Greenhut nennt einen entscheidenden Grund, weshalb ein Projekt wie *SHADOWS AND FOG* niemals an Realschauplätzen realisiert werden könnte: «Wie sorgt man dafür, dass der Nebel die ganze Zeit über dem Set hängt?»

Die Nähe zum Broadway und die Tatsache, dass einige der Ausstatter, die das Gesicht der Astoria-Produktionen entscheidend geprägt haben, auch als Bühnenbildner tätig sind, mögen erklären, weshalb viele der hier entstandenen Filme ihre Theaterherkunft nicht verleugnen. *ORPHANS* (Dekor: George Jenkins, Regie: Allan J. Pakula) spielt fast ausschliesslich in einer verfallenen Villa am Stadtrand Newark, die zwei verwilderten Waisen Heimstatt und Gefängnis zugleich ist. *GLENGARRY GLEN ROSS* (Regie: James Foley) handelt von den brutalen Konkurrenz- und Machtkämpfen in einem Maklerbüro. Tony Waltons Dekors für *THE GLASS MENAGERIE* von Paul Newman (welche übrigens im «American Museum of the Moving Image» gleich neben dem Studiohauptgebäude zu besichtigen sind) geraten zum Sinnbild der klaustrophobischen Enge, aber auch der geärmutterhaften Wärme des Familien-

**Der Anblick
des imaginären
«King-Cole»-
Nachtclubs für
RADIO DAYS
verschlug Team
und Schauspie-
lern beinahe
den Atem.**

15
W. C. Fields in
*SALLY OF THE
SAWDUST*

16
Stromversorgung
im Studio
Astoria

17
Joanne
Woodward und
John Malkovich
in
*THE GLASSME-
NAGERIE*
Regie: Paul
Newman

18
RADIO DAYS
Regie: Woody
Allen

19
Stage E des
Studios Astoria

20
Jack Lemmon in
*GLENGARRY
GLEN ROSS*
Regie: James
Foley

21
Bette Midler und
Woody Allen in
*SCENES FROM A
MALL*
Regie: Paul
Mazursky

HINTERGRUND: PRODUKTIONSSÄTTE NEW YORK



15



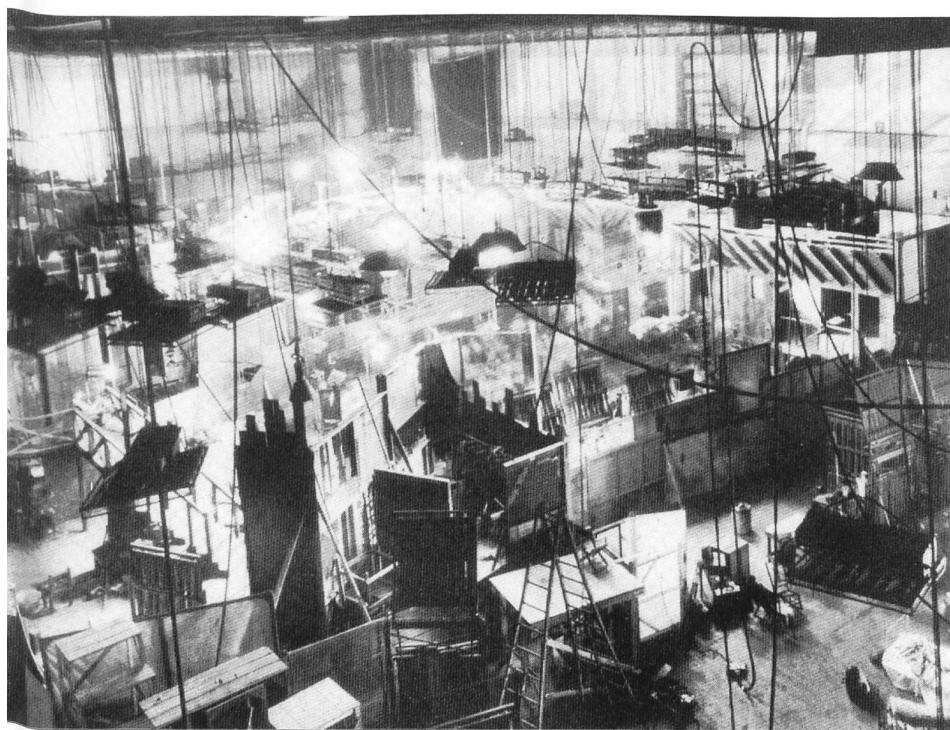
17



18



19



16



21

lebens und treiben dabei ein subtiles Spiel mit der Erinnerung. In *DEATH OF A SALESMAN* (Regie: Volker Schlöndorff) wagt Walton gar eine Synthese filmischer und theatrale Ausdrucksmitte: Er hat ein Szenenbild entworfen, das räumliche und zeitliche Grenzen aufbricht und verschiedene Realitätsebenen einander überlagert. Obwohl *SEPTEMBER* von Woody Allen nicht auf einer Bühnenvorlage beruht, eignet auch diesem Film etwas Theatrales. Die Arbeit im Studio ermöglichte es Santo Loquasto, die Farbdramaturgie des Dekors genau zu kontrollieren (es scheint beinahe monochrom zu sein) und gab Kameramann Carlo di Palma (der ein rechtes Bühnenlicht setzte) die Bewegungsfreiheit, den Figuren auf den Abwegen ihrer Verzweiflung zu folgen.

Ein spätes Debüt

Als jungen Kinogänger frappierte es Martin Scorsese immer wieder, wenn er einen Film sah, der ganz offensichtlich in New York gedreht worden war, in dessen Abspann er aber dann lesen musste: «Made in Hollywood, USA». Dies Paradoxon faszinierte ihn so sehr, dass er es sich

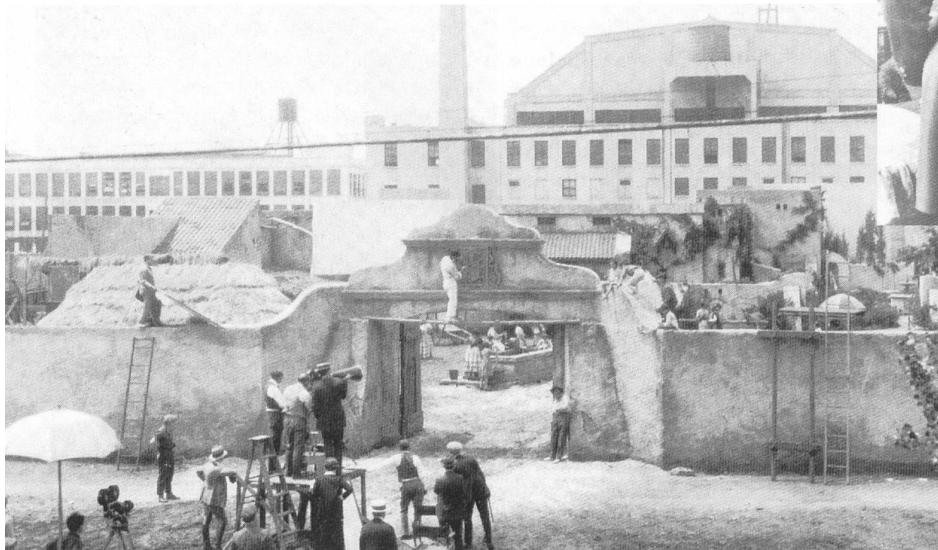
nicht nehmen liess, seinen eigenen Film *NEW YORK, NEW YORK* mit diesem Titel zu beenden. *Boris Leven* hatte ihm im Studio ein New York gebaut, das eklatant mit jenem Realismus, mit jener Authentizität brach, die Scorseses Filme üblicherweise wie eine Signatur prägen. *NEW YORK, NEW YORK* entstand im gleichen Jahr, in dem die Astoria-Studios wiedereröffnet wurden. Aber wenn schon ein falsches New York, dann auch am falschen Ort. Seitdem hat sich Scorsese häufiger der illusionsschaffenden Talente grosser Production Designer versichert: nach Leven zuletzt *Henry Bumstead* für *CAPE FEAR*.

Das historische New York des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts liess er für *AGE OF INNOCENCE* nun endlich daheim in New York, in den Astoria-Studios rekonstruieren. Dabei wählte er aber bewusst eine fremde Perspektive: Der Italiener *Dante Ferretti* zeichnet für die Ausstattung verantwortlich. Als ich im Mai letzten Jahres die Studios besuchte, waren in Halle E gerade die Fassaden der Strassen für die Kutschfahr-Sequenz errichtet worden. Menschenleer, noch nicht ausgeleuchtet, und noch unberührt von den Händen der

Dekorateure, liess das Szenenbild bereits die Pracht der Szene, nicht aber deren Melodramatik erahnen. Scorsese hat einen Ausstattungsfilm par excellence inszeniert, die Chronik einer in sich abgeschlossenen Welt von prunkender Museumsstarre. Was Ferretti nicht an fremder, viscontihafter Haltung in den Film einbrachte, tritt mit den Bewegungen der Kamera Michael Ballhaus' in ihn ein: eine touristische Schaulust. Die Kulissen scheinen in diesem Film in Wechselrede zu treten: die üppig drapierten Salons, die mit Nippesachen überhäuften Boudoirs, die opulenten Ball- und Speisesäle. Viel haben sie in diesem Film zu erzählen, so verlangt es Scorsese: von Generationen, die sie kommen und gehen sahen, von Gesellschaftsritualen und Regelbrüchen, von gestundeten Hoffnungen, von Leidenschaften, deren Geheimnis sie nur dem Zuschauer bewahren.

Gerhard Midding

Das historische New York des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts liess Martin Scorsese für *THE AGE OF INNOCENCE* nun endlich daheim in New York, in den Astoria-Studios rekonstruieren.



22



23



24



25



26



27

22
Hinterhof des
Famous Players-
Lasky Astoria
Studio im Jahr
1924

23
THE AGE OF
INNOCENCE

24
RAGTIME
Regie: Milos
Forman

25
RAGTIME

26
THE AGE OF
INNOCENCE

27
Michelle Pfeiffer
in THE AGE OF
INNOCENCE