

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 31 (1989)  
**Heft:** 168

**Artikel:** Gespräch mit Uli Edel : "Brooklyn gib es überall"  
**Autor:** Bösiger, Johannes / Edel, Uli  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867330>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.03.2025

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

glückt ist ihm das noch mit Georgette, jenem Transvestiten, durch den Harry darauf gebracht wird, dass mit seinem Verhältnis zur Sexualität etwas nicht stimmt, der ihn zusammenbringt mit Regina. Hier erlebt der Film seine anrührendsten Momente.

### Kreuzigung und Stigmatisierung

Nachdem Harry von der Gewerkschaft wegen seines fahrlässigen Umgangs mit der Streikkasse entlassen wird, verlässt ihn Regina. Alleine bleibt er zurück, verliert den Halt, verzweifelt, versucht schliesslich sich an einem Jungen zu vergreifen und lässt sich dann von den zu Hilfe eilenden Männern sinnlos zusammenschlagen. Am Schluss hängt er an einer der X-förmig gespannten Streben der Rückseite einer Plakatwand. Blutüberströmt schweift sein Blick gegen den Himmel. Der Name des Herrn ist ausgesprochen, es fehlt nur noch die Bitte um Verzeihung seiner Schuld oder die Frage «Warum hast du mich verlassen?» und die Allegorie wäre komplett. Hier schweift die Kamera in einer Kranfahrt ab, gibt den Blick über die Plakatwand weg frei auf besagte Griechen-Bar. Der Film geht weiter ohne Harry Black, erzählt nun die Geschichte von Tralala zu Ende. Und auch ihr Schicksal endet mit einer bedeutungsschwangeren Szene. Ent-

täuscht von jenem Offizier, mit dem sie ein paar Tage auf der anderen Seite des Hudson, in Manhattan, verbracht hat, und der ihr «nur» einen Liebesbrief, aber keinen Scheck hinterlassen hat, stürzt sie sich zurück in «ihr» Milieu, betrinkt sich, entblösst ihre Brust und bietet sich feil. In einem Autowrack lässt sie dann die Stigmatisierung ihres Körpers über sich ergehen. Die Männer stehen Schlange, die Gürtel werden erwartungsfroh gelockert. Am Schluss kommt Spook, jener pubertierende Jüngling, der immer voller Bewunderung für Tralala um die Griechen-Bar herumschlich, mit seinem Motorrad und jagt die geilen Männer davon. Tralala hat ihre Seele (wieder-)gefunden, und der Jüngling wird zur Verkörperung der reinen Liebe. Der Film endet optimistisch. Die Arbeiter können nach gewonnener Streikschlacht, nach monatelangen Entbehrungen, zurück an die Arbeit, Tralala kann ihr (neues) Leben beginnen. LAST EXIT TO BROOKLYN bleibt trotz dem Misslingen von Edels «Experiment» einer der ganz grossen Stoffe. Und vielleicht war und ist es gerade Aufgabe dieses Films, aufzuzeigen, wie schwierig es ist, ein derart opulentes Fresko in all seinen Schattierungen auf die Leinwand zu transponieren. Eins jedenfalls scheint sicher: Ohne roten Faden und ohne inneres Feuer sprich Engagement geht es nicht.

Johannes Bösiger

Die wichtigsten Daten zu LAST EXIT TO BROOKLYN:  
Regie: Uli Edel; Buch: Desmond Nakano (ohne credit: Herman Weigel), nach dem gleichnamigen Buch von Hubert Selby; Kamera: Stefan Czapsky; Kameraführung: Phil Carr-Forster; Schnitt: Peter Przygodda; Beleuchtung: Morris Flam; Achitekt: Mark Haack; Ausstattung: David Chapman; Kostüme: Carol Oditz; Musik: Mark Knopfler; Ton: Danny Michael.

Darsteller (Rolle): Stephen Lang (Harry Black), Jennifer Jason Leigh (Tralala), Burt Young (Big Joe), Peter Dobson (Vinnie), Jerry Orbach (Boyce), Stephen Baldwin (Sal), Jason Andrews (Tony), James Lorinz (Freddy), Sam Rockwell (Al), Maia Danziger (Mary Black), Camille Saviola (Ella), Ricki Lake (Donna), Cameron Johann (Spook), John Costelloe (Tommy), Christopher Murney (Paulie), Frank Acciarito (Eddie), Lisa Passero (Teresa), Mike Cicchetti (Brickowski), Nick Giangliulio (Stump), Alexis Arquette (Georgette), Zette (Regina), Robi Martin (Goldie), Sarah Rose (Rosie), Julian Alexon (Camille), Robert Weil (Alex), Mark Boone Junior (Willie), Sylvie Spector (Submarine Annie), Colleen Flynn (Ruthie), Frank Military (Steve), David Warshofsky (Mike), Daniel O'Shea (Bill), Daniel Beer (Tralalas Freier), Rutanya Alda (Georgettes Mutter), Al Shannon (Arthur), Ray Gill (Dowland), Mike Starr (Wachmann), Christopher Curry, Michael O'Hare, James Harper (Polizisten), Hubert Selby (Autofahrer).

Produzent: Bernd Eichinger; Co-Produzent: Herman Weigel; assoziierte Produzenten: Anna Gross, Jake Eberts; Produktionsleitung: G. Mac Brown; Herstellungsleitung: Dieter Meyer. Bundesrepublik Deutschland 1989. 35 mm, Farbe, 105 Min.; BRD-Verleih: Neue Constantin Film, München; CH-Verleih: Monopole-Pathé, Zürich.

Gespräch mit Uli Edel

## „Brooklyn gibt es überall...“

FILMBULLETIN: Seit dem Film CHRISTIANE F. – WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO, der 1981 auch kommerziell grossen Erfolg hatte, war es ruhig geworden um Uli Edel. Wie kam das?

ULI EDEL: Ich habe in den nachfolgenden Jahren vor allem für das Fernsehen gearbeitet. Die Projekte, die ich für das Kino plante, sind nicht zustande gekommen, weil es in der Entwicklungsphase jeweils Schwierigkeiten gab mit den Produzenten. Ich hätte Kompromisse eingehen müssen, die ich nicht eingehen wollte.

FILMBULLETIN: Waren das Projekte, die Sie eines Tages wieder aufgreifen wer-

den, so wie es jetzt auch mit LAST EXIT TO BROOKLYN geschehen ist.

ULI EDEL: Es sind Projekte, die ich immer noch verfolge. Bei LAST EXIT TO BROOKLYN war das aber doch etwas anderes. Ich kenne den Roman von Hubert Selby schon seit meinem 19. Lebensjahr. Ich konnte und kann heute natürlich erst recht ganze Passagen auswendig. Ich habe das Buch auch über die Jahre hinweg immer wieder als eine Art «Steinbruch» benutzt: Wann immer ich an einem Film arbeitete, habe ich das Buch von Selby zur Hand genommen, um den jeweiligen Drehbuchautoren zu zeigen, was ich

unter einer guten Situationsbeschreibung, unter einem guten Dialog verstehe. Aus diesem Grund war ich natürlich besonders glücklich, als sich herauskristallisierte, dass ich das Buch selbst werde verfilmen können. Wie Sie wissen, gab es in den Vereinigten Staaten in der Vergangenheit schon verschiedene Anläufe dazu. Ich habe wiederholt davon gehört, dass sich ein Regisseur an dem Stoff versucht hat. Hinzu kommt, dass es auch das erste Projekt war, das ich nach CHRISTIANE F. angeboten bekam. Als dieser Film damals in New York in die Kinos kam, schickte mir ein Produzent



ein Drehbuch zu *LAST EXIT TO BROOKLYN*. Es war nicht überzeugend genug aufgebaut, war in der Hauptsache die Geschichte der Figur Harry Black. Wobei der Hintergrund mit dem Streik und der Korruption der Gewerkschaft sehr ausgebaut war. Ich hab' dem Produzenten damals geantwortet, dass es mich nicht interessiere, einen Film über amerikanische Gewerkschaften zu machen. Das wäre etwas für einen amerikanischen Regisseur gewesen. Aber es ist dann nie soweit gekommen. Selbst Hubert Selby hatte vor vierzehn Jahren einmal einen Versuch unternommen und ein Drehbuch geschrieben, auch dort stand die Geschichte des Harry Black im Mittelpunkt.

FILMBULLETIN: Und wie stand Selby Ihrem Ansatzpunkt gegenüber?

ULI EDEL: Er war sehr skeptisch, als ich ihm sagte, mich interessiere das Ganze nur dann, wenn man all seine Geschichten miteinander verbinden könne. Die ganze «family» gewissermaßen. Skeptisch, obwohl er ja selbst in seinem Buch den Schlüssel zur Lösung des Problems schon mitgeliefert hatte. In «Land's End», der letzten Geschichte, in der er diese Nachbarschaft beschreibt, Mike, Vinnie, Mary, Old Ape und Ada am Kinderspielplatz – in diesen «Szenen» ist ja am Beispiel eines einzigen Wochenendes dieses Mit- und Nebeneinander montageartig beschrieben. So versuchte ich ihn zuerst einmal davon zu überzeugen, dass die von ihm gegen Schluss des Romans praktizierte Form auch am Anfang möglich sein müsste. Als er dann das erste, noch vom Deutschen her übersetzte Treatment von mir und Herman Weigel las,

in welchem die ganze Struktur, so wie sie jetzt den Film bestimmt, bereits angelegt war, rief er aus Los Angeles nach München an und sagte ganz einfach: «Man, it really works!». Von dem Moment an hat er mich bei meinem Projekt in jeder nur erdenklichen Weise unterstützt.

FILMBULLETIN: Sie sagen: Struktur und Treatment hätten Sie zusammen mit Weigel erarbeitet. Welche Rolle hatte denn der amerikanische Drehbuchautor?

ULI EDEL: Natürlich hat Desmond Nakano einiges zum Projekt noch hinzugesteuert. Wir selbst hatten erst auf Deutsch geschrieben und auch mit der Übersetzung des Romans gearbeitet, die übrigens sehr gut ist. In wochenlangen Diskussionen haben wir, Weigel und ich, das Gerüst aufgebaut. Wobei da ein ganz grosses Verdienst Weigel zufällt, der jetzt ja nicht einmal dafür genannt wird. Ihm gebührt ein Löwenanteil, was die Struktur des Drehbuches angeht. Er wird jetzt als Koproduzent angeführt, was unter anderem mit der *Writers Guild of America* zusammenhängt, die Nennungen in den Titeln nur dann erlaubt, wenn man Mitglied der Guild ist. Desmond Nakano kam in der detaillierten Ausarbeitungsphase hinzu und hat da sehr Wichtiges geleistet.

FILMBULLETIN: Müssten somit für das Drehbuch in den Titeln nicht eigentlich drei Namen stehen?

ULI EDEL: Meist arbeitet der Regisseur so oder so eng mit dem Autor oder den Autoren zusammen. Auch Alfred Hitchcock hat das mit seinen Autoren so praktiziert, obwohl er für diese Kollaboration am Drehbuch nie einen *credit* bekommen hat. Das liegt strengge-

nommen in der Natur der Sache. Dafür ist man ja Regisseur. Dieser soll doch so gut wie möglich versuchen, seine Vision zu verwirklichen. In unserem Fall hätte man zumindest Weigel nennen müssen. Wir haben es auch versucht, aber es gab da wirklich grosse Schwierigkeiten. Einen Film von dieser Grössenordnung kann man in den USA nur mit den Gewerkschaften machen – ob es sich jetzt um eine Koproduktion oder eine rein deutsche Produktion handelt, spielt dabei keine Rolle. Ich selbst musste Mitglied der *Directors Guild of America* werden, sonst hätte ich zum Beispiel keinen Regieassistenten engagieren können. Die müssen alle in der *Directors Guild* sein. Auch von draussen hätte ich keinen holen können. Der hätte gar keine Arbeitsgenehmigung bekommen. Das ist jedoch nicht weiter schlimm. Man muss nur die Regeln kennen.

FILMBULLETIN: Sie waren sieben Jahre in Sankt Blasien, einem Jesuitenkolleg, und sind, soweit ich das begriffen habe, ein eingefleischter Europäer, haben jetzt aber eines der amerikanischsten Bücher verfilmt.

ULI EDEL: Ich habe das Buch nie als ein sehr amerikanisches empfunden. Es ist ein Roman von jemandem, der in Amerika grossgeworden und vor allem diesen Teil New Yorks von innen her erlebt hat. Ich habe «Last Exit to Brooklyn» stets als Europäer gelesen und dem Buch bei der Vorbereitung einen anderen Wert beigemessen als mit neunzehn. Damals war das für mich in erster Linie eine Lektüre über Amerika, über den «american dream», der zum Albtraum wird. Es hat, in gewissem Mass, meine Weltsicht zurechtgerückt. Aber schnell einmal musste ich

lernen, dass das, was Hubert Selby schreibt, sich nicht nur auf Amerika bezieht. Die Geschichte ist zeitlos, universell. Sie bezieht ihre unglaubliche Kraft und ihre Bedeutung zwar aus der Beschreibung eines spezifischen Mikrokosmos, aber gemeint ist eigentlich etwas anderes: Brooklyn gibt es überall. Nur: Dort selbst geht es ums reine Überleben, ist Gewalt eine alltägliche Erscheinung und zeichnet sich all das im Verhältnis zu anderen Orten auf dieser Welt deutlicher ab, krasser auch. Es verhält sich wie mit einem Brennglas, einer Lupe: Alles wird klarer, sichtbarer und erkennbarer.

FILMBULLETIN: Aber verfügt jemand wie Selby nicht über eine Art deskriptiven Pragmatismus, der uns Europäern in der Regel eher fremd ist? Das heisst: Ist es nicht dem amerikanischen Gesellschaftssystem vorbehalten, Kreaturen wie Selby den Weg von der Gosse über den Roman zum Literaturprofessor beschreiten zu lassen? Also weniger die Position des distanziert-analytischen Beobachters einzunehmen?

ULI EDEL: Mag sein, aber solche Karrieren gab es bei uns doch auch – vielleicht weniger von einem Extrem zum anderen ausschlagend. Aber man darf nicht vergessen, dass Selby beispielsweise von der amerikanischen Literaturkritik nie akzeptiert wurde. Er wurde entdeckt und gefeiert von den Schrei-

bern selbst, von Anthony Burgess, Samuel Beckett. Sie waren es, die gesagt haben, da ist eine Urgewalt an literarischem Talent an der Arbeit. Selby hat nie einem dieser intellektuellen literarischen Zirkel angehört. Er fing im Krankenhaus an zu schreiben, wohin er mit Tuberkulose eingeliefert wurde und wo man ihm mehrere Rippen und einen Teil der Lunge entfernen musste. Dort hat er sich gesagt, er müsse etwas tun und fing dadurch überhaupt erst an zu lesen. Er hämmerte schliesslich quasi seinen Schmerz in die Maschine, fing zu schreiben an, um zu überleben. Und er schrieb das auf, was er beobachtet und erlebt hat. Es ist Überlebensliteratur.

FILMBULLETIN: Und wie verhält es sich mit dem biblisch-religiösen Strang, der im Film seinen Höhepunkt in der Kranfahrt über den sterbenden Harry Black hinweg findet?

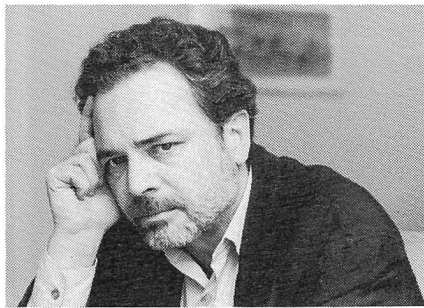
ULI EDEL: Das wird ein bisschen überstrapaziert. Natürlich ist er drinnen, dieser Strang. Aber er sollte nicht mit Bedeutung überbeladen werden. Wichtig ist, dass in einem Moment, was ich in dem Buch auch immer gespürt habe, dieser religiöse Aspekt aufblitzt. Hubert Selby gibt diesen Kreaturen, die man alles andere als schäbig oder als Abschaum bezeichnen kann, ihre Gesichter und ihre Würde wieder. Und das funktioniert, weil er sie so erbarmungslos beschrie-

ben hat, nichts beschönigte. Das findet dann zu seinem Höhepunkt, wenn Harry Black hinter der Plakatwand diese sinnlose Hinrichtung erfährt, diese Kreuzigung. Und das nur, weil er sich nicht wehrt, was de facto eine Opferung ist. Er weiss, dass es jetzt soweit ist, weil er sich zu sehr erniedrigt hat. Das macht seine Tragödie aus in diesem Moment. Harry Black gewinnt dadurch an Grösse, was Hubert Selby in seinem Buch schon so angelegt hatte. Schon er liess ihn nicht einfach hinter dieser Plakatwand verrecken, sondern hat ihm im Angesicht des Todes eine gewisse Überhöhung gegeben. Ich habe dies mit der genannten Kranfahrt nachzuvollziehen versucht. So, dass es etwas mehr ist als nur der Tod, dass es etwas wie Harrys Erlösung ist. Wenn er zum ersten Mal weinen kann, kommt Blut. Das muss man weiter nicht deuten, man muss nur sehen, dass Harry es dann zum ersten Mal wagt, seine Augen gegen den Himmel zu richten.

FILMBULLETIN: Sie wollten also mit dem religiösen Element dem ganzen Film auch einen parabelhaften Charakter geben?

ULI EDEL: Wissen Sie, ich bin extrem katholisch aufgewachsen. Ein Leben lang wehrt man sich dagegen, aber trotzdem weiss man, dass der kulturelle Hintergrund halt entscheidend ist. Auch wenn wir versuchen, uns zu





Uli Edel

distanzieren: Es ist da. Sieben Jahre – das war eine lange Zeit. Sankt Blasien ist ein Internat, aber man kommt nur dreimal im Jahr nach Hause. Das heisst, man ist hermetisch von der Aussenwelt abgeriegelt. Nicht nur ein, zwei Jahre, nein, sieben. Neun hätten es eigentlich sein müssen, aber nach sieben bin ich raus. Und habe dann eine Band gegründet (lacht).

Diese Geschichten von Selby sind eigentlich archaische Geschichten. Und in der Tat arbeiten sie von der Methode her sehr stark wie die Geschichten des Alten Testaments. Das hat Selby sehr bewusst so angelegt. Auch das Alte Testament jagt den Leser erst einmal durch ein emotionales Gewitter, ein Wechselbad. Durch extreme emotionale Erfahrungen wie Neid, Hass, Missgunst. Da hat «Last Exit to Brooklyn» tatsächlich Ähnlichkeiten zur Bibel. Für den Film wollte ich diesen emotionalen «impact» natürlich nutzen. Dem Zuschauer soll gar nicht so viel Zeit bleiben, während des Betrachtens des Films ausführlich über das Gesehene reflektieren zu können. Ziel war, mit einem starken emotionalen Schub zu arbeiten, der danach eine starke Nachwirkung zeigt.

FILMBULLETIN: Mir ist aufgefallen, dass im Film vieles über emotionale Ausbrüche transportiert wird. War diese Extremität der Emotionen für Sie beim Angehen des Stoffes eine Vorbedingung?

ULI EDEL: Eines der Themen von Selbys Roman ist Gewalt. Und das kann man kaum umgehen. Das Buch geht da im Gegensatz zum Film noch viel weiter. Ich habe es anfänglich nie geschafft, den Roman wirklich in einem Zug durchzulesen. Ich musste ihn immer wieder weglegen. Um so etwas nun auf die Leinwand zu bringen, muss ich ein Gefühl dafür entwickeln, was ich selbst ertragen kann. Wieviel ist nötig, um die Situation klar zu machen oder um menschliches Verhalten einsehbar werden zu lassen? Auch ich hasse Gewaltdarstellung, wenn sie zur reinen Unterhaltung wird, nichts Erhellendes mehr hat, nur «entertainment» ist. Im Film habe ich diese Schlägerei

an den Anfang gesetzt, diese absolut sinnlose Tat, ohne irgendeine Gefühlsregung. Das war mir sehr wichtig, denn das wirkt durch den ganzen Film, zeigt dem Zuschauer, wo's lang geht. Bei Harry Blacks Tod habe ich mich unter anderem deshalb mit der Kamera abwenden können. Aufgrund der Vorinformation ist zu diesem Zeitpunkt ja klar, wie die Burschen mit ihm umgehen werden.

FILMBULLETIN: Das Medium Film verlangt nach einer Form, die dem Zuschauer die Möglichkeit gibt, sich mit einem möglichst kleinen Kreis von Figuren zu identifizieren. Woran haben Sie sich bei der Erarbeitung diesbezüglich orientiert?

ULI EDEL: Genau. Das war auch das Experiment. Es gibt wenig Beispiele dafür in der Filmgeschichte. AMERICAN GRAFFITI könnte man vielleicht die «schwarze» Version von LAST EXIT TO BROOKLYN nennen. Dort wird ebenfalls mit verschiedenen Figuren gearbeitet, auch wenn eine, die, von Richard Dreyfuss gespielt wird, dann doch klar dominiert.

FILMBULLETIN: Wenn Harry Black verschwindet, was verhältnismässig früh geschieht, verliert der Zuschauer seine erste Identifikationsfigur. Dass die Erinnerung an ihn am Schluss, der im Gegensatz zu dem im Buch ja eher optimistisch ist, nochmals auftaucht – wurde das aus dieser dramaturgischen Schwierigkeit heraus so konzipiert?

ULI EDEL: In der Tat habe auch ich lange geglaubt, dass Harry Black nochmals erwähnt werden müsste, nochmals auftauchen sollte. Dies einfach, weil es ungewöhnlich ist, dass jemand zu solch einem frühen Zeitpunkt einfach aus dem Bild verschwindet. Bei der Figur des Transvestiten Georgette ist das ja im Gegensatz dazu in Ordnung.

FILMBULLETIN: Sie oder er ist aber eine Nebenfigur.

ULI EDEL: ... ein Go-Between. Er gibt Harry Black nur einen Wink, dass mit seiner Sexualität etwas nicht in Ordnung ist. Und Georgette führt ihn zu Regina, hat aber von Anfang an in dieser Umwelt keine Überlebenschancen. Man merkt gleich, er ist die verletzlichste Figur von allen. Und seine Vorstellung von Liebe ist nun wirklich eine Illusion. Nun, irgendwann war mir klar, dass alles, was man am Schluss mit Harry Black zeigen würde – im Stil: Hat er überlebt oder nicht? – etwas erzählt, was nicht notwendig ist. Die Geschichte von Harry Black ist mit dem Kreuzigungsbild erzählt. Da ist ein Kapitel zu Ende. Es gibt nichts, was man dem noch hinzufügen kann. Alles an-

dere wäre betuliche Erklärung oder Erläuterung gewesen. Denn es gibt ja noch eine andere Geschichte zu Ende zu erzählen, die von Tralala, die parallel zu der von Harry läuft. Wenn man so viele Figuren zusammen hat, muss man darauf achten, dass keine thematischen Wiederholungen entstehen. Deshalb überlebt Tralala deutlich. Was alle Figuren verbindet, ist letztlich die Suche nach Liebe oder die Sehnsucht nach Glück. Und im Unterschied zum Buch macht Tralala im Film diese Erfahrung. Sie muss zwar den Weg durch die Hölle gehen, irgendwann ihren ganzen Körper stigmatisieren lassen, um ihren Panzer durchbrechen und ihre Seele erreichen zu können. Sie hat bis zu diesem Zeitpunkt überhaupt keine Ahnung, was Liebe ist.

FILMBULLETIN: Die strukturelle Schwierigkeit ist angesprochen: Haben Sie das Gefühl, dass ein Film mit solcher Struktur ein breites Publikum erreichen kann?

ULI EDEL: Das war für mich als Regisseur nie eine Frage. Wenn man einen Film macht, darf man an solch eine Frage gar nie denken. Den Film muss ich so realisieren, wie ich glaube, dass es richtig ist. Die Überlegung, ob breites oder schmales Publikum, kann und darf dabei keine Rolle spielen. Sonst hätte man von vornherein Kompromisse eingehen müssen. Eine Besetzung etwa mit herausragenden Stars. Für die Hauptrolle einen zugkräftigen Namen.

FILMBULLETIN: Matt Dillon zum Beispiel.

ULI EDEL: Mit ihm hatte ich auch tatsächlich gesprochen. Er wollte unbedingt, war sogar bereit, die Rolle der Georgette zu spielen. Er wollte einfach in diesem Film drin sein, koste es, was es wolle. Wenn aber jemand wie Matt Dillon in einem solchen Film den Transvestiten spielt, steht für das Publikum nicht mehr der Transvestit als Figur im Vordergrund, sondern Matt Dillon, der einen Transvestiten spielt. Und das wollte ich nicht. Mir war wichtig, dass es unverbrauchte Gesichter sind. Ich werde oft gefragt, ja sagen Sie, wenn jemand dreissig Millionen D-Mark ausgibt, muss man doch das und jenes kalkulieren, um die Zuschauer auch ins Kino zu bringen. Das stimmt nicht. Auch in Los Angeles kann einem niemand mit Garantie vorhersagen, was es wirklich braucht, um an der Kinokasse Erfolg zu haben. Ich glaube, das wichtigste ist, dass man den Film für sich so gut wie nur irgend möglich macht. Ich jedenfalls stehe hinter meinem Film.

Mit Uli Edel sprach Johannes Bösigger