

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 29 (1987)  
**Heft:** 156

**Artikel:** Making Mr. Right von Susan Seidelman  
**Autor:** Schifferle, Hans  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867259>

### **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:** 23.02.2026

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

das gleiche. Da ist die Vorstellung, dass irgendwie das Kino, die Welt der Fantasie, eine andere Dimension vom Leben bietet, etwas das besser ist als das wirkliche Leben, oder eine Alternative dazu.

Am Themseufer in Shepperton, in der Nähe des Hauses meines Grossvaters, sind die Shepperton-Filmstudios. Da unten am Fluss drehten sie immer Aussenaufnahmen, und das war mein erster Kontakt mit dem Filmmachen: als Kind, wenn ich zuschaute, wie sie die Filme drehten. In *HOPE AND GLORY* fährt der Junge am Schluss zur Schule und sieht dann diese Dreharbeiten. Dahinter steckt die Idee, dass alles, wovon er Augenzeuge war, alles in seiner Imagination, wenn er mit den Zinnsoldaten spielte und was er sich dabei vorstellte, oder was er auf der Leinwand sah, *wirklich* gemacht werden kann – er kann das zu einer Realität machen.

Ausserdem ist es noch Krieg; aber man machte Filme mit deutschen Soldaten, man mythologisierte ihn schon, den Zweiten Weltkrieg; alles was passiert, ist bereits in Mythologie verwandelt.

FILMBULLETIN: Ist der Filmausschnitt, den der Junge im Kino sieht, einem wirklichen Film entnommen?

JOHN BOORMAN: Ich nahm den Dialog von Noel Coward, fast wörtlich aus *IN WHICH WE SERVE*, aber gedreht haben wir diesen Ausschnitt, mit anderen Schauspielern und anderen Situationen – die Schauspielerinnen sollte den Look der Vierziger haben. Die Hopalong Cassidy-Sequenz haben wir übrigens auch selbst gedreht.

FILMBULLETIN: Wie sind Ihre Dreharbeiten organisiert? Arbeiten Sie mit Story-board?

JOHN BOORMAN: Nur wenn eine Sequenz Spezialeffekte enthält, etwas, wo alles exakt ausgearbeitet werden muss. Sonst probe ich lange mit den Schauspielern bevor die Dreharbeiten beginnen, arbeite die Einstellungen heraus, mache kleine Skizzen für mich.

FILMBULLETIN: Zu welchem Zeitpunkt der Arbeit am Film, lange im voraus oder am Tag vor dem Drehen?

JOHN BOORMAN: In der Vorbereitungsphase, zusammen mit Kameramann und Ausstatter. Ich entwerfe das Design der Einstellungen sehr früh, wenn ich Sets bauen lasse. Zusammen mit dem Ausstatter baue ich die Sets um die Einstellungen herum, so dass genau das gebaut wird, was benötigt wird. Ich bin da sehr konsequent. Es gibt dann natürlich auch Änderungen während des Drehens. Jeden Sonntag

arbeite ich alle Einstellungen aus, die wir in der kommenden Woche machen werden, ich beschreibe alles für jeden Tag und lasse es am Montagmorgen verteilen, so dass jeder weiss, welche Einstellungen wir die Woche über machen werden. Ich lege fest, was in diesen Einstellungen gebraucht wird, Schienen für eine Kamerafahrt etwa, und ich beschreibe die Einstellung, die Bewegung der Kamera und der Leute, wann der Schnitt kommt: das überlege ich genau und schreibe es nieder.

FILMBULLETIN: *HOPE AND GLORY* ist weniger aggressiv, in Geschichte und Inszenierung, als Ihre anderen Filme, *DELIVERANCE* oder *ZARDOZ* zum Beispiel; es ist ein sehr poetischer Film.

JOHN BOORMAN: Er ist mit Liebe gemacht, mit sehr viel Liebe sogar. Die Kamerabewegungen sind sehr sanft. Ich bin sehr glücklich mit *Philippe Rousselot*, der schon *EMERALD FOREST* für mich drehte. Er ist ausserordentlich empfindsam, sehr poetisch und feinfühlig. Das ist ungeheuer wichtig, das spüre ich immer mehr; die Technik der Kamera ist nicht so arg schwierig, man braucht natürlich Gespür, Knowhow, was die Ausleuchtung angeht, aber wichtiger für mich ist die Sensibilität den Schauspielern, dem Material gegenüber. Philippe unterwirft seine Forderungen als Kameramann immer der Szene, den Bedürfnissen der Schauspieler, er delegiert ohne dabei zu schreien, er schafft eine sehr gute Atmosphäre.

FILMBULLETIN: In Michel Ciments Buch wird auf einige Projekte von Ihnen hingewiesen: Dokumentarfilme mit Ihrer/über Ihre Familie und ihre Geschichte, Gespräche mit Familienmitgliedern. Hat *HOPE AND GLORY* diese Projekte ersetzt oder abgelöst?

JOHN BOORMAN: Ich habe so angefangen, dokumentarisch, im kleinen Rahmen, und dann habe ich mich schliesslich entschieden, es als Spielfilm zu machen. Ich verwendete das Material dafür, das ich schon entwickelt hatte. Ich bin aber sehr interessiert an so einer Art dokumentarischem, autobiografischem Kino, das sehr poetisch ist.

Das würde ich gern zu realisieren versuchen, die faszinierende Art und Weise, wie ihr Gedächtnis operiert, wie sie sich Dinge zurückrufen. Was mir schon bei *HOPE AND GLORY* sehr wichtig war: wenn man einen Film anschaut, dann mit unschuldigen Augen. Wenn man Kino macht, wenn man Bilder macht, versucht man immer – unbewusst vielleicht – zu erfassen, wie man die Welt als Kind sah, mit einer gewaltigen Klarheit und Lebendigkeit, man sah alles frisch und neu. Das ver-

suchen wir auch, wenn wir Bilder machen. Und wenn wir ins Kino gehen, fühlen wir uns irgendwie wie ein Kind. Das ist schwierig, wenn man Kritiker ist, weil man immer seine kritische Instanz dabei behält, aber für mich ist das entscheidende, mich zurückzulehnen und in einem Film zu verlieren: eine Erfahrung wie in der Kindheit. Und vielleicht ist die Welt durch die Augen eines Kindes zu sehen, die aufrichtigste Art und Weise, einen Film zu machen: indem man den Blick des Kindes wiederherstellt, zweifach, direkt und indirekt.

Das Gespräch mit John Boorman führte Fritz Göttler

## MAKING MR. RIGHT von Susan Seidelman

Drehbuch: Floyd Byars, Laurie Frank; Kamera: Edward Lachman; Produktionsdesign: Barbara Ling; Spezial-Effekte: Bran Ferren; Schnitt: Andrew Mondschein; Musik: Chaz Jankel.

Darsteller (Rollen): John Malkovich (Ulysses, Jeff), Ann Magnuson (Frankie Stone), Glennie Headly (Trish), Ben Masters (Steve Marcus), Laurie Metcalf (Sandy), Polly Bergen (Estelle), Hart Bochner (Don).

Produktion: Orion; Produzenten: Mike Wise, Joel Tuber; Ausführende Produzenten: Dan Enright, Susan Seidelman; Assoziierter Produzent: Andrew Mondschein. CH-Verleih: Monopole Pathé; BRD-Verleih: Twentieth Century Fox.

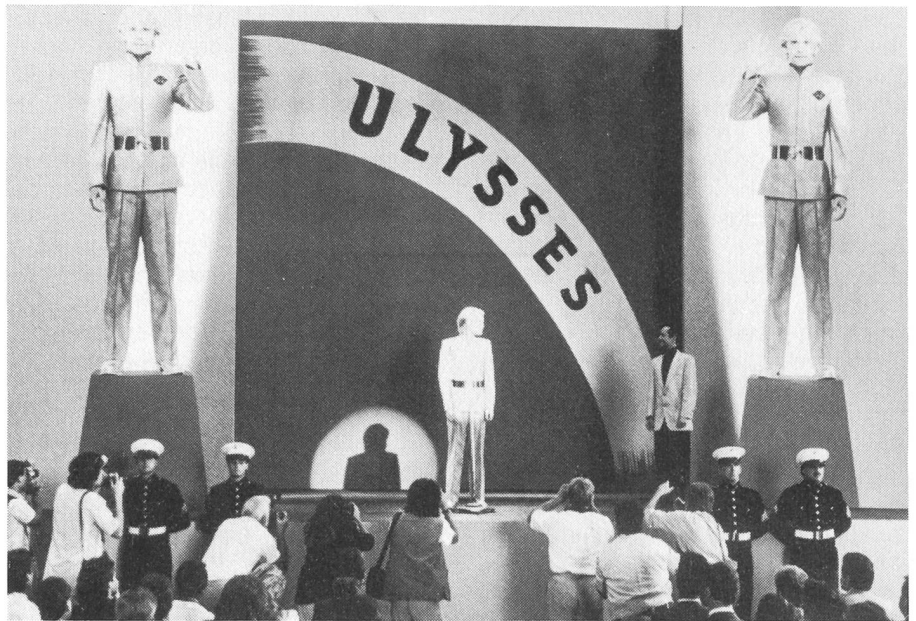
Sie trägt hochhakige Schuhe und Netzstrümpfe. Sie hat eine dunkelrot schimmernde Kurzhaarfrisur und fährt ein knallrotes Ford Mustang Cabrio. Frankie, anfang 30, sieht gut aus und hat Erfolg im Beruf. Eine Frau der achtziger Jahre soll sie sein, mit einem Touch der Fünfziger, eine burschikosweibliche Heldin, beeinflusst von älteren Kinobildern und neueren Werbevorbildern, dargestellt von der tol-

len Ann Magnussen, New Yorker Performance-Künstlerin und Gelegenheits-Filmschauspielerin (in VORTEX von Beth B., als New Wave Slut in Tony Scotts THE HUNGER).

Frankie Stone, der Name ist Programm, eher noch der Klang nach grossstädtischer Romantik als die Ähnlichkeit mit «Frankenstein». Als Imageberaterin im sonnigen Florida ist Frankie freilich eine Macherin, eine Make-up-Spezialistin neben, hinter und über den Männern. Sie kreiert Bilder. Ihrem Freund Steve Marcus, einem Politiker mitten im Wahlkampf, hat sie ein Öffentlichkeitsimage verpasst, doch dann wirft sie ihn aus der Kundenkartei und ihrem Privatleben. Ihr eigenes Traumbild fürs Herz hat Frankie noch nicht gefunden. Im Familien- und Bekanntenkreis beobachtet sie verquere Beziehungen. Ihre Freundin Trish hat sich gerade von ihrem Mann, einem Seifenoper-Star, getrennt, ihre kleine Schwester, ein Punkie, will auf ganz altmodische Weise einen jungen Kubaner heiraten, was wiederum die Mutter in Rage versetzt. Da bekommt Frankie den höchst merkwürdigen Auftrag, die PR-Arbeit für einen Roboter in Menschengestalt zu übernehmen. Ulysses, so der Name des Androiden, wird von seinem Erbauer Jeff Peters in einer High Tech Robotics Firma für eine Mission im All vorbereitet. Frankie soll ihn studieren und dann der Öffentlichkeit präsentieren. Es knistert, als sich Frau und Maschine gegenüberstehen. Als Ulysses, der blonde, blauäugige mechanische Parzival seine Eva sieht, droht er förmlich den Kopf zu verlieren. Und Frankie lernt in ihm schliesslich ihren Super-Underdog kennen.

Während die Männer die kaltglänzenden und zerstörerischen Maschinen lieben, scheinen die Favoriten der Frauen, die Muster an Menschlichkeit zu sein. Einen Elektrochip des «Terminators» hätte Ulysses aber sehr gut vertragen können, um ihn nicht ganz so lieb-unbeholfen herummarschieren zu lassen in seiner hellblauen und orangen Weltraum-Babykleidung. So nähert sich John Malkovichs Ulysses dem «Nummer 5»-Roboter aus John Badhams Film an, bei dem aber gerade die putzige Disney-Verfremdung eine grössere emotionale Wirkung erzielte.

Süsse Schwierigkeiten macht Ulysses bei seinen ersten Schritten in die Welt. Seine Unschuld und seine Hilflosigkeit reizen natürlich die in der hektischen Welt befangene Frankie, und dabei verliert sich ganz die Magnussen-Figur. Durch die Standardsituationen der Komödie (gekonnt gespielt von





den Nebendarstellern) stolpert Ulysses, um zum Schluss bei einer Feier mit allen Beteiligten in ein Wasserbecken zu fallen, wo sich dann alle Beziehungen, Verstrickungen und Verwechslungen in einem chaotischen Strudel auflösen.

Ein wenig interessanter als der Traumprinz-Android ist sein Schöpfer. Jeff Peters (ebenfalls von Malkovich gespielt) ist eine milde Ausgabe des verrückten Wissenschaftlers, ein besessenes altgewordenes Spielberg-Kid. Den Android hat er geschaffen nach seinem Ebenbild. Befreit von den Schwierigkeiten menschlicher Beziehungen sollte er sein. «Ich bin nicht so gut in der Gesellschaft von Menschen», diesen schönen Satz sagt Jeff Peters und entschwindet im All, während er mit seinem Geschöpf einen Teil von sich auf der Erde zurücklässt.

Seidelmans Film ist wie jede gute Comedy nach dem Baukastenprinzip konstruiert. Sie nimmt die Komödie ernst, das ist gut. Sie will geschmackvoll und sophisticated sein, das ist nur vorsichtig. So gibt es keine richtig absurden Szenen und keine hemmungslosen Tränendrucker. Ein netter Film, so nett wie Ulysses. Aber was ist das für ein Kompliment? Die Funken hätten stieben müssen, die Tränen rollen und am Ende ein Lied ertönen, «Just Me and My Robot».

Hans Schifferle

## Gespräch mit Susan Seidelman

FILMBULLETIN: Ihre ersten Filme machten Sie als Studentin an der New York University, wir kennen nur die Titel: Die Inhaltsangabe von YOU ACT LIKE ONE, TOO erinnert mich ein wenig an Chantal Akermans JEANNE DIELMAN, einen Film, den Sie vielleicht kennen...

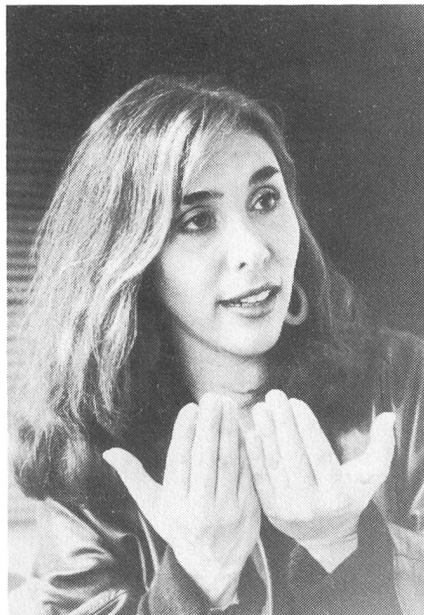
SUSAN SEIDELMAN: Bestimmt ist meiner nicht ganz so lang. YOU ACT LIKE ONE, TOO dreht sich um die Langlewetheit eines Hausfrauendaseins, um eine Frau, die eine Affäre hat mit einem Fremden, den sie in einem Einkaufszentrum kennenlernt. Es stecken also schon einige Elemente darin, die später in der Figur Rosanna Arquettes in DESPERATELY SEEKING SUSAN wieder auftauchen. Er spielt an einem einzigen Tag, am 30. Geburtstag dieser Frau und der Titel stammt aus einem Kinderlied: «Happy birthday to you /

You look like a monkey / And you act like one, too.»

DEFICIT, mein zweiter Film, war mein Versuch, eine Detektivgeschichte zu erzählen, einfach eine Suspense-Story zu machen, in der kein Platz für Psychologie war. Etwas völlig anderes also. Erzählt wird die Geschichte eines Vaters und eines Sohnes, und es kommen keine Frauen darin vor. Der Film war zwar interessant, aber ich war mit dem Resultat nicht ganz zufrieden.

FILMBULLETIN: Waren das völlig unabhängige Produktionen oder gab es Gelder von einer Fernsehanstalt?

SUSAN SEIDELMAN: Es waren reine Studentenfilme. Die Schule stellte die Kamera, das Filmmaterial und besorgte die Entwicklung. Man konnte an der Filmschule alle möglichen Dinge machen, während man sein Handwerk erlernte und versuchte, sei-



nen Stil zu finden – ohne Druck von aussen. Das ist etwas, das ich an Film-schulen sehr schätze.

FILMBULLETIN: Es war wohl zu jener Zeit, dass Sie eine Art stock company um sich versammelten, Leute, mit denen Sie später in SMITHEREENS und DESPERATELY SEEKING SUSAN wieder zusammenarbeiteten...

SUSAN SEIDELMAN: Das gesamte Team von SMITHEREENS bestand aus Leuten, die ich an der Filmschule kennengelernt hatte und die an meinen Kurzfilmen beteiligt waren. Etwa der Kameramann, Chirine El Khadem, der DEFICIT und YOURS TRULY, ANDREA G. STEEN fotografiert hatte. Produzentin war die Schauspielerin aus YOURS TRULY, ANDREA G. STEEN, der Regieassistent immer der gleiche. Die Frau, die die Kostüme für SMITHEREENS gemacht hat, war dann Assisten-

tin für die Kostüme in DESPERATELY SEEKING SUSAN. Im ganzen waren es vielleicht zehn Leute, die sich immer wieder zusammenfanden...

FILMBULLETIN: Es ist doch wohl ganz anders mit Freunden zu arbeiten, als einen Film für eine grosse Produktionsgesellschaft zu drehen.

SUSAN SEIDELMAN: Es gibt da schon Unterschiede. In DESPERATELY SEEKING SUSAN habe ich nicht mehr mit der gleichen Gruppe von Freunden gearbeitet. Aber auch mit dem Kameramann Ed Lachman war ich seit vielen Jahren befreundet. Ed kommt ebenfalls vom Independent Cinema – er hat für Wenders gearbeitet und Dokumentarfilme gemacht – und hat den gleichen Background wie ich. Es ist also nicht so, dass ich zuerst als unabhängige Filmemacherin arbeitete und dann einen Film, mit allen möglichen Leuten, zu denen ich keine Beziehung hatte, für ein Studio gemacht habe.

FILMBULLETIN: Und Ihr dritter Kurzfilm YOURS TRULY, ANDREA G. STEEN?

SUSAN SEIDELMAN: Andrea G. Steen ist ein zehnjähriges Mädchen, das beobachtet, wie ihre Mutter sich in einen Mann verliebt, der dann zu ihnen zieht. YOURS TRULY, ANDREA G. STEEN beschreibt also die Liebe zweier Erwachsener aus der Sicht eines zehnjährigen Mädchens.

FILMBULLETIN: Sie sagten einmal, Sie seien vom traditionellen Hollywood-Kino beeinflusst, Sie hätten bei DESPERATELY SEEKING SUSAN an bestimmte screwball comedies gedacht, an Schauspielerinnen wie Claudette Colbert oder Carole Lombard. Gibt es auch weibliche Regisseure, für die Sie eine besondere Vorliebe haben? Ich denke nicht nur an Chantal Akerman, sondern auch an jemanden wie Ida Lupino, die sich gar nicht gerne als woman director bezeichnete und sich eher als *professional* verstand...

SUSAN SEIDELMAN: Ich mochte JEANNE DIELMAN wirklich gerne. Aber meine Lieblingsregisseurin – nicht von einem philosophischen Standpunkt aus, sondern einfach, weil ich einige ihrer Filme sehr mag – ist Lina Wertmüller. Das ist eine mutige Frau, die ihren Stil nicht versteckt. Ihre Filme sind so gewagt, dass mich, selbst wenn ich mit ihren politischen Ansichten nicht immer übereinstimme, allein ihre handwerklichen Fähigkeiten beeindrucken, die Art, wie sie in den siebziger Jahren Filme machte – ihre neueren habe ich nicht gesehen.

Ich mache Filme von einem weiblichen Standpunkt aus, habe mich selbst aber immer als *professional* verstanden: das eine schliesst das andere nicht aus.