

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 31 (1989)
Heft: 167

Artikel: The Moderns von Alan Rudolph : Profit ist Betrug ist Zerstörung
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867314>

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: 22.02.2026

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



Wer da nun als berühmt oder als unberühmt zu betrachten ist, erlaubt der Film gar nicht erst zu fragen

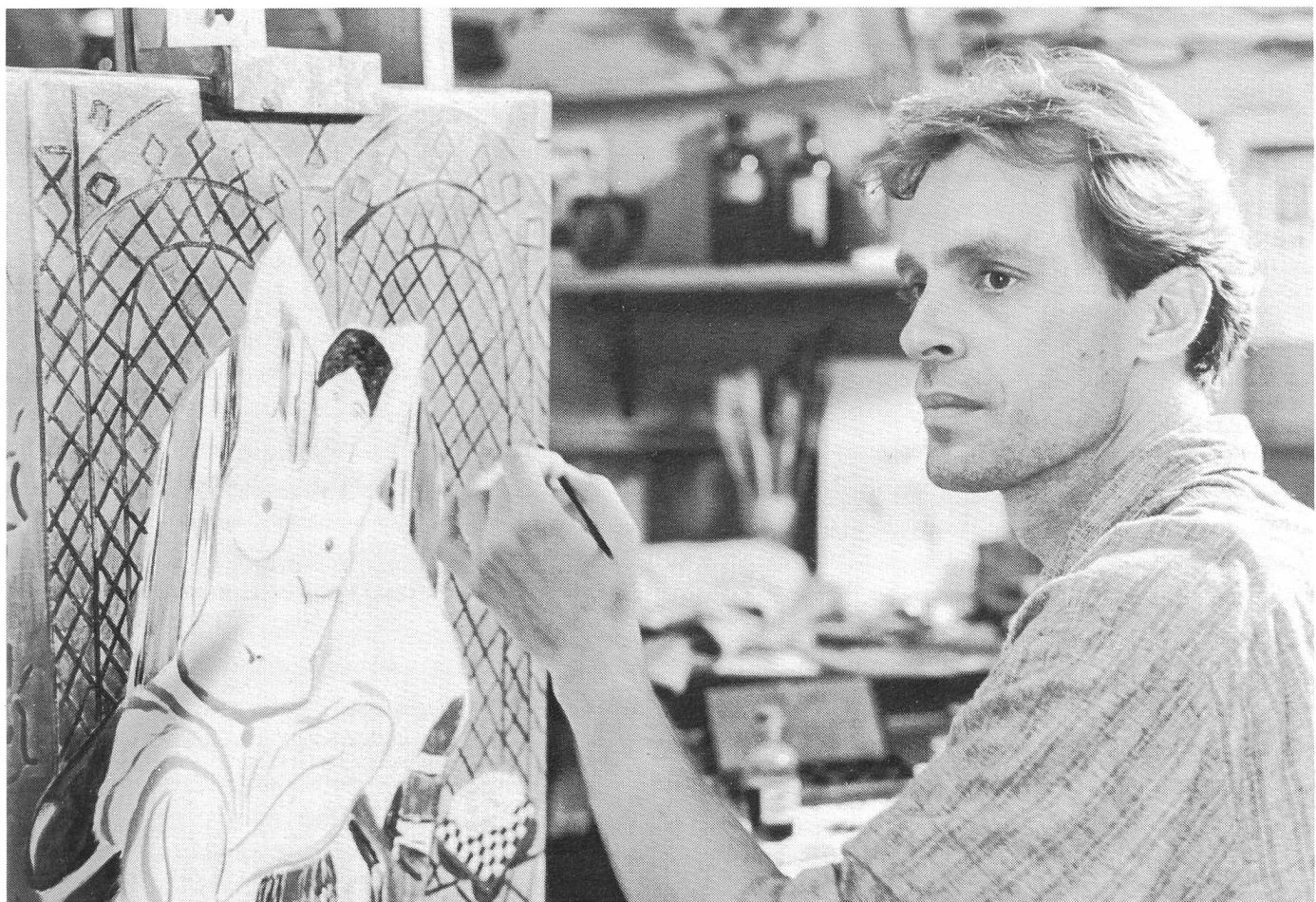
THE MODERNS von Alan Rudolph

Profit ist Betrug ist Zerstörung

Von seinen elf Filmen habe noch kein einziger etwas Nennenswertes an klingernder Münze eingebracht, versichert Alan Rudolph auf der Terrasse des Excelsior. Halb trotzig, halb bedrückt fügt er hinzu, wenn Produzenten Geld verlieren wollten, müssten sie es bloss in eine seiner Unternehmungen stecken. Rudolph begleitet an der Mostra von Venedig des Jahres 1988 seinen erfolglosen Autorenfilm *THE MODERNS*, der keinen Preis gewinnen wird und auch von der knallharten italienischen Kritik übergangen wird.

Im Jahr davor war er wegen seines nicht weniger erfolglosen kommerziellen Auftragsfilms *MADE IN HEAVEN* auf dem Lido. Allerdings desavouierte er damals, unter vorgehaltener Hand, diese Produktion mehr, als dass er sie auftragsgemäß verteidigt hätte. Er war als ausführender Regieprofi engagiert worden, trotzdem hatte die produzierende Major zuletzt noch ganze Teile jenes Films, den wir getrost vergessen dürfen, ummontiert. Ich brauche nicht zu fragen, warum Rudolph seine untadelige Reputation mit derlei

Jobs gefährdet. Man muss schliesslich leben, selbst in einer entlegenen ländlichen Provinz Kaliforniens abseits Hollywoods, wie er es tut. Rudolph war einmal Assistent, Szenarist und Protégé Robert Altmans, der 1976 seinen Zweitling *WELCOME TO L. A.* produzierte. Um aus dem langen Schatten seines Beschützers zu treten, hat er lange Jahre benötigt. Noch in seiner vorletzten nennenswerten Arbeit, *TROUBLE IN MIND* von 1985, waren Altmansche Manierismen zu finden, und zwar ist da besonders an je-



Der bestgeratene unter den schauspielernden Söhnen des alten John Carradine: Keith Carradine in einer der Hauptrollen

nes Gewirr durcheinanderlaufender Figuren zu denken, das der Lehrmeister in seinen besten Stücken ebenso leicht anrichtet, wie er es dann wieder auflöst. Ähnliches gilt für den ein Jahr früher entstandenen, sehr schönen und witzigen *CHOOSE ME. THE MODERNS* jetzt, der von mir aus gut und gern Rudolphs reifster Film ist, erinnert nur noch in einem an Altman, und das ist die Besetzung einer der Hauptrollen mit Keith Carradine.

Der bestgeratene unter den schauspielernden Söhnen des alten John Carradine fiel erstmals 1975 in *NASHVILLE* in der Rolle eines Country-sängers und Songwriters auf, der den fiktiv wie real selbstverfassten Titel *I'm Easy* darbot und mit einer weiteren Eigenkomposition, *It Don't Worry Me*, mindestens in der Handlung jenes besonders denkwürdigen von Altmans Filmen einen Hit landete. Carradine, den Altman seinem Erben vermachte, sollte dann in dessen meisten Filmen spielen. Zusammen mit der Kanadierin Geneviève Bujold und der Chaplin-Tochter Geraldine bildete er bald einmal den Kern einer eigentlich verschworenen *stock company* Rudolphscher Observanz. Derlei Trup-

pen wiederkehrender Akteure scharen sich gern um Autoren, die wie Allen, Bergman, Fellini oder neuerdings auch, im fernen Montreal, Denys Arcand an die Schauspieler glauben und ihnen vertrauen. Rudolph gehört zweifellos mit zu diesem Schlag von Regisseuren, die ihre Darsteller nicht nur bewirtschaften, sondern ihnen etwas von dem, was ihnen genommen wird, auch wieder verzinnt zurückerstatteten.

Everybody Who is Anybody

Keith Carradine, der ein wenig als Rudolphs anderes Ich gelten darf, entführt uns diesmal, im Habitus eines Kunstmalers, ins Paris der zwanziger Jahre, auf die *rive gauche*, nach Saint-Germain-des-prés und den Montmartre, durch die historischen Künstlerquartiere hinein in den treibhauswarmen Dunst der *bistros*. Gruppiert um Figuren wie Gertrude Stein und natürlich Hemingway, haben sich in diesen Strassen und Lokalen illustre Vertreter der ersten Nachkriegsgeneration amerikanischer Künstler und Intellektueller, aber auch deren namenlose Möchtegern-Exponenten na-

mentlich von der neureichen Sorte in einer Art von selbstaufgeriegtem, garantiert originellem und kurzweiligem Exil zusammengefunden – *everybody who is anybody*, wie es so bündig heißt. Einem Überschuss an Geltingsbedürftigen entspricht das übliche krasse Manko an solchen, die wirklich etwas gelten können.

Wer da nun als berühmt oder als unbekannt zu betrachten ist, wer als fiktiv oder nichtfiktiv zu gelten hat oder auch nur wer da wer überhaupt ist, erlaubt der Film gar nicht erst zu fragen. Mit ebenso verspieltem wie spielverderberischem Vorbedacht versetzt Rudolph Fakten und Fiktionen beliebig ineinander und verwischt maliziös die Grenzen zwischen Dichtung und Wahrheit. Die Zeugnisse derer, die damals dabei waren oder dabei gewesen sein wollen – so streicht der Autor im Gespräch mit Bestimmtheit heraus –, seien zwar zahlreich und ausführlich genug, aber sie seien leider auch unentwirrbar widersprüchlich. Da sei ihm nur übriggeblieben, von Grund auf neu zu erfinden, wie es wirklich gewesen sein muss.

Den wahren Stoff des Films geben von daher Geist und Atmosphäre im

damaligen Pariser Amerikanermilieu her, ebenso der eine oder andere möglicherweise typische Lebenslauf, den Rudolph aus dem Zirkel jener Figuren herausgreift, ohne Akkuratesse im biographischen Detail anzustreben. Die Bildmotive, die dem Film das optische Gepräge verleihen, sind der Kunst von damals entlehnt, die man die moderne nannte, und ein ganz entsprechendes – ein modernes – Bild zeichnet seinerseits der Film von der Epoche und ihren Protagonisten. Er interpretiert das vorgegebene Material, so liesse sich sagen, auf ähnlich freie Weise, wie ein Modigliani damals seine Modelle malte. Die höchste Kenntlichkeit erreicht er in der Unkenntlichkeit. Verbürgt ist gar nichts, doch ist dafür alles wahrer als wahr. Wenn das Thema eine satirische Darstellung so gut wie unausweichlich macht, so geht Rudolph doch anders vor, als es Altman an nämlicher Stelle wohl getan hätte. THE MODERNS nimmt einen Weg, der zwar durch die Satire hindurch, aber dann auch wieder über sie hinausführt.

«F» for **Fake**

Von Echtheit und Falschheit in der Gruppe geht der Film also aus. Die entscheidenden Anstösse dazu gibt die Figur des Satirikers *l'oiseau*, der die Szene mit Spott überzieht, und zwar tut er das, selbstredend, unter dem Applaus der Verspotteten, die

sich dankbar wichtig genommen fühlen. Darüberhinaus erhebt dann aber Rudolph etwas Weitergehendes zum eigentlichen Thema, nämlich die Frage nach Echtheit und Falschheit in der Kunst unter den Bedingungen des freien Handels mit allem und jedem, sofern es nur Gewinn oder wenigstens eine hinlänglich rationelle Vernichtung der erbeuteten Überschüsse verspricht.

Nick Hart ist weder ein ausserordentlich begabter noch besonders erfolgreicher Maler, dennoch – oder eben gerade darum – bekommt er es mit namhaften Händlern und Sammlern zu tun, die die eigentlichen Freibeuter der Branche sind. Da ist namentlich der neureiche Angeber Stone, der sich eine Verblichene Harts, Rachel, als Zierfrau hält; und da sind die beiden durchtriebenen Mischlerinnen Libby Valentine und Nathalie de Ville. Der Kunstbetrieb braucht schamlose Auf- und Weiterverkäufer so sehr wie seine begnadeten Genies, doch kommt er anderseits auch ohne Fälscher nicht aus, wie sich umgehend erweist. Der Sicherheit zuliebe lässt nämlich Stone seine teuer zusammengekauften Originale von Hart kopieren, der Miete zu zahlen hat. Man muss schliesslich leben, auch in einer schäbigen Dachkammer der *rive gauche*, wie er es tut. Doch muss dann mit tödlicher Logik, sowie die Kopien gezogen sind, die Verderbtheit des kommerziellen Betriebs Verwechslungen übelster Art zeitigen. Die angerichtete Verwirrung

schützt die Originale nicht nur nicht, sondern gefährdet sie erst recht und macht ihre gelegentliche Vernichtung zuerst nur denkbar, bald aber auch wünschenswert. Unter dem Diktat des Marktes und der Krämerinnen und Krämer wird notwendigerweise das Falsifikat zum Inbegriff des Kunstwerks. Dem echten Bild hingegen, das nur Konfusion stiftet, nicht wahr, indem es keinerlei Mystifikation mehr gestattet, erwächst bloss Zerstörung. Wenn Profit und Betrug Synonyme sind, kann es ja auch kaum anders sein.

Pierre Lachat

Die wichtigsten Daten zu THE MODERNS:
Regie: Alan Rudolph; Buch: Alan Rudolph, Jon Bradshaw; Kamera: Toyomichi Kurita; Schnitt: Debra T. Smith; Ausstattung: Steven Legler; Kostüme: Renée April; Musik: Mark Isham.

Darsteller (Rolle): Keith Carradine (Nick Hart), Linda Fiorentino (Rachel Stone), Geneviève Bujold (Libby Valentine), Geraldine Chaplin (Nathalie de Ville), Wallace Shawn (Oiseau), John Lone (Betram Stone), Kevin J. O'Connor (Hemingway), Elsa Raven (Gertrude Stein), Ali Giron (Alice), Charlélie Couture (Charley), Ranee Lee (schwarze Sängerin), Michael Rudder (Buffy), Gailard Sartain (New Yorker Kritiker), David Stein (Kritiker), Marthe Turgeon (Eigentümerin), Didier Hoffmann (Priester).

Produzenten: Carolyn Pfeiffer, David Blocker; ausführender Produzent: Shep Gordon; assoziierter Produzent: Stuart Besser; Herstellungsleitung: Barbara Shrier. USA 1988. CH-Verleih: Neue Cactus, Zürich.

Gespräch mit Alan Rudolph

“Wir sind Gefangene einer Kultur, in der es nichts Neues mehr gibt”

FILMBULLETIN: Mr. Rudolph, stimmt es, dass Sie THE MODERNS schon seit fünfzehn Jahren verfilmen wollten? Weshalb hat es so lange gedauert?
ALAN RUDOLPH: Es waren zwölf Jahre, nicht fünfzehn Jahre. Weshalb es so lang gedauert hat? Bob Altman und ich unterhielten uns einmal und wir stellten fest, dass man niemals den Film machen kann, den man machen will, immer nur den, den man machen darf. THE MODERNS war ein Film, den

ich machen wollte. Ich dachte eigentlich, es würde mein zweiter Film, gleich nach WELCOME TO L. A. werden. Das Thema interessierte mich, ich denke, es ist unmöglich, nicht an diesem Thema interessiert zu sein oder sich nicht bewusst zu sein, dass es ein interessantes Thema ist. Das Paris der zwanziger Jahre war in erster Linie eine Erfahrung von Amerikanern, eine, die die Amerikaner geprägt hat. Bisher hatte ich aber noch nie einen Film über

Amerikaner in Paris gesehen, der irgend etwas erhellt oder aufgeklärt hätte, das waren immer nur Filme mit Tyrone Power oder Errol Flynn, die in Hollywood gedreht worden waren. Das Thema liess mich nicht mehr los, und irgendwie war THE MODERNS immer der nächste Film, den ich drehen wollte. 1978 war ich schon einmal sehr nahe dran: ich war mit Keith Carradine, für den ich das Buch geschrieben hatte, in Paris, und wir hatten