Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 31 (1989)

Heft: 167

Artikel: Gespräch mit Alan Rudolph : "Wir sind Gefangene einer Kultur, in der es nichts Neues mehr gibt"

Autor: Midding, Gehard / Rudolph, Alan / Müller, Robert

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867315

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: 07.01.2026

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

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 Blokker; 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 irgendetwas 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

schon Mick Jagger für die Rolle des Stone gewonnen. Dann wurde doch nichts daraus. Jon Bradshaw, der ein sehr guter Romanautor und auch ein guter Freund von mir war, fand, dass meinem Drehbuch zwei Dinge fehlten: eine richtige Struktur und... Leichtigkeit. Wir beide fingen ganz neu an, behielten aber das Thema der Fälschung und die Dreiecksgeschichte bei. Der Film besass wirklich diese Leichtigkeit, von der Jon gesprochen hatte, und das war mir sehr recht: mir kam es auf den Geist dieser Epoche an, nicht auf historische Genauigkeit. Und das ist auch eines der Merkmale dieser Zeit: es gibt keine Fakten, alles ist ein Mythos. Das historische Bild, das wir uns gemacht haben, besteht ja aus lauter subjektiven «Geschichten», die eine ganze Anzahl Individuen in ihren Memoiren aufgeschrieben haben.

FILMBULLETIN: Was sind für Sie die entscheidenden Mythen, die mit dieser Epoche verknüpft werden?

ALAN RUDOLPH: Die zwanziger Jahre waren wie eine grosse Party, bei der sich das zwanzigste Jahrhundert zum ersten Mal selbst feierte. Das ist die Ursache eines grossen Missverständnisses: wenn Sie in ein beliebiges modernes Museum gehen, werden Sie feststellen, dass alle Durchbrüche in der modernen Kunst nicht in den zwanziger Jahren, sondern bereits lange davor stattgefunden haben. Die zwanziger Jahre waren nur die Feier dieser Durchbrüche. Für mich besteht die Kunst der späten zwanziger Jahre nicht in der Malerei, sondern in der Kunst des Kaufens und Verkaufens. Geschäft und Kunst haben in dieser Epoche geheiratet und seither lauter illegitime Kinder gezeugt.

FILMBULLETIN: Empfinden Sie den Schluss – die Protagonisten fahren nach Hollywood – nicht als ein etwas zu klischeeträchtiges Bild für den Ausverkauf der Kunst?

ALAN RUDOLPH: Hollywood, der Film ganz allgemein, scheint für mich die perfekteste Verbindung von Geld und Kreativität zu verkörpern. Wenn plötzlich das Kaufen von Kunstwerken illegal würde, würde ein wirklicher Künstler dennoch weitermachen.

Ein wirklicher Künstler – und ich selbst halte mich nicht für einen – ist ein Getriebener, der seine eigene und auch unbekannte Wahrheiten suchen muss. Ich denke wirklich, dass die Heirat von Geschäft und Kunst das wirkliche, das greifbare Erbe der zwanziger Jahre ist. Zuvor haben beide schon miteinander geflirtet, aber plötzlich hatten sie eine ausgewachsene Liebesgeschichte. Wenn Sie heute lesen, dass ein Bild verkauft wurde, kommt es nicht mehr darauf an, was auf der Leinwand zu sehen ist. Es kommt darauf an, wer es gekauft hat, welchen Berühmtheitsstatus der Maler besitzt und wieviel es gekostet hat. Die Kunst ist zu einem Gebrauchsartikel der Gesellschaft geworden.

FILMBULLETIN: Dennoch haben die Pariser Jahre kreative Spuren bei den unterschiedlichsten Künstlern hinterlassen: Hemingway, Fitzgerald, Cole Porter und viele andere. Die Pariser Jahre sind zu einem Teil der amerikanischen Kultur geworden.

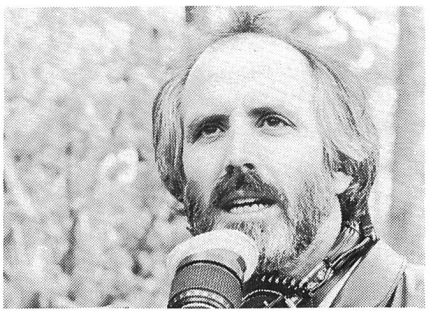
ALAN RUDOLPH: Ja, das Erbe ist vielleicht wichtiger als die damalige Zeit. Denn damals gab es keine Zusammenhänge, es gab keine Bewegung, zu der man sich zusammenschloss. Es gab nur lauter Individuen, die nach Paris gingen. Für jeden Ernest Hemingway gab es vielleicht 20'000 Fred Hemingways, die dort waren und über die niemand mehr spricht. Die Zeit hat eben ihre Legenden nach sich gezogen.

«F» for Fake: Von Echtheit und Falschheit in der Gruppe geht der Film also aus

Ich denke, dass mein Film ein liebevolles, nicht ganz ehrerbietiges und ein rechtmässig humorvolles Bild der Epoche zeichnet. Aber viele konservative Kritiker, denen der Sinn für Humor fehlt, schrieben: «So war es in Wirklichkeit natürlich nicht!» Sie zogen es vor, an die Legenden zu glauben. Fitzgerald blieb weniger als ein Jahr in Paris, er kam nicht klar dort und reiste zurück. Hemingway ist natürlich die legendäre, überragende Figur dieser Zeit. Aber mit dieser Legende wollten wir uns einen Spass erlauben, wir wollten die Hemingway-Statue zeigen, bevor der Zement getrocknet ist. Er wandelt wie ein Geist durch den Film, an dieser Figur ist nichts Wahres: alle Personen um ihn herum geraten ihm zu Erdichtungen seiner Phantasie.
Man nannte Paris damals «the great good place», der Ort, an dem man gewesen sein musste. Das «Kommunistische Manifest» wurde in Paris geschrieben und sehr viele Arbeiten von Hemingway, Fitzgerald und Henry Miller, die zu Manifesten der amerikanischen Kultur geworden sind, entstanden dort oder wurden von der Zeit inspiriert. Die wichtigste Erfahrung für die Amerikaner war jedoch, dass Leute, die völlig unbekannt waren, herüberkamen, ein, zwei Jahre in Paris als Künstler lebten und dann in die USA zurückfuhren. Nick Hart ist in meinem Film die perfekte Verkörperung dieses Prinzips, des Hemingway-Prinzips.
Ich denke, ohne diesen historischen Moment würde die amerikanische Kultur, wie wir sie heute kennen, tatsächlich nicht existieren. Es war für Tausende und Abertausende von Amerikanern die Gelegenheit, wirkliche Kunst kennen zu lernen. Damals waren die USA doch noch ein kulturelles Grenzgebiet, sind es in gewisser Hinsicht auch heute noch.

FILMBULLETIN: Ihr Film vermittelt den Eindruck, dass alle wichtigen Figuren sich in einer Übergangssituation befinden.
ALAN RUDOLPH: Ja, aber ich denke, das ist auch eine ganz allgemein amerikanische Erfahrung, die sich nicht nur auf die zwanziger Jahre bezieht. Aber für die meisten Figuren des Films gilt sicher, dass sie die entscheidenden Lernprozesse durchlaufen, bevor ihr Leben – wie bei Hemingway – zum Mythos wird.
Keith (Carradine) und ich sprachen darüber. Er gehört zu den Schauspielern, die für ihre Rolle eine backstory entwerfen, einen Lebenslauf, auf den im Film vielleicht niemals Bezug genommen wird, der aber für den Schauspieler dennoch wichtig wird, weil er der Rolle eine Dimension der Vollständigkeit gibt. Die Figur, die Keith spielt, wurde geboren, als es noch keine Elektrizität gab, vielleicht in einem kleinen Ort in Ohio, und fünfundzwanzig Jahre später nimmt er an einem Krieg teil, in dem Flugzeuge Bomben abwerfen!
Das scheint mir das Entscheidende an dieser Epoche zu sein: diese Generation wurde zum ersten Mal mit dem zwanzigsten Jahrhundert konfrontiert. Die einzigen bahnbrechenden Dinge, die danach entwickelt wurden, sind das Fernsehen und die Atombombe.
FILMBULLETIN: Die Rast- und Ziellosigkeit der Kamerabewegungen entspricht ein wenig dieser Lebenssituation der Figuren. Dieses Prinzip hat mich an Altmans Chandler-Verfilmung THE LONG GOODBYE erinnert.
ALAN RUDOLPH: Der Film hat keinen richtigen plot, irgendetwas muss sich doch bewegen! (lacht) Die Kamerabewegungen folgen keinem bewussten Prinzip. Es ist aber interessant, dass Sie an THE LONG GOODBYE denken mussten. Mir war diese Parallele bis zu diesem Augenblick nicht bewusst. Aber Sie haben Recht: ich habe bei THE LONG GOODBYE als Regieassistent mitgearbeitet.
FILMBULLETIN: Haben Sie die Dreiecksgeschichte im Film bewusst so angelegt, dass sie ein Problem darstellt, das in Amerika nicht gelöst wurde und mit nach Frankreich transferiert wurde? Nick und Rachel kennen sich schon aus Amerika, sind sogar verheiratet miteinander.
ALAN RUDOLPH: Das war keine bewusste intellektuelle Entscheidung. Schauen Sie, die Symbolik des Films ist sehr billig und sehr einfach. Stone repräsentiert die Zukunft, also unsere Gegenwart, in der die materiellen Werte die Werte der Kreativität überwiegen. Rachel ist die moderne Frau, die zunächst von einem Mann ausgehalten wird und am Ende völlige Freiheit besitzt. Nick Hart ist ein Künstler (oder besser: ein sogenannter Künstler), der von seinen Visionen und Sehnsüchten getrieben wird, der aber – wie alle zeitgenössischen Künstler – die Verführungen des Kommerzes kennenlernt: er muss den Faust spielen. Wirklichen Sinn ergibt für mich das Dreieck erst, wenn man sieht, dass Rachel zwischen Kunst und Kommerz hin- und hergerissen ist. So betrachtet, bin ich mir nicht sicher, ob das Filmende tatsächlich ein Happy End ist: die beiden gehen nach Hollywood, aber wer weiss, ob Rachel Nick nicht schon am Bahnhof schon wieder verlässt?
FILMBULLETIN: Dem Moment der Übergangssituation, auch einer kunstgeschichtlichen Übergangssituation entspricht auch der Stil des Films, etwa im Übergang von Schwarzweiss zu Farbe. Dennoch nehme ich nicht an, dass für Sie bei THE MODERNS das Verhältnis von Kino und den anderen Künsten ein mimetisches ist?
ALAN RUDOLPH: Der Übergang von Schwarzweiss zu Farbe löst natürlich viele Probleme, auch erzählerische Probleme. Er hat auch etwas zu tun mit Vergangenheit und Gegenwart, vielleicht sogar mit der Photograpie und dem Kino. Die Farbe muss selbstverständlich in einem Film über Malerei eine grosse Rolle spielen. Und die Farbe hat eine umso stärkere Wirkung, wenn der Film zuerst schwarzweiss ist.
Für mich hat es aber auch etwas mit dem Übergang zur Moderne zu tun. Und das Kino reflektiert in idealer

Für mich besteht die Kunst der späten zwanziger Jahre nicht in der Malerei, sondern in der Kunst des Kaufens und Verkaufens. Geschäft und Kunst haben in dieser Epoche geheiratet und seither lauter illegitime Kinder gezeugt.


Alan Rudolph

Weise unser modernes Leben: es ist ein bisschen korrupt, nicht ganz wahrheitsgetreu. Die Malerei ist schon per Definition eine viel reinere Kunstform.
FILMBULLETIN: Sie haben Paris als einen mythischen Ort in Montreal nachbauen lassen, als eine in sich abgeschlossene Welt. Ist der Verzicht auf den Realitätsanspruch auch ein Reflex auf die damals zeitgenössischen Kunstentwicklungen?
ALAN RUDOLPH: Paris in den zwanziger Jahren war eine Welt, wie sie in sich abgeschlossener nicht hätte sein können. Eine der wichtigsten Bewegungen der Epoche, der Surrealismus, behauptete, dass es keine Realität gibt, dass alles nur ein Traum ist. Diesem Geist wollte ich schon treu bleiben.

Für mich ist allerdings der Kubismus der entscheidende Durchbruch in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Mein erster Impuls war: «Wie gern würde ich daraus einen kubistischen Film machen!» Aber das kann man nicht, oder zumindest ich kann es nicht. Vielleicht hätte ich es zu einem bestimmten Zeitpunkt wirklich versucht, aber ich wollte schliesslich auch einen unterhaltsamen Film machen! Meiner Ansicht nach ist der Stil des Films sehr konservativ, vor allem verglichen damit, wie ich ihn früher gedreht hätte.
Ich würde aber gern noch einmal auf Ihre Frage nach dem Realitätsanspruch zurückkommen. Mir gefielen die Dokumentaraufnahmen von Paris am Anfang sehr gut: sie laufen im Zeitraffer ab, da weiss jeder Zuschauer sofort, dass das nicht real ist. Charlélie Couture, der wunderbare Pianist im Film, stammt aus Paris, und er sagte zu mir: «Du wirst eine Menge Ärger mit den Parisern bekommen, denn die werden wissen, dass die Strassen und Schauplätze nicht wirklich so aussehen.» Ich antwortete nur: «Warten wir ab.» Natürlich ist das Paris des Films ein imaginäres Paris. Heute hat die Stadt auch eine ganz andere Fassade. Die Stadt, die wir suchten, existiert gar nicht mehr. Wir drehten den Film in der Altstadt von Montreal, in nur zwei oder drei Strassen (ich fürchte, das sieht man dem Film auch an!). Das alte Montreal ist in vieler Hinsicht eine Kopie von Paris. Als ich Charlélie dann den fertigen Film zeigte, sagte er: «Mein Gott, den Film zu sehen, weckte in mir ein Heimweh nach einem Paris, das ich nie erlebt habe!»
FILMBULLETIN: Das Motiv des «trompe l'oeil» zieht sich durch den gesamten Film: allein schon die typisch französischen Wandspiegel sind für Sie in den Cafészenen ständiger Anlass für visuelle Irritationen. Entspringt dies einer blossen Lust am Spiel?
ALAN RUDOLPH: Diese Möglichkeit der Täuschung gilt doch nicht nur für das Kino, auch für die Malerei! Die Malerei hält einen Moment fest, überträgt ihn, wird aber nie einen Moment der Realität widerspiegeln können. Auch die Photographie ist nicht mit der Realität identisch, sie hält nur ein kurzes Aufblitzen im Vergehen der Zeit fest. Sie ist wie eine Erinnerung. Und Erinnerungen verändern sich, wie man sich selbst auch verändert. Die Erinnerungen haben ihren eigenen Schnitt, sie schneiden die Realität so um, wie sie es wollen.
In THE MODERNS wollte ich dem Geist der Epoche gerecht werden. Damals lebte ich zwar noch nicht, aber nach allem, was ich gelesen habe, hatte die Zeit die Qualität eines Traums.

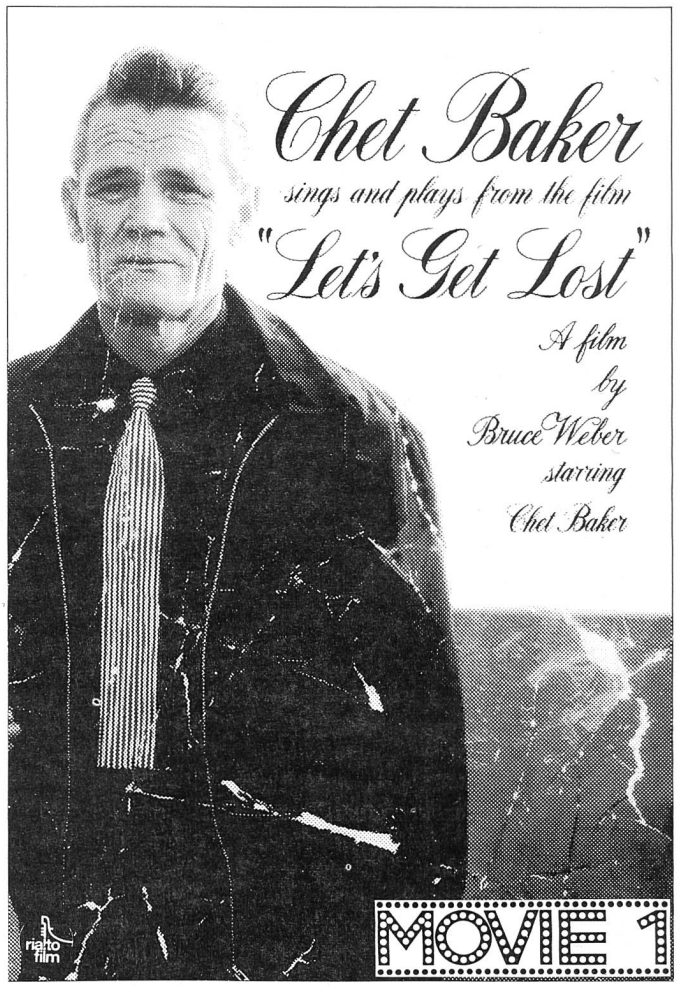
Heute kommt es bei einem Bild nicht mehr darauf an, was auf der Leinwand zu sehen ist. Es kommt darauf an, wer es gekauft hat, welchen Berühmtheitsstatus der Maler besitzt und wieviel es gekostet hat.

Geraldine Chaplin

FILMBULLETIN: Kommen wir noch einmal zurück zum Thema der Täuschung und vor allem dem der Imitation: worin besteht für Sie die enge Beziehung zwischen diesen Themen und dem Paris der zwanziger Jahre?
ALAN RUDOLPH: Die Gesellschaft, in der wir leben, ist seit den zwanziger Jahren nicht mehr unschuldig. Es ist eine Gesellschaft der Imitation und Fälschung geworden. Das ist das wahre Erbe dieser Epoche. Was den Stil angeht, verdanken wir der Zeit ungeheuer viel: wenn Sie ein Schwarzweiss-Photo von mir machen würden, vielleicht vor einem etwas veränderten Hintergrund, dann könnte man glauben, dass es in Paris in den Zwanzigern entstanden ist. Nun, wenn ich von «wir» spreche, denke ich natürlich in erster Linie an die amerikanische und die französische Kultur. Ich glaube, für Deutschland etwa war das Berlin der frühen Dreissiger viel entscheidender.
Unsere heutige Kultur wird doch von der Imitation bestimmt. Unsere Generation muss die Überreste einer Generation aufsammeln, die aufgehört hat, zu produzieren. Wir re-interpretieren Dinge, die ohnehin schon sehr wenig Substanz haben. Ein Durchbruch, eine bahnbrechende Veränderung kann nur geschehen, wenn man etwas Originelles macht. Aber wir alle sind Gefangene einer Kultur, in der es nichts Neues mehr gibt.
Der bedeutendste moderne Künstler ist für mich Marcel Duchamp: er hat alles nur einmal gemacht, hat dann aufgehört und nur noch Schach gespielt. Man sagt, dass Andy Warhol bedeutend ist. Sein Beitrag war, dass er den Abfall in den Ausstellungsraum gebracht hat. Duchamp hat das alles schon vor fünfzig Jahren gemacht. Wie Oiseau am Ende meines Films sagt: «Von nun an gibt es nur noch Imitatoren von Imitatoren.» In dieser Hinsicht hat der Film vielleicht mehr über das «Heute» auszusagen als über die zwanziger Jahre.
FILMBULLETIN: Das macht der Schwenk in der letzten Cafészene deutlich: auf einmal sieht man an der Bar ein paar Punks.
ALAN RUDOLPH: Das Schönste, was ich dazu bisher gehört habe, war eine Frage, die mir gestern ein Journalist stellte: «Haben mich da meine Augen nicht getäuscht? Habe ich das wirklich gesehen?» Ich sagte: «Ich weiss nicht, aber ich glaube, ich habe das gleiche gesehen wie Sie. Aber sicher bin ich mir nicht!»

Mit Alan Rudolph sprachen
Gerhard Midding und Robert Müller

Jetzt überall im Kino



Hier treffen sich Monat für Monat Top-Filmemacher wie Bernardo Bertolucci, Brian De Palma, Steven Spielberg, Sidney Lumet, Louis Malle, Roland Joffé, Woody Allen oder Mike Nichols.

Hier gehören Auftritte von renommierten Stars wie Meryl Streep, Jack Nicholson, William Hurt, Glenn Close, Debra Winger, Jeff Bridges, Kim Basinger oder Melanie Griffith so gut wie zum Alltag.

Hier werden der gute Unterhaltungsfilm wie auch das anspruchsvolle Studio-Oeuvre gepflegt, Tag für Tag - 365 mal im Jahr!

Abonnieren Sie Ihren eigenen Spielfilmkanal. TELECLUB ist der einzige Pay-TV-Kanal im schweizerischen Kabelnetz. Als Abonnent können Sie auf Ihrem Bildschirm Tag für Tag die grosse Welt des Kinos geniessen. Nonstop von 11.00 Uhr vormittags bis 03.00 Uhr nachts. 300 internationale Filmerfolge pro Jahr – die meisten davon TV-Premieren.

Ein Tip für alle Nicht-Abonnenten: Die Info-Show auf dem TELECLUB-Kanal. Täglich 13.30 – 14.00 Uhr und 17.30 – 18.00 Uhr.
Information und Anmeldung bei:
TELECLUB AG, Postfach, 8048 Zürich, Telefon 01 / 492 44 33.

Anspruchsvolles Kino am TV.