

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 38 (1986)
Heft: 14

Rubrik: Film im Kino

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>

Franz Ulrich

Barbarosa

USA 1981.

Regie: Fred Schepisi
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/201)

Ende der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts stolpert der deutschstämmige Karl (Gary Busey) durstig durch das verdornte Grenzgebiet des südlichen Texas. Er ist auf der Flucht vor den Brüdern seines Schwagers Pahmeyer, den er aus Versehen getötet hat. Unversehens sieht er sich einem zottelbärtigen Alten gegenüber, der seinerseits einen Verfolger erschossen hat. Der Alte (Country-Sänger Willie Nelson) ist vom tumben, naiven Bauernlümme mit Latzhose und Schlapphut amüsiert und nimmt das unerfahrene Greenhorn unter seine Fittiche, um sich um ihn zu kümmern und ihn vor seinen Verfolgern zu schützen.

Der Alte wird Barbarosa genannt, weil sein grauer Bart symbolisch vom Blut rot gefärbt ist, das er in einer jahrzehntelangen Familienfehde vergossen hat. Vor vielen Jahren heiratete er in Mexiko drüben Josephina (Isela Vega), eine Tochter der stolzen Sippe der Zavalas, gegen den Willen des Familien-Patriarchen Don Braulio (Gilbert Roland), dem er das Leben gerettet hatte. In der Hochzeitsnacht wurden dem unstandesgemässen Gringo die Ohren ab-

geschnitten, worauf dieser Don Braulio ins Bein und zum Krüppel schoß. Damit begann eine endlose, unerbittliche Blutfehde, die Barbarosa zur ständigen Flucht zwang, ihn zum Banditen und Gesetzlosen, aber auch zum Überlebenskünstler und schliesslich zur gefürchtet-bewunderten Legende, zum lebenden Mythos werden liess.

Wie weiland Don Quijote und Sancho Pansa reiten Barbarosa und Karl fortan durch die unwirtlichen Lande, immer auf der Hut vor den todbringenden Verfolgern, zwei Aussenseiter, die der Kampf ums Überleben zu Gesetzlosen macht. In der Lehre des erfahrenen, mit allen Wassern gewaschenen, listigen alten Wüstenfuchses, der unter der Maske des einsamen Wolfs und des ruhe- und skrupellosen Outlaws eine grosse Liebenswürigkeit und Würde bewahrt hat, macht Karl die notwendigen Erfahrungen, um als Ausgestosener überleben zu können. Die beiden werden von Banditen gefangengenommen, die Barbarosa vermeintlich erschiessen und von Karl begraben lassen. Aber Barbarosa überlebt einmal mehr seinen eigenen Tod. Als er auf einem seiner heimlichen Besuche bei seiner Frau von Karl begleitet wird, verliebt sich dieser in seine 18jährige Tochter Juanita (Alma Martinez).

Eines Tages beschliesst Barbarosa, sich von Karl zu trennen, damit dieser zu seiner Familie zurückkehren kann. Kaum zuhause angekommen, will ihn der alte Pahmeyer erschiessen, aber die Kugel trifft Karls Vater. Bevor Pahmeyer einen weiteren Mordanschlag unternehmen kann, wird er von Karl erschossen. Nachdem er die beiden Toten begraben hat, erscheint Barbarosa, und zusammen ziehen sie wieder von dannen.

Schliesslich wird Barbarosa doch von einer tödlichen Zavala-Kugel erwischt. Erst jetzt

erfährt Karl vom Sterbenden die ganze Wahrheit über den Ursprung der Fehde mit den Zavalas. Barbarosas letzter Wunsch ist, dass Karl verhindern soll, dass sein Tod bekannt werde. Die Legende, die er immer als Fluch empfunden hat, soll nicht zerstört werden: Dies ist seine Rache über den Tod hinaus. Karl kann zwar nicht verhindern, dass Don Braulio vom Ableben Barbarosas Kunde erhält und ein grosses Fest veranstalten lässt. Aber als Karl Juanita besucht, wird er entdeckt: Langhaarig, bärtig und in Barbarosas Kleidern erscheint er den Zavalas und entkommt. Der Bauernjunge ist zum Nachfolger Barbarosas geworden. Die Geschichte wiederholt sich, die Legende lebt weiter.

Trotz einiger Wiederbelebungsversuche, von Michael Ciminos «Heaven's Gate» über Clint Eastwoods «Pale Rider» bis zu Lawrence Kasdans «Silverado», die alle Grundmuster des Genres variieren, liegt der Western seit Jahren arg darnieder. Umso erstaunlicher, dass ein Australier in den USA einen Western geschaffen hat, der zu den originellsten und frischesten seit geraumer Zeit gehört. Allerdings blieb «Barbarosa» im Lande von John Ford und Raoul Walsh ziemlich erfolglos, weshalb er bei uns erst mit einigen Jahren Verspätung ins Kino gekommen ist, und auch da offenbar nur dank nicht-kommerzieller Spielstellen wie dem Filmpodium Zürich.

Wie seine Landsleute Peter Weir, Bruce Beresford und George Miller ist Fred Schepisi, der sich mit «Devil's Playground» (1976) und «The Chant of Jimmy Blacksmith» (1978, als erster australischer Film im offiziellen Programm von Cannes 1979) einen Namen gemacht hatte, anfangs der achtziger Jahre nach Hollywood gezogen, wohl in der Hoffnung, dort grös-



sere Möglichkeiten zu finden. Aber Schepisi ist es offensichtlich weniger als seinen Kollegen gelungen, sich den amerikanischen Bedingungen anzupassen: Von den bisher in den Staaten gedrehten drei Filmen «Barbarosa», «Plenty» und «Ice-man» hat nur der zweite einzigen Erfolg gehabt.

Fred Schepisi hat seine Westernlegende als balladenhafte, romantische Komödie mit ironisch-pikareskem Einschlag angelegt. Obwohl die Geschichte der beiden Aussenseiter, deren Schicksal parallel, wenn auch zeitverschoben, verläuft und schliesslich identisch wird, durchaus in traditionellen Genre-Bahnen verläuft, besitzt sie eine Frische, ja eine Unschuld, die man längst verschüttet und verloren glaubte. Da sind vor allem die unverbrauchten Landschaften im süd-

lichen Texas, die sich zeichnhaft einprägen wie die Landschaften in den Western John Fords und einen Teil der visuellen Schönheit dieses Werks ausmachen. Dazu kommen die bewusst gepflegten Grossaufnahmen der Gesichter, der manchmal abrupte, elliptische Schnitt – alles Elemente, die keine süßliche Nostalgie aufkommen lassen und den Einfluss des Italo-Western nicht verleugnen.

Neben den schauspielerischen und epischen Qualitäten fesselt «Barbarosa» vor allem als unkonventioneller Beitrag zum Thema der Wechselbeziehungen zwischen Realität und Legendenbildung. Barbarosa, später auch Karl, wird durch eine idiotische Blutfehde zu einem Verhalten getrieben, das ihn zwangsläufig zur legendären Figur werden lässt. Denn um zu

überleben und sich seiner Verfolger zu erwehren, muss er sich Strategien aneignen, die ihn als unverwundbaren Helden, als Mythos erscheinen lassen, dessen Bedeutung seine reale Existenz weit übersteigt. An diesem Mythos haben aber auch seine Verfolger teil, die Zavalas: Indem sie den legendären Barbarosa bekämpfen und dabei das Leben verlieren, werden sie ebenfalls ein Teil der Legende, und indem sie den Mythos Barbarosa vernichten wollen, erhalten sie ihn erst richtig am Leben und haben Anteil an seiner wachsenden Grösse: Don Braulio wird nicht müde, seinen Enkeln vom heldenhaften Kampf gegen Barbarosa, den mythischen Gegner, zu berichten. So wird die Legende allmählich realer und dauerhafter als die Wirklichkeit. ■

Tibor de Viragh

Joan Lui

BRD/Italien 1986.
Regie: Adriano Celentano
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/206)

Autos rasan ineinander und explodieren, Menschen rennen schreiend davon, Schüsse fallen, Blut fliest, eine junge Frau wird entführt: «Das ist Italien», sagt einer, der ruhig zuschaut, zu seinem Nachbarn.

In diesem Italien des Chaos und der Gewalt taucht eines Tages Joan Lui auf, bei dem auf die Frage nach seiner Herkunft einige Takte aus «Stille Nacht, heilige Nacht» zu hören sind, und der innert weniger Monate fünf Millionen Singles verkauft und zu *der* Medienattraktion wird. Blosß der «Kurier des Ostens» ignoriert bezeichnenderweise seine Existenz, obwohl Joan Luis Manager in kaum zufälliger Übereinstimmung mit einer philosophischen Definition Gottes zum Superstar sagt: «Wenn überhaupt jemand existiert, dann du!» Den Zenit seines Ruhms erreicht der offenbar übermenschliche Held, als er nach der Säuberung der Tempeldisco (!) vom italienischen Präsidenten die Erlaubnis erhält, sich jederzeit ins Programm der RAI einzuschalten und sein Wort zu verkünden.

Doch zuvor wird Joan Lui vom mächtigsten Mann der Welt entführt und während 40 Tagen in Versuchung geführt. Das Ende kommt bald und vorhersehbar: Nach zwei TV-Predigten – die eine stumm, die andere zum Thema «Du sollst nicht töten» – wird Joan Lui bei der dritten erschossen, nachdem er seine Fangemeinde wegen ihrer Autoritätsgläubigkeit und Unfähigkeit, selber Verantwortung zu übernehmen,



heftig angegriffen hat. Es folgt die von Gewitter und Erdbeben orchestrierte Reinkarnation.

In seinem neuesten und sicherlich ambitioniertesten Werk hält Adriano Celentano dem offenbar als heillos empfundenen Zustand seines Landes (und der Welt überhaupt) die christliche Heilsbotschaft entgegen. Er tut dies aber in derart fragwürdiger Weise, dass das Ganze zunächst als eine oft nur geschmacklose Vermarktung gegenwärtiger Themen und Trends sowie als gröszenwahnssinnige Selbstinszenierung erscheint. Technologiefeindlichkeit, der Körper- und Sinnlichkeitskult, der Überdruss vor dem geschwätzigen Parteiensystem, der Schrecken angesichts der eskalierenden Gewalt und Kriminalität, die Angst vor der atomaren Apokalypse, das Misstrauen vor der grenzenlosen Macht internationaler Multikonzern, die Sorge um die Umwelt (am Schluss wird auch noch ein Dioxinskandal aufgedeckt – der Film entstand halt noch vor Tschernobyl) und schliesslich die Bemühung um individuelle Autonomie bei gleichzeitiger Unterordnung unter spirituelle Werte – all diese schon seit ge-

raumer Zeit öffentlich diskutierten Themen und Trends hat Celentano «verarbeitet».

Als eine Art Moderator seiner selbst fungiert der tatsächlich sehr charismatische italienische Superstar, der diesmal als Autor, Regisseur und Hauptdarsteller auftritt und sich mit diesem Film sogar zur messianischen Gestalt emporstilisiert. Die gelegentlichen selbstironischen Brechungen können nicht verhehlen, dass es ihm sowohl bei seinem (inter-)nationalen Rettungsversuch wie auch in der Selbstdarstellung ziemlich ernst ist.

«Joan Lui» kann man mit seinen verschiedenen Songs als die «Jesus Christ Superstar»-Musicalversion der achtziger Jahre betrachten, wobei der Vergleich formal wie inhaltlich klar zuungunsten von Celentanos Werk ausfällt. («Joan Lui» malt sich gewissermassen aus, was der Judas in «Jesus Christ Superstar» blosß fragend andeutete: Was wäre geschehen, wenn Jesus seine Botschaft im Zeitalter der Massenmedien und -kommunikation verkündet hätte?)

Celentanos Auseinandersetzung mit der christlichen Reli-

gion wirkt zwar oberflächlich und berührt vor allem dann zwiespältig, wenn der Autor das, was er angeblich anprangern will, zuerst genüsslich und um seine kommerzielle Verwertbarkeit wissend in Szene setzt (beispielsweise die Tempel-disco-Szene). Gleichwohl ist die Tatsache, dass er sich an die Heilandfigur heranwagt, um ihre Botschaft in einer ebenso aktualisierten wie unendlich simplifizierten Fassung wiederzugeben, als Zeitzeichen interessant. Man wird etwa an das weibliche Jugendidol Madonna erinnert, das sich mit christlichen Symbolen schmückt, was vielleicht nicht nur um der aufsehenerregenden Provokation willen erfolgt. Oder man denkt an Nina Hagens lautstark unternommene und effektiv inszenierte spirituelle Suche.

Diesen bewussten oder unbewussten Auseinandersetzungen mit dem Glauben oder einzelnen Glaubensinhalten fehlt zumeist die Ehrfurcht im herkömmlichen Sinne vor religiösen Dingen (was man auch Achternbuschs «Gespenst» oder Godards «Je vous sauve, Marie» vorgeworfen hat). Es scheint aber dennoch so zu sein, dass das bisweilen respektlose – aber auch selbstironische – Gebaren einhergeht mit einem echten Versuch der Annäherung an tradierte Glaubensvorstellungen. Dass dies hauptsächlich unter dem Druck der als chaotisch empfundenen Gegenwart sowie der intellektuell nicht mehr bewältigbaren Katastrophenmeldungen und apokalyptischen Warnungen aus allen Bereichen erfolgt, scheint Celentanos «Joan Lui» eindrücklich zu belegen. ■

Andreas Furler

Highlander

Grossbritannien 1986.
Regie: Russell Mulcahy
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/204)

Der Stoff, aus dem die Träume des Films «Highlander» sind, könnte aus einem Fantasycomics stammen. Indem die Geschichte ihre Fäden zwischen zwei Polen, den Schottischen «Highlands» des sechzehnten und den New Yorker Strassen-schluchten des 20. Jahrhunderts spannt, transponiert sie – wie viele ihres Genres – Handlungsmuster und Mythologeme des mittelalterlichen Ritterromans um König Artus und den Gral in die Gegenwart. Hier wie dort muss der gleiche unsterbliche Krieger, der edle «Highlander» Connor Mac Leod (Christophe Lambert), immer wieder Frau und Hof verlassen und losziehen, um mit dem abgefeimten Schurken Kurgan (Clancy Brown) und einigen weiteren Auserwählten um den «grossen Preis» zu kämpfen, von dem ganz nebenbei auch das Glück der Menschheit abhängt. Wer im Kampf aber den Kopf verliert, was durchaus wörtlich zu verstehen ist, scheidet aus, und es versteht sich von selbst, dass die Endpaarung schliesslich «Connor gegen Kurgan» lautet. Das Laserschwert von «Star Wars» ist bei «Highlander» wieder zu Metall geworden, das Heldenmuster, ein unabdingbares Stereotyp der Fantasygattung, ist jedoch das gleiche geblieben. Deshalb darf zu guter Letzt auch die Prinzessin (Roxanne Hart) nicht fehlen, welche der Sieger des Endkampfs für sich beansprucht.

Die diversen Möglichkeiten, dem Zuschauer eine derart klicheschehafte Geschichte

schmackhaft zu machen, werden von Regisseur Russel Mulcahy nun leider sehr einseitig genutzt. Der junge Filmemacher überspielt die Schwächen des Drehbuchs nämlich nur sehr selten mit selbstironischem Augenzwinkern, dafür umso massiver mit den ästhetischen Mitteln des Videoclips, bei dem er sein Metier gelernt hat. Letztlich scheinen die filmischen Effekte sogar das einzige zu sein, das ihn an diesem mit 16 Millionen Dollar produzierten Film interessiert zu haben scheint. So gibt es in «Highlander» denn keinen Schwertstreich, der nicht von spektakulärem Funkenregen begleitet, keinen Kampf, der nicht durch die ausgefallensten fotogenen Schauplätze, wilde Kamerafahrten, Kunstlichteffekte, aufpeitschende Musik und eine atemlose Montage untermauert würde, und keinen Toten, dessen sich nicht ein deus ex machina in Form einer aufwendigen Trickmaschinerie annähme. Diese Ästhetik, deren Bombastik den Zuschauer für eine Weile betäuben und faszinieren mag, erschöpft sich allerdings schnell.

Wohl gelingen Mulcahy einige berückende Passagen, so etwa Zeitsprünge, die durch raffinierte Schwenks den Schnitt überspielen, doch fehlt ihm auf die Dauer die Distanz zu seinen filmischen Tricks, von denen er offenbar selbst am meisten hingerissen ist, so dass er sie bis zum Überdruss wiederholt und steigert. Dem Publikum bietet Mulcahy dadurch immerhin die Gelegenheit, die Trivialität dieser vordergründig spektakulären Ästhetik zu durchschauen und als Spiegel des Drehbuchs aufzufassen.

Dieser Gesamteindruck wird schliesslich auch durch die schauspielerischen Leistungen nur bestätigt. Während Clancy Brown als Schurke Kurgan so abgrundtief böse zu sein hat,

dass ihm kein Interpretations-
spielraum bleibt, enttäuscht vor
allem der chic halbgepflegte
Christophe Lambert durch eine
eindimensionale und überaus
schwerfällige Spielweise. Als
angenehme Überraschung ist
schliesslich allein der Auftritt
Sean Connerys zu verzeichnen,
der den parfümierten spani-
schen Lehrmeister Mac Leods
ironisch verspielt gibt, und dem
Film damit einen Weg weist,
den Mulcahy und seine Crew
um des grösseren Showeffekts
willen nicht gegangen sind. ■

Andreas Berger

37,2° le matin

(Betty Blue)

Frankreich 1986.

Regie: Jean-Jacques Beineix
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/214)

Mit seinem Kinodebüt «Diva»,
der modisch gestylten Liebes-
geschichte um einen trotteligen
Briefträger und eine exotische
Sängerin, hat Jean-Jacques
Beineix 1981 einen Kultfilm der
Disco-, Teddy- und Yuppie-Ge-
neration geschaffen. Tragische
wie komische Privat- und Bett-
geschichten haben in der mo-
mentanen Wendezeit ohne
neue Ideale und Utopien schon
seit längerem Hochkonjunktur:
Kim Basinger lässt sich «9½
Weeks» vom smarten Mickey
Rourke soft masochistisch lust-
quälen und wird dann wegen ih-
rem supercoolten (Film-)Halb-
bruder Sam Shepard «Fool for
Love», während sich die ebenso
schöne wie bedauernswerte
Charlotte Rampling nach klap-
maukigen Berliner «Leiden-
schaften» und inzestuöser Bru-
derliebe («On ne meurt que

deux fois») im neuen Film von
Nagisa Oshima gar in einen Af-
fen verknallen muss; dabei ist
ordinäres «Eis am Stiel» auch
nicht mehr gefragt, denn man
gibt sich «Pretty in Pink», lacht
über die «Trois hommes et un
couffin», wo in bester Dustin-
Kramer-Hoffman-Tradition wie-
der einmal bewiesen wird, dass
Männer die besten Mütter sind,
und über den «Hippie» Uwe
Ochsenknecht, der sich von ei-
nem eifersüchtigen Biedermann
zum Werbefritzen der Konsum-
gesellschaft «sozialisieren» lässt
(*«Männer»*). Christophe Lambert
macht nach seinem flapsigen
«Subway»-Abenteuer mit Isa-
belle Adjani auf abgründig tra-
gisch und wird als edel trister
Pornostar mit Shakespear'schen
Obsessionen zum unsterblichen
Geliebten Juliette Binoches, in-
dem er sich nach dem ersten
Bett-«Rendezvous» mit ihr
selbstmörderisch vor ein Auto
wirft. Selbst im letzten Kinowerk
des einst führenden «Nouveau
roman»-Theoretikers Alain
Robbe-Grillet taucht in einem
kunstgewerblich verschnörkel-
ten Netz von Rückblenden und
Wunschträumen nach und nach
eine erzkatholische Dreiecksge-
schichte auf (*«La belle captive»*,
1983). Beliebig lang liesse sich
diese Liste nett-bunter und tra-
gisch melodramatischer Bezie-
hungsgeschichten in unverbind-
lichem Umfeld und in filmdra-
maturgisch altbewährten Hand-
lungsschienen fortsetzen.

Auch «Diva»-Autor Beineix
gibt sich nach dem Flop mit «La
lune dans le caniveau» pragma-
tisch: Seine jüngste Kreation
«37,2° le matin» scheint wie aus
dem richtigen (Yuppie-)Leben
gegriffen, ist mal ein bisschen
lustig-klamaukig, mal finster
dramatisch, mal verspielt-ero-
tisch; gegen Schluss wird dann
noch ohne viel Überzeugungs-
kraft ein dickes Psychodrama
aufgetragen: Zorg (Jean-Hu-
gues Anglade) liebt Betty

(Béatrice Dalle) und soll mit ihr
ganze 500 Strandbungalows
neu anstreichen. Betty hält Zorg
für einen genialen Schriftsteller,
nachdem sie ein heimlich ge-
schriebenes Manuskript gefun-
den hat, und zündet daraufhin
Zorgs Bude an, um der öden
Malarbeit ein Ende zu setzen.
Sie finden Unterschlupf beim
jovialen Pizzeria-Besitzer Eddy
und versuchen vorerst erfolglos,
Zorgs Manuskript einem Verle-
ger zu verkaufen. Nach dem Tod
von Eddys Mutter führen sie de-
ren Klaviergeschäft weiter. Gele-
gentliche hysterische Anfälle
Bettys bringen etwas Dramatik
in die nicht sonderlich aufre-
gende Beziehungskiste: Mit ei-
nem Kamm zieht sie einem Ver-
leger blutige Gesichtsstriemen,
einer Pizzeriabesucherin sticht
sie mit der Gabel in die Brust.
Für witzig gedachte Zwischen-
spiele sorgen ein mürrischer
Bungalowvermieter, Eddys
«Playboy»-Krawatte, ein wider-
spenstiges Sofa, eine erotisch
frustrierte Krämersgattin und
zwei dusselige Polizisten mit
bester «Police Academy»-Bil-
dung.

Zorg und Betty träumen von
beschaulichem Kleinfamilienda-
sein in ländlicher Idylle; Zorgs
Buch findet nach vielen Absa-
gen endlich einen Verlag, nur
leider hat da schon das ein-
gangs erwähnte Psychodrama
begonnen: Nach einem negati-
ven Schwangerschaftstest sieht
Betty rot, kratzt sich ein Auge
aus und verfällt im Spital völli-
ger Apathie. Zorg erstickt sie mit
einem Kissen und geht nach
Hause, um ein zweites Buch zu
schreiben.

Warum der Film mit den vie-
len Sonnenauf- und -untergän-
gen «37,2° le matin» heisst und
an welchem Morgen diese
Temperatur herrschen soll,
bleibt ungeklärt; Hauptsache
bei der Titelwahl scheint gewe-
sen zu sein, dass der Titel kurz
und schön klingt und ange-

nehme Kinoassoziationen weckt. Denn auf Schönheit, auf Oberflächenreize und wohltemperierte Showeffekte ist alles angelegt in diesem Film, der seine Geschichte nur als Vorwand benutzt für die willkürliche Aneinanderreihung unzähliger ästhetischer Arrangements und statischer Stilleben. Selbst ein Kotzanfall Bettys hat da in berauschendem Gegenlicht stattzufinden.

Ausser Zorgs Buch hat die Geschichte keinen eigentlichen dramatischen Aufhänger, kein Ziel, auf das die zwei Protagonisten zusteuern. Trotz rasant-flotter Montage plätschert der Film so eher träge und spannungslos dahin. Aus dem Rahmen steriler Werbefilmästhetik fallen nur einige sympathische, natürlich und unverkrampft wirkende Nacktszenen heraus, die aber längst nicht ausreichen, dem unverbindlichen und filmtheoretisch völlig belanglosen Streifen das Prädikat «abendfüllend unterhaltend» zu attestieren. ■

Hans Gerhold (fd)

Vision Quest

(Crazy for You)

USA 1984.

Regie: Harold Becker
(Vorspannangaben
s. Kurzbesprechung 86/215)

Eine Information vorab: Die in der Werbung herausgestellte Sängerin Madonna tritt nur drei Minuten live auf und singt in einem Nachtclub das Titelied. Der Originaltitel «Vision Quest» (etwa: unbeirrbare Verfolgung eines Ziels, eines Traums) enthält bereits Hinweise auf das Thema. Der 20jährige Louden Swain von der Thompson High

School in Spokane, Washington, der später einmal Gynäkologe werden will, ist der beste Ringer seiner Gewichtsklasse. Aber er trainiert, um in die Leichtgewichtsklasse zu gelangen, wozu er in einem Gummianzug bei Langläufen Gewicht abschwitzt; er will unbedingt den ungeschlagenen Champion Shoot besiegen. Geld verdient Louden als Zimmerkellner in einem Hotel. In dieser Situation lernt er die drei Jahre ältere Carla kennen, die, aus New Jersey kommend, in San Francisco Malerin werden will und wegen einer Autopanne in Spokane «hängen bleibt». Sie findet bei Louden und seinem Vater Aufnahme. Louden verliebt sich in sie und erlebt alle Stufen der Verwirrung, von unbegründeter Eifersucht über das Stammeln der genau falschen Worte bis zu Ohnmacht und Entschlusslosigkeit. Als er mit Carla seinen Grossvater in den Bergen besucht, kommen die beiden zum ersten Mal zusammen; Louden beginnt, Carlas grössere Lebenserfahrung einzusehen. Beim abschliessenden Ringerwettkampf besiegt er seinen Gegner.

Harold Becker ist bisher mit Filmen aufgefallen – «The Onion Field», 1979 (ZOOM 1980), «The Black Marble», 1980, «Taps», 1981 (ZOOM 11/82) –, in denen eine präzise Schilderung des Milieus einherging mit einer realistischen Erfassung von Charakteren und den Motivationen seiner Personen sowie einer un auffälligen, der Geschichte dienenden Inszenierung. In gewisser Weise ist Becker in Hollywood das, was John Sayles – «Lianna», 1981 (ZOOM 11/84), «The Brother from Another Planet», 1984 – im Bereich der Unabhängigen ist: ein sensibler und genauer Beobachter von Lebenssituationen.

In «Vision Quest» schildert er

die Initiation eines jungen Mannes in die Welt der Erwachsenen. Er wählt als Beispiel eine glaubhafte Liebesgeschichte, die davon lebt, dass der linkische Held einer erfahreneren Frau begegnet und – er ist noch «Jungfrau» – seine Unsicherheit mit «coolen», aber nie vulgären Sprüchen überdecken will. Dass Louden dabei ist, ein ernsthafter junger Mann zu werden, belegen die sachlichen Artikel, die er für die Schülerzeitschrift z. B. über Muskeln und die Klitoris schreibt – an der High School eine «Revolution».

Gleichzeitig wählt Becker für seine Entwicklungsgeschichte eine Sportart, die auch der amerikanische Romancier John Irving in «Hotel New Hampshire» (1984 von Tony Richardson verfilmt) favorisiert: Ringen. Loudens «kinästhetisches Bewusstsein», also der Versuch, Harmonie zwischen dem Körper und der geistigen Einstellung zum Sport und zum Leben herzustellen, lässt ihn schliesslich über sich selbst Klarheit gewinnen, nicht ohne dass nicht auch andere, liebevoll gezeichnete Nebenfiguren (sein Vater; sein bester Freund, ein angeblicher Halbindianer) ihm dabei helfen. Erst jetzt, nachdem er vorher wegen Eisenmangel und aus psychosomatischen Gründen unter häufigem Nasenbluten litt, ist er fähig, Champion zu werden und sich selbst zu verwirklichen. Damit ist «Vision Quest» in seiner ruhigen, reflektierten Erzählweise anderen Filmen dieser Art um Meilen voraus. ■