"Lieber John" im Lichte der Kritik

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1965)**

Heft 11

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964671

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

«Lieber John» im Lichte der Kritik

Von lautstarker Reklame als neuer Bergman angekündigt, ist der Film «nicht gerade enttäuschend, aber auch weit davon entfernt, wirklich ernsthafte Diskussionen zu provozieren» (NZZ). Dennoch stellt er mindestens insofern ein Problem dar, als er von einer kundigen und verantwortungsbewussten Filmkritik sehr verschieden beurteilt wird. Darum scheint es in diesem Falle sinnvoll, zur Deutung des Filmes mehr als sonst die Filmkritik heranzuziehen[1].

1. Die Geschichte des Filmes

Es ist eine nicht aussergewöhnliche schwedische Liebesgeschichte. Der Kapitän eines kleinen Frachtschiffes verbringt sein Wochenende an Land. In einem unbedeutenden Hafenort in der Nähe Malmös begegnet er der Serviertochter Anita. Sitzengelassen, verdient sie für sich und ihre kleine uneheliche Tochter Helena den Lebensunterhalt. Trotz ihrem Schicksal bleibt Anita nicht nur die besorgte Mutter, sondern auch ein froher Mensch, der das Leben bejaht. Aber gerade als solcher sehnt sie sich nach neuer Geborgenheit. — In ähnlicher Stimmung ist auch der Kapitän John. Seine Frau hat ihn im Stiche gelassen. Am Leben und von den Menschen enttäuscht, sucht John neue Begegnung und (tiefer und zunächst unbewusst) auch neue Bindung.

John und Anita verbringen mit Helena einen frohen Sonntag. In der Sorge um das Kind kommen auch John und Anita sich näher. Doch steht zwischen beiden die beängstigende Frage, ob die zufällige Begegnung wirklich Geborgenheit schenke oder wiederum in neuer Enttäuschung und zweifacher Einsamkeit ende. In dieser verborgenen Angst voreinander verbringen sie die Nacht miteinander. Beim Abschied am Morgen spüren beide, dass aus der Zufallsbekanntschaft Begegnung geworden ist, die Bindung bedeutet und darum Zukunft verspricht.

2. Die Erzählweise des Filmes

Der Film ist von seiner Mitte her erzählt. Während der Zärtlichkeiten der Nacht erinnern sich John und Anita ihrer Vergangenheiten und des Sonntags, den sie miteinander verlebt. Wo die Erinnerungen in die Gegenwart dieser Nacht münden, geht die Erzählung weiter. Dabei wird «eine — im Grunde aus der Literatur bezogene — Technik verwendet, um die zeitlich auseinanderliegenden Vorgänge in Fragmente aufzuschlüsseln und in neuer Ordnung zusammenzufügen». Ein solcher Kunstgriff ist berechtigt, insofern «nicht bloss ein kunstfertiges Geflecht aus Gegenwärtigem und Vergangenem» montiert wird, sondern Gedanken vermittelt und dem aus der chronologischen Ordnung gerissenen Geschehen neue Perspektiven abgewonnen werden. «Das Wesen von Personen und Dingen sollte sich auf diese Weise der Reflexion des Zuschauers anbieten» (FD). Einer solchen Erzählweise geht es also nicht um das Geschehen einer zeitlichen Aufeinanderfolge. Vielmehr will der Eindruck übermittelt werden, den das Geschehen in der Seele des Handelnden und Betroffenen hinterlassen hat. In der Darstellung solcher «Eindrücklichkeit» wird das Wesen der Menschen aufgeschlossen und nimmt der Zuschauer am Leben und Empfinden der Dargestellten in ganz anderer Weise teil, als er es bei einer rein objektiv beschreibenden Darstellungsart vermöchte. Der Zuschauer erlebt die Person sozusagen von deren Innnerem her.

Begreiflich, dass dieses Stilmittel im Film oft verwendet wird. Man denke nur an Alain Resnais' «Hiroshima mon amour» (wobei zur Kenntnis zu nehmen ist, dass das Drehbuch für «Lieber John» schon 1959, also vor «Hiroshima», entstand). Ist der Versuch eines solchen psychologischen, nicht chronologischen Erinnerungsablaufes geglückt? Daran entzündet sich die Kritik noch mehr als an der erzählten Geschichte selbst.

3. Die Kritik des Filmes

Was die erzählte Geschichte betrifft, meinen die einen, die vorgetragene Story erweise sich, auf ihre Grundlinien zurückgeführt, als «modisch-melancholisches Abbild der ‚Seemannsseele': eine Hans-Albers-Geschichte mit Antonioni-Vorzeichen

sozusagen» (FD). Andere finden dagegen, dass es «kein Seemanns-Liebesabenteuer (nach dem Motto ‚In jedem Hafen eine kleine Frau' etwa) sei, sondern eine echte Liebesbegegnung» und gerade so eine «Hymne auf die freie Liebe» (NZZ). Noch stärker gehen die Meinungen in der Beurteilung der Erzählweise auseinander. Für die einen erweist sich die Verknüpfung der Fragmente als ein modern tuender Bluff. «Eine exaktere, differenziertere oder psychologisch andersartige Erkenntnis der beiden Hauptfiguren, als sie durch chronologische Schilderung erreichbar gewesen wäre, wird nicht versucht. Denn alle wesentlichen Einsichten gehen aus jenen Sequenzen hervor, die man als ‚Gegenwartsebene' charakterisieren könnte; die ‚Vorgeschichte' liefert im besten Falle Orientierungszeichen, im schlechtesten Falle plumpe Symbolbezüge» (FD).
Andere billigen zu: «Jeder Autor erzählt, wie er es für richtig findet. Der Masstab für die Betrachter ist die Stimmigkeit; diese ist in ‚Lieber John' durchaus vorhanden. Man begreift sogar vom Schluss her den Sinn der im Moment unbegreiflichen Wiederholungen des ganzen Filmes» (NZZ). Gerade von diesem Versuch, «nicht nur das Geschehen an sich, sondern auch die seelischen Ereignisse durch Rückblenden, Reflexionen oder sogar Wiederholungen transparent werden zu lassen» (FS), sind manche besonders beeindruckt.
«Das wirkt zwar gelegentlich aus dritter Hand, Können und Wollen sind nicht immer im Einklang, aber es ist in der künstlerischen Absicht grundrichtig: es ist notwendiger Ausdruck einer unendlich behutsamen, enervierend geduldigen Beobachtung der Psyche zweier vereinsamter junger Menschen von heute, die auf den verwinkelten Hintertreppen des Sexus den gegenseitigen Zugang und dauerhaftes Verständnis suchen» (NZN).
Auch über die Art der Darstellung ist man nicht eins. Die Schwierigkeit und Eigenart des Filmes besteht darin, dass ein Grossteil der Geschehnisse vom nächtlichen Zusammensein Anitas mit John her seinen erzählerischen Ausgang nimmt und nach allen Rück- und Zwischenblenden immer wieder auf den Austausch der Zärtlichkeiten zurückkommt. Freilich entsteht durch die dauernden Rückblenden eine Verfremdung. Aber nach den einen wirkt auch diese, allzu direkte Szenen verfremdende, Aussageweise nicht echt. Denn «die Verfremdung findet nur am Anfang des Filmes statt, und auch dort ist sie wohl mehr Ergebnis einer erschwerten Orientierung seitens des Zuschauers. In den Schlusszenen scheint sie nicht einmal beabsichtigt» (FD). Dazu kommt der Dialog, in dem sich am deutlichsten die libertine Gesinnung des Autors offenbare (FD).
Andere geben zwar auch zu, dass «der Film nicht mit direkten Bettszenen und gewagten Dialogen spare». Doch sie meinen, er bringe das Kunststück zusammen, «trotz seinem intimen Charakter nie spekulativ zu werden oder in eine schwüle Sexualität zu geraten» (FS). Und in der Tat, Lindgren «macht es seinem Publikum schwer, viel zu schwer, als dass der Verdacht aufkommen könnte, ‚ein bisschen Kunstgewerbe' sei bloss zur Tarnung aufgewendet worden» (NZN). Wie man sieht, findet der Film eine sehr verschiedene Beurteilung. Woran mag das liegen?

4. Zur Deutung des Filmes

Alle sind sich einig, dass «Lieber John» kein grosser Film ist. Mit dem einen Auge auf die Kasse, mit dem andern auf die Kunst schielend, hat «Lieber John» «einen etwas torkelnden Gang» (NZN). Manche Meer- und Stimmungsbilder kommen dem Klischee mindestens bedenklich nahe. Die verwickelte Erzählanlage lässt auch den sorgsamen Zuschauer vielfach ratlos. Dass die Rückblende «nie erzwungen, unsinnig oder überflüssig, sondern sich organisch in den Handlungsablauf einfüge» (AF), ist eine Behauptung, die keineswegs überzeugt.
Trotz allen nicht zu entkräftenden Einwänden bleibt indes bestehen, dass der Film eine gewisse Atmosphäre hat. Auch einer, der den Film als einen nicht bedeutenden ansieht, rechnet es Lindgren besonders hoch an, «dass bei der etwas verzwickten Erzählanlage Stimmung aufzukommen vermag» (NZZ). Warum eigentlich?
Sicher ist, dass Lindgren zwei überzeugende Schauspieler gefunden hat: «den originellen Anti-Beau Jarl Kulle und die in der Erscheinung so gewöhnliche, in der

Beseelung ihrer Rolle so aussergewöhnliche Christina Schollin» (NZN). «Herb und echt, ohne jede Schablone, aber auch fähig, das Glück einer erfüllenden Liebe in aller seiner Intensität spürbar werden zu lassen, erweisen sie sich als hervorragende Schauspieler» (FS). Und zwischen beiden das natürliche, erfrischende Spiel der kleinen Helena.

So sehr aber die Schauspieler zur Schaffung der Atmosphäre mithelfen, so frägt sich doch, ob ihr Beitrag allein genügt. Um diese Frage zu beantworten, wird man noch einmal auf die Aussage des Filmes zurückkommen müssen.

Ist der Film wirklich als «Äusserung einer libertinen Gesinnung» (FD), «eine Hymne auf die freie Liebe» (NZZ)[2]? Wiederum ist in aller Deutlichkeit zugegeben, dass der Film eine Welt reiner Diesseitigkeit zeigt. In ihr leben sozusagen die neuen Heiden von heute: Menschen, für die das Wort «Gott» höchstens Symbolwert hat. Aber diese neuen Heiden sind Menschen gerade nicht jener zügellosen, oberflächlichen Art, als die sie brave Christen sich bisweilen denken. In bestimmter Weise haben selbst sie ihre Regeln und Gesetze; auch sie begegnen einander in Achtung und Rücksichtnahme.

Sie sind nicht zügellos. Freilich sucht zunächst John zur bequemen Abwechslung ein leichtes Abenteuer. Aber als John die Zeche bezahlt, drückt ihm Anita das Herausgeld nicht in die offen dargebotene Hand, sondern legt es bewusst daneben auf den Tisch. Sie lässt sich nicht kaufen. Sie sind auch nicht so oberflächlich. Nachdem Anita und John einen Tag miteinander verlebt haben, der sie einander menschlich näher brachte, haben beide eine tiefe, wenngleich kaum eingestandene Angst vor einem nächtlichen Liebesabenteuer. Gewiss, sie tauschen Zärtlichkeiten miteinander aus. Aber im entscheidenden Augenblick steht immer wieder die Angst dazwischen: die Angst, mit einer bloss körperlichen Hingabe jene menschliche Hinneigung in Frage zu stellen, die sich tagsüber verheissungsvoll angebahnt hatte. Sie spüren, dass eine körperliche Nähe zur Unzeit die tiefere seelische Nähe gefährden und zerstören kann.

Damit enthält der Film für den behutsamen Zuschauer eine Aussage über menschliche Sexualität. Sie ist nicht der bekannte Schluck aus irgendeinem beliebigen Wasserhahn. Sie ist erst sie selbst, wenn die leibliche Hingabe auch seelische Hinneigung ist. Und damit die leibliche Hingabe nicht zur grossen Enttäuschung werde und in grössere Einsamkeit führe, kann sie erst dort gewagt werden, wo die seelische Hinneigung ihrer selbst und des andern sicher genug ist. Diese Aussage schwingt in der Darstellung der Liebesnacht mindestens mit.

Ist die leibliche Hingabe aber nur echt als Ausdruck einer ebenso echten menschlichen Hinneigung, dann ist die Hinneigung ihrerseits nur echt, wenn sie mehr ist als bloss jene unverbindlich freie Liebe. Liebe ist erst dort ganz sie selbst, wo sie den Mut hat, die Freiheit des Herzens in die Bindung an den andern zu verlieren.

Auch diese Aussage fehlt im Film nicht ganz. Neben allen Schief- und Plattheiten des Dialogs finden sich Stellen, die wenigstens in diese Richtung weisen. Das letzte Gespräch, in dem sich Anita nunmehr als Anna dennoch zu John bekennt, muss durchaus nicht bloss als Zugeständnis an ein Publikum gewertet werden, das sein Happy-end braucht. Auch das Kind ist nicht nur Spielzeug und Zeitvertreib Anitas und Johns. Wenn nicht schon Ausdruck bestehender Liebe, ist Helena doch Forderung an die erwachende Liebe der beiden. Diese Forderung schliesst Bindung mit ein.

Der Film stammt aus einem Land, von dem Aussenstehende oft den (vielleicht falschen) Eindruck haben, dass voreheliche Beziehungen zur täglichen Nahrung gehören. Demgegenüber zeigt der Film, wenn auch nicht deutlich genug, dass menschliche Sexualität erst dort ihren wesenseigenen Ausdruck gefunden hat, wo sie sich aus einer bereits vorhandenen seelischen Hinneigung als ihrem Anfangsort verwirklicht und als Ausdruck der Liebe dem Bekenntnis zur Treue nicht ausweicht. Hingabe ist erst dort Gabe, wo sie als angenommene im andern dauernd verbleibt; sie ist nur dann Hin- und nicht Preisgabe, wenn sich der Hingebende im andern in Treue bewahrt weiss.

Neben allen Zweideutigkeiten gibt es im Dialog auch Stellen, die auf solche Zusammenhänge hinweisen.
Insgesamt: Ein urteilssicherer Zuschauer hat gegen den Film nicht unwesentliche Einwände zu erheben. Sie sind nicht nur künstlerischer Art. Auch dass der Film sich in eine blosse Diesseitigkeit verschliesst, ist mitzubedenken. So ist er sicher nicht ein christlicher Film, aber ein unchristlicher Film ist er auch nicht. Vielleicht kann er gerade auf diese Weise den Christen zeigen, in welcher Welt sie leben und sich als Christen ebenso unbefangen und offen wie gläubig und entschieden zu bewähren haben (FS). Damit ist auch dieser Film ein Film nicht für die viel zu vielen, die ihn ob seinen Zweideutigkeiten besuchen werden. Aber er enthält Fragen, die sowohl für die neuen Heiden wie für die alten Christen bedeutsam sind. A. Z.

Anmerkungen

[1] Als Beispiele wurden gewählt: «Atlas-Filmhefte», Heft 48 (abgekürzt: AF); «Filmdienst», 17. März 1965, Nr. 13, 308, Ev. (abgekürzt: FD); «Filmschau», 8. Mai 1965, Nr. 1, 6728 (abgekürzt: FS); «Neue Zürcher Zeitung», 27. September 1965, Nr. 4002, sb. (abgekürzt: NZZ); «Neue Zürcher Nachrichten», 28. September 1965, Nr. 225, lsK (abgekürzt: NZN).

[2] Der Film ist «eine echte Liebesbegegnung. Die Tatsache, dass es eine echte Liebesbegegnung ist, gibt der freien Liebe erst ihre Berechtigung» (NZZ). Eine solche Aussage setzt nicht nur einen sehr problematischen Begriff der Freiheit voraus, sondern geht auch an der zweiten Aussagerichtung des Filmes vorbei, insofern nach dem Film aus der Begegnung Bindung wird. «Eine blosse Verherrlichung ‚freier Liebe', wie etliche glauben, ist das kaum. Das Kind als Aufgabe und Verpflichtung ist hier das Zeichen dafür» (NZN).

N.B. Offenbar sind verschiedene Versionen des Films im Umlauf. Deutsche Quellen geben die Dauer mit 90 Minuten an, österreichische mit 110 Minuten. Die in Zürich gezeigte Kopie hatte 105 Minuten.

Bibliographie

Filme 1962—1964, Kritische Notizen aus drei Kino- und Fernsehjahren. Handbuch VII der katholischen Filmkritik. Im Auftrage der Kirchlichen Hauptstelle für Bild- und Filmarbeit herausgegeben von der Katholischen Filmkommission für Deutschland. Redaktion: Elisabeth Uhländer und Franz Everschor. Verlag Haus Altenberg GmbH, Düsseldorf, 1965, 568 Seiten, Fr. 41.40.
Nach «6000 Filme, kritische Notizen aus den Kinojahren 1945—1958», «Filme 1959 bis 1961» liegt nun die Fortsetzung mit den Besprechungen der 1962—1964 erschienenen Filme vor. Der stattliche Band ist, über den Hauptteil (mit 1500 Kurzkritiken) hinaus, wieder durch verschiedene Verzeichnisse angereichert worden. Ausser dem Lexikon der Originaltitel, dem Verzeichnis der verschiedenen Filmpreise usw., ist vor allem das erstmals aufgenommene Lexikon der Filmregisseure aller seit Kriegsende in Deutschland erschienenen Filme zu erwähnen. Wieder fällt die Exaktheit und Übersichtlichkeit der Angaben auf. Bei der Fülle der Informationen ist dieses Werk seinen Preis, der zuerst etwas hoch erscheinen mag, mehr als wert. Wir verdanken die immense geleistete Arbeit den rührigen Kommissionsmitgliedern und insbesondere den beiden Redaktoren des Filmdienstes, dem von 1948 bis 1962 tätigen Klaus Brüne und seinem Nachfolger Franz Everschor. Für die früheren Bände und in einem noch grösseren Masse für das neue Werk gebührt insbesondere auch Dank Elisabeth Uhländer, der nun schon viele Jahre tätigen Redaktionssekretärin des Filmdienstes. Wir kennen keine Institution im deutschen Sprachraum, die ein so gründliches Werk über das laufende Spielfilmangebot geschaffen hat, wie die Katholische Filmkommission für Deutschland. Wer die erwähnten Übersichten zum Filmangebot seit Kriegsende und dazu noch etwa die beiden Bände der Filmanalysen vom selben Verlag besitzt, der verfügt über die zurzeit beste Information über die Filmproduktion der letzten 20 Jahre. SB