Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 12

PDF erstellt am: **29.05.2024**

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

Zazie dans le métro, III–IV, 10/61
Zorba, the Greek, III–IV, 5/65
Zorniges Schweigen (The angry silence), II–III, Beilage, 8/61
Zusammen in Paris (Paris when it sizzles), II–III, 9/64
Zwei Frauen (The loudest whisper), III, 3/63
Der zweiundvierzigste Himmel, II, 20/62
Zwei Wochen in einer andern Stadt (Two weeks in another town), III–IV, 13/63
Zwischen Bett und Galgen (Tom Jones), III–IV, 6/64
Zwischen Himmel und Hölle (Tengoku to Jigoku), III, 7/65
Zwischen zwei Welten (A child is waiting), II, 12/63

Filme

Gli indifferenti (Die Gleichgültigen) IV–V. Mit ernsten Reserven, abzuraten

Produktion: Lux, Ultra, Vides; **Verleih:** Emelka; **Regie:** Francesco Maselli, 1963; **Buch:** S. Cecchi d'Amico, nach dem Roman von Alberto Moravia; **Kamera:** G. di Venanzo; **Musik:** G. Fusco; **Darsteller:** C. Cardinale, R. Steiger, P. Goddard, Sh. Winters, Th. Milian und andere.

Durch Dekret vom 2. April 1952 wurden alle bis dahin erschienenen Schriften des Alberto Moravia auf den Index der vom Päpstlichen Stuhl verbotenen Bücher gesetzt. Die seither erschienenen sind zwar nicht ausdrücklich indiziert, doch fallen die wesentlichen von ihnen, wie aus dem von den Mailänder Jesuiten des Centro San Fedele herausgegebenen Buchanzeiger hervorgeht, von selbst unter die Bestimmungen des can. 1399 im Codex des Canonischen Rechtes gegen obszöne Literatur. Die Jahreszahl 1952 des Verbotes lässt erkennen, dass die Kirche (wie so häufig, man denke etwa an den Fall André Gide) lange gewartet hatte, ehe sie die so schwerwiegende Entscheidung fällte, und dass zunächst die weitere Entwicklung des Schriftstellers beobachtet worden war. Unter diesem Gesichtspunkt, dass der Erstlingsroman von Moravia zunächst nicht eine so eindeutige und endgültige Verwerfung durch die Kirche erfahren hatte, dass also doch – bei allen erheblichen Bedenken – gewisse Ansätze zu positiver aufzufassenden Möglichkeiten enthalten gewesen sein könnten, rechtfertigt sich die gründlichere Auseinandersetzung mit dem danach gedrehten Film und ein Vergleich mit dem Buch.

Der dem gutsituierten Bürgertum Roms entstammende Moravia hatte den Roman zwischen seinem 17. und 20. Jahr geschrieben, als er lungenkrank in einem Sanatorium in Brixen war. Im Grunde ist es, nur konzentrierter, radikaler und moderner, allein auf den Schlussakt beschränkt, das gleiche Thema, das der junge Thomas Mann in seinen «Buddenbrooks» behandelt hatte: der Verfall einer Familie. Eine alternde Witwe wird von ihrem Liebhaber, dem sie längst lästig geworden ist, in jeder Beziehung hintergangen; als er dabei ist,

sie auch noch um das Haus zu bringen, das als letztes von ihrem Vermögen übriggeblieben ist, setzt die Handlung ein. Im Verlaufe von nur drei Tagen wird die Tochter Carla die Geliebte jenes Leos, entdeckt der Bruder Michele das Verhältnis zwischen seiner Schwester und dem Liebhaber seiner Mutter und — endet doch alles wieder in der gleichen falschen Eintracht, mit der die Geschichte begann. Denn alle Personen sind «indifferenti», Gleichgültige, Angehörige eines müde gewordenen, zum Untergang reifen Bürgertums, das damals in den zwanziger Jahren dem Faschismus erlag.
Im Mittelpunkt steht der Sohn Michele, der — Moravias eigenen Worten zufolge — weitgehend ein seelisches Selbstporträt des Autors zu jener Zeit gewesen sein soll. Er ist keineswegs, wie es im Programm-Kommentar der «Illustrierten Film-Bühne» heisst, «einer der zornigen jungen Männer von heute», sondern Moravia bezeichnet ihn als einen «bürgerlichen Jüngling, der den Einfluss der Krise der bürgerlichen Gesellschaft jener Zeit an sich erfährt» (laut Interview in «Neue Zürcher Zeitung», 1. November 1952). Er weiss zwar, wie er eigentlich empfinden und handeln müsste und macht mitunter auch Ansätze, es zu tun, aber er kann nicht handeln um des blossen Handelns willen, sondern bedürfte einer Rechtfertigung, die die landläufige Moral ihm nicht gibt. Michele sei, nochmals den Worten Moravias zufolge, «nicht fähig zu handeln, weil ihm die ethische Rechtfertigung des Handelns fehlt; es gibt nichts ausserhalb, das ihm massgebend wäre, und ebensowenig gibt es ein Zentrum in seinem Innern». Der Mensch im frühen Werk von Moravia hat, um gleichnishaft ein Wort von Immanuel Kant zu variieren, weder einen bestirnten Himmel über sich noch ein moralisches Gesetz in sich. Sein sinn- und inhaltloses Leben wird gleichgültig, und aus dem Überdruss daran lässt er sich in die Triebhaftigkeit fallen, in die Sexualität ohne Liebe.
Nicht ohne Grund spielt der Roman in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, einige Zeit nach dem Marsch auf Rom und der Machtergreifung des Faschismus. Ein Teil des Besitzbürgertums kollaborierte mit dem neuen Regime, ein anderer Teil war von der Illusion einer neuen Ordnung und der wiedergewonnenen nationalen Würde beeindruckt. Aber die vor langer Zeit aus Mähren zugewanderte und in Rom reich gewordene Familie Pincherle, der der Autor entstammt und nach deren einstiger Heimat er sich das Pseudonym Moravia gab, stand nicht auf der Seite der Schwarzhemden, aber auch nicht, wie man dem Autobiographischen in diesem Roman entnehmen kann, auf der Seite des Widerstandes. Doch hatte der junge Moravia wohl noch nicht den Weitblick und die erzählerische Erfahrung, die Situation eines ganzen gesellschaftlichen Milieus nachzuzeichnen; das Buch (und ebenso der Film) erfüllt das psychologisch ungemein scharf gesehene, aber nicht das Private exemplarisch für das Kollektiv werden lassende Schicksal der Familie Ardengo. Moravia beschrieb dies sachlich und kalt, ohne innere Anteilnahme, selbst ein Gleichgültiger scheinend, aber aus dieser ebenso leidenschaftslosen wie minuziösen Objektivität trat jenes hervor, was Mauriac einmal in anderem Zusammenhang die «negative Zeichnung» genannt hatte, die Gegenwelt, zu der der geistig aufgeschlossene Christ für sich das positive Bild der Schöpfung finden kann.
Trotz dem alles beherrschenden Erotismus sind Buch und Film «Die Gleichgül-

tigen» weitgehend frei von allzu billiger Spekulation, und man erkennt, warum die Kirche mit dem indizierenden Urteil über Moravia gezögert haben dürfte und erst abwarten wollte, wohin er sich aus der hier zutage tretenden jünglingshaften Krise wenden würde. Der sexuelle Ringelreihen in der Familie Ardengo und ihrem Freundeskreis wird notiert, aber nicht bejaht. Die inzwischen etwas schwammig gewordene Hausfreundin Lisa hatte einst ein Verhältnis mit dem eiskalt-gerissenen Rechtsanwalt Leo, doch zog die Mutter Mariagrazia Ardengo, gerade verwitwet, den Mann an sich. Nach zehn Jahren ist er der alt und runzlig gewordenen Frau überdrüssig geworden und langt dem Töchterlein Carla erst unter den Rock, reisst ihr dann im Gartenhaus die Kleider vom Leib und erreicht schliesslich, dass sie freiwillig nachts in seine Wohnung kommt. Inzwischen hat Lisa an dem Sohn Michele Ardengo Gefallen gefunden, aber wie Leo gleichgültig gegenüber Mariagrazia geworden ist, wie Carla aus Gleichgültigkeit zu Leo geht, ist auch Michele zu gleichgültig, das begonnene Abenteuer mit Lisa zur letzten Konsequenz zu führen. Erst als er von Leos und Carlas Liebschaft erfährt, rafft er sich zum Handeln auf, erwirbt einen Revolver und will Leo erschiessen. Aber auch hier bringt er es nicht fertig, sich wirklich zu empören und zu handeln, und auch dieser Versuch endet — wie jeder andere zuvor — in lächerlicher und demütigender Weise.
Die Schwächen des Films und die Einwände gegen ihn liegen vornehmlich dort, wo der Regisseur Francesco Maselli sich nicht getreu an Moravias Roman hielt. Im Film werden Carla und Michele nicht sachlich-unbeteiligt beobachtet, sondern mit warmer Anteilnahme als unschuldige Opfer ihrer sozialen Situation geschildert. Die «negative Zeichnung» Moravias gerät dadurch in Gefahr, zur Apologie der Indifferenz und der Libertinage zu werden. Die erzählerisch reifste und beste Stelle des Buches ist ganz unterschlagen: auf dem Wege in Leos Haus, den Revolver in der Tasche, malt im Buch sich Michele bereits den Mord, die Verhaftung und den Prozess aus; dadurch wird nicht nur die Unbeteiligtheit seines Gefühls hervorgehoben, sondern er kommt bereits frei von jeder Erregung in Leos Wohnung an, und das Ungerechtfertigte und Unnütze seines ohne ethische Grundlage heraufbeschworenen Handeln-Wollens wird sichtbar. Andererseits sind gerade die Darsteller von Michele und Carla (Thomas Milian und Claudia Cardinale) so schwach, dass das von Moravia und Maselli Gewollte oft nur dem offensichtlich wird, der den Roman kennt.
Als Film ist es der (relativ gemessen) formal beste, den Maselli bisher gedreht hat. Das Ambiente der zwanziger Jahre ist getroffen, bis zur Frivolität der Casina Valadier hin, und der allegorische Platzregen, der hier dauernd auf Rom fällt, drückt wenigstens etwas von jenen seelischen Bereichen des Romans aus, die dem vordergründigen Filmbild sonst verschlossen blieben. Unmöglich ist oft die Musik von Giovanni Fusco, die gerade an dramatischen Höhepunkten sich auf ein monotones Klavierfortissimo beschränkt, von ostinatem Schrumm-Schrumm der Streicher-Tutti begleitet; einfallsloser geht es kaum noch zu komponieren. Aber ganz dem Stil Moravias gerecht ist die mit rücksichtslosen Grossaufnahmen arbeitende Kameraführung von Gianni di Venanzo, und der vergammelnde Palazzo mit dem verwilderten Garten ist

schon der rechte Schauplatz für die morsche Welt der erstorbenen Gefühle. Es ist gewiss kein leichtfertiger Film, sondern das Thema der Gleichgültigkeit, das von Giraudoux bis zu Sartre, Camus und Beckett ein Halbjahrhundert europäischer Literatur erfüllte, wird hier ernsthaft und mit weitgehend legitimen künstlerischen Mitteln dargestellt. Trotzdem sind aus den erwähnten Gründen so schwerwiegende Einwände zu erheben, dass der Film nach christlichem Moralempfinden nicht akzeptiert werden kann. USE.

Morituri III. Für Erwachsene

Produktion und **Verleih:** Fox; **Regie:** Bernhard Wicki, 1965; **Buch:** D. Taradash, nach dem Roman von W. J. Lüdecke; **Kamera:** C. Hall; **Musik:** J. Goldsmith; **Darsteller:** Y. Brynner, M. Benrath, M. Brando, J. Margoli und andere.

Ein deutsches Handelsschiff soll 1942 die alliierte Blockade durchbrechen und eine kriegswichtige Ladung Rohgummi von Japan nach Bordeaux bringen. Da den Alliierten an der Ladung gleichfalls viel gelegen ist, schleust der englische Geheimdienst einen in Indien untergetauchten deutschen Deserteur auf das Schiff. Dieser soll, als «SS-Standartenführer Keil» getarnt, verhindern, dass die Deutschen die Ladung im Aufbringungsfall selbst versenken. Es gelingt ihm zwar, die Sprengladung zu entschärfen, doch dann ändert das Schiff seinen Kurs, so dass es nicht am vereinbarten Treffpunkt von den Amerikanern übernommen werden kann. Auch der Versuch, sich mit Hilfe einiger in das Vorhaben eingeweihter Matrosen und Gefangener des Schiffes zu bemächtigen, wird vom ersten Offizier, einem übereifrigen Nationalsozialisten, vereitelt. So löst Keil schliesslich doch selbst die Sprengladung aus. — Der Film stellt sich deutlich als Kompromiss zweier divergierender Auffassungen dar. Der Regisseur, Bernhard Wicki, versucht, wie es nach seinem bisherigen Schaffen auch angenommen werden kann, durch die äussere Handlung in tiefere Regionen vorzustossen. Die psychologische Differenzierung in der Zeichnung des Kapitäns, der ein früheres «Versagen» gutzumachen hat und durch sein menschliches Verhalten zu seinem linientreuen ersten Offizier und Aufpasser in Gegensatz gerät, oder des Agenten, der den Krieg ablehnt und nur unter Druck mitmacht, und auch die Einbeziehung eines jüdischen Mädchens — all dies hätte wichtige menschliche und weltanschauliche Fragen ins Spiel bringen können. Dass es meist nur bei Ansätzen bleibt und manches unglaubhaft und aufgesetzt wirkt, dürfte den Forderungen des amerikanischen Produzenten anzukreiden sein. Ihm war es wohl nur darum zu tun, die beiden Weltstars Marlon Brando und Yul Brynner, die überdies als Deutsche wenig glaubhaft wirken, in einem Film beisammen zu haben. Weiters sollten nach der Absicht des Produzenten diese «Todgeweihten» (Titel des Films) vor allem und zuerst für spannende Unterhaltung sorgen. So ist der Film denn auch ein auf äusserliche Spannung angelegtes Kriegsabenteuer, zugegebenermassen technisch brillant gestaltet und photographiert. Dahinter mehr zu suchen und zu finden, ist dem eigenen Bemühen des Besuchers überlassen; aus dem Film drängt es sich nicht auf. Fs

Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution III. Für Erwachsene

Produktion: Chaumiane, Athos; **Verleih:** Compt. Cin.; **Regie** und **Buch:** Luc Godard, 1965; **Kamera:** R. Coutard; **Musik:** P. Misraki; **Darsteller:** E. Constantine, A. Karina, A. Tamiroff und andere.

Die Eddie-Constantine-Fans dürften grosse Augen machen, wenn sie, durch ein Inserat gelockt, das den Namen ihres Idols grösser schreibt als den Titel des Films, unversehens einem Werk des ambitiösen Jean-Luc Godard gegenübersitzen, das dieser selbst als «Demi-Science-Fiction d'Aventure, d'Art et d'Essai» definiert hat, um sich so, einmal mehr, auf nichts Verbindliches festzulegen. Aber bald einmal werden sich die Liebhaber des Superschlägers mit den Widrigkeiten einer halbbatzigen Utopie und den virtuosen Schnoddrigkeiten des Godardschen Bildstils abfinden, weil sie im übrigen durchaus auf ihre gewohnte Rechnung kommen: denn wohl spielt der Film im Jahre 1990, aber Lemmy Caution alias Eddie Constantine darf sich benehmen wie in seinen Filmen der Jahre 1952 bis 1964, und sein Revolver und seine Boxhiebe sind offenkundig vom Jahrgang 1965.

Selbst Godard scheint nicht zu wissen, ob seine Stadt Alphaville auf einem fremden Planeten oder auf unserer alten Erde liegt, noch, wie Lemmy Caution dahin gelangte. Er trifft einfach eines Tages ein mit dem Auftrag, den Erfinder des Roboters, der Alphaville beherrscht, zurückzuholen oder schlimmstenfalls zu töten. Der Roboter hat sich seinen eigenen Erfinder unterworfen, und er hat durch sein rein mechanistisches Regime den Bewohnern Alphavilles jede Menschlichkeit, jeden Begriff von Liebe und Selbstverantwortung ausgetrieben. Eddie Constantine wird nun mit dieser totalitären Herrschaft der Entseelung auf seine Weise fertig: mit draufgängerischen Methoden, wie er sie in ungezählten, nicht ganz ernstzunehmenden Filmen zur wiehernden Freude seiner Anhänger demonstriert hat. Nebenbei bekehrt er auch die Tochter des Roboter-Erfinders zu menschlichen Gefühlen und flieht mit ihr in eine offenbar bessere Welt, nachdem er den Roboter selbst in kühnem Handstreich zerstört hat.

Verglichen mit modernen Utopien wie Orwells «1984» ist «Alphaville» die reinste Kinderei — oder eher ein schelmisch getarnter, irritierender Witz. In welch raffiniertem Mass irritierend, das zeigte sich am diesjährigen Festival von Berlin, als die Jury «Alphaville» mit dem «Grossen Preis» auszeichnete, und zwar mit folgender Begründung: Der Film «erzählt eine kühne und beunruhigende Geschichte. Die Mittel des Films sind neuartig. Sie sind poetisch und enthalten zugleich Elemente der Pop-Art. Der Stil bleibt dabei immer der persönliche Stil des Autors. Die Jury anerkennt besonders die schöpferische Kameraarbeit Raoul Coutards.»

In dieser ebenso verschwommenen wie bombastischen Motivierung werden einige vordergründige Qualitäten des Films (und jeder bisherigen Arbeit) Jean-Luc Godards angetupft, besonders die souveräne Unbekümmertheit im Umgang mit überkommenen Regeln der Filmdramaturgie, der Photographie, des Schnittes und die auflockernden Improvisationen, die eine gewisse Frische

und Originälität gewährleisten. Doch abgesehen davon, dass diese spezifische Weise des optischen Erzählens, die bald ein Stenographieren, bald ein Bramarbasieren ist, auch schon wieder konform zu werden beginnt, überdeckt der Spott auf formale Konventionen nur noch mühsam die fatale geistige Konventionalität.
Seit seinem ersten Spielfilm «A bout de souffle» hat sich Godard im Grunde immer an überkommene Kinohelden geklammert, die er halbwegs heroisiert, halbwegs ironisiert. Indem er Eddie Constantine ausdrücklich zum «Mythos» erklärt, enthob er sich der Mühe, dem Robotertum als dem Sinnbild der totalen Diktatur der Technik einen echten Widersacher gegenüberzustellen; als neoromantische Erscheinung ist ein Frauenbetörer und Revolverheld vielleicht ein dekoratives Gegenbild, aber niemals eine glaubwürdige Gegenkraft zur totalitären Utopie. Der allzu emsige Filmemacher hat sich mit seinem Opus 9 auf die geistige Ebene seines eingestandenen Vorbildes, Fritz Langs «Metropolis», gestellt: ein formales Experiment, aus Krimi, Science-Fiction und Comic-Strips gemixt, doch ohne jeden Versuch zur inneren Bewältigung des prätentiösen Themas. IsK.

Mary Poppins I. Für alle, auch für Kinder

Produktion: Walt Disney; **Verleih:** Parkfilm; **Regie:** Robert Stevenson, 1965; **Buch:** nach dem Kinderbuch von P. L. Travers; **Kamera:** P. Helenshaw; **Musik:** I. Kostal; **Darsteller:** J. Andrews, D. Van Dyke, D. Tomlinson, G. Johns, E. Wynn und andere.

Dieses Musical der Walt-Disney-Produktion bezieht seinen Stoff aus dem im englischen Sprachbereich wohlbekannten Kinderbuch von P. L. Travers: Die gute Fee Mary Poppins erhält in ihrem Wolkendomizil ein Briefchen von Michael und Jane Banks, die sich dringend eine neue Gouvernante mit ganz bestimmten Eigenschaften wünschen. Sie sind auf diesen guten Geist angewiesen, da der Vater von der Bank, die Mutter von Frauenstimmrecht und Wohltätigkeitsbetrieb in Beschlag genommen sind. So schwebt denn Mary Poppins zur Erde, macht den beiden Kindern die Tage zum Fest und erteilt den Eltern so nebenbei, resolut und liebenswürdig zugleich, ein paar wohlplazierte Lehren. Wie's zur Märchenatmosphäre gehört, geschehen allerlei wunderbare Dinge (für die Trickwerkstatt Disneys eine Routineangelegenheit!), musikalisch frisch untermalt, tänzerisch gipfelnd im schmissigen Schornsteinfegerballett. Die vor dem Ersten Weltkrieg spielende, im Zeitalter der Manager und «Schlüsselkinder» aber doch wieder seltsam aktuell wirkende Geschichte hat vor allem in Julie Andrews und Dick van Dyke die entsprechenden Darsteller gefunden. Der Farbgebung — sie fällt manchmal knallig und kitschig aus — stand allerdings kein Renoir Pate. Und als Verfechterin des feineren poetischen Geschmacks bleibt zuweilen Julie Andrews mit ihrem Charme und ihrer unterspielt-verschmitzten Darstellung allein auf dem Platz. Doch darf man bei der Beurteilung der formalen Seite nicht vergessen, dass es sich beim Musical um ein typisch amerikanisches Unterhaltungsprodukt handelt, das im Laufe eines halben Jahrhunderts vielfältige Elemente in sich

aufgenommen hat und heute noch nicht nach bestimmten Stilgesetzen zu fassen ist. Diese Einschränkungen werden indes dem Zuschauer, der sich ein Sensorium für unbeschwert-sinnige Unterhaltung bewahrt hat, das Vergnügen nicht erheblich mindern. MR

Nachts in nordischen Häfen V. Schlecht, abzulehnen
Produktion: Kurkvaara; **Verleih:** Sphinx; **Regie:** Mauno Kurkvaara, 1964; **Darsteller:** A. Savo, Y. Tähtelä, U. Väre, R. Vespä und andere.

Ein junger Reporter soll einen Bericht über Mädchen schreiben, die in Finnlands Häfen aus Lebensgier, Abenteuerlust und des billigen Gelderwerbes wegen einlaufende Schiffe aufsuchen. Nach einigen Misserfolgen lernt er in einer Bar zwei Mädchen kennen, die ihm zu Hause entsprechende Auskünfte geben. Endlich macht er auch noch die Bekanntschaft eines Hafenmädchens der oberen Preisklasse namens Vuoko, in das er sich bald verliebt. Doch dieses glaubt nicht mehr an seine Möglichkeit zu echter Liebe und begeht Selbstmord. Dafür verspricht eines der ersten beiden Mädchen Besserung.
Es fällt schwer, den Film nicht mit einem Hinweis auf seine vielen Ungereimtheiten abzutun. Der Reporter (dem unmöglichen Erzieher aus «491» nicht unähnlich) stellt sich so dumm an, dass man an seiner Berufsfähigkeit völlig verzweifelt. Der Zufall, dass Vuoko gerade dann mit dem Taxi vorbeifährt, als unser Reporter zusammengeschlagen am Boden liegt. Und anderes mehr. So fragt man sich wirklich: Was soll das Ganze?
Der Film ist ein Zwitter. Einerseits will er Milieustudie sein. Er beruft sich auf Unterlagen der Hafen- und Sittenpolizei von Helsinki. Davon spürt man wenig. Er bietet kaum sachliche Information. Vor allem versucht er nicht, den Hintergründen nachzugehen und zu einer Kritik anzusetzen. Die paar Hinweise im Dialog genügen in keiner Weise.
Will der Film vielleicht eine Charakterstudie sein? Aber welchen Charakters? Des farblosen Reporters doch kaum. Und Vuoko? Ansätze sind da. Eine Sequenz zeigt sie in ihrer Traumwelt, an die sie selber glaubt, um ein Alibi für ihre tragische Vergangenheit zu haben. Auch lässt der Film die zufällige animalische Begegnung in eine personale Bindung hineinwachsen. Hier könnte vielleicht einer an «Lieber John» denken. Aber der Film gleitet sofort wieder in belanglose Nebensächlichkeiten ab. Damit zeigt er, dass es ihm mit der Charakterstudie nicht ernst ist.
So kommt man zum Schluss: auch dieser Streifen ist nur einer der viel zu vielen «Sittenfilme», die sich die «Sitten» mancher Leute zum Gegenstand wählen, um sich auch dann noch «sittlich» gebärden zu können, wenn es nicht sehr sittlich-sittsam zugeht. An solchen Szenen spart der Film keineswegs. Vom Handlungsablauf her nicht notwendig, ja ihn eher störend, sind sie plumpe Lockvögel. Darum wirkt der Film unglaubwürdig. Mit einem Selbstmord und einer Besserung geht im Film schliesslich alles fifty-fifty schön auf. Zu schön, um wahr zu sein. Darum bleibt dem denkenden Zuschauer nichts anderes übrig, als die zwitterhafte, oberflächliche und spekulierende Art des Films abzulehnen. AZ