Filme

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Der Filmberater**

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

Heft 7

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

geführt. Anschließend fand ein Podiumsgespräch statt, bei welchem unter Leitung von O. Hürzeler das Publikum, das dem Filmkurs die ganze Woche die Treue gehalten hatte, über den gesehenen Film diskutierte. Die Filmbildungswoche schloß so mit einem Gespräch, das vor Monaten in einem kleinen Kreise begonnen hatte und nun in ein neues Stadium treten soll. Es bleibt die Hoffnung, dieses werde auch in Zukunft fruchtbar weitergeführt.

Filme

Tengoku to Jigoku (Zwischen Himmel und Hölle / High and low)
III. Für Erwachsene

Produktion: Toho; **Verleih:** Columbus; **Regie:** Akira Kurosawa, 1964; **Buch:** R. Kikushima, E. Hisaita, A. Kurosawa, nach dem Kriminalroman «King's Ransom» von E. McBain; **Kamera:** Ch. Nakai, T. Saito; **Musik:** M. Sato; **Darsteller:** T. Mifune, K. Kagawa, T. Nakadati, T. Yamazaki und andere.

Ein ehrgeiziger Direktor der Schuhfabrik «National», Kingo Gondo (Toshiro Mifune, Hauptdarsteller in «Die sieben Samurai», «Der Rikschamann», «Verborgene Festung», «Rashomon»), der auf einer Anhöhe Yokohamas ein herrschaftliches Haus bewohnt, wird durch die Entführung des Knaben seines Chauffeurs (versehentlich, anstelle seines eigenen Kindes) das Opfer eines unbekannten Erpressers, der dreißig Millionen Yen von ihm verlangt, wenn der Junge am Leben bleiben soll. Gondo zahlt die Summe. Nach der Rückkehr des Jungen setzt die ausgedehnte Fahndung nach dem Verbrecher (Tsutomu Yamazaki) ein, welche indes mehr und mehr ein Sozialbericht über die Armenviertel Yokohamas und über menschliches Elend überhaupt wird.
Man sollte bei diesem japanischen Streifen zwei Arten der Spannung unterscheiden, eine verborgene (die als langweilig empfunden wurde) und eine offene. Die offen hervorbrechende — etwa in der Eisenbahnszene oder in der Sequenz, in welcher der Erpresser seine Geldtaschen leert — arbeitet mit kurzgeschnittenen Nahaufnahmen, setzt in äußere Aktion um und wirkt daher filmischer als jene, die eine den Personen innewohnende, geballte Kraft darstellt, doch filmisch weniger attraktiv wirkt, da sie wenig sichtbare Bewegung, dagegen viele Totalen und Halbtotalen verwendet (bei den Gesprächen in der Villa und dem Fahndungsdienst).
«Hoch und niedrig» (wie der Originaltitel wörtlich übersetzt heißt), reich und arm, Haben und Nicht-Haben, Glück und Unglück sind der Problemkreis dieser Spannung, die sich vom Telephonanruf, in welchem der Erpresser sein Milieu schildert, bis zur Szene in der Opiumhölle steigert — und in der Schlußsequenz sogar über sich hinaus wächst, indem die Tragik des diesseitigen Unglückes sich zu letzten menschlichen Hintergründen öffnet. Hier handelt es sich um eine von echter Anteilnahme «erfüllte» Spannung; Anteilnahme mit Gondo, seiner Frau, dem Diener, seinem Kind, dem Verbrecher und der Polizei, die ungewollt selbst ein Menschenleben opfert.

Am Anfang heißt für Gondo die Frage: Zahle ich das Lösegeld, dann verliere ich die, für meinen Direktorposten notwendigen, Aktien und bin ruiniert; zahle ich sie nicht, dann wird höchstwahrscheinlich der Knabe meines Dieners getötet. (Indem Gondo das Geld an den befohlenen Ort bringt, ist er das Gegenbild einer bekannten Theater-Figur, nämlich Joe Kellers in Arthur Millers «Alle meine Söhne», der bei einer ähnlichen Entscheidung versagt.) Im zweiten Teil werden die zwei Protagonisten immer deutlicher die Vertreter zweier Klassen, der ärmsten Armen und der reichsten Reichen. Das Spezielle, Persönliche kommt zeitlich früher als das Allgemeine, Soziale. Der stärkste soziale Film ist ja wohl kaum derjenige, der die Ungerechtigkeit an einem Menschenkollektiv zeigt, sondern derjenige, der das kollektive Anliegen in einem Einzelnen glaubhaft zur Darstellung bringt. In «High and low» ist das Allgemeine die Vertiefung und Ausweitung des Einmaligen.
Wie Akira Kurosawa in «Rashomon» mit den vier Versionen derselben Geschichte zeigt, daß die Wahrheit von jedem Menschen nur zum Teil erkannt wird, doch keinem Menschen völlig unerkannt bleibt, und diese Halbheit als eine Schwäche jeder Kreatur ansieht, so zeichnet er auch in «Tengoku to Jigoku» nirgends ein Porträt des guten oder des schlechten Menschen, sondern verleiht beiden bemitleidenswerte Züge.
Nicht spektakuläre oder äußerlich dramaturgische Gründe führen den Film gegen Schluß in eine Opiumhölle, wo in den leeren Augen der Insassen ein Inferno menschlicher Hoffnungslosigkeit steht. Es ist dies die — filmisch sichtbar gemachte — innere Not des heroinsüchtigen Studenten, doch zugleich ein Bild aller Not des unrichtig gelebten Lebens.
Für die Deutung des Films mag ein Vergleich mit «M — eine Stadt sucht einen Mörder» (F. Lang, 1931) aufschlußreich sein. Beide Filme münden in den Schrei eines Verbrechers — hier der Protest eines Unglücklichen gegen die Glücklichen, dort das Entsetzen eines Schizophrenen über sich und seine «Richter», hier wie dort erschütternd, weil er aus dem Tiefsten eines gequälten Herzens kommt. Im deutschen Film: «Dann . . . stehe ich vor einem Plakat und lese, was ich getan habe, und lese und lese . . . Das habe ich getan?? Aber davon weiß ich doch gar nichts! Aber wer glaubt mir denn? Wer weiß denn, wie es in mir aussieht? Wie es . . . schreit und brüllt da innen! Wie ich's tun muß! Will nicht! Muß! Will nicht! Muss! Und dann . . . schreit eine Stimme . . . Und ich kann es nicht mehr hören!!» Und der Mörder wirft sich mit dem Kopf gegen die Wand und preßt die Hände gegen die Ohren. — Im japanischen Film: «Warum sollte ich Reue fühlen und um Verzeihung bitten?. . . Mein Zimmer war so kalt im Winter und so heiß im Sommer, daß ich nicht schlafen konnte. Ihr Haus dort oben schien ein Paradies. Damals begann ich sie zu hassen. Dieser Haß gab meinem Leben Inhalt. Es ist faszinierend, glückliche Leute unglücklich zu machen . . . Sie sollen nicht glauben, ich hätte Angst vor dem Tod. Meine Hände zittern nicht aus Furcht. Die Einzelhaft hat mich angegriffen. Sie zittern, weil ich nicht in der Zelle bin! Ich fürchte weder Tod noch Hölle! Mein Leben war eine Hölle, seit ich auf der Welt bin. Aber jetzt würde ich sogar im Himmel zittern!» Und der zum Tode Verurteilte beginnt zu schluchzen, zu heulen und zu schreien. hst

Mondo nudo (Nackte Welt) IV—V. Mit ernsten Reserven, abzuraten

Produktion: Italcaribe; **Verleih:** Cinévox; **Regie:** Giuseppe Scotese, 1962; **Buch:** A. Fanenna; **Kamera:** F. Testi; **Musik:** M. Giombini.

Steife Hüte in Soho, Bauchtanz und Mädchenhandel in Istanbul, Zigeunerliebe in Granada, Nacktphotomodelle in London, Männer, die sich wie Damen, und Frauen, die sich wie Männer geben, Indianertänze am Grand Canyon, die Gegensätze Las Vegas — Elendsviertel in Bombay, Wallstreet — Flüchtlingselend in Hongkong, japanischer Ringkampf, Striptease (am kritischen Punkt geschnitten), Fremdenverkehrsattraktionen für Millionäre, Inselparadies und Nachtlokal: solcherart will dieser Streifen die an sich ernste Frage nach dem Sinn unserer modernen Welt beantworten. Aber es ist nicht damit getan, Abwegigkeiten und Extreme aus der bunten weiten Welt in einfallsloser Kontrastierung aneinanderzureihen, um am Ende die vage Andeutung zu hinterlassen, die Menschheit gleiche einer Gruppe, die sich in einem Atombunker die Zeit mit Tanzen vertreibe. So ernst mit der Zeitkritik scheinen es die Produzenten dieses Filmes nicht gemeint zu haben, vielmehr lassen Aufmachung, Kommentierung und Werbung den Schluß zu, daß eher an den Geldbörsen des zahlreich erwarteten Publikums als an deren Gewissen gerüttelt werden soll. Typisch für diese Haltung ist der Einbau einer Nachtlokalszene, die vom Sprecher zwar als «das Letzte vom Letzten» bezeichnet, gerade deshalb aber — im Gegensatz zu anderen ins Bild gebrachten Nachtlokaldarbietungen — voll ausgespielt wird. Vom Besuch dieses Streifens, der das praktiziert, was er anprangert und sich somit als verlogenes Machwerk entlarvt, ist abzuraten. FS

The greatest story ever told II. Für alle

Produktion und **Regie:** George Stevens, 1965; **Verleih:** Unartisco; **Buch:** J. L. Barrett, G. Stevens; **Kamera:** W. C. Mellor, L. Griggs; **Musik:** A. Newman; **Darsteller:** Max v. Sydow, D. McGuire, R. Loggia, Ch. Heston, M. Anderson jr., R. Blake, I. Balin, S. Poitier, J. Wayne, M. Landau, J. Dunham, T. Savalas und andere.

Die Erwartung, die sich an einen neuen religiösen Großfilm aus Hollywood knüpft, ist eindeutig bestimmt durch die bisherigen Filme dieser Gattung: Nach «Die 10 Gebote» (Cecil de Mille, 1956), nach «Ben Hur» (William Wyler, 1960) und «King of Kings» (Nicholas Ray, 1961) und all den anderen, ähnlichen Werken, kann es sich um nichts anderes handeln als um eine neue Schau-Unterhaltung für die breiten Massen, insbesondere für das Familienpublikum, das für einen Abend von der Konkurrenz des Fernsehens weggelockt werden soll ins Kino. Religion, so muß man wieder fürchten, wird hier als Mittel zum Zweck benutzt — trotz aller gegenteiligen Beteuerungen, welche die Propaganda für diese Filme vorbringt.

Sagen wir gleich, daß diese Befürchtungen durch den Film von George Stevens zu einem Teil bestätigt, zu einem andern Teil aber angenehm enttäuscht werden. Der Film ist, um mit Father Burke vom englischen katholischen Filmdienst zu reden, «in some ways the best so far . . . ». Das bedeutet, von einem geistig anspruchsvollen Standpunkt aus gesehen, noch nicht sehr viel, fordert aber doch, daß man sich mit ihm befasse.

Über Inhalt und Absicht des Filmes sei so viel vorweggenommen: Wie der Titel ausweist, knüpft Stevens an die sehr populäre Erzählung des Lebens Jesu an, die F. Oursler zum Verfasser hat, und welche seinerzeit in einer Seriensendung in amerikanischen Radioprogrammen über viele Monate ein voller Erfolg war. George Stevens seinerseits wollte eine umfassende Darstellung des Lebens Jesu geben. «We want this film to be inclusive and comprehensive . . . from before the beginning to the end; from the early prophecies in the Old Testament that become so important throughout the development of the New Testament on through to the conclusion.» (Wir wollen, daß dieser Film eine umfassende und erschöpfende Darstellung werde, und zwar beginnend vor dem Leben Jesu und auch noch seine letzten Etappen umfassend.) Stevens möchte sich absetzen von den bekannten «Vorbildern»: «It is not going to relate to any other film in the past.» Er versteht das sowohl vom Inhalt, den er tiefer ausschöpfen will, als auch vom Stil her, welcher dieser tieferen Absicht angepaßt werden soll.

Entsprechend seiner Grundabsicht hat Stevens in echt amerikanischer Weise sich über Jahre, zusammen mit vielen Mitarbeitern, auf die Realisierung vorbereitet. Man kann, ganz gleich, wie man sich zum Resultat einstellt, nicht umhin, den gewaltigen Einsatz zu bewundern. Der Film ist eine ungeheure Fleißarbeit. So benutzte Stevens etwa eine eigens hergestellte «Hexapla», in welcher jedes Wort, das Jesus gesprochen hat, entsprechend sechs englischen Übersetzungen in parallelen Spalten aufgeführt ist.

Welches ist nun das Resultat? Zuerst sei, positiv, festgehalten, daß in «The greatest story ever told» eine Gesamtatmosphäre herrscht, die wohltuend absticht von dem Tenor der bisherigen religiösen Großfilme. Die äußere Sensation, die typischen Schau-Einlagen, wie sie in jedem andern Film nichtreligiösen Inhalts vorkommen könnten, fehlen fast ganz. Dem Fim sind eine gewisse Würde und Feierlichkeit eigen, die auf ein inneres Engagement des Autors und vieler Mitbeteiligter hinweisen.

Ganz besonders wird dies gelten vom Hauptdarsteller, dem schwedischen Schauspieler Max von Sydow, der offensichtlich seinen Jesus von innen her zu gestalten versucht.

Zu dem Eindruck der Feierlichkeit und Würde trägt der gewählte Drehplatz für die Außenszenen — Landschaften im Staate Utah, insbesondere die Cañons des Colorado River — entscheidend bei. Auf dieser ungeheuren, je nach dem Einfall des Lichtes sich wandelnden, Bühne, läßt Stevens die Akteure und Statisten in bewußt kalkulierter Choreographie agieren. Das Bild der urtümlichen, ins Licht gehobenen Landschaft vermag zu Augenblicken den Geist anzurühren und eine Ahnung auch von der inneren Dimension der dargestellten Ereignisse hervorzurufen. Wie bedauert man dann den Mangel an künstlerischer

Konsequenz, wenn unmittelbar darauf in Verfolg des Drehbuches die nächste «Nummer» abgehandelt wird. Hätte sich Stevens darauf beschränken können, uns das Evangelium einzig im Blick auf diese Landschaft, ohne alle Akteure, sondern nur durch einen Sprecher nahezubringen!

Denn das muß nun, negativ, zu unserem Bedauern wieder gesagt werden: «The greatest story ever told» bleibt ein Produkt Hollywoods. Diese Feststellung will besagen, daß Stevens den Vorstellungen und Auflagen, die die Filmindustrie von einem religiösen Großfilm hat, nicht entgehen konnte. Zu diesen Vorstellungen und Auflagen gehören vor allem der Aufwand und der Effekt, wo doch gerade hier, bei einem religiösen Stoff, das Gesetz von der Sparsamkeit der Mittel, der künstlerischen Abstraktion (als einer Grundbedingung für die Ahnbarmachung des Übersinnlichen, Geistigen) seine besondere Bedeutung hätte. Max von Sydow in der Rolle des Jesus versucht das Mögliche, aber, noch abgesehen von der grundsätzlichen Problematik der Jesus-Darstellung: er kann nur als Teil eines großen Gemäldes erscheinen, dessen Substanz und Ausstrahlung nicht von ihm bestimmt wird. Diese Substanz aber ist ein Bild des Christlichen, das die meisten Zeitgenossen nicht anspricht. Die Kritik am Film wird früher oder später aus der Kritik am Hollywood-Stil auch zu einer Kritik des «sentiment religieux» der Amerikaner (wobei die Konfessionszugehörigkeit keine Rolle spielt). Die religiöse Geistigkeit, die sich hier zeigt, ermangelt nach unserem Empfinden der Tiefe und des zeitaktuellen Bezuges. Ein Beleg für viele: Sydow wird noch immer gemäß einer weich-kitschigen Devotionalien-Frömmigkeit stilisiert (wie natürlich auch Maria). Diese beiden Komponenten, der Hollywood-Stil und das religiöse Gefühl des Amerikaners, lassen Religion im Effekt gipfeln, in einem oft großartigen Effekt, der aber Schau-Effekt bleibt. Selbst die Stille noch ist Effekt — abgesehen davon, daß sehr oft, wo es still sein sollte, der Donner kracht (Erweckung des Lazarus, Kreuzigung) oder Musik zur Erhöhung der Stimmung beitragen muß.

Neben dieser grundsätzlichen Schwäche des Films fallen einzelne nicht geglückte Einzelheiten kaum mehr ins Gewicht. Man mag die Todesart des Judas, der sich in ein Opferfeuer stürzt, als nicht der biblischen Erzählung entsprechend betrachten (wie wir hören, soll übrigens diese Szene herausgeschnitten werden) — entscheidend ist das nicht. Der Mangel liegt im Stil, und das heißt in der Art und Weise der geistig-künstlerischen Anschauung des Stoffes. Es hat etwas Tragisches um diesen Mangel. Wenn man 1962 George Stevens in einem Gespräch seine Auffassungen über das Vorhaben mit einem solchen Ernst und einem solchen Verantwortungsbewußtsein vortragen hörte und nun das Resultat sieht, dann wird einem bewußt, wie schwierig das Ausbrechen aus vorgegebenen Konzeptionen ist.

Der Ernst und das Verantwortungsbewußtsein des Regisseurs haben immerhin, das sei zum Schluß wiederholt, in «The greatest story ever told» einen solchen Niederschlag gefunden, daß der Film Anlaß zur Diskussion und zur Klärung und Vertiefung unseres eigenen Christus-Bildes werden kann. Um dieses Zweckes willen lohnt sich der Besuch. Wir möchten hoffen, daß viele Geistliche und Lehrkräfte den Film, der so oder so auf ein zahlreiches Publikum rechnen kann, zum Anlaß einer Gruppenaussprache nehmen werden. SB

El lazarillo de Tormes (Der Schelm von Salamanca)

III—IV. Für reife Erwachsene

Produktion: Hesperia; **Verleih:** Europa; **Regie** und **Buch:** Cesar Ardovin, 1959; **Kamera:** M. Berenguer; **Musik:** S. Ruiz de Luna; **Darsteller:** M. Paoletti, J. J. Menendez, M. Carotenuto, C. Casaravilla und andere.

Um diesen Film richtig verstehen zu können, muß man wohl wissen, daß seine Handlung aus einem spanischen Schelmenroman des 16. Jahrhunderts stammt, dem ersten Werk dieser Gattung überhaupt (von einem unbekannten Verfasser), auf das auch der spätere deutsche Schelmenroman (Grimmelshausen, «Der Abenteuerliche Simplicius Simplizissimus») zurückgeht. Der spanische Schelmenroman war die Gesellschaftssatire seiner Zeit. Er hatte nicht mehr den hochgeborenen Abenteurer zum Helden, sondern den Picaro, den armen Schelm, der sich mit Listen und Kniffen, Stehlen und Betrügen durchs Leben schlagen muß, weil er selbst geschlagen und betrogen wird. (Das Wort Schelm hat hier noch nicht den Klang von lustigen Streichen). Von diesem Schelmenroman bringt der vorliegende Film nur die ersten Kapitel, die Jugend des kleinen Lazaro, die aber den Geist, Stil und Gehalt des Buches getreuer wiedergeben, als es eine zusammengepreßte Gesamtinhaltsübersicht tun könnte. Der kleine Lazaro wird von seiner Mutter, die in einer Herberge arbeitet, einem blinden Bettler als Führer überlassen, der gut für ihn zu sorgen verspricht. In Wirklichkeit ist er hart zu dem Kind, läßt es hungern, schlägt und schilt es. Lazaro lernt von ihm die absichtsvolle Zurschaustellung des Elends, um Mitleid zu erregen. Endlich erträgt er die schlechte Behandlung nicht mehr, spielt dem Blinden einen bösen Streich und läuft ihm davon. Er wird Diener bei einem armen, geizigen und habgierigen Pfarrer, der allein von seinem Anteil an den Leichenschmäusen lebt und dem Lazaro die Brotkrumen aus der Schatztruhe stehlen muß, bis der auch ihm davonläuft. Diesmal landet er bei einem verarmten, aber stolzen jungen Edelmann, der seine Not verbirgt, bis er endlich vor seinen Gläubigern fliehen muß. Zuletzt kommt Lazaro zu einem Trupp wandernder Komödianten, bei denen es endlich volle Teller und einen rauchenden Herd gibt. Aber bestürzt muß er erleben, wie diese Komödianten in der Verkleidung von Bettelmönchen der gläubigen Menge falsche Ablaßzettel verkaufen und ein Wunder vorlügen. Er trennt sich von ihnen, beichtet, was geschehen, aber als ein Gewitter aufzieht und der Hunger ihn wieder plagt, da läuft er doch den Wagen der Komödianten nach. Er ist bereits zum Picaro, zum betrügerischen Schelm geworden, die Not hat seine kindliche Unschuld endgültig besiegt. — Der Film ist in einem uns fremdartig anmutenden, sehr anspruchsvollen balladesken Stil inszeniert. Die Bildarbeit zeigt eine besondere Poesie des harten Helldunkels und verbindet eine gewisse starre Monumentalität mit zartester Lyrik und makabrem Humor (die Szenen mit dem Blinden; die Leichenfledderei; die Begräbnisprozession). Sehr spanisch ist das Neben- und Miteinander von härtester Grausamkeit und dichterischer Zartheit. Der Gesamtstil ist düster, die Gangart manchmal ein wenig langatmig. Gelegentlich scheint ein antikirchlicher Affekt im Spiel zu sein, der

sich am Mißbrauch des Priesteramtes und dem Betrug an der Wundergläubigkeit des Volkes beinahe weidet. Die Darstellung wirkt fremdartig, bietet aber ausgezeichnete Leistungen. Die Inszenierung vermeidet einen konkreten Zeithintergrund, das kulturhistorische Milieu; sie betont vielmehr einen gewissen Charakter der Zeitlosigkeit. Der Film ist interessant, verlangt aber vorgebildetes und urteilssicheres Publikum. e. h.

Kurzfilmhinweise

L'uomo, il fuoco e il ferro / Symphonie in Stahl

Art: Impressionen-Dokumentarfilm, farbig, Cinemascope, Ton, 10 Minuten; Produktion: Italsider; Idee und Gestaltung: Kurt Blum, 1960; Kamera und Schnitt: Fritz E. Mäder; Künstlerische Mitarbeit: Eugenio Carmi; Musik: Sergej Prokofieff; Verleih der 35-mm-Kopie: Columbus Film AG, Pelikanstraße 37, 8039 Zürich; Preis nach Vereinbarung; 16-mm-Kopie noch nicht vorhanden.
Der deutsche Titel «Symphonie in Stahl» sagt, daß es sich bei diesem Werk nicht um einen technologischen Stahl-Film handelt, sondern daß hier mit Formen, Farben und Tönen aus einem Stahlwerk etwas Künstlerisches angestrebt wurde. Kurt Blum, dessen Bildstil verwandt ist mit gewissen modernen Richtungen der bildenden Kunst, der Pop Art etwa, die (wie beispielsweise John Cage) die Welt als eine Vielfalt von Elementen sieht, mit denen jeder seine «Collage» macht, oder mit der Op Art, die die reale Bewegung in ihren Malerei-Plastiken verwendet, hat durch seine Photobücher gezeigt, mit welcher Sensibilität er in der banalsten Alltäglichkeit bezaubernde Gestalt und erregende Schönheit zu entdecken weiß. Seine Formen und Farbkompositionen sind nicht, wie diejenigen der Malerei, durch langsames intellektuelles oder meditatives Konstruieren (Mondrian) oder durch nervöses Herausschleudern unbewußter Seelenvorgänge (Action painting) entstanden, sondern gleichen – in einem erweiterten Sinne – den «objets trouvés» Arps, gefundenen Dingen, die aus ihrem realen Zusammenhang herausgenommen, in einen Kunst-Raum gestellt werden und somit den seltsamen Reiz des Einmaligen, des Nie-Gesehenen erhalten. Bei seinen Schwarz-weiß-Arbeiten, dem Photobuch «Lebendiger Stahl» etwa, hat die Form den Vorrang, in seinen Filmen und im Photobuch «I colori del ferro» dominieren die Farben.
Unser Film ist reich an Gefühls- und Erlebniswerten: vom Wunderbaren der Anfangsbilder zum Unheimlichen, vom Machtvollen zum Grazilen, vom Lieblichen zum «Furioso in Rot» des Schlusses. Will man im Werk eine Gliederung suchen, dann vernünftigerweise keine inhaltliche, sondern eine formale. Auf einige «Takte» Rot-Schwarz (zur Intensivierung der Farbe wurden Filter verwendet) folgen Rot-Gelb-«Takte», darauf Gelb-Schwarz-Rot oder Grün-Gelb oder Blau-Gelb. Synästhetische Formulierungen wie Rot-Gelb-«Takte» drängen sich auf; denn das Werk ist gleicherweise vom Bild wie von der Musik her zu verstehen. Ein «abstraktes Thema» mit Spannungen, Konflikt, Streit, Versöhnung.
Der Originaltitel «L'uomo, il fuoco e il ferro», sachlicher als der deutsche, setzt einen Akzent auf «l'uomo», den Menschen, der wesentlich ins Werk hineinintegriert ist, der so lange und so deutlich erscheint, daß die folgenden – auf Abstraktion tendierenden – Bilder in die richtige Beziehung zu ihm gesetzt werden – den Menschen, der hinter den Maschinen denkt, der ihnen aber auch ausgeliefert ist, der den Stahl formt, von ihm aber auch wieder geformt wird. Technisierung des Menschen – Humanisierung der Technik.