

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 24 (1982)
Heft: 125

Artikel: Anmerkungen zum Kino des Nicholas Ray : der Ausdruck der schönen Gefühle
Autor: Grob, Norbert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867673>

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: 13.01.2026

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

DER AUSDRUCK DER SCHÖNEN GEFÜHLE

Im Kino "besteht der schöpferische Akt darin, nicht die eigene Seele in den Dingen, sondern die Seele der Dinge zu malen."
Jean-Luc Godard

Die reine Liebe der Cathy O'Donnell, die sich voll und ganz ausliefert, auch weil Farley Granger sich mit seiner Liebe voll und ganz ausliefert - bis in den Tod. Er ist ein Mörder, der aus dem Gefängnis ausgebrochen ist, doch mehr noch ist er ein Mann, der sich für eine Frau entschieden hat. Und sie ist eine Frau, die eines Tages ihre zusammengesteckten Haare öffnet, für diesen Mann. Aber dann kommt Helen Craig ins Spiel, die beide verrät. Auch aus Liebe. Dass die schönen Gefühle nicht nur schönes gebären, sondern auch Hinterhalt und Brutalität, das machte THEY LIVE BY NIGHT deutlich, 1947.

Und dann, 1950, IN A LONELY PLACE. Da gebiert die Liebe auch die Skepsis, den Zweifel, schliesslich sogar die Angst und die Verzweiflung. Gloria Grahame kennt Humphrey Bogart nur vom Sehen. Doch als er in Schwierigkeiten ist, verschafft sie ihm ein Alibi - auf einem Polizeirevier. Sie erklärt, sie sehe ihn gerne an, weil sie sein Gesicht möge. Später sagt Bogart, er habe, schon als er sie gesehen habe, gewusst, dass sie eine sei, die sich von allen unterscheide, eine, die wisse, was sie wolle. Daraufhin antwortet sie, sie wisse auch, was sie nicht wolle: "I don't want to be rushed." Nachdem die Indizien gegen Bogart aber immer mehr anwachsen, wandelt ihre Liebe sich zur Angst vor der Liebe, dann sogar zur Angst vor der geliebten Person. Am Ende, als Bogart diese Angst bewusst wird, geht er weg aus dieser

Liebe. Und mit jedem Schritt, mit dem er sich entfernt, sterben wir Zuschauer ein bisschen weiter, beim Zuschauen. Robert Ryan, in ON DANGEROUS GROUND, von 1951. Er ist Polizist der Stadt, "a cop, one of the best", wie sein Vorgesetzter erklärt. Er selber weiss, dass das nichts zählt. "Cops have no friends", sagt er. Und: "Nobody likes a cop." Die bösen Gefühle, denen er sich ausgesetzt fühlt, setzt er um in böse Gefühle gegen jeden Gangster der Stadt. Er ist voller Hass, voller Brutalität. Ray sagt, Ryan stelle einen Mann dar, "der Mitglied eines Gewalttrupps ist, dessen Job es ist, Gewalt vor auszusehen und zu verhindern, und der eben diese Gewalt schon in sich hat." Eines Tages wird er von seinem Chef aufs Land geschickt. Da entdeckt er, dass der Hass, den er in sich hat, nur die andere Seite der Liebe ist, die er auch in sich hat. Als Ida Lupino, die Frau, die er zu lieben lernt, ihn fragt, wie das sei, ein "cop" zu sein, antwortet er, nun ziemlich betroffen: Da dürfe man niemandem trauen.

* * *

Die Figuren in den stärkeren Ray-Filmen sind nicht von dieser Welt, sie leben in der Hölle ihrer Leidenschaften. An ihre grossen Gefühle, ihre Träume, ihre Obsessionen bleiben sie gekettet bis zum Scheitern, oft sogar bis zum Tod.

Auch die Konflikte, die sie auszutragen haben, bringen sie zur Erde zurück. Eher ziehen diese Konflikte sie noch weiter weg. Da wird dann die Hölle als Hölle sichtbar.

* * *

Robert Mitchum als gealterter, kranker Rodeochampion, der aufgegeben hat, in THE LUSTY MEN von 1952. Er liebt Susan Hayward, darf sie aber nicht lieben, weil er auch ihren Mann liebt, Arthur Kennedy. Nur ein einziges Mal küsst er sie - demonstrativ, vor vielen Leuten, aus Liebe, doch auch aus Freundschaft. Er will Kennedy wieder zur Besinnung bringen, der inzwischen als Rodeoreiter grossen Erfolg hat und dem das zu Kopf gestiegen ist. Der Kuss als Geste des Abschieds (gegenüber der Hayward) und zugleich als Geste der Herausforderung (gegenüber Kennedy). Jedes Tun hat seine Konsequenzen. Der Kuss bringt den Zweikampf in der Rodeo-Arena. Und der Zweikampf bringt Mitchum den Tod. Doch als Mitchum das wilde Biest reitet, erkennt Kennedy noch: "He's the best!" Diese Einsicht wird ihm sicherlich zur Qual werden. Aber davon spricht der Film nicht mehr.

Und dann kommen die Farben ins Kino des Nicholas Ray. Das lässt die Leidenschaften farbiger, noch leidenschaftlicher werden. Die Liebe und der Hass, die Eifersucht und die Gewaltfähigkeit, die Angst und der Mut, die grossen Gefühle delirieren, in JOHNNY GUITAR von 1954. Es geht um Stirling Hayden, der eines Tages den Job als Gitarrespieler in Joan Crawford's Saloon annimmt. Er wirkt ruhig und cool und sehr selbstbeherrscht: zunächst jedenfalls. Aber als ein Junge, der sich als Mann fühlt, zu unbedacht mit seinem Colt herumspielt, gerät er ausser sich und fuchtelte noch kindischer mit einem Colt. Und schon in der ersten Nacht, als er halb betrunken mit der Crawford allein ist, fragt er sie ganz aufgeregt, wieviele Männer sie bereits vergessen habe. Woraufhin sie antwortet: "Genausoviele, wie Du Frauen nicht vergessen hast." Da bittet er sie, sie möge ihm doch sagen, dass sie all die Jahre auf ihn gewartet habe und dass sie gestorben wäre, wenn er nicht zurückgekommen wäre, und dass sie ihn noch immer so liebe, wie er sie liebe. Was Joan Crawford ihm auch alles wiederholt, mit einem Tonfall in der Stimme, der klarstellt, dass sie nichts davon meint. Aber danach fährt sie ihn an, dass er immer noch nur träume, und einige Augenblicke später umarmt sie ihn, und während sie ihn umarmt, sagt sie, dass sie tatsächlich auf ihn gewartet habe, die ganzen fünf Jahre über. Es geht also auch um Entgrenzungen, um Situationen, wo keiner mehr das Ausmass seiner Empfindungen verbirgt, auch nicht die Widersprüche innerhalb dieser Empfindungen. Da sind dann die Gefühle so Überlebensgross, dass begreifbar wird, wie gering die Chancen sind, diese Gefühle auch zu leben. Eigentlich jedoch geht es vor allem um Joan Crawford, um ihre leidenschaftliche Kraft, mit der sie allen Anfechtungen und Anfeindungen trotzt. Sie hat ein Ziel: Um ihren Saloon herum soll eine Eisenbahnstation und eine Stadt entstehen. Diesem Ziel ordnet sie alles unter. So setzt sie dem Hass der Mercedes McCambridge, die nichts so sehr will, wie sie vernichten, äussere Gelassenheit entgegen. Und wenn das nicht genügt, zieht sie einfach ihren Revolver. Oder sie spielt Klavier. Oder sie redet und hofft auf Vernunft bei den Begleitern der McCambridge. Doch es geht noch um einiges mehr in JOHNNY GUITAR. Um die Berge, das Wasser, den Wasserfall. Um Reiten, Tanzen und Spielen und am Ende sogar ums Schiessen. Um die Verwechslungen der Pistolengurte bei Mercedes McCambridge. Um ein weisses Kleid und um die Frau, die es trägt unter einer Brücke, an der ein Strick hängt, an dem sie baumeln soll. Es geht um das, was sich nicht oder nur schlecht sagen lässt, weil die Worte fehlen oder weil es diese Worte gar nicht gibt. Es geht um die Wahrheit, das ist

sicher. Aber auch um das gemalte Gebirge im Hintergrund, als Hayden und Crawford in die Stadt einfahren. Und um den roten Schal, den die Crawford dabei trägt - und der so knallig wirkt, wie ein greller Fleck in einem Kandinsky- oder Matisse-Gemälde. Es geht um das, was Hayden sagt, als er von Scott Brady, der eine Bank ausraubt, bedroht wird: "Besides, I'm a stranger here myself." Darum, dass John Carradine sich für die Crawford opfert und dann, als die fragt, warum er das getan habe, erklärt, sie hätte dasselbe auch für ihn getan. Es geht ums Gittarespielen. Und um die Bereitschaft, alles zu wagen; um die Frau, die man liebt, vor dem tödlichen Strick zu retten. Um Geld und Macht und Einfluss und Liebe geht es. Um Liebe. Und um die Frage, ob man ein gelbes oder ein rotes Hemd tragen soll.

* * *

Nicholas Ray sprach einmal von einer "Zeichnung der Personen", als er die Arbeit an den Figuren seiner Filme charakterisierte. Die Formulierung weist auf ein Verständnis für die Figuren - jenseits von Funktionalität, jenseits auch von Psychologie. Personen zeichnen, das ist bei Ray wie: Figuren malen.

Die naiv Liebenden in THEY LIVE BY NIGHT. Die verzweifelt Liebenden in IN A LONELY PLACE. Der brutale Hass von Robert Ryan und das selbstverständliche Vertrauen der blinden Ida Lupino in ON DANGEROUS GROUND. Die einsame Liebe von Robert Mitchum in THE LUSTY MEN. Und die entgrenzt Leidenschaftlichen in JOHNNY GUITAR. Figuren, die - jenseits von Gegebenem und Wahrscheinlichem - direkt den schönsten Träumen zu entstammen scheinen: dem Geträumten und Erträumten, die zugleich aber so wirklich scheinen durch ihre körperliche Gegenwärtigkeit, so präsent und plausibel. Figuren, die Illusionen vorstellen, aber auch die Illusion von Wirklichkeiten.

Nach 1954 kann man diese schönen, diese berührenden Figuren noch in anderen Ray-Filmen erleben. 1955 in REBEL WITHOUT A CAUSE, einem der schwächeren Filme von Nicholas Ray: Da leidet James Dean an seiner vergeblichen Liebe zu seinem Vater. Aber er findet Natalie Wood und auch San Mineo, der einmal zwei verschiedene Strümpfe trägt, der eine blau, der andere rot. Im Lachen von James Dean, manchmal kindisch verspielt, manchmal verweint oder verzweifelt, in diesem Lachen liegen fremde Erfahrungen verborgen, die neue Gefühle ausdrücken.



PARTY GIRL, mit einem gehbehinderten Anwalt (Robert Taylor) liiert, der gern in ein bürgerliches Eheleben abspringen würde – wenn er könnte.



Umschlag zum reich illustrierten Drehbuch: NICK'S FILM, LIGHTNING OVER WATER, von Wim Wenders (beim Verlag "Zweitausendundeins" / Filmbesprechung s.No 119)

In HOT BLOOD von 1955 begegnen wir der leidenschaftlichen Jane Russell als einer Zigeunerin, die von allen Männern begehrt wird, ihrerseits aber niemanden begehrt. Erst als sie einen Mann trifft, der nichts von ihr will, entdeckt sie, dass sie auch die grosse Liebe in sich hat. Cornel Wilde, den sie will, wehrt sich gegen sie mit Tänzen. Später, als er sie auch will, muss er zuerst wieder werben um sie, tanzend.

Und dann, 1957: BITTER VICTORY, ein Film der Nacht. Alles was wirklich geschieht, ereignet sich im helleren Halbdunkel des späten Abends oder im düsteren Halbdunkel der afrikanischen Nacht. Das Wiedersehen von Ruth Roman und Richard Burton. Ihre Entdeckung, dass sie nach all den vielen Jahren sich immer noch lieben. Und die Konfrontation der beiden mit Curt Jürgens, der mit der Roman inzwischen verheiratet ist. Die grosse Liebe hat Bestand, sie triumphiert über den Kompromiss. Doch die Liebenden scheitern, weil Jürgens, für den seine Ehe kein Kompromiss ist, die Leidenschaft in sich hat, den Tod des anderen zu ertragen, ja ihn sogar ganz bewusst herbeizuführen. In diesem Film ereignet sich das Wesentliche in den Gesten. Wenn einer redet, gerät er ins Hintertreffen. Und wenn einer redet und dabei sogar meint, was er redet, hat er bereits keinerlei Chancen mehr. Burton opfert am Ende sein Leben, um das Leben von Jürgens zu retten. Das hindert den allerdings nicht daran, Burtons letzter Bitte, dem Motiv für seine Selbstopferung, nicht zu entsprechen.

Schliesslich in PARTY GIRL aus dem Jahre 1958: Robert Taylor als karrieresüchtiger Rechtsanwalt, der bereit ist, alles zu tun, nur, um Erfolg zu haben. Er arbeitet meistens für Lee J. Cobb, einen brutalen Gangsterboss, der seine Brutalität hinter einem jovialen Gehabe zu verstecken sucht. Gegen Cobb hat Taylor nicht den Hauch einer Chance. Wenn Taylor seinen Boss als "Sau" beschimpft, lacht dieser und nimmt es, obwohl betroffen, als verbale Einschränkung seiner Macht. Wenn Taylor ihm allerdings ernsthaft widerspricht, hört Cobb sich das nur an, macht Komplimente über den hervorragenden Wortschatz, insbesondere über die ausgezeichnete Verwendung der Fremdwörter und fragt dann, was das alles bedeuten solle. Die Gefährlichkeit, die dabei in seiner Stimme mitschwingt, ist eine Gefährlichkeit, die die Konsequenz des Todes in sich trägt. Taylor weiss das und so bleibt ihm nur, stets klein beizugeben. Dass Taylor überhaupt auf den Gedanken kommt, gegen seine Karriere zu re-

den und zu handeln, kommt von seiner Liebe zu Cyd Charisse, einer Tänzerin, die er eines Tages auf einer Party kennenlernt, die Cobb veranstaltet, weil er seinen heimlichen Schwarm vergessen will, Jean Harlow, die am gleichen Tag in Hollywood einen anderen heiratet. Anfangs zögert Taylor, er hat Angst davor, sich auf etwas einzulassen, das er nicht zu beherrschen vermag. Aber dann, während er sich noch als der Überlegene denkt, sind es ihre Vorwürfe gegen seinen Lebenswandel, die ihn irritieren, dann sogar faszinieren. Ihre Hinweise auf seine Arbeit, die mit unlauteren Methoden und rhetorischer Geschicklichkeit selbst Mörder vor ihrer Verurteilung bewahre, kann er nur mit einer Platitude beantworten: Dass er im Leben stets für den kürzesten Weg gewesen sei. Als sie daraufhin abrupt aufsteht und ihn sitzen lässt, beginnt seine Liebe, die ihn nicht mehr loslässt. Im Showdown kämpft er dann sogar gegen Cobb - mit allen Mitteln, die er im Laufe seiner langen Anwaltspraxis erlernt hat. Und Cobb ist fasziniert von diesen Mitteln, auch weil er Taylor wirklich mag. Das kleine Augenzwinkern, das kurz vor dem Tod in Cobbs Gesicht liegt, ist kein Zeichen der Ueberheblichkeit, auch kein Zeichen der distanzierenden Ironie. Es ist das kleine Spiel eines Stars mit den mythischen Regeln des Genres, das diese Regeln zwar befolgt, aber dennoch auch die Hoffnung artikuliert, dass alles einmal - noch schöner - ganz anders wird.

* * *

Dass Nicholas Ray ein Mann des Kinos ist und nicht ein Ideen-Autor für Filme, enthüllen seine schwächeren Arbeiten, insbesondere die Figurenzeichnung dieser Filme. A WOMAN'S SECRET und KNOCK ON ANY DOOR von 1949, BORN TO BE BAD von 1950, FLYING LEATHERNECKS von 1951, RUN FOR COVER von 1955 und dann seine späteren Filme, nachdem er Hollywood längst verlassen hatte: THE SAVAGE INNOCENTS (1959), KINGS OF KINGS (1961) und 55 DAYS AT PEKING (1962).

Später hat Nicholas Ray in vielen Aeusserungen sich als Rebell stilisiert. Er hat die Industrie-Arbeit verantwortlich gemacht für die fehlende Handschrift. Dabei hat er übersehen, dass seine Handschrift sich nur entwickeln konnte innerhalb der Industrie.

Vielleicht aber hat er das auch gewusst und sich nur nicht eingestanden. Dafür sprechen Kadrierungen, der Dekor, die Montage.

Norbert Grob