

Der letzte Autorenfilmer: Satyajit Ray

Wenn von einem "Kino der Autoren" die Rede ist, so übersieht man gern, dass sein Konzept, wie vor allem François Truffaut es Mitte der Fünfzigerjahre prägte, auf eine Neuorientierung des Kinos insgesamt zielte: es sollte wiedereingesetzt werden in seinen Platz als siebte Kunst. Demgegenüber erscheint der Autorenfilm heute als eine historische Reminiszenz, ein Markenzeichen, eine Übung für kommende Stars, vor allem aber als Kino *n e b e n* dem kommerziellen, ökonomisch vernachlässigbar, daher mitunter, wie gerade in Frankreich, in seiner Existenz bedroht. Ein solches "paralleles Kino" war der Autorenfilm in Indien schon immer. Dennoch gelang es vor allem Satyajit Ray, dem unabhängigen Film in Indien nicht nur den Weg zu nationaler und internationaler Anerkennung zu bereiten. Mit den über dreißig Filmen, die er zwischen 1955 und seinem Tod 1992 vollenden konnte, wurde er zu einer moralischen und künstlerischen Instanz und prägte die Erfahrungen von Generationen.

Als Satyajit Ray 1952 mit der Arbeit an seinem ersten Film "Pather Panchali" begann, verfügte er über kaum mehr als theoretische Erfahrungen mit dem Kino. Gemeinsam mit Chidananda Dasgupta hatte er in den Vierzigerjahren den ersten Filmclub in seiner Heimatstadt Kalkutta gegründet, für den er regelmäßig in einer eigens für diesen Zweck herausgegebenen Zeitschrift Filmkritiken schrieb. Auf einer Reise nach London und während des ersten Internationalen Filmfestivals, das 1952 auf Tournee durch die Metropolen der jungen Indischen Union ging, hatte Ray Filme kennen gelernt, die ebenso für ihn wie für die späteren Regisseure der französischen "Nouvelle Vague" zu Vorbildern für ein unabhängiges Kino wurden: so die Filme des italienischen Neorealismus, von denen die "Fahrraddiebe" von Vittorio de Sica und Cesare Zavattini Ray auf besondere Weise beeinflussen sollten. Wie er begannen die Regisseure der "Nouvelle Vague" als Cineasten und Kritiker, wobei sie jedoch einen großen Teil ihres Wissens über das Kino in der "Cinémateque français" in Paris sammeln konnten.

Weder grau noch uninteressant war das Jahrzehnt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs; in der Geschichte des Kinos begann eine neue Epoche. Ingmar Bergman ist hier ebenso zu nennen wie Akira Kurosawa, dessen "Rashomon" im Rahmen der Festivalturnee von 1952 in Indien zu sehen war, die mexikanischen Filme Buñuels ebenso wie die Filme Yussef Chahines. Auch das französische Kino war mit den Debüts von Alain Resnais und Louis Malle, mit dem eiskalten Realismus Robert Bressons und den rätselhaften Werken Jean Cocteaus alles andere als durchweg von jenem Konformismus bestimmt, gegen den die "Nouvelle Vague" schließlich aufbegehrte, und nicht zuletzt brachte auch das indische Kino nicht nur

kommerzielle Unterhaltung hervor, sondern immer wieder anspruchsvolle Filme, die sich der sozialen Realität des Landes zuwandten. Erst 1954, ein Jahr, bevor Satyajit Rays "Pather Panchali" seinen Welterfolg antreten sollte, wurde Bimal Roys Drama "Zwei Hektar Land" auf dem Festival in Cannes mit dem Spezialpreis der Jury ausgezeichnet. Mit den Filmen aus Indien, Mexiko, Ägypten und Japan waren die Fünfzigerjahre, die zudem mit der Konferenz von Bandung 1955 die spätere Bewegung der blockfreien Staaten der Dritten Welt hervorbrachten, auch die Zeit, in der die künstlerische Vorherrschaft des westlichen Kinos durchbrochen wurde.

1949 hatte Ray Jean Renoir getroffen, als dieser in Kalkutta seinen Film "The River" vorbereitete. Ein erstes Filmprojekt, eine Verfilmung von Rabindranath Tagores Roman "Das Heim und die Welt", für die Ray das Drehbuch geschrieben hatte, war kurz zuvor gescheitert. In den Achtzigerjahren sollte Ray wieder darauf zurückkommen. Die Gespräche mit Renoir bestärkten Ray in seiner Absicht, ein Filmprojekt zu verwirklichen, das nicht allein der Geschichte nach, sondern vor allem auch von seiner Umsetzung her vollkommen den Konventionen des indischen Kinos seiner Zeit widersprach. "Wenn es den indischen Regisseuren gelingt, sich vom Vorbild Hollywoods zu lösen, dann werden sie ganz wunderbare Filme hervorbringen," hatte Renoir mit Blick auf die Gegenwart eines Landes geurteilt, das sich gerade in der entscheidenden Phase der nationalen Konsolidierung befand und von Geschichten überquoll. Traurigen Geschichten zumeist, von Flucht und Vertreibung, Armut und krassen Gegensätzen, Geschichten aber, wie sie, ungeachtet aller Anfänge, noch kaum Film geworden waren. Eine solche Geschichte fand Ray in Bibhuti Bhushan Banerjis 1929 erstmals erschienenem Roman "Pather Panchali" beispielhaft vorgezeichnet, der bereits mehrere Auflagen erfahren hatte und auch ins Englische übersetzt worden war. An einer Auflage des Buches hatte der 1921 geborene Ray, der seit seinem Besuch der von Rabindranath Tagore gegründeten Schule in Santiniketan bei Kalkutta als Karikaturist für eine englischsprachige Zeitung der bengalischen Metropole arbeitete, selbst beteiligt. Es gelang Ray, die Filmrechte, nicht jedoch, eine nennenswerte Unterstützung sei es eines Filmproduzenten in Westbengalen, sei es anderer privater Financiers für sein Filmprojekt zu erhalten, sieht man einmal von Mitteln aus einem Fonds zur Förderung des Straßenbaus in Westbengalen ab, den Ray sich eröffnen konnte, da "Pather Panchali" auf Deutsch in etwa "Lied der Straße" bedeutet. So dürfte der Film heute der einzige sein, der immer wieder zu den "Zehn besten Filmen der Filmgeschichte" gezählt wird, seine Entstehung dabei aber weitgehend mühsam erspartem oder geborgtem Geld, versetztem Schmuck und Arbeitsbedingungen verdankt, wie sie eher bei Amateurfilmen anzutreffen sind, wenn auch mit dem Kameramann Subitra Mitra und anderen durchaus professionelle Filmschaffende an dem Film

mitwirkten.

Bei aller durch die Umstände bedingten Notwendigkeit zur Improvisation duldet Ray jedoch keine Kompromisse hinsichtlich der Qualität des Films. Die Gespräche mit Renoir, die Bekanntschaft mit den Filmen der italienischen Neorealisten, aber auch die Kenntnis der direkt und unmittelbar wirkenden Fotografien etwa Henri Cartier-Bressons ließen ihn dabei einen Weg einschlagen, der im indischen Kino so noch nicht begangen worden war: Ray drehte den Film weitgehend an Originalschauplätzen und mit Laienschauspielern und verzichtete, wo irgend möglich, auf künstliches Licht. Mit einer Besessenheit, für die später ein Regisseur wie Andrej Tarkowskij berüchtigt werden sollte, versuchte er, genau seine Vision des Films ins Werk umzusetzen. Für bestimmte Aufnahmen wartete er monatelang, bis die Umstände günstig waren. Drei Jahre lang sollten sich die Arbeiten an "Pather Panchali" hinziehen, begleitet nicht zuletzt von der Sorge, dass der Darsteller des Apu, der Hauptfigur des Films, aus seiner kindlichen Rolle heraus wachsen könne.

Als der Film dann 1955 zum ersten Mal öffentlich vorgeführt wurde, an keinem weniger prominenten Ort als dem "Museum of Modern Arts" in New York, da war es vor allem der Eindruck einer starken Authentizität, der Publikum und Kritik für den Film einnahm. Doch ginge man fehl, wollte man "Pather Panchali" allein einen realistischen, sozialkritischen Film nennen. Abgesehen davon, dass Ray selbst, der aus einer bürgerlich-städtischen Familie stammte, einer Familie von Künstlern und Literaten, die dem Reformwerk Tagores verpflichtet war, kaum intime Kenntnisse der Lebensbedingungen auf dem Land besaß, von denen der Film handelt, ist "Pather Panchali" vielmehr ein Film voller poetischer Bilder und getragen von einer Haltung, die man zu Recht immer wieder als den Humanismus Rays bezeichnet hat: es ist Sozialkritik ohne soziale Anklage, Authentizität, die zugleich auf universale, allgemein menschliche Erfahrung verweist. So ist auch immer wieder von "kosmischen Dimensionen" die Rede, die Rays Filme eröffnen und in vielem rätselhaft erscheinen lassen. Aber diese Rätselhaftigkeit ist nichts anderes als ein entscheidender Grund dafür, warum sie bis heute ihre Wirkung bewahrt haben, während so viele andere Filme, wie die Bimal Roys, fast vergessen scheinen.

Da ist zunächst die Perspektive des Kindes, die dem Aufbruch und Neuanfang korrespondiert, den der Film selbst hinsichtlich seiner Formensprache darstellt. Diese Perspektive verbindet "Pather Panchali" mit manchen Filmen des italienischen Neorealismus, so den "Schuhputzern" und den "Fahrraddieben" von de Sica und Zavattini; auch Truffaut wählte in seinen ersten beiden Filmen, dem Kurzfilm "Les mistons" und "Les 400 coups", eben diese Perspektive. Sie bewirkt in Rays Film eine starke Verfremdung der bitteren Realität, von der der Film, dem ersten Teil von Banerjis Roman folgend, erzählt, und eben die Konfrontation unterschiedlicher Wirklichkeiten,

Erfahrungs- und Sichtweisen, die "Pather Panchali" mit seinen gegensätzlichen Polen von Stadt und Land, Kindheit und Alter, Tradition und Fortschritt kennzeichnen, sollte eines der beherrschenden Themen Rays bleiben, wobei er den Konflikt zumeist auf eine überraschend versöhnliche Weise auflöst, in einem Moment der Erkenntnis oder des Lernens.

Man kann daher "Pather Panchali" ebenso als die einfache Geschichte einer der menschlichen Grunderfahrungen ansehen, nämlich davon, wie Not eine kleine Familie auf dem Land aus ihren traditionellen Lebensbanden reißt und auch die natürlichen nicht unangetastet lässt. Ebenso wie der Tod diesen Film und die beiden Fortsetzungen, die Ray aufgrund des großen Erfolges des "Pather Panchali" drehen sollte, durchzieht, beschwört er andererseits aber auch ein fast paradiesisches Dasein, belebt durch die Dinge des Gartens, den Übermut der Kinder, behütet durch die wohl in keinem anderem Film jemals so eindringlich gezeichnete Figur der "auntie", der alten Großtante, der Herrscherin über dieses archaische Reich. Es ist eben der Blick der Kinder, der dieses Dasein auf dem Land in tiefe Wehmut hüllt, denn der Film lässt keinen Zweifel an seiner grenzenlosen Bedürftigkeit, an der auch die Ankunft der Technik im Bild des Zuges, dem die Kinder durch ein blühendes Feld entgegeneilen, nichts ändert. Scheinen die kleinen, mitunter scharfen Streitereien zwischen Mutter und der Großtante, die jene in ihrem verletzten Stolz mitunter als herzlos dastehen lassen, noch verständlich und universal, ist es die Abwesenheit des Vaters, der als Brahmane andernorts das Geld mit rituellen Dienstleistungen verdienen muss, nicht mehr. Ist der Tod der Großtante, deren erstarrten Körper die Kinder auf dem Waldboden vorfinden, Materie auf Materie, ein bildhaft natürlicher Tod, so kontrastiert ihm grausam das Bild vom Tod der kleinen Tochter Durga, die aufgrund einer Erkältung stirbt, die sie sich im Monsunregen zugezogen hat, jenem ebenso lebensbringenden wie zerstörerischen Naturereignis.

Wenn nicht die Geburtsstunde des indischen Autorenfilms, der sicher seine Vorläufer hatte, aber erst nach dem Erfolg von "Pather Panchali" auch zum Beispiel auf staatliche Förderprogramme zurückgreifen konnte, so bedeutete der Film doch den Durchbruch des Filmregisseurs und Künstlers Satyajit Ray, eines ungeheuer produktiven Regisseurs, der bis in die Achtzigerjahre hinein nahezu jedes Jahr einen, manchmal sogar zwei Filme vollendete, Filme zudem, bei denen er mehr und mehr dazu überging, nicht nur die Drehbuchvorlage zu schreiben und Regie zu führen, sondern zusätzlich die Arbeit des Kameramanns zu übernehmen und die Musik zu komponieren. Nebenher schrieb Ray Kriminalromane sowie phantastische Literatur und Bücher für Kinder, malte und übte sich in der Kunst der Kalligraphie.

Bei aller Konzentration zum Beispiel auf den Ort der Handlung, die bereits "Pather Panchali" kennzeichnet, dann vor allem Filme wie "Das Musikzimmer" von 1958 oder "Charulata" von 1965, um nur zwei der berühmtesten zu nennen, die beide fast ausschließlich in den Räumen eines Hauses spielen, sollten Rays Filme, was ihre Geschichten angeht, immer komplizierter werden, die Figuren immer ausgefallener. Wenn sie dabei mitunter wie aus dem Leben gegriffen erscheinen, so ist doch ebenso zutreffend, dass seine Filme, indem sie zugleich häufig bedeutende literarische Vorlagen aufgreifen, genau reflektierte Ideen umsetzen, über die Geschichte, die er von den Anfängen der Kolonialzeit bis in die jüngste Gegenwart Indiens durchmisst, über die Gesellschaft und die oft schwere, schmerzhaft bewusste Bewusstwerdung des Einzelnen. In seinen frühen Filmen tritt dies nicht so deutlich hervor wie in den späteren, obwohl ein Film wie "Devi" von 1960 von seiner Handlung her eine mustergültige, beinahe lehrhafte Parabel über die sozialen Bedingungen und Konsequenzen des Aberglaubens darstellt. Die Konzeption und Konstruktion seiner Werke, die etwa in "Die Schachspieler" dem Titel in ihrer schachspielartigen Struktur eine genaue Referenz erweist, wird in seinen letzten Filmen auch aufgrund ihrer einfachen, fernsehspielhaften Produktion sichtbar, der Ray sich nicht zuletzt krankheitsbedingt unterwerfen musste.

Zumal in der politisch regen und mitunter gespannten Atmosphäre Kalkuttas, das vielfach als die intellektuelle Hauptstadt der Dritten Welt angesehen wird, konnte es nicht ausbleiben, dass die Filme Rays vehement angegriffen wurden. Man warf Ray vor, nicht politisch genug zu sein. Damit ist weniger gemeint, dass er in seinen Filmen nicht auf die politischen Veränderungen und Auseinandersetzungen seiner Zeit antwortete, so wie in Frankreich etwa Jean-Luc Godard im Unterschied zu Truffaut. Denn das tat Ray sehr wohl. Gemeint ist, dass er in seinen Filmen nicht klar Stellung bezog, und zwar im Sinne der in Westbengalen starken Linken. Ray selbst suchte sich diesem Vorwurf stets zu entziehen, indem er darauf beharrte, dass ein Künstler allenfalls Probleme aufdecken, nicht aber Lösungen bieten könne, und appellierte an die Vernunft und Einsicht des Publikums, dem er das Denken nicht abnehmen wollte. Zugleich ist zu sagen, dass seine Filme in vieler Hinsicht durchaus den Nerv des Politischen berühren.

Auf welche Weise in Indien Filme gedreht werden, das war nie nur eine Frage des Geschmacks oder der kommerziellen Eignung. Nichts erhellt dies deutlicher als die Umstände, unter denen 1952 das erste Internationale Filmfestival in Indien stattfand. Der Filmregisseur Frank Capra, der die US-amerikanische Delegation leitete, gibt darüber in seiner Autobiographie "The Name above the Title" einen denkwürdigen Bericht. Bekanntlich stand nicht nur die Filmproduktion in den USA in den Fünfzigerjahren unter dem Eindruck des Kalten Krieges und der Hetze durch die Ausschüsse McCarthys. Wer auch immer nur den Eindruck von Liberalität erweckte, wurde mundtot gemacht. Zugleich

unterlagen die Filme selbst strengen Auflagen: jede Parteinahme für soziales Aufbegehren, für Gleichberechtigung, jeder kritische Blick wurde aus ihnen verbannt. In dieser Situation sollte Capra, der selbst ins Fadenkreuz der Kommunistenjäger geriet, dafür Sorge tragen, durch den Auftritt seiner Delegation eine sowjetische und chinesische Einflussnahme auf das indische Kino wenn nicht zu verhindern, so doch einzudämmen.

Zwar waren zu dieser Zeit etwa die Melodramen Raj Kapoors auch in den Ländern der Sowjetunion zu sehen. Aus der Sowjetunion, deren Filmproduktion zu jener Zeit allerdings keineswegs durch revolutionäre Filme gekennzeichnet war, sondern ganz im Gegenteil durch Stalins Vorliebe für eine Art sowjetisches Hollywood, gelangten aber selten Filme in das politisch noch nicht festgelegte Indien. Tatsächlich sollte Indien weiter nahezu ausschließlich bestimmt bleiben von der eigenen, nationalen Produktion, die, bei allen Unterschieden, in ihrer kommerziellen Formel ebenfalls das Kino Hollywoods zum Vorbild hat und dieses in ihrer politischen Abstinenz noch weit übertrifft. Es ist nahezu undenkbar, dass etwa ein kommerzieller Film einen der aktuellen Skandale der indischen Politik aufgreift. Das nicht wenig durch Rays Erfolg bedingte Entstehen eines unabhängigen Kinos konnte an dieser Zensur nichts ändern, immer wieder aber konnte es sie unterlaufen.

Ray unterlief die Konventionen des indischen Kinos nicht nur dadurch, dass er zeitlebens keine Kompromisse in der Wahl seiner Stoffe und ihrer Umsetzung einging und die künstlerische Freiheit bis zuletzt verteidigte, was für ihn einschloss, beizeiten staatliche Aufträge abzulehnen, da er kein "Propagandafilmer" sein wollte. Bei aller Versöhnlichkeit, die seinen Blick auf die Charaktere seiner Filme auszeichnet, legt er die Mechanismen der indischen Gesellschaft doch mit schonungsloser Schärfe bloß. Schon in den Filmen "Aparijito" und "Apar Sansar", die Ray im Anschluss an "Pather Panchali" über den Roman von Banerji drehte und in denen er seinem jungen Helden Apu zunächst in die Stadt Benares, dann nach Kalkutta folgt, wird die Tragödie einer Jugend artikuliert, die sich verzweifelt um Bildung und den Aufbau einer menschenwürdigen Existenz bemüht. In den Filmen seiner "Kalkutta-Trilogie" weitet Ray diese Thematik in den Siebzigerjahren aus: "The Adversary" und "The Middleman" erzählen vom Schicksal eben jenes akademischen Proletariats, das ins gesellschaftliche Abseits gerät, da für Hochschulabsolventen in den meisten Ländern der Dritten Welt bis heute kaum Chancen auf sinnvolle Arbeit vorhanden sind. Während der "Widersacher" an seinem guten Willen scheitert, sieht der "Mittelsmann" keine andere Wahl, als sich einen kleinen Platz in der Ökonomie zu erobern, buchstäblich zunächst nicht mehr als einen Schreibtisch. Unmerklich, aber unaufhaltsam vollzieht sich der Übergang vom Geschäft über die Spekulation mit dem Kauf und dem Weiterverkauf hin zur Erpressung.

Im zweiten Teil der "Kalkutta-Trilogie", "Company Unlimited", schildert Ray aus der Sicht einer jungen Frau, die aufgrund ihrer Beziehungen eine Stelle in einem größeren Betrieb antritt, eine gesellschaftliche Elite, die weniger mit ihrer Arbeit als mit Intrigen beschäftigt ist. Wenn Frantz Fanon einmal anmerkt, dass es in den Ländern der Dritten Welt im strengen Sinn kein Bürgertum gäbe, da dieses sich weder, wie das europäische, für Freiheitsrechte eingesetzt und eine demokratische Revolution zustande gebracht habe noch Fortschritte in Wissenschaft, Technik oder Kunst bedingt oder auch Fabriken errichtet habe, sondern sich allein die Hinterlassenschaft der Kolonialherren und die Früchte des Unabhängigkeitsstrebens anderer aneignete, ein Raubgut, das es nun mit aller Gewalt verteidige, so kann man diese Analyse auch zum Beispiel in den Filmen von Rays "Kalkutta-Trilogie" wiederfinden. Was sich jedoch nicht bei Ray findet, nicht einmal dort, wo er sich der Geschichte des Kolonialismus selbst zuwendet, das sind Anklage und Protest, es sei denn in seinem Film "Distant Thunder" von 1973, einem von wenigen, in denen er an den Schauplatz seines ersten Films, ein Dorf in Bengalen, zurückkehrt und die Ursachen der großen Hungersnot 1943 nachzeichnet, die er nicht allein dem britischen Kolonialregime, sondern auch dem mörderischen Opportunismus der Händler zuschreibt. Doch selbst hier überwiegt ein tiefer Humanismus, eine Liebe gegenüber den Figuren seiner Handlung, die sich sonst selten findet, höchstens bei dem Japaner Yasujiro Ozu; Ray kommentiert dies so: "Der westliche Blick zerstört, der indische respektiert."

Es gibt in Rays Filmen keine Charaktere, die allein durch einen Effekt, der auf Wiedererkennung zielt, gezeichnet sind. Es gibt keine verschiedenen Kasten, Religionen, Nationalitäten, die gewissermaßen wie Puppen in einem Spiel als solche zu erkennen wären und sich bis zum Ende in die zugewiesene Rolle fügten. Das gilt auch für Gut und Böse. Dass Ray diese Einteilungen nicht nachvollzieht, hindert ihn keineswegs daran, den Zusammenprall von Kulturen, wie in seinen "Schachspielern" von 1977, zu zeigen, aber auf grundsätzlich andere Weise als im westlichen Kino. Wenn dort die Märchen von den selbstlos fremde Länder zivilisierenden Europäern bis heute überwiegen, so lässt sich kaum ein vollkommeneres Gegenbild dazu finden als dieser Film, in dem Ray die Geschichte von der Okkupation des Königreichs von Lucknow durch die Britische Ostindien-Kompanie in der Mitte des 19. Jahrhunderts erzählt. Der Film setzt das Schachspiel, das seine beiden Protagonisten spielen, mit den Winkelzügen eines Empire parallel, das dabei ist, die Welt zu unterwerfen, aber vorgibt, nichts weiter zu tun als immer nur den Menschen zu dienen, Freunden zu Hilfe zu eilen, verbrecherische Tyrannen zu stürzen. Als der König schließlich dem britischen Gouverneur die Insignien seiner Macht übergibt, nicht aber, anders als gefordert, als König zurücktritt, versteht der Gouverneur diese Geste nicht. Das Bild ist eindeutig und

entlarvend: Das Empire will nicht allein Macht und Einfluss, es will zugleich die Unterworfenen beschämen und demütigen.

Es dürfte kaum ein fruchtloseres Thema geben, nicht nur hinsichtlich der Filme Rays, denen man in Indien vielfach vorwarf, dass sie gar keine indischen Filme seien, als das der kulturellen Unterschiede und Identitäten. Für jeden Künstler, ganz gleich, woher er stammt, dürfte gelten, dass er Einflüsse in seinem Werk versammelt, assimiliert, verwandelt und zurückgibt, die anderen Kulturen entstammen. Goethe hat man dies zugute gehalten, weil er den "West-Östlichen Divan" schrieb, Dostojewski stellte Puschkin über alle anderen Schriftsteller, weil er alle Kulturen in sich versammelt habe. Kultur beinhaltet die Suche, den Wechsel der Identitäten: "Verstehen, was ein Araber ist, kann nur, wer auch einmal ein Perser war," schrieb Ibn Khaldun, der so nicht nur der Erkenntnis Ausdruck verleiht, dass Selbstbewusstsein immer auch das Verständnis des Anderen beinhaltet - und umgekehrt: mehr noch ist demnach Verstehen keine rein theoretische Angelegenheit, sondern engstens mit Erfahrung verbunden. Niemand kann aber kontrollieren, wohin die Erfahrung und so auch die intensive künstlerische Praxis ihn führt. Hier Grenzen ziehen zu wollen, entspricht einer wenig reflektierten, ja den menschlichen Erkenntnismöglichkeiten geradezu inhuman gegenüber stehenden weniger Denk- als Verhaltensweise, die nichtsdestotrotz heute auf ungekannte Weise erstarkt und sich rein dogmatisch auf Begriffe wie Kultur oder Religion beruft. In "Der Fremde", dem letzten Film, den Ray ein Jahr vor seinem Tod vollenden konnte, konfrontiert er in einer tief sinnigen philosophischen Parabel zwei Parteien, von denen die eine, eben der "Fremde", aber auch die Kinder, bereit sind, die Grenzüberschreitung zu wagen, während die andere Partei verständnislos und ignorant in sich selbst verharrt. Ray schuf sich damit im "Fremden" selbst ein Bild.

Es soll einmal ein Gesetz gegeben haben, das es den Indern untersagte, den Ozean zu überqueren. Dieses Verbot übertritt die Hauptfigur, indem sie, wie es im Film auf Deutsch heißt, die "Wanderlust" ergreift. Der "Fremde" bereist Europa, Nord- und Südamerika, lebt von kleineren Jobs, studiert Ethnologie, lebt mit den Menschen im brasilianischen Urwald, lernt die verschiedensten Sprachen - bis er beschließt, seiner Heimatstadt Kalkutta einen Besuch abzustatten, wo er aber nur noch seine Nichte weiß, der er mit einem kurzen Brief seine Ankunft ankündigt. Diese und vor allem ihr Mann möchten den "Fremden" nur ungern empfangen. Sie befinden sich auf dem Weg in den Urlaub. Sie haben keine Neugier, nur Vorurteile und Befürchtungen, Misstrauen und Angst. Was ist, wenn es dem Onkel allein um Geld, eine Erbschaft geht? Dieser Gedanke erscheint ihnen am geeignetsten, den rätselhaften Besuch zu erklären. Den ganzen Film über bewirkt dieser Schatten eines Verdachts eine Spannung, die sich schließlich ebenso plötzlich wie verblüffend auflöst. Vordergründig

wirkt es wie ein glückliches Ende. Unterschwellig unterstreicht es aber die unüberwindlich scheinende Dämonie der bürgerlichen Verhältnisse, auch in Indien.

Als Satyajit Ray 1992 starb, war dies in Westbengalens Hauptstadt Kalkutta ein Moment öffentlicher Trauer. Kurz vor seinem Tod noch wurde Ray, der damit als der höchst ausgezeichnete Filmregisseur überhaupt gelten kann, von der "American Motion Pictures Academy" mit einem Oscar für sein Lebenswerk sowie von der indischen Bundesregierung mit dem höchsten Staatspreis geehrt. Es hat dies seitdem in Indien, ja auch in anderen Ländern der Welt nicht mehr gegeben: dass der Filmregisseur zu einer Leitfigur im Leben einer Nation werden konnte. Während der Autorenfilmer und Außenseiter Ray im Zentrum der Aufmerksamkeit stand, national wie international, ist dies für heutige Filmregisseure in Indien, die eigene Wege gehen, schon von den Bedingungen her, unter denen Filme öffentlich gezeigt werden können, nahezu unmöglich. Es gibt zwar Förderprogramme für anspruchsvolle Filme. Es gibt aber so gut wie keine Kinos, in denen diese Filme gezeigt werden. Mit Rays Tod ist die Instanz, die er einnahm, verwaist. Der erste Autorenfilmer Indiens war zugleich sein letzter.

Erschienen in: Franz Schneider (Hg.), Trauben aus Elfenbein. Festschrift für Alokaranjan Dasgupta (2004) Heidelberg

Literatur:

Darius Cooper, *The Cinema of Satyajit Ray. Between Tradition and Modernity*, Cambridge Studies in Film (2000) Cambridge

Chidananda Das Gupta - Werner Kobe, *Kino in Indien* (1986) Freiburg i. Br.

Astrid Ofner (Hg.), *Satyajit Ray. Eine Textauswahl, Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Filmmuseum* 1.-31. Oktober 1999 (1999) Wien

Satyajit Ray, *My Years with Apu* (1996) New Delhi

Italo Spinelli (Hg.), *Indian Summer - Films, Filmmakers and Stars between Ray and Bollywood*, Edizioni Olivares - Festival internazionale del film Locarno (2002) Milano

Charles Tesson, *Satyajit Ray, Cahiers du cinéma - Collections "Auteurs"* (1992) Paris

Jörg Tiedjen 2003