

Parabeln menschlichen Seins

Autor(en): **Jaeggi, Urs A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **45 (1993)**

Heft 2

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931878>

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.

Parabeln menschlichen Seins

SATYAJIT RAY WAR WESENTLICH FÜR DIE ENTSTEHUNG EINES NEUEN INDISCHEN KINOS VERANTWORTLICH. MIT SEINEM UMFASSENDEN WERK VERMITTELT ER EIN POETISCH-REALISTISCHES BILD DES MENSCHEN. DAS FILMPODIUM ZÜRICH ZEIGT IM FEBRUAR ZWÖLF SEINER FILME

Urs A. Jaeggi

Der letzte Jahr im 72. Altersjahr verstorbene Satyajit Ray gehört – zusammen mit Ritwik Ghatak und Mrinal Sen – zu den grossen drei des indischen Films. Als erster fand er Einlass in die zu lange Zeit ausschliesslich von europäischen und nordamerikanischen Autoren verfasste Filmgeschichte. Diese Ehre verdankt er nicht nur seiner Meisterschaft, seiner Suche nach äusserer und innerer Wahrheit eine filmästhetisch adäquate Form zu verleihen, sondern wohl ebenso seiner Intellektualität. Sie befähigte ihn, starken europäischen Einflüssen zum Trotz, seinen eigenen, von uns als «indisch» empfundenen Stil in immer wieder neuen, mitunter auch überraschenden Facetten zu finden und im Verlaufe seines Lebens weiterzuentwickeln. Rays Bestreben ging dahin, seine Geschichten immer konzentrierter zu erzählen, die Bilder auf das Wesentliche zu verdichten und jeden überflüssigen Ballast abzuwerfen. Das gelingt ihm überaus konsequent in «*Ganashatru*» (Der Volksfeind, 1988) nach Henrik Ibsen, welchen er, trotz Verbot des Arztes, nach einer schweren Krankheit drehte. Noch einmal greift er darin ein Thema auf, das ihn immer wieder beschäftigte: die Vielschichtigkeit der Wahrheit und die damit verbundene Schwierigkeit, ihr zum Durchbruch zu verhelfen. Ein Arzt ist es diesmal, der sich im Besitz scheinbar unumstösslichen Beweismaterials zur Überführung der Verantwortlichen

für die Gewässerverschmutzung und der damit verbundenen Epidemien in einer Stadt wähnt, aber erkennen muss, dass das von politischen, wirtschaftlichen, aber auch religiösen und sozialen Interessen geprägte Umfeld ganz andere «Wahrheiten» schafft als die wissenschaftliche Erkenntnis und logische Vernunft.

Satyajit Rays Werk ist nur im Kontext der Zeit, in dem es entstanden ist, zu verstehen. Mit der Erlangung der Unabhängigkeit im Jahre 1947 öffnete das während der Kolonialzeit abgeschottete Indien seine Tore bald auch dem Kino. Es war die Zeit des italienischen Neorealismus und nur kurze Zeit später des französischen *Cinéma Vérité*, des Films also, der sich mit der Wirklichkeit auseinandersetzte. Das blieb auf den Filmfreund, der an der von Rabindranath Tagore gegründeten Visva-Bharati-Universität Kunst studiert hatte und seinen Lebensunterhalt als künstlerischer Berater für eine Werbefirma bestritt, nicht ohne Einfluss. Mit indischer Realität im Spannungsfeld zwischen religiösem Schwärmertum und der Existenzsicherung im harten Alltag auf dem Lande hatte das Buch «*Pather panchali*» des bengalischen Schriftstellers Bhibuti Bhasan Bannerjee zu tun, das Ray so gerne verfilmen wollte.

Bestärkt wurde Satyajit Ray in seiner Idee durch den französischen Regisseur Jean Renoir, der 1950 nach Kalkutta kam, um «*The River*» zu drehen. Ray

wohnte den Dreharbeiten als Beobachter bei und lernte dabei die elementaren Grundlagen des Filmhandwerks. Obwohl ihm für sein Projekt niemand Geld geben wollte, begann Ray 1952 mit seinen eigenen Ersparnissen und der Hilfe einiger Freunde mit der Realisierung, der allerdings schon nach drei Monaten der Abbruch wegen Finanzierungsschwierigkeiten drohte. Aber es gelang ihm, die bengalische Regierung für das Projekt zu interessieren. In der Meinung, der Film könne die staatlichen Hilfsmassnahmen für die Landbevölkerung propagandistisch unterstützen, wurde Geld aus dem Budget für den Strassenbau locker gemacht.

Für die Entwicklung des sogenannten New Cinema oder Parallel Cinema in Indien – als künstlerische Alternative zum Main-Stream-Cinema – war dieses Intermezzo nicht minder wichtig als die Entstehung von Rays erstem Film wider die scheinbar unknackbaren ehernen dramaturgischen Gesetze des unterhaltenden oder melodramatischen Hindi-Films. Es hatte Signalwirkung und bewog auch andere Gliedstaaten, die Filmemacher ihrer Region zu fördern. Parallel dazu entstanden Filmklubs, Filmfestivals und auch eine Filmschule. Der Boden für ein neues indisches Kino war gelegt.

Satyajit Ray brauchte drei Jahre, bis «*Pather panchali*» (Das Lied der Strasse, 1955; ZOOM 1/93, S.2/3) fertiggestellt

war. Obschon der Einfluss des Neorealismus', aber auch von Jean Renoir unverkennbar war, hat der Autodidakt in seinem Erstlingswerk doch eine unverkennbare, charakteristische Handschrift gefunden. Der Film verhalf ihm sowohl in Indien wie international zum Durchbruch und gestattete ihm, professionell als Filmschaffender zu arbeiten. Seinem ersten Film liess er ein Jahr später *«Aparajito»* (Die Unbesiegtten) und 1959 – nach zwei weiteren, weniger bedeutenden Spielfilmen – *«Apur sansar»* (Die Welt des Apu) folgen. Sie bilden zusammen die Apu-Trilogie und sind so etwas wie der Grundstein zu einem Werk, das schliesslich über 30 Spiel- und einige Dokumentarfilme umfassen sollte.

In der Apu-Trilogie wird festgelegt, was Satyajit Rays Werk fortan prägt: eine Wirklichkeitsbeobachtung, die von Geduld und Poesie getragen wird und sich auch der sanften Ironie nicht verschliesst. In all seinen Filmen ist der soziale Kontext ein eminent wichtiger Aspekt. Er ist Ausgangspunkt seines Schaffens, Motivation sozusagen, erhält aber fast nie dominanten Charakter. Das trifft sogar für eine weitere, etwas weniger bekannte Trilogie zu, die aus den Filmen *«Aranyer din-ratri»* (Tage und Nächte im Wald, 1970), *«Pratidwandi»* (Der Gegner, 1970) und *«Seemabadha»* (Gesellschaft mit beschränkter Haftung, 1971) besteht. Sie werden als zusammengehörig betrachtet, weil sie alle Betrachtungen über Klassengegensätze, Geld und Macht anstellen, aber auch die Geistesverfassung vor allem gehobener sozialer Schichten analysieren. Dabei allerdings stellt Ray – und das ist typisch für ihn – nie die politische Reflexion in den Mittelpunkt, wie das vor allem Mrinal Sen und, in einer anderen Dimension, auch Ritwik Ghatak tun. Ihn interessiert vielmehr das soziale Verhalten des Individuums in einer gegensätzlichen und manchmal auch widersprüchlichen indischen oder, präziser, bengalischen Gesellschaft. Er nähert sich seinen Protagonisten in immer engeren Kreisen, beschreibt präzise ihre Charakter, deckt



Satyajit Ray

auf, entlarvt. Aber das geschieht selbst bei denen, die dabei die Maske verlieren wie etwa die beiden Landlords im 1977 entstandenen *«Shatrani ke khilari»* (Die Schachspieler), unter Wahrung ihrer Würde. Die Figuren aber, denen seine Sympathien oder gar seine Solidarität gehört, zeichnet er mit menschlicher Wärme und Ausstrahlungskraft.

Die Konzentration auf das Wesentliche, die Befreiung seiner Filme von allem Überflüssigen – sie hat den bengalischen

Regisseur dazu bewogen, ab 1960 auch die Musik zu seinen Filmen selber zu komponieren – beeinflussen in starkem Ausmass auch die Gestaltung der Filme von Satyajit Ray. Die exakte Kalkulation der Bildkomposition unter Einbezug von Licht, Schatten und Bewegung wird immer stringenter. Rays Filme – fast immer im engen Rahmen der Familie und des geschlossenen Raumes spielend – geraten zu Parabeln menschlichen Seins in all seinen verwirrenden Facetten. ■