

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 39 (1997)
Heft: 211

Artikel: Im Labyrinth des Ichs : trois vies et une seule mort von Raul Ruiz
Autor: scgaub, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867170>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

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

Im Labyrinth des Ichs

TROIS VIES ET UNE SEULE MORT

von Raul Ruiz



Ruiz ist neben Godard einer der wenigen Philosophen, die sich des Films bedienen, um einen höchst beunruhigenden Befund in einem "Weltbild" mitzuteilen.

Raul Ruiz legt vier Geschichten aus, die Hauptfigur allerdings wird von dem selben Schauspieler gespielt. Nicht erst in der letzten Episode merkt man, dass die Figuren "identisch" sind. Dauernd verweisen die Geschichten aufeinander, in Spiegelungen und Anspielungen, und sei's nur eine "identische" Blumentapete. Im Grunde aber geht es genau um die Abwesenheit von klassischer Identität, ihre Aufhebung durch verschiedene gleichrangige Identitäten.

Wo David Lynch in *LOST HIGHWAY* aus einer ähnlichen Anlage (oder Erfahrung?) mit allen terroristischen Mitteln des Kinos einen niederdrückenden Horrortrip inszeniert, bleibt Raul Ruiz ganz leicht und spielerisch. Als spielerisches Divertimento, als Spiegelkabinett, als Domino, Kartenhaus, Schabernack, auch als Spaziergang in Paris ist das leidlich amüsant. Doch man darf sich nicht täuschen lassen: Im philosophischen Sinne ist der seit 1975 in Frankreich lebende und auf der

ganzen Welt arbeitende Chilene tiefgründiger als der amerikanische Zeremonienmeister Lynch. Dieser dürfte Erkenntnisse seiner Psychoanalyse abarbeiten; er will nicht darüber reden, hält die Urgründe seiner verstörenden Erfindungen für seine Privatsache. Ruiz hingegen weist auf sein Schicksal als Emigrant hin, auf seine gewaltsam zerrissene Identität, aber das ist nur die oberste Schicht der Interpretation. Darunter liegen nicht nur weitere Abgründe, sondern psychologische, historische und metaphysische Spekulationen von größter Tragweite.

An den Anfang von *TROIS VIES ET UNE SEULE MORT* setzt Ruiz ein Bild, eine ganz einfache Chiffre für einen komplexen Befund: das Mischpult in einem Tonstudio. So wie man auf ihm einen oder mehrere Kanäle aufziehen und schliessen kann, so funktioniert ein (krankes?) Hirn am Ende dieses Jahrhunderts, dessen "Leistung" darin besteht, zunächst die Identität gefeiert und dann die Ge-

wissheit der eigenen Identität bis in die Grundfesten erschüttert zu haben. Die vernetzte Intelligenz und Information macht eine simple Antwort auf die einfache Frage «Wer bin ich?» immer schwieriger. Ruiz ist neben Godard einer der wenigen Philosophen, die sich des Films bedienen, um einen höchst beunruhigenden Befund in einem "Weltbild" mitzuteilen.

Die drei Lebensgeschichten – die «trois vies» und die eine Todesgeschichte – von Mateo Strano, Georges Vickers und eines Hausmeisters ohne Namen – fallen also in einer vierten zusammen, und zwar so leicht, im Handumdrehen, dass einem schwindlig wird. Ruiz weist darauf hin, dass die Vorgeschichte der drei-, beziehungsweise vierfachen Figur, durchaus eine einzige Biographie ergeben, eine reichlich abstruse zwar, aber immerhin: eine Linie. Ruiz fasst die Chronologie, die versteckte Exposition, so zusammen: «Die Figur ist 1925 in Catania geboren worden, als Sohn eines sizilianischen Ingenieurs und einer Französin. 1932, als er siebenjährig ist, wird sein Vater nach Äthiopien zum Strassenbau versetzt. Eines Tages, während seine Mutter abwesend ist, wird der Knabe das Opfer der sexuellen Aggression eines Hausangestellten. Dieser wird in flagranti erwischt und im Innenhof des Hauses mit Hammerschlägen umgebracht. Sein Vater kehrt aus Äthiopien zurück, doch er lässt sich wegen des Dramas mit dem Kind und dem Hausangestellten von seiner Frau scheiden. Die Mutter kehrt nach Frankreich zurück, das Kind bleibt beim Vater. Der Krieg bricht aus. Der Vater beschliesst, seinen Sohn nach Frankreich zu schicken; er ist nun schon siebzehn Jahre alt. Er lebt bei seiner Mutter und schreibt sich als Medizinstudent an der Sorbonne ein. Die Vorlesungen langweilen ihn zutiefst. Er stösst auf ein Buch von Frobenius und entdeckt jene Schule der Anthropologie, welche die sogenannten Primitiven sehr ernst nimmt und

dafür hält, dass diese wegen ihrer anderen Lebensweise einen besonders privilegierten Zugang zur Wissenschaft, insbesondere zur Astronomie haben. Er setzt sich leidenschaftlich mit dieser Frage auseinander. Inzwischen ist der Krieg zu Ende. Er hat aus seiner sizilianischen Jugendzeit eine Vorliebe für volkstümliche Tanzanlässe behalten. An einem solchen Anlass lernt er die Tochter spanischer Emigranten kennen, Maria, mit der er ein Verhältnis beginnt. Er lebt mit ihr, wagt aber nicht, es seiner Mutter zu sagen. Die Jahre gehen vorbei. Maria ist geduldig. Er sagt ihr, er sei Handelsreisender, aber lässt sie über seine Tätigkeit im Unklaren. Er denkt sich Ortswechsel aus bis zu dem Tag, da er Maria verlässt, eine Wohnung auf der gegenüberliegenden Seite der Strasse mietet und zu seiner Mutter zurückkehrt. Als sein Vater stirbt, vererbt er ihm ein beträchtliches Vermögen, das ihm erlaubt, ein neues Leben zu beginnen. Er begegnet einem Anwalt, der ihm rät, in die Rüstung zu investieren. Dank seiner Gewinne – es ist die Zeit der Kolonialkriege – führt er ein aufwendiges Leben, das er aber seiner Mutter wieder verheimlicht. Als es zu kompliziert wird, alle seine Existenzen aneinander vorbeizubringen, tritt er die Flucht nach vorn an und wird Clochard. Aber er hat den Kontakt mit seinem Anwalt nicht aufgegeben, der ihn ein paarmal aus peinlichen Situationen rettet. Als er vernimmt, dass seine Tochter, die er mit Maria gehabt hat, in Finanznöten steckt, beschliesst er, ihr zu helfen. In diesem Moment treten wir in den Film ein.» (Positif, No. 424, Juni 1996)

Nach guter alter surrealistischer Manier tut Ruiz nichts zur Klärung. Mit Witz und Tempo führt er seine ZuschauerInnen durch die mehrfach gespaltene irrwitzige Konstruktion. Als wendiger Geschichtenerzähler von hohen Gnaden führt er sie im Zickzack durch die Rätsel einer Welt, die nicht den geläufigen Regeln von Ursache und Wir-





Nach guter alter surrealistischer Manier tut Ruiz nichts zur Klärung. Mit Witz und Tempo führt er seine ZuschauerInnen durch die mehrfache gespaltene irrwitzige Konstruktion.

kung gehorcht, sondern der labyrinthischen, delirierenden Unlogik einer multiplen Persönlichkeit, durch den *multiple personality disorder* eines Mannes gegen die siebzig, den Marcello Mastroianni halb glücklich, halb ratlos verkörpert.

Ruiz hat sich mit den einschlägigen französischen und amerikanischen Theorien über Persönlichkeitsspaltungen vertraut gemacht, aber er macht nicht den leisesten Versuch, sie systematisch zu vermitteln. Dennoch spürt man, dass ihn das zwanghafte Rollenspiel mehr denn nur als Spielerei interessiert, ihn, der selber Hunderte von Rollen für seine bis anhin rund sechzig Filme erfunden hat. Und auch Marcello Mastroianni, der ebenso viele Rollen ausgefüllt hatte, bevor er sich in das verspiegelte Labyrinth dieses Films, der sein zweitletzter geworden ist, wagte, lässt sein Talent genüsslich schillern.

Wenige Schauspieler wären fähig gewesen, sich in einem einzigen Film in so viele Rollen zu begeben, die allesamt Wahnidentitäten sind, die zusammen vielleicht eine reale Identität ausmachen, vielleicht aber auch nicht. In den schwächern Passagen – sie fehlen nicht – reproduziert Mastroianni sein *Métier*, will auch heissen die Erinnerung an schon verkörperte Rollen, in den guten erfindet er Neues. Natürlich gibt es neben dieser Figur (oder Nicht-Figur) wenig Platz für andere. Dazu kommt, dass sich Ruiz für diese kaum interessiert. Noch selten hat er ein Paar so nichts-

sagend inszeniert wie die jungen Liebenden in Geldnöten (Chiara Mastroianni und Melvil Poupaud); zu diesen beiden kleinen Spiessern ist ihm einfach nichts eingefallen, und sie hängen ebenso durch wie Féodor Atkine als Ehemann von Maria, der in dem Moment überflüssig wird, da Mateo Strano nach zwanzig Jahren unverhofft wieder auftaucht. Dass ihn Ruiz mit einem Hammer im Kopf noch geraume Zeit durch den Film irren lässt, ist ein surrealistischer Gag, den niemand versteht, der von der hier nachgetragenen, im Film selbst in keiner Weise angesprochenen Vorgeschichte der gespaltenen Hauptfigur keine Ahnung hat.

In einigen Belangen erscheint mir *TROIS VIES ET UNE SEULE MORT* als ein Probelauf für eine neue ruizsche Dramaturgie, der wir bereits im nächsten Film, *GÉNÉALOGIES D'UN CRIME*, und bestimmt noch in weiteren wieder begegnen werden. Es ist anzunehmen, dass die Persönlichkeitsspaltung nicht einfach ein Stoff ist, den dieser Wanderer durch die Kulturen – erst kürzlich hat er in Taiwan einen Film inszeniert, dessen Dialog er zwar geschrieben hatte, aber nicht verstehen konnte, wenn ihn die Schauspieler vor der Kamera rezitierten –, dieser Matrose auf allen Weltmeeren der Einbildung so bald wieder fallen lassen wird.

Ruiz hat den Ton und das Tempo der Komödie gewählt, aber es besteht kein Zweifel, dass dieser rasend intelligente und intellektuelle Autor sich mit der eigenen Psychose und der Psychose der Zeit auseinandersetzt, dass er schwindelnd in die eigenen Abgründe blickt. Andere würden nach einem solchen Blick erstarren und verstummen. Er hingegen kann den Identitätsverlust in dem Überangebot der Identitäten nur verkraften, indem er auf sie eingeht, indem er sie verwirklicht.

Im Grunde hat er das immer getan. Vor Jahren habe ich ihn, um präzise Begriffe verlegen, einmal als einen «Kartographen des Bodenlosen» bezeichnet, als einen, der den Identitätsverlust zu seinem Thema macht und immer andere, immer neue Chiffren für die tiefgründige Verletzung, aber auch für die Chancen der Existenz im Exil findet: Traum, Verdoppelung, Travestie, Androgynität, Diskontinuität von Zeit und Raum: «Seine Filme fahren auf den Hirnströmen eines äusserst labilen und adaptionsfähigen, dauernd in neuen Assimilationsprozessen befangenen Menschen auf und ab. Sie sind eine Art Enzephalogramme eines Mannes, der sein reales Territorium verloren und der sein eigenes imaginäres Territorium im Schädel eingerichtet hat und immer wieder neu eingerichtet im Zuge einer zügellosen, geisterhaften Lektüre.» (CINEMA, 32. Jahrgang, 1986)

Die theoretische Auseinandersetzung mit der eigenen grundlegenden Heimat- und Identitätslosigkeit und die Recherchen zu dem Film *NEVER TALK TO STRANGERS*, den schliesslich Peter Hall realisiert hat, haben Ruiz zu einem Begriff geführt, zum (Krankheits-)Bild des *multiple personality disorder*. Dieses Bild und Selbstbildnis ist bei Ruiz aus persönlicher Affinität produktiv geworden und wird es aller Voraussicht nach noch eine Zeit lang bleiben, nicht zuletzt auch dadurch, dass Persönlichkeitsspaltung in diesem Jahrhundertende der Rollenspiele und der Performance tatsächlich ein Schlüsselbegriff geworden ist und sich vor allem die amerikanische Psychologie (nicht selten in Gerichtsgutachten) und in ihrem Schlepptau David Lynch und Margaret Atwood («alias Grace», 1996) dafür interessieren.

Martin Schaub



Die wichtigsten Daten zu *TROIS VIES ET UNE SEULE MORT*: Regie: Raul Ruiz; Buch: Raul Ruiz, Pascal Bonitzer; Kamera: Laurent Machuel; Kamera-Assistenz: Gilles Porte; Schnitt: Rodolfo Wedeles; Ausstattung: Luc Chalou; Musik: Jorge Arriagada; Ton: Laurent Poirier, Ton-Assistenz: Michael Casang; Mischung: Gérard Rousseau. Darsteller (Rolle): Marcello Mastroianni (Mateo Strano, Georges Vickers, Majordomus, Luc Allamand); Anna Galiena (Tania), Marisa Paredes (Maria), Melvil Poupaud (Martin), Chiara Mastroianni (Cécile), Arielle Dombasle (Hélène), Féodor Atkine (André), Jean-Yves Gaultier (Mario), Jacques Pieller (Ehemann von Marie), Pierre Bellemare (Erzähler), Smuin (Luca), Lou Castel, Roland Topor, Jacques Delpi (Bettler), Jean Badin (Antoine José), Monique Méliand (Madame Vickers), Bastien Vincent (Carlito). Produktion: Gemini Films, La Sept Cinéma, Madragoa Films; Produzent: Paulo Branco. Frankreich/Portugal 1995. Farbe; Dauer: 133 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich.