

Jörg von Brincken

Das Leid an der Zeit.

Gaspar Noés Skandalwerk *Irréversible* als zeitbasiertes
Filmereignis

(Vortrag vom 06.07.2009)

Das Liebespaar Marcus und Alex und ihr gemeinsamer bester Freund Pierre besuchen eine ausgelassene Party, wo es, unter Einfluss von Drogen und Alkohol, zum Streit zwischen den beiden Liebenden kommt. Alex verlässt entnervt die Fete. Doch sie kommt nie zuhause an: In einer Unterführung wird sie Zeugin, wie der schwule Zuhälter El Tenia erbost eine seiner Huren attackiert, bevor sie selbst von ihm vergewaltigt und ins Koma geprügelt wird. Die grässliche Schändungs-Szene aus Gaspar Noés Film *Irréversible* nimmt geschlagene neun Minuten Zeit in Anspruch. Quälende, körperlich empfundene Zeit - und in ihr eine erschütternde und unerträgliche Erfahrung von Nähe, die jede 'splendid isolation' des Zuschauers zerstört. Gaspar Noé schert sich einen Dreck um die Distanzübereinkunft des Mediums Film. Das Bild schändet Auge und Psyche.

Marcus und Pierre, beide schwer unter Kokaineinfluss, kommen zufällig hinzu, als die kaum noch erkennbare Alex in den Krankenwagen geschoben wird. Die Polizei sucht die Männer zu beruhigen, doch zwei undurchsichtige Unterweltgestalten überreden die unter Schock stehenden Protagonisten, ihr „Recht auf Vergeltung“ wahrzunehmen. Ein seltsam unheimlicher Impuls von außen, der das Fatum in Gang setzt. Außer sich vor blindem Rachedurst heftet sich Marcus mit Pierre an die Fersen des Täters. Sie glauben, ihn in einem düsteren Schwulenclub aufgespürt zu haben, doch sie erwischen den Falschen. Der vermeintliche Vergewaltiger wehrt sich, verprügelt Marcus, bricht ihm den Arm und vergewaltigt ihn, bis Pierre eingreift und das Gesicht des Mannes mit einem Feuerlöscher zu blutigem Brei zerschlägt. Und Gaspar Noé lässt uns dabei ebenfalls zusehen. Ein schockierender Anblick, die Gunst filmischen Abblendens wird nicht gewährt.

Pierre, der Mörder, war eigentlich der Besonnene. Er hat seinen Freund Marcus die ganze Nacht nur begleitet, um ihn zu beruhigen und vom Schlimmsten abzuhalten, mit den Worten:

„Du bist kein Mensch mehr, du bist wie ein wildes Tier. Aber Tiere rächen sich nicht!“ Und ausgerechnet er wurde nun zum Werkzeug einer nicht nur moralisch, sondern faktisch fehlgeleiteten Rache. Und genau dieses steinharte Faktische ist es, das Noé gnadenlos gegen das brüchige Prinzip Hoffnung setzt.

Bei seiner Premiere in Cannes sahen circa 2400 Leute diesen Film. Zweihundert gingen vorzeitig, unter empörenden Protesten, die sich in Schlagwörtern wie „Skandal“, „Schande“, „krank“ verbalisierten. Es gab angeblich mehrere Ohnmachtsanfälle, und ebenso angeblich mussten mehreren Zuschauern nach der offiziellen Vorstellung des Films im Festivalpalais mit Sauerstoffgeräten versorgt werden. Kritiker bezeichneten *Irréversible* als „scheußlich“ und „überflüssig“, ein amerikanischer Filmkritiker meinte lapidar: „Der einzige Grund, weshalb der Film mir den Magen nicht umgedreht hat, ist, weil ich den ganzen Tag nichts gegessen habe, und nun bin ich froh, dass ich es nicht getan habe.“¹

Cannes hatte seinen Skandal: Einen Film, bei dem selbst Festivalchef Thierry Fremaux zugab, „manchmal weggeschaut“ zu haben. Die in Rede stehenden Szenen dürften die beschriebenen sein.

Dabei waren alle gewarnt, denn schon im Vorfeld war kräftig die Werbetrömmeln gerührt worden, der Film bereits Stoff für düstere Legendenbildung. Es kursierten Gerüchte über die Darstellung einer zwanzig Minuten andauernden Vergewaltigung einer Frau, was zur Folge hatte, dass der Film schon vor Aufführung als potenzieller „Skandalfilm“ eingeschätzt wurde. Bei der Premiere des Films löste eben diese, in der Tat ‚nur‘ neunminütige Vergewaltigungs-Szene dann auch die allerheftigsten Abscheu-Reaktionen aus. Der potenzielle Skandal wurde zum echten Skandal. Aber war es wirklich ein geplanter Skandal? Genau lässt sich das freilich nicht eruieren, zu eng sind Kino und Kommerz verbunden und das Etikett des Skandalösen ist in Zeiten einer Aufmerksamkeitsökonomie allemal zugkräftig.

Aber was sagt der Regisseur, Gaspar Noé, Frankreichs veritabler Regieberserker zum Stichwort ‚Skandal‘?

¹ Edwin Jahiel, *spiel/film.de*. URL: <http://www.spiel/film.de/news/5139/ohnmachtsanfaelle-zuschauer-mussten-nach-cannes-film-beatmet-werden.html>.

Dieser Begriff ist so hohl wie eine Nuss. Mein Film macht einigen Leuten durch seine Härte Probleme, weil er die übliche Vorstellung von Menschlichkeit ad absurdum führt und den üblichen Rahmen der Nettigkeit sprengt. Mir hat jemand gesagt, er sei eine Synthese des Furchtbarsten und des Besten im Menschen. [...] Ich mache kein Kino der Rationalität.²

Und auf die Frage, was ihm zum Zeitgeistterminus ‚politische Korrektheit‘ einfiel, antwortet Noé:

Wir sollten uns nicht immer an sozialen Codices aufhängen, sondern der persönlichen Meinung folgen. Die so genannte Moral dient oft nur als Feigenblatt. *Irréversible* ist kein Film der Reflexion, sondern des Instinkts. Dem bin ich gefolgt. Und ich habe mich auch nicht den Problemen der Verantwortung gestellt. Ich mache kein Kino der Rationalität.³

Keine Rationalität, keine Verantwortung, eine Totalverweigerung gegenüber allem, was im Schlagwort der Medienkompetenz an Forderungen auch und gerade für den *Filmmacher* impliziert ist.

In der Tat greift einen *Irréversible* förmlich von der Leinwand herab an mit seinem Hass, seinem raubtierhaften Schicksalsbegriff und nicht zuletzt durch den relativ unverhohlen zu Tage tretenden Wunsch, den Zuschauer zu verletzen: durch seine archaisch einfache Rape-and-Revenge-Erzählung, in Form seiner irritierenden, an Experimentalkino erinnernden rasenden Kamerafahrten, dem nervösen Taumel des Objektives, den adrenalinhaltigen Ausdünstungen der Bilder und der seltsam stampfenden Geräuschkulisse. Der ganze Film wirkt wie eine einzige lange Kamerafahrt ohne Schnitt - das Objektiv gleicht dem Auge eines durch die nächtliche Metropole schweifenden Raubtiers. Jede Szene endet mit einem Schwenk Richtung Himmel oder zur Seite, der in immer schnellere, verwischte Taumelbewegungen übergeht. Von Beginn an zunächst Hetzen, Rasen, atemloses Getriebensein.

² „*Irréversible* – Film in der Cinematheque Leipzig“. URL: <http://www.cinematheque-leipzig.de/archiv.php?film=398>.

³ Ebd.

Man spürt, dass die Entstehung des Films weitgehend improvisatorisch war, dass der durchaus kalkulierende Geist, der ihn entwarf, sich traute, einen Teil der Kontrolle an die Emotion und den Zufall zu verlieren. Zitat Noé:

Es ist alles improvisiert. Geschrieben habe ich während des Drehs. Wir drehten hastig. Ich wollte eine nervöse Atmosphäre, die sich auf die Bilder überträgt. *Irréversible* ist ein schneller Film der Energie.⁴

Doch dabei kommt *Irréversible* paradoxerweise höchst konstruiert daher: Im Stil von Christopher Nolans *Memento* erzählt Noé seine Geschichte rückwärts in zwölf jeweils ohne Schnitt gedrehten Segmenten. Die Chronologie der Handlung von *Irréversible* (zu Deutsch: ‚Unumkehrbar‘) läuft im Film tatsächlich ‚umgekehrt‘ ab, die Reihenfolge der dargestellten Ereignisse im Film ist der erzählten Handlungsfolge entgegengesetzt; er beginnt also mit dem Ende der Handlung und nähert sich Szene für Szene dem Beginn des Plots. Dieses Konzept wird soweit getrieben, dass zu Beginn auch erst die Credits des Films und die Namen der Schauspieler gezeigt werden (in rückwärts laufenden Bildern). Dann erscheint der Satz: „Die Zeit zerstört alles“ - weniger eine Aussage, denn eine grafisch-konkretes Objekt aus dicken Lettern, das jenseits der Möglichkeit eines diskursiven Widerspruches steht.

Die Zeit zerstört alles - das ist die eigentliche Losung des Films. Zeit schreitet unerbittlich voran, aber anders als in den ubiquitären hoffnungsvollen Beiträgen filmischer Kultur steht das Ende bei Noé im Vorhinein fest, ist unverrückbar, ist *factum brutum* – und alles andere denn schön. Der Film fängt gleichsam in der Hölle an. Der taumelnde Kamerablick auf die Schwulenclubszene kommt einer rasenden Talfahrt in Danteske Abgründe gleich. Mitten in der Nacht, die zugleich die eines vom Hass umnebelten Geistes ist, geht die Jagd auf den Vergewaltiger durch die verwinkelten, katakombenhaften Darkrooms des Schwulenclubs „Rectum“, von überall her Schreie, Stöhnen und Schlagschatten sexueller Aktivitäten, die durchaus, folgt man der verführerischen Macht dieses Films, als verderbt wahrgenommen werden. Dies hat Noé nicht zuletzt den Vorwurf der Homophobie eingebracht. Nach dem grauen-

⁴ Ebd.

vollen Gewaltakt zu Beginn wird der Film von Szene zu Szene heller. Doch gerade die Tatsache, dass man der Vergewaltigung entsprechend in aller visuellen Direktheit und bei guter Beleuchtung beiwohnt, verdüstert das Licht selbst. Im Licht wohnt kein Ausweg, es leuchtet einem nicht den Weg zum Guten, ist kein Medium der Hoffnung. Und nachdem die Bilder langsam aus den Tiefen der menschlichen Nacht aufgetaucht sind, kulminieren sie in einer heiteren Szene in gleißender Mittagssonne - Impression einer besseren, heilen Welt, aber eben *nur* Impression, Film-lüge, Klischee aus Licht und Ambiente, dem das Lächeln vergangen ist. Denn man weiß längst, was passieren wird, die Dunkelheit ist bereits im Licht enthalten, die Zeit schreitet unumkehrbar voran und ihre grausame Mechanik zerstört alles...

Es ist diese Ambivalenz von Energie und Struktur, von innerer Wildheit und äußerer Konstruktion, von thematischer Rachelust und inszenierter mechanizistischer Fatalität, welche *Irréversible* so unerträglich grausam macht: Denn in der Tat sperrt Noé das Furchbarste im Menschen, den archaischen Rachetrieb und die Bestialität innerhalb der unbarmherzigen Zeitstruktur seines Films gleichsam ein. Nicht die Realität, nein ihre filmzeitliche Montage ist es, welche zum Fatum, zum Gefängnis wird. Zerstörerische Zeit muss als *Zerstörungsmacht filmischer Zeit* gedacht werden.

Und in der Tat liegt hier wohl das eigentliche Skandalon des Films: Freilich, in seinem Film attackiert Gaspar Noé die Geschmacksgrenzen aufs Heftigste, er zerstört alle konventionellen visuellen Verlässlichkeiten filmischer Erzählweise und alle davon abhängigen Bequemlichkeiten unseres Filmverstehens. Er prügelt sozusagen unserem Zusehen all seine Behaglichkeit heraus. Dieser Film dreht, darin hatte der US-Filmkritiker durchaus recht, den Magen um, er ist unbehaglich, seine Bilder lassen sich nicht verdauen. Ja, man möchte kotzen.

Bedenken wir aber bitte, dass diese Behaglichkeiten, Bequemlichkeiten und Bekömmlichkeiten gerade auch auf der Konvention linearen Erzählens beruhen, sie sind genuin *zeitlicher* Natur. Noé ist gnadenlos darin, dass er die Macht des Films als schnelles *zeitbasiertes* Medium nicht nur selbstreflexiv und kritisch veranschaulicht, sondern zugleich Zeit als eigentliches Machtprinzip des Mediums Film bedingungslos ausspielt.

Die inkriminierten, skandalösen Brutalsequenzen, nämlich das Zertrümmern des Schädels sowie die neunminütige Vergewaltigungsszene, gravitieren genau in dieser zweifachen Weise um Zeit: Einmal dekonstruieren

sie diese kritisch als Zentralstruktur verstehenden, empathischen, moralisch-mitleidigen und nicht zuletzt gefährlich sentimental Filmgenus. Zum anderen aber spielen sie Zeit als *körperlich erlebte Dauer* aus, als Einwirkung, unter deren veritabler Last und Intensität unser Auge sozusagen den Geist aufgibt.

Zum ersten Punkt: Die beiden in Rede stehenden Szenen sind einander als Relation von Untat und Rache zugeordnet - allerdings in Form filmzeitlicher Inversion. Wie mein kurzer Hinweis auf *Memento* schon angedeutet haben mag, ist Noés Film darin nicht wirklich originär⁵. Und auch motivisch und thematisch hat der Film durchaus Vorbilder, er spielt mit Elementen des sogenannten Rape-and-Revenge-Movies, einer fragwürdigen Spielart des exploitativen Kinos. Beispiele wie *Death Wish* (1974) mit Charles Bronson in der Hauptrolle, *I spit on your Grave* (1980) und *Lipstick* (deutsch: Eine Frau sieht rot) (1977) kommen einem sofort in den Sinn⁶.

Wir können aber auch an Beiträge aus dem Horrorgenre denken, wie etwa Wes Cravens *Last House on the Left* (1972), der unlängst ein ganz gelungenes Remake erfahren hat. Und um den Horizont etwas zu vergrößern: Auch die aktuelle Mode des sogenannten ‚Torture-Porn‘, wie sie von Eli Roths höchst einfach gestricktem *Hostel* (2005/Remake 2009) initiiert wurde, hat das Motiv der blutigen Rache an den jeweiligen Peinigern zum Thema. Dass Noés Story durchaus einfach gestrickt und nicht einfallsreich bzw. wenig gehaltvoll sei, ist entsprechend von vielen Kritikern bemängelt worden. Betrachtet man sich jedoch die strukturelle Ebene und die Inversion klassischer Muster in *Irreversible*, so ergibt sich ein anderes Bild.

Der amerikanische Filmwissenschaftler Patrick Fuery nimmt in seinem Buch *New Developments in Film Theory* (2000) den bekannten Topos der Rache als Exempel für bekanntes und beliebtes dramaturgisches Muster, das in drei zeitlichen Stufen abläuft⁷:

In cinema there are, invariably, three parts to revenge: the causal sequences, the acting out, the revelation. The first of these refers

⁵ Vgl. Michael Althen: „Filmischer Höllensturz: ‚Irreversibel‘“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (09. 09. 2003), S. 39.

⁶ Vgl. Marcus Stiglegger: „IRREVERSIBEL“. URL: <http://www.ikonenmagazin.de/rezension/Irreversible.htm>.

⁷ Vgl. ebd.

to that sequence of events which justifies the revenge if it is seen as part of the good object, or makes it seem perverse if it is the bad object. [...] The second part of the sequence is the acting out of the revenge. Because of what has gone before, there is usually no need to justify the excesses of the actions of the person enacting vengeance for the good object(ive). [...] The third part of revenge is related to this sense of non-closure, for it is the moment of realisation. Revenge works most sweetly for its enactors in this revelatory moment. Often the whole narrative sequence is based on the lack of knowledge by one party, and the power of this knowledge by the other. The moment of epiphany acts as the closest thing to resolution in the revenge cycle for it is here that the power is asserted, and satisfaction gained. Cinema often draws on this moment, utilising the closeup to mark the point of realisation.⁸

Nun läuft Noés Film diesen höchst fragwürdigen, weil der zeitlichen Struktur inhärenten ‚moralischen‘ Erzähl-Konventionen und radikal zuwider. Wie Marcus Stiglegger in seiner luziden Rezension betont:

Den Grund für die Rache bekommen wir erst nach der Hälfte des Films nachgereicht, und im konventionellen Erzählkino wäre dieser Grund durchaus moralisch gerechtfertigt und somit als ‚gut‘ gekennzeichnet. Die Durchführung der Rache weist weitere Probleme auf: Wir bekommen den Exzess, wissen jedoch nicht, warum. Wir kennen die Figuren nicht, wissen also nicht, ob dieser Exzess gerechtfertigt ist. Zudem entwickelt sich das Geschehen völlig unvorhergesehen, als Marcus selbst vergewaltigt wird, der Auslöser von Pierres Exzesshandlung also spontan auf das aktuelle Geschehen verschoben wird. Noch problematischer wird die Erkenntnis im Nachhinein, dass das spontane Objekt des Racheaktes nicht der gesuchte Vergewaltiger war. Der Moment der Erkenntnis ist also für das aktuelle Totschlagsopfer nicht gegeben und wird auf Seite von Marcus und Pierre dem Zuschauer vorenthalten. Die Konvention einer für den Zuschauer befriedigenden, evtl. kathartischen Auflösung des Geschehens wird auf allen

⁸ Ebd.

filmischen Ebenen verweigert. Je weiter der Film in die Vergangenheit vordringt, umso deutlicher wird auch die Unausgeglichenheit der beiden männlichen Protagonisten: Marcus ist ein vergnügungssüchtiger, drogenkonsumierender Egoist, der auf der Party für Alex kaum noch ansprechbar ist und sich lieber spontan mit anderen Frauen vergnügt. [...]

Nach dem Schock der Vergewaltigung von Alex wäre der Zuschauer vermutlich in der Tat bereit, einen Racheakt für moralisch gerechtfertigt zu halten, doch Marcus ist in den vorangehenden Szenen bereits als so unberechenbar, rassistisch, machistisch und homophob charakterisiert worden, dass es nahezu unmöglich ist, diesen Charakter mit einer positiven moralischen Mission betrauen zu wollen.⁹

Was wir sehen ist in der Tat eine Rache ohne Recht, eine Untat, der die eigene Zeit abhanden gekommen ist. Hierin ist Noé in der Tat ‚Moralist‘, wenn man die Verweigerung einer Lizenz für Gewalt und Rache als ethischen Gestus anerkennen will. Die filmische Konvention, Racheakte in eine moralische Erzählung um vergangenes Unrecht und gegenwärtiges Recht einzufügen ist dagegen prekär. Das betrifft übrigens auch und gerade die gängige bundesdeutsche Zensurpraxis, nach der die Darstellung ‚sinnloser Gewalt im Film‘ besonders zur Indizierung verleitet. Als ob Gewalt jemals wirklich Sinn machte. Hüten wir uns davor, ihr einen zu verleihen, schreit uns Gaspar Noés Film ins Gesicht. Aber hätte er diesen Schrei durch Schläge in die Magengrube verstärken müssen? Hätte man wirklich die beiden so skandalösen Gewaltszenen in so unmittelbarer, expliziter und schonungsloser Form wiedergeben müssen? Und vor allem: In Echtzeit? In der Zeit, die ein Gewaltakt nun einmal braucht?

Damit zum zweiten Punkt: Zeit als körperlich erfahrene *Dauer*, als *durée* im Bergsonschen Sinne. Was die Szene betrifft, in der Pierre dem Opfer den Schädel zertrümmert: Sie passiert schnell, überfallartig-erschreckend in ihrer tödlichen Konsequenz - und so grausam sie ist und so technisch raffiniert sie mittels digitaler Tricks zustande kam: Sie ist auf grässliche Weise unspektakulär, weil nur roh und bestialisch. Nichts weiter. Aber das ist weit mehr als genug und weitaus transgressiver als dem herkömm-

⁹ Ebd.

lichen Geschmacksempfinden verträglich. Noé hätte hier ein echtes Spektakel inszenieren können, zum Beispiel mittels der berühmten schnellen Schnitte, wie man sie aus den Kampf- und Gewaltszenen der Blockbuster aus dem Actionkino kennt. Stattdessen schwenkt seine Kamera zwischen Täter und Opfer hin- und her, macht so die Verstümmelung zu einem fatal intimen Akt. Eine Distanz zum Dargebotenen soll sich hier auf keinen Fall einstellen. Gewalt trifft uns, als Abfolge einzelner Einwirkungen, ihr zeitlicher Modus ist der des grässlichen Augenblicks. Wie das Opfer furchtbare Schläge, bezeichnenderweise auf das Gesicht und die Augen erfährt, so gewaltsam wird hier auf unser Sehen eingewirkt, der Augen-Blick ist die Einlassstelle für *taktile* Wirkungen des filmischen Gewaltbildes. Noés Szene greift den Körper an, traktiert unsere Sinne, appelliert nicht an unser rationales Verständnis im Hinblick auf die Story, sondern - in durchaus skandalöser Weise - an uns als sehende *und* fühlende Körper. Zitat Noé:

I've seen fish being murdered, I've seen dead cats in my building, but I've never seen someone killed in front of me." [...] "But this hasn't stopped Hollywood. Many people are killed in action movies, but we don't feel anything. I felt I had to deal with the ultimate violence."¹⁰

Noés Gewalt ist keineswegs nur motivisch, sie liegt im Zuschlagen der Bilder auf den Zuschauer begründet. Und in der Tat findet sich diese bildliche - und im Übrigen auch akustische - Gewaltdimension in Noés Film auch unabhängig vom Motiv der Gewalt, nämlich dort, wo er auf Unschärfen, Bildwirbel und Verzerrungen setzt, die uns wie plötzliche oder rasante Bild-Einschläge irritieren und aus der Bahn der erzählten Geschichte werfen.

Im Hinblick auf den zeitlichen Modus geradezu entgegengesetzt funktioniert die Vergewaltigungssequenz, die nicht von Plötzlichkeiten, denn von der zeitlichen Dehnung lebt: Noé filmt das Geschehen aus einiger Distanz. Die Kamera liegt hier zu Beginn und dann über quälend lange Zeit nah am Boden, wie aus Versehen dort fallen- und liegengelassen.

¹⁰ "If it weren't graphic, it might not be art. GASPAR NOÉ DEFENDS HIS FILM'S BRUTALITY".

Glenn Lovell pour Kansas.com. URL:

<http://www.letempsdetruittout.net/gasparnoe/index.asp?v=65>.

Ein technischer Gegenstand, der einfach zusieht, emotional unbeteiligt, rein registrierend. Das seltsame akustische Wabern im rötlichen Tunnel evoziert den Eindruck, man befinde sich in den Eingeweiden einer großen lebendigen und mitleidlosen Höllen-Maschine. Man möchte dem Kameramann zurufen: ‚Greif doch endlich ein, ich ertrage das nicht länger! Mach‘ dem ein Ende!‘ Aber die Kamera bleibt unbewegt, bis sie schließlich, als Alex flehend ihre Hände in ihre Richtung streckt, näher an das Gewaltgeschehen herangeht - ohne es freilich zu unterbrechen, mehr, um die Verheerungen von Alex schönem Gesicht noch deutlicher zu erfassen..

Wir ertragen es nicht länger, hin zu schauen! Und genau hier liegt der skandalöse Mechanismus dieser Szene: Zusehen ist nicht nur die Vorbedingung für gelehrtes Film-Verstehen oder eine empathische Registratur des Erzählten, sondern sie ist zuerst ein körperlicher und damit körperzeitlicher Akt. Und gerade in dieser Hinsicht - das macht uns diese Szene sexueller Folter deutlich - befinden wir uns mit dem Täter und dem Opfer auf einer Ebene. Wie teilen uns mit ihnen gleichsam die Zeit.

Noé hat sich in einem Interview zu diesem ihm wichtigen Konnex von realistischer Gewaltdarstellung und Real-Zeit geäußert:

I thought the time was realistic. "I don't think there are many rapes that are less than five minutes.... I asked both actors to do it as long as they could. Otherwise, censors would want to get rid of the scene, make it shorter than reality."¹¹

Und er fügt hinzu, er hätte diese Sequenz mit Vergewaltigungsoffern zusammen recherchiert und sich dann entscheiden, die Szene nicht zu schneiden. Einer der wesentlichen Gründe dafür sei eben gewesen, dass er so den Zensoren jede Möglichkeit nahm, sie herauszunehmen. Aber sie nicht zu zeigen, hätte den gesamten Film unmöglich gemacht. Entweder alles, oder nichts. Alles, was die Vergewaltigung anbelangt, ihre ‚Gründe‘, ihren Verlauf und ihr Resultat, all das ist unmittelbarer Bestandteil der Szene selbst. Und das ist entscheidend: Die Vergewaltigungsszene wird im Film nicht noch einmal nacherzählt, sie steht als schrecklicher Dreh- und Angelpunkt, als *factum brutum* zwischen dem Vorher und dem Nachher.

¹¹ Ebd.

Und sie brennt sich *als visuell-akustische Gegebenheit* in ihrer eigenen quälenden Länge über den Sehnerv in den Körper, die Eingeweide und das Bewusstsein des Betrachters ein.

Anders als nach unserem herkömmlichen Verständnis von Filmkonsum als Beobachtungsakt aus einer distanzierten Betrachterposition, schafft Noé einen gemeinsamen Zeit-Raum, der uns zu *Anwesenden* macht, mehr und intensiver als uns lieb ist. Weit über jede affektive Beteiligung hinaus, die das aktuelle Kino durch Effekte wie rasende Schnitte, Soundscapes und Schockspots zu evozieren sucht. Denn im letzteren Fall fühlen wir uns immer noch sicher, geborgen in der Dunkelheit des Kinos, die uns abschirmt vom Gezeigten. Zusehen mag – gerade im Falle von actiongeladenen Szenen –, anstrengend für die Sinne sein, aber es gleicht dann eher einer sportlichen Übung, wirkt wie diese als Tonikum, bietet jedoch nicht wirklich eine Herausforderung, die nachhaltig in die Magenröhre fährt. Noé jedoch hat passgenau erkannt, dass dort, tief in den Eingeweiden, der sensible Punkt all unserer Emotionalität, einschließlich unseres moralischen Empfindens liegt. ‚Dabei sein‘ bei einer Vorführung von *Irréversible* heißt Involviertsein - in *Schmerzzeit*. Im totalen Sinne. Wer sich seinen Bildern aussetzt, fühlt und muss sich zugleich selbst schmerzhaft fragen, was er fühlt und warum er zusieht. In jedem einzelnen Augenblick, der vergeht.

Noé ist in der Tat Moralist. Er konfrontiert uns mit der Praxis des *Zusehens im Sinne einer moralischen Handlung, die Verantwortung bedeutet*. Wer wegsieht, wer gar das Kino verlässt, ist durchaus nicht im Unrecht, denn er sagt auf diese Weise: Ich ertrage das nicht! Aber man sollte nicht den Film gleichsam als provokant oder gar skandalgierig verdammen, sondern ihn als seriösen Generator schmerzhafter, an die Film-Dauer gebundener Selbsterfahrung werten. Und diejenigen, die seine Bilder (gerade noch) ertragen, diejenigen, die sitzen bleiben und weiter zusehen, werden gar nicht anders können, als das, was sie empfinden, in höchstem Maße *ernst* zu nehmen und sich mit ihren eigenen Seherfahrungen und der darin angelegten Dimension von Verantwortlichkeit auseinanderzusetzen.

Ein Skandalfilm? Das griechische Wort *Skandalon* bezeichnet ursprünglich das Stellholz an einer Falle, das diese bei Berührung zuschnappen lässt. Auch im Neugriechischen hat sich diese ursprüngliche aggressive Bedeutung erhalten. *Skandale* bedeutet ‚Abzug‘ oder ‚Drücker‘, etwa an einem Gewehr.

In der Tat schießt Gaspar Noé mit seinem Film auf uns, aber er lässt uns nicht wirklich in eine Falle tappen. Diese lauert eher in den Jagdgründen Hollywoods, den verführerisch weichgezeichneten Untiefen des Mainstreamkinos sowie auch und gerade in den tiefsinnigen Denk- und Gefühlsgründen des Arthousefilms. Sie alle geben uns die Lizenz, uns ‚gut zu fühlen‘, sei es im Sinne von guter Unterhaltung oder im Sinne der Vermittlung guter und wertvoller (moralischer, sentimentaler usw.) Gedanken, die sich aus der intellektuell-distanzierten Auseinandersetzung mit Story und Gehalt ergeben. Die mehr oder weniger gemütliche Zeit, die wir mit diesen Filmen im Kino verbringen ist analog zu der Vergangenheit, von denen uns diese Filme berichten. Sie sind Konserven, auf denen man vergaß, das Verfallsdatum zu notieren.

Aus dieser Verführung zum Gutfühlen mag uns ein gerade ein ‚Skandal-film‘ wie *Irréversible*, zumindest für die Zeit, in der wir ihn uns ansehen - in der wir uns ihm ausliefern -, befreien. Denn er erzählt nicht Zeit, er *ist* Zeit. Und Vergangenheit in ihm ist *Vergehen*. Keine Geschichts-Konserve, sondern *Ereignis*. Film als Leidenszeit.

Nein, wir müssen uns nicht gut fühlen, wenn wir im Kino sitzen. Dazu kann uns kein Film zwingen. Dies ist die wichtige Botschaft des angeblich so einfach gestrickten Films.