

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 44 (2002)  
**Heft:** 241

**Artikel:** Irréversible : Gaspard Noé  
**Autor:** Sennhauser, Michael  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-865512>

#### 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:** 20.02.2026

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

## OLTRE IL CONFINE

### Rolando Colla

Kann denn soviel Engagement, die idealistische Haltung und das Postulat der Menschlichkeit, die diesen Film tragen, Schiffbruch erleiden? Anders gefragt: Darf die Kritikerin dieses unzweifelhaft gut gemeinte Werk, das in eine Zeit hitziger Grenzen-Diskussionen fällt, auf Grund laufen lassen? Ungern. Und doch gilt für *OLTRE IL CONFINE*: hehre Absicht und ihr gelungener kreativer Niederschlag sind zwei verschiedene Dinge. Was dem Italo-Schweizer Rolando Colla in seiner Kurzfilmserie *EINSPRUCH I-II* (Teil drei ist in Produktion) sehr schön gelingt, scheitert im Langspielfilm; wird dort in vier bis neun Minuten eine kleine individuelle Flüchtlingstragödie mit wenigen Mitteln eindringlich verdichtet, überbordet hier das knapp zweistündige Drama um eine gut situierte Turiner Architektin, die sich in einen papierlosen Bosnier verliebt und sich für ihn und seine Kinder einzusetzen beginnt. Die attraktive Agnese, viel beschäftigte Businessfrau, Mitte vierzig, hielt sich bisher, psychischer Schutzwall sei Dank, Probleme solcher Art vom Hals. So glänzt sie auch am Sterbebett ihres Vaters, der in einem Kriegsveteranenheim dahinvegetiert, durch Abwesenheit. Nachtwache schiebt an ihrer Stelle Reuf, der aus Ex-Yugoslawien nach Italien geflüchtet ist. Als sein illegales Dasein auffliegt, hilft ihm Agnese spontan unterzutauchen; Solidarität aus Dank. In der Folge macht die Protagonistin – mit einer Wendung aus der Drehbuchpraxis ausgedrückt – die Entwicklung zum Gutmenschen durch. Diese wird tüchtig angetrieben durch Agnese's Feuerfangen für den gut aussehenden Mann; als sie mit ihrem forschen, irgendwie inadäquat wirkenden Begehren Reufs Leiden nicht durchbrechen kann, beschließt sie, ins kriegsversehrte Bosnien zu reisen, um die jüngste Tochter des Witwers aus einer Kinderheimruine nach Italien zu holen. Die traurige Reise in ein traumatisiertes Land mündet ins kleine Happyend; in der Fiktion wird das Engagement verdankt.

Doch das ist noch nicht alles. Auch Agnese hat ein Trauma aus ihrer Vergangen-

heit aufzuarbeiten, und hier schlägt *OLTRE IL CONFINE* den Bogen vom Balkankrieg (der Film spielt 1993) zum Zweiten Weltkrieg. Angekurbelt durch die Begegnung mit dem bosnischen Flüchtlings, erinnert sie sich an die eigene Familiengeschichte. In verwischten Rückblenden sieht man, wie sie als kleines Mädchen von ihrem seit dem Russlandeinsatz psychotischen Vater drangsaliert wird. Die Zeitgeschichte wiederholt sich und schlägt sich, zwar durch unterschiedliche Erfahrungen, aber doch immer gleich prekär, in der persönlichen Geschichte nieder.

Dieser Film macht etwas unglücklich. Nicht nur der erzählten tragischen Schicksale wegen, die zuweilen wie eine Kumulation von Fallbeispielen anmuten, die der Regisseur eingehend studiert und an den Originalschauplätzen gesehen und überliefert bekommen hat. Sondern Colla hat mit *OLTRE IL CONFINE* schlicht zuviel gewollt. Resultat ist eine Überdosis an Dramatik und der Hang zum Sentimentalen. Die Liebesgeschichte unter schwierigen, von der Politik vorgegebenen Bedingungen und als interkultureller Clash erlangt in der Fülle des tragischen Materials keine Tiefe. Reuf, der Flüchtlings, bleibt (als Figur) flüchtig. Aber auch sein Fluchtversuch (sinnbildlich: aus der Geschichte, aus dem Liebesverhältnis) in der Mitte des Films endet am Maschendrahtzaun an der italienisch-schweizerischen Grenze.

Birgit Schmid

#### OLTRE IL CONFINE

Stab

Regie: Rolando Colla; Buch: Rolando Colla, Luca Rastello; Kamera: Peter Indergand (S.C.S.); Montage: Rainer M. Trinkler; Ausstattung: Andy Schräml; Kostüme: Daniela Verdenelli; Original-Musik: Bernd Schurer; Ton: Marco Fiumara (A.I.T.S.)  
Darsteller (Rolle)

Anna Galiena (Agnese), Senad Basic (Reuf), Giuliano Persico (Carlo), Gianluca Gobbi (Nardelli), Ajla Frljuckic (Mima), Arnaldo Ninchi (Kommandant), Sara Capretti (Giuliana), Bojana Sljivic (Ada)  
Produktion, Verleih  
Peacock Film, Zürich, Micla Film, Rom; Produzenten: Elena Pedrazzoli, Mino Barbera. Schweiz, Italien 2002. Farbe, Dolby Digital; Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

## IRRÉVERSIBLE

### Gaspar Noé

*IRRÉVERSIBLE*, das ist Behauptung, Programm und Paradox zugleich. Und daran krankt der ganze Film. In Cannes wurde *IRRÉVERSIBLE* als «Skandalfilm» vermarktet, wahrscheinlich nicht einmal von den Produzenten, eher schon von den Medien, denen die Idee einer neun Minuten langen analen Vergewaltigung der Monica Bellucci etliche Titelblätter wert war.

Lauter Jungstars! Das hippe Glamour-Ehepaar *Vincent Cassel* und *Monica Bellucci* und *Gaspar Noé*, dieser geschmeidige Ikonoklast aus Argentinien (Preis der Kritikerwoche in Cannes 1991 und 1998) – genügend Material für die Gesellschaftsspalten. Und dann noch all diese kleinen Appetithäppchen in den Vorabinterviews. Die Geschichte, wie Noé Monsieur Cassel und Madame Bellucci aufgefördert habe, mit ihm den Film zu drehen, den Kubrick mit Tom Cruise und Nicole Kidman statt *EYES WIDE SHUT* eigentlich hätte machen sollen ...

Tatsächlich merkt man *IRRÉVERSIBLE* in jeder Einstellung an, dass Noé seinem grossen Vorbild Kubrick in Hassliebe verbunden ist. Vatermörderisch wirkt die Art, wie Noé Kubricks Gewaltbilder steigert, sie mit höllischer Hitze unterfüttert und dabei ganz kühl sein Konstruktionsprinzip durchzieht.

*IRRÉVERSIBLE* erzählt die Geschichte einer Vergewaltigung und der darauffolgenden blutigen Rache. Aber die Geschichte wird – ähnlich, aber einfacher – rückwärts erzählt, wie in Christopher Nolans bejubeltem *MEMENTO* (2000).

In fünfzehn Sequenzen führt Noé sein Publikum von der Hölle der unauslöschlichen, der irreversiblen Taten, zurück ins Paradies der Hoffnung, der Möglichkeiten, des werdenden Lebens. Dabei ist allerdings jede einzelne Station dieses umgekehrten Kreuzweges dermassen plakativ und schreiend gestaltet, dass ich mich als Zuschauer zuweilen richtiggehend beleidigt fühle.

Das fängt an mit der grafisch verblüffenden Titelsequenz, die nicht nur als Abspann gestaltet ist, sondern in der auch sämtliche N, R und E spiegelverkehrt gesetzt sind.



An der Pressevorführung in Cannes waren viele der anwesenden Profis zuerst überzeugt, die Filmrolle sei verkehrt herum eingelegt und laufe rückwärts durch den Projektor. Nach der beschämenden Erkenntnis, einem cleveren Trick aufgesessen zu sein, wird man in einer Art Epilog, der tatsächlich natürlich als Prolog fungiert, in einen düsteren, gefängnisartigen Raum gepfercht mit zwei Männern, von denen der Ältere die unbestreitbare Wahrheit verkündet, dass «Zeit alles zerstöre». Dazu fallen ein paar scheußliche schwulenfeindliche Sprüche, und dann taucht die Kamera einige Stockwerke tiefer in einen «Rectum» genannten schwulen Sadomaso-Club.

Dafür, dass einem schon in diesen ersten Minuten übel wird, sorgt neben der Atmosphäre und der rüden Sprache vor allem die spastisch taumelnde Kamera, welche die zwei Männer Marcus und Pierre auf ihrem Einstieg in den Orcus des «Rectum» begleitet. Die beiden sind, soviel wird schnell klar, auf der Suche nach einem Mann. Und als er ihn schliesslich findet, schlägt Pierre seinem am Boden liegenden Opfer mit einem Feuerlöscher den Kopf zu Brei, immer und immer wieder saust der rote Zylinder nieder, eine fast endlose Reproduktion der Einstellung, in welcher Kubricks Antiheld Alex in *A CLOCKWORK ORANGE* (1971) die Cat-Lady mit einem riesenhaften Keramikphallus erschlägt.

Jede weitere der insgesamt fünfzehn Sequenzen erzählt einen Vorgang, der dem zuletzt gesehenen vorangegangen war. Die Übergänge zwischen den ersten, ohne jede räumliche Orientierungshilfe gefilmten Einstellungen und den folgenden, beziehungsweise eben vorangegangenen, sind als ruhige Kamerafahrten entlang einer Wand oder der Decke gestaltet. Die zentrale Sequenz, die anale Vergewaltigung und bestialisches Misshandlung von Marcus' Freundin Alex in einer Unterführung durch einen unbekannten Mann endet in einer einzigen fixen, neun Minuten langen Einstellung auf Bodenhöhe. Das ist einerseits eine eindrückliche gestalte-

rische Volte nach der Kamerataumelei der vorangegangenen Szenen: Man muss als Kinogänger den Vorgängen sozusagen mit fixiertem Blick zusehen, mit jenem fixierten Blick, mit dem Alex in *A CLOCKWORK ORANGE* der Ludovico-Behandlung unterzogen wird – Augen auf und durch. Gleichzeitig ist es aber auch die Umkehrung der berüchtigten Vergewaltigung der Frau des Schriftstellers in *A CLOCKWORK ORANGE*, welche Kubrick zum Entsetzen der damaligen Zuschauer mit der Handkamera, beweglich und extrem subjektiv gefilmt hat. Dass bei Noé das Opfer Alex heißt, ist natürlich ebenfalls kein Zufall.

Die weiteren Sequenzen zeigen einen Partyabend, der aufgrund zunehmender Trunkenheit von Marcus dazu führt, dass Alex in ihrer sexy Aufmachung frühzeitig und alleine weggeht. Und dann, immer weiter in die unmittelbare Vergangenheit zurückblendend, die guten Tage des Liebespaars und schliesslich Alex' glückliches Gesicht, als sie herausfindet, und damit auch wir – noch nicht aber ihr Freund –, dass sie schwanger ist.

Nun fällt es wohl keinem Kritiker schwer zuzugeben, dass dieser Film von Cleverheiten nur so strotzt, dass Noé nicht nur sein Handwerk beherrscht, sondern auch souverän mit überkommenen cineastischen Erzählformen zu spielen vermag. Wenn dann doch vor allem Ärger entsteht beim Betrachten, beziehungsweise Erleiden dieser gewalttätigen cineastischen Übung, dann liegt es wohl vor allem daran, dass Noé uns dauernd für dumm verkauft. Dass er seiner Cleverness so wenig traut, dass er sie ständig annoncieren muss. Dabei bedürfte es nicht einmal der Kubrick-Plakate in der Wohnung des jungen Paars, um den meisten regelmässigen Kino-gängern die Bezüge zum Œuvre des Meisters auf die Nase zu binden.

Bei weitem das Unangenehmste an der ganzen tour de force ist allerdings einmal mehr die Vermischung von «skandalisierender» Gewalt mit souveräner Gestaltung. Wenn blass didaktisch auf einen eingepreu-

gelt wird, wie bei Michael Hanekes *FUNNY GAMES* (1997), oder naiv-wütend, wie bei *BAISE MOI* (2000), dann mag man der Redlichkeit der Absicht noch etwas Raum gewähren und hält den eigenen Degout im Zaum. Aber die Demonstration eines «dekonstruktivistischen» Erzählverfahrens, wie sie Noé hier gibt, hätte mit einem weniger drastischen Plot besser funktioniert. Ganz abgesehen von der Höllendarstellung der ersten Filmminten, die dermassen unsouverän mit Homophobie operiert, dass einem das zum Schluss angedeutete, so grausam zerstörte Kleinfamilienglück nur noch zynisch erscheinen kann.

Wirklich zynisch ist aber die Behauptung Noés, dass es sich bei *IRRÉVERSIBLE* keineswegs um einen Rachefilm im Stile der *DEATHWISH*-Serie handeln könne, weil Marcus nicht den wirklichen Täter, sondern einen Unschuldigen zu Brei schlage. Schliesslich verhindert ja gerade Noés Erzählstruktur erfolgreich, dass ein Kinozuschauer beim ersten Betrachten des Films zu einem anderen als dem naheliegendsten Schluss kommen kann. Und das ist genau der, dass das Opfer im Schwulenclub mit dem späteren / früheren Täter aus der Unterführung identisch sei. Um diesen Irrtum aufzuklären, müsste man sich zumindest eine zweite Vorführung des Films antun. Das Erlebnis des Films an und für sich ist zwar irreversibel. Aber durchaus wiederhol- und damit wohl auch korrigierbar. Falls das kein echtes Paradox ist, dann ist es, so gesehen, doch zumindest verkaufsfördernd. Und das wäre dann, eingedenkt der unangenehmen Natur dieses Filmes, das tatsächliche Paradox, das programmatiche.

Michael Sennhauser

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Gaspard Noé; Dekor: Alain Jutteau; Kostüme: Laure Culkovic; Musik: Thomas Bangalter; Ton: Jean-Luc Audy, Marc Boucrot, Valérie Deloof, Cyril Holtz. Darsteller (Rolle): Monica Bellucci (Alex), Vincent Cassel (Marcus), Albert Dupontel (Pierre), Philippe Nahon (Philippe). Produktion: Nord-Ouest Production, Eskwad, Studio Canal, 120 Films, les Cinémas de la Zone; Produzenten: Christophe Rossignon, Richard Grandpierre. Frankreich 2002. Farbe, Dauer: 94 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich

