

Michael Braun

Gott, Geld und Medien in Atom Egoyans *The Sweet Hereafter* (1997)<sup>1</sup>

*Abstract:*

*Katastrophenfilme zeigen – im Unterschied zu katastrophalen Filmen – das, wovon sie erzählen, auf spannende Weise, manchmal mit verzögertem happy end (wie in Roland Emmerichs Sintflutdrama 2012 aus dem Jahr 2009), manchmal mit melodramatischem Ende (wenn der Held sich opfert wie Bruce Willis in Michael Bays Apokalypsefilm Armageddon von 1998). Doch was ist mit Filmen, in denen um die Katastrophe herum erzählt wird? Welches Genre bedienen Filme, in denen das Schreckliche so gut wie unsichtbar bleibt? Und muss man das Unglück überhaupt sehen, um es zu begreifen?*

### Der Katastrophen-Plot

In Atom Egoyans *The Sweet Hereafter* geht es um eine der schlimmstmöglichen Katastrophen, die wir uns besser gar nicht erst vorstellen möchten. Passiert ist ein Super-Gau: In einer kanadischen Kleinstadt ist ein Schulbus mit 22 Insassen im Winter von der Straße abgekommen und in einen See gestürzt, nur die Fahrerin und wenige Schüler überleben, ein Vater, der mit seinem Auto hinter dem Bus herfuhr, war der einzige Augenzeuge des Unglücks. Ein Anwalt, der eine drogensüchtige Tochter namens Zoë hat, kommt von außen hinzu, mietet sich in einem Motel ein und versucht die Unglückseltern reihum vom Sinn einer kollektiven Schadensersatzklage zu überzeugen. Der Tod der Kinder, die

---

<sup>1</sup> Der Beitrag geht aus einem Vortrag im Kölner Film Kanon Club hervor, den ich am 15. Dezember 2016 an der Universität zu Köln gehalten habe. Für die Einladung danke ich dem Initiator André Kagelmann, für die Anregung zur Leitfrage abermals Anja Kindling, für die medientheoretischen Inspirationen Oliver Jahraus, für konstruktive Diskussionen meinen Kölner Studierenden, meiner Kollegin Daniela Tandecki und den Teilnehmern ihres Neversdorfer Seminars Religion und Medien (1.-4.11.2016). Die Form des mündlichen Vortrags wurde beibehalten. Zu Luhmann vgl. den vorzüglich benachworteten Band (Niklas Luhmann: Aufsätze und Reden. Hrsg. von Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam, 2011). Die einschlägigen Bücher von Jochen Hörisch sind im Suhrkamp Verlag erschienen. Zum Süßen Jenseits vgl. die Basisinformationen auf der website der Bundeszentrale für politische Bildung.

im eisigen See ertrinken, wird in keiner expliziten Einstellung gezeigt. Erzählt wird – hauptsächlich auf drei Zeitebenen – von dem Vorabend des Unfalls, von den Tagen danach (im Dezember 1995, den ein Kalender an der Motel-Rezeption anzeigt) und von einem noch späteren Zeitpunkt, zwei Jahre nach dem Unfall (im November 1997, den ein Fernsehmonitor im Flugzeug anzeigt).

„It’s not the incident of the crash itself that is elaborated, but the experience of Billy Ansell, watching this as a father, from the distance and feeling helpless“, hat Atom Egoyan, der auch das Drehbuch für den Film schrieb, im Interview mit der online-Zeitschrift *IndieWire* (24.11.1997) gesagt. Der Blick auf die Katastrophe ist distanziert. Es ist der Blick des Vaters auf sein totes Kind, dem er eben noch hinterhergefahren ist: ein hilfloser Blick ohne Objekt, in dem sich die Machtlosigkeit des Beobachters spiegelt. Er gehört zu den „Urszenen des Medialen“ (Christian Kieling/Ulrich Beil), in denen sich der Blick des Mediums auf sich selbst und die Bedingungen, aber auch die Grenzen seiner Medialität richtet.

Ich schlage daher vor, Egoyan zu folgen und zu fragen, wie das Medium 'Film' Abstand zu der Katastrophe, von der zu erzählen ist, herstellt. Ein Teil der Antwort steckt schon im Filmtitel. Das „Jenseits“ ist ein Begriff aus der Religion, ein anderes Wort für Transzendenz, und ein wenig religiös musikalisch sollten die Zuschauer schon sein, um dem Zusammenhang von Medium und Religion auf die Schliche zu kommen, einer Konstellation, die semantisch auch schon im englischen Begriff *desaster movie* angelegt ist.

### Gott, Geld und Medien

Diese Überlegungen zum Film haben wiederum ein zweifaches theoretisches Gerüst. Einmal beziehe ich mich auf die Systemtheorie von Niklas Luhmann, insbesondere auf seinen postumen Band *Die Religion der Gesellschaft* (2000), und sodann auf die Medientheorie von Jochen Hörisch, namentlich auf sein Buch *Gott, Geld, Medien* (2004). Dass die Theorie dem Film hierbei zeitlich nachhinkt, spricht im Übrigen nicht gegen die Theorie. In den narratologischen, malerischen, literarischen, musikalischen, fotografischen Potenzen des Films steckt ja immer schon so viel

Theorie, wie der Film braucht, um sich als Kunst (*Film als Kunst*, so der Titel von Rudolf Arnheims Theoriebuch von 1932) zu etablieren.

Jochen Hörisch hat sich in seinem oben genannten Buch der auffälligen Verbindung von Medium, Religion und Geld angenommen. Nicht ganz ohne Systemzwang stellt er fest, dass diese Leitmedien allesamt in Form einer Scheibe erscheinen (als CD, als Hostie, als Münze) und auch weitere Anforderungen erfüllen, die sich auf überraschende Weise gleichen: Religionen, Medien und Geld speichern etwas (Glaubenswahrheiten, Informationen, Wertbestände), sie übertragen etwas (Botschaften und Eigentum), sie bearbeiten Daten, wodurch es zu Codierungen und Konvertierungen kommt, sie ermöglichen Körperextensionen (Medien verlängern bekanntlich die Physis, Religion verlängert die Anwesenheit Gottes, Geld überwindet Grenzen, und ein Toter hinterlässt noch ein Testament).

Wichtig hinsichtlich des Films ist vor allem, dass die Religion ein erzählendes Medium ist, welches eben in einem religiös betitelten Film dafür zu sorgen hat, dass es in der Erzählung zu einer Kommunikation mit Transzendenzbezug kommt, zu einem Diskurs über das Jenseits. Dieses Gespräch findet natürlich im Diesseits statt (sonst würden wir einen *mystery thriller* sehen), und daran ist wiederum das Geld schuld, dass die ganze Handlung in Bewegung setzt und die Kommunikation an die Katastrophe rückkoppelt: Die Bürger wollen Geld als Entschädigung für den Tod ihrer Kinder, Zoë braucht Geld zur Finanzierung ihrer Drogensucht. In beiden Fällen ist der Anwalt Stephen Mitchell der Geldbote, ein raffinierter Mephistopheles, mit seiner backstory wound aber auch ein persönlich verwundeter Hermes.

### Immanenz unter dem Gesichtspunkt der Transzendenz

Mit der Religion in der Kleinstadtgemeinschaft kommt Luhmann ins Spiel. Der Bielefelder Soziologe hat eine in ihrer Kürze überraschende Definition aufgestellt, die uns helfen kann, das Religiöse an der Kommunikation im *Süßen Jenseits* zu verstehen. Luhmann sagt, dass „eine Kommunikation immer dann religiös ist, wenn sie Immanentes unter dem Gesichtspunkt der Transzendenz betrachtet“. „Transzendenz“ bedeutet Verschiebung der Horizonte auf etwas hin, das geglaubt, aber nicht gewusst wird. Damit ist nicht nur ein Raum gemeint, sondern auch

die Zeit. Deshalb ist 'Transzendenz' der richtige Differenzbegriff zur „Immanenz“. Mittels eines transzendenten Horizonts können wir beobachten, was kontingent ist. Das ist in Egoys Film das abrupt abgeschnittene Leben der Kinder. Das „Jenseits“ im Film ist eben diese Beobachtungsperspektive der Transzendenz, welche die Perspektive der Religion ist. Sie ermöglicht es, etwas eigentlich Unsichtbares zu beobachten, Gott oder den Sinn.

### Erzählen von der unsichtbaren Katastrophe

Das geschieht natürlich mit den Mitteln, die dem Film erzählerisch zu Gebote stehen. Interessant wird dies, sobald das Unsichtbare, Gott oder der Sinn, katastrophisch im Film erzählt wird. Damit wird der „Gesichtspunkt der Transzendenz“, das Jenseitige, wieder zurückgebogen in die Immanenz, ins Diesseitige, und in die Opposition von Sinn und Unsinn. Die systemtheoretische Frage müsste also lauten, wie das Medium Film den, mit der komplexeren Terminologie Luhmanns, „Reflexionswert“ des religiösen Codes prägt. Er tut es, so die vorläufige Antwort, indem das Medium sich als eines präsentiert, das die Katastrophe macht, im doppelten Wortsinn: Der Film inszeniert die Katastrophe, die unsichtbar bleibt, und imaginiert auf diese Weise auch das Katastrophische, das allein schon in der Zumutung der Vorstellung des Todes steckt, der die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits markiert.

Egoys Film inszeniert mit anderen Worten das Problem der Religion in einer entjenseitigten Gesellschaft. Und zwar nicht nur als Autoritätssturz der Überlieferungssysteme und Zerschlagen der Formen des Heiligen („die Säkular-Verderbnis“, nannte das Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik*). Sondern als Herausforderung, alles, was immanent ist, auf eine Transzendenz zu beziehen, die im Prinzip nicht sichtbar ist. Der Film macht diese Transzendenzbezogenheit als Medium sichtbar und im Medium, also in Zeichen seiner selbst. Anders gesagt: Der Film beobachtet eine katastrophale Operation, die als unfassbar schreckliches Ereignis für sich selbst unbeobachtbar ist, aber von einer anderen Instanz beobachtet werden kann: der Religion. In dieser „Autoreflexivierung“ (Oliver Jahraus) stellt sich Egoys Film selbst zur Disposition, und zwar an einer Grenze der Kommunikation, der Wahrnehmung und des Verstehens, die laut Luhmann von keinem anderen System gezogen werden kann, als

von dem der „Religion der Gesellschaft“, weil eben nur dieses System „beobachten kann, daß es beobachtet“.

Diese Grenze von der Immanenz zur Transzendenz ist der Horizont, den der Film verschiebt, auch in der Arbeit der Kamera, die so oft nach oben fährt, Panoramen und Topviews bevorzugt und mit dem Mittel des *match cuts* verschiedene Handlungsräume und -zeiten verbindet. Von der letzten Busfahrt wendet sich die Kamera mit einer Fahrt gen Himmel ab (in Filmminute 27:18), um in einem Flugzeug zu landen, in dem das entscheidende Erinnerungsgespräch zwischen dem Anwalt Mitchell und Zoës bester Freundin aus Kindertagen stattfindet. Von der Scheune, in der es zur inzestuösen Begegnung von Sam und Nicole kommt, fährt die Kamera hoch in den Himmel (in Filmminute 50:55), über die Schneelandschaft hinweg bis zur verhängnisvollen Unfallstraße. Und von der kurzen Erinnerungssequenz, die Zoë im Arm ihrer Mutter zeigt, hebt sich die Kamera ab, indem sie zu der Unfallszene überblendet. In der Idylle steckt unsichtbar die Katastrophe, wir sehen nur den fahlen, unbeeiligten Himmel und das verzweifelte Gesicht Billys.

### Musik als entjenseitigende Klammer

Es gibt drei Klammern in Egoyans Film, die verantwortlich sind für die Verbindung der transzendenten zur immanenten Kommunikation, erstens die Musik, zweitens die fünfmal eingespielte Sage vom Rattenfänger von Hameln und drittens schließlich die Medien selbst.

(1) Die Source-Musik, die ihre Quelle in der Filmdiegese hat, ist ein unregelmäßiges Einspielen der Songs Nicoles (dargestellt von der 1979 geborenen kanadischen Schauspielerin, Regisseurin und Drehbuchautorin Sarah Polley). Diese Songs klingen immer dann an, wenn die Idylle vor der Katastrophe, das Wunschkonzert der miteinander kommunizierenden Gemeinde intoniert werden soll. Sie untermalen die Immanenz des Geschehens, die vermeintlich heile kleinbürgerliche Stadtwelt. – Die schrille Score-Musik, die eigens als extradiegetische Musik dem Film unterlegt wird, dient einer anderen Absicht. Sie gibt dem Film mythische Tiefe, verleiht ihm einen Transzendenzbezug. Sie taucht bevorzugt an der Grenze zwischen Immanenz und Transzendenz auf, die auch eine Grenze zwischen Realität und Imagination ist: in einer der Eröffnungsszenen, als Nicole mit ihrem Vater ein Eis holen geht; als der Anwalt in

Billys Garage auf den Unglücksbus stiert; als Billy zu seiner Geliebten geht. Man kann die Score-Musik mit dem magischen Pfeifen des Rattenfängers vergleichen. Mason, Billys Sohn, erkennt das, als er Nicole fragt, warum der geprellte Sänger nicht einfach seine Pfeife eingesetzt habe, um seinen verdienten Lohn von den Hamelner Bürgern zu erhalten. Dieses Pfeifen ist auch das der sterbenden Kinder, es ist der Tonspur in der kurzen Unfallszene eingelegt.

### Lieblose Legende

(2) Die Rattenfängersage wird als Stimme, Schrift und Bild eingespielt. Die Quelle ist jeweils Robert Brownings Kinderbuch *The Pied Piper of Hamelin* (1849), eine englische Vers-Übertragung der von den Grimms überlieferten Legende. Dieses Buch kommt als Medium des Erzählens ins Bild – und es kommt auch auf die Tonspur, wenn Nicole daraus vorliest. Die Sage von dem Rattenfänger, der die Kinder der wortbrüchigen Bürger auf Nimmerwiedersehen entführt, kommentiert und vertieft die Handlung des Films, sie gibt den Figuren Deutungsspielraum, sie macht aus der Religion eine Moral: Es gibt gute und schlechte, tragische und unheilvolle, rächende und verzeihende Rattenfänger.

(a) Der Anwalt Mitchell Stevens ist ein nicht entschädigter Rattenfänger, tragikanfällig, mephistophelisch, aber durch seine Vater-Opferrolle auch ein unschuldiges Medium des Zorns der Bürger, den er für seine kollektive Schadensersatzklage operationalisieren will.

(b) Der unsichere Handwerker Sam ist ein romantischer und zugleich gefährlicher Rattenfänger, oft sprachlos (auch gegenüber seiner Frau), mit kleinem Einflussbereich. Nur Nicole läuft ihm hinterher, himmelt ihn an, sie ist sein Opfer.

(c) Nicole hat die Rattenfängerpfeife ihres Vaters geerbt, missbraucht sie aber nicht, sondern nutzt sie, wenn sie den Kindern Billys Gutenachtgeschichten vorliest, als Erzählerin und, am Ende, als Instrument der Rache an ihrem Vater. Sie ist eine enttäuschte, ums „süße Jenseits“ betroffene Rattenfängerin.

(d) Billy Ansell ist ein ruiniertes Rattenfänger. Er hat, nach seiner Frau, auch seine beiden Kinder verloren, und er gibt am Ende auch seine Geliebte auf.

(e) Dolores, die Busfahrerin mit dem Beinamen der Schmerzreichen Mutter, ist unter den Rattenfängern, die schuldig werden, die unschuldigste. Sie leugnet das Böse, und sie kommt – zumindest äußerlich – unbeschadet aus der Katastrophe heraus, indem sie einen neuen Job annimmt, als Busfahrerin für Touristen.

### Medium und Katastrophe

(3) Die Medien sind Mittel der indirekten Katastrophendarstellung im Film und ein Fenster zur Religion. Sie ermöglichen den Zugang zur Transzendenz, indem sie die Realität, also die Immanenz, verlängern, irritieren und katastrophisch verwandeln. Da sind zunächst die altertümlichen, klobigen Mobiltelefone, vor allem der Apparat von Mitchell, der ihn immer wieder in unpassenden Situationen aus seiner souveränen Anwaltsrolle reißt und mit den Stimmungswechseln seiner drogensüchtigen Tochter Zoë konfrontiert. Da ist der Computer, mit dem der Rattenfänger-Anwalt die querschnittsgelähmte Nicole besticht, damit sie zugunsten der allgemeinen Schadensersatzklage aussagt. Da sind die Bilder der Hippie-Frau, visuelle Aufschreibesysteme des indianischen Pflege Sohnes; eines stakt noch im Dach des geborgenen Unglücksbusses. Da ist die Videokamera des Anwalts, die ein gespenstisches Bild des Busses aufzeichnet. Und da ist das Fortbewegungsmedium, der Bus selbst, der immer wieder als Ort der Katastrophe ins Bild kommt, die Unfall, Zufall, Aberglauben oder Schicksal genannt wird. Der Bus ist die Verbindung und die Grenze zwischen Immanenz und Transzendenz, zwischen Oben und Unten, weltlicher Heimat (dem Elternhaus) und „süßem Jenseits“. Daher verharrt die Kamera in respektvoller Distanz vor dem Desaster.

### Korrespondenz der Katastrophen

Genau in der Mitte des Films wird von den beiden Katastrophen erzählt, die in die Idylle einbrechen: dem Busunfall und einer weit zurückliegenden Katastrophe. Während eines Sommerurlaubs wurde Mitchells Tochter von einer Giftspinne gebissen, Mitchell musste das Baby ins Krankenhaus fahren, mit einem Messer für den Notfall eines Luftröhrenschnitts. Beide Katastrophen stehen sich auf der Achse Transzendenz – Immanenz gegenüber: Auf der Horizontalen ereignet sich eine Naturka-

tastrophe, an der der Mensch keine Schuld hat (Archetyp 'Erdbeben'); auf der Vertikalen passiert ein Unfall, der möglicherweise menschlich verschuldet ist (Archetyp 'Sintflut'). Die Bus-Katastrophe ist eine religiöse Katastrophe. Es ist der Anwalt, der wie ein richtender Gott in der Kleinstadt aufkreuzt und dann doch spätestens im finalen Gespräch mit Billy ein gekreuzigter Mensch ist. „Let me direct your rage“, sagt er zu Billy und betont damit seinen Anspruch auf die Regie des göttlichen Zorns.

Der Anwalt als *deus ex machina* und als Abraham-Figur, der im Notfall seine Tochter töten muss: Hier dringt der Film zu einer tiefen Schicht vor, in der die tragische Frage, wie weit Schuld mit dem Wissen von Schuld zusammenhängt, von der Juristik auf die Religion verschoben wird. Es ist kein Zufall, dass Mitchells Gespräch mit Billy neben dem Unglücksbus stattfindet, gleich an Billys Autowaschstation, in der die zweite Szene des Films spielt. Mitchell steckte da mit seinem Auto in der Waschanlage fest, aber dem Zuschauer wird später klar, dass eine Reinwaschung, eine Katharsis nicht würde stattfinden können, ohne dass nicht alle Figuren in Mitleidenschaft gezogen worden wären. Denn das wäre, theologisch gesprochen, die Permanenz des Sündenfalls. Kein Gerechter, nirgends, niemand kommt ungeschoren davon, und die Kinder, scheint es, büßen für ihre Eltern.

Am Ende blendet der Film nochmals prä- und postkatastrophale Szenen zusammen. Wir sehen, wie der havarierte Bus abtransportiert wird und Billy zur Arbeit geht. Dann fährt die Kamera wieder aufwärts, in einen hellen Himmel, an dem sich ein Riesenrad dreht. Es ist eine subjektive Kamera, die uns das symbolische Weltenrad aus der Sicht Nicoles präsentiert. Dass Nicole nicht mitfährt, weil sie gelähmt ist und im Rollstuhl sitzt, ist ein Hinweis darauf, dass die Szene nach dem Unfall spielt. Zugleich rezitiert sie aus dem *Off Verse* aus Brownings *Rattenfänger-Poem*. Es sind die Verse, die das lahme Kind mitbringt, das hinter den anderen Kindern zurückblieb und deshalb nicht im Berg mit dem Rattenfänger verschwunden ist, Verse über das „süße Jenseits“: „Where waters gushed and fruit-trees grew, / And flowers put forth a fairer hue, / And everything was strange and new.“

Dann, in der Schlusszene, sehen wir Nicole im Kinderzimmer das Buch zuschlagen. Diese Szene spielt vor dem Unfall. Sie geht durch den Flur ans Fenster, durch das gleißendes Licht fällt. Das Buch mit der dunklen

Geschichte und das lichte Fenster: Stärker hätte Egoyan die Medienbeziehung von Immanenz und Transzendenz am Ende nicht zeigen können. „Die Seele sehnt sich nach dem Schönen, das sie im Ewigen geschaut hat“, schreibt Thomas Hürlimann in der *Neuen Zürcher Zeitung* (10.12.2016) mit Blick auf einen anderen Katastrophenfilm, Sam Peckinpahs *Getaway* (1972). Auf der Grenze zur Transzendenz, in religiöser Kommunikation also, wird die Katastrophe 'unsichtbar' erzählt, aber sie ist lesbar, weil sie medial gemacht ist.