

dissonance in harmony

eine erschliessende Betrachtung von
orthodoxen Bildwelten im digitalen Raum

Luca Blum

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Aufbau des Videos	4
<i>Themen</i>	
Orthodoxe Bildwelten im digitalen Raum	9
Screen in Screen	11
Sakrale Bilder & Ikonen im digitalen Unraum	14
Die Martyrien	19
St. Ephraim von Nea Makri	23
<i>Einzelwerke</i>	
Paul Gauguin <i>D'où venons-nous, 1897</i>	27
Simon Marmion <i>Le monstre Acheron, 1475</i>	33
Viktor Vasnetsov <i>The Last Judgment, 1904</i>	35
<i>Anhang</i>	
Verzeichnis der verwendeten Werke	40
Bibliografie	42

Vorwort

Dieses Buch ist ein Teil der dreiteiligen Publikation «dissonance in harmony», die sich mit christlich-orthodoxen Bildwelten im digitalen Raum auseinandersetzt. Als Anschauungsbeispiel wird der YouTube-Kanal *harmony* aufgegriffen. Dieser adaptiert christlich-orthodoxes Material – sowohl Bibelstellen, als auch theologische Texte – und setzt sie im Format eines Videos um.

Die Grundlage des Inhalts stützt sich dabei stark auf eine Bewegung, die in den USA in den 90ern aus der Punk-Szene gewachsen ist, insbesondere auf einen der Hauptvertreter, Justin Marler. Er war und ist Musiker, verbrachte sieben Jahre seines Lebens als Mönch in einem Kloster in Kalifornien und gründete dort ein Zine, das sich der Ästhetik der Punk-Szene bediente und orthodoxe Inhalte in diesen Kreisen verbreitete.

Bei dieser Adaption von alten Inhalten in ein neues Medium wird die inhärente Ästhetik als Vehikel benutzt, durch das ein neues Publikum erschlossen wird. *harmony* hat das gewählte Medium gemeistert und reiht sich als handwerklich herausragendes Beispiel in eine aktive Online-Gemeinschaft ein.

Das Spannungsverhältnis zwischen traditionellen orthodoxen Institutionen und ihren Dogmen zu visuellen Praktiken und den weniger fassbaren neuen orthodoxen Bewegungen mit ihren eigenen Herangehensweisen steht zentral im Interesse dieser Arbeit.

In diesem Buch wird dafür das im Video verwendete Bildmaterial analysiert

Luca Blum, 01.01.2025

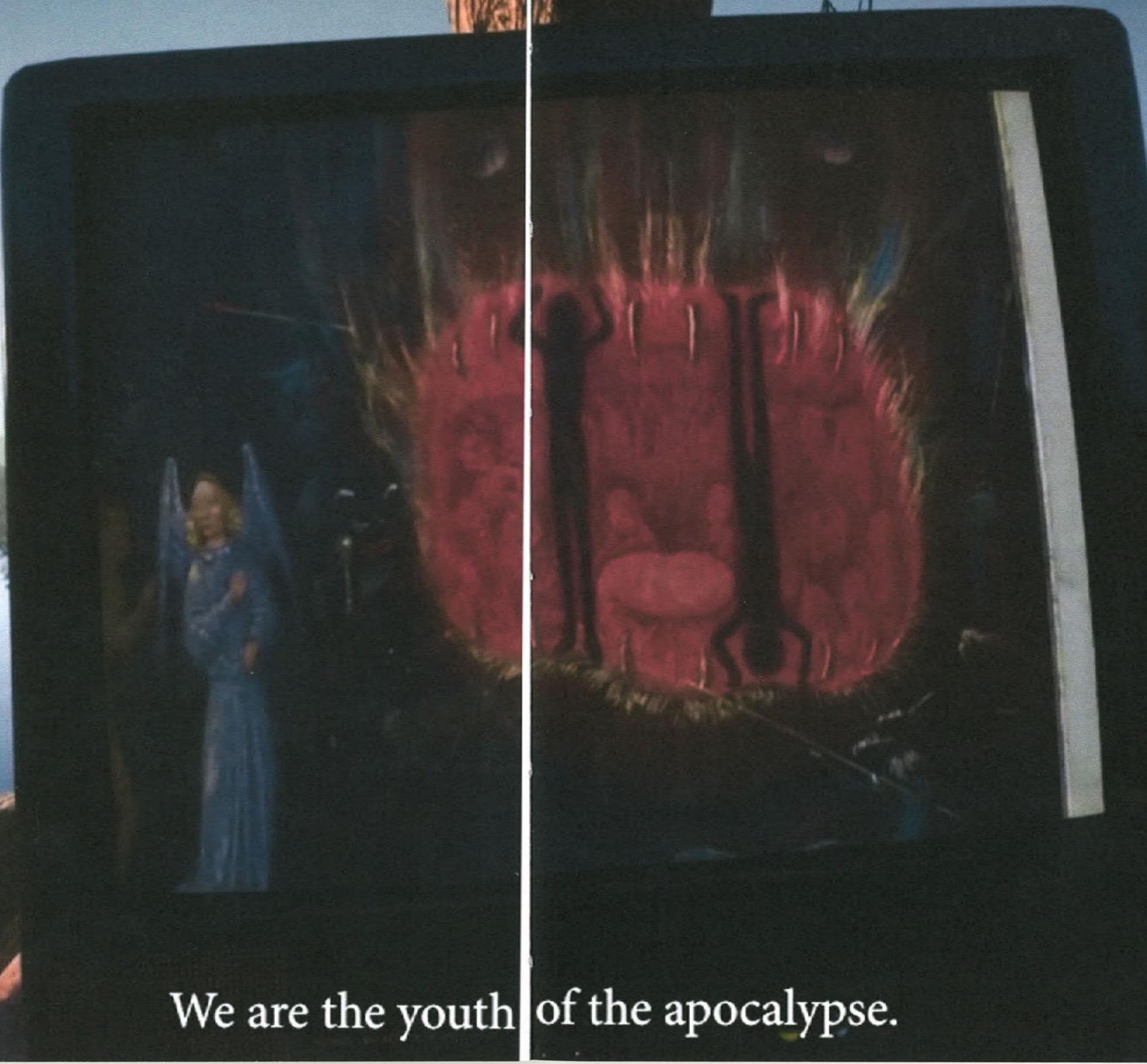
und verortet. Spannende Umgänge mit dem Material im Medium des Videos werden herausgehoben und das unterliegende Programm so aufgeschlüsselt. Das alles dient als Basis für die kommentierenden Texte im zweiten Buch der dreiteiligen Publikation. Die Argumente darin stützen sich auf Beobachtungen, die auf den folgenden Seiten gemacht werden.

Ich hoffe, dass die Teile dieser Arbeit sich bei der Lektüre gegenseitig bekreften und ergänzen und so ein Überblick über die komplexe Materie gewonnen werden kann. Unten findet sich ein QR-Code zum behandelten Video auf YouTube, damit die beschriebenen Stellen auch direkt konsultiert werden können. Und damit:

Gute Lektüre.



YOUTH OF THE APOCALYPSE
von *harmony*



We are the youth of the apocalypse.

Aufbau des Videos

Das Video ist gegliedert in Buchkapitel des Ausgangstextes «*Youth of the Apocalypse*» von Justin Marler. Die Aufteilung ist wie folgt:

00:00 - 04:59 – Introduction
05:00 - 09:23 – Part 1: Born in Darkness
09:23 - 17:16 – Part 2: Occult
17:17 - 25:00 – Part 3: Nothing Shocking
25:01 - 34:54 – A Lover of Truth
34:55 - 42:01 – Part 4: The Last Genocide
42:02 - 42:11 – Outro
42:12 - 44:24 – Preview St. Seraphim

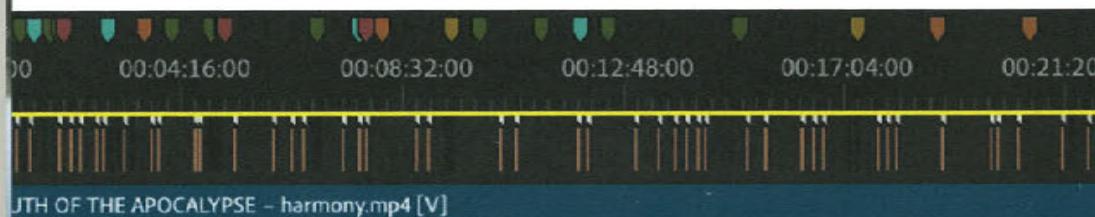
Die Einleitung ist der am dichtesten mit verschiedenem Bildmaterial bespielte Teil. Viele der später in einem spezifischen Kontext verwendeten Gemälde werden hier schon in Ausschnitten gezeigt und auch die 3D-gerenderten Szenen werden grösstenteils hier schon einmal bruchstückhaft aufgenommen. Der erste Teil, *Born in Darkness*, beginnt mit einer Kako-

phonie von nicht in ihren Einzelteilen identifizierbaren Ausschnitten aus Bild- und Videomaterial. Es wird wild über- und nacheinander geschnitten, zusammengehalten von der stark stilisierten Farbpalette. Diese arbeitet mit sehr starken Kontrasten, viel Schwarz und Weiss mit stark saturierten roten und gelben Flächen, die knapp gehaltenen Graustufen verlaufen in einem weniger prominenten kühlen Blau. Zusammen mit der Narration und der Geräuschkulisse bildet sich ein schwer definierbarer Sog. Dies wird ungefähr in der Mitte gebrochen von Paul Gaugins *D'où venons-nous*, auf das der Originaltext an dieser Stelle einen Bezug aufbaut. Darauf folgen schwarz-weiss gehaltene Zeitrafferaufnahmen von einem Autoheck gegen hinten. Darauf folgt eine stilisiert 3D-gerenderte Sequenz eines sitzenden Menschen, Kopf gesenkt, Arme auf die Knie aufgestützt. Dieser sitzt, angeleuchtet von

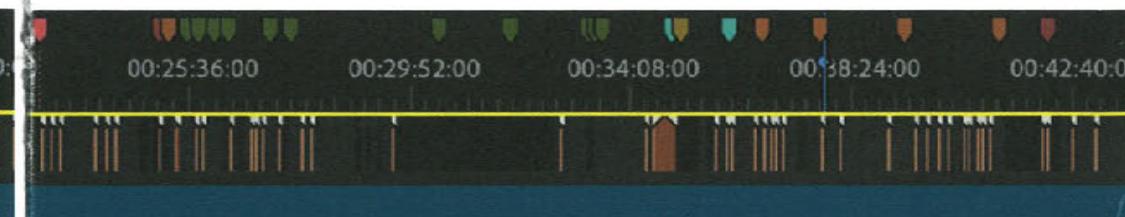
einem Scheinwerfer, in einem dunklen Raum, der sich durch ein Zoom gegen aussen als medialer Raum in einem Bildschirm herausstellt. Hier wird das Stilmittel des Screens im Screen das erste Mal verwendet. Der Screen glitched darauf zwischen Videomaterial von Werbung aus den 80ern und der Sequenz hin und her. Zum Schluss des Kapitels finden wir uns in der Perspektive der sitzenden Figur. Das Licht wird schwächer; «And the darkness gets darker», wie es die Narration benennt. Der Schriftzug *Youth of the Apocalypse* erscheint.

Der zweite Teil, *Occult*, beginnt mit einer weissen Tür auf gefliestem Boden, stilistisch gleich wie die gerenderte Szene aus dem vorherigen Teil. Die Kamera bewegt sich durch diese Tür hindurch. Wiederum wird eine ähnlich wie zuvor stilisierte Kakophonie an Bildern genutzt, um die Erläuterung über Satanismus visuell zu verstärken. Die Tür wird wieder auf-

gegriffen, die Kamera bewegt sich durch sie rückwärts in die sie umgebende Dunkelheit, um in eine nachgestellte Interviewsequenz überzuleiten. Spannenderweise wird hier der nachgefilmte Protagonist stilistischzensiert. Die Filmaufnahme des jungen Mannes wird mit mit kindlich anmutenden Bleistiftzeichnungen zwischenschritten. Nach dem Interview werden subtilere Formen des modernen Okkultismus benannt, illustriert von einer stilisierten Konzertaufnahme des glitzernd maskierten Musikers Kanye West, zeitweise überlagert von Barcodes. Das fundiert als Bild für das beiläufige Konsumieren, das laut Justin Marler in der heutigen Zeit Überhand genommen hat.



4



5

Der dritte Teil, *Nothing Shocking*, findet in einer ganz neuen 3D-gerenderten Szenerie statt. Die Kamera befindet sich in einer abgestorbenen Buschlandschaft, in der sich viele unbewegte, seichte Tümpel finden. Die Sequenz beginnt mit einem Blick gegen oben, sechs Kriegsflugzeuge fliegen in Formation gegen den Horizont. Bei der langsamen gleitenden Bewegung durch die Landschaft finden sich in herumliegendem Geäst verschiedene Artefakte, beispielsweise eine Buddhasstatue. Die Kamera steuert auf einen alleinstehenden, ebenfalls abgestorbenen Baum zu, vor dem ein Röhrenbildschirm steht.

Sobald wir uns nahe genug befinden, übernimmt der Bildschirm die Überhand über die Bildwelt, wiederum eine der schon zuvor beschriebenen stilisierten Kakophonien. Diesmal tauchen wir nicht in den Bildschirm ein, sondern bewegen uns kurz darauf weiter, hin zu einem anderen Bildschirm. Diesmal übernimmt die Bildwelt des Bildschirms das gesamte Video kurz. Als die Kamera sich wieder rückwärts aus dem Bildschirm entfernt, schweben plötzlich dutzende Bildschirme im Himmel über der Szene, alle gleichgeschaltet.



If the world is becoming
such a better place,

Diese Sequenz wird gebrochen, in dem wir wieder an einen ähnlichen Ausgangspunkt in der Einöde gebracht werden, nur diesmal zeigt sich der Kamera ein menschlicher Schädel auf einem Stein. Als die Kamera nach kurzer Zeit an ihm vorbeigleitet, wird klar, dass das Wasser verschwunden ist, nun aber die gesamte Landschaft von Gebeinen übersät ist. Es beginnt eine Sequenz, die der ersten stilisierten Kakophanie sehr ähnlich ist. Auf deren Inhalt wird in einem einordnenden Kapitel, Verschwörungsrhetorik, aufgegriffen. Beendet wird das Kapitel von einer Vorwegnahme der letzten Sequenz des Videos mit Nachaufnahmen einer U-Bahn-Station.

«If the world is becoming such a better place, why are so many people killing themselves?»

Die nächste Sequenz ist ein Einschub mit der Geschichte des St. Ephraim von Nea Makri. Auf die verwendete Bildwelt wird später direkt eingegangen.

Der vierte und letzte Teil mit dem im mittleren Format aufgegriffenen Namen *The Last Genocide*, beginnt mit der Aufnahme eines einfahrenden Zuges, im Bild eine Informationstafel zum telefonischen Hilfsdienst bei Suizidgedanken. Darauf folgt die schon zuvor aufgegriffene U-Bahn-Sequenz, bei der sich in wie bei einer Novelle ständig die «Rahmenerzählung», eine Person in der U-Bahn, Smartphone in der Hand, mit der «Binnen-erzählung», eine weitere stilisierte Kakophonie an collagiertem Bildmaterial, ver-

schränkt. Auf den Inhalt und vor allem auf den geprägten Begriff aus dem Titel der Sequenz wird in einem kommentierenden Text eingegangen. Was bei den Wechseln zurück in die U-Bahn vonstattengeht, lässt sich wohl am besten mit Brecht als V-Effekt beschreiben. Nicht nur wechseln von Mal zu Mal die Passagiere – einer liest hier übrigens in einem Buch des ursprünglichen Herausgebers von Marlers Buch, St. Herman Press, nettes Easter Egg – sondern laufen auch einmal eine Ziege und ein Schaf durch die Waggons, sehr naheliegend nach den im Video konstruierten Narrative als Verkörperung der jeweiligen Symboltiere des teuflischen Antichristen und

des Lamm Gottes, Christus selbst. Die Narration benennt genau dann auch die Grundfrage, auf der dieses Narrativ des modernen Antichrists aufbaut, oben als Zitat zu lesen. Gegen Ende leert sich die U-Bahn. In der letzten Szene setzt auch die Narration aus, die Türen der U-Bahn öffnen sich, schliessen sich wieder und öffnen sich dann ein letztes Mal, dahinter himmlisches Licht und liturgische Gesänge. Die Kamera erhebt sich und schwebt ins Licht.



Orthodoxe Bildwelten im digitalen Raum

Das Video beginnt mit einem Ausschnitt aus einer Fotografie von James L. Stanfield, die einen orthodoxen Mönch in einem Kloster auf dem Berg Athos zeigt, der gerade Gebeine in einer Krypta transportiert. Zu sehen ist zu Beginn nur die offene Truhe mit dem prominenten menschlichen Schädel und den anderen Überresten. Durch einen Zoom wird das Bild langsam in seiner Gesamtheit sichtbar und wird darauf mit dem Titel des Videos und damit auch Justin Marlers Text in weiss überlagert. Das Ganze wird begleitet durch den Klang schlagender Kirchenglocken, kurz darauf beginnt die Narration des Textes.

Die hier verwendete Fotografie, das zeigt eine kurze Recherche mit der Bildersuche von Google, ist im digitalen Raum in orthodoxen Kreisen omnipräsent und wurde – nicht in der orthodoxen Bedeutung des Wortes – zu einer Ikone hochstilisiert. Es ist eine von mehreren Instanzen, dass Bilder in der breiteren digitalen orthodoxen Sphäre eine ungemeine Verwendung gefunden hat. Die Fotografie ist eines von zwei Bildern im Video, die explizit wegen Marlers Text ins Video adaptiert wurden. Die Fotografie zierte das Cover von Marlers Buch. Die Gebeine und das schwarze Habitus des Mannes fügen sich gut in die brachiale Ästhetik der Punk-Subkultur ein, aus der Marler kommt und die er für seine Publikationen ursprünglich als Zielgruppe konzipiert hat.



10

Screen in Screen

Im Video werden an vielen Stellen selbstreferentiell Screens als Medium aufgegriffen. In den 3D-gerenderten Sequenzen wird das Spiel mit Bildschirmen über das Video verteilt immer wieder aufgegriffen, die Struktur des letzten Teils beruht, wie schon beim Aufbau des Videos erwähnt, ausschliesslich auf dem Eintauchen in einen Screen und dem Auftauchen aus der ihm innewohnenden Bildwelt. Die zwei Varianten des Bildschirms sind einerseits der eines Röhrenfern-

ihrer Gesamtästhetik zur Stimmung des Videos substanzell beitragen.

Im Spannungsbogen des Videos wirken diese abstrakteren Collagen als visuell überladendes Element, das stets mit visuell ruhig wirkenden Folgeszenen kontrastiert wird. Beispielsweise die 3D-generierten Landschaften, oft begleitet von Brüchen wie dem Auftauchen aus einem Screen.

«However, the end result is better when it concludes with wisdom and virtue that benefits and nurtures everyone in society. And because of the human condition, modern man seems to default continually to a knowledge that ends with power, control and greed.»

sehers, der in verschiedenen Szenarien vor allem zwischen 3D-gerenderten Sequenzen und anderem Bildmaterial vermittelt. Die Bildwelt in den Screens zeichnet sich durch starke Kontraste und eine stark reduzierte Palette mit Fokus auf Schwarz, Weiss, Rot und Gelb aus. Es besteht grösstenteils aus an sich schwer identifizierbaren, collagierten Found-Footage Videosequenzen, die aber jeweils inhaltlich am Text angelehnt sind und in

11

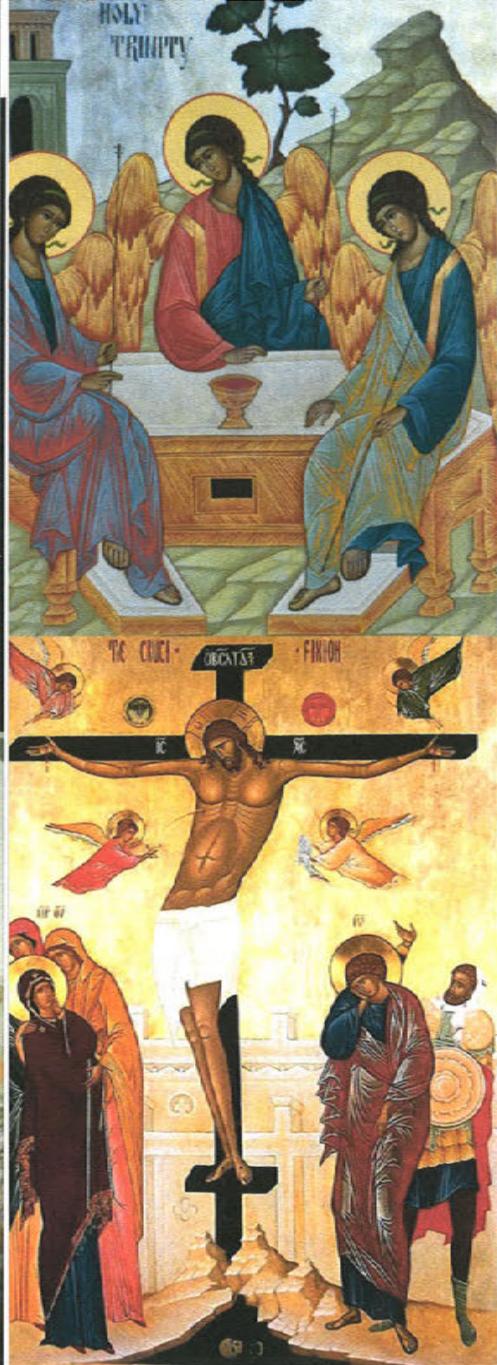
In der letzten Sequenz wird wiederum der Screen als Medium aufgegriffen. Während die abschliessenden Worte gesprochen werden, die einen sehr menschlichen, resignierten, aber vereinenenden Ton anschlagen, gleitet die Kamera aus dem Bildschirm heraus. Dieser schliesst sich ein erstes Mal gegen aussen ab, in dem eine Warnung über den niedrigen Batteriestand erscheint. Die abstrakte Bildwelt, die stets wieder aufgegriffen wurde, ist nun nicht mehr zugänglich. Als betrachtende Person wird man direkt an sich selbst und die Realität ausserhalb des Videos erinnert. Einigen mag genau diese Meldung über den Akku-stand während dem Konsumieren des

«Regardless, we all deserve better.
We all deserve faith, hope and love.
Where do we find it?»

Videos angezeigt worden sein. Die gesprochenen Worte und die gestellte Frage geht nicht in der stilisierten Bildwelt verloren, sondern überquert mit der Kamera die Grenze des Screens zur U-Bahn-Sequenz, die zugleich als Parallel zur realen Welt funktioniert. Mit dieser Verschiebung verwandelt sich die Frage zu einer transzendenten – das Aus-der-Bildwelt-geholt-Werden lässt die abschliessenden Worte während der Schlussequenz nachhallen.

Die Person, zu der die Smartphone haltende Hand gehört, steigt aus der Bahn aus und geht in das verheissende von choralen Gesängen untermalte Licht.





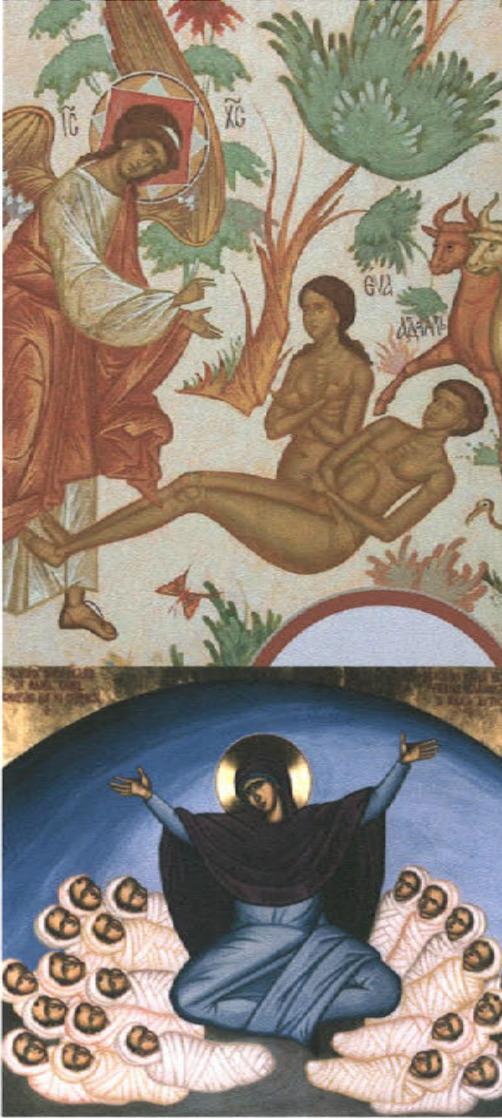
Sakrale Bilder & Ikonen im digitalen Unraum

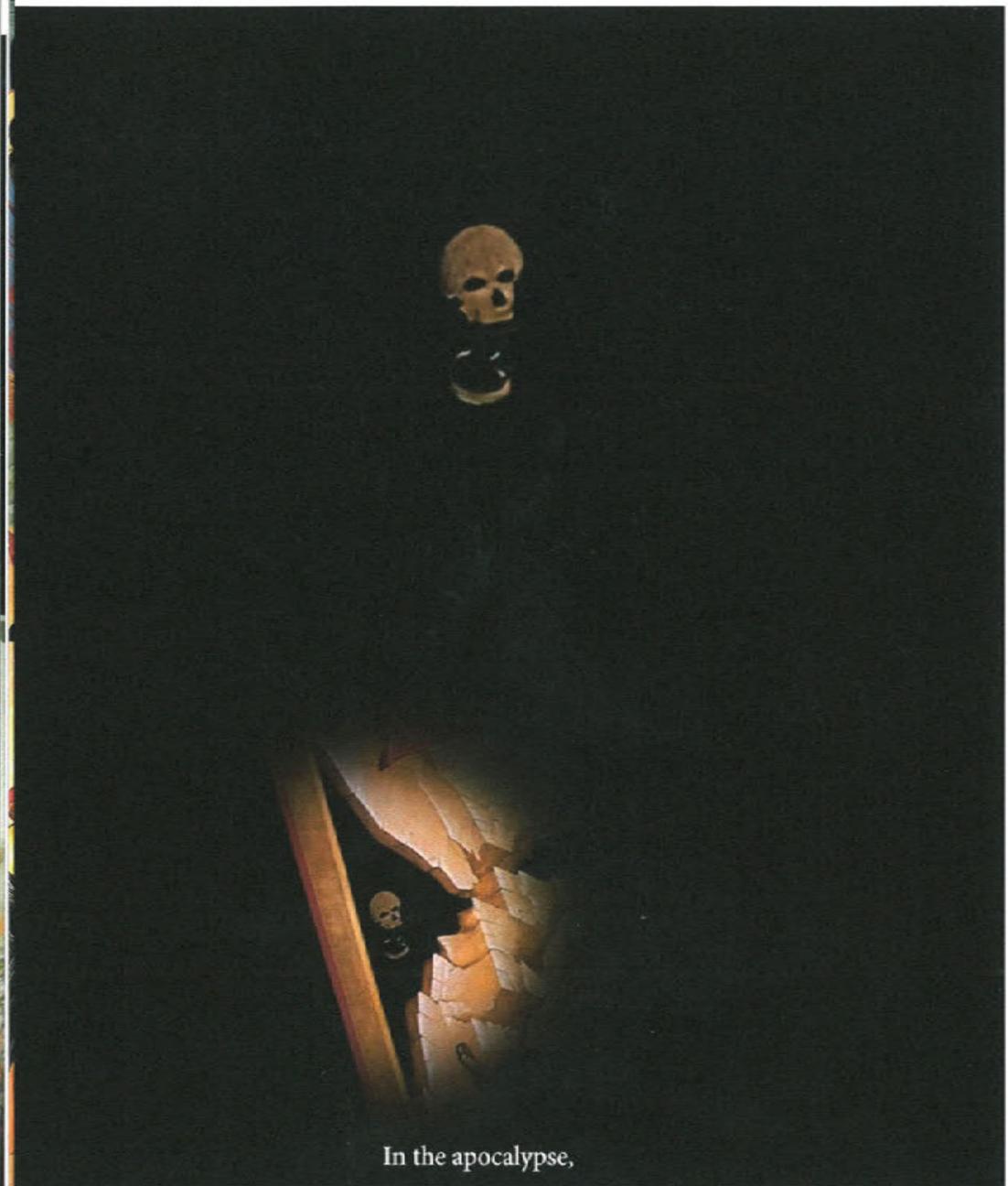
Eine spannende Eigenheit von Ikonen ist, dass sie von einem Prototypen ausgehend als zentrale Praxis der Bildtradition wieder und wieder kopiert werden. So verteilt sich die gleiche Ikone und damit die ihr zugeschriebenen Eigenschaften geografisch viel freier als es beispielsweise kanonisierte Meisterwerke aus dem Kunstkanon können. Trotzdem ist das spezifische Exemplar der Ikone als Fresko oder Teil einer Ikonostase meist ortsgebunden.

Der unmittelbare Kontext, die benachbarten Ikonen und die sonstige Umgebung, bleibt also gleich. Bei der Recherche zum im Video verwendeten sakralen Bildmaterial fiel die Ansammlung der immerselben Bilder auf verschiedensten Webseiten, Blogs und Nachschlagewerken auf. Einige der in ihrer physischen Ausführung auf lokale Bekanntheit beschränkte Bilder entwickeln im Mikrokosmos der digitalen orthodoxen Bubbles eine Eigendynamik und sind wieder und wieder im Internet verstreut und reproduziert zu finden.

Mit der digitalen Verbreitung des Bildmaterials findet also eine Ent-Ortung statt, die es zulässt, vormals aufgrund der physischen Verortung nicht miteinander in Verbindung und damit unmittelbare Nachbarschaft gebrachte Bilder zusammenzubringen.

In diesem Video passiert das oft bei den fragmentarisch geschnittenen collagierten Sequenzen, in denen Ausschnitte von verschiedenstem Bildmaterial zeitlich in schneller Abfolge nacheinander gezeigt werden und verschiedene sakrale Bilder ohne ursprünglich verbunden zu sein, aus ihrem ehemaligen Kontext entnommen und mit anderen Bildern vermischt in einen neuen videointernen Kontext überführt werden. Dazu mehr bei den zwei Martyrien.





In the apocalypse,

01:43 - 01:57

Diese Sequenz beginnt mit einem Schädel und einem nicht sofort identifizierbaren Bogen auf schwarzem Grund. Auch wird gerade eine dramatische Sprechpause eingelegt, wodurch eine gewisse Unterstimmung einsetzt, begleitet von ausklingenden Glocken. Kurz darauf beginnt ein Zoom-Out, bei dem gleichzeitig durch die Verkleinerung einer schwarzen Vig-

denfall – Adams Gebeine – und die Vergebung ebenjener Sünde durch den Tod Christi am Kreuz, was das Thema der Ikone ist. Im Text geht es währenddessen um die Apokalypse, wie sie im letzten Buch der Bibel vorausgesehen wurde. Die heutige Zeit, wird vertreten von den im Text und damit im Video adressierten Leute.

«And no one has told them the truth
that in the apocalypse, God will wipe
away every tear from their eyes.
But they have been taught by violence
that this eternal truth is relative,
alone, imprisoned in this world.»

nette und das Drehen des Bildes um 90° gegen den Uhrzeigersinn das eigentliche Gemälde freigelegt wird, auf dem sich der Schädel befindet. Dieser ist nun als der Schädel Adams unter dem Kreuz auf Golgatha kontextualisiert. Der unidentifizierbare Bogen daneben stellt seine Rippe dar. Dies ist ein medial bedingter, spannender Umgang mit dem Gemälde, der erst in einem Video möglich wird.

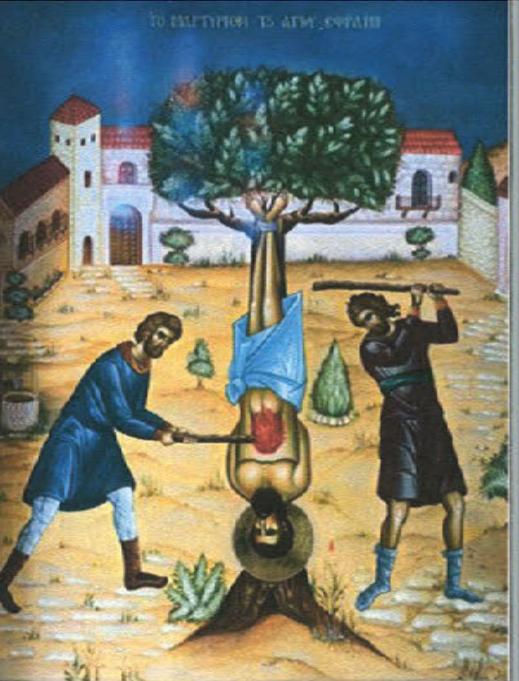
Diese Szene schafft es, thematisch auf verschiedenen Ebenen das Alte und das Neue Testament, die heutige Zeit sowie das in Aussicht gestellte Ende der Welt zu vereinigen. Aufgenommen werden im Bild die Schöpfung der Welt und der Sü-



Das Martyrium der heiligen ehrwürdigen Väter von Ntaou Penteli

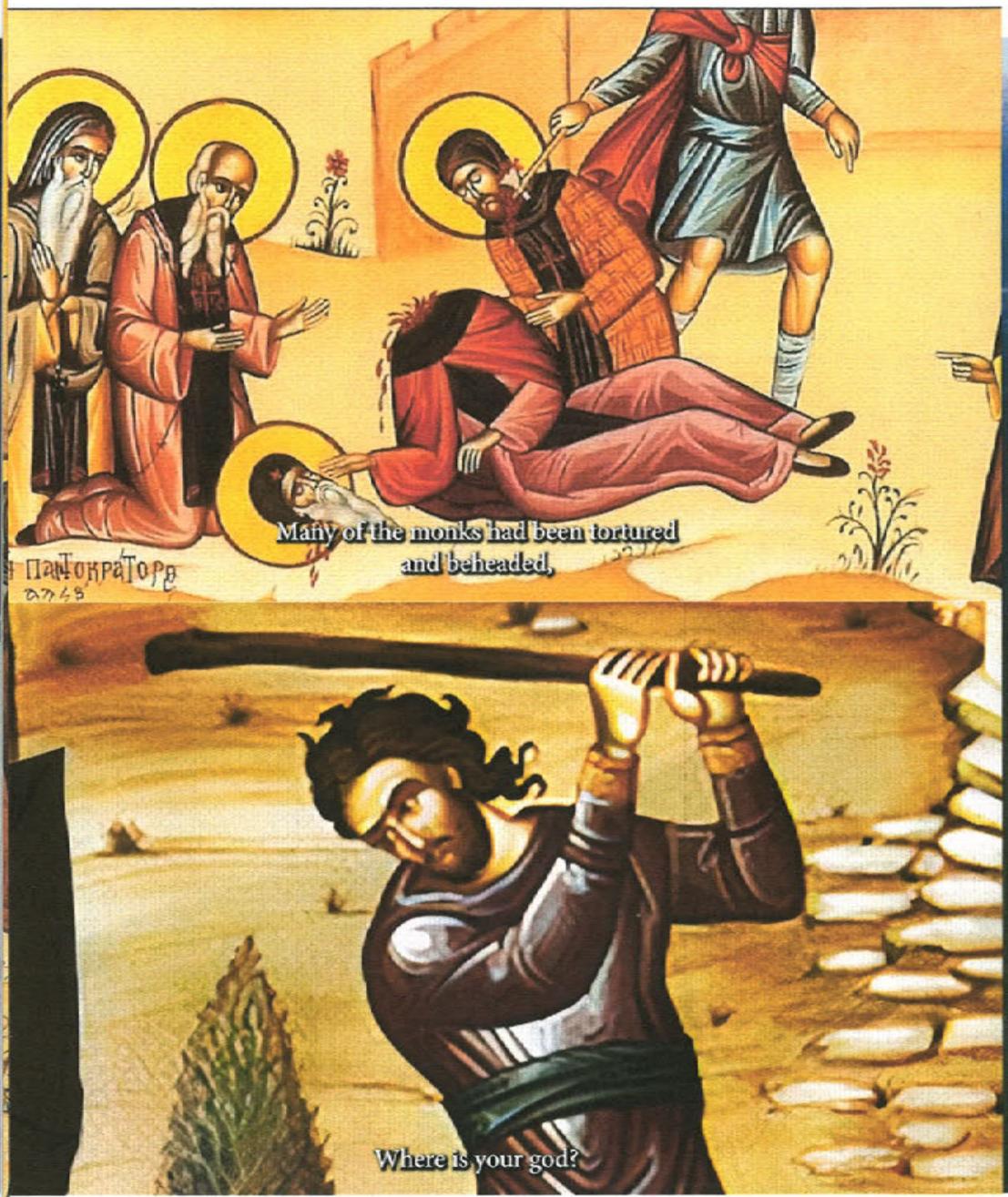
Die Darstellung der 179 Märtyrer findet sich typisch für eine orthodoxe Ikone auf goldenem Grund. Dieser konstruiert in seiner ästhetischen Wirkung einen nicht-physischen Bildraum, der für die Funktion des Bildes als eine Art Schleier zur Heiligkeit der darauf abgebildeten Heiligen von zentraler Bedeutung ist. Was deshalb für Ikonen eigenartig anmutet, ist die räumliche Staffelung der Figuren, was hier aber den Umständen verschuldet ist, dass einfach so viele Figuren unterzubringen sind, die im Übrigen als Gruppe heiliggesprochen wurden. Deshalb erscheint die Wolke aus Heiligschein als ein adäquater Repräsentationsmodus für die Märtyrer.

Im Bild lassen sich die Häscher anhand ihrer Kleidung und des verwendeten Krummschwerths als islamische Akteure erkennen, das Kloster wurde im Rahmen der ottomanischen Expansion zerstört. Zusammen mit dem Text wird ein Feindbild umschrieben, das sich klar auf das Narrativ der Türkenfurcht stützt. Dieses hat seine Wurzeln im Mittelalter zum Beginn der islamischen Expansion. Es ist ein klassisches Beispiel von Othering. Muslime sind kolloquial «die Anderen» und «der Feind», wodurch auf der anderen Seite ein Zugehörigkeitsgefühl konstruiert wird, das eine Einheit wie «die Christen» oder «Europa» erst ermöglicht.



Das Martyrium des St. Ephraim von Nea Makri

Dieses Bild wird in der selben Sequenz für einen Dialog zwischen Ephraim und einem seiner Häscher verwendet. Da die Geschichte um St. Ephraim erst 1950 durch eine Offenbarung an eine Nonne wiederentdeckt wurde, ist die Bildtradition um den Heiligen eine sehr junge, die sich aber in die etablierten Traditionen der Ikonen einfügt.



20

26:23 - 27:42

Zum ersten Mal werden Ausschnitte des Bildes in der Intro-Sequenz verwendet, als Sinnbild für die Grausamkeiten der Welt. Diese Verwendung ist aber sehr kurz und fügt sich in die fragmentarische Bildabfolge ein.

Das zweite Erscheinen findet im Kontext des Einschubes zu St. Ephraim statt. Aus den sakralen Bildern der geschilderten Ereignisse um St. Ephraim werden zur jeweiligen Textstelle passende Ausschnitte gewählt. Interessant ist, dass die Darstellung des Martyriums der heiligen

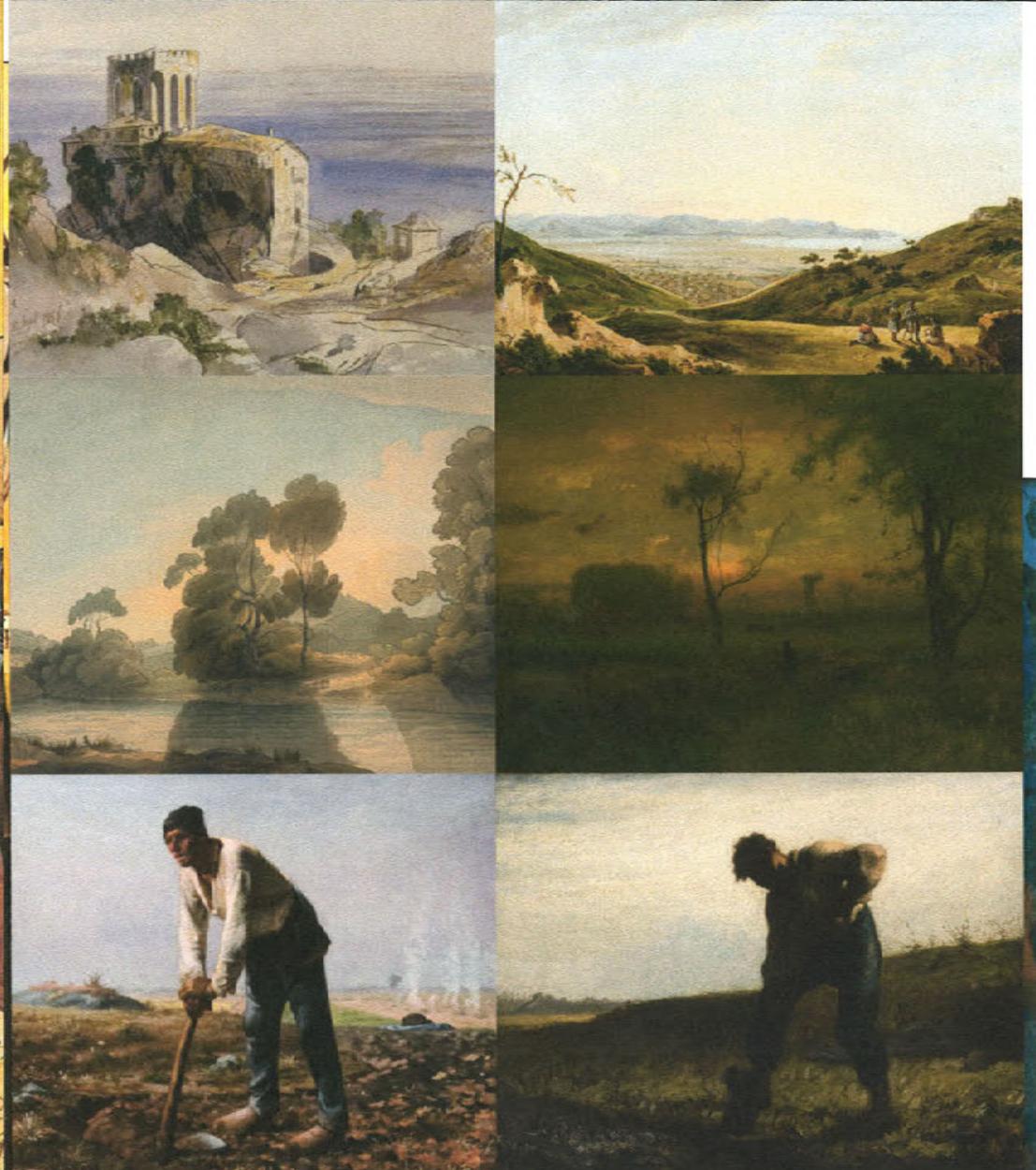
1421, bei den Vätern aus älteren Quellen überliefert um 1680.

Aufgrund der Parallelen der zwei Ereignisse funktioniert der Bildeinsatz im Rahmen des Videos. Dieses Beispiel einer Entfernung aus dem eigentlichen Kontext des Bildes und die Verwendung zur Illustration einer anderen Erzählung knüpft an die schon oben beschriebene Ent-Ortung an. Beide Bilder sind fest an den jeweiligen Orten des Geschehens verankert, werden aber im digitalen Kontext beliebig kombinierbar.

«Many of the monks had been tortured and beheaded, but Saint Ephraim remained calm. [...] They turned him upside down and tied him to a mulberry tree. Then they beat him and mocked him. Where is your god? They asked. And why doesn't he help you?»

Väter von Ntaou Penteli benutzt wird, um ebenfalls den Überfall des Klosters von St. Ephraim zu illustrieren. Tatsächlich handelt es sich dabei um verschiedene Ereignisse, auch wenn es sich um unmittelbar benachbarte Klöster handelt, die beide laut ihren jeweiligen Erzählungen während osmanischen Expansionen überfallen und geplündert wurden. Bei St. Ephraim passierte dies jedoch um

21



22

St. Ephraim von Nea Makri 25:21 - 33:34

Eine eingeschobene Sequenz beschäftigt sich mit der Vita eines Heiligen aus dem 15. Jh., in dessen Geschichte es auch ein modernes Kapitel anzuführen gibt. Eine Nonne erzählt dabei in einem Video, das sie in fortgeschrittenem Alter zeigt, wie sie in den 1950ern eine körperlose Stimme ansprach, die ihr den Auftrag erteilte, die jahrhundertlang vergrabenen Gebeine des Heiligen zu bergen.

Die Stimmung dieses Teils fällt aus dem sonstigen Schnittstil heraus. Das Tempo, aber auch vor allem das verwendete Bildmaterial unterscheidet sich sowohl in seiner Funktion, seinem Ursprung, als auch in seiner Bildwirkung stark vom restlichen Video. Das Videomaterial der Nonne wird ohne die sonst typische verrohende Stilisierung verwendet. Die Gemälde stellen sowohl reale Örtlichkeiten, als auch bestimmte Stimmungen mit einem Fokus auf Natur, Personen bei einer Tätigkeit und Zeremonien dar.

Die oberen zwei Bilder zeigen zum einen ein griechisches Kloster in Lavra von Edward Lear, zum anderen Argos in Griechenland von Antonio Schranz. Beide untermalen den Beginn der Erzählung, repräsentieren aber nicht die abgebildeten Orte selber, sondern die Landschaft im weiteren Sinne und ein prototypisches Kloster auf einem Berg.

Die nächsten zwei Bilder zeigen Dämmerungsstimmungen, eine gemalt von Francis Towne und eine von George Inness. Obwohl das rechte Bild als Sonnenau-

gang betitelt ist, wird es im Video zum Untermalen einer Abendstimmung benutzt. Das linke Bild funktioniert in seiner ästhetischen Wirkung als Gegenpol zum im Video behandelte Thema, nämlich wird es als Stätte der Hinrichtung des Heiligen hinterlegt. Eine spannende Verwendung des Gemäldes findet statt, als erzählt wird, wie der Heilige von seinen Häschern kopfüber aufgehängt wird. Das Bild wird in diesem Moment ebenfalls gedreht, so dass man sich in der sonst sehr ruhig geschnittenen Sequenz plötzlich überrascht in der Rolle des Heiligen befindet.

Die zwei untersten Bilder von Jean-François Millet zeigen beide Männer beim Graben und sie werden im Video auch genau dazu verwendet, um eine solche Szene zu untermalen. Dabei wird auf den Bildern oft ein Fokus auf spezifische Ausschnitte gelegt, einige Steine oder die sich abstützenden Hände zum Beispiel. Diese beiden Männer aber befinden sich nicht mehr im 15. Jh. in der Vita des Heiligen, sondern in der Erzählung der Nonne aus dem 20. Jh., weshalb auch die Kleidung der abgebildeten Personen dem Kontext der Erzählung angemessen ist.

23



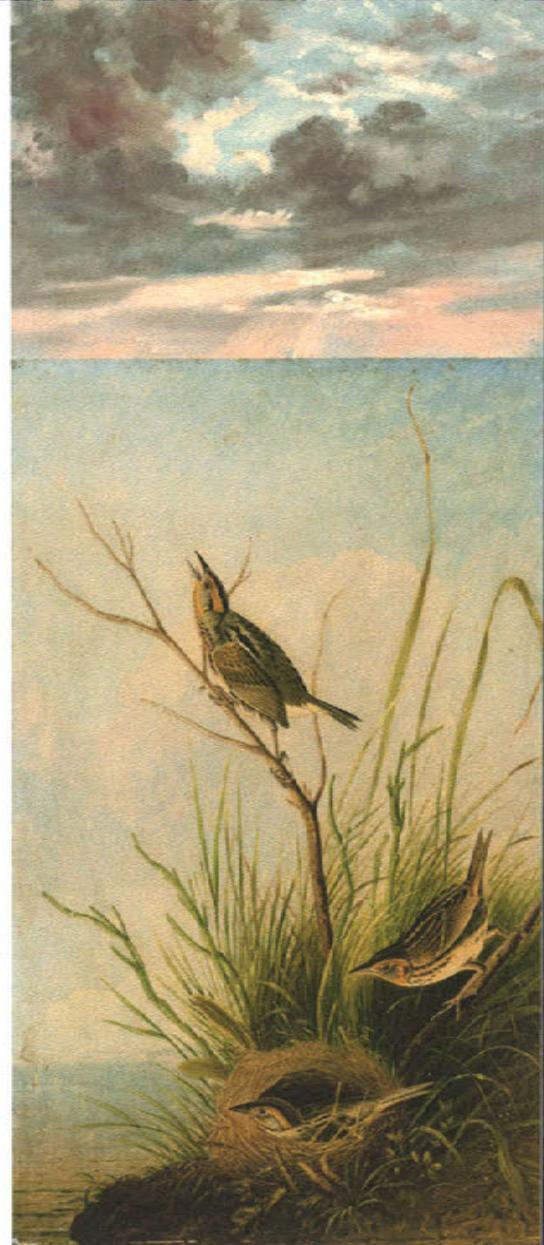
Die Bilder links werden alle benutzt, um einen bestimmten Abschnitt im Leben des Heiligen zu illustrieren. Die Ausbildung und sein Dienst als Priester in den oberen zwei Bildern von Victor Petrovitch Koudrine und von Theodoros Ralli, seine Gefangennahme durch ‹die Türken› im unteren Bild von Joseph Wright. In diesem Teil der Erzählung wird subversiv ein Narrativ der Türkentrüfch aufgenommen, wie auch schon in den Ikonen der Martyrien, die oben beschrieben wurden. Dass so ein Konstrukt nützlich ist, um Vertreter des eigenen Glaubens gegen eine externe Gruppe auszuspielen ist klar, dafür wurde das Konstrukt ja auch geschaffen. Solche Narrative in 2024 zu reproduzieren zeigt ein desaströses Bewusstsein gegenüber solcher Dynamiken, ausser natürlich, wenn man sie sich selber eben aneignen will, um die Weltanschauung zu untermauern.

Das Bild von Theodoros Ralli zeigt ein Studierzimmer in einem Kloster auf dem Berg Athos, der gleiche geografische und lokale Kontext also wie die Fotografie am Beginn des Videos, nur dass das Gemälde circa 100 Jahre vor der Fotografie gemalt wurde. Das Ziel der Bilder in dieser Sequenz ist es, eine ruhige, geerdete Ästhetik zu vermitteln. Dieses Gemälde wurde aber sicherlich nicht nur wegen diesem Kriterium gewählt. Die Faszination mit Athos und den dort ansässigen Mönchen reicht weit zurück und wird von *Death to the World* und *harmony* gezielt gefördert um sich am idealisierten Bild der Askese zu bedienen.

Die letzten zwei Bilder werden verwendet, um das harmonische Ende der Geschichte der Nonne zu untermalen,

nachdem sie die Gebeine des Heiligen geborgen, geputzt und in eine Altarnische gebettet hat. Die Vögel, nur in einer kurzen Überblendung von wenigen Sekunden sichtbar, und die sanften Lichtstrahlen durch die dunkle Wolvenschicht kreieren zusammen mit den ruhigen Flötenklängen und dem vom Vogelbild eingeläuteten Vogelgezwitscher ein angenehmes Bett für den Heiligen.

Was an diesen Bildern gezeigt werden kann: Die Auswahl des Bildmaterials muss auf ganz eigene Weise vorgenommen worden sein, wie sonst würde man so obskure Funde machen wie den *Sharp-Tailed Finch* von Joseph Bartholomew Kidd, oder John Constables *Stormy Sunset*? Ohne den oben genannten Künstlern zu nahe zu treten, sind sie doch nicht Namen, die im oberflächlichen Kunstanon eingeschrieben sind. Auch sind viele der verwendeten Werke nicht ausgestellt, müssen also direkt auf den Museumsdatenbanken des Getty-Museums, des Museum for Fine Art Boston, oder des Mets – um einige Beispiele zu nennen – gezielt mit Stichworten gesucht worden sein. Das ist eine Vorgehensweise, deren sich nicht alle bedienen können – zuerst muss man um deren Existenz wissen – die aber ein ästhetisches Alleinstellungs- und Qualitätsmerkmal mit sich bringt.



*Paul Gauguin
D'où venons-nous, 1897*

Eine spannende Instanz eines Gemäldes, das im Video verwendet wird, ist Paul Gaugins *D'où venons-nous* aus dem Jahr 1897. Es wird an zwei verschiedenen Stellen des Videos verwendet, wobei die zweite den Schlüssel dazu liefert, warum überhaupt dieses Gemälde benutzt wird. Justin Marler hat das Gemälde und die

in der linken oberen Ecke gestellten Fragen im Text erwähnt. Bei der Adaption lag es also nahe, das Gemälde als Bildmaterial zu verwenden. Wie das gemacht wurde, wird unten anhand von zwei spannenden Momenten ausgeführt.





to corruption,

and death.

28

00:49 - 00:56

Die ersten zwei Verwendungen des Gemäldes passieren früh im Video. Sie illustrieren eine Textstelle, die vom Fall der Menschheit spricht, die Frucht in der Hand der zentralen Figur ist die Frucht vom Baum der Erkenntnis. Die Frau, die sich mit beiden Händen an die Schläfen fasst wird aufgrund ihres Ausdrucks und ihrer grauen Haare als Sinnbild für Leiden und Tod gewählt.

«Every tear of every child is a painful gesture of a universal confession. Of the fall of mankind from perfection to corruption, suffering and death.»

Die Ausschnitte sind so gesetzt, dass man die zwei aufeinanderfolgenden Shots nur mit einem gewissen Vorwissen zusammenbringen kann. Die zwei Ausschnitte sind Teil einer schnell geschnittenen Abfolge, in der viele verschiedene Bildausschnitte von unterschiedlichen Bildern gezeigt werden. Dass es sich bei der Frucht und der Frau um daselbe Ursprungsbild handelt geht im Fluss des Videos unter, ausser eben, wenn man das Original kennt, oder sich regelmässig in ästhetischen Kontexten bewegt, so dass man den Bildgestus verbinden kann.

29

06:45 – 07:13

Die nächste Verwendung des Bildes mutet grotesk an. Die vorher schon benutzten Ausschnitte werden in einer schnell geschnittenen Abfolge kurz ohne gesprochenen Text eingeblendet, der Kontext der Sünde und des Leides wird subtil reaktiviert. Dadurch wird das Gemälde, die vorher verwendeten Ausschnitte als *pars pro toto*, mit diesen subtilen Bedeutungen, aufgeladen.

«The painter was wrestling with the three fundamental questions that all humans end up asking: ‘Where do we come from? What are we? Where are we going?’»

Dass das Bild nicht nur gewählt wurde um die von Gauguin bearbeiteten Fragen aufzunehmen, wie es der Text tut, sondern auch um es als Produkt eines wahrgenommenen moralischen Verfalls zu inszenieren wird ab dem ersten Frame klar, in dem das Bild ganz zu sehen ist. Die spärlich bekleideten Körper der auf dem Bild gezeigten Figuren wurden mit unregelmässigen schwarzen Vierecken zensiert. Die sorgfältige Verwendung dieser Vierecke mutet als Silhouette beinahe textil an. Es ist klar als Zensur wahrnehmbar, jedoch nicht vergleichbar mit den üblichen schwarzen Balken.

Hier passiert eine spannende Doppelung, denn einerseits wird das Bild im Text von Justin Marler als Gegenstand genommen, sich die ihm innenwohnenden Fragen zu betrachten. Andererseits wird das Bild durch die Verwendung im Video als moralisch verwerflich geframed und seiner innenwohnenden thematischen Ambivalenz beraubt, in dem es stets im Kontext von Sünde und Leiden





32

*Simon Marmion
Le monstre Acheron, 1475*

Hier findet sich ein Gemälde in einer der 3D-animierte Sequenzen und zwar in einer der Szenen, bei denen der Bildschirm als Medium adressiert wird.

Hier passiert ein komplexer Austausch zwischen Text, dem verwendeten Bildmaterial und zwei selbsterreferentiellen Wendungen auf verschiedenen Ebenen.

«It is this machine of apostasy that has given birth to the youth of today.
We are her children.
We are the children of nihilism.
We are the youth of the apocalypse.»

Das Bild ist eine Buchmalerei und stammt aus einem 1475 von der burgundischen Herzogin Margaret of York in den Auftrag gegeben Manuskript. Darin ist die Geschichte von Tondal aufgeschrieben und illuminiert. Diese wurde ursprünglich im 12. Jh. von Marcus, einem irischen Mönch in Regensburg geschrieben und steht in einer Tradition von visionärer und moralisierender Literatur, deren meistgelesene und -übersetzte Vertreterin die Geschichte von Tondal ist.

Auf der Illumination ist ein Engel zu sehen, der einem hilflosen Menschen den Höllenschlund zeigt. Ähnlich wie dieser Mensch kann man sich auch beim Schauen des Videos fühlen, in dem das Bild adaptiert ist. Auch hier wird die Verdar-

benheit der Welt vor Augen geführt – am direkttesten vielleicht sogar mit der Textstelle, die parallel zum Bild gesprochen wird – und gezielt auch durch Nutzen von visuellem Material gestärkt.

Diese Analogie wird unterstützt davon, dass das Video selbst explizit auf die eigene Medialität verweist, der Bild-

schirm in der desolaten Landschaft lässt sich als Analogie zum Video lesen. Der Bildschirm rückt in die Rolle des Engels. Das Video als Erschließung des digitalen Mediums für die orthodoxe Lehre und Justin Marlers Texte, deren Zielgruppe ebenfalls zuvor unerschlossen war, rücken damit in ein prophetisches Licht.

33



Viktor Vasnetsov
The Last Judgment, 1904

Dieses Gemälde wird im Kontext einer nachgesprochenen Interviewsequenz mit einem jungen Mann gezeigt, der erzählt, wie er aufgrund seiner Involvierungen mit satanistischen Ritualen von Dämonen heimgesucht und von Jesus gerettet wurde.

Das Gemälde mag im Kontext des Videos durch andere Darstellungen des Jüngsten Gerichts austauschbar wirken, jedoch ist dieses Gemälde ganz klar im orthodoxen Kontext einzuordnen. Dies zeigt nicht zuletzt das Kreuz in der Hand von Jesus, sondern auch die Darstellung Marias als *Theotókos* und die orthodoxen Habiten der Figuren.

Das ausstehende Urteil ist noch nicht gefallen, doch die zentrale Person, über der die Waage des Erzengels Michael gerade mit den Anklageschriften beladen wird, nimmt mit ihrem Ausdruck vorweg, wie das Urteil ausfallen wird. Eine Botschaft des Heils und der Rettung sucht man auf den abgebildeten Gesichtern umsonst. Die himmlische Belegschaft setzt stoische Gesichter auf, die Züge der Verdammten sind verzerrt bis zur Unkenntlichkeit und die Geretteten schauen der Szene mit einer Mischung aus Ehrfurcht und mildem Bedauern zu.

So muten auch die Botschaft des Textes und des Interviewten an, nach Worten des Trostes sucht man umsonst, vermittelt wird die rohe orthodoxe Wahrheit, Jesus als einziger Weg aus der Verderbenheit der Welt.

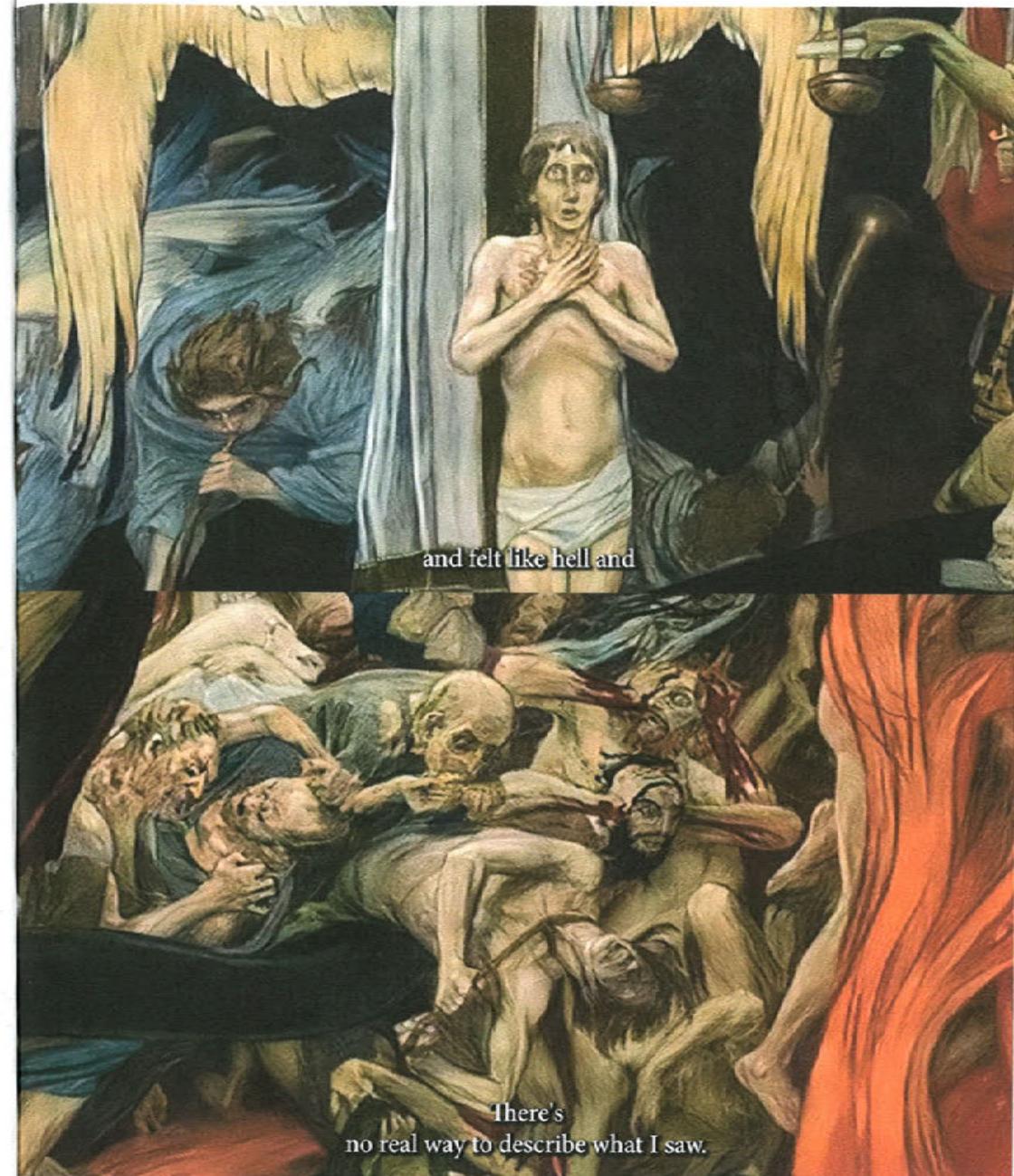
14:55 - 15:09

In dieser Sequenz wird ein Zeugenbericht nachgesprochen. Die Erzählung erreicht einen Punkt, wo der Erzählende von einem Traum berichtet, in dem er die Hölle gesehen hat. Er tut sich schwer damit Worte zu finden, da das Geschehene seine Erfassungs- und Ausdrucksfähigkeit an deren Grenzen bringt. Im Video wird diese Stelle mit Bildmaterial aufgefasst, das sich aus Ausschnitten des Gemäldes zum Jüngsten Gericht zusammensetzt. Die Entsetzten Fratzen schaffen es, den Eindruck eines aufgrund seiner Schrecklichkeit nicht fassbaren Eindruckes zu vermitteln.

«Two of them turn me around, and I...
I found myself in what quite literally
looked and felt like hell and there is...
I'm having trouble. There's no real way
to describe what I saw.»

Die Interview-Sequenz ist in gedämpften Tönen und oft ganz in schwarz-weiss gehalten. Auch wenn die Farben dieses Gemäldes gebrochen sind und wenig Leuchtkraft besitzen, liefern sie doch einen starken Akzent innerhalb der Sequenz und bringen das stets als Akzentfarbe eingesetzte Rot in die Mischung.

Die Entscheidung für dieses Gemälde anstelle eines im allgemeinen visuellen Gedächtnis präsenteres Werkes mit derselben ihm zugrunde liegenden Erzählung war wohl hauptsächlich eine ideologische, diese Darstellung ist eine orthodoxe, das Motiv ist historisch aber dezidiert katholisch geprägt. Andererseits spielt sicher auch eine ästhetische Komponente mit, die Farbpalette ist auf die allgemeine Farbwelt des Videos abgestimmt.



Anhang

Verzeichnis der verwendeten Werke, alphabetisch

Paul Gauguin: *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* 1897 - 1898, Öl auf Leinwand, 139,1 × 374,6 cm.
<https://collections.mfa.org/objects/32558>.

George Inness: *Sunrise*, 1887, Öl auf Leinwand, 76,2 × 114,9 cm.
<https://images.metmuseum.org/CRDIImages/ad/original/DP232470.jpg>.

Joseph Bartholomew Kidd, nach John James Audubon: *Sharp-Tailed Finch*, 1831/1833, Graphit und Öl auf Pappe, 48,3 × 29,9 cm.
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.39768.html>.

John Constable: *Clouds. Stormy sunset*, 1821 - 1822, Öl auf Papier auf Leinwand, 20,3 × 27,3 cm.
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.104243.html>.

Edward Lear: *Greek Monastery (Laura)*: 8 September 1856, Tinte und Aquarell auf Papier, 21,5 × 32 cm.
<https://artcollection.dcms.gov.uk/artwork/2065/>.

Simon Marmion: *Le monstre Acheron*, 1475, Tempera, Goldblatt, Goldfarbe, Tinte, 36,3 × 26,2 cm.
<https://www.getty.edu/art/collection/object/103RWK#full-artwork-details>.

Jean-Francois Millet: *The Man with the Hoe*, 1860 - 1862, Öl auf Leinwand, 81,9 × 100,3 cm.
<https://www.getty.edu/art/collection/object/103RGZ>.

Jean-Francois Millet: *Man Turning over the Soil*, 1847 - 1850, Öl auf Leinwand, 25,1 × 32,4 cm.
<https://collections.mfa.org/objects/31604>.

Victor Petrovitch Koudrine: *Pascha Russia*, 1960, Details unbekannt.
https://dailyprayer.us/daily_devotion.php?day=4599.

Theodoros Ralli: *Refectory In A Greek Monastery (Mount Athos)*, 1885, Öl auf Leinwand aufgezogen auf Holz, 29,2 × 40,5 cm.
<https://www.sothbys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/the-greek-sale-lot102/lot.14.html>.

Antonio Schranz: *Argos, Greece*, 1832, Öl auf Leinwand, 42 × 58 cm.
<https://www.invaluable.com/auction-lot/antonio-schranz-1801-1865-argos-greece-circa-1832-110-c-e74406ea29>.

James L. Stanfield: *Fr. Macarius stapelt Gebeine im Leichenhaus, Simonopetra-Kloster, Mount Athos*, 1980er, Fotografie.
https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/593b4511a5790aaab65fe6e43/1497130918209-5MHoDF2qQE57KBBAWZKQ/monk_with_skulls.jpg?format=2500w.

Francis Towne: *On the Dee*, 1777, Graphit, Aquarell, schwarze Tinte auf Büttenpapier, 29,8 × 48,3 cm.
<https://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1669325>.

Viktor Vasnetsov: *The Last Judgment*, 1904, Öl auf Leinwand, 690 × 700 cm.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Last_Judgement_-_Vasnetsov.jpg.

Joseph Wright of Derby: *The Prisoner*, 1787 - 1790, Öl auf Leinwand, 40,6 × 47 cm.
<https://collections.britishart.yale.edu/catalog/rms:1172>.

Sakrale Kunst

Ikone der Heiligen Dreifaltigkeit, Kathedrale zur Heiligen Dreifaltigkeit, Boston. <https://www.flickr.com/photos/freted/10238120124>.

Das Martyrium der heiligen ehrwürdigen Väter von Ntaou Penteli, Heiliges Kloster Pantokrator Tao, Ntaou Penteli. <https://full-of-grace-and-truth.blogspot.com/2013/05/the-179-venerable-martyrs-of-ntaou.html>.

Die Erschaffung der Welt. Kirche der Geburt der Jungfrau in Kostino. <https://pravoslavie.ru/103568.html>.

Das Martyriums des St. Ephraim von Nea Makri, St. Ephraim Kloster, Nea Makri. <https://www.orthodoxianewsagency.gr/wp-content/uploads/2022/05/181823558-931918574276903-5762579380979215814-n-450x600-1.jpg>.

Ikone der Kreuzigung Christi, Herkunft unbekannt. <https://t.ly/UdZ4D>.

Rachel trauert, Herkunft unbekannt. <https://www.newliturgicalmovement.org/2015/12/holy-innocents-hidden-metamorphosis.html>.

Bibliografie

- Boym, Svetlana. «Conspiracy Theories and Literary Ethics: Umberto Eco, Danilo Kiš and The Protocols of Zion». In *Comparative Literature* 51, Nr. 2 (Frühling, 1999): 97-122. <https://www.jstor.org/stable/1771244>.
- Fahlenbrach, Kathrin. «Ikonen in der Geschichte der technisch-apparativen Massenmedien». In *Randgänge der Mediengeschichte*, herausgegeben von Matthias Buck, Florian Hartling und Sebastian Pfau. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-91957-7-4>.
- Ponomariov, Alexander. «Russische Orthodoxie zwischen „digitalem Antichrist“ und digitaler Eucharistie im Zeitalter der Coronavirus-Pandemie». In *Materialdienst* 72, Nr. 4, (2021): 167-173. <https://doi.org/10.1515/mdki-2021-0035>.
- Slagle, Amy. «Pixelating the Sacred: Digital and Mechanical Reproduction and the Orthodox Christian Icon in the United States». In *Material Religion* 15, Nr. 3 (2019): 293-321. <https://doi.org/10.1080/17432200.2019.1603068>.
- Suslov, Mikhail. «The Medium for Demonic Energies: ‘Digital Anxiety’ in the Russian Orthodox Church». In *Digital Icons*, Nr. 14 (2015): 1-25. <https://digitalicons.org/issue14/the-medium-for-demonic-energies-digital-anxiety-in-the-russian-orthodox-church/>.
- Vásquez, Manuel A. «Studying Religion in Motion: A Networks Approach». In *Method & Theory in the Study of Religion* 20, Nr. 2 (2008): 151-184. <https://www.jstor.org/stable/23551871>.

Dieses Projekt entstand im Rahmen des Forums des Studienganges Vermittlung in Kunst und Design im HS24 an der Hochschule der Künste Bern.

Luca Blum, Januar 2025

Schrift: Cormorant

Papier:

grosses Format:

Lessebo Smooth White 150 g/m²

mittleres Format:

Lessebò Rough Natural 120 g/m²

kleines Format:

Profibulk Natural 1.1 100 g/m²

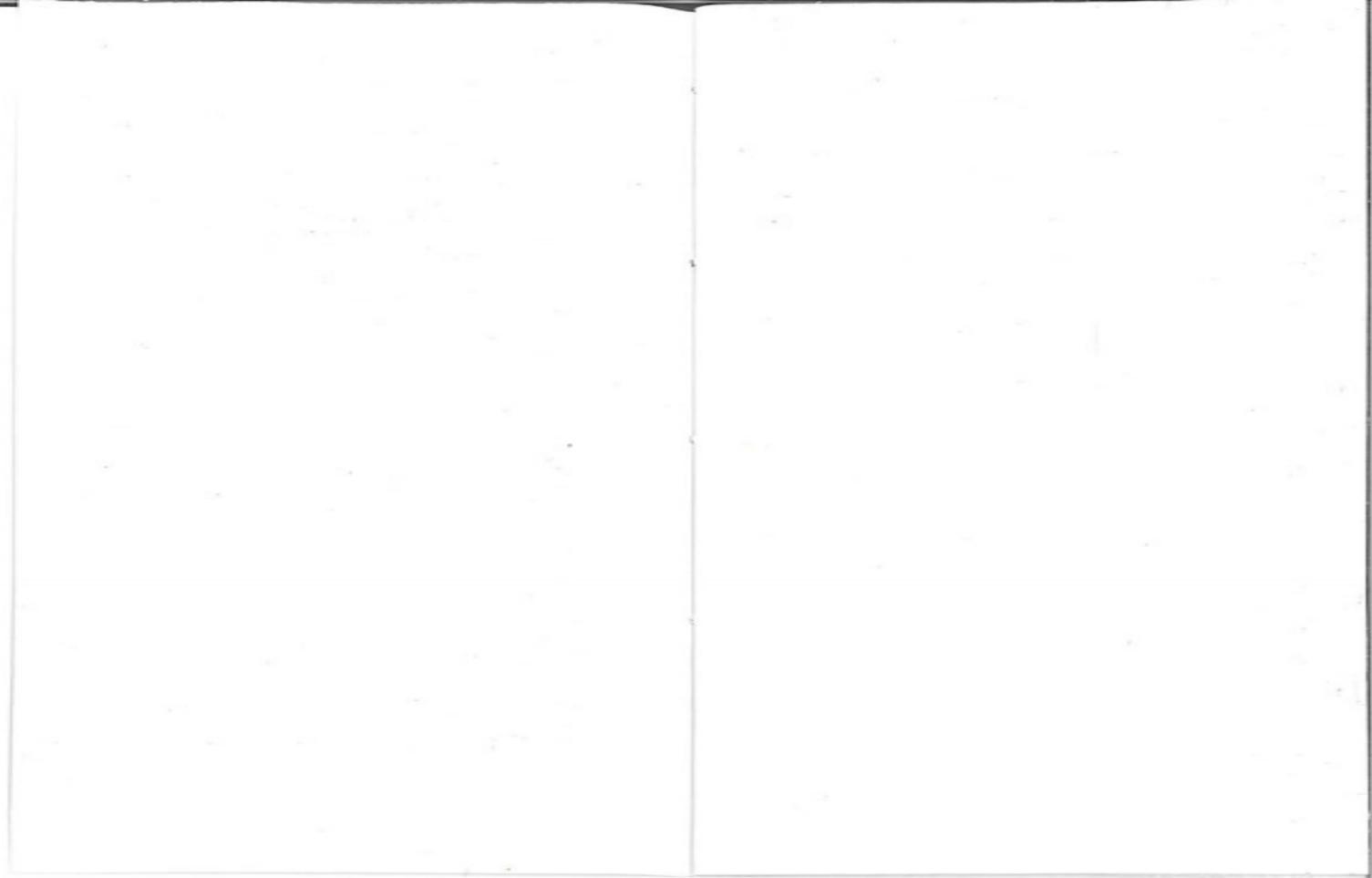
Gedruckt und gebunden im Druckatelier der HKB.

©2025, Luca Blum



*dissonance
in harmony*

anthologischer Kontext



Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Orthodoxe Digitalität	3
Ikonisierung des Bildes	7
Disconnect im Netz	13

Einleitung

Das Ziel des kleinen Formates ist es, eine Zusammenstellung vorzulegen, anhand derer sich ein gewisser Kontext zu digitaler Spiritualität und dem christlich-orthodoxen Glauben aneignen lässt.

Dazu dienen wissenschaftliche Texte, auf die aufmerksam gemacht wird. Sie behandeln christlich-orthodoxe Inhalte im digitalen Kontext und damit verbundene Themen wie die religiöse Ikone, aber auch digitale Spiritualität als breiterer Kontext. Über die Bibliografie im grossen Format lassen sich alle erwähnten Quellen ausfindig machen.

Orthodoxe Digitalität

Alexander Ponomariov erwähnt in einem Aufsatz, dass es für die protestantischen Institutionen viel einfacher ist als für andere, Teile ihrer Glaubenspraxis in den digitalen Raum zu verlagern.¹ Der Grundsatz *sola scriptura* nimmt den festen Formen gelebter Spiritualität ihre Verbindlichkeit, da nur Heilige Schrift als Grundlage für die Aushandlung sämtlicher neuer Glaubenspraktiken gilt. Im Gegensatz dazu sind andere Konfessionen, so auch die verschiedenen orthodoxen Kirchen viel rigider in ihren etablierten Formen und dementsprechend skeptischer gegenüber einer digitalen Form.

¹ Alexander Ponomariov, «Russische Orthodoxie zwischen „digitalem Antichrist“ und digitaler Eucharistie im Zeitalter der Coronavirus-Pandemie», *Materialdienst* 72, Nr. 4 (2021): 167.

Das Oberhaupt der Russisch-Orthodoxen Kirche, Patriarch Kyrill, redet im Kontext von digitalen Medien vom «digitalen Antichrist». Er stützt sich dabei auf das Buch der Apokalypse und schürt Angst, dass der Einsatz digitaler Medien zur totalen Kontrolle des Menschen und damit zu der Versklavung der gesamten Menschheit führt.² Ferner ist das grösste Risiko aus orthodoxer Sicht heute die, wie sie es formulieren, Entmenschlichung des Bewusstseins.³ Aus diesen Positionen lässt sich eine institutionelle Abneigung der orthodoxen Kirchen gegenüber aktiver Betätigung im digitalen Raum ableiten.

Mikhail Suslov behandelt in seinem Text zur «Digital Anxiety» der Russisch-orthodoxen Kirche diese Abneigungen.⁴ Er zeigt zuerst den Mög-

keitsraum auf, den die digitalen Kommunikationsmedien öffnen. Dass dieser Raum von den etablierten Institutionen negativ besetzt wird, als Instrument der Missionierung zwar geduldet, aber in seinem Wesen als dämonisch abgewertet wird, zeigt die Angst vor dem Verlust der Deutungshoheit, die sie schon so lange innehaben.

2 Ponomariov, «Digitaler Antichrist», 170.

3 ebd. 172.

4 vgl. Mikhail Suslov, «The Medium for Demonic Energies: 'Digital Anxiety' in the Russian Orthodox Church», in *Digital Icons*, Nr. 14 (2015).

Ikonisierung des Bildes

Ein weiteres Spannungsfeld von orthodoxen Lehrern und dem digitalen Zeitalter ist die Ikonisierung des Bildes. Kathrin Fahlenbrach behandelt in ihrem Aufsatz von 2010 medienhistorische Ikonisierungsprozesse und verbindet sie mit den theoretischen Überlegungen zur religiösen Ikone von Hans Belting.⁵ Dieser schlüsselt die zwei Ebenen des *imago* und der *historia* auf. Das erste verweist dabei auf das genuine Abbild, das die Ikone eines Heiligen sein soll. Das zweite meint den damit evozierten geschriebenen Kontext, der mit der dargestellten Person verbunden ist. Sie schlüsselt auf, dass sich seit der Entwicklung des

⁵ Kathrin Fahlenbrach, «Ikonen in der Geschichte der technisch-apparativen Massenmedien», in *Randgänge der Mediengeschichte*, hrsg. Matthias Buck, Florian Hartling und Sebastian Pfau (VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010), 60.

religiösen Ikonenbegriff das Bildverständnis mit dem Aufkommen der technischen Reproduktion der Welt durch die Fotografie grundsätzlich verändert hat.⁶ Sie geht dazu noch einen Schritt weiter und beschreibt, wie die multimediale *diachrone* – heisst von der ursprünglichen Prägung des Bildes getrennte und weiterlaufende – Auseinandersetzung mit religiösen Ikonen stattfindet. Dabei werden mehr Fragen aufgeworfen, welche die technologieängstlichen und traditionsbezogenen Akteure in ihrer Angst um die eigene Deutungshoheit bestätigen.⁷

Im Video von *harmony* werden religiöse Ikonen diesem diachronen Prozess unterzogen, soll heissen, dass ihnen im Bezug zu Justin Marlers Text neue Themen als *diachrone historia* zugeschrieben werden. Das ist spannend, da in der vertretenen orthodoxen Tradition sowohl auf die traditionelle *imago-historia*-Dichotomie bestan-

6 Fahlenbach, «Ikonen», 61.

7 ebd., 65.

den wird, jedoch durch die Praxis der *diachronen* multimedialen Adaption eine Erweiterung, der ursprünglichen *synchronen* Prägung passiert. Weiter führt Fahlenbach aus, dass sich die traditionellen Standbilder einer idealtypischen Zuschreibung leihen, während die multimedialen Bilder viel mehr in einem zeitlichen Ablauf passieren und die Zuschreibung der symbolischen Aussagen weniger direkt stattfinden kann.⁸

Amy Slagle untersucht in ihrem Text zur digitalen und mechanischen Reproduktion von orthodoxen Ikonen, wie Ikonenverehrung als alltägliche Glaubenspraxis in der digitalisierten Welt von den neuen Technologien beeinflusst wird.⁹ Sie stellt fest, dass Ikonen zwar sehr wohl über digitale Wege, wie E-Mails, verbreitet und geteilt

8 Fahlenbach, «Ikonen», 68.

9 Amy Slagle, «Pixelating the Sacred: Digital and Mechanical Reproduction and the Orthodox Christian Icon in the United States», in *Material Religion* 15, Nr. 3 (2019).

werden, jedoch auch mit diesen Möglichkeiten ein Fokus auf der Wertigkeit einer Materialisierung des Bildes gelegt wird. Dass die Fotografie einer Ikone auch als Ikone funktionieren kann, kommt auf den Kontext an.

In Slagles Text wird ein Frau, die sich für die Praktik des Teilens seltener Ikonen per Mail ausspricht, zitiert. Das Abbild einer Ikone auf einem Buchdeckel sei einen Schritt von einer wirklichen Ikone entfernt.¹⁰ Sie selber druckt aber Ikonen aus und zieht sie auf Karton auf mit dem Zweck, sie als Ikonen in der Glaubenspraxis zu verwenden. Wo der Grat zwischen Abbild einer Ikone und einer wirklichen verehrbaren Ikone zu verzeichnen ist, ist hier keine per se theologische Frage, oder durch eine Materialanalyse bestimmbar. Es ist eine Frage des gelebten Glaubens.

¹⁰ cibd., 313.

Disconnect im Netz

Vásquez versucht in seinem Text neue Ansätze zur Untersuchung von Religion in einem globalen Zeitalter.¹¹ Dabei deckt sich ein Zitat mit den Beobachtungen, die in diesem Projekt in der orthodoxen Online-Bubble beobachtet werden konnte.

«There is a surplus of religious artifacts, narratives, practices, and institutions which now circulate globally, becoming localized in paradoxical ways that alternatively foster a cosmopolitan hybridity or erect new exclusionary boundaries in the name of purity.»¹²

Die ausgrenzenden Brandmauern lassen sich in den Kommentarsektionen von verschiedensten digitalen Inhalten festmachen, keine Kom-

¹¹ Manuel A. Vásquez, «Studying Religion in Motion: A Networks Approach», in *Method & Theory in the Study of Religion* 20, Nr. 2 (2008): 151f.

¹² ebd., 153.

mentarsektion kommt ohne Anschuldigungen der Häresie oder ellenlange Pseudodiskurse mit obstrusen theologischen Scheinargumenten aus. Die Reinheit des Glaubens und vor allem auch die Unreinheit der jeweils anderen Position wird ständig betont.

Das ist ein bemerkenswerter Disconnect zu einem weiteren Punkt, den Vásquez aufnimmt.¹³ Nämlich dass das Verständnis von Religionen zu stark auf Symbolen, Glauben und Theologien beruht und dass, wie oben schon angetönt, gelebte Praktiken, Institutionen und Artefakte im weitesten Sinn, wie beispielsweise die Videos von *harmony*, mehr Platz eingeräumt werden muss. In den Jahren seit Vásquez' Text hat sich dieser Fokus in der Forschung definitiv gewandelt. Dass das sture Bestehen auf die Doktrin in vermeintlich säkularen Kontexten, wie dem Kommentarbereich auf YouTube aber Bestand hat, muss beachtet werden. Es scheint auch, als würden diese Gren-

zen radikaler werden, nicht zuletzt aus einer im Video von *harmony* spürbaren konstruierten Abneigung gegen andere Positionen. Dazu abschließend ein Zitat aus Svetlana Boyms Text zu Verschwörungstheorien im literarischen Kontext, in dem sie die Paranoia nach Freud zusammenfasst.

«In Freud's description, paranoia is a fixation on oneself and a progressive exclusion of the external world through the mechanism of projection. Paranoia is a logically reasoned delusion usually involving persecution or grandeur. The paranoid believes that there is a pattern to random events and that everything is somehow connected to him or her. The rational quality of this delusion is very important; every element and detail makes sense within a closed system that is based on a delusionary premise.»¹⁴

13 Vásquez, «Religion in Motion», 156.

14

14 Svetlana Boym, «Conspiracy Theories and Literary Ethics: Umberto Eco, Danilo Kiš and The Protocols of Zion», in *Comparative Literature* 51, Nr. 2 (Frühling, 1999): 99.

15

Die Bibliografie aller drei Formate und weitere
Informationen zur Publikation sind im grossen
Format zu finden.

© 2025, Luca Blum

*dissonance
in harmony*

Kommentare und Fragen

Inhaltsverzeichnis

Erläuterungen zum Konzept	1
Wahl der medialen Auseinandersetzung	5
Orthodoxe Digitalität als Irritationsmoment	9
<i>harmony</i> – eine Einordnung	13
<i>Youth of the Apocalypse</i> – Hintergründe	19
<i>The Last Genocide</i>	23
Verschwörungsrhetorik	27
Über die Schädel	31
Erbsünde	35
Epilog	39

Erläuterungen zum Konzept

Die Konzeption der medialen Umsetzung dieser Arbeit setzt sich aus mehreren Strängen zusammen. Es stellte sich recht schnell heraus, dass diese Auseinandersetzung auf verschiedenen Ebenen stattfinden würde, da sich die Interessenspunkte als untrennbar verbunden, jedoch auch unvereinbar mehrdimensional herausstellten. Da diese Arbeit auf meinem persönlichen Interesse aufbaut, liegt ihr die Hürde meines Vorwissens zu Grunde, um viele der zentralen Punkte erschliessen zu können.

Dazu scheint es mir notwendig, eine Form von Kontext zu liefern, die nicht gemeinsam mit den anderen Teilen läuft, aber sich in die Gesamtheit der Arbeit einschliesst. Es scheint mir am produktivsten, diese Ebene von der eigentlichen Auseinandersetzung zu trennen, so ist niemand gezwungen sich die ganze Materie anzueignen, hat aber die Möglichkeit dazu.

Mein Hauptinteresse ist die Erschliessung des im Video verwendeten Bildmaterials und darauf aufbauend eine Analyse des Umgangs mit dem für die Materie untypischen Medium und des Zusammenspiels von Text und Multimedia. Das sind alles Dinge, deren formale Erschliessung für sich Platz einnimmt. Aus dieser Analyse folgen dann subjektive Schlüsse und Einschätzungen, bei denen ich mich auf sie beziehe.

Aus den oben ausgeführten Gedankengängen wurde folgende Gliederung erarbeitet: Kontext zur digitalen Spiritualität, dem orthodoxen Glauben und dem Text von Justin Marler, alles Materie die dem Video vorausgeht.

Dann eine erschliessende Betrachtung des Videos mit einer wissenschaftlichen Herangehensweise, wobei der Moment der Adaption des Textrmaterials als Video auf einer digitalen Plattform von zentralem Interesse ist.

Und dann ein freieres, subjektives Format, das es mir erlaubt, Erkenntnisse, Fragestellungen und Einschätzungen in den Raum zu stellen, ohne dass die Analyse mit zumindest teilweise wissenschaftlichem Anspruch durch die Vermischung mit subjektiven Aussagen kompromittiert wird.

Wahl der medialen Auseinandersetzung

Warum bei der Auseinandersetzung mit einer digitalen Adaption eines physisch publizierten Textes wiederum der Rücktransfer in die Form eines Buches gewählt wurde, hat mehrere Gründe. Das Medium des gedruckten Buches ist das historisch etablierteste Objekt zur Wissensvermittlung und -aufbewahrung. Mit diesem physischen Objekt-Sein kommen einige grundlegende Möglich- und Unmöglichkeiten beim Betrachten einher, die sich von digitalen Medien unterscheiden.

Zur oberflächlichen Auseinandersetzung kann man ein Video durchskippen, in einem digitalen PDF oder auf einer Website wird dieser Auseinandersetzungsmodus mit dem Durchscrollen ersetzt, in einem physischen Buch nimmt diese Funktion das Durchblättern ein. Während sich im Digitalen dabei nur Pixel auf einem im physischen Raum gleichbleibenden Screen verändern, kann man im Analogen die Objekte als solche bewegen und bei mehreren Büchern auch die Konstellation zueinander und die aufgeschlagenen Seiten unabhängig von jeder Bildschirmgrösse bestimmen.

In einem Ausstellungskontext ist ein Video viel linearer und unflexibler, als eine aufliegende Papierpublikation. Dafür ist die Gleichzeitigkeit des Betrachtens von denselben Inhalten durch verschiedene Personen gegeben, während die Auseinandersetzung mit der Papierpublikation im Regelfall individuell passiert. Mein idealer Auseinandersetzungs-Modus mit einem Buch ist für mich alleine, mit genug Zeit und dem nötigen Raum.

gen Fokus. Diese vom Medium suggerierte Vereinzelung ist für mich im Kontext dieses Projektes eine Chance und keine Nachteil. Eine Entschleunigung des Betrachtens ist aus meiner Perspektive bei diesem Video notwendig, um den komplexen Translationsmomenten zwischen den Medien und dem historischen Kontext der dabei vertretenen Positionen gerecht zu werden.

Ich glaube auch, dass mit dem Medium des Buches der betrachtenden Person eine grössere Eigenverantwortung bei der Auseinandersetzung mit dem Inhalt zugetraut wird, als mit einem Video. Das Video ist konzipiert als ein lineares Medium, zeitlich klar getaktet mit einem vordefinierten Spannungsbogen. Natürlich kann die Auseinandersetzung mit dem Video auch gelöst von dieser Kadenz stattfinden, diese Arbeit ist durch so eine Lesart entstanden, in den meisten Kontexten ist das aber nicht angedacht. Ein Buch, oder in diesem Fall eine Sammlung von Büchern, lässt sich in einem individuellen Tempo und nach eigenem Ermessen an die Erstrebenswertigkeit von Vollständigkeit erfassen.

Diese Texte sind keine linear aufeinander aufbauende Kapitel, oder ein Drama in drei Akten, sondern eine Sammlung an Fragmenten, die untereinander in vielerlei Beziehungen stehen, zum Hin- und Herblättern einladen sollen und durch das stetige Vergleichen an Dimension gewinnen. Ich traue den Betrachtenden zu, dieses Potential zu erkennen und glaube, dass es ein freier Akt sein muss, sich in diese Komplikationen zu begieben. Ich stelle meine Recherche kondensiert zur Verfügung um sie bei eigenem Interesse zu konsultieren.

Ich war überrascht, ein christlich-orthodoxes Medium zu finden, das sich den digitalen Raum so intrinsisch aneignet und sich darin so problemlos einfügt, wie es der YouTube-Kanal *harmony* tut. Erstens sind orthodoxe Institutionen, wenn nicht offen abweisend, zumeist kritisch eingestellt gegenüber dem Gebrauch von digitalen Medien als Plattform für die eigene Lehre. Das ranghöchste Glied der Russisch-Orthodoxen Kirche, Kyrill, Patriarch von Moskau, schürt gerne Ängste zu was er den «digitalen Antichrist» nennt. Reformierte oder nicht-denominationelle Kirchen sind gegenüber einer digitalen Präsenz viel offener. Als Beispiel ist das RefLab in Zürich anzubringen. An Tagungen zu aktuellen Themen im spirituellen Leben, dieses Jahr zum Thema *Holy Spaces: Wie Spiritualität im Netz funktioniert*, werden verschiedenste Ansätze im digitalen Raum besprochen.

Diese Tendenzen sind wohl damit zu begründen, dass die Katholische Kirche und orthodoxe Kirchen vereinfacht gesagt diejenigen sind, denen das traditionelle Festhalten an codierten Ritualen und dogmatisch festgehaltene theologische Einheit am wichtigsten sind, während reformierte oder nichtkonfessionelle Kirchen kein Problem damit haben, neuen Ansätzen in ihrer spirituellen Praxis Platz zu geben und gegebenenfalls individuell weiterzuführen. Als Beispiel aus der oben angeführten Tagung wäre da das Netzkloster zu nennen, das sich als vollwertige Alternative für eine physisch verortete Kirche sieht und vom Besuchen von Gottesdiensten in der analogen Kirchen

als Ergänzung zu den Zoom-Sessions abrät. Hier spezifisch spielen auch kirchenpolitische Argumente mit, das mindert aber nicht die Offenheit, die nötig ist, um diesen Ansatz umzusetzen.

Nun wird noch das Konzept der Ökumene aufgegriffen. Dabei geht es darum, die Voraussetzungen zu definieren, innerhalb derer aus der Sicht der jeweiligen kirchlichen Institution eine Einheit der christlichen Kirchen möglich ist. Die evangelischen und anglikanischen Vorstellungen sind dabei sehr niederschwellig angelegt. Die Katholische Kirche versteht sich als Zentrum einer Wiederherstellung der Einheit, wobei ihre strukturelle Organisation um den Papst zwar zentral ist, jedoch eine Offenheit für Diskussionen ebenfalls Platz hat. Die Orthodoxe Kirche nimmt währenddessen die abgeschottetste Position ein. Sie sieht die eigenen Traditionen als die Einzigsten, welche die urchristlichen Prinzipien vollumfänglich erhalten haben und sieht daher ihre Aufgabe innerhalb der Ökumene darin, die anderen Konfessionen auf den richtigen Weg zu führen.

Aus dieser Position im Makrokosmos lassen sich im Mikrokosmos die missionierenden Gebahren von Justin Marler und *harmony* verstehen. Sie glauben nicht, dass sich theologische Positionen ausserhalb des orthodoxen Kontext mit den ihren vereinbaren lassen und konstruieren deshalb eine klare Grenze, ausserhalb denen Personen mit gefestigten Glaubenssätze als verloren gelten und Personen ohne spirituelle Bestrebnis als zu rettende Opfer eines Systems, das sich gegen die wahre Religion verschworen hat.

In der Katholischen Kirche ist die historisch gewachsene und dogmatisch definierte Institution sehr präsent, weshalb wenige Initiativen getrennt davon legitime Versuche wagen, im digitalen Raum eine Präsenz aufzubauen. In Evangelischen und konfessionslosen Kirchen ist der Möglichkeitsraum sehr viel grösser, wenn es darum geht neue Praktiken, oder eine ganze Glaubensgemeinschaft mit eigenen Regeln zu etablieren. In den orthodoxen Kirchen ist diese Gebundenheit an zentrale absolute Positionen weniger gegeben als in der Katholischen Kirche, jedoch liegt es nicht im Wesen des Glaubens, dass die individuellen Praktiken gegen aussen gerichtet sind. Es wird viel mehr Wert auf asketische Bemühungen gelegt, als auf aktiv missionierende. Deshalb irritiert *Death to the World* und vor allem *Youth of the Apocalypse* mehr, als es ein ähnliches, reformiertes Format wohl würde. Beispielsweise ist das Konzept der Rapture in einigen amerikanischen Kirchen ein zentrales Konzept. Dabei wird geglaubt, dass an einem bestimmten Tag die Engel des Herrn auf die Erde herunterkommen werden und die würdigen Christen in den Himmel holen, während die anderen bleiben und die Apokalypse mitereleben müssen. Solche Konzepte sind im orthodoxen Glauben eigentlich weniger zentral, es geht um die *theosis*, das Gleichwerden von Gott und Mensch. Der Doomsday-Flavour in Marlers Werken, wie ich es benennen würde, scheint dem Counter-Culture und breiteren amerikanischen Kontext zu entspringen.

harmony – eine Einordnung

Mit der Selbstbezeichnung als «team of laymen», eine Gruppe von Laien also, ordnen sich die Akteure des Kanals *harmony* einer theologischen Obrigkeit unter. Es scheint angebracht den Gründer des *Death to the World*-Zines Justin Marler in dieser Rolle zu sehen. Er gehörte einem Kloster an, das unter Serbisch-Orthodoxer Obhut steht. Als spirituelle Vorbilder dienen zum Beispiel Mönche in den Klostern auf Athos in Griechenland. Allgemein wird in Inhalten von *harmony* auf Englisch jeweils die «Eastern Orthodox Church» als Sammelbegriff für die selbst auferlegte spirituelle Obrigkeit genannt. Die Betreibenden des Kanals erklären, dass sie als Laien die heute zur Verfügung stehende Technologie nutzen wollen, um qualitativ hochwertige Inhalte, die sich auf die Weisheiten der Ostkirche stützen, zu produzieren und zu publizieren. Die Verbreitung dieser Lehren «bis an die Enden der Welt» wird als zentrales Ziel festgemacht. Es scheint also legitim, den Kanal als Medium einer Mission im digitalen Raum zu betrachten.

Interessant ist, dass die adaptierten Texte, konzipiert und geschrieben in einem physischen Medium bei der Aufbereitung als Video eine Transformation erfahren. Der Inhalt der Texte, die rein semantische Bedeutung, verändert sich in der gesprochenen Form nicht. Jedoch können Akzente und Pausen gesetzt werden, alleine schon das Einsprechen der geschriebenen Texte trägt also eine interpretierte Prägung in sich. Diese wird im Medium Video von der Auswahl des verwendeten Bildma-

terials nicht nur bestärkt, sondern überhöht sich hier zu einer eigenständigen Schöpfung, deren Grundthema durch die Wahl des Textes bestimmt wird, deren Endaussage und, im Hinblick auf die Rezeption des Videos beinahe wichtiger, deren Endwirkung sich auf grundlegende Weise vom Ursprungsmaterial unterscheiden kann.

Beim genaueren Betrachten der Position des Kanals *harmony* fällt auf, dass seine Position sich in einem interessanten Spannungsfeld verorten lässt. Sie selbst sehen sich im grossen Kontext des christlich-orthodoxen Glaubens. Das ist eine Religion, die sich gerne mit ihrer 2000 Jahre alten Geschichte brüstet und in der theologische Diskurse und Dogmen zu ästhetischen Glaubenspraktiken zentrale Plätze einnehmen und durch die eigene Geschichte zementiert auch heute aktuell gehalten werden. Das *Death to the World*-Zine hat sich bereits in den 90ern in diese Tradition gestellt, kombiniert aber mit einer Bildsprache, die wie der Gründer Justin Marler, aus der Punk- und Metal-Szenen kommt. *Death to the World* und *harmony* sind eng verbunden, nicht nur adaptierte *harmony* schon mehrere Texte von Marler, *Death to the World* preist auf ihrer Webseite auch direkt Videos von *harmony* an.

harmony hat sich das digitale Medium im Format von YouTube-Videos für die eigene missionarische Tätigkeit angeeignet und stellt sich damit automatisch in das Ökosystem von Videos, in dem spezifisch im philosophischen, spirituellen und mystischen Bereich einige gefestigte Bubbles existieren. Diese Wahlverwandtschaft ist nicht nur auf einer rein strukturellen Ebene

festzustellen, es werden auch stilistische und dramaturgische Elemente des etablierten Genres übernommen.

Diese Adaption einer Form, die mit Inhalten eines beliebigen Themas befüllt werden kann, lässt sich nun mit den etablierten Bildstrategien des jeweiligen Kontexts vergleichen. Dies gilt besonders, wenn eine so reiche Tradition besteht, wie beim orthodoxen Glauben. In diesem Spannungsfeld kommt die Frage auf, inwiefern die jeweiligen Positionen kompatibel sind: Welche notwendigen Prozesse bei der Adaption eines Textes als YouTube-Video sind mit traditionelleren Einstellungen nicht zu vereinbaren?

Um eine ganz grundlegende kulturhistorische Checkliste abzuarbeiten, um sich einen Überblick über die Videos von *harmony* als kulturelles Erzeugnis zu verschaffen, sollen an dieser Stelle folgende Fragen beantwortet werden: Wer, Was, Wann, und an Wen?

Das Wer lässt sich aus der oben beschriebenen Eigenperspektive der Betreibenden von *harmony* beantworten, ein christlich-orthodoxes Team von Laien. Der Text, auf dem das Video basiert, ist von Justin Marler. Auf ihn wird unten weiter eingegangen.

Was sie produzieren sind Videos, die auf verschiedene Arten auf christlich-orthodoxem Gedankengut basieren. Ein nennenswertes Format, da es sich beim untersuchten Video um genau das handelt, ist die Adaption theologischer Texte von orthodoxen theologischen Akteuren, die mit Bildmaterial und Audio zu einem Video aufbereitet werden.

Das Wann muss man in zwei Ebenen aufteilen. Einmal gibt es da eine Plethora an Quellmaterial, am prominentesten der jeweils adaptierte Text und dazu all die Bild- und Tonzeugnisse, die zusammen ein Video bilden. Das Video selbst lässt sich viel einfacher datieren, denn da gibt es ein definitives Veröffentlichungsdatum.

An wen sich *harmony* mit den Videos wendet? Im Selbstverständnis wohl an die gesamte Welt, denn die Botschaft des orthodoxen Glaubens soll aus ihrer Perspektive niemandem verwährt bleiben. Das gewählte Medium schränkt diese verallgemeinernde Adressierung aber ein. Bei YouTube steuert ein Algorithmus, wer welche Videos vorgeschlagen bekommt.

harmony lässt also bewusst einen auf Parameter wie watchtime und audience engagement getrimmten Algorithmus die Rezeptionsgruppe der eigenen Missionierungsarbeit bestimmen. Die Demografie von YouTube ist je nach Inhalten verschieden zusammengesetzt, aber spezifisch in dieser Niche tendenziell männlich und von der Altergruppen 15 - 25 Jahre geprägt.

Damit liegt nun eine grobe Einordnung der Inhalte in bestimmte Traditionen und Interessenskreise vor, die bei der Analyse der Inhalte stets im Hinterkopf vorhanden sein soll.

Youth of the Apocalypse – Hintergründe

Ein Autor, dessen Texte von *harmony* schon mehrmals adaptiert und verbreitet wurden, heisst Justin Marler. Er kommt aus der Counter-Culture-Szene, spezifisch aus dem Kontext von Metal und Punk in den 90ern. Er verbrachte einige Jahre in einem Kloster als orthodoxer Mönch. Die meisten seiner Texte kommen aus dieser Zeit. Bemerkenswerterweise wurde der hier relevante Text 2024 mit neuen Kapiteln neu herausgegeben. Heute gibt Marler vereinzelte Interviews. Inwiefern er noch im von ihm gegründeten Zine involviert ist, lässt sich nicht sagen.

Marlers Manifest, das er nach der Gründung seines Zines *Death to the World* und noch während seines Aufenthalts im St. Herman von Alaska-Kloster in Kalifornien 1997 schrieb, befasst sich laut Klappentext mit den Problemen der modernen Welt. Dabei werden Depressionen, Suizid, Sucht und Gewalt als Begebenheiten der modernen Welt hervorgehoben und dagegen werde ein sinnstiftender Pfad zur Genesung aufgezeigt. Bei der im Video adaptierten Version handelt es sich um die zweite Auflage von 2024, ergänzt mit Kommentaren zu Cyber-, Tech- und Medienphänomenen, die zwischen dem ursprünglichen Publikationsdatum 1997 und heute an Wichtigkeit gewonnen haben.

Marler tritt mit seiner Praxis des Publizierens in die Fussstapfen des Gründers des Klosters, in dem er sich für Jahre aufhielt. Die Texte von Seraphim Rose trugen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zur Verbreitung von orthodoxen Inhalten

im Westen bei. Ausserdem wurden seine Texte auch in Russland während der Soviet-Ära heimlich verbreitet.

Marlers Zugang zum orthodoxen Glauben lieferte ihm Antworten auf Fragen, die ihn in seiner Jugend stark beschäftigten. Er glaubte die ursprüngliche Version des christlichen Glaubens, wie er den Aposteln präsentiert und von ihnen weitergetragen wurde, in der orthodoxen Kirche wiederzuerkennen. Dementsprechend ist seine Einstellung zu jüngeren Entwicklungen und Auslegungen des christlichen Glaubens – jünger hier sehr liberal eingesetzt, das Schisma 1054 markiert die ideologische Trennung von West- und Ostkirche – nicht nur kritisch, sondern offen ablehnend und antagonisierend.

The Last Genocide

Marler meint in einem Interview, dass seine Religiosität ein Weg sei, die innere Auseinandersetzung mit Gefühlen, sowie auch äussere Umständen einordnen zu können und dem eigenen Leben einen Sinn zu geben. Dabei verweist er darauf, dass wir nach seinem Weltbild in der heutigen Zeit die Seele aushungern, beschädigen und vernachlässigen. Mit seinem Glauben will er die Seele mit dem Göttlichen und Gott selbst erneut harmonisieren. Dieses Konzept bezeichnet er als «unseen warfare». Seine Rhetorik, die oft mit Kampf und Krieg zu tun hat, legitimiert er, in dem er auf verschiedenste Traditionen – von chinesischer Philosophie, bis hin zu seiner, der orthodoxen christlichen Tradition – verweist, die solche Themen immer im selben rhetorischen Kontext inszenieren. Laut Marler ist dies der simplen Realität zuzurechnen, dass viele Vorgänge, mit denen man sich beschäftigt um sich zu einem harmonischeren Menschen zu machen, ein Kampf gegen oder für etwas sind.

Diese Argumentation mag an gewissen Stellen eine Gültigkeit haben, sie bricht aber komplett in sich zusammen, wenn man bei der Postulierung einer grossen Suizidepidemie den Begriff *The Last Genocide* prägt. Auch zum ursprünglichen Erscheinungsdatum in den 90ern ist die Verwendung dieses Begriffs nicht vertretbar. Was aber noch absonderlicher anmutet, ist die unreflektierte Weiterführung bei der Überarbeitung zu einer Neuauflage in 2024. In dem man verschiedene Phänomene zu einer grossen Suizidepidemie zusammenstilisiert, be-

gibt man sich schon auf dünnes faktengeragtes Eis. Wenn dazu die Begrifflichkeit des Genozids verwendet wird, entzieht man diesen den Verwendungszwecken, für die er in dieser Zeit dringend benötigt wird.

Es offenbart sich eine erschreckende Realitätsferneheit, wenn auf die verwendeten Begriffe und Erzählungen geachtet wird. Es lässt sich anbringen, dass theologische Inhalte nicht unbedingt an der weltlichen Realität orientiert sein müssen. Dagegenzuhalten ist zu diesem Argument, dass die Inhalte dazu gedacht sind, an nicht-theologischen Stellen rezipiert und als Leitfaden für die Gestaltung des eigenen Lebens verstanden zu werden. Um das Weltbild, das hinter diesen Begriffsprägungen steht etwas mehr aufzuschlüsseln, wird im nächsten Teil ein Zitat aus dem Buch angeführt und der Umgang im Video damit behandelt.

Verschwörungsrhetorik

Um auf das Weltbild, das mit dem Text vermittelt werden soll, einzugehen, beginne ich mit einem Zitat aus dem Buch, das im Video bei 22:45 reproduziert wird.

«The institutions of higher education, which in the west end up shaping the worldview of society as a whole, used to be all about diverse thought, sharing of ideas in open debate, with mutual respect. This old way of thinking has been successfully eliminated. Today, if a person shares or expresses an idea or belief that is not approved by the reeducation authorities, which is now the majority, they are swiftly condemned and often socially destroyed.

What is the new reeducation institution if not an anti-human doctrine? That is, the throne of Antichrist? The corrupted imitation and inversion of the Kingdom of God. It is not claiming to fight injustice, but using injustice as its means to prevail. Is it not declaring healing, but causing harm and suffering? Is it not posturing righteousness, but its actions are an abomination. Is it not convincing all that love is the goal, but hate ends up becoming the outcome. The most extreme denier, the most disillusioned of men, can only exist if he clings to one illusion in which he can place all of his hope. He who cannot live for the love of God must and will live for the Antichrist. [...] We can reject this reeducation experiment.»

Über den Inhalt möchte ich hier nicht schreiben, dass dieses Zitat alles bedient, was eine Verschwörungstheorie ausmacht,

muss auch ohne meine Einschätzung dazu klar sein. Was ich interessant finde, ist die Platzierung im Video. Nach einem nachgesprochenen Interviewszenario einer Höllenvision kommt ein visuell abstrakt gehaltener Teil, der auf die Institutionen dieser Welt und die von ihnen konstruierten Umstände eingehen. Die Sequenz füllt die Mitte des Videos. Das oben angeführte Zitat markiert den Höhepunkt der Sequenz. Danach wird die Abschlusssequenz des Videos in der U-Bahn visuell vorweg genommen, einige 3D-gerenderte Close-Ups einer U-Bahnstation mit einem Graffiti das den Videotitel *Youth of the Apocalypse* wiedergibt, füllen eine dramatische Sprechpause von einigen Sekunden. Die Stille wird gefüllt vom Klang einer Flöte und das Bild geht über in eine graue Fläche, auf der in Serifenmajuskeln und mit emulierten analogen Staubkörnern das nächste Kapitel angekündigt wird. Dieses setzt sich mit dem Mönch und Märtyrer St. Ephraim von Nea Makri auseinander und ist, wie in der visuellen Analyse aufgezeigt wird, sehr stark von naturalistischen Naturmalereien geprägt. Ein grosser Kontrast zur eben für einige Minuten konsumierten Sequenz mit größtenteils stilisiertem und collagiertem Videomaterial.

Die verschwörungstheoretischen Aussagen gehen im Fluss des Videos unter, die Konzentration der Betrachtenden wird von den schönen Bildausschnitten und der historischen Erläuterung zum Leben des Heiligen in Anspruch genommen. Die Plumpheit des Verschwörungsnarrativs mag zwar irritieren, wird aber wohl kaum je zum Ausschalten des Videos führen. Die Neugierde ist zu gross und die technische Ausreizung

der medialen Möglichkeiten, die ein Video bietet, fesselt. Die Aussagen, die am meisten kritisch einzuordnen sind, finden sich am konzentriertesten in dieser Sequenz. Daher ist es gut möglich, dass sie am Ende des Videos schon nicht mehr in ihrer Vehemenz und grossen Bedenklichkeit präsent sind, sondern von den Szenen zuvor und danach weichgespült wurden und zu einem ästhetischen Gesamtbild verschmolzen sind. Da das Video ausserdem mit einer sehr tiefgreifenden Sequenz endet, die wegen der äusserst raffiniert eingesetzten Animation im und am Smartphone in einer U-Bahn sehr gut funktioniert, wird diese automatisch am präsentesten sein und alles vorher Gehörte und Gesehene im Nachgang an Intensität übertreffen. Das Video ist so konzipiert, dass die äusserst problematischen Aussagen aus dem Zitat möglichst gut verpackt untergejubelt werden können, ohne direkt als Hauptaussage des Videos wahrgenommen zu werden und so der wahrgenommenen Attraktivität des Inhaltes zu schaden.

Das Video und der darin verwendete Text funktioniert als gutes Beispiel um aufzuzeigen, wie radikale Erzählungen und Begrifflichkeiten in einem digitalen Kontext so in eine übergeordnete Struktur eingebracht werden können, dass sie nichts an ihrer drastischen Aussage verlieren, aber trotzdem im Gesamtbild einsteigerfreundlich bleiben.

Über die Schädel

Ein Motiv, das bereits im Thumbnail des Videos die Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist der menschliche Schädel. Auf dem Bild von James L. Stanfield, beschrieben im Kapitel ‹Orthodoxe Bildwelten im digitalen Raum› im grossen Format, trumphen die Schädel in einer Krypta mit einer beinahe verstörenden Quantität auf. Mit einem orthodox oder katholisch geprägten Blick aber wirkt diese Vielzahl an Schädel sehr viel weniger befremdlich, und ist geprägt von Konnotationen des Mystischen und Heiligen. Die Überreste in der Krypta stammen von Mönchen aus Klöstern auf Athos. Im orthodoxen Kontext sind menschliche Überreste, besonders in religiösen Institutionen, sofort an Reliquien gebunden. Als physische Überreste von Heiligen dienen sie, ähnlich wie die Ikonen, als direkteste Verbindung zur Heiligkeit für Gläubige, die mit den Reliquien in – manchmal sogar physischen – Kontakt kommen.

Bedenkt man aber, aus welcher Szene Justin Marler kommt, macht sich ein anderer Kontext für den Schädel auf. Im Punk und Metal sind Schädel eines der verbreitetsten Symbole, die überall anzutreffen sind. Dahinter sind verschiedene Gedanken, sie können als Zeichen für Rebellion gelesen werden, als Symbol des Todes, oder gar Memento Mori aus dem Barock rezyklieren.

Dieses Zusammentreffen zweier verschiedener Kontexte, die beide eine starke Prägung auf das verwendete Symbol aus-

geübt haben, führt zu vielschichtigeren und facettenreicheren möglichen Verwendungen des Symbols. Ein solcher Moment wird im grossen Format im Kapitel ‹Sakrale Bilder & Ikonen im digitalen Unraum› beschrieben. Mit einem kontextlosen Schädel auf schwarzem Grund zu beginnen und dann durch eine Erweiterung der Umgebung zur Ikone der Kreuzigung Christi zu gelangen spielt sehr bewusst mit genau dieser Spannung, deren Konstellation mit der ersten Ausgabe von *Death to the World* gesetzt wurde.

Erbsünde

Ein Kanal wie *harmony* oder eine Publikation wie *Death to the World* können sich, in dem sie sich in die Tradition des orthodoxen Glaubens als Religion oder einer orthodoxen Kirche als Institution stellen, ein vorerst unbegrenztes Grundvertrauen von Gläubigen sichern. Ohne konkrete Anzeichen einer Häresie sind sie nämlich für die eigenen Glaubensgeschwister nur – im einschränkenden Sinne – ein weiteres Sprachrohr des eigenen Gottes und seiner Lehre. So existiert auch eine kleinere Hürde zur Missionierung neuer Mitglieder, als wenn die Gruppe vom eigenen definierten Glaubenskontext als Sekte eingestuft würde. Diese Hürde ist bei diesen beiden Beispielen ihren spezifischen Zielgruppen gegenüber sogar noch sehr viel tiefer, als bei den traditionellen Glaubensinstitutionen, in deren Nähe sie sich ansiedeln. Das gewählte Medium, in dem die Weitergabe der eigenen Ideen stattfindet, ist sehr präzise auf die Zielgruppe ausgelegt.

Soweit, so gut. Da dieses Modell aber nur funktioniert, wenn man sich generalisierend in einen ungenau definierten – jedoch im Eigenverständnis allgemeingültigen – Kontext stellt, verhindert das auch eine Abgrenzung gegenüber von Ideen und Ballast, die sich über die Jahrhunderte in den Grundbasis des Glaubens eingenistet haben. Es ist aber so, dass aus heutiger Sicht viele dieser Ideen untragbar sind. Interessanterweise scheint dieses Modell nicht darunter zu leiden, dass nur wenig

Differenzierung vorgenommen werden kann. Dieses inhärente Vertrauen, das zu wachsen scheint, je weniger die eigene Tradition kritisch hinterfragt wird, lässt sich auch ziemlich einfach ausnutzen. Insbesondere in schnelllebigen Medien wie periodisch erscheinenden Zines oder Video-Essays auf YouTube kann man durchaus auch nebst den traditionellen Grundanschauungen subversiven Inhalt einschleusen und in einem durch Traditionen vor Skrupel gegenüber diesem Unterwandern geschütztem Paket servieren.

Epilog

Abschliessend möchte ich die Arbeit in einigen kurzen Sätzen Revue passieren lassen.

Das gewählte Video von *harmony* wurde betrachtet und die ihm zugrundeliegende Bildwelt analysiert. Das wurde mit dem adaptierten Text verknüpft und in einem breiteren Kontext verortet. Dieser Kontext wurde anhand von wissenschaftlichen Diskursen abgesteckt und geöffnet. Eine persönliche, einordnende Sicht ergänzte die nüchterne, wissenschaftliche und betrachtende Perspektive.

Die so erschlossene Konstellation wird als ein Phänotyp verstanden, anhand dessen abstraktere Strukturen erschlossen und aufgezeigt werden können. Die Arbeit beschäftigt sich mit digitaler Spiritualität, mit orthodoxen christlichen Bildtraditionen, aber auch mit sich verselbstständigenden Dynamiken in selektierten Kreisen und wie diese den ihnen zugrundeliegenden Diskurs verfremden und verschärfen.

Sowohl der Inhalt, als auch die Form dieser Arbeit wurde über das Semester hinweg erarbeitet und die Gesamtheit des Unterfangens wird als künstlerisch-forschende Arbeit verstanden. Es soll so ein Zugang zu den vertieften Diskursen geschaffen werden und es soll zum Nachdenken über die aufgezeigten Dynamiken anregen, ausgehend und geleitet von der Form. Ein ephemerisches Netz in ein physisches Format gebunden, aber nicht zum Stillstand verdammt, sondern zum Erschliessen einladend.

Weitere Informationen zur Publikation sind im grossen Format zu finden.

© 2025, Luca Blum

