

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

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.

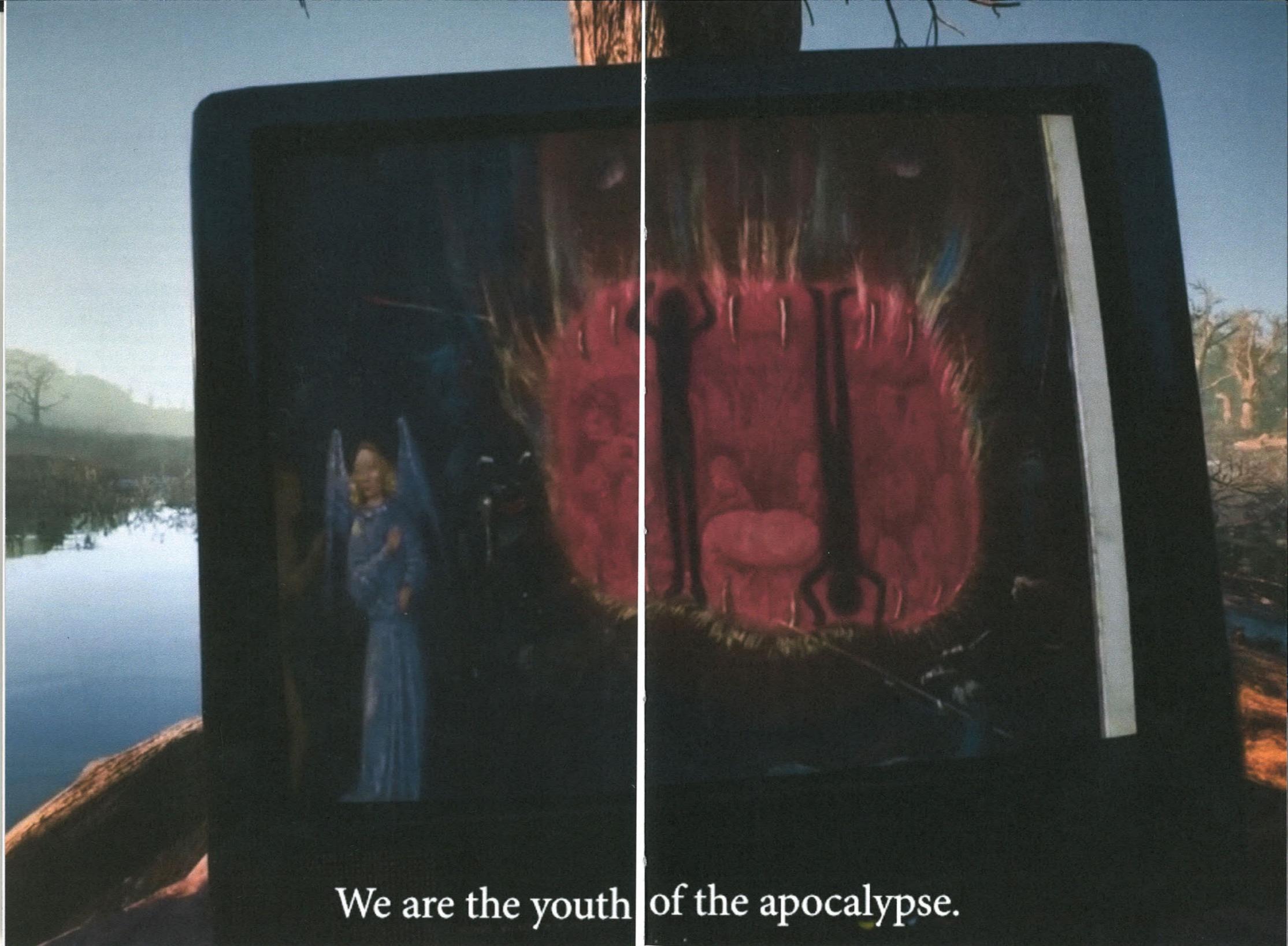
Ich hoffe, dass die Teile dieser Arbeit sich bei der Lektüre gegenseitig bekräftigen und ergänzen und so ein Überblick über die komplexe Materie gewonnen werden kann. Unten findet sich ein QR-Code zum behandelten Video auf YouTube, damit die beschriebenen Stellen auch direkt konsultiert werden können.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

Gute Lektüre.

Luca Blum, 01.01.2025



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

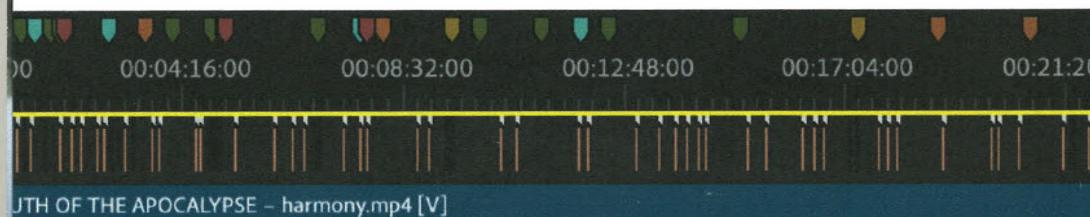
Die Einleitung ist der am dichtesten mit verschiedenem Bildmaterial bespielte Teil. Viele der später in einem spezifischen Kontext verwendeten Gemälde werden hier schon in Ausschnitten gezeigt und auch die 3D-gerenderten Szenen werden grösstenteils hier schon einmal bruchstückhaft aufgenommen. Der erste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

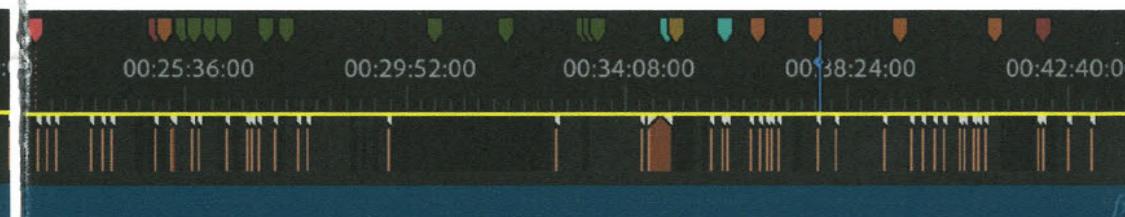
einem Scheinwerfer, in einem dunklen Raum, der sich durch ein Zoom gegen aussen als medialer Raum in einem Bildschirm herausstellt. Hier wird das Stilmittel des Screens im Screen das erste Mal verwendet. Der Screen glitched darauf zwischen Videomaterial von Werbung aus den 80ern und der Sequenz hin und 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 stilistisch zensiert. Die Filmaufnahme des jungen Mannes wird mit mit kindlich anmutenden Bleistiftzeichnungen zwischenschalten. 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 Szenarie 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.



6

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 Suizidgefährden. 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.

7



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 Marlerts 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 Marlerts Text ins Video adaptiert wurden. Die Fotografie zierte das Cover von Marlerts 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

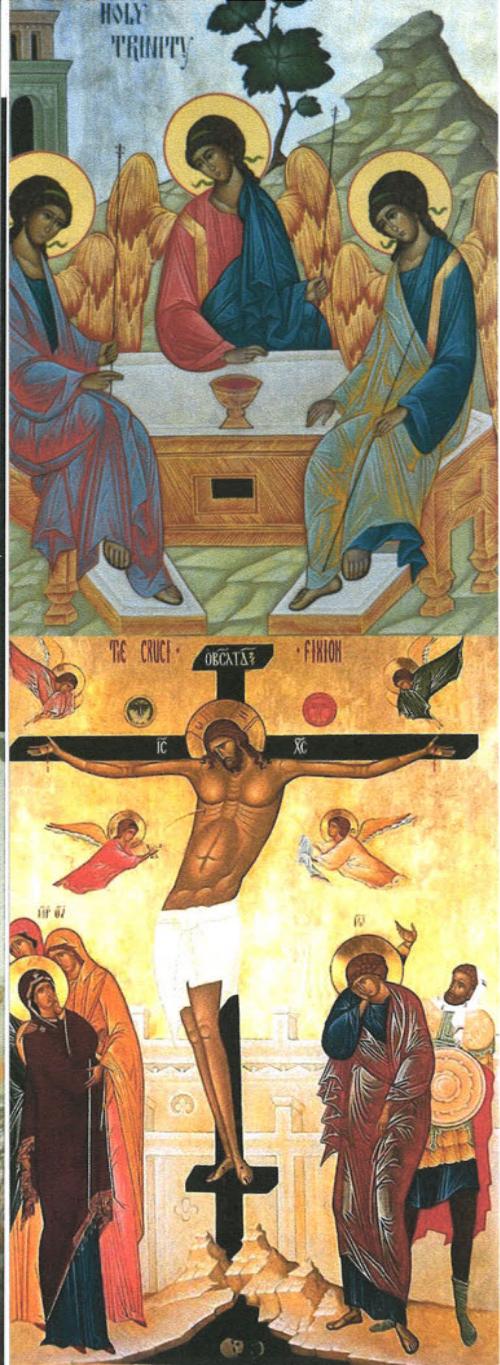
In der letzten Sequenz wird wiederum der Screen als Medium aufgegriffen. Während die abschliessenden Worte gesprochen werden, die einen sehr menschlichen, resignierten, aber vereinenenden Ton anschlagen, gleitet die Kamera aus dem Bildschirm heraus. Dieser schliesst sich ein erstes Mal gegen aussen ab, in dem eine Warnung über den niedrigen Batteriestand erscheint. Die abstrakte Bildwelt, die stets wieder aufgegriffen wurde, ist nun nicht mehr zugänglich. Als betrachdende 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-Bildweltgeholt-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.





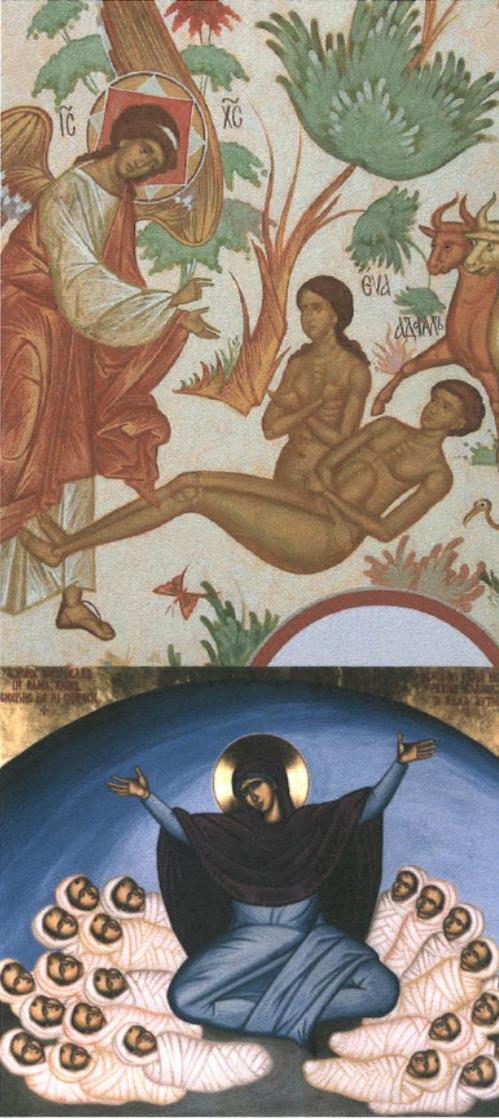
Sakrale Bilder & Ikonen im digitalen Unraum

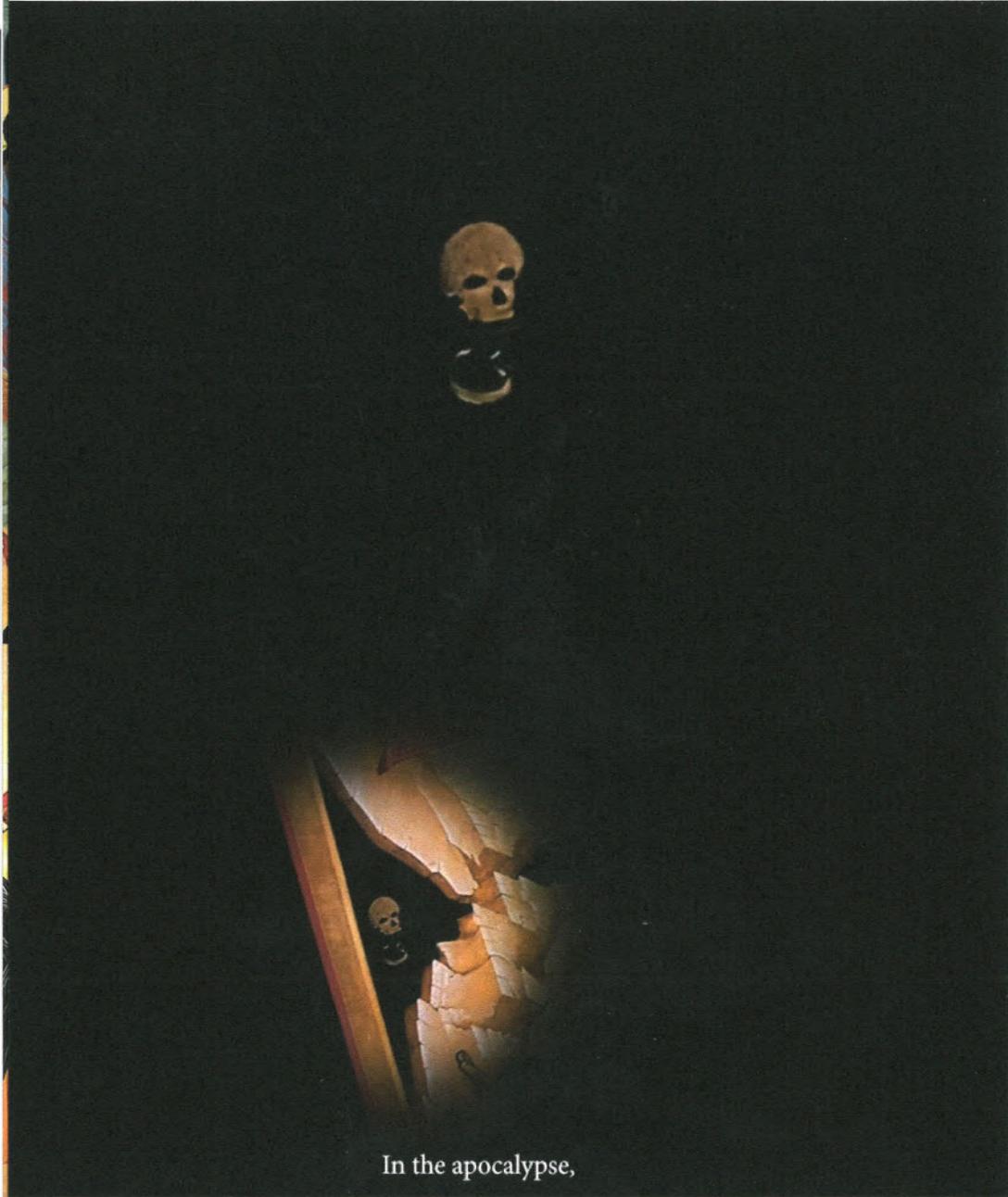
Eine spannende Eigenheit von Ikonen ist, dass sie von einem Prototypen ausgehend als zentrale Praxis der Bildtradition wieder und wieder kopiert werden. So verteilt sich die gleiche Ikone und damit die ihr zugeschriebenen Eigenschaften geografisch viel freier als es beispielsweise kanonisierte Meisterwerke 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,

16

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-

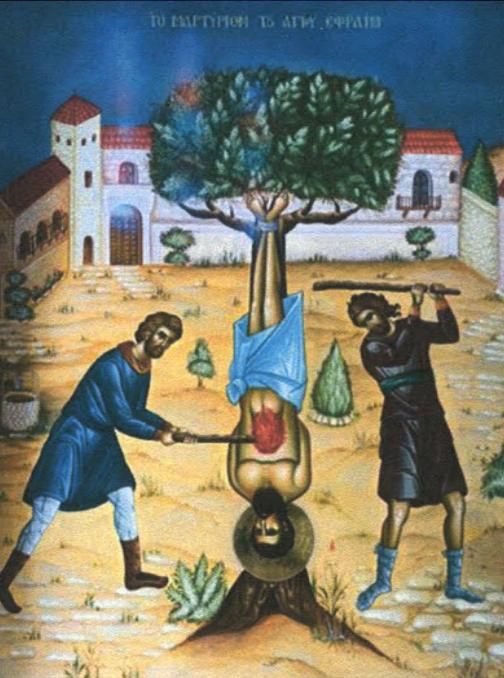
17



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

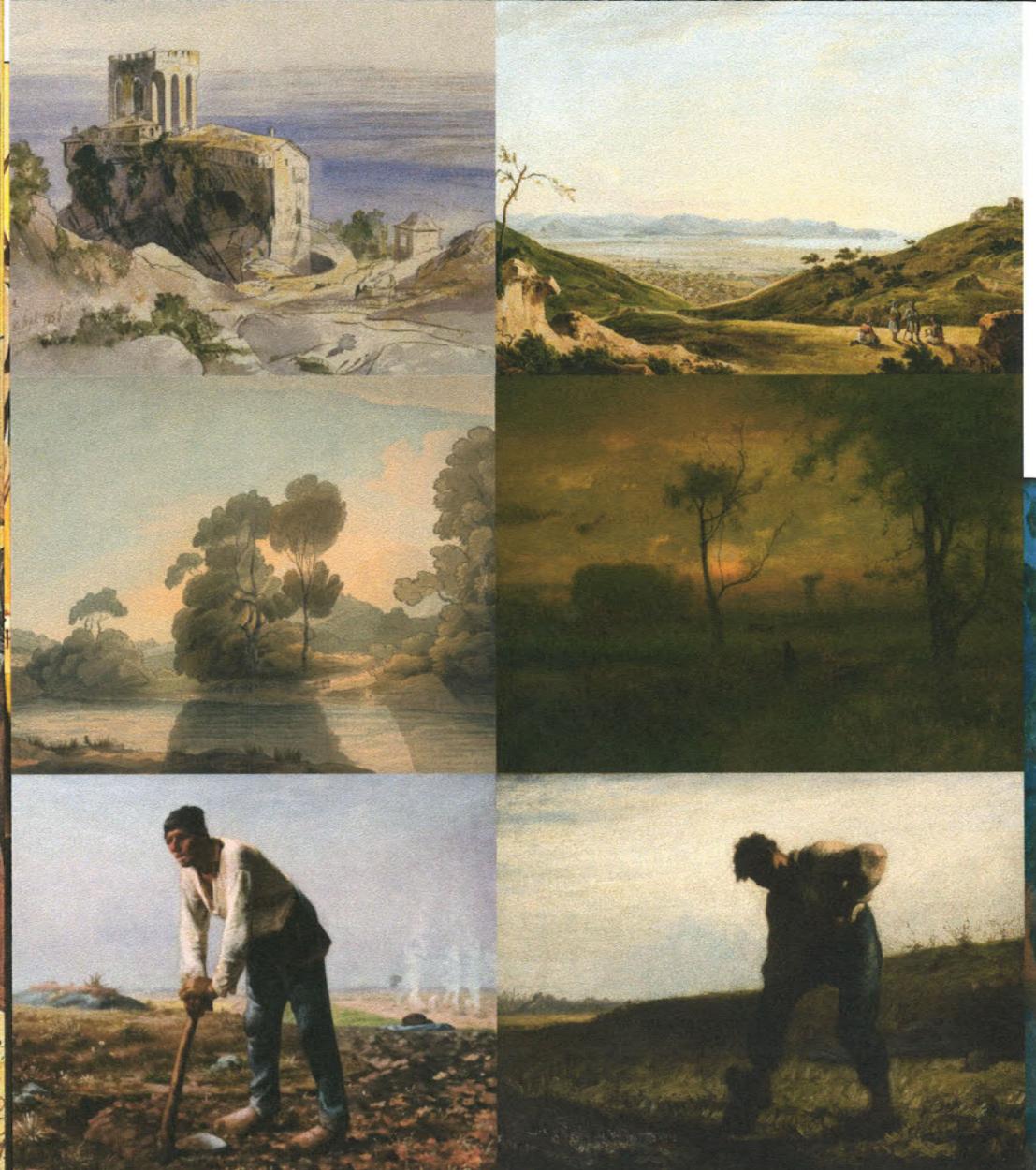
1421, bei den Vätern aus älteren Quellen überliefert um 1680.

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 Kloster 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 jahrhundertelang 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 Sonnenauf-

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 ich 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



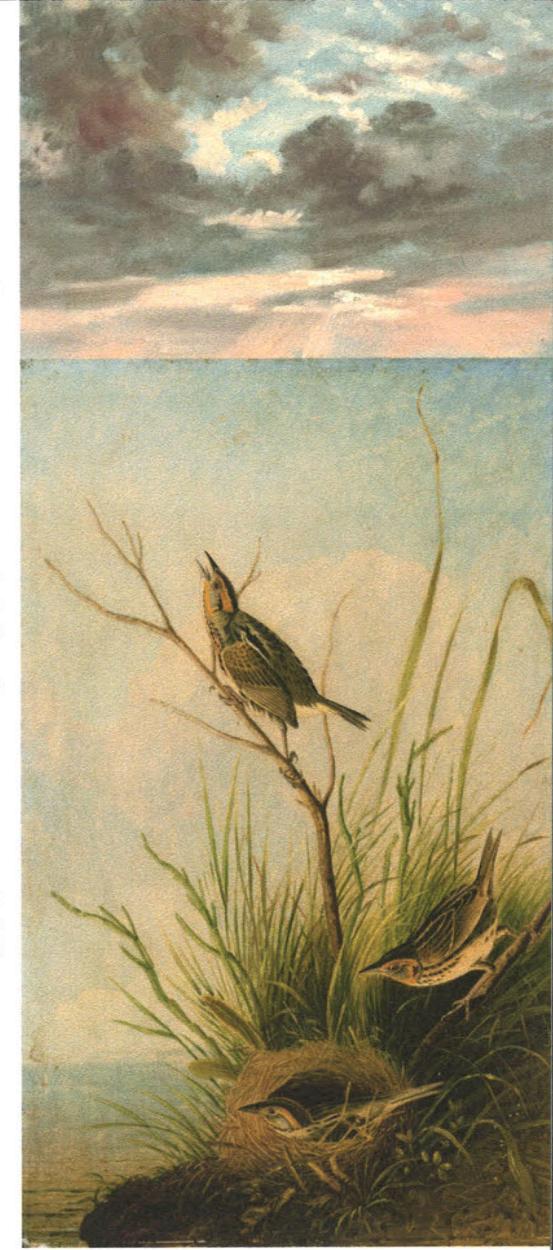
Die Bilder links werden alle benutzt, um einen bestimmten Abschnitt im Leben des Heiligen zu illustrieren. Die Ausbildung und sein Dienst als Priester in den oberen zwei Bildern von Victor Petrovitch Koudrine und von Theodoros Ralli, seine Gefangennahme durch ‹die Türken› im unteren Bild von Joseph Wright. In diesem Teil der Erzählung wird subversiv ein Narrativ der Türkentrümpferei 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 Kunstkanon 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 werden 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.





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

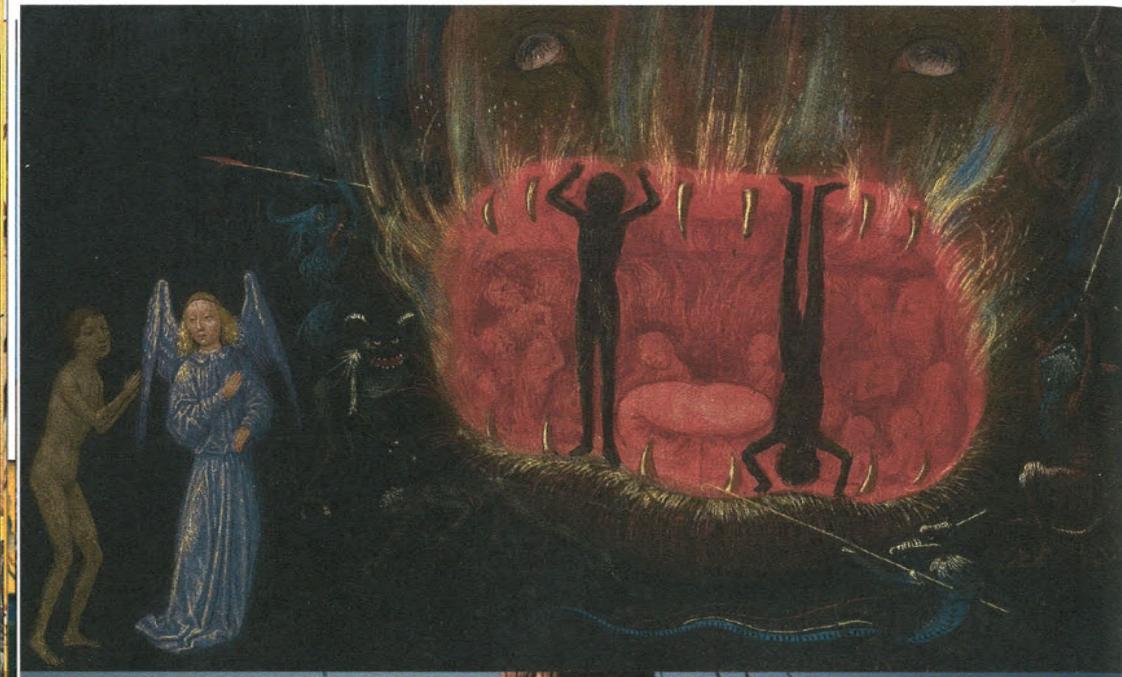
Die nächste Verwendung des Bildes mutet grotesk an. Die vorher schon benutzten Ausschnitte werden in einer schnell geschnittenen Abfolge kurz ohne gesprochenen Text eingeblendet, der Kontext der Sünde und des Leides wird subtil reaktiviert. Dadurch wird das Gemälde, die vorher verwendeten Ausschnitte 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-animierten 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 Manuscript. 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 Verdor-

benheit der Welt vor Augen geführt – am direktesten 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 Involvierung 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 Gesehene 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 Ein- drückes 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 (Lavra)*: 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, Temepera, 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-ef4406ea29>.

James L. Stanfield: *Fr. Macarius stapelt Gebeine im Leichenhaus, Simonopetra-Kloster, Mount Athos*, 1980er, Fotografie.
https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/593b4511a5790aa665fe6e43/1497130918209-5MHoDF23QE57KBBAWZKQ/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/tms:1172>.

Sakrale Kunst

Ikone der Heiligen Dreifaltigkeit, Kathedrale zur Heiligen Dreifaltigkeit, Boston. <https://www.flickr.com/photos/frted/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/2022/05/181823558-931918574276903-5762579380979215814-450x600-1.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 Corona-virus-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:

Lessebo Rough Natural 120 g/m²

kleines Format:

Profibulk Natural 1.1 100 g/m²

Gedruckt und gebunden im Druckatelier der HKB.

©2025, Luca Blum

