

Citation style

Vidović, Patricia: Rezension über: Liliya Berezhnaya / Christian Schmitt (eds.), *Iconic Turns. Nation and Religion in Eastern European Cinema since 1989*, Leiden: Brill, 2013, in: *Südost-Forschungen*, 72 (2013), S. 540-542, <https://recensio-stag.lorax.syslab.com/r/7df5cf782f294722a8bff8a7fa49cdb6>



copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

Die Lektüre dieser Studie ist recht mühsam, dennoch könnte sie für gezielte Fragen im Bereich der Gewaltforschung auf dem Balkan hilfreich sein.

Frankfurt/M.

Dunja Melčić

Iconic Turns. Nation and Religion in Eastern European Cinema since 1989. Hgg. Liliya BEREZHNYAYA / Christian SCHMITT. Leiden, Boston: Brill 2013 (Central and Eastern Europe. Regional Perspectives in Global Context, 3). 256 S., ISBN 978-90-04-25277-6, € 101,-

Das verstärkte Interesse am sogenannten „osteuropäischen“ Film innerhalb der letzten Jahre belegt, dass die komplexen Interdependenzen dieses Mediums mit den regionalen und politischen Bedingtheiten ein bislang noch unzureichend erforschtes Feld darstellen. Gerade hier bedarf es einer Gemeinschaftsarbeit von Filmwissenschaftlern und Historikern, um das Dreiecksverhältnis von Film, Politik und Geschichte freizulegen. Eingebettet in ein dichtes Produktionsnetzwerk, an dem unterschiedliche Akteure und Institutionen Beteiligung finden, nimmt das Medium Film von Anbeginn die Rolle eines Doppelagenten an: Einerseits gilt es als sensibler Seismograph gesellschaftlicher Befindlichkeit, der gerade durch seine politisch verstandene Ästhetik Repräsentationsordnungen spiegeln oder konterkarieren kann; andererseits erkannte man ihm bereits früh das Machtpotenzial zu, durch zirkulierende (Film-)Bilder auf Prozesse der Identitätsbildung einzuwirken.

An eben dieser Schnittstelle setzen auch die beiden Herausgeber LILIYA BEREZHNYAYA und CHRISTIAN SCHMITT in dem vorliegenden Sammelband an. Initiiert durch die gleichnamige Konferenz, die 2010 von dem Exzellenzcluster „Religion und Politik“ an der Universität Münster veranstaltet wurde, gehen sie in der Publikation der Frage nach, wie nationale und religiöse Zugehörigkeit im „osteuropäischen“ Kino insbesondere seit dem historischen (wie auch symbolischen) Wendepunkt 1989 verhandelt werden. Vor dem Hintergrund neuer Staatenbildungsprozesse und der ideologischen Ablösung vom Kommunismus liegt der Fokus auf dem beobachteten Anstieg nationalistischer Tendenzen und der verstärkten Instrumentalisierung bzw. dem Bedeutungszuwachs der Religion. Dreh- und Angelpunkt stellen dabei die bereits in den Geschichtswissenschaften eingehend untersuchten Doppelprozesse einer „Sakralisierung der Nation“ sowie einer „Nationalisierung der Religion“ dar, die hier im Spiegel des fiktionalen und dokumentarischen Films beleuchtet werden sollen.

Die insgesamt elf Beiträge der Filmwissenschaftler und Historiker verteilen sich auf drei Kapitel. Während es im 1. Teil unter „Institutional Powers“ um die strukturalen Verflechtungen von Orthodoxer Kirche und Staat in Russland geht (mit einer Ausnahme von John-Paul Himkas Untersuchung zum ukrainischen Kino), folgen in den weiteren beiden Kapiteln zu „Sacred and Profane Images“ sowie „Conflict, Trauma, and Memory“ Einblicke in den ungarischen, polnischen, tschechischen und postjugoslawischen Film.

Dem Hauptteil vorangestellt ist zuvorderst HANS-JOACHIM SCHLEGELS ausführlicher Überblick „Religion and Politics in Soviet and Eastern Cinema: A Historical Survey“ (33-63),

in dem er aus seiner ausgewiesenen Expertise im Gebiet der osteuropäischen Filmwissenschaft schöpft. Anhand des Ausgangsbeispiels von István Szóts Film „Emberék a havason (Men on the Mountain)“ aus dem Jahr 1942, der zugleich von Faschisten als „Kommunistische Propaganda“ sowie „Religiöse Agitation“ von Seiten der Kommunisten verurteilt wurde, stellt Schlegel schnell die Denkfigur dieser paradoxalen Verflechtung heraus: religiöse Motive wurden von beiden totalitären Regimen als Gefahrenpotenzial betrachtet. Gerade die Rückbesinnung auf die positive Wirkungsmacht der Orthodoxen Kirche unter Stalin dient Schlegel als Ausweis für die strukturelle Nähe zwischen Totalitarismus und orthodoxem Ritualglauben sowie ihrer Ikonographie. Schlegel spannt hier – durchaus im Sinne einer thematischen Einführung – einen großen zeitlichen Bogen von der Avantgardezeit bis hin zum spiritualistischen Film der 1990er Jahre. In einem film- und medienwissenschaftlichen Sinne fruchtbar werden seine Ausführungen insbesondere dann, wenn – wie bei Eisenstein und Vertov geschehen – das religiöse Element einer semiotischen Analyse unterzogen und in eine ästhetische Qualität umgewandelt wird. Ebenso aufschlussreich, wenn auch nur angerissen, ist die Diskussion um jene vielbeschworene *transzendente Spiritualität* in den Werken Tarkovsky's oder des Ungarns Béla Tarr. Hier wird deutlich, dass sich die Erfahrung des Religiösen durchaus nicht in der bloßen Evokation religiöser Motive erschöpft, sondern eingeht in die Bildwirkung und -gestaltung.

Unter dem 1. Kapitel „Institutional Powers“ wird Schlegels Vorwegnahme institutioneller Verflechtung schließlich anhand konkreter Fallbeispiele aus der gegenwärtigen Kinoproduktion vertieft. So analysiert unter anderem NATASCHA DRUBEK in ihrem Aufsatz „Russian Film Premiers in 2010/11“ (81-98) anhand zweier konziser Fallstudien die Produktionsbeziehungen zwischen der russischen Filmindustrie und der Russisch-Orthodoxen Kirche. Am Beispiel zweier Historienfilme „Pop“ (The Priest) von Vladimir Khotinenko und Nikita Mikhalkovs „Utomlennye solncem“ (Burnt by the Sun) stellt Drubek sowohl die zeitliche Nähe des Premierendatums mit religiösen Feiertagen als auch die Distributionswege der Filme heraus. Damit gelingt es ihr aufzuzeigen, welchen strukturalen Schritten eine Sakralisierung der nationalen Geschichtsschreibung und -erinnerung in diesem Fall folgt und welche Rolle das Kino im Zuge einer Wiederentdeckung der orthodoxen Identität in Russland spielt. Einen ähnlichen Weg schlägt LILIYA BEREZHNYAYA ein, die in „Longing for the Empire: State and Orthodox Church in Russian Religious Films“ (99-120) umgekehrt der Frage nachgeht, inwiefern sich im Genre des Doku-Dramas ein erneuter „imperial“ und „religiöser“ Turn im russischen Kino auf die historischen und politischen Debatten niederschlägt.

Unter dem 2. Kapitel „Sacred and Profane Images“ wird der bisherige Schwerpunkt von Russland verschoben und auf mittel- bzw. südosteuropäische Filmkontexte ausgeweitet. Der Aufsatz von JAN ČULIK „The Godless Czechs? Cinema, Religion, and Czech National Identity“ (159-182) beginnt in vielversprechender Abgrenzung zu den vorangegangenen Texten mit einer Betonung der atheistischen Glaubenshaltung in der tschechischen Bevölkerung. Čulik verdeutlicht zwar anhand einer reichhaltigen Dichte an filmhistorischem Material die stete kritische Verhandlung religiöser Topoi im tschechischen Film; doch wählt er anstelle einer gezielten Fokussierung einen phänomenologischen Ritt durch die (anti)religiöse, spiritualistische, esoterische und letztlich sogar jüdische Motivgeschichte von den 1950ern bis heute. Die Erwähnung von über 60 Filmtiteln auf knapp 21 Seiten

verunmöglichen letztlich eine differenzierte Erörterung derselben, so dass die Auslassung der strukturalen und ästhetischen Qualität der genannten Filmbeispiele leider zu keinem bleibenden Erkenntniswert führt.

Einen erfrischend anderen Ansatz verfolgt CHRISTIAN SCHMITT mit seinem Beitrag „Beyond the Surface, Beneath the Skin“ (183-199), in dem er sich dem ungarischen Experimental-Filmmacher Györgi Pálfi zuwendet. Als Film- und Medienwissenschaftler stellt er zuvorderst die dringlichste und kritischste Frage, vor deren konkreter Beantwortung sich der Band bislang gescheut hat: „What is a ‚religious film‘?“ (183). Ausgehend von Paul Schraders Definition des *Transzendentalen Stils* geht es Schmitt jenseits religiöser Topoi gezielt um die medialen Möglichkeiten des Kinos, Immanenz und Transzendenz in Beziehung zu setzen, um das Heilige zu „repräsentieren“. Anhand der beiden Filme *Hukkle* und *Taxidermia* untersucht er die transzendentalen Elemente innerhalb einer surrealistischen Ästhetik und stellt die Bedeutsamkeit der Form heraus, mithilfe derer das (Film-)Wunder erst in Erscheinung treten kann.

Aus dem letzten Teil des Bandes sei schließlich noch MIROSLAW PRZYLIPIAKS Aufsatz „Memory, National Identity, and the Cross“ (217-236) hervorgehoben, in dem anhand zweier Dokumentarfilme der Regisseurin Ewa Stankiewicz aufschlussreich die gesellschaftliche Spaltung infolge der Verarbeitung der Flugzeugkatastrophe von Smolensk beschrieben wird, bei der unter anderem der Präsident Lech Kaczyński ums Leben kam. Indem Przylipiak die beiden gegenläufigen Diskurse – den religiös-nationalen und den antikerikal-säkularen – als kennzeichnend für die gegenwärtige Situation Polens herausstellt, gelingt ihm die Skizzierung einer ambivalenten Gesellschaftsrealität, die mit dieser Problematik auch nicht zwangsläufig eine „osteuropäische“ sein muss.

Was die Beiträge dieser Publikation insgesamt auszeichnet, ist, dass sie sich dem komplexen Thema *Nation and Religion in Eastern European Cinema* stellen und es in der Tat mit (film)historisch fundiertem Anschauungsmaterial füllen. Die einzig zu bemängelnde Schwachstelle ist nur eben jene Verfehlung des eigentlichen Titels: die Behandlung des sog. *Iconic* bzw. *Pictorial* Turn, der von den Herausgebern zwar eingangs erwähnt wird, sich als aufschlussreiche Analysekategorie in den Texten (bis auf Schmitt) jedoch kaum widerspiegelt. Anstelle eines Turns wird vielmehr eine historische Kontinuität der national-religiösen Aushandlungsprozesse im Film nachgezeichnet. Zudem verkennt die Konzentration auf religiöse Motive, Narrative und Topoi die ambivalente Rolle des Bildes selbst – das *Icon* hat den religiösen Kontext schon längst verlassen und bedient sich stattdessen seiner Semantik. Diskussionswürdig wären daher auch die Funktionsweisen einer selbstbezüglichen und profaniserten *Bildsakralität* sowie die Rolle des *autonomisierten* Icon als Machtdispositiv gewesen, das nicht nur instrumentalisierte Spielball offizieller Geschichtsnarrative ist, sondern als eigenständiger Agent Prozesse beobachten, aufdecken und kommentieren kann. So bleibt denn trotz der Expertise der hier versammelten Mikrostudien leider der Eindruck zurück, das Medium Film liefere bislang lediglich den Vorwand, um das zu diskutieren, was man unter dem „problembehafteten“ Zusammenhang von Nation und Religion im „Eastern European Cinema“ ohnehin zu finden beabsichtigt hat.

München

Patricia Vidović