

Wolfgang Schlott

Jelena Jazo: Postnazismus und Populärkultur: Das Nachleben faschistoider Ästhetik in Bildern der Gegenwart

2017

<https://doi.org/10.17192/ep2017.3.7544>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schlott, Wolfgang: Jelena Jazo: Postnazismus und Populärkultur: Das Nachleben faschistoider Ästhetik in Bildern der Gegenwart. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 34 (2017), Nr. 3. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2017.3.7544>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Jelena Jazo: Postnazismus und Populärkultur: Das Nachleben faschistoider Ästhetik in Bildern der Gegenwart

Bielefeld: transcript 2017 (Image, Bd.109), 283 S., ISBN 9783837637526, EUR 34,99

(Zugl. Dissertation an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, 2016)

„Eine übergreifende, dezidiert bildanalytische Aufarbeitung des Nachlebens faschistoider Ästhetik in der Populärkultur [ist] bislang ausgeblieben“ (S.10). Diese These einschränkend verweist die Autorin auf eine Reihe von Untersuchungen (Schultz, Sonja W.: *Der Nationalsozialismus im Film: Von Triumph des Willens bis Inglorious Basterds*. Berlin: Bertz + Fischer, 2012; Seeßlen, Georg: *Das zweite Leben des Dritten Reichs: (Post)nazismus und populäre Kultur*. Berlin: Bertz + Fischer, 2013; Stiglegger, Marcus: *Nazi-Cbic und Nazi-Trash: Faschistische Ästhetik in der populären Kultur*. Berlin: Bertz + Fischer, 2011), in denen bestimmte

Segmente einer faschistoiden Ästhetik in der deutschen Nachkriegskultur untersucht wurden. Jedoch, so Jazo, fehle bislang „eine methodische Anbindung der Forschungsansätze an bildtheoretische Überlegungen“ (S.10).

Ausgehend von ihren beiden Untersuchungsfeldern Postnazismus und populäre Kultur definiert sie faschistoide Ästhetik als etwas, „was visuell anschlussfähig an den Bilderkanon und die expressive Außenseite des deutschen Nationalsozialismus erscheint“ (S.17). Dabei teilt sie die Position der internationalen Forschung, dass der Nationalsozialismus „kein genuin eigenes Repertoire ästhetischer Ausdrucksmittel entwickelt hat“ (ebd.). Allerdings schränkt sie die Funktion

dieses Argumentationsstrangs insofern ein, dass ihrer Meinung nach „bestimmte Bilder ihre faschistoide Konnotation allein durch die Parallelität respektive die Konvergenz mit Motiven [...] anderer nicht-faschistischer Zeichensysteme keineswegs verlieren“ (ebd.). Diesen eigenständigen methodischen Ansatz begründet Jazo auch im Hinblick auf die Verwendung von faschistoider Ästhetik, die sie als „nazistisch anmutende Ästhetik der Popkultur“ (S.19) bezeichnet. Die im Anschluss daran vorgenommene Definition der Popkultur in ihrer doppelten Funktion als Affirmation und als Subversion gesellschaftlicher Ordnungen zeichnet sich unter Verweis auf die vielschichtige wissenschaftliche Forschung durch ein hohes Maß an Flexibilität und Folgerichtigkeit aus. Dieser Eindruck verstärkt sich mit dem Blick auf die vier umfangreichen Untersuchungsabschnitte, die das faschistoide Bildprogramm im Kontext populärer Kultur erfassen, indem sie das Bildthema in verschiedenen Kulturbereichen (Kunst, Film, Internetkultur, Mode, Spiel- und Fankultur wie auch Musik) entwickelt. Kern ihres methodischen Ansatzes sind die bildwissenschaftlichen Überlegungen, in denen unter anderem Bildkomplexe und Bildrelationen unter Verweis auf Aby Warburgs Begriff vom Nachleben der Bilder untersucht werden. Der fünfte Abschnitt erfasst dominante Bilddiskurse faschistoider Ästhetik in der populären Kultur, wobei sich Jazo auf die Rezeption von Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (1935), die Popmusik der Gruppe Rammstein, die

englische Band Hurts, die slowenische Gruppe Laibach und auf die verkitschten Natur- und Heimatbilder in den deutschen Nachkriegsfilmen konzentriert. Besonderes Augenmerk richtet sie auf die Figur Adolf Hitlers als ‚Ikone des Populären‘, indem sie unter Verweis auf Lydia Hausteins *Global Icons: Globale Bildinszenierungen und kulturelle Identität* (Göttingen: Wallstein, 2008, S.252) von einem unzerstörbaren Kern der zahllosen popkulturellen Hitler-Derivate spricht. Dazu gehören nicht nur Hitler-Hipster im Internet, die Wiederbelebung der Hitler-Figur im Musikvideo *Ich bin Adolf Hitler* (2013) der Berliner Hip-Hop-Band K.I.Z., sondern auch uniformierte Masseninszenierungen, in denen nach Gustav Le Bon (vgl. *Psychologie der Massen*. Stuttgart: Kröner, 1982) die Gestalt des ‚Führers‘ in der Massenseele verortet werden kann. Besonders aufschlussreich sind ihre vergleichenden Studien zu dem Film *Star Wars* (1977), in dem „architektonisches Setting, die Aufnahmeperspektive und die Bildregie“ (S.209) an die Schlussszenen in *Triumph des Willens* erinnern würden. Auch andere dominante Bilddiskurse, wie Lady Gagas Showeffekte oder ein Musikvideo der US-amerikanischen Rapperin Nicki Minaj aus dem Jahr 2014, operierten mit nazistischer Symbolik.

Bei der Beantwortung der Frage nach dem Nachleben faschistoider Bildästhetik in der gegenwärtigen visuellen Kultur kommt Jazo unter Verweis auf Seeßlens Aussage, dass die faschistische Ästhetik eine sonderbare Abart von Pop sei, „die sich

nicht mehr verbraucht, sondern ewige Gültigkeit verlangt“ (Seeßlen zit. nach Jazo, S.229) zur abschließenden These, dass das Bild des Nationalsozialismus einem Palimpsest gleiche, der durch seine popkulturelle Rezeption vielfach überschrieben, umgedeutet und neu interpretiert werde. Diese auch an zahlreichen Abbildungen belegte Behauptung erläutert sie in ihren abschließenden Ausführungen. So stelle die SS-Uniform einen zentralen Bezugspunkt für die Popkultur dar. In diesem Kontext stellt Jazo heraus, dass „Uniform und Masse in einem reziproken Verhältnis zueinander stehen: Die Uniform wird benötigt, um das Individuum zu entgrenzen und den Einzelnen völlig im Ganzheitsleib der Masse aufgehen zu lassen“ (S.246). Noch zwingender ist das Ergebnis ihrer Analyse, dass „uniformierte Massenchoreografien ein genuin bildmediales Thema sind“ (S.247), in dem Visualität „das konstituierende Strukturprinzip uniformierter Masseninszenierung“ (ebd.) sei. Die Bildarchitektur in Nazifilmen, in dem „der Geist totalitärer Ästhetik [...] durch die visuellen Medien absor-

biert“ (ebd.) werde, widerspiegele sich in populären Filmen wie *The Lion King* (1994) oder *Star Wars*. Ebenso überzeugend sind ihre Verweise auf Musikvideos, wie zum Beispiel Lady Gagas *Alejandro*, in dem die Gestaltung der Kostüme der Tänzer an SS-Uniformen angelehnt sei (vgl. S.248).

Aus diesen Untersuchungen ließen sich, so Jazo, auch Konsequenzen ziehen, wie die Medienpädagogik auf die gleichsam magische Anziehungskraft der postfaschistischen Bilder reagieren müsste. Sie schlägt vor, nach Art von Warburgs Bilderkartografie ein visuelles Mapping zu entwickeln, in dem „Bilder zu bestimmten ikonografischen Themen gesammelt, geordnet und ausgewertet werden“ (S.250). Eine solche wissenschaftspropädeutische Methode könne auch aus didaktischer Perspektive in Schulen zur Analyse von Bildern eingesetzt werden. Die Umsetzung dieses sicherlich aufschlussreichen Experiments könnte als mediales Projekt beispielsweise an weiterführenden Schulen umgesetzt werden.

Wolfgang Schlott (Bremen)