

I. „A nasty character indeed“ – David Bowies mediale Inszenierung des Thin White Duke und Pop als Faschismus

Als Pop-Phänomen präsentiert sich David Bowie Mitte der 1970er-Jahre als ein Wesen, das die Grenzen von Privatmann und öffentlicher Figur, von Schauspieler und Musiker, von Person und Persona überschreitet. Er oszilliert als öffentliche Figur in dem Zwielficht von Signifikant und Signifikat und erzählt seine Geschichte mit Hilfe aller verfügbaren Medien von Film und Bühne über Platte und Konzert zu Interview und Kleidung. 1976 gibt er in Nicolas Roeg's Film *The Man Who Fell to Earth* Thomas Newton, einen empfindsamen und hochintelligenten Außerirdischen, der letztlich an der Rohheit der menschlichen Beziehungen zu Grunde geht. Der Presse präsentiert er sich als Kokainjunkie und Okkultist, der in Los Angeles seine Psychosen auslebt. Dann bekennt er sich öffentlich zum Faschismus: Er feiert Hitler als Popstar, kokettiert mit Gestapo-Mantel und zeigt (angeblich) den Hitlergruß. Auf der Bühne und auf seinem aktuellen Album *Station to Station* (1976) spielt er den Thin White Duke, einen emotional erkalteten Aristokraten, der ein imaginäres „Deutschtum“ zwischen Boheme der Weimarer Republik, Arier-Ideal, expressionistischem Film und Düsseldorfer Avantgarde aufführt. Dieser Text versucht jene Inszenierungsebenen, die Semantik dieses Pop-Textes, den Bowie der Öffentlichkeit anbietet, aufzuschlüsseln. Dafür sollen auch kurz Vorgeschichte und Hintergründe jener oben angedeuteten Entwicklungen skizziert werden.

Mitte der 1970er-Jahre ist David Bowie auf einem ersten Gipfel seiner Karriere. Wie Simon Frith aufzeigt, verkörpert Bowie jetzt einen Kult von Jugend und Berühmtheit, der in Andy Warhols Factory vorgedacht wurde: „(...) it was increasingly the idea of stardom itself that interested him (...) being a role packed with aesthetic possibilities.“¹ Schon 1973, so stellt Simon Frith² fest, gibt es in beinahe jeder britischen Stadt eine kleine Gemeinde von Bowie Anhängern: Glam Rock-Fans mit bunt gefärbten Haaren, die sich, wie Bowie auf dem Cover des *Aladdin Sane*-Albums (1973), einen rot-blauen Blitz ins Gesicht gemalt haben. Bowie zeigt ihnen, wie man als „normaler Typ“ durch Style, Kleidung und Verhalten zum Star im Kleinen werden kann. Er eröffnet gerade proletarischen Jugendlichen Alternativen zu gängi-

¹ Frith, Simon (1983) Only Dancing: David Bowie Flirts with the Issues. In: McRobbie A. (Hrsg) *Zoot Suits and Second-Hand Dresses: Anthology of Fashion and Music*. London 1989. 132-140, 134.

² Vgl. Frith 1983, 137.

gen Identifikationsmöglichkeiten und Selbstverständnissen: (...) what they learned from him was how to keep cool under pressure.“³ Bowie vermittelt den Eindruck, dass er die vollständige Kontrolle über eigene künstlerische und emotionale Produktionsmittel inne habe. DSeine Musik klingt – trotz aller Experimente und Avantgarde-Spuren – organisiert, sauber und aufgeräumt, nie chaotisch, ge- oder zerstört. Das erklärt auch seinen großen Erfolg im Mainstream.⁴ Bowies Karriere, so wiederum Frith⁵, (...) is interesting not because of anything he has stood for specifically but because of what it reveals about the making of pop meaning.“ Wie berechnend Bowie bei diesen (Selbst)inszenierungen wirklich vorgegangen ist, muss Spekulation bleiben.

Retrospektiv ist Bowies öffentliche Geschichte - wie fast jede Popkarriere - eine Heldenreise im Sinne Joseph Campbells. Ehe er vom Popstar der 1970er zum Superstar der 1980er aufsteigt, muss er – wie jeder mythologische Held – seine Reise durch den Schatten, die tiefste Höhle, den „Bauch des Walfischs“⁶ antreten. Diese Reise durch die Dunkelheit absolviert Bowie in den Jahren 1974-1976. Er selbst erklärt jene Zeit zu seiner düstersten und zeichnet von sich das Bild eines wenig vertrauenswürdigen Drogenwracks.⁷ Für die Presse allgemein - im Speziellen 1976 für Cameron Crowe im *Rolling Stone* und im *Playboy*⁸ - gibt er einen psychotischen Kokainjunkie, der sich nur von Paprikaschoten und Milch ernähre. Während Biographen und Journalisten diese Inszenierung des Absturzes immer weiter verbreiten⁹, ist Bowie in jener Zeit eigentlich ausgesprochen produktiv. Mit dem Disco-Sound auf *Young Americans* gelingt im 1975 ein musikalischer Neuanfang. Er feiert 1976 in *The Man Who Fell to Earth* sein Spielfilmdebüt und beschäftigt sich mit dem Soundtrack. Er produziert das Album *Station to Station* und erfindet die dazugehörige Bühnenfigur des Thin White Duke. 1976

³ Frith 1983, 136.

⁴ Vgl. Frith 1983, 139.

⁵ Frith, 1983, 133.

⁶ Campbell, Joseph. *Der Heros in tausend Gestalten*. Berlin 2011, 103f.

⁷ Vgl. Parsons, Tony (1993). David Bowie Interview. In *Arena (Spring/Summer 1993)*. Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://welcomebackbowie.wordpress.com/articles/david-bowie-interview-in-arena-springsummer-1993/>.

⁸ Crowe, Cameron: Ground Control to Davy Jones. *Rolling Stone*, February 1976 bzw. Crowe, Cameron: Candid Conversation: An outrageous conversation with the actor, rock singer and sexual switch-hitter. *Playboy*, September 1976.

⁹Brooker, Will. Experimentelles Projekt. Ein Jahr leben wie David Bowie gelebt hat. Will Brooker im Gespräch mit Martin Böttcher. In *Deutschlandfunk Kultur. Tonart* (11.01.2016). Abgerufen am 19.08. 2019, von https://www.deutschlandfunkkultur.de/experimentelles-projekt-ein-jahr-leben-wie-david-bowie.2177.de.html?dram:article_id=342131.

stellt er das Album auf der *Isola*-Tour vor, ehe er nach Europa übersiedelt. Der Geschichte des Absturzes widersprechen auch David James'¹⁰ Bilder am Set von *The Man Who Fell to Earth*. Sie zeigen einen entspannt und inspiriert wirkenden Bowie, der konzentriert und fokussiert arbeitet: „He is still glowing from the experience and (...) the healthiest he's been in years.“¹¹ Selbst wenn Bowie in jenen Jahren knapp an einer Drogen induzierten Psychose vorbeigeschrammt sein sollte, bleibt er Meister der eigenen Inszenierung. Auch widerspricht der Kokainkonsum nicht seinem unerbittlichen Arbeitsethos:

*„I hate downs and slow drugs like grass. I hate sleep. I would much prefer staying up, just working, all the time. Work, work, work. . . . I don't want to be just another honest Joe. I want to be a supersuperbeing and improve all the equipment that I've been given to where it works 300 percent better.“*¹²

Letztlich hat Bowie neben 25 Studioalben, diversen Konzeralben und Kooperationen, vier Soundtracks und Beteiligungen an Soundtracks, eine Filmographie von fast 30 Werken aufzuweisen. Von *Ziggy Stardust* bis zu *The Blind Prophet* hat er sich künstlerisch mehrmals neu erfunden: nicht grundlos war er schon 1966 Schüler des Pantomimen und Schauspielers Lindsay Keith Kemp. 2013 präsentierte eine konvolutenreiche Ausstellung im Londoner Victoria and Albert Museum sechzig verschiedene Bühnenkostüme. In diesem „Unternehmen Bowie“, das - wie Frith (siehe unten) andeutet, das „pop object“ neu definiert, ist Musik nur ein Teilaspekt. Bowie wird sich - spätestens durch den Glam Rock der 1970er - bewusst, dass (Rock)-Musik sich zu einem Phänomen der Massenkommunikation, der Show und des Theaters entwickelt. Bowie wird zum Gesamtkunstwerk: „Everybody wanted to see the freak. I lie. It's quite easy to do. I don't give a shit. Rock 'n' roll is acting. All my albums are just me acting out certain poses and characters.“¹³ Nicht zuletzt auf Grund dieser Selbstzuschreibungen, tritt, nach Ansicht des Autors, letztlich auch die originäre musikalische Relevanz David Bowies in den Hintergrund. Kein Popstar der 1970er von Abba bis Queen, von Rod Stewart bis Elton John, hat jene Art von komplexen Referenzsystemen vorzuweisen und ist so wenig Mu-

¹⁰ Duncan, Paul (Hg.). *David Bowie. The Man Who Fell to Earth*. Köln 2017.

¹¹ Crowe, *Rolling Stone*, Februar 1976.

¹² Crowe, *Playboy*, September 1976.

¹³ Crowe, *Playboy*, September 1976.

siker wie Bowie. Vielleicht mit Ausnahme von *Heroes* wurden Bowies Alben in den 1970er Jahren bei weitem nicht so durchgehend bejubelt wie Bowies Alterswerk. 1977 kritisierte der Rolling Stone Bowies „Avantgarde-Ambitionen“ als amateurhaft.¹⁴ Wie Simon Frith¹⁵ ausführt, interessiert an Bowie weniger die Musik, denn

(...) the way he set himself up as a commercial image. (...) What Bowie (...) did in the 1970s was redefine the pop object. (...) the pieces of art for audiences to interpret — were not simply songs, records, words, images, but all these things as organized by the pop sales process (ads, gossip columns, disc jockey patter and so on.

Bowie bestätigt letztlich diese Einschätzungen, wenn er damit kokettiert, seine eigene Musik nicht besonders zu mögen. Er habe den Weg des Rockstars aus rein kommerziellen Gründen beschritten: „I’ve got nothing to do with music. I’ve always interpreted or played roles with my songs.“¹⁶ Dass die Inszenierung den Musiker überdeckt, bestätigt auch eine nahezu devote Heldenverehrung und der Fokus auf persönliche Anekdoten durch Musikpresse und Fans.¹⁷ Bowie scheint kulturgeschichtlich interessanter zu sein als musikwissenschaftlich, denn seine Rollen und Personae machen (unterschwellige) Begierden und Sehnsüchte der Öffentlichkeit sichtbar.

1. Das Medienmonster, das Alien und die Nazimystik

Der skandalöseste Aspekt jener Jahre ist Bowies Flirt mit dem Faschismus. Er entschuldigt dies mit exzessivem Kokainkonsum und plädiert quasi nachträglich auf unzurechnungsfähig. Doch Kokainkonsum war in der Musikindustrie Mitte der 1970er eher die Regel denn die Ausnahme: „Bowie’s arrival in America in 1974 coincided neatly with the rapid growth of the

¹⁴ Vgl. Milward, John, Review: Low, Rolling Stone. 21. April. 1977.

¹⁵ Frith 1983, 132.

¹⁶ Crowe, Rolling Stone, Februar 1976.

¹⁷ So werden in Berlin David-Bowie-Stadtführungen angeboten, als wäre Bowie ein historisch relevantes Ereignis (vgl. *Berlin Musictours. Bowie Berlin Walk*. 2019. Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://www.musictours-berlin.de/de/bowie-berlin-walk.html>).

cocaine-producing industry in Colombia (...)“¹⁸. Kokain muss auch – zumindest in den ersten Phasen einer Konsumentenkarriere – klares Denken und Produktivität nicht negativ beeinflussen. Die Zurschaustellung der Kokain-Exzesse in L. A. und die daraus resultierende Paranoia (u.a. fühlt sich Bowie von der Manson-Family verfolgt), die Bowie für Cameron Crowe im Playboy-Interview 1976 inszeniert, sind Bausteine für die Konstruktion eines Gesamtkunstwerkes. Bowies Personae schillern nicht nur zwischen Gender, Genres und Gattungen, sondern oszillieren in jenen Jahren hinsichtlich ihrer moralischen Positionen. Er verortet sich als hybrides Medienprodukt zwischen Legende und Wahrheit, inszeniertem Wahnsinn und tatsächlicher Psychose. Die Eckpunkte dieser Show sind zur Schau gestellter Kokainkonsum, diverse Provokationen und das Verwischen der Grenzen zwischen Künstler und Privatmann: Bowie ist so empfindsam und entfremdet wie die Filmfigur Thomas Jerome Newton aus *The Men Who Fell to Earth* und so eiskalt wie die Bühnenfigur Thin White Duke.

Die australische Genderforscherin und -Aktivistin Alex Sharpe¹⁹ erfasst die Wirkmächtigkeit dieses „Oszillierens“ David Bowies in den von dem Kunstphilosophen Noël Carroll²⁰ entwickelten Kategorien des Monsters. Carrolls Taxonomie der Monster in Kunst, Film und Literatur untersucht die kulturübergreifende Art unserer Ängste vor unnatürlichen, über-menschlichen oder teil-menschlichen Wesen. Dafür definiert er fünf Klassen von Monstern, die alle ihrem Wesen nach eine Verletzung der „natürlichen“ Ordnung darstellen. Sie verschmelzen verschiedene Entitäten oder spalten sie auf (fusion und fission), treten in riesiger Größe oder Masse (magnification und massification) auf, oder verhüllen sich in harmlos wirkenden Entitäten (horrific metonymy).²¹ Sharpe knüpft in ihren Überlegungen zu Bowie an Carroll an, denkt aber über ihn hinaus. Sie begreift das Monster als Topos der Hoffnung. Monster verweisen auf eine Zukunft, die per se monströs sein muss, da sie unberechenbar, komplex und nicht planbar ist. Monster zeigen dem Menschen Möglichkeiten auf, über sich selbst hinauszuwachsen. „I always had a repulsive sort of need to be something more than human,” sagt Da-

¹⁸ Doggett, Peter: The Fall To Earth: David Bowie, Cocaine And The Occult. In *The Quietus* (11.01.2016). Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://thequietus.com/articles/07233-david-bowie-cocaine-low>.

¹⁹ Sharpe, Alex. Scary Monsters: The hopeful undecidability of David Bowie. *Vortrag*. (Veröffentlicht am 21.04.2017). Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://www.youtube.com/watch?v=60D1Uv8CBWY>.

²⁰ Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: 1990.

²¹ Carroll, 1990, 40.

vid Bowie.²² In Carrolls Kategorien ist Bowie ein „fission“-Monster²³, also ein Körper, der zu verschiedenen Zeiten von verschiedenen Identitäten besetzt ist, wie Dr. Jeckyl & Mr. Hyde oder wie der Incredible Hulk. Dieses Driften zwischen Identitäten führt den homo sapiens nicht nur an seine Grenzen – sie stellt seine Zentralstellung in Frage. Die Grenze zwischen Mensch und Maske, zwischen Mensch und Tier, zwischen Mensch und Maschine, zwischen Mensch und Pflanze löst sich auf. Dieses Verschwimmen ist so faszinierend wie unheimlich und das Monster wird umso unheimlicher, je mehr die Spuren des Menschlichen noch sichtbar sind.²⁴ Gleichzeitig kann das Monster als eine Chance begriffen werden, als ein Ja zu Vermischung, zu Uneindeutigkeit, zur Metamorphose und somit zur Affirmation des Lebens in all seiner Komplexität. Wenn wir das Monster akzeptieren, kreieren wir eine Möglichkeitsutopie des Menschen. In Hybridwesen wie Sphinxen, Kentauren oder Graf Dracula kann diese Utopie potentiell sogar erotisch sein. In eben jenem Sinne sind Bowies Pop-Erzählungen (wie später die von Madonna, Michael Jackson, Prince etc) Fragestellungen und Angebote an Identitäten. Sie verführen und faszinieren trotz und gerade *wegen* ihrer problematischen Aspekte.

Der paranoide Junkie ist nur eine Form dieses Identitätsangebotes; eine andere ist Bowies Identifikation mit Science Fiction-Gestalten wie dem Astronauten Major Tom und dem Außerirdischen Thomas Newton. Nicht nur David Bowie, sondern russische Biokosmisten, Schriftsteller wie W.E.B. Du Bois, die Superhelden-Zeichner von Marvel und DC, Musiker wie Sun Ra oder George Clinton bedienen sich dieser Motive.²⁵ Vor allem das Alien ist ein zentraler Topos der Popkultur im 20. Jahrhundert. Der Außerirdische personifiziert die Möglichkeit der Emanzipation in den endlosen Räumen des Kosmos. Ex negativo erzählt er vom Fremden an sich oder von Entfremdung. In *The Man Who Fell to Earth* steht Bowie als Thomas Newton, der als seltsamer Außenseiter auf der Erde scheitert, eben für jene Entfremdung, Verbitterung und Desillusionierung. Bowie stellt seine eigene Verzweiflung zur Schau. Der Regisseur Roeg hatte sich für Bowie entschieden, nachdem er dessen Filmbiographie *Cracked Actor* (1975) gesehen hatte. Bowie wird hier als ein von Krisen gezeichneter Mensch portrai-

²² Crowe, Rolling Stone, Februar 1976.

²³ Vgl. Carroll, Horror 1990, 43-52.

²⁴ Masahiro Mori (1970). *The Uncanny Valley*. Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://spectrum.ieee.org/automation/robotics/humanoids/the-uncanny-valley>.

²⁵ Vgl. Diederichsen, Diederich (Hg.) (1998). *Loving The Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur*. Berlin: IDVerlag.

tiert. Roeg erkannte die Ähnlichkeiten zu seiner Filmfigur.²⁶ Bowie schauspielert dann in Roegs Film auch nicht: er *ist* der sensible und verletzbare, als feinnerviger Aristokrat gezeichnete Außerirdische, der über überlegene Intelligenz und Technologie verfügt und an Alkohol und Genusssucht, am eigenen Erfolg und am Materialismus zu Grunde geht. Wie stark in jenen Jahren Realfigur und Inszenierung, Mensch und Maske, Filmcharakter und Schauspieler verwoben sind, zeigt sich im Einfluss der Filmfigur Thomas Jerome Newtons auf die Bühnenfigur Thin White Duke. Filmstills finden sich auf dem Cover von *Station to Station*. Haarschnitt und Kleidung ähneln sich frappierend: Bowie hatte die Kostüme für Newton selbst ausgewählt. Auch die Entwürfe des Filmsoundtracks fließen in Bowies musikalisches Werk ein. Den Soundtrack skizzierte er zusammen mit Paul Buckmaster, ohne die Musik zum Film zu synchronisieren. Roeg lehnt die Skizzen ab. Bowie reaktiviert sie für die B-Side von *Low* (1977): Mit Ambient-Flächen, den synthetisierten und manipulierten Klängen und dem Film noir-Saxophon erzählt das sphärische *Subterraneans* von der Einsamkeit in Ost-Berlin. Da es eigentlich für *The Man Who Fell to Earth* entwickelt wurde, kommt die Entfremdung des Außerirdischen Newton/Bowie in der mexikanischen Wüste nun in der Kälte des Berliner Winters zum Ausdruck.²⁷

The Man Who Fell to Earth entsteht in einem popkulturellen Klima, das in Büchern, Comics und TV-Shows von Außerirdischen und UFOs, vom Übersinnlichen und Okkulten geradezu besessen ist. Bowie eigenes okkultes Interesse reicht von kabbalistischen Fragen – „From Kether to Malkuth, you drive like a demon from station to station“ heißt es auf *Station to Station* – zur „Magick“ des skandalumwitterten Okkultisten Aleister Crowley. Die Textzeile „The return of the thin white duke making sure white stains“ bezieht sich auf Crowleys erotischen Gedichtband *White Stains* (1898).²⁸ Bowie beschäftigt sich intensiv auch mit den esoterischen Aspekten des Nationalsozialismus: „The search for the Holy Grail. That was my real fascination with the Nazis.“²⁹ Hiermit liegt er ganz im Trend der Zeit. Zu Beginn der 1970er-Jahre wird Louis Pauwels und Jacques Bergiers *Aufbruch ins dritte Jahrtausend. Von der Zukunft der phantastischen Vernunft* (1960) zum Bestseller: Die Autoren behandeln neben Okkultis-

²⁶ Vgl. Cole, George. A Long Time Lost in Space. *Recordcollectormag*. Diamond Publishing 2019. Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://recordcollectormag.com/articles/long-time-lost-space>.

²⁷vgl. Cole 2019.

²⁸ Zum Okkultismus bei Bowie siehe: Griffiths, Mark D. David Bowie's Life at the Extremes A brief look at Bowie, the occult, and cocaine addiction. *Psychology Today* (15.02. 2017). Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://www.psychologytoday.com/nz/blog/in-excess/201702/david-bowies-life-the-extremes?amp>.

²⁹ Parsons, Arena 1993.

mus und Ufologie auch die esoterischen Aspekte des Nationalsozialismus'. Ähnlich erfolgreich ist Trevor Ravenscrofts *The Spear of Destiny* (1972), das vermeintlich wissenschaftlich von der Suche der Nazis nach dem heiligen Gral erzählt und als Inspiration für Spielbergs *Raiders of the Lost Ark* (1981) gedient haben könnte. Bowies Faszination für Nazi-Esoterik³⁰ reicht tief. Schon der Glam Rock-Song *Oh! You Pretty Things* auf *Hunky Dory* (1971) verknüpft Übermensch und Alien. Bowie bezieht sich dabei auf Edward Bulwer-Lyttons Science-Fiction-Roman *The Coming Race* (1871). Dieser beruht auf dem verschwörungstheoretischen Komplex der Nazi-Mystik von der aldebaranischen Vrill-Gesellschaft.³¹

2. Der Thin White Duke, Station to Station und die imaginäre German-ness

Nazi-Größenwahn gehört fundamental zu Bowies Sinnsuche jener Jahre: Ein vom Kokain getriebener Glam Rock-Star macht sich auf die Suche nach dem „mythological link with God“³². „I want to be a Frank Sinatra figure“ sagt er, „And I will succeed.“³³ Der Untergang des entfremdeten Außerirdischen Thomas Newton weckt Bowies nitzscheanische „Arthurian need“³⁴. Er will mehr als nur Rockstar sein und entwickelt den Thin White Duke. Auf *Station to Station* zelebriert ein bleicher, aristokratischer Typ im Schimmer der Gitanes, in weißem Hemd, schwarzer Hose und weißer Weste, mit streng zurück gekämmtem blonden Haar eine drogeninduzierte emotionslose Sehnsucht, eine kalte Diskofunk-Entfremdung für den hedonistischen Mainstream. Der Herzog ist eine Thanatos-Figur, die distanziert und kalt über Liebe, Verlust und Sehnsucht singt: „It's not the side effects of the cocaine, I'm thinking that it must be love.“ Der Thin White Duke ist die (anglo-)amerikanische Fantasie eines imaginären Deutschen, der Ian Isherwoods Roman *Leb wohl, Berlin* (1939) oder einer pornographischen Kokain-Phantasie William S. Burroughs' entsprungen sein könnte. Im dekadent-nihilistischen

³⁰ vgl. Griffiths 2017.

³¹ Diese fiktive Geheimgesellschaft soll übernatürliche bzw. „aldebaranische“ Energie benutzt haben, um den Nationalsozialismus an die Macht zu bringen und die berühmten-berühmten „Reichsflugscheiben“ zu entwickeln.

³² Parsons, Arena, 1993.

³³ Crowe, Rolling Stone, 1976.

³⁴ Parsons, Arena, 1993.

Dandy erwacht eine literarische Figur der Weimarer Republik, ein Charakter wie Ernst Jünger, Graf Kessler oder eine fiktive Figur des deutschen expressionistischen Films³⁵:

*And Berlin appealed to me because of German Expressionism. It was the artistic and cultural gateway of Europe in the Twenties and virtually anything important that happened in the arts happened there. And I wanted to plug into that instead of LA and their seedy magic shops.*³⁶

Gezielt kokettiert der Thin White Duke auch mit Nietzsches Konzept des Übermenschen und mit dem nationalsozialistischen Arier-Ideal.³⁷ Gleichzeitig erfüllt sich der Sohn einer britischen Mittelschichtsfamilie mit der aristokratischen Figur eine biographische „Aufstiegsphantasie“.³⁸ Der Thin White Duke ist jenes von Carroll und Sharpe definierte Fission-Monster (siehe oben), angesiedelt in einem seltsamen semiotischen Zwischenreich zwischen Faschismus und europäischer Avantgarde.³⁹ Dies zeigt sich 1976 auf der Isola-Tour. Ganz in schwarz-weiß gehalten, eröffnet die Show mit Ausschnitten aus Luis Buñuels und Salvador Dalis Experimentalfilm *Un Chien Andalou* (1929). Kostüm und Lichtshow dagegen verweisen auf Albert Speers Lichtdome in Nürnberg, die kalte Art Decors-Ästhetik Arno Brekers und die Chiaroscuro-Ästhetik des expressionistischen Films. In aller Doppeldeutigkeit heißt es daher auf *Station to Station* „The European Can(n)on is here.“ Bowie verdichtet die Bedeutungsebenen, wenn er die Isola-Shows mit rhythmisch verschobenen White-Noise-Flächen eröffnet, die in jenen Jahren ganz konkret auf Kraftwerk oder andere experimentelle deutsche Rock-Gruppen verweisen. Der Thin White Duke ist nach Bowies amerikanischen Kokain-Eskapaden und dem Plastic Soul von *Young Americans* eine künstlerisch forcierte Rückkehr nach Europa: in Gestalt eines imaginären Deutschen. Mit musikalischen Mitteln und Interviewaussagen knüpft Bowie auch an die – zumindest im anglo-amerikanischen Raum – modische „German-ness“ der 1970er-Jahre an. Auf *Station to Station* ist der deutsche Bezugspunkt nicht der kaputte

³⁵ Bebergal, Peter. *Season of the Witch: How the Occult Saved Rock and Roll*. New York 2015.

³⁶ Parsons, Arena, Spring/Summer 1993.

³⁷ White, Timothy. „Turn and Face The Strange“. *Crawdaddy! Magazine*, February 1978. Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://beatpatrol.wordpress.com/2010/11/05/timothy-white-david-bowie-turn-and-face-the-strange-1978/>

³⁸ Ich danke Willem Strank für diesen Hinweis.

³⁹ Sandford, Christopher. *Bowie: Loving Alien*. London 1997, 149.

Heroin-Chic eines Berlin-Punks, der die spätere „Berlin-Trilogie“ durchschimmert, sondern ein westdeutscher Futurismus zwischen Mercedes Benz und Braun-Tonbandgeräten, Autobahn und Kraftwerk mit allen Konnotationen von Rationalität, Effizienz und Maschinenästhetik:

That excites me. Sound as texture, rather than sound as music. Producing noise records seems pretty logical to me. My favorite group is a German band called Kraftwerk – it plays noise music to “increase productivity.” I like that idea, if you have to play music.⁴⁰

3. Faschismus ist sexy

Doch den faszinierenden Schrecken des Monsters, die wirkliche Durchschlagkraft als provokante Figur, erhält Bowie/Thin White Duke erst durch expliziten Bezug auf den deutschen Faschismus. Während Bowie 1976 mit Iggy Pop durch Russland, Osteuropa und Ostdeutschland reist, evoziert seine Kleidung – Hut und schwarzer Ledermantel – explizit den Stil von Gestapo-Offizieren. 1993 sagt er über nämliche Reise:

I can remember taking the Trans-Siberian express, reading about Goebbels. I thought I wanted to make that book into a movie (laughter).Goebbels intrigued me more than any of the other Nazis because of the way he used the media. He was an extraordinary guy. He used the media the way nobody used it.⁴¹

Der Gestapo-Mantel, die Kolportage von der Verhaftung an der polnisch-russischen Grenze wegen angeblicher Kontrabande von Nazi-Memorabilia, der von der britischen Boulevardpresse ausgeschlachtetete, vermeintliche Hitlergruß in der Victoria Station – diese Ästhetizismen, Anspielungen und provozierten Missverständnisse flankiert Bowie mit offenen Bekenntnissen zum Faschismus: „I’d love to enter politics. I will one day. I’d adore to be Prime

⁴⁰ Crowe, Playboy 1976.

⁴¹ Parsons, Arena, Spring/Summer 1993.

Minister. And, yes, I believe very strongly in fascism.“⁴² Diese Aussagen sind mehr als Prä-Punk-Provokationen. 1975 identifiziert Susan Sontag in ihrem Essay „Fascinating Fascism“⁴³ jene (pop)kulturellen Felder, in denen faschistische Sehnsüchte fortwirken: „(...) youth/rock culture, primal therapy, anti-psychiatry, Third World camp-following, and belief in the occult.“⁴⁴ Anlass ihres Essays war die Veröffentlichung des Fotobandes *The Last of the Nuba* (1973) von Leni Riefenstahl, die mit einer – nicht zuletzt feministisch motivierten – Riefenstahl-Renaissance auch in den Kreisen der Pop-Aristokratie einherging.⁴⁵ Susan Sontag entdeckte (Riefenstahls) faschistische Ideale in Ideen wie

*(...) life as art, the cult of beauty, the fetishism of courage, the dissolution of alienation in ecstatic feelings of community; the repudiation of the intellect; the family of man (under the parenthood of leaders).*⁴⁶

Eingedenk dieser Analysen lesen sich David Bowies berühmte Aussagen im *Playboy*⁴⁷ im darauffolgenden Jahr wie ein dazugehöriger Kommentar:

*Rock stars are fascists, too. Adolf Hitler was one of the first rock stars. (...) Look at some of his films and see how he moved. I think he was quite as good as Jagger. It's astounding. And, boy, when he hit that stage, he worked an audience. Good God! He was no politician. He was a media artist himself. He used politics and theatrics and created this thing that governed and controlled the show for those 12 years. The world will never see his like. He staged a country.*⁴⁸

⁴² Crowe, *Playboy*, September 1976.

⁴³ Sontag, Susan (1981): *Fascinating Fascism*. In Sontag, Susan. *Under the Sign of Saturn*. New York 1981, 71-105.

⁴⁴ Sontag, 1981, 96.

⁴⁵ Jazo, Jelena. *Postnazismus und Populärkultur. Das Nachleben faschistoider Ästhetik in Bildern der Gegenwart*. Bielefeld 2017, 111f.

⁴⁶ Sontag, 1981, 96.

⁴⁷ Crowe, *Playboy*, September 1976.

⁴⁸ Crowe, *Playboy*, September 1976.

Bis zu einem gewissen Grad ist das eine punkig-subversive Affirmation des Schreckens, mehr noch aber einfach kalkulierte Provokation: „The only thing that shocks now is an extreme.“⁴⁹ Bowie bestätigt als „Pop-Insider“ Susan Sontags theoretischen Verdacht: Die Popkultur der 1970er – im Spezifischen Glam Rock und Stadionrock – befriedigt faschistische Sehnsüchte. Dies gilt nicht zuletzt deshalb, weil der Faschismus auf vielen Ebenen selbst schon Pop war. Italienischer und deutscher Faschismus waren junge, ja jugendliche Bewegungen und von Beginn in die künstlerischen und technischen Avantgarden ihrer Zeit eingesponnen.⁵⁰ Für seine Anhänger war der (deutsche) Faschismus ein inszeniertes populärkulturelles Spektakel: KdF-Tourismus, FKK und Autorennen, Flugshows und Wunderwaffen, Tanzwettbewerbe und Modenschauen, Volksempfänger und Volkswagen, Babelsberg und UFA, Heinz Rühmann-Filme und Lale Anderson-Schlager etc... Natürlich finden sich diese kulturindustriellen Strukturen auch in der amerikanischen Konsumkultur, im Starsystem Hollywoods und in dem von Boris Groys beschriebenen *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988). Doch für den Mainstream der 1970er-Jahre war der Kommunismus ästhetisch steril und „unsexy“.⁵¹ Der Konsumentenkapitalismus wandte sich von der Masse dem Individuum zu und das New Hollywood verschoß die alten Maßstäbe der Filmindustrie. Mit ihren Ansätzen von gleich geschalteter Massenchoreographie und Führerkult tendierten Diskokultur und Stadionrock strukturell am ehesten zum Faschismus. Bowie benennt jene Nähe von Popspektakel und faschistischer Inszenierung: „Rock & roll has been really bringing me down lately. It’s in great danger of becoming an immobile, sterile fascist that constantly spews its propaganda on every arm of the media.“⁵² Im selben Interview sagt er im Bezug auf „disco music“: „It’s musical soma.“ Selbst ohne Bowies zum Totalitarismus neigendes Mindset jener Jahre, konnte man die Exzesse des Stadion-Rock als einen Ausblick auf neue Diktaturen deuten:

People aren't very bright, you know. They say they want freedom, but when they get the chance, they pass up Nietzsche and choose Hitler (...). It was rather like a rock-

⁴⁹ Crowe, Playboy, September 1976.

⁵⁰ Vgl. Savage, Jon. *Teenage. Die Erfindung der Jugend (1875 - 1945)*. Frankfurt 2008, 271ff.

⁵¹ Vgl. Sontag, 1981, 102.

⁵² Crowe, Rolling Stone, Februar 1976.

*'n'-roll concert. The kids would get very excited—girls got hot and sweaty and guys wished it was them up there. That, for me, is the rock-'n'-roll experience.*⁵³

Wie es im Faschismus nie einfach nur um Politik geht, geht es im Pop/Rock nie einfach nur um Musik. Die Pop-Industrie und ihre Stars versuchen spätestens seit den 1970er-Jahren eine aktive Umgestaltung des alltäglichen Lebens mit Hilfe von Markenprägung und aggressiver Werbung. Auch in diesem Sinne waren die Nazis Pop. Angetrieben von ästhetischem Gestaltungswillen erschufen sie eine der effektivsten Marken-Kampagnen der Geschichte, gleichermaßen Furcht erregend, wie verlockend. Bis heute kann sich die globale (Pop)Kultur dieser *Architecture of Doom*⁵⁴ nicht entziehen. Sie kokettiert und provoziert mit dem Bösen, ist fasziniert von den ästhetischen und ideologischen Körper-Intensitäten, beeinflusst von den Aktionismen, den Aggregats-, Gefühls- und Ideologiezuständen des Faschismus.⁵⁵

Bowies Nazi-Maskerade ist Teil eines „Nazi-Chics“, den man als ästhetische (Über)Affirmation des Faschismus in der Popkultur deuten könnte. Wie nach einem Drehbuch von Sigmund Freud beginnt der Nazi-Chic in den 1950er-Jahren in Israel mit den so genannten Stalags⁵⁶. In diesen sadomasochistischen Groschenromanen fantasieren junge Israelis, meist Kinder von KZ-Überlebenden, von weiblichem SS-Personal, das Kriegsgefangene foltert und demütigt, bis jene sich mit Vergewaltigung rächen. Diesem sexualisierten Narrativ folgen vor allem italienische Filme wie *Die Verdammten* (1969), *Der Nachtportier* (1974), *Ilsa, She Wolf of the SS* (1975) und die Naziploitation-Welle der 1970er-Jahre. Schon in den 1960er-Jahren provozieren britische Popstars die bürgerliche Öffentlichkeit mit faschistischer Symbolik: 1964 zeigt John Lennon seinem Publikum den Hitlergruß⁵⁷, Brian Jones von den Rolling Stones und das Topmodel Anita Pallenberg posieren in SS-Uniform. 2005 zeigt sich Prinz Harry in einer an Rommels Afrikakorps angelehnten Khaki-Uniform mit Hakenkreuzbinde. Biker und Surfer der amerikanischen Gegenkultur treten in den 1960er-Jahren mit Stahlhelm und eiser-

⁵³ Crowe, Playboy, September 1976.

⁵⁴ So der Titel einer schwedischen Filmdokumentation von 1989 über die ästhetischen Maßstäbe der Nazis.

⁵⁵ Vgl. u.a. Theweleit, Klaus. *Buch der Könige, Band 2x / 2y: Orpheus am Machtpol / Recording Angels' Mysteries*. Basel/ Frankfurt am Main 1994. Hier geht es zwar mehr um patriarchale Strukturen, darüber hinaus wird das faschistische Mindset und Körperkonzept auch innerhalb populärer Kulturen analysiert.

⁵⁶ Vgl. die Filmdokumentation Libsker, Ari. *Stalags: Holocaust and Pornography in Israel*. Israel 2008.

⁵⁷ The Beatles Nazi Hitlergruß in Hamburg, Deutschland. *Youtube-Video*. Chikuma, Paul (Am 13.05.2014 veröffentlicht). Abgerufen am 19.08. 2019, von https://www.youtube.com/watch?v=LYu62r4ol_8

nem Kreuz auf. Kenneth Anger macht in seinem ästhetisch einflussreichen Kurzfilm *Scorpio Rising* (1964) Nazis zum schwulen Fetisch. Bei Charles Manson verbinden sich Hippie-Gegenkultur und Nazi-Rassenwahn. Britische Punks wie The Sex Pistols oder Siouxsie And The Banshees tragen Hakenkreuze. Joy Division benennt sich nach KZ-Bordellen.⁵⁸ 2007 bewundert Brian Ferry die Nazis aus „kunsthistorischer Perspektive“, Rammsteins globaler Erfolg mit „teutonischer Härte“ gründet auf Riefenstahl-Optik, Laibach nutzt Nazi-Ästhetik in kritischer Affirmation und Eric Cartman, der (Anti-)Held in *Southpark*, provoziert mit niedlich abgründiger Hitlerverehrung. In den frühen 2000er-Jahren wird der Nazi-Chic zum subversiv antibürgerlichen Fashion-Trend in den Jugend- und Popkulturen Japans, Thailands und Indonesiens, Indiens und der Mongolei.⁵⁹ Die westliche Popkultur wagt in den späten 2000er-Jahren dann auch wieder das Spiel mit nazistischer Symbolik: Das Londoner Modelabel Boy nutzt den Reichsadler als Logo, Urban Outfitters präsentiert einen Wandvorhang im Stil von KZ-Kleidung und Zara fertigt ein Kinderhemd im KZ-Design, inklusive gelbem Stern. In den Videos zu *Only* (2014) bzw. *Alejandro* (2009) spielen Nicki Minaj und Lady Gaga mit einer durch schwule SM-Erotik gefilterten faschistischen Ästhetik.⁶⁰

Wer sich semantisch mit den Zeichen des absolut Bösen im 20. Jahrhunderts beschriftet, gewinnt in einer wichtigen Währung der Popkultur: Aufmerksamkeit durch Provokation. Im Bezug auf Bowie könnte man sagen, dass Hitler notwendig wurde, als Crowley, Nietzsche und Manson nicht mehr hinreichten. Kaum einer dieser Musiker, Modemacher oder Kunstfiguren – mit Ausnahme von Eric Cartman oder Charles Manson – propagiert tatsächlich Rassenhass und Genozid, Überwachungs- und Führerstaat. Auch David Bowie ist kein Faschist. Er ist vor allem – was er 1983 im Interview für MTV mit VJ Mark Goodman klarstellt – kein Rassist. Neofaschistische Anhänger der britischen National Front, der deutschen FAP oder der Wehrsportgruppe Hoffmann dürften in den 1970er-Jahren keine große Sympathie für David Bowie empfunden haben. Seinen schillernden Hybridwesen – und seinen Aussagen – fehlt der für den politischen Faschismus essentielle Kult der Gewalt. Den fanden Neonazis erst im Punk

⁵⁸ Zur faschistischen Symbolik im Rock siehe u. a. Baddeley, Gavin. *Dissecting Marilyn Manson*. London 2000.

⁵⁹ Die Girl-Group Keyakizaka46 tritt in Pseudo-SS-Uniformen auf und Japans Cosplay-Szene feiert die Swastika-kawaii-Mode (ein Kofferwort aus Swastika und kawaii/Süß, niedlich). Auf einer Straßenparade in Taiwan präsentiert sich am 23. Dezember 2016 eine ganze Schulklasse in Naziuniform. Der Lehrer posiert umjubelt als Hitler im Papp-Panzer. Siehe auch: Hay, Mark. Nazi Chic: The Asian Fashion Craze That Just Won't Die. In: *Vice-Magazine*. (12.2. 2015). Abgerufen am 19.08. 2019, von https://www.vice.com/en_us/article/xd5bdd/nazi-chic-is-asias-offensive-fashion-craze-456

⁶⁰ Zum Fortleben faschistischer Ästhetik siehe: Jazo 2017 bzw. Stiglegger, Marcus. *Nazi-Chic und Nazi-Trash: faschistische Ästhetik in der populären Kultur*. Berlin 2011.

und entwickelten dann mit Oi, Rechtsrock und Hatecore eine eigene faschistische Popkultur. Im Mainstream-Pop dagegen scheint der /Nazi/ – als semiotisches Zeichen – seiner Semantik entleert worden zu sein. Er hat sich in den für die Popkultur typischen, frei flottierenden Signifikanten verwandelt. Erst auf den zweiten Blick offenbart sich dann unter der Oberfläche das Überdauern faschistischer Ideale. Besessen von einer Ideologie des geistig und körperlich Gesunden, der Perfektion, des Starken und Fitten hatten die gescheiterten Künstler von Hitler bis Goebbels nicht nur die Politik ästhetisiert.⁶¹ Mit Hilfe williger Künstler wie Arno Breker, Albert Speer oder Leni Riefenstahl haben sie ein vom Art Déco inspiriertes Gesamtkunstwerk geschaffen, dessen Jugend- und Schönheitskult in der Popkultur fortwirkt.⁶² Konkret ist die faschistische Bilder-Erzählung der Popkultur eine Übernahme nazistischer Massenästhetik und die Fortsetzung Riefenstahlscher Körperkultur: Das Gesunde und Unbeschädigte wird verherrlicht. Abweichungen von diesen Reinheitsidealen sind in der Popkultur nur in radikalen Ausprägungen möglich, wie der Heroin-Chic Davide Sorrentis, die adipöse Beth Dito, die kokrophage Divine in *Pink Flamingo* (1972), Selbst-Verstümmler oder Körpermodifizierer wie Sid Vicious, G. G. Allen oder Genesis P. Orridge zeigen.

In der faschistischen Ästhetik, die exemplarisch in jeder einzelnen Einstellung von *Triumph des Willens* zum Ausdruck kommt, verdichten sich Elemente der Freikörperkultur, der Jugendwahn von Romantik und Jugendbewegung und eine über Nietzsche verlängerte pseudoantike Ästhetik zum totalen Reinheits- und Schönheitskult, zur totalitären Körperkontrolle.⁶³ Genau dies bringt die kühle Sterilität des Thin White Duke zum Ausdruck. Bowie ist, in Paraphrasierung Guy Debords⁶⁴, der Star als Agent eines totalitären Pop-Spektakels. Hier laden sich unterschiedliche Zeichen politisch und ästhetisch wechselseitig auf und Bowie zeigt, dass sich in diesem Spiel der Faschismus als eines der erfolgreichsten Marken-Logos der Geschichte etabliert hat:

And I was interested in the symbols of the Nazis. I think they are the most powerful set of symbols that have ever been invoked in terms of political history. The swastika.

⁶¹ vgl. Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1977, 44.

⁶² Sontag, 1981, 94.

⁶³ Inwiefern an dieser Ästhetik auch Marketing-Strategien des alten Hollywoods, die kapitalistische Konsumentenästhetik der Madison Avenue, der Starfanatismus Andy Warhols oder die aufstrebende Pornoindustrie Anteil haben, kann im Rahmen dieses Artikels nicht geklärt werden.

⁶⁴ Vgl. Debord, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 1996, 49.

*They took a Buddhist symbol, the Eastern symbol of the sun, and turned it around so it became a symbol of the dark. That intrigued me about the Nazis. Who was the magus? Who was the black magician?*⁶⁵

Bowie demonstriert, wie sich Strukturen, Inszenierungen und die Wirkungsmächtigkeit des faschistischen „Marken-Logos“ im Pop instrumentalisieren lassen. Das von konkreter Politik entleerte faschistische Symbolische überträgt auf den Popstar den Ruch von Bad Guy und Gefahr, von Macht und Wirkmacht des Bösen. Ein Spiel mit diesen Symbolen macht den Künstler nicht gottgleich, sondern – wie Bowie erkannt hat – „Führer-gleich“ in dem Sinne, in dem Leni Riefenstahl Hitler gesehen und inszeniert hat. Die Totalitäten des Gesamtkunstwerks Pop als faschistische Medien- und Massenästhetik, so zeigen Bowie in der Praxis und Susan Sonntag in der Theorie, sind eine Erzählung des Absoluten und Grandiosen, letztlich eine Erzählung des Erhabenen im Sinne von Immanuel Kant und Edmund Burke.

Mit seinen Aussagen demaskiert und bestärkt David Bowie gleichzeitig jenen faschistischen Komplex und seinen eigenen Superstarstatus. Im Thin White Duke verdichtet sich dieser Superstar zu einer mythologischen Figur als Amalgam subkultureller Kontexte: Space Alien, Glam Rock Superstar, arischer Übermensch und imaginärer Deutscher.⁶⁶ In diesem Sinne definiert Bowie das „pop object(s)“⁶⁷ neu. Bowie bietet seinem Publikum ein Re-Sampling, Re-Mixing, bzw. einen Cut-Up von verschiedenen Sounds, Mythologien, Ideologien und Inszenierungen. Während Thomas Newton auf der Erde seine persönliche Apokalypse erlebt, lebt der Thin White Duke schon in imaginären, post-apokalyptischen Zeiten: Seine „Germaness“ ist von Politik und Historizität entleert, da sie unterschiedlichste kulturelle und soziologische Kontexte vermischt. Sie evoziert schwule, jüdische und kosmopolitische Subkultur der 1920er-Jahre, stilisierte Theatralik des deutschen expressionistischen Films und den Glamour Babelsbergs. Sie erinnert an die Totalität des Führerstaats, spielt mit der Brutalität, der Todessehnsucht und dem Stil-Bewusstsein der SS. Gleichzeitig beschwört sie die futuristische Industrie- und Maschinenästhetik von *Kraftwerk* und den letztlich hippiesken Krautrock in den Motorikbeats von Jaki Liebezeit bei *Can* oder Klaus Dinger bei *Neu!*. Im Hintergrund dieser

⁶⁵ Parsons, Arena, Spring/Summer 1993.

⁶⁶ Ein dialektischer Aspekt dieses Komplexes ist, dass sich auch als Reaktion auf Bowies Aussagen und die üblen rassistischen Ausbrüche Eric Claptons die einflussreiche Organisation Rock against Racism gegründet hat.

⁶⁷ Frith 1983, 132.

Inszenierung wirken noch die theatralischen Legenden eines dekadenten Pierrots, Kabbalisten und Magiers im kokainverschnupften Los Angeles der 1970er-Jahre. Der Thin White Duke ist eine Art semantischer Mindfuck und wird dadurch für Rezensenten und Konsumenten der Popkultur ein nahezu unwiderstehlicher Charakter. In *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981) besucht die Protagonistin ein David Bowie-Konzert in Berlin. In ihrem ergebnen Blick auf den Thin White Duke schimmert eben jene faschistische Sehnsucht, die Susan Sontag der gesamten „youth/rock culture“⁶⁸ attestiert hat.

I.1. QUELLE

Baddeley, Gavin. *Dissecting Marilyn Manson*. London 2000.

Bebergal, Peter. *Season of the Witch: How the Occult Saved Rock and Roll*. New York 2015.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1977.

Berlin Musictours. Bowie Berlin Walk. 2019. Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://www.-music-tours-berlin.de/de/bowie-berlin-walk.html>

Brooker, Will. Experimentelles Projekt. Ein Jahr leben wie David Bowie gelebt hat. Will Brooker im Gespräch mit Martin Böttcher. In *Deutschlandfunk Kultur. Tonart* (11.01.2016). Abgerufen am 19.08. 2019, von https://www.deutschlandfunkkultur.de/experimentelles-projekt-ein-jahr-leben-wie-david-bowie.2177.de.html?dram:article_id=342131

Carroll, Noel. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York: 1990.

Cole, George. A Long Time Lost in Space. *Recordcollectormag. Diamond Publishing 2019*. Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://recordcollectormag.com/articles/long-time-lost-space>.

⁶⁸ Sontag 1981, 96.

Crowe, Cameron. "Candid Conversation: An outrageous conversation with the actor, rock singer and sexual switch-hitter". *Playboy*. September 1976. Abgerufen am 19.08. 2019, von <http://www.theuncool.com/journalism/david-bowie-playboy-magazine/>

Crowe, Cameron. Ground Control to Davy Jones. *Rolling Stone* (206), 12.2 1976.

Debord, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin 1996, 49.

Doggett, Peter. The Fall To Earth: David Bowie, Cocaine And The Occult. In *The Quietus* (11.01.2016). Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://thequietus.com/articles/07233-david-bowie-cocaine-low>

Duncan, Paul (Hg.). *David Bowie. The Man Who Fell to Earth*. Köln 2017.

Frith, Simon (1983) Only Dancing: David Bowie Flirts with the Issues. In: McRobbie A. (Hrsg) *Zoot Suits and Second-Hand Dresses: Anthology of Fashion and Music*. London 1989. 132-140.

Griffiths, Mark D. David Bowie's Life at the Extremes A brief look at Bowie, the occult, and cocaine addiction. (15.02. 2017). *Psychology Today*. Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://www.psychologytoday.com/nz/blog/in-excess/201702/david-bowies-life-the-extremes?amp>

Hay, Mark. Nazi Chic: The Asian Fashion Craze That Just Won't Die. In *Vice-Magazine* (12.2. 2015). Abgerufen am 19.08. 2019, von https://www.vice.com/en_us/article/xd5bdd/nazis-chic-is-asias-offensive-fashion-craze-456

Jazo, Jelena. *Postnazismus und Populärkultur: Das Nachleben faschistoider Ästhetik in Bildern der Gegenwart*. Bielefeld 2017.

Joseph Campbell. *Der Heros in tausend Gestalten*. Berlin 2011.

Kiontke, Jürgen: Eine von uns. Faszinierender Faschismus: Die Leni-Riefenstahl- Ausstellung in Potsdam und ihr bemerkenswerter Katalog. *Jungle World* (52/98). 23.12.1998. Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://jungle.world/artikel/1998/52/eine-von-uns>

Libsker, Ari. *Stalags: Holocaust and Pornography in Israel*. Israel 2008.

Masahiro Mori (1970). *The Uncanny Valley*. Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley>.

Milward, John. *Review: Low*. In *Rolling Stone*. 21. April. 1977.

Parsons, Tony. David Bowie Interview. In *Arena* (Spring/Summer 1993). Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://welcomebackbowie.wordpress.com/articles/david-bowie-interview-in-arena-springsummer-1993/>

Sandford, Christopher. *Bowie: Loving Alien*. London 1997.

Savage, Jon. *Teenage. Die Erfindung der Jugend (1875 - 1945)*. Frankfurt 2008.

Sharpe, Alex. Scary Monsters: The hopeful undecidability of David Bowie. *Vortrag*. (Veröffentlicht am 21.04.2017). Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://www.youtube.com/watch?v=60D1Uv8CBWY>.

Sontag, Susan: Fascinating Fascism. In: Sontag, Susan. *Under the Sign of Saturn*. New York 1981.

Stiglegger, Marcus. *Nazi-Chic und Nazi-Trash: faschistische Ästhetik in der populären Kultur*. Berlin 2011.

The Beatles Nazi Hitlergruß in Hamburg, Deutschland. *Youtube-Video*. Chikuma, Paul (Am 13.05.2014 veröffentlicht). Abgerufen am 19.08. 2019, von https://www.youtube.com/watch?v=LYu62r4ol_8

Theweleit, Klaus. *Buch der Könige, Band 2x / 2y: Orpheus am Machtpol / Recording Angels' Mysteries*. Basel/ Frankfurt am Main 1994.

Vgl. Diederichsen, Diedrich (Hg.). *Loving The Alien. Science Fiction, Diaspora, Multikultur*. Berlin: 1998.

White, Timothy. "Turn and Face The Strange". *Crawdaddy! Magazine*, February 1978. Abgerufen am 19.08. 2019, von <https://beatpatrol.wordpress.com/2010/11/05/timothy-white-david-bowie-turn-and-face-the-strange-1978/>