

Jonas Engelmann

Blank Generation? – Der amerikanische Punk als Reflexionsmedium jüdischer Geschichte

„Ich bin Jude, weil ich schon als Zwanzigjähriger jüdische Witze erzählte, weil ich mehr Angst vor einer Erkältung habe als vor einem Krieg und Sex für wichtiger halte als Literatur. Ich bin Jude, weil ich eines Tages merkte, wie sehr es mir gefällt, die anderen damit zu verwirren, dass ich Jude bin.“

Maxim Biller¹

„Take off your swastika / it's making me angry / take off your swastika / it really nauseates me / cuz' I'm a Jewish lesbian“², hielt die Sängerin *Phranc*³ der amerikanischen Punkszene in ihrem 1981 verfassten Song „Take Off Your Swastika“ vor. Im gleichen Jahr erschien die Single „Nazi Punks Fuck Off“ der *Dead Kennedys* aus San Francisco.⁴ Beide reagierten damit auf eine die Punkszene schon seit ihren Anfängen begleitende, mit Nazi-Symbolik spielende Ästhetik, die sich vom „Master Race Rock“ der *Dictators* über das Auftreten der *New York Dolls* mit Hakenkreuzbinden bis hin zur Benennung der Band *Blondie* nach Hitlers Schäferhund zieht, um nur einige wenige Beispiele herauszugreifen.

1981, im Erscheinungsjahr der beiden zitierten Songs, war die Punkszene stark angewachsen⁵ und, wie die beiden Songs zeigen, gehörte zu dieser Entwicklung auch die szeninterne Diskussion um den eigenen Umgang mit Nazisymbolen. Im Fall der *Dead Kennedys* geschah dies wiederum auf eine ironisch zweideutige Weise: Der Single lag eine den Nationalsozialisten nachempfundene Armbinde bei, mit der einzigen Differenz, dass das Hakenkreuz durchgestrichen war. Die *Dead Kennedys* reagierten mit ihrem Song auf die zunehmend diffuser und uneindeutiger werdenden politische Ausrichtung von Punk; während Jello Biafra, der Sänger der *Dead Kennedys*, Punk als emanzipatorisches, linkes Projekt interpretierte, fühlten sich zunehmend auch rechte Skinheads von der Szene angezogen.⁶ *Phranc* dagegen kritisierte die gesamte Ästhetik des Punk; sie fühlte sich von den offen zur Schau getragenen Hakenkreuzen als Jüdin bedroht: „If it was you in the ovens / you wouldn't think it was so cool“. Ob der Vorwurf

in dieser Drastik ausgefallen wäre, hätte sie geahnt, dass die ersten Träger der Hakenkreuze in der Punkszene mehrheitlich einen jüdischen Familienhintergrund hatten? Vermutlich nicht, aber sie hätte vielleicht einen Song darüber geschrieben.

Steven Lee Beeber hat in seinem Buch „Die Heebie-Jeebies im CBGBs“⁷ herausgearbeitet, dass, zumindest in New York, viele der frühen Punks einen jüdischen Background hatten; neben Mitgliedern von Bands wie den *Ramones*, *Suicide*, *Blondie*, den *Dictators*, waren auch die einflussreichen Vorläufer von Punk wie Lou Reed oder Jonathan Richman, daneben viele der Produzenten, Manager – z.B. auch der Erfinder und Manager der *Sex Pistols* Malcolm McLaren – oder Clubbetreiber wie der Inhaber des berühmten CBGBs Hilly Kristal Juden.

All diese Protagonisten der frühen Punkszene hatten gemeinsam, zur ersten Generation der während oder kurz nach Ende des Nationalsozialismus geborenen Juden zu gehören, deren Aufwachsen von der Auseinandersetzung mit dem Schrecken der Shoah geprägt war. *Phranc* beschreibt die daraus erwachsenen Konsequenzen im bereits zitierten Song folgendermaßen: „Yeah, I’ve got Jewish damage / what the hell do you expect? Thirteen years of Hebrew school / and all the slides that they project“. Um dieses „Jewish damage“ der Punkgeneration soll es in diesem Aufsatz gehen und um die Frage, inwieweit sich in Auseinandersetzungen wie der beschriebenen, aber auch in Texten und in der Musik diese Beschädigungen wieder finden.

Neben unzähligen Verweisen auf jüdische Kultur und Geschichte findet sich im Punk die ebenso irritierende wie auch interessante Bezugnahme auf und Umdeutung von nationalsozialistischer Symbolik, die in diesem Aufsatz vor dem theoretischen Hintergrund der Kritischen Theorie und der Cultural Studies analysiert werden soll. Punk soll hier als Versuch gelesen werden, der Erinnerungskultur des Opfers eine positive, aktive jüdische Identität entgegenzustellen.

„We’re a Happy Family“ – Assimilationserfahrungen

Steven Lee Beeber fasst den Zusammenhang von Punk und Judentum folgendermaßen zusammen: „Punk ist jüdisch. Punk reflektiert die gesamte jüdische Geschichte von Unterdrückung und Unsicherheit, Flucht und Wanderschaft, Dazugehören und Nicht-Dazugehören, immer zerrissen zu sein, gleichzeitig drinnen und draußen, gut und schlecht, Teil und nicht Teil zu sein.“⁸ Um die sich im Punk manifestierende Reflexion jüdischer Kultur nachvollziehen zu können, sei ein Rückblick auf zentrale Aspekte amerikanisch-jüdischer Geschichte des 20. Jahrhunderts vorangestellt.

Beeber hat diese Geschichte mit „Dazugehören und Nicht-Dazugehören“ umschrieben, womit er sich auf das Verhältnis von Immigration und Assimilation innerhalb einer Gesellschaft bezieht, in der Juden auch vor und nach den 1940er Jahren mit jenem alltäglichen Antisemitismus zu

kämpfen hatten, den in dieser Zeit Theodor W. Adorno, Max Horkheimer und andere europäische Sozialwissenschaftler im amerikanischen Exil in ihren „Studien zum autoritären Charakter“ analysiert hatten.⁹ Die beiden Aspekte der Assimilation und des Antisemitismus sind an dieser Stelle zusammengeführt, da sie im Laufe der Jahre immer wieder als zwei Seiten einer Medaille im Vorwurf aufgerufen wurden, jüdische Amerikaner könnten sich nicht wirklich loyal gegenüber Amerika verhalten. Mit der Gründung des Staates Israel 1948 verschärfen sich diese Vorbehalte der Mehrheitsgesellschaft, wie Umfragen belegen, nach denen zwischen einem Viertel und einem Drittel der Amerikaner der Meinung waren, amerikanische Juden seien Israel gegenüber loyaler als gegenüber den USA.¹⁰

Jon Stratton bemerkt zum Komplex der Assimilation, mit dem die verschiedenen Strömungen des Judentums unterschiedlich umgingen:¹¹ „Implicit here is the recognition that the dominant group to whom one assimilates can continue to distinguish you as different regardless of how much you become like them.“¹² Damit spricht Stratton einen Aspekt an, der in diesem Aufsatz immer wieder eine Rolle spielt: jenen Blick der dominanten Gruppe nämlich, über den Minderheiten gebildet, ausgegrenzt und ausgebeutet werden. Stuart Hall hat herausgearbeitet, dass in der Konstruktion von Minderheiten als die „Anderen“ die auf diese Weise Marginalisierten dazu gebracht werden, sich auch selbst als „Andere“ wahrzunehmen.¹³ Dies gilt für die rassistische Konstruktion des Schwarzen als dem „Anderen“, woran Hall dieses Wirken festmacht, wie auch in antisemitischen Gedankenstrukturen, die Jean-Paul Sartre in seinem Essay „Überlegungen zur Judenfrage“ herausgearbeitet hat: „Der Jude ist der Mensch, den die anderen als solchen betrachten.“¹⁴ Für diese Konstruktion ist es irrelevant, ob der darüber Definierte sich selbst als Jude versteht oder solche Kategorisierungen ablehnt, wie etwa Richard Hell, Sänger der Band *The Voidoids*, der sich einem Interview mit Steven Lee Beeber mit der Begründung verweigerte: „Ich lasse mich von keiner Gruppe für ihre Zwecke einspannen. Ich mag das nicht und ich möchte kein Teil davon sein.“¹⁵

Nach der Shoah wurde diese Zeit des Schreckens auch zu einem Teil der jüdisch-amerikanischen Identität. „The Holocaust had promoted a greater sense of group identity and a more powerful sense of connection to world Jewry“, schreibt etwa Gerald Sorin in seiner Geschichte der Juden Amerikas.¹⁶ Dieser positiven Formulierung einer Gruppenidentität steht jene des Opfers zur Seite, zu dem das Judentum im Nationalsozialismus geworden war. Auch Beeber stellt im Nachwort zur deutschen Ausgabe seines Buches den verbindenden Opferstatus der jüdischen Einwohner New Yorks heraus: „Sie teilten das Gefühl der Verfolgung, wie Juden seit Jahrhunderten. Jeder wusste, ob aus Erfahrung in der eigenen Familie oder weil man die Nachbarn mit den eintätowierten Nummern gesehen hatte, dass vor ein oder zwei Generationen der Holocaust stattgefunden hatte.“¹⁷ Doch nicht nur die Fluchterfahrungen der eigenen Familie,

wie sie der nach 1945 aus Osteuropa emigrierte Tommy Ramone, der in Ungarn noch Tamas Erdélyi hieß, oder Genya Ravan, die, als Genyusha Zerkowicz geboren, Ende der 1970er mit *Goldie and the Gingerbreads* im legendären CBGBs debütierte, etwa erlebt hatten, prägten das Umfeld, in dem die späteren Punks aufwuchsen. Auch die Anwesenheit von Auschwitz-Überlebenden in ihren New Yorker Vierteln bestimmte ihre Kindheit: „Die Holocaust-Überlebenden, vor denen die Kinder erschrakten, wenn sie ihnen Sahnebonbons oder gedrehte Zuckerstangen gaben, zeigen die Allgegenwart des historischen Schreckens, die Kehrseite des lustigen Blitzkrieg Bops der Ramones.“¹⁸

Wie der Psychologe Kurt Grünberg zur transgenerationellen Übertragung von Traumatisierungen festgehalten hat, hatten Überlebende der Shoah keine Möglichkeit, ihre Kinder nicht mit der erfahrenen Verfolgungserfahrung zu konfrontieren.¹⁹

Neben diesem individuellen Hintergrund kennzeichnete gleichzeitig ein erstarktes gesellschaftliches Interesse an der Shoah die 1960er Jahre in Amerika, befördert durch Ereignisse wie den Eichmann-Prozess in Jerusalem 1961 – eine Zäsur für die Erinnerung an die Shoah,²⁰ wie Daniel Levy und Natan Sznajder schreiben, da hier erstmals die Shoah „universalisiert“ wurde. Sie ließ sich zu einer Chiffre für Rassismus im Allgemeinen umdeuten.²¹

In dieser Universalität war die Shoah für die Protestgeneration zu einem Bezugspunkt geworden, etwa in der Aufkündigung des Dialogs mit der Gesellschaft aufgrund der Erkenntnis, dass, wie George Steiner beschreibt, die Orte der Kultur- und Wissensvermittlung in Nachbarschaft der Konzentrationslager existierten.²² Aber auch als „Größe“, an der sich die Gegenwart zu messen hatte und nach der etwa die Umsiedlungslager für die vietnamesische Bevölkerung „nichts anderes als KZs“²³ gewesen seien. Hier zeigt sich die Gefahr der Instrumentalisierung von Auschwitz im Kontext des Protests gegen den Vietnamkrieg, wie der Historiker Berthold Molden herausgearbeitet hat. So zeigt er, wie die Shoah im Russell-Tribunal²⁴ als Kulmination von Imperialismus und Kapitalismus verhandelt und auf diese Weise zu einer Chiffre des antiimperialistischen Diskurses wurde.²⁵ „Demzufolge war er nicht singulär, sondern eine Warnung, dass Ähnliches und Schlimmeres folgen könnte.“²⁶

Parallel zu dieser Universalisierung der Shoah im Vietnamkriegs-Protest brachte der 6-Tage-Krieg 1967 in der Eigenwahrnehmung amerikanischer Juden – aber auch in der Wahrnehmung etwa der Protestgeneration – eine gewisse Veränderung. Einerseits wurde die Blockade des Roten Meeres durch Ägypten, Syrien und Jordanien als „Reinszenierung der Holocaust-Bedrohung“²⁷ empfunden, gleichzeitig bedeutete der Sieg Israels auch einen Weg aus der Rolle des Opfers hinaus. Andy Shernoff von den *Dictators* stellt etwa, wie auch viele andere der Interviewpartner Steven Lee Beebers, die Bedeutung des 6-Tage-Kriegs für seine jüdische Identität heraus: „Das war der Sommer, in dem Israel die aus sechs Nationen zusammengesetzte

arabische Armee besiegte. Sie wollte ‚die Juden ins Meer treiben‘, aber die kleine israelische Armee besiegte sie nicht nur, sondern schaffte das auch noch in weniger als einer Woche. Das machte einen stark. Und stolz.“²⁸ Ähnliches sagt Alan Vega von *Suicide* über den Jom-Kippur-Krieg von 1973: „Tatsächlich hätte ich mich beinahe freiwillig gemeldet, um in diesem Krieg zu kämpfen. Es war einfach unfair, dieser Überraschungsangriff, als die arabischen Staaten drohten, ‚die Juden ins Meer zu treiben‘.“²⁹ In diesem Klima zwischen der eigenen Opferrolle, der siegreichen Kriegsführung Israels und der Universalisierung der Shoah wurden die amerikanischen Punks erwachsen.

„I’m Straight“ – Kritik an der Kritik

Als der „Godfather of Soul“ James Brown 1968 den Song „Say It Loud: I’m Black and Proud“ veröffentlichte, wurde dies von vielen weißen Amerikanern als Kampfansage verstanden.³⁰ Brown bündelte ein neues Selbstbewusstsein junger Afroamerikaner und die Forderung nach Anerkennung durch die Mehrheitsgesellschaft. Der rassistischen Konstruktion des Schwarzen als das „Andere“, wie bei Stuart Hall beschrieben, setzten Brown und die Aktivisten der schwarzen Bürgerrechtsbewegung sowie der Black Panther Party eine positive, eigene Definition des „Anderen“ entgegen: Black Power. Auch wenn die Geschichte der Sklaverei die Gruppenidentität der Afroamerikaner nach wie vor bestimmte, wollten sie nicht länger die Rolle des Opfers einnehmen, sondern als aktive, gleichberechtigte Mitglieder der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft wahrgenommen werden.

Das Problem der Identitätszuschreibung betraf auch die jüdische Minderheit. Auch wenn wie oben gezeigt einige Punks sich nachträglich stolz über den israelischen Sieg im 6-Tage-Krieg äußerten, bildete ein positiver Bezug auf eine jüdische Identität, anders als der Stolz der Schwarzen auf ihre Herkunft, eher eine Ausnahme. Im Punk zeigte sich vielmehr die Panik vor Identitätszuschreibungen.

Schon aufgrund der Erfahrungen ihrer Eltern war den jüdischen Punks die Suche der Protestbewegungen nach Natürlichkeit suspekt. Die Politik der Hippies wurde über die Suche nach einem Ursprung, den sie in den Minderheiten zu finden glaubten, definiert, wodurch sie in einen Essentialismus verfielen. Und gegen diesen Essentialismus trat Punk an, dessen jüdische Vertreter sich keineswegs als religiös verstanden, denen aber bewusst war, dass sie, wie Richard Hell es formulierte, „für einen Antisemiten“ definitiv Juden waren.³¹ Sie kannten die Funktionsweise identitärer bzw. antisemitischer Zuschreibungen und hatten sich mit der öffentlichen Form der Gedenkpolitik an die Shoah ebenso auseinanderzusetzen wie mit den Erfahrungen ihrer Eltern. Statt auf die Romantik der Natürlichkeit setzte Punk daher auf Reflexion

und Künstlichkeit. Punk, so schreibt Martin Büsser, war „in aggressivster Art ‚echt‘ und doch auch distanziert – darauf bedacht, jegliche Form von unkritischer Identifikation seitens der Hörer von sich zu weisen.“³² In dieser Ablehnung der Authentizität, des Echten, der Identifikation, kann Punk mit dem Kulturwissenschaftler Frank Apunkt Schneider als das negative Abschiedsgeschenk der 68er umschrieben werden.³³

Der Titel eines Songs des Präpunk-Musikers Jonathan Richman fasst diese Ablehnung zusammen: „I’m Straight“. In dem Song von 1973 heißt es: „This phone call today concerns hippie Johnny. / He’s always stoned, he’s never straight. / I saw you today, you know, walk by with hippie Johnny. / Look, I had to call up and say, I want to take his place. / [...] I’m straight and I want to take his place.“

Während James Brown zurecht „black and proud“ war, ist Richman stolz darauf, „straight“ zu sein, sich abzugrenzen von der Protestkultur seiner Generation. Der 1951 in einem Vorort von Boston geborene Richman kam 1969 nach New York, um seinen Vorbildern von *Velvet Underground* näher zu sein. In „I’m straight“ macht er klar, dass er mit der Suche seiner Generation nach Authentizität, Natürlichkeit und ihrem Anti-Intellektualismus nichts zu tun haben will. Denn die durchaus berechtigten Forderungen der Bürgerrechtsbewegung oder der Frauenbewegung liefen Gefahr, Identitäten festzuschreiben, nach dem „Kern“ einer Identität zu suchen.³⁴

Auch Richard Hell hat sich sowohl theoretisch wie auch künstlerisch mit der Problematik von Identitätskonstruktionen auseinandergesetzt. In einem Vortrag hat Hell einen Gedanken entwickelt, der sich mit der Dominanz des Blickes des Anderen beschäftigt und dabei an Jean-Paul Sartre angelehnt scheint: „Was ist ein Jude? Nun, ich bin zu dem Ergebnis gekommen, dass derjenige ein Jude ist, den andere als Juden bezeichnen. [...] Das ist es, was es für mich heißt, Jude zu sein.“³⁵

Auch künstlerisch hat Hell diese Thematik umgesetzt, am prägnantesten auf dem ersten Album mit seiner Band *The Voidoids*. Bereits die Covergestaltung, die ihn mit entblößter Brust zeigt, auf die „You Make Me“ geschrieben ist, soll deutlich machen, wie Identitäten konstruiert werden. Diese Reflexionsebene wird auch auf der Platte in Hells wohl berühmtesten Song „Blank Generation“ (1977) weitergeführt. Lange Zeit wurde das Stück als eine nihilistische Hommage im Sinne des „No Future“ des Punk interpretiert. Hell selber hat sich in einem Interview dazu geäußert: „Wann immer irgendwas durchanalysiert wurde, war’s mir egal. Genau darum ging es in dem Song ‚Blank Generation‘. Ich würde immer die gegenteilige Position der Person einnehmen, die das zu analysieren versuchte, also räumte ich absichtlich so viel Freiheit wie möglich ein: ‚Ich gehöre zur ...-Generation.‘ Alle denken, das sei leer. Wie kann man so etwas missinterpretieren? Alles was man denkt, ist korrekt.“³⁶ Hier zeigt sich, dass man die Texte sehr

aufmerksam lesen muss, weil der Kern in den Leerstellen steckt: „I belong to the blank generation and / I can take it or leave it each time / I belong to the ____generation / but I can take it or leave it each time“. Hell geht es somit um das Hintersichlassen von Identitätszuschreibungen, um die Freiheit von solchen Zuschreibungen, was man als eines der Hauptanliegen von Punk festhalten kann.

„The world is Holocaust.“ – Die Shoah und die Kulturindustrie

Ein Teil der Punks versuchte, sich von der identitären Konstruktion des „Juden“ zu befreien, während ein anderer Teil in der Musik und der Ästhetik eine Auseinandersetzung mit diesem kulturellen Hintergrund suchte.

Lenny Kaye etwa, der Partner von Patti Smith, der sich bereits vor seiner Zeit in der *Patti Smith Group* einen Namen als Musikjournalist und Herausgeber der Nuggets-Compilation (1972) gemacht hatte, versteht sich selbst als „Gelehrten des Rock-'n'-Roll-Talmuds“: „Ich löse verzwickte Fragen und die kleinen Geheimnisse der B-Seiten und diskutiere sie mit meinen Jeschiwa-Studenten.“³⁷ Wie Peter Waldmann herausgearbeitet hat, vergleicht Kaye auf diese Weise seinen fast philologischen Umgang mit der Popkultur mit der Traditionspflege im Judentum.³⁸ Diese jüdische Diskurspraktik der Gedächtnispflege bewegt sich immer zwischen den Polen der möglichst genauen Überlieferung und der Erneuerung von Traditionen durch Interpretationen. Kristin Platt schreibt: „Nie waren jüdische Identifizierungen (Gesetz, Schrift, Überlieferung, Geschichtsverständnis) ein statisches Erbe; jüdische Tradition ist kein passiv von den jeweils vorhergehenden Generationen Geerbtes oder Vererbtes, kein über ein definiertes Codesystem festgeschriebenes unverrückbares Wissen, sondern [...] eine Erbschaft, also eine generationale Übertragung, deren Sinn und Bedeutung jeweils erschlossen werden muß.“³⁹ Ausgehend von dieser Parallele zwischen Kayes Herangehensweise an Popkultur und an die jüdische Tradition kommt Waldmann zu dem Schluss, damit sage Kaye ganz entscheidend Neues über die Funktionsweise und den Mechanismus von Subkulturen. Aus passiven Konsumenten werden aktive Akteure, die die Produkte der Kulturindustrie decodieren.⁴⁰ Aus der Ähnlichkeit der jüdischen Traditionspflege und der Mechanismen der Popkultur erklärt sich die Beschreibung Beebers, dass „Punk jüdisch“ sei und vor diesem Hintergrund ist auch die Bearbeitung von nationalsozialistischen Symbolen zu verstehen.⁴¹

Eine solche Wandlung hin zum Akteur und Analysten kulturindustrieller Produkte kann man etwa auch der Band *Blondie* attestieren, die sich für einen Song auf einem Tribute-Sampler für Iggy Pop auch ironisch *Adolfs Dog* nannten. In ihrem Song „The Attack of the Giant Ants“ von ihrem Debütalbum „Blondie“ (1976) nahmen sie thematisch Bezug auf die deutschen

Vernichtungsfantasien und transformierten diese in eine typische *Blondie*-Comicwelt: „Giant ants from space snuff the human race / Then they eat your face, never leave a trace.“ Insbesondere die Zeile „Never leave a trace“ ruft die Assoziationen zum Versuch der Nazis, keine Spur der Judenvernichtung zu hinterlassen, hervor. Und wenn später Chris Stein, der Verfasser des Songs, der Sängerin Debbie Harry in den Mund legt: „The world is Holocaust. Everything is lost / Mankind is destroyed. Sprinkled in the void / La la la la la, la la la la, la la la la“, so ist darin eine Form von ironischem und gleichzeitig provokativem Sprechen über die Nazivergangenheit zu sehen, wie es viele Punksongs auszeichnet. Im „La la la la“ klingt jedoch auch die Banalisierung der Vergangenheit durch die permanente Wiederholung an.

Blondie, die musikalisch weniger provokativ vorgingen als andere Punkbands dieser Zeit, verweisen damit bereits auf eine Entwicklung, die die 1970er Jahre im Kontext des Umgangs mit dem Nationalsozialismus kennzeichnete und die man als die „Kulturindustrialisierung der Shoah“ umschreiben könnte. Am repräsentativsten für diese Entwicklung steht wohl die amerikanische Fernsehserie „Holocaust“, die im April 1978 in Amerika und im Januar 1979 in Deutschland ausgestrahlt wurde. „Holocaust“ erzählt die Vernichtung der europäischen Juden als „Story“ anhand einer jüdischen Familie, die sämtliche Stadien des Grauens zu durchleben hat, und eignete sich auf diese Weise „hervorragend als Projektionsfläche und für jede Form von instrumentalisierender Vereinnahmung.“⁴² Detlev Claussen schreibt zu „Holocaust“ und den Folgen der Serie für die Rezeption der Shoah: „Mit dem massenmedial vermittelten Code ‚Holocaust‘ wird eine zerbrochene Erfahrungswelt zu einer sinnstiftenden Einheit verklebt.“⁴³ Claussen weist damit auf das Problem hin, dass in dieser Form der Erinnerung an die Shoah der Sinnlosigkeit ein Sinn zugesprochen wird.

Der Kommentar der New Yorker Band *Suicide* zu dieser Entwicklung lautet „Dachau, Disney, Disco“ (2002), ein Song, der in dieser Begriffsreihe auf die Problematik kulturindustrieller Vereinnahmung der Shoah hinweist, und gleichzeitig dadurch, dass er auf musikalischer Ebene mit Halleffekten arbeitet, zeigt, dass die Vergangenheit eben nicht als abgeschlossen zu betrachten ist, sondern als Störgeräusch die Gegenwart überlagert.

Womöglich ist „Störgeräusch“ auch die richtige Umschreibung für das, was Punk für die kulturindustrielle Vereinnahmung oder die Kosmopolitisierung der Erinnerung an die Shoah bedeutet.⁴⁴ Denn wenn die Erinnerung an die Shoah zu einer europäischen Erinnerung wird, über die sich in Europa ein eigenes Wertesystem entwickelt, ist der Preis dafür, wie Levy und Sznajder schreiben, die „Entkontextualisierung der Geschichte“.⁴⁵ Die Shoah wird zur Metapher für das Böse⁴⁶ und mit diesem Bösen kann alles identifiziert werden: „die historische Dekontextualisierung, die das Ereignis der Shoah allen Zugriffen öffnet, kann dazu führen, dass der Holocaust in einem obszönen Prozess durch Institutionen instrumentalisiert wird.“⁴⁷

Auf die Gefahren einer instrumentalisierten Erinnerungskultur hat Theodor W. Adorno bereits 1951 in seiner „Minima Moralia“ hingewiesen, wo er schreibt, „selbst das Vergangene ist nicht mehr sicher vor der Gegenwart, die es nochmals dem Vergessen weihet, indem sie es erinnert.“⁴⁸ Wenn Erinnerung nämlich ihres Inhaltes entleert ist, sich in Ritualen erschöpft, so geht das zu Erinnernde darin verloren. Der 1968 geborene israelische Künstler und Punkmusiker Avi Pitchon hat diese Erfahrung für seine Generation folgendermaßen umschrieben: „Diese grotesken Veranstaltungen [die Gedenkfeierlichkeiten in der Schule, J.E.] schweben im freien Raum des ritualisierten Traumas, ihre regelmäßige Wiederholung dient nicht dazu, uns erinnern zu helfen, sondern als Monument eines unbeweglichen, monolithischen, gelähmten Exorzismus. Keine Erkenntnis, keine Bewegung, keine Verjüngung.“⁴⁹ Es geht Pitchon in keinsten Weise darum, die Vergangenheit als abgeschlossen zu betrachten, sondern im Gegenteil sich ihrer jenseits der Erstarrung im Ritual zu erinnern. Detlev Claussen betont: „Nicht die gesellschaftliche Erinnerungsschwäche hat Auschwitz in einen Nebel der Vergangenheit gehüllt, sondern der kulturindustrielle Artefakt, den man ‚Holocaust‘ nennt, hat Auschwitz verdrängt: Das Stichwort ‚Holocaust‘ besitzt inzwischen eine sinnstiftende Funktion, weil es einen emotionalen Fluchtpunkt vor der intellektuellen Erinnerung erfahrener Sinnlosigkeit bietet.“⁵⁰ Dagegen sieht Pitchon gerade in der Popkultur ein hohes Potential: „Der Einsatz von Popkultur im Umgang mit der Shoah, dem Nazismus und mit Erinnerung und Geschichte in einem allgemeineren Sinne ist eine Möglichkeit, diesen blasphemischen Zusammenprall der Gegensätze zu erproben. Die befreiende, süße, bissige Tradition des Absurden und des Humors, die gereifte Würdigung des billigen Nervenkitzels, die Anomalie und der Widerspruch: Alle diese Mittel kommen zur Anwendung, um unser schwärzestes Kapitel zu reflektieren, den Nullpunkt der menschlichen Evolution als Gesellschaft.“⁵¹

Der amerikanische Punk der 1970er kann als eine popkulturelle Störung des ritualisierten Gedenkens, sei es auf politischer Ebene oder der Ebene der jüdischen Gemeinden, verstanden werden, die sich als kulturelle Strategie der Reflexion über Auschwitz verstehen lässt, wie sie etwa Sarah Kofman formuliert hat: „Über Auschwitz und nach Auschwitz ist keine Erzählung möglich, wenn man unter Erzählung versteht: eine Geschichte von Ereignissen erzählen, die Sinn ergeben.“⁵² Denn Punk war vielmehr die Provokation der Vorstellung einer Geschichte, die sich als Erzählung von sinnvollen Ereignissen versteht. Dass im Subtext dabei immer auch Auschwitz mitgedacht werden muss, belegen die zahlreichen Verweise auf die jüdische Kultur bzw. deren Vernichtung durch den Nationalsozialismus.

Besonders deutlich wird die Auseinandersetzung um die identitätsstiftenden Rituale der Mehrheitsgesellschaft bei der wohl prägendsten Punkband New Yorks, den *Ramones*. Zwischen dem ersten Song „Blitzkrieg Bop“ auf ihrem Debütalbum „*Ramones*“ (1976) und „Born to Die In

Berlin“, dem letzten Song ihres Abschiedsalbums „Adios Amigos!“ (1995), finden sich zahlreiche Bezugnahmen auf das nationalsozialistische Deutschland. Die eine Hälfte der Band, Tommy und Joey, war jüdisch, in der anderen Hälfte gab es einen Antisemiten, Dee Dee, der neben antisemitischen Ausfällen gegenüber seinem Bandkollegen Tommy völlig unironisch Nazidevotionalien sammelte,⁵³ und den Republikaner Johnny, was zu permanenten Spannungen in der Band führte. Deutlich wird dies etwa an der bandinternen Kontroverse um den Song „My Brain Is Hanging Upside Down“ (1985), der ursprünglich „Bonzo Goes to Bitburg“ heißen sollte und sich kritisch mit dem berühmten SS-Gräber-Besuch Ronald Reagans, dessen Spitzname Bonzo lautete, mit Helmut Kohl in Bitburg auseinandersetzt. Geschrieben war er vom jüdischen Sänger Joey, der republikanische Gitarrist Johnny bestand aus Respekt vor dem Präsidenten auf der Umbenennung.

In einem anderen Track von ihrem dritten Album kommt die von Avi Pitchon eingeforderte bissige Tradition des Humors mit ins Spiel, die wie oben gesehen immer Teil des Judentums war. Im Song „Commando“ heißt es im Refrain: „First rule is: The laws of Germany / Second rule is: be nice to mommy / Third rule is: don't talk to commies / Fourth rule is: eat kosher salami“. Wiederum wird eine verstörende Ebene in den Text eingebaut, eine Reihung von Regeln, die in ihrem Zusammenspiel die Erfahrungen jüdisch-amerikanischer Jugendlicher in den 1970ern bündeln: die Nachwirkungen der „laws of Germany“, also den innerfamiliären Umgang mit den Folgen des Nationalsozialismus. Die *Ramones* ironisieren diese „laws of Germany“ durch die Aneinanderreihung von sich widersprechenden Regeln und Forderungen. Steven Lee Beeber interpretiert den Song als eine Subversion des Faschismus und schreibt: „Gibt es etwas besseres, um Antisemiten und Nazi-Arschlöcher in die Schranken zu weisen, als sie mit der Absurdität ihrer Ansichten zu konfrontieren? Oder, anders gesagt, gibt es eine bessere Subversion des Faschismus, als diesen in ein Spiel zu verwickeln, in dem koschere Salami versteckt ist, um ihn dadurch ins Knie zu ficken?“⁵⁴

„I'm a Nazi Schatze“ – Kein Holocaust, kein Punk

Doch was haben die omnipräsenten Hakenkreuze und anderen Nazisymbole im Punk zu suchen? Wieso haben *Blondie* und Hitlers Schäferhund den gleichen Namen, warum rasierte sich Lou Reed Eiserne Kreuze in die Haare, sangen die *Ramones* vom „Blitzkrieg Bop“ und die Dictators vom „Master Race Rock“? Warum sammelte Chris Stein Nazi-Devotionalien, warum traten *Suicide* bei Konzerten mit Hitlergruß auf und warum kritisierten wie eingangs erwähnt *Phranc* und die *Dead Kennedys* die Hakenkreuze in der Szene zu Beginn der 1980er?

Wie John Fiske schreibt, wird in der Popkultur ein „Kampf um Bedeutungen“⁵⁵ ausgefochten. Dieser Kampf findet statt zwischen einer sozialen bzw. hegemonialen Macht, die Bedeutungen und Verhaltensweisen zu setzen bemüht ist, während die Popkultur „diese in einem konstanten Zusammenspiel von Macht und Widerstand, Disziplin und Undiszipliniertheit, Ordnung und Unordnung“⁵⁶ auszugleichen versucht. Für das hier untersuchte Thema muss der Kampf um Bedeutungen im Kontext des oben ausgeführten Konflikts um die Deutungshoheit über das Gedenken an Auschwitz gelesen werden. Die Universalisierung von Auschwitz, die Kulturindustrialisierung der Shoah und der Essentialismus von Identitätszuschreibungen sind die soziale Macht, die Punk zu bekämpfen versucht, indem die Musiker sich die Zeichen des Nationalsozialismus zurückerobert, um, wie Steven Lee Beeber die *Blondie*-Sängerin Debbie Harry zitiert, die Tatsache zur Schau zu tragen, dass „die Juden gewonnen hatten.“⁵⁷ Beeber interpretiert die Hakenkreuze als eine Mischung aus dem Zeigen von Stärke, dem popkulturellen Tabubruch und einer campigen Ironie⁵⁸ im Sinne Susan Sontags. Er schreibt zusammenfassend: „Demnach wäre die Nazi-Symbolik im Punk alles andere als respektlos – das heißt nicht respektlos gegenüber Juden, stattdessen respektlos gegenüber den Nazis. Sie ist die Verkörperung jüdischer Rache, die in der Tradition der Komödie steht.“

Die Aneignung der Symbole wäre dann also eine „jüdische Rache“ an der Inbesitznahme der Deutungshoheit über die Formen des Gedenkens und die Dekontextualisierung der Shoah. Oder, wie Peter Waldmann formuliert: „Sie stellen sich mit diesem symbolischen Akt gegen die Obszönität, sich mittels der Shoah zu rechtfertigen und damit den millionenfachen Mord zu instrumentalisieren.“⁵⁹ Nicht die Aneignung der Symbole ist obszön, sondern die Instrumentalisierung der Shoah; darauf haben die Punks reagiert – ob in einer bewussten Reflexion oder in einer unbewussten Aufkündigung des Generationenvertrags kann man in der Retrospektive nicht eindeutig bestimmen. Fest aber steht, dass jüdische Tradition im Subtext des amerikanischen Punk der 1970er eine wichtige Rolle gespielt hat und in die Popkultur den „Schock in das ungestörte Fließen der Kommunikation“⁶⁰ eingeführt hat, den Adorno bereits für die Lyrik Paul Celans herausarbeitete.⁶¹ Dieses Spiel mit Erfahrungen der Assimilation und des gesellschaftlichen Gedenkens an die Shoah funktioniert jedoch nur in diesem amerikanischen Kontext und auch nur zu diesem historischen Zeitpunkt – als Reaktion auf die Hippie-Kultur ebenso wie als Reaktion auf die Kulturindustrialisierung der Shoah. Dass sich die Provokation der hegemonialen Macht durch Nazisymbolik nicht endlos weiterführen lässt, ohne den provokativen Wert gegen einen affirmativen einzutauschen, haben auch die amerikanischen Punks erkannt und sich wie *Phranc* oder die *Dead Kennedys* in eine Diskussion um die Problematik dieser Symbole eingelassen. Wie der deutsche Punk dagegen bewiesen hat, funktioniert die Überführung des beschriebenen Kampfes um Bedeutungen in den deutschen Kontext nicht. Im

Land der Täter wirken Songs wie „Dachau Disco“ von den *Cretins*, „KZ“ von *Cotzbrocken*, „Polizei SA-SS“ von *Slime* oder „Party in der Gaskammer“ von *A+P* deplatziert.⁶²

Dass im Punk jüdische Geschichte immer wieder eine Rolle spielt, zeigen die Bezugnahmen auf jüdische Geschichte und das Gedenken an den Nationalsozialismus so unterschiedlicher nicht-jüdischer Punkbands wie *Crass*, *MDC* oder den *Angry Samoans*.⁶³ Abschließend soll Kenny Wisdom, der Sänger und Songschreiber der englischen Band *The Long Decline*, zu Wort kommen, der in seinem Song „I’m a Jew“ (1997) noch einmal die bereits im Punk angelegte Kritik an essentialistischen Identitätskonstruktionen zusammenfasst und diese an einen ironischen Umgang mit seinem jüdischen Background koppelt, wenn der Song Klezmer-Stücke zitiert und so auf ästhetischer Ebene mit Klischees spielt. In „I’m a Jew“ heißt es: „I don’t believe in God / I’m certainly not a Zionist / There’s nothing kosher about me / But I’m a Jew, fuck you / Yeah, I’m a Jew, fuck you / Hitler didn’t care what I believed / He’d want me dead like all of us / So I’m a Jew, fuck you / Hitler keeps me a Jew / Racists keep me a Jew / I’m sick of racial barriers / But I’m a Jew, fuck you / [...] Fuck the racist establishment / Fuck the white plutocracy / Yeah I’m a Jew and fuck you!“

Zum Autor:

Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Philosophie und Politikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2006 Abschluss mit einer Arbeit über „Auschwitz im Werk von Hubert Fichte und Paul Auster“. Seitdem Promotion zur Ästhetik des zeitgenössischen Independent-Comic. Redakteur bei *testcard*, publiziert in verschiedenen Zeitungen.

Zitiervorschlag:

Jonas Engelmann: Blank Generation? - Der amerikanische Punk als Reflexionsmedium jüdischer Geschichte, in: *Medaon – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung*, 4. Jg., 2010, Nr. 6, S. 1-14 [dd.mm.yyyy].

- ¹ Biller, Maxim: Der gebrauchte Jude. Selbstporträt, Köln 2009, S. 12.
- ² Zu *Phrancis* „Take Off Your Swastikas“ siehe auch: Plesch, Tine: Schneewittchen versus Solex. Popmusik-Texte von Frauen, in: testcard # 6: Pop-Texte, S. 40-51, hier S. 51.
- ³ *Phrancis* wurde unter dem Namen Susie Gottlieb geboren. Sie war bis 1980 Mitglied der Punkband *Nervous Gender* und machte danach eine Solokarriere. Zu ihrer Person vgl. Buhle, Paul: From the Lower East Side to Hollywood. Jews in American Popular Culture, London / New York 2004, S. 182f.
- ⁴ Im gleichnamigen Song hieß es: „You still think swastikas look cool / The real Nazis run your schools / They're coaches, businessmen and cops / If a real fourth reich you'll be the first to go / Nazi Punks – Fuck Off!“
- ⁵ Wenn auch Punk, glaubt man den damaligen Protagonisten, eigentlich schon tot war. Vgl. Robb, John: Punk Rock. Die ganze Geschichte, Mainz 2007, S. 388; Savage, Jon: England's Dreaming. Anarchie, Sex Pistols, Punk Rock, Berlin 2003, S. 379; Reynolds, Simon: Rip It Up and Start Again. Schmeiß alles hin und fang neu an. Postpunk 1978-1984, Höfen 2007, S. 18.
- ⁶ „Punks and Skinheads began to frequent the same bars and clubs. Ideologically, some factions of punk became indistinguishable from skins, proclaiming themselves to be Nazi punks.“ Leblanc, Lauraine: Pretty in Punk. Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture, New Brunswick 1999, S. 54. Diese Überschneidung währte jedoch nicht lange, auch Dank der Auseinandersetzung der *Dead Kennedys* mit diesem Problem.
- ⁷ Vgl. Beeber, Steven Lee: Die Heebie-Jeebies im CBGB's. Die jüdischen Wurzeln des Punk, Mainz 2008.
- ⁸ Beeber, Heebie-Jeebies, 2008, S. 19.
- ⁹ Vgl. Adorno, Theodor W.: Studien zum autoritären Charakter, Frankfurt am Main 1995; Simmel, Ernst (Hg.): Antisemitismus, Frankfurt am Main 1993.
- ¹⁰ Vgl. Lipset, Martin Seymour / Raab, Earl: Jews and the new American scene, Cambridge 1995, S. 126.
- ¹¹ Strömungen des orthodoxen Judentums etwa lehnten die Assimilation kategorisch ab, während sich sowohl das konservative wie auch das Reformjudentum in Amerika der dortigen Gesellschaft öffnete. Vgl. zur Geschichte von Juden in Amerika: Hertzberg, Arthur: Shalom Amerika, Darmstadt 1992.
- ¹² Stratton, Jon: Coming Out Jewish. Constructing Ambivalent Identities, London / New York 2000, S. 252.
- ¹³ Vgl. Hall, Stuart: Kulturelle Identität und Diaspora, in: ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2, Hamburg 1994, S. 26-43, hier S. 30.
- ¹⁴ Sartre, Jean-Paul: Betrachtungen zur Judenfrage, in: ders.: Drei Essays, Berlin 1960, S. 108-190, hier S. 143.
- ¹⁵ Beeber, Heebie-Jeebies, 2008, S. 168.
- ¹⁶ Sorin, Gerald: Tradition Transformed. The Jewish Experience in America, Baltimore / London 1997, S. 196.
- ¹⁷ Beeber, Heebie-Jeebies, 2008, S. 265.
- ¹⁸ Beeber, Heebie-Jeebies, 2008, S. 200.
- ¹⁹ Vgl. Grünberg, Kurt: Tradierung des Nazi-Traumas und Schweigen, in: Özkan, Ibrahim / Streek-Fischer, Annette / Sachsse, Ulrich (Hg.): Trauma und Gesellschaft. Vergangenheit in der Gegenwart, Göttingen 2002, S. 34-63, hier S. 39.
- ²⁰ Levy, Daniel / Sznajder, Natan: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust, Frankfurt / Main 2007, S. 126.
- ²¹ Vgl. Levy / Sznajder, Erinnerung, 2007, S. 134ff.
- ²² Vgl. Steiner, George: In Blaubarts Burg. Anmerkungen zur Neudefinition der Kultur, Frankfurt / Main 1972, S. 86. Steiner schreibt weiter: „Die Gegenkultur ist sich genau darüber im klaren, wo sie mit ihrem Zerstörungswerk anzusetzen hat. Das grelle Illiteratentum allen Mauergekritzels, das hartnäckige Schweigen des Jugendlichen, das Nonsens-Geschrei der Bühnen-Happenings – sie alle sind Teil einer resoluten Strategie. Der Aufrührer und der Freak-out haben das Gespräch mit einem kulturellen System abgebrochen, das sie verachten als einen grausamen, antiquierten Betrug. Sie wollen kein Wort mehr wechseln mit dergleichen. Akzeptiere auch nur für einen Moment die Konventionen gebildeten Wortausstausches, und du bist gefangen im Netz der alten Werte und damit einer Grammatik der Leutseligkeit oder Versklavung.“ (S. 124f).
- ²³ Russell, Bertrand / Sartre, Jean-Paul: Das Vietnam-Tribunal II oder Die Verurteilung Amerikas, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 229.
- ²⁴ Das Russell-Tribunal (auch Vietnam War Crimes Tribunal) entstand 1966 auf Initiative des Philosophen Bertrand Russell mit dem Ziel, den USA Kriegsverbrechen in Vietnam nachzuweisen. 1967 wurden die USA von dem sich in der Tradition der Nürnberger Prozesse verstehenden Tribunal des Völkermordes für schuldig erklärt.
- ²⁵ Vgl. Molden, Berthold: Genozid in Vietnam. 1968 als Schlüsselereignis in der Globalisierung des Holocaustdiskurses, in: Kastner, Jens / Mayer, David (Hg.): Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive, Wien 2008, S. 83-97, hier S. 87.
- ²⁶ Kastner / Mayer, Weltwende, 2008, S. 87.
- ²⁷ Brumlik, Micha: Religion, Politik und Gesellschaft in Israel, in: Wittstock, Alfred (Hg.): Israel in Nahost – Deutschland in Europa: Nahtstellen, Wiesbaden 2001, S. 136.
- ²⁸ Beeber, Heebie-Jeebies, 2008, S. 127.
- ²⁹ Beeber, Heebie-Jeebies, 2008, S. 74f. Während Alan Vega noch zu jung war, um sich freiwillig zu melden, taten viele jüdische Studenten nach Ausbruch des 6-Tage-Krieges ihre Solidarität mit Israel kund: „On the morning after the war broke out [...] a delegation of Jewish flower children made their way to the downtown offices of a Jewish agency that previously they had considered part of the despised ‚establishment‘. They wanted to use the mimeograph machine to print a leaflet in support of Israel to be distributed in the Haight-Ashbury district.“ Lipset / Raab, Jews and the new American scene, 1995, S. 117f. In der Folge kamen erste Stimmen auf, die nicht nur Israel der Unterdrückung der Palästinenser für schuldig befanden, sondern auch die amerikanischen Juden für die Politik des Staates Israel verantwortlich machten. Vgl. Auerbach, Jerold S.: Are we one? Jewish identity in the United States and Israel, New Brunswick 2001, S. 97f.

- ³⁰ Vgl. zu James Brown: George, Nelson: R&B. Die Geschichte der schwarzen Musik, Freiburg 2002, S. 141-149.
- ³¹ Beeber, Heebie-Jeebies, 2008, S. 170.
- ³² Martin Büsser: If the Kids are United. Von Punk zu Hardcore und zurück, 6. Auflage, Mainz 2003, S. 89.
- ³³ Vgl. Schneider, Frank Apunkt: Als die Welt noch unterging. Von Punk zu NDW, Mainz 2007, S. 228.
- ³⁴ Theoretikerinnen wie Judith Butler haben diese Problematik für den Bereich der Konstruktion von Geschlecht mittlerweile kritisch aufgearbeitet. Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt / Main 1991.
- ³⁵ Beeber, Heebie-Jeebies, 2008, S. 199.
- ³⁶ McNeil, Legs / McCain, Gillian: Please Kill Me. Die unzensurierte Geschichte des Punk, Höfen 2004, S. 332.
- ³⁷ Beeber, Heebie-Jeebies, 2008, S. 90.
- ³⁸ Vgl. Waldmann, Peter: Die jüdischen Punks, Kabbalisten des Rock, in: Beeber, Heebie-Jeebies, 2008, S. 9-18, hier S. 11.
- ³⁹ Platt, Kristin: Über „fremde“ und „eigene“ Zeichen. Die Verneinung des Authentischen nach der Shoah, in: Golinski, Hans Günter / Hiekisch-Picard, Sepp (Hg.): Das Recht des Bildes. Jüdische Perspektiven in der modernen Kunst, Heidelberg 2003, S. 246-251, hier S. 246.
- ⁴⁰ Waldmann, Kabbalisten, 2008, S. 12f.
- ⁴¹ Angemerkt sei, dass Popkultur immer eine Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, der Geschichte und ein Spiel mit Versatzstücken derselben inhärent ist. John Fiske etwa schreibt: „Popularkultur wird von verschiedenen Formationen unterdrückter oder entmachteter Menschen aus den sowohl diskursiven wie materiellen Ressourcen hergestellt, die von jenem sozialen System geliefert werden, das sie entmachtet.“ Fiske, John: Lesarten des Populären, Wien 2003, S. 15. Peter Waldmann verweist allerdings auf die Gemeinsamkeiten dieser Praxis und der Praxis jüdischer Kulturpflege.
- ⁴² Witt-Stahl, Susann: „Party in der Gaskammer ...“ Der Holocaust und die Grenzen der Kulturindustrie, in: testcard # 16: Extremismus, S. 108-114, hier S. 114.
- Trotz dieser Kritik muss man der Serie natürlich zugutehalten, dass sie in Deutschland erstmals Auslöser einer breiten gesellschaftlichen Debatte über die Shoah wurde.
- ⁴³ Claussen, Detlev: Grenzen der Aufklärung. Die gesellschaftliche Genese des modernen Antisemitismus, Frankfurt / Main 1994, S. 9.
- ⁴⁴ Vgl. Levy / Natan, Holocaust, 2007, S. 11.
- ⁴⁵ Vgl. Levy / Natan, Holocaust, 2007, S. 11.
- ⁴⁶ Vgl. Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Erweiterte Ausgabe, Frankfurt am Main 2007, S. 118.
- ⁴⁷ Waldmann, Kabbalisten, 2008, S. 17.
- ⁴⁸ Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Gesammelte Schriften. Band 4, Frankfurt / Main 1997, S. 52.
- ⁴⁹ Pitchon, Avi: Blitzkrieg-Bopper, Orgasmus-Junkies und gruselige Monster. Die künstlerische Gemeinschaft hinter „Wonderyears“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (Hg.): Wonderyears. Über die Rolle der Shoah und des Nationalsozialismus in der heutigen israelischen Gesellschaft, Berlin 2003, S. 22-29, hier S. 25.
- ⁵⁰ Claussen, Aufklärung, 1994, S. 8.
- ⁵¹ Pitchon, Blitzkrieg-Bopper, 2003, S. 26.
- ⁵² Kofman, Sarah: Erstickte Worte, Wien 1988, S. 31.
- ⁵³ Steven Lee Beeber erklärt das ambivalente Verhältnis Dee Dees zum Nationalsozialismus und seine Hakenkreuzsammlung als eine Provokation gegenüber seinem Vater, der im 2. Weltkrieg gegen die Deutschen gekämpft und als Besatzungssoldat Dee Dees Mutter, eine Deutsche, geheiratet hatte. Vgl. Beeber, Heebie-Jeebies, 2008, S. 143.
- ⁵⁴ Beeber, Heebie-Jeebies, 2008, S. 154.
- ⁵⁵ Fiske, Lesarten des Populären, 2003, S. 18.
- ⁵⁶ Fiske, Lesarten des Populären, 2003, S. 18.
- ⁵⁷ Beeber, Heebie-Jeebies, 2008, S. 198.
- ⁵⁸ „Camp [ist] eine bestimmte Art unter anderen, die Welt als ästhetisches Phänomen zu betrachten. Nicht um Schönheit geht es dabei, sondern um den Grad der Kunstmäßigkeit, der Stilisierung. [...] Camp in Personen oder Sachen wahrnehmen heißt die Existenz als das Spielen einer Rolle begreifen. [...] Camp ist entweder völlig naiv oder durch und durch bewußt.“ Sontag, Susan: Anmerkungen zu „Camp“, in: Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt am Main 1980, S. 322-341, hier S. 324f.
- ⁵⁹ Waldmann, Kabbalisten, 2008, S. 18.
- ⁶⁰ Erdle, Birgit R.: Sarah Kofman, *Paroles suffoquées*. Eine Lektüre mit Adorno, in: Weigel, Sigrid (Hg.): Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen kritischer Theorie und Poststrukturalismus, Köln / Weimar / Wien 1995, S. 73-89, hier S. 81.
- ⁶¹ Vgl. Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Band 7, Frankfurt am Main 1997, S. 775ff.
- ⁶² Eine Ausnahme bildet dabei die Band DAF, *Deutsch Amerikanische Freundschaft*, insbesondere deren Song „Tanz den Mussolini“. Die Band spielte mit homosexueller Ästhetik und formulierte ihre gesellschaftliche Kritik aus der 1981, als ihre wichtigste Platte „Alles ist gut“ erschien, in der BRD noch kaum wahrgenommenen Position der so genannten Gastarbeiter – der Sänger und Texter Gabi Delgado-López ist Sohn spanischer Einwanderer.
- ⁶³ Vgl. Crass: „The Gasman Cometh“ (1979); MDC: „John Wayne Was a Nazi“ (1979); *Angry Samoans*: „They Saved Hitler's Cock“ (1982).