

A black and white close-up portrait of Nick Cave. He is looking slightly to the right with a thoughtful expression. His right hand is raised to his face, with fingers resting against his cheek. He is wearing a dark suit jacket over a light-colored, vertically striped shirt. On his right hand, he has a watch with a dark strap and a large, ornate ring on his ring finger. The background is dark and out of focus. There are bright pink vertical bars on the left and right edges of the image.

NICK CAVE – Ein Popkosmos in Songs und Literatur

Zehn Beiträge anlässlich seines 60. Geburtstages
am 22. September 2017



NICK CAVE – Ein Popkosmos in Songs und Literatur

Herausgeber: Haus kirchlicher Dienste der
Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers

Verantwortlich: Arbeitsfeld Kunst und Kultur, Dr. Matthias Surall (V.i.S.d.P.)

Hausanschrift: Archivstraße 3, 30169 Hannover

Postanschrift: Postfach 2 65, 30002 Hannover

Fon: 0511 1241-431/432 **Fax:** 0511 1241-499

E-Mail: kunst.kultur@kirchliche-dienste.de

Internet: www.kunstinfo.net

Fotos: Christie Goodwin (Titel, S. 65); © Gettyimages (S. 13,25,31,U3);
Bleddyn Butcher (S. 43,72); Dr. Matthias Surall (S. 12)

Bildnachweise der Porträtbilder: Lukas Mücke (Christine Schröder), Fo-
toraum Reinhold (Imke Schwarz), ICM Productions (Til von Dombois), Jens
Schulze (Wolfgang Blaffert, Matthias Surall), Universität Paderborn/Lena
Schäfer (Christoph Jacke), Andreas Schoelzel (Johann-Hinrich Claussen),
Bundes-ESG (Uwe-Karsten Plisch)

Satz und Layout: HkD (11481)

Druck: MHD Druck und Service GmbH, Hermannsburg,
gedruckt auf Recyclingpapier aus 100% Altpapier

Auflage: 1000 **Ausgabe:** September 2017

Inhaltsverzeichnis

Einführung <i>Dr. Matthias Surall</i>	3
„ <i>The Mercy Seat</i> “ 1988 oder Schuld und Sühne, Tod und Nähe <i>Dr. Johann-Hinrich Claussen</i>	7
„ <i>And The Ass Saw The Angel</i> “ 1989 oder Esel und Außenseiter, Engel und Gott <i>Christine Schröder</i>	18
„ <i>The Weeping Song</i> “ 1990 oder Väter und Söhne, Weinen und Schlafen, Leiden und Leben <i>Dr. Matthias Surall</i>	22
„ <i>Into My Arms</i> “ 1997 oder von Liebe, Lachen, Trauer und Dämonen <i>Wolfgang Blaffert</i>	27
„ <i>Brompton Oration</i> “ 1997 oder Heiliges und Profanes, Erotik und Gottesdienst <i>Imke Schwarz</i>	34
„ <i>God Is In The House</i> “ 2001 oder Kleinbürgertum und Hybris, Freiheit und Gegenkultur <i>Til von Donbois</i>	39
„ <i>We Call Upon The Author</i> “ 2008 oder Fragen und Zagen, Anrufen und Klagen <i>Dr. Uwe-Karsten Plisch</i>	44
„ <i>Heathen Child</i> “ 2010 oder der Wolf und die Ängste, die Gleich-Gültigkeit und der Mainstream <i>Prof. Dr. Christoph Jacke</i>	53
„ <i>Jesus Alone</i> “ 2016 oder die Offenheit des „Du“ <i>Dr. Matthias Surall</i>	63
Die Autor*innen	69
Das Arbeitsfeld Kunst und Kultur	70
Materialien und Kontakt	71

RAPID EYE MOVIES

NICK CAVE

20.000 DAYS ON EARTH

64th International Film Festival
Panorama

EIN FILM VON
IAIN FORSYTH & JANE POLLARD

Official Selection
sundance

FILM: CORNICH PICTURES PULSE FILMS / THE BRITISH FILM INSTITUTE Produced in a partnership of PFI FILMS and GOLDEN FILMS
THE PULSE FILMS BY FILMS Produced in a partnership of IAIN FORSYTH & JANE POLLARD Produced in a partnership of NICK CAVE / IAIN FORSYTH & JANE POLLARD NICK CAVE
DIRECTOR: JONATHAN AMOS A.C.E. EDITED BY ERIN WILSON CASTING BY NICK CAVE & WENDY ELLIS PRODUCTION DESIGNER: SIMON POLLOCK EXECUTIVE PRODUCERS: JOHANN BUNDSTADT PRODUCED BY ALEX DUNNETT
SCREENPLAY BY THOMAS BENNETT LUCAS DUCHA ANNA BODD TONYA THORNTON AND KEVIN HAN FARRIS PRODUCED GUYLENDEN PENNY MANAGED PAUL GOLDEN PAUL GIBNEY
PRODUCED BY JAMES WILSON DAN BOWEN / IAIN FORSYTH & JANE POLLARD

www.20000daysonearth.film.de

© Offizielles Filmplakat im Verleih von Rapid Eye Movies

Einführung

Dr. Matthias Surall

Wer ist Nick Cave und warum lohnt die Beschäftigung mit ihm, seinem Werk gerade auch im kirchlichen Zusammenhang?

Für eine Kirche, die sich dem Dialog mit zeitgenössischer Kunst und Kultur geöffnet und verschrieben hat, gibt es keinen Weg vorbei an der Popmusik. Denn Popmusik ist seit den 1960er Jahren ein selbstverständlicher und vielfältiger Teil unserer Welt, Gesellschaft und Kultur geworden. Popmusik prägt den Lebensalltag und die Biographien zahlreicher Menschen, also auch der Gemeinde- und Kirchenmitglieder. Pop ist ein vielschichtiger und offener Diskurs innerhalb der Gegenwartskultur. Zentral dazu gehört die Musik als künstlerische Ausdrucksform.

Von besonderer Bedeutung für die Prägekraft der Popmusik sind ihre herausragenden Vertreter*innen: Künstler*innen, die jenseits des Daseins als Eintagsfliege im durchgestylten und genau berechneten Musikbusiness auf eine längere Schaffenszeit blicken können. Musiker*innen, Sänger*innen, Songpoet*innen, deren Entwicklung und Werk von zahlreichen Fans, Interessierten und Kritiker*innen verfolgt und begutachtet wird. Künstler*innen, in deren Werk die großen Themen der Kunst bearbeitet werden: die Liebe und das Leiden, das Sehnen und die Endlichkeit, das Sterben und der Tod, die großen Fragen nach dem Woher, dem Wozu und dem Wohin sowie die Spannungen,

Ambivalenzen und Abgründe des menschlichen Daseins.

Ein solcher Künstler ist Nick Cave, der aus Australien stammt, in Südengland lebt und am 22. September 2017 sechzig Jahre alt wird. Mehr noch: Nick Cave ist einer der produktivsten und spannendsten Singer/Songwriter oder Songpoeten in der Generation nach Bob Dylan. Den Schwerpunkt seines Schaffens bilden die Musik und die Songpoesie, doch Nick Cave ist darauf nicht beschränkt, vielmehr genreübergreifend tätig: nämlich als Autor und Essayist, als Schauspieler und Zeichner. Er schreibt Drehbücher und Romane und macht, zusammen mit seinem musikalischen Partner Warren Ellis, jede Menge Filmmusik. Nick Cave ist ein spannender, facettenreicher Künstler. Dies gilt schon insofern, als er sich seit seinen künstlerischen Anfängen Ende der 1970er Jahre stets weiterentwickelt, also keineswegs nur einem musikalischen Stil bzw. Genre verschrieben hat. Stattdessen gilt für ihn, was auch bei Bob Dylan der Fall ist: Der Wandel ist das Beständige in seinem Werk. Nick Cave drückt das in seinem Song „Jesus Of The Moon“ aus dem Jahr 2008 so aus: „... people often talk about being scared of change / but for me I'm more afraid of things staying the same“¹. Beständigkeit jedoch gibt es noch in einer anderen Hinsicht in seinem Werk – und



¹ Nick Cave, *The Complete Lyrics 1978 – 2013*, London 2013, 472.

genau diese Beständigkeit macht diesen Künstler so interessant, besonders im kirchlichen Kontext: ich meine die Beständigkeit eines roten Themenfadens, der sich rund um die Themenfelder Liebe und Tod, Gott, Glaube und Zweifel rankt.

Die in dieser Broschüre versammelten Beiträge verdeutlichen und illustrieren diese doppelte Beständigkeit, indem ihre Autor*innen verschiedene Werkstücke des Künstlers aus fast drei Jahrzehnten seines Schaffens beleuchten und untersuchen. Darunter sind acht sehr verschiedene Songs sowie Nick Caves erster Roman, den er 1989 veröffentlichte.

Um diese Werkstücke und den Künstler überhaupt besser ein- und zuordnen zu können, folgt hier ein kurzer Überblick über Nick Caves Leben und Wirken.

1957 im australischen Warracknabeal als drittes von vier Kindern eines früh verstorbenen Lehrers für englische Literatur und seiner als Schulbibliothekarin tätigen Frau geboren, gründete der junge Nick schon während seiner Schulzeit in Melbourne mit fünf Freunden eine erste Band, aus der einige Zeit später „*The Boys Next Door*“ und weitere zwei Jahre darauf „*The Birthday Party*“ hervorgingen. Von der Punk-Musik schwer infiziert überlebte diese Band das Ende der Highschool-Zeit ihrer Gründer und auch die anderthalbjährige Zeit von Nick Cave auf einer viktorianisch-konservativen Kunstschule. Nick Cave probierte sich, diverse Drogen und eine Art Bohemien-Lebensstil in dieser Zeit der Boys Next Door aus, während die Band sich allmählich in

der Underground- und Punkszene Melbournes etablierte und zu einer Live-Attraktion heranwuchs. Im Mai 1979 erschien mit „*Door, Door*“ die 1. LP, die noch unentschlossen wirkt. Ein knappes Jahr später erfolgte die Übersiedlung nach London verbunden mit dem Namenswechsel zu „*The Birthday Party*“.

Nach einem Jahr in London war die Band dort angekommen. Die kompromisslos-aggressive und konfrontative Art ihres Auftretens und ihr Festhalten am Post-Punk im Gegensatz zum gerade frisch aufkommenden New-Wave-Boom hinterließ langsam Eindruck bei Fans und Rockkritikern. Mit der Veröffentlichung ihres 2. Albums „*Junkyard*“ 1982 erreichte The Birthday Party den Höhepunkt ihres Schaffens: Der eigene Sound wurde hier erst dekonstruiert und dann zu einer neuen Synthese geführt. Die auf „*Junkyard*“ geschilderte Welt ist halb Rattenloch, halb Müllhalde, und der Blick auf diese Welt ist von den eigenen Drogenerfahrungen geprägt und entsprechend düster.

Motiviert durch Freundschaften und Kreativkontakte mit deutschen Musikern wie Blixa Bargeld, dem Frontmann der Band „*Einstürzende Neubauten*“ und Bands wie „*Die Haut*“, verlagerte The Birthday Party seinen Schwerpunkt nach Westberlin, wo es nach der Veröffentlichung von zwei Kurzalben Anfang 1983 wegen künstlerischer Differenzen zur Auflösung kam.

1984 erfand sich Nick Cave mit dem Album „*From Her To Eternity*“ als Premiere seiner Kooperation mit den

neu gegründeten „*Bad Seeds*“ quasi neu und eröffnete seine kreativ-produktive Berliner Hochphase. In dieser Zeit bis 1989 entstanden herausragende Alben wie „*The Firstborn Is Dead*“ von 1985 und „*Tender Prey*“ von 1988, auf dem sich der von **Johann-Hinrich Claussen** in dieser Broschüre behandelte Song „*The Mercy Seat*“ findet. Zudem schrieb Nick Cave seinen ersten Roman „*And The Ass Saw The Angel*“, der 1989 veröffentlicht wurde und hier von **Christine Schröder** vorgestellt wird. Weiter kam es zu ersten Beteiligungen Nick Caves an Filmprojekten und in diesem Zusammenhang zu bis heute andauernden Kooperationen mit den Regisseuren John Hillcoat und Wim Wenders. Im Anschluss an eine erste Heroinentziehungskur und eine Tour in Brasilien siedelte Nick Cave dann 1989 schwer verliebt nach São Paulo über, wo er ein erstes Mal Vater wurde.

In den 1990er Jahren begann eine neue Schaffensphase, eröffnet durch das in Brasilien aufgenommene Album „*The Good Son*“ von 1990, dessen stärkere musikalische Eingängigkeit und textlich-inhaltliche Direktheit einen deutlichen Stilbruch und Neuanfang darstellen. Von diesem Album stammt „*The Weeping Song*“, in den ich im Folgenden einführe. Die beiden Folgealben „*Henry's Dream*“ von 1992 und „*Let Love In*“ von 1994 markieren eine rockigere Weiterentwicklung sowie wachsenden Erfolg und künstlerische Anerkennung.

1993 kehrte Nick Cave nach London zurück, von wo aus er seine künstlerische Kreativität auch auf neuen

Feldern demonstrierte. So hielt er 1998 unter anderem eine Vorlesung über „*The Secret Life Of The Love Song*“ und schrieb eine Einführung in das Markus-Evangelium. Den Höhepunkt und Abschluss dieser Schaffensphase in den 1990er Jahren bilden die beiden letzten Alben dieses Zeitraums, das 1996er Konzeptalbum „*Murder Ballads*“ inklusive seines Chartserfolges aufgrund der Zusammenarbeit mit der Popikone Kylie Minogue sowie das sehr persönliche und von biblischen Themen und Motiven durchzogene Album „*The Boatman's Call*“ von 1997. Auf diesem finden sich zwei hier behandelte Songs: „*Into My Arms*“, dem sich **Wolfgang Blaffert** widmet, und „*Brompton Oratory*“, den **Imke Schwarz** in den Blick nimmt.

Die nächste Lebens- und Werkphase Nick Caves umfasste die erste Hälfte der Nullerjahre und hatte ihren Ursprung in seiner Eheschließung und Familiengründung 1999. In deren Gefolge kam es zur Ansiedlung im südenglischen Brighton, einem Abschluss der Entziehungskuren und einer künstlerischen Weiterentwicklung. Diese drückte sich aus in Alben wie dem elegischen „*No More Shall We Part*“ von 2001, von dem „*God Is In The House*“ stammt, hier bearbeitet von **Til von Donbois**, und dem fulminanten Doppel-Album „*Abattoir Blues/The Lyre Of Orpheus*“ aus dem Jahr 2004.

In der zweiten Hälfte dieses Jahrzehnts startete Nick Cave ein neues Projekt mit dem programmatischen Bandnamen „*Grinderman*“, ohne die *Bad Seeds* aufzugeben. Das gleichnamige Debutalbum von Anfang

2007 markierte eine selbstironisch gebrochene Back-to-the-roots-Attitüde. Das Nachfolgealbum „*Grinderman 2*“ aus dem Jahr 2010 führte dieses Konzept verfeinert und durchgestylt weiter und enthält den

Song „*Heathen Child*“,

mit dem sich **Christoph**

Jacke nach grundsätzlichen

Erwägungen zu Nick Cave und seinem

„Grinderman“-Projekt befasst. Gleichzeitig

steigerte sich der künstlerisch-kreative

Output von Nick Cave in dieser Zeit noch einmal:

Neben den Musikprojekten mit jetzt zwei

Bands erschien 2009 sein

zweiter Roman „*The Death*

Of Bunny Munro“. Er schrieb

Drehbücher für die beiden Spielfilme

„*The Proposition*“ von 2006

und „*Lawless*“ von 2012 und diverse

Filmmusiken. Und er veröffentlichte

2013 mit den Bad Seeds das überaus

erfolgreiche Album „*Push The Sky*

Away“ mit wiederum neuen musikalischen

Akzenten und poetischen Arrangements.

Im Gefolge dieser Veröffentlichung war er auf Welt-

tournee mit den Bad Seeds und gab

Konzerte mit ständig wechselnder

Setlist, das heißt Auswahl und Ab-

folge von gespielten Songs. Auch

in dieser Beziehung bleibt also der

Wandel das Beständige und gleichzeitig

Spannende im Leben und Schaffen

des Nick Cave.

Der letzte, wiederum von mir stam-

pende Beitrag in dieser Veröffentlichung

widmet sich dem Song „*Jesus*

Alone“ von dem 2016 als letztes

erschienenen Album „*Skeleton Tree*“.

Dieses ist vom tragischen Tod eines

der Söhne von Nick Cave in 2015 überschattet und trägt deutlich die Spuren und Narben dieser traumatischen Erfahrung bis dahin, dass die sonst bei Nick Cave vorhandenen Songstrukturen hier dekonstruiert erscheinen.

Im summarischen Blick auf seine

bisherige Künstlerbiographie ist

deutlich: Weil Nick Cave Stillstand

und Monokultur hasst, sich vielmehr

kontinuierlich künstlerisch weiter-

entwickelt oder hakenschlagend

neu erfindet, selbst inszeniert und

genre- wie grenzüberschreitend

tätig ist, kann er genau wie sein Idol

Bob Dylan als typischer Pop-Künstler

der Postmoderne angesehen werden.

Gleichzeitig eröffnet sich bei

Nick Cave, in der Beschäftigung mit

seinem Werk ein wahrer Popkosmos

in Songs und Literatur, ein Kosmos

voller Liebe und Leid, Glaube und

Zweifel, Erotik und Spiritualität,

Abgründigkeiten und Gegensätze,

Gewalt und Tod, Sehnsucht und

Spannungen – kurzum: ein Kosmos

des Lebens in seiner Fülle aus Erbärm-

lichkeit und Pracht.



„The Mercy Seat“ | 1988

oder Schuld und Sühne, Tod und Nähe

Dr. Johann-Hinrich Claussen

Nick Cave, The Mercy Seat

It began when they come took me from my home
And put me in Dead Row
Of which I am nearly wholly innocent you know.
And I'll say it again
I . . . am . . . not . . . afraid . . . to . . . die.

I began to warm and chill
To objects and their fields
A ragged cup, a twisted mop
The face of Jesus in my soup
Those sinister dinner meals
The meal trolley's wicked wheels
A hooked bone rising from my food
All things either good or ungood.

And the mercy seat is waiting
And I think my head is burning
And in a way I'm yearning
To be done with all this measuring of truth
An eye for an eye
A tooth for a tooth
And anyway I told the truth
And I'm not afraid to die.

Interpret signs and catalogue
A blackened tooth, a scarlet fog.
The walls are bad, black, bottom kind
They are the sick breath at my hind
They are the sick breath at my hind
They are the sick breath at my hind
They are the sick breath gathering at my hind

I hear stories from the chamber
How Christ was born into a manger
And like some ragged stranger
Died upon the cross
And might I say it seems so fitting in its way
He was a carpenter by trade
Or at least that's what I'm told



My good hand tattooed E.V.I.L.
Across it's brother's fist
That filthy five! They did nothing to challenge or resist

In Heaven His throne is made of gold
The ark of His Testament is stowed
A throne from which I'm told
All history does unfold.
Down here it's made of wood and wire
And my body is on fire
And God is never far away

Into the mercy seat I climb
My head is shaved, my head is wired
And like a moth that tries
To enter the bright eye
I go shuffling out of life
Just to hide in death awhile
And anyway I never lied
My kill-hand is called E.V.I.L.
Wears a wedding band that's G.O.O.D.
'Tis a long-suffering shackle
Collaring all that rebel blood.

And the mercy seat is waiting
And I think my head is burning
And in a way I'm yearning
To be done with all this measuring of truth
An eye for an eye
And a tooth for a tooth
And anyway I told the truth
And I'm not afraid to die

And the mercy seat is burning
And I think my head is glowing
And in a way I'm hoping
To be done with all this weighing up of truth
An eye for an eye
And a tooth for a tooth
And I've got nothing left to lose
And I'm not afraid to die.

And the mercy seat is glowing
And I think my head is smoking
And in a way I'm hoping
To be done with all these looks of disbelief

An eye for an eye
And a tooth for a tooth
And anyway there was no proof
Nor a motive why.

And the mercy seat is smoking
And I think my head is melting
And in a way I'm helping
To be done with all this twisting of the truth
A lie for a lie
And a truth for a truth
And I've got nothing left to lose
And I'm not afraid to die.
And the mercy seat is melting
And I think my blood is boiling
And in a way I'm spoiling
All the fun with all this truth and consequence
An eye for an eye
And a truth for a truth
And anyway I told the truth
And I'm not afraid to die

And the mercy seat is waiting
And I think my head is burning
And in a way I'm yearning
To be done with all this measuring of proof
A life for a life
And a truth for a truth
And anyway there was no proof
But I'm not afraid to tell a lie

And the mercy seat is waiting
And I think my head is burning
And in a way I'm yearning
To be done with all this measuring of truth.
An eye for an eye
And a truth for a truth
And anyway I told the truth
But I'm afraid I told a lie¹

¹ Nick Cave, *The Complete Lyrics 1978 – 2013*, London 2013, 137 – 140.

Der Gnadenstuhl

Es fing an, als sie kamen, um mich aus meinem Haus zu holen
Und mich in die Todeszelle brachten,
Dabei bin ich fast ganz unschuldig, müsst ihr wissen.
Und ich sag's noch einmal
Ich ... habe ... keine ... Angst ... zu ... sterben

Ich begann, mich für Gegenstände und ihr Umfeld
Zu erwärmen und mich zu beruhigen,
Eine schartige Tasse, ein verdrehter Mop
Das Gesicht von Jesus in meiner Suppe
Diese düsteren Abendmahlzeiten
Die verfluchten Räder des Essenswagens
Ein krummer Knochen, der aus meinem Essen ragte
All das entweder gut oder nicht gut.

Und der Gnadenstuhl wartet
Und ich denke mein Kopf brennt
Und irgendwie sehne ich mich danach,
Dass all dieses Abwägen der Wahrheit ein Ende nimmt.
Auge um Auge
Zahn um Zahn
Und überhaupt hab ich die Wahrheit gesagt
Und ich habe keine Angst zu sterben.

Ich deute Zeichen und katalogisiere sie
Ein geschwärzter Zahn, ein knallroter Nebel.
Die Mauern sind schlecht, schwarz, wie im Keller.
Sie sind der schlechte Atem hinter mir
Sie sind der schlechte Atem hinter mir
Sie sind der schlechte Atem hinter mir
Sie sind der schlechte Atem, der sich hinter mir sammelt.

Ich höre Geschichten aus der Kammer
Wie Christus in einer Krippe geboren wurde
Und wie irgendein zerlumpter Fremder
Am Kreuz gestorben ist.
Und wenn ich so sagen darf, es kommt mir sehr passend vor
Dass er Zimmermann von Beruf war
Jedenfalls hat man mir das erzählt.

Meine gute Hand tätowierte B.Ö.S.E.
Auf die Faust ihres Bruders.
Diese schlimmen Fünf! Sie haben nichts getan, um herauszufordern oder
Widerstand zu leisten.

Im Himmel ist Sein Thron aus Gold gemacht
Die Arche Seines Testaments ist beladen,
Ein Thron, aus dem, wie man mir sagt,
Alle Geschichte sich entfaltet.
Hier unten ist er aus Holz und Drähten
Und mein Körper steht in Flammen
Und Gott ist niemals weit entfernt.

In den Gnadenstuhl steige ich
Mein Kopf ist rasiert, mein Kopf ist verkabelt
Und wie eine Motte, die versucht
Ins helle Licht zu kommen
Schlurfe ich aus dem Leben
Bloß um mich für eine Weile im Tod zu verstecken
Und überhaupt hab ich nie gelogen.

Meine Mörderhand heißt B.Ö.S.E.
Trägt ein Eheband, das ist G.U.T.
Es ist eine schwer geprüfte Fessel
Die all dieses Rebellenblut an die Kette legt.

Und der Gnadenstuhl wartet
Und ich denke mein Kopf brennt
Und auf eine Art sehne ich mich danach,
Dass all dieses Abmessen der Wahrheit ein Ende nimmt.
Auge um Auge
Und Zahn um Zahn
Und überhaupt hab ich die Wahrheit gesagt
Und ich habe keine Angst zu sterben.
Und der Gnadenstuhl brennt
Und ich glaube mein Kopf glüht
Und irgendwie hoffe ich,
Dass all dieses Abwägen der Wahrheit ein Ende nimmt.
Auge um Auge
Und Zahn um Zahn
Und ich habe nichts mehr zu verlieren
Und ich habe keine Angst zu sterben.

Und der Gnadenstuhl glüht
Und ich denke mein Kopf raucht
Und irgendwie hoffe ich,
Dass all diese ungläubigen Blicke ein Ende nehmen.
Auge um Auge
Und Zahn um Zahn
Und überhaupt gab es keinen Beweis
Noch ein Motiv, warum.

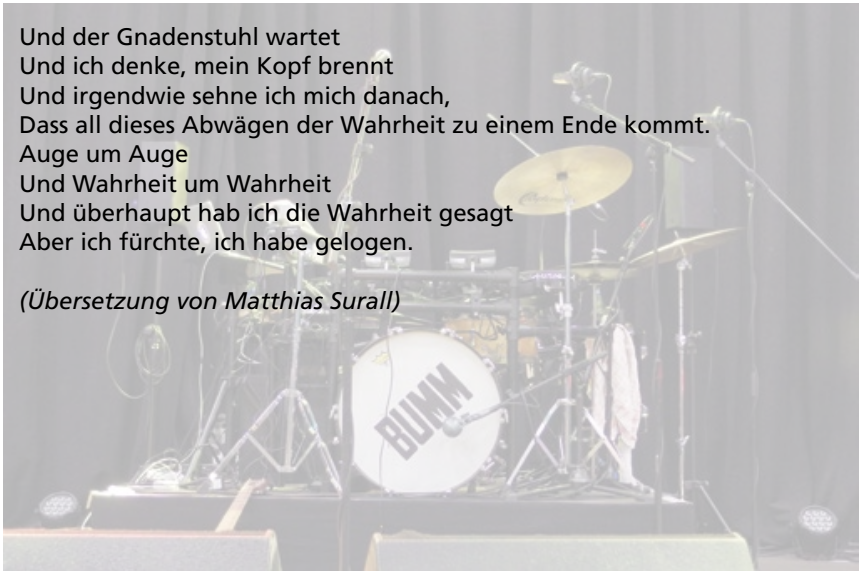
Und der Gnadenstuhl raucht
Und ich glaube, mein Kopf schmilzt
Und irgendwie helfe ich dabei,
Mit all diesem Verdrehen der Wahrheit fertig zu werden.
Lüge um Lüge
Und Wahrheit um Wahrheit
Und ich habe nichts mehr zu verlieren
Und ich habe keine Angst zu sterben.

Und der Gnadenstuhl schmilzt
Und ich denke, mein Blut kocht
Und irgendwie verderbe ich mir
Mit all diesem Bestehen auf der Wahrheit den ganzen Spaß.
Auge um Auge
Und Wahrheit um Wahrheit
Und überhaupt hab ich die Wahrheit gesagt
Und ich habe keine Angst zu sterben.

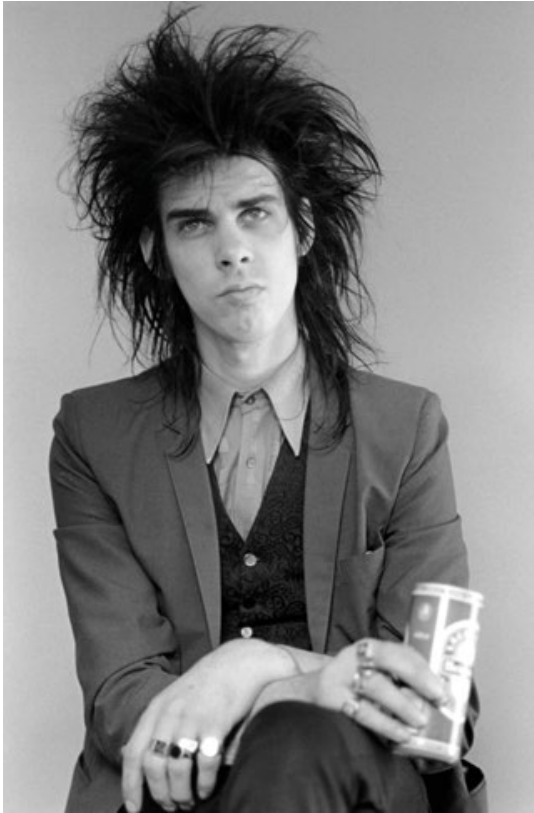
Und der Gnadenstuhl wartet
Und ich glaube, mein Kopf brennt
Und auf eine Art sehne ich mich danach,
Dass all dieses Abwägen der Beweise ein Ende nimmt.
Leben um Leben
Und Wahrheit um Wahrheit
Und überhaupt hab ich die Wahrheit gesagt
Aber ich habe keine Angst zu lügen.

Und der Gnadenstuhl wartet
Und ich denke, mein Kopf brennt
Und irgendwie sehne ich mich danach,
Dass all dieses Abwägen der Wahrheit zu einem Ende kommt.
Auge um Auge
Und Wahrheit um Wahrheit
Und überhaupt hab ich die Wahrheit gesagt
Aber ich fürchte, ich habe gelogen.

(Übersetzung von Matthias Surall)



Um Nick Cave habe ich in meinen jüngeren Jahren einen weiten Bogen gemacht. Eine bewusste Entscheidung war dies eher nicht. Ich habe ihn einfach verpasst. Aus den Augenwinkeln habe ich zwar von seiner Existenz Kenntnis genommen. Aber anders als viele Altersgenossen hat mich gar nichts gereizt, seine Platten zu hören. Vielleicht lag dies daran, dass er von meinen wichtigsten musikalischen Ratgebern – vor allem meinem älteren Bruder – nicht geschätzt wurde. Vielleicht hat mich sein Posieren als schwarzer Dandy auf Abstand gehen lassen – obwohl es natürlich wenig einleuchtend ist, einem Popstar ein Übermaß an Posing vorzuwerfen. Vielleicht hat mich als Hamburger auch nur seine offensichtliche Berlin-Nähe gestört.



© Gettyimages

Egal, das erste Lied, das ich bewusst von Nick Cave gehört und dann wieder und wieder gehört habe, war „*The Mercy Seat*“ – sein berühmtester Song. Aber ich habe diese Cave-Hymne schlechthin nicht von seinem Autor selbst vorgetragen, sondern in einer Cover-Version kennen- und lieben gelernt. Obwohl, von einer Cover-Version kann man hier nicht sprechen. Das klingt zu sehr nach unorigineller Nachspielerei, ödem Nachäffen, dem billigen Versuch, ein Quäntchen Ruhm und Erfolg von einem übergroßen Vorbild abzustau-

ben, ohne ihm auch nur in Ansätzen gerecht zu werden. Vielmehr ist mir „*The Mercy Seat*“ zuerst in einer epochalen Anverwandlung begegnet, in einer Interpretation, mit der dieses Lied endgültig in das „*Great American Songbook*“ aufgenommen und kanonisiert wurde.

Im dritten Teil ihrer „*American Recordings*“ haben Johnny Cash und sein Produzent Rick Rubin auch „*The Mercy Seat*“ aufgenommen. Es bildet die Mitte dieser Platte. Eingerahmt ist es von historischen Country-Stücken, Cashes eigenen Kompositionen sowie von Interpre-

tationen zeitgenössischer Stücke wie dem auch im Original großartigen „I See A Darkness“ von Will Oldham oder dem im Original eher problematischen „One“ von U2. Alle Lieder zusammen ergeben durch Cashs altersweisen und lebenssatten Gesang sowie durch Rubins hochkonzentrierte, dunkel-warme Produktion eine Einheit. Diese lebt von der unerschöpflichen Musikalität amerikanischer Popularkultur, aber auch von einer eigentümlichen Frömmigkeit, die geprägt ist von bitteren Lebenserfahrungen, unmittelbarer Todesnähe und einer dennoch starken Hoffnung. Von ihr hat Cash im Booklet dieses Albums selbst Zeugnis abgelegt: *„The Master of Life’s been good to me. He gives me good health now and helps me to continue doing what I love. He has given me strength to face past illnesses, and victory in the face of defeat. He has given me life and joy where others saw oblivion. He has given new purposes to live for. New services to render and old wounds to heal. Life and love go on. Let the music play.“*

In diesem Zusammenhang klingt „The Mercy Seat“ wie ein Gospel. Mehr noch, das Lied beginnt mit sparsamer, fein akzentuierender Gitarrenbegleitung zu Cashs Sprechgesang in brüchigem Bariton wie eine regelrechte Predigt. Ich habe die ersten Male natürlich nicht gleich den Sinn der Verse verstanden oder auch nur angemessen darauf geachtet. Ich wusste nicht einmal, was der titelgebende „Mercy Seat“ bedeuten soll. Einzelne Wortketten aber haben mich erreicht und berührt: „Jesus on the cross“, „in heaven“, „I am not afraid to die“ und „God

is never far away“. Dies habe ich beim Hören und Wiederhören auf Cash selbst bezogen, diesen alten, müden, sterbenskranken und doch immer noch so intensiven Sänger, habe also dieses Lied als ein Zeugnis seiner eigenen Furchtlosigkeit und seiner Glaubensgewissheit am Ende eines unglaublichen, von ebenso erstaunlichen Höhen wie spektakulären Abstürzen geprägten Lebens verstanden. Im Jahr 2000 hat Cash „The Mercy Seat“ aufgenommen, drei Jahre später ist er gestorben. Mit seiner Anverwandlung hat Cash dieses Lied seinem Autor und vorher berühmtesten Interpreten nicht entwendet, aber er hat es in etwas Größeres und Allgemeingültigeres umgeformt. Nun ist es nicht mehr das Markenzeichen, die Erkennungsmelodie eines individuellen Songwriters, sondern integraler Teil des Kanons der amerikanischen Popkultur, des „Great American Songbook“, ein Choral über das Leben und Sterben, das Scheitern, die Schuld und den Glauben. Ja, wie ein klassisches Kirchenlied gehört „The Mercy Seat“ nicht mehr seinem Autor und ist nicht länger auf dessen unmittelbaren Musikkontext be-



schränkt, sondern ist von nun an der Besitz aller, die es als ihr eigenes Lebens- und Glaubenslied singen. Viele sollen sich anfangs über die Wahl dieses Stücks für die „American Recordings“ gewundert haben: hier der große, schon ins Klassische entrückte Country-Star und der hippiehaft-schratige Hip-hop-Produzent – dort der exzentrische Dandy des Avantgarde-Rock und Underground-Bohemien aus dem fernen Australien. Äußerlich verband Cash und Cave nur die Klangähnlichkeit ihrer Nachnamen sowie eine gemeinsame Neigung, sich konsequent in Schwarz zu kleiden. Doch darunter muss es eine intimere Verbindung gegeben haben. Denn „*The Mercy Seat*“ war für Cash keine Zufallswahl, sondern einer seiner Lieblingsongs. Warum das so war, erkennt man, wenn man die Geschichte versteht, die dieses Lied erzählt, und wenn man sich seiner Frömmigkeit zuwendet. Beides muss Cash angezogen haben. Das Lied entstammt dem fünften Album von Nick Cave und seiner Band „*The Bad Seeds*“. „*Tender Prey*“ wurde 1988 veröffentlicht und beginnt gleich mit diesem Signature Song. Es ist der Monolog eines Hinrichtungskandidaten. In einem anfänglichen Sprechgesang stellt er sein Unglück vor: Er wurde verhaftet, verurteilt und inhaftiert für ein Verbrechen, für das er sich nicht wirklich schuldig fühlt. So wartet er nun darauf, auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet zu werden – ja, am Ende des Liedes hat man den Eindruck, seinen qualvollen Tod mitzerleben. Dafür nimmt sich das Lied viel Zeit, für einen Popsong ungewöhnlich lange acht Minuten und ganze 16 Strophen. Die vielen Wiederholungen

erzeugen dabei einen besonders suggestiven Sog. Der Hinrichtungskandidat scheint nicht mehr recht bei Sinnen zu sein. Er hat das Gefühl, dass sein Kopf brennt. Aber er gibt nicht auf, gibt sich nicht hin. Trotzig behauptet er wieder und wieder, keine Angst vor dem Sterben zu haben. Doch was anfangs wie erstaunlicher Mut und beispiellose Todesverachtung wirkt, klingt, je öfter er dies wiederholt, immer ungläubwürdiger. „*I am not afraid to die*“ – wirklich? Diese Unschärfe erzeugt eine erhebliche Spannung. Diese wird durch die Hauptprovokation des Liedes noch deutlich gesteigert. Sie findet sich gleich im Titel als Leitmotiv: „*The Mercy Seat*“ – der Gnadenstuhl. Er verweist auf den elektrischen Stuhl und überblendet diesen wie in einem frommen Rausch mit dem Gnadenthron Gottes auf der Bundeslade. Ist das nun zynisch oder eine blasphemische Phantasie, wenn der Todeskandidat sich auf seinen Hinrichtungsapparat setzt, so wie Gott auf seinem heiligen Thron Platz nimmt? Oder will er damit sagen, dass er sich jetzt ganz der Gnade Gottes anvertraut, sich auf sie wirft, weil ihm sonst nichts auf dieser Welt mehr helfen kann? Diese Spannung bleibt unaufgelöst. Sie wird sogar noch weitergeführt, indem der Hinrichtungskandidat sich selbst mit Jesus identifiziert. Er sieht das Gesicht Jesu, wenn er sich über seine dünne Suppe beugt – das Antlitz Christi als Spiegelbild. Ist das nun eine letzte, verzweifelte Selbstübersteigerung, ein finaler Akt der Hybris, oder hat der Hinrichtungskandidat im Gekreuzigten das Urbild aller unschuldig getöteten Menschen, also auch

sein eigenes Urbild, erkannt? Auch diese Frage bleibt unbeantwortet. Offene Fragen, nicht aufgelöste Spannungen, drängender Schmerz, jagende Verzweiflung – und darüber hin als Leitvers: „*and God is never far away*“. Ich bin jedes Mal von neuem perplex, wie Cave das singen kann: Gott ist nie weit weg von dir – selbst wenn du auf dem elektrischen Stuhl sitzt. Ich möchte dies zu gern als Trostwort hören oder als Bekenntnis zu einer letzten Glaubensgewissheit, die auch einem grausamen Tod standhält. Aber ich bin mir nicht sicher, ob das angemessen ist. Überhaupt stellt sich mir bei diesem Lied zunächst eine Reihe von kritischen Fragen. Zunächst, lebt dieses Lied nicht von einem starken Voyeurismus, einer unangenehmen Lust, einen anderen Menschen beim Sterben zu beobachten, sich an seinem Schmerz, seiner Verzweiflung zu erfreuen? Und verbindet sich dies nicht mit einer jungmännerhaft-pubertären Faszination für Gewalttäter und -verbrecher, überhaupt für Krasses und Blutiges? Bedient also Cave nicht lediglich niedere Bedürfnisse seines Publikums? Warum steigt er in die Rolle eines Hinrichtungskandidaten, mit dem ihn doch nichts verbindet? Warum spielt er ausgerechnet dieses düstere Spiel? Geht es ihm um Irritation und Schock oder verbindet sich für ihn damit ein nachvollziehbarer Sinn? Soll dieses Lied bloß erregen und nicht auch berühren? Diese Fragen verschärfen sich, wenn man die Frömmigkeitsmotive des Liedes betrachtet: Sie entstammen der religiösen Welt der amerikanischen Südstaaten, einer starken, aufgeheizten, wilden und auch gewaltträchtigen weißen Un-

terschichtsspiritualität. Was hat der Autor und Sänger, der als bürgerliches Kind mit der anglikanischen Kirche in Australien aufgewachsen ist, damit zu tun? Ja, was sollen europäische Cave-Fans damit verbinden? Ist die Frömmigkeit des „*Mercy Seat*“ etwa nur ein Spiel, das eine Lust am Krassen befriedigt, einen exotischen Kontrastreiz vermittelt, aber mit dem eigenen Glauben oder Unglauben des Musikers und seiner Zuhörer ziemlich wenig zu tun hat? Lebt dieses Lied also von spiritueller Effekthascherei?

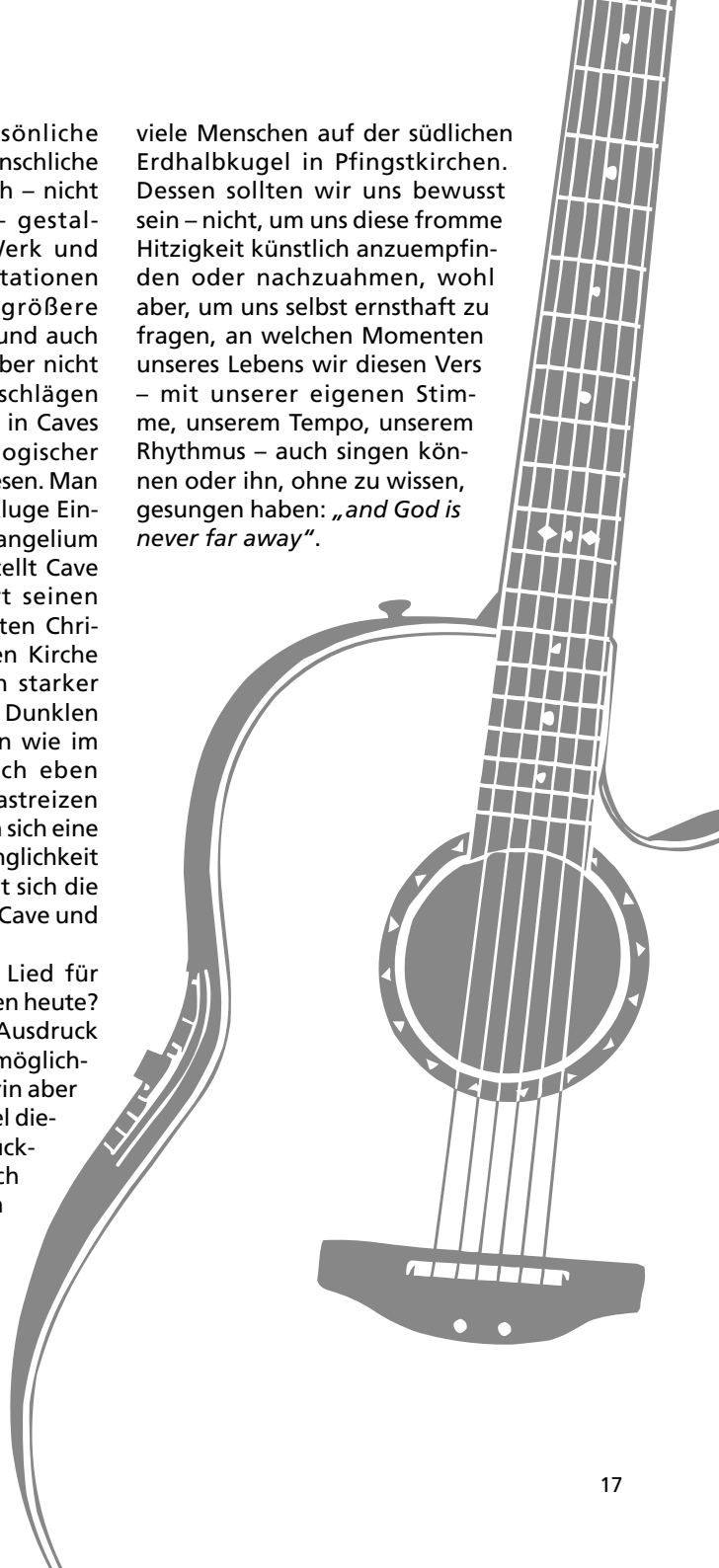
Andererseits hat genau dieses Lied Cash, der doch als ein gebrochen-authentischer, höchst eigenwilliger Repräsentant dieser höchst besonderen Frömmigkeit gelten kann, sehr gefallen – mehr noch: hat er sich in ihm wiedererkannt, und dies in zweifacher Hinsicht. Zum einen hat sich Cash intensiv mit Gefängnissen und Gefangenen beschäftigt. Zwei seiner berühmtesten Alben sind Live-Aufnahmen von Konzerten in Folsom Prison und San Quentin. Das war zu seiner Zeit skandalös, für Cash aber weit mehr als dies, nämlich eine bewusste künstlerisch-politische Hinwendung zu denen, die die amerikanische Gesellschaft zu Recht oder zu Unrecht verstoßen hat. Zum anderen muss Cash die heiße Religiosität dieses Liedes geteilt haben, die so verzweifelt-innig-hoffnungsstark um Schuld und Vergebung, Scheitern und Erlösung kreist. Kurz vor seinem eigenen Tod, schon von der fatalen Krankheit und den Folgen eines extremen Lebens gezeichnet, hat er den Glauben dieses Liedes als den eigenen aufgefasst.

Aber auch bei Cave hat eine – schreckliche, muss man sagen – Rei-

fung stattgefunden. Persönliche Unglücksfälle, bitterste menschliche Verluste, die er künstlerisch – nicht verarbeitet, aber doch – gestaltet hat, geben seinem Werk und seinen heutigen Interpretationen des „*Mercy Seat*“ eine größere existentielle Dringlichkeit und auch Glaubwürdigkeit. Das ist aber nicht allein äußeren Schicksalsschlägen geschuldet, sondern schon in Caves intellektueller – ja, theologischer Entwicklung angelegt gewesen. Man lese nur seine ungeheuer kluge Einführung in das Markus-Evangelium aus dem Jahr 1998. Hier stellt Cave ausgesprochen reflektiert seinen Überdruß am domestizierten Christentum der anglikanischen Kirche vor, seine Sehnsucht nach starker Religion, seine Liebe zum Dunklen und Abgründigen im Alten wie im Neuen Testament, die sich eben nicht in flüchtigen Kontrastreizen erschöpft, sondern in denen sich eine unbedingt-existentielle Dringlichkeit ausspricht. Auch darin zeigt sich die Seelenverwandtschaft von Cave und Cash.

Und was bedeutet dieses Lied für uns als deutsche Protestanten heute? Es ist kein authentischer Ausdruck unserer eigenen Glaubensmöglichkeiten, es ist uns fremd. Darin aber kann es als ein ferner Spiegel dienen, in dem wir – bruchstückhaft – erkennen, was auch zum christlichen Glauben gehört: die unbedingte Sehnsucht nach Gottes Gnade. Vor 500 Jahren hat sie Martin Luther erfüllt und diejenigen, die mit ihm die Reformation ins Werk gesetzt haben. Heute führt sie

viele Menschen auf der südlichen Erdhalbkugel in Pfingstkirchen. Dessen sollten wir uns bewusst sein – nicht, um uns diese fromme Hitzigkeit künstlich anzuempfinden oder nachzuahmen, wohl aber, um uns selbst ernsthaft zu fragen, an welchen Momenten unseres Lebens wir diesen Vers – mit unserer eigenen Stimme, unserem Tempo, unserem Rhythmus – auch singen können oder ihn, ohne zu wissen, gesungen haben: „*and God is never far away*“.



„And The Ass Saw The Angel“ | 1989

oder Esel und Außenseiter, Engel und Gott

Christine Schröder



1983 zog Nick Cave nach Berlin-Kreuzberg. Zuvor war es für ihn und seine australische Band „The Birthday Party“ auf den Londoner Bühnen nicht sonderlich gut gelaufen.

Seine konstant schlechte, latent aggressive Stimmung hatte die Beziehung zum Publikum überschattet, er selbst sich als Außenseiter gefühlt. Mit West-Berlin verband sich die Hoffnung auf einen Neubeginn, hier gründete Cave die Band „The Bad Seeds“. In dem winzigen Zimmer der Altbauwohnung seines Freundes Christoph Dreher – damals Mitglied der Band „Die Haut“ – begann er mit der Arbeit an einem Drehbuch namens „Swampland“. Inhalt: Ein im Treibschlamm versinkender (Selbst-)Mörder berichtet in Rückblicken von seinem gescheiterten, von Gott heimgesuchten Leben. Der Text gewann zunehmend an Länge und Tiefe, so dass Cave sich für das Format eines Romans entschied. „And The Ass Saw The Angel“ erschien 1989 bei Black Spring Press, in Deutschland seit 1993 unter dem Titel „Und die Eselin sah den Engel“ bei Piper (mittlerweile in 15. Auflage) und zuletzt in der Edition „Heyne Hardcore“ (2014).

Der Roman lässt sich als moderner Vertreter des Genres der Gothic Novel deuten. Bild- und anekdotenreich, einen Zeitraum von 1932 bis 1962 erfassend, erzählt er die tragi-

sche Geschichte des Euchrid Eucrow. Dieser aus inzestuösen Verhältnissen stammende stumme Junge wächst im fiktiven Ukulore Valley in den Südstaaten auf: in einem Tal fernab jeglicher Zivilisation, am Rande einer bigotten Sektengemeinschaft, der „Ukuliten“, als Kind einer alkoholkranken Mutter (ihren selbstgebrannten Schnaps nennt sie „White Jesus“) und eines sadistisch veranlagten Vaters. Bereits als Kind konstatiert er: „Das – Leben – Ist – Böse – Ist – Die Hölle“ (S. 15; die Seitenangaben beziehen sich hier und im Folgenden auf die Heyne-Ausgabe). Sozial völlig isoliert nimmt Euchrid als heimlicher Voyeur indirekt am Leben der Dorfgemeinschaft und ihren scheinfrommen, finsternen Machenschaften teil. Verschiedene Engelserscheinungen und göttliche Auditionen verleiten ihn zu der Vorstellung, von Gott dazu auserwählt zu sein, die Geschehnisse der Menschen vor Ort mit zu lenken.

Drei Jahre lang wird das Tal von einem sintflutartigen Dauerregen heimgesucht, der die Zuckerrohrernten und somit die Existenz der dort lebenden Menschen gefährdet. Die Ukuliten deuten den Regen als Strafgericht Gottes. Aufgehetzt von dem Wanderprediger Abie Poe, der ein Sühneopfer fordert, prügelt ein Mob aus Mitgliedern der Dorfgemeinschaft die örtliche Prostituierte Cosey Mo zu Tode. Nur Euchrid sieht heimlich, dass die Sterbende vor ihrem Ableben noch ein Kind

zur Welt bringt, das sie am zentralen Dorfplatz ablegt. Die Ukuliten finden das kleine Mädchen und ziehen es, ohne um seinen Hintergrund zu wissen, innerhalb der Dorfgemeinschaft auf. Sie nehmen die kleine Beth dabei als von göttlicher Herkunft und Heilige wahr, als Antwort auf die eigenen Gebete, denn zeitgleich mit ihrem Auffinden hat der Dauerregen aufgehört. Der Prostituierten Cosey Mo, einer Außenseiterin wie er selbst, hatte sich Euchrid – auch in erotischer Hinsicht – verbunden gefühlt. Nun, nach deren Tod, zieht ihn ihre über die Jahre älter werdende Tochter Beth im wachsenden Maße an und er sucht sie des Nachts auf. Beth kann seine Person nicht einordnen und sieht in ihm wiederum Christus am Werke.

Euchrids „*Allerheiligstes*“ wird entdeckt und zerstört: die Hütte und Wohnstätte, in der er all seine „*Reliquien*“, Ergebnisse seiner exzessiven Sammelleidenschaft, kleine Besitztümer und Erinnerungsstücke verwahrt hat. Die wachsende Isolation und intensiver werdende Verfolgung durch die Dorfbewohner führen dazu, dass er immer stärkere Wahnvorstellungen und Gewaltbereitschaft entwickelt: Der harmlose Einzelgänger verwandelt sich in einen zunehmend paranoiden Mörder und endet schließlich im Suizid. Nick Caves Roman ist gespickt mit monströsen Bildern, paradoxen Formulierungen, schwarzem Humor und Sarkasmus. Die meist in allwissender Erzählhaltung geschriebenen Passagen und bildgewaltigen Begriffe schaffen jedoch die notwendige Distanz zu den zum Teil detailverliebten Schilderungen des

grausamen Geschehens. Gleiches bewirken die vielen Perspektiv- und Ortswechsel sowie die Zeitsprünge, die manchmal etwas chaotisch anmuten. Gekonnt passiert Cave den schmalen Grat zwischen Ekel und Faszination, zwischen Erträglichem und Unaushaltbarem.

Es geht um Themen wie Leiden, Anti-Heldentum, Unangepasstheit, Tod, Glaube, Unmenschlichkeit, Voyeurismus, Gewalt, (religiöser) Fanatismus, Wahnsinn, Umgang mit Differentem, Erotik, die Sehnsucht nach Ordnung im Chaos, nach Sinn und Liebe. Der Roman ist die Reflexion eines Außenseiters über den Sinn des irdischen Leidens und den Heilsplan Gottes. Er ist voller biblischer Begriffe und theologischer Motive. So ist der Titel „*And The Ass Saw The Angel*“ ein Zitat aus 4. Mose 22, dessen Verse 23 – 31 dem Prolog vorangestellt werden. Dieses Kapitel schildert die Geschichte des Propheten Bileam, der auf Befehl des moabitischen Königs Balak das aus Ägypten fortgezogene Volk Israel verfluchen soll. Als Bileam auf einer Eselin zu Balak reiten will, stellt sich ihm dreimal ein Engel mit einem Schwert in der Hand in den Weg, doch nur die Eselin vermag ihn zu sehen. Als sie deshalb stehen bleibt, schlägt Bileam sie, beim dritten Mal will er sie sogar töten. Gott lässt sie nun zu ihm sprechen und öffnet so auch dem Reiter die Augen. Dieser kann den Engel sehen und auf die damit verbundene Warnung hören.

Im Roman empfindet sich Euchrid als verdammte Kreatur und den Tieren oft näher verbunden als den Menschen. Bereits als Neugeborener stellt er fest: „*Die ganze Welt*

um mich herum verlangte nach Beachtung. Es war Zeit, sich um all die Jungvögel und Küchlein zu kümmern, all die Welpen und Kätzchen, Lämmer, Ferkel und Babys“ (S. 17). Euchrid heilt als Jugendlicher die schwer verletzte Hauseseelin „Mule“ im Stile eines „Eselflüsterers“. Wie die Eselin in 4. Mose 22 kann auch Euchrid den Engel des Herrn sehen und dessen Botschaft verstehen und sieht sich somit als Bote Gottes. Dank dieser Selbstwahrnehmung erkennt Euchrid in seinen Leiden und gewalttätigen Handlungen einen göttlichen Sinn und Auftrag, die sein eigenes Leben legitimieren, ja sogar heiligen.

Engel spielen in „*And The Ass Saw The Angel*“ eine wichtige Rolle: Sie dienen einerseits als Ersatz für die ausgebliebene Mutterliebe und den damit verwehrtten Schutz, andererseits tragen die Engelserscheinungen auch deutlich erotische Züge, die an Cosey Mo erinnern: „*Da verlangte er nach seinem Engel, und fortan erstrahlte alles in einem ultramarinen Licht, das sich ausgoß über alle Hölzer und Hügel, alle Knorren und Knoten und Stümpfe [...], über alles Lenken und Denken; Euchrids Welt, nur noch Echo und Reim, getaucht in hyazinthenes Licht. Der Engel – eine Frau – schwebte auf korallenroten Schwingen vor seinen zitternden Fingerspitzen, und ihre rötliche Robe aus glatter Seide bauschte sich in der hochgefächelten Luft. Ihre dunklen Zöpfe fielen ihr über die Brüste, welche jetzt anschwellen und unter seiner Berührung aufwogten*“ (S. 123). Die Vermischung von Spiritualität und Erotik ist ein für Nick Cave typisches Motiv.

Man mag sich zu Recht fragen, warum man und gerade auch Frau – denn weibliche Figuren kommen in diesem Buch hauptsächlich als passive (Sühne-)Opfer und Projektionsfläche religiös-fanatischer Gewalt vor – sich diesen „Leseerlebnis“ angesichts des beschriebenen Inhalts und Verlaufes zu Gemüte führen soll. Um Nick Cave besser zu verstehen, lohnt sich ein Blick in eine Einleitung, die er 1998 für das Markusevangelium verfasst hat (Das Evangelium des Markus. Mit einer Einleitung von Nick Cave. Berlin: Fischer 2008):

„*Bei mir verband sich ein frühes Interesse an brutaler Literatur mit einem namenlosen Gefühl vom Göttlichen in allen Dingen, und in meinen frühen Zwanzigern sprach das Alte Testament genau jenen Teil von mir an, der sich voller Abscheu und Verachtung gegen die Welt empörte*“ (S. 9).

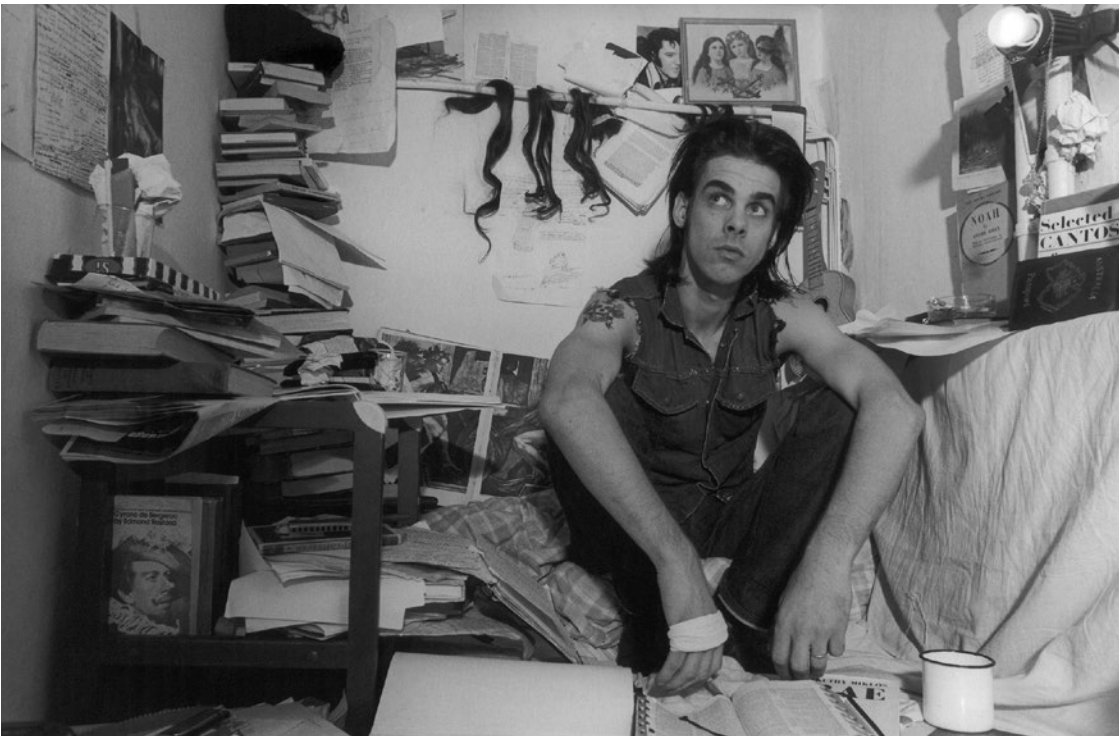
Die Lektüre des Romans lohnt sich zum einen in ästhetischer Hinsicht, da die sich zum tödlichen Ende hin entwickelnde Handlung mithilfe faszinierender Wortschöpfungen und einer außergewöhnlichen Bildgewalt in einer beeindruckenden Romanstruktur und erzählerischen Raffinesse beschrieben wird, die einen auch atmosphärisch eindrucksvollen Text schaffen. Zum anderen gestattet sie es dem Leser, der Leserin, ungestört in die Gedankenwelt eines Außenseiters einzutauchen und so nachzuvollziehen, wie Radikalisierung und Wahnvorstellungen Hand in Hand gehen können. Deutlich wird auch dieses: Letztlich sind die im Buch geschilderten Außenseiter wie die Prostituierte Cosey Mo und der stumme Euchrid Men-

schen, die sich im höchsten Maße nach Identität, Geborgenheit, Liebe und Anerkennung sehnen. In seiner von extremer Gewalt und Perversität geprägten Lebenswelt kommt Euchrid zu einem Gottesbild, das sich für ihn stimmig in seinen Erfahrungskontext einfügt und ihn davor bewahrt, am eigenen Schicksal zu verzweifeln. Faszinierend an diesem Roman ist zudem, dass hier konsequent alles, was das Leben gerade auch an Negativem zu bieten hat, mit Gott zusammengedacht wird. Gott ist ein selbstverständlicher Teil dieses Romans und seiner sehr eigenen Welt, und das in jeglicher Hinsicht.

Nick Cave, der ursprünglich aus dem Punk-Milieu stammt, wendet in seinem Erzählwerk das für den Punk typische Mittel der Provokation an: Sowohl die Brutalität als

auch die religiösen Motive werden bis auf die Spitze getrieben, die Grenzen zwischen Gerechten und Frevlern, zwischen Gut und Böse versinken im Morast des Chaos und des Wahnsinns. Wie dies für all seine Werke kennzeichnend ist, lässt sich der Autor nicht festlegen auf eine eindeutige Interpretation oder gar positive moralische Aussage seines Romans. Das Gute kann nicht über das Böse siegen, da nicht klar ist, wer oder was das Gute überhaupt ist. Anders gesagt, weil Gut und Böse nicht eindeutig mit je bestimmten Personen exklusiv verbunden erscheinen, sondern allüberall schlummern oder explodieren: Der eigentlich Gute offenbart dann urplötzlich böse Abgründe, während die ansonsten Böse zärtliche, gute Züge aufweisen kann. Also fast alles wie im richtigen Leben.

Nick Cave in der Yorckstraße, West-Berlin, August 1985, Foto: Bleddyn Butcher



„The Weeping Song“ | 1990

oder Väter und Söhne, Weinen und Schlafen, Leiden und Leben

Dr. Matthias Surall

Nick Cave, The Weeping Song

Go son, go down to the water
And see the women weeping there
Then go up into the mountains
The men, they are weeping too

Father, why are all the women weeping?
They are weeping for their men
Then why are all the men there weeping?
They are weeping back at them

This is a weeping song
A song in which to weep
While all the men and women sleep
This is a weeping song
But I won't be weeping long

Father, why are all the children weeping?
They are merely crying son
O, are they merely crying, father?
Yes, true weeping is yet to come

This is a weeping song
A song in which to weep
While all the little children sleep
This is a weeping song
But I won't be weeping long

O father tell me, are you weeping?
Your face seems wet to touch
O then I'm so sorry, father
I never thought I hurt you so much

This is a weeping song
A song in which to weep
While we rock ourselves to sleep
This is a weeping song
But I won't be weeping long
No, I won't be weeping long
No, I won't be weeping long
No, I won't be weeping long¹

Lied des Weinens

Geh Sohn, geh hinunter ans Wasser
Und sieh die Frauen dort weinen
Dann geh hinauf in die Berge
Die Männer, auch sie weinen

Vater, warum weinen all die Frauen?
Sie weinen um ihre Männer
Warum weinen dann all die Männer?
Sie weinen zu ihnen zurück

Dies ist ein Lied des Weinens
Ein Lied, in dem man weint
Während all die Männer und Frauen schlafen
Dies ist ein Lied des Weinens
Aber ich werde nicht lange weinen

Vater, warum weinen all die Kinder?
Sie jammern lediglich, Sohn
Oh, sie jammern bloß, Vater?
Ja, das wahre Weinen steht noch bevor

Dies ist ein Lied des Weinens
Ein Lied, in dem geweint wird
Während all die kleinen Kinder schlafen
Dies ist ein Lied des Weinens
Aber ich werde nicht lange weinen

Oh, sag mir Vater, weinst du?
Dein Gesicht fühlt sich feucht an
Oh, dann tut es mir sehr leid, Vater
Ich hätte nie gedacht, dich so sehr zu verletzen

Dies ist ein Lied des Weinens
Ein Lied, in dem man weint
Während wir uns in den Schlaf schaukeln
Dies ist ein Lied des Weinens
Aber ich werde nicht lange weinen
Nein, ich werde nicht lange weinen
Nein, ich werde nicht lange weinen
Nein, ich werde nicht lange weinen

¹ Nick Cave, *The Complete Lyrics 1978 - 2013*,
London 2013, 173f.

Das 1990 erschienene 6. Studioalbum von Nick Cave and The Bad Seeds mit dem Titel „*The Good Son*“ markiert eine deutliche Veränderung. Waren die beiden Vorgängeralben „*Your Funeral, My Trial*“ und „*Tender Prey*“ von ihrer Stimmung und Musik her eher dunkel, laut und düster, so kommt dieses Album auf den ersten Höreindruck hin leicht und hell daher. Die Musik ist eingängiger und ‚popziger‘. Statt von krachenden Gitarren beherrschter Lärmorgien begegnen hier Balladen mit Klavier und Orgel als tonangebenden Instrumenten und teilweise sogar mit Streichern. Die Texte sind elementarer, persönlicher und weniger rätselhaft. Auch das Albumcover unterstreicht den Stilwechsel mit kleinen Mädchen in weißen engelsgleichen Kleidchen, die den ebenfalls weiß gewandeten Künstler, wie ein Entertainer am Flügel sitzend, umgeben. Die wechselseitige Entsprechung von Inhalt und Form, von Musik und Texten einerseits sowie Design und Outfit andererseits ist stimmig, wenn auch der Stilwechsel von zahlreichen Fans eher als Stilbruch verstanden und entsprechend negativ-kritisch gesehen wurde. Nick Cave selber schätzt dieses Album sehr, auch Jahrzehnte nach seiner Entstehung hat er etliche Songs davon in seinem Live-Repertoire, nicht zuletzt den hier in den Blick zu nehmenden „*Weeping Song*“.

Es gibt mehrere Gründe für die eben erwähnte Veränderung: Zunächst einmal ist der Künstler frisch verliebt und steht am Anfang einer intensiven Beziehung zu der brasilianischen Künstlerin und Journalistin Vivian Carneiro, die spätere

Mutter seines Sohnes Luke. Ihretwegen verlagert er seinen Lebensmittelpunkt nach Brasilien, wohin eine Südamerika-Tournee mit den Bad Seeds ihn 1989 geführt hat. Weiter spielt der radikal neue und andere Ort, an dem die Songs hauptsächlich entstanden sind und eingespielt wurden, eine große Rolle, und das nicht nur in atmosphärischer Hinsicht. Brasilien schenkte Nick Cave quasi ein neues Leben und das heißt auch eine neue Perspektive auf das Leben, und half ihm, die Schatten seiner Vergangenheit in London und Berlin hinter sich zu lassen. Und dies trotz oder wegen seiner allgegenwärtigen Ambivalenz aus Elend, Armut und Gewalt einerseits sowie der überwältigenden Schönheit seiner Natur und des Mutes und Optimismus seiner Bevölkerung in Anbetracht der Nöte des Landes andererseits. Schließlich ist Nick Cave inzwischen ein erstes Mal wirklich clean, was eine neue Herangehensweise an das Leben und seine Kunst zur Folge hat. Er hat die Phase von Entzug und Rehabilitation und auch die schwierige Zeit danach erfolgreich durchschritten und -litten.

„*The Weeping Song*“ ist der 4. Song des Albums, einer der Songs, der – vergleichbar mit den in dieser Broschüre ebenfalls behandelten Songs „*The Mercy Seat*“ oder „*Into My Arms*“ – für diesen Künstler Nick Cave steht und den er sehr häufig bei seinen Konzerten spielt.

Musikalisch gesehen fällt auf, dass hier ein Glockenspiel als Instrument zum Einsatz kommt. Und strukturell bemerkenswert ist, dass „*The Weeping Song*“ der erste Dialog- und Duettssong von Nick Cave ist,

dem in den Folgejahren noch etliche folgen sollten.

Der Song hat einen klaren Aufbau: Er weist vier Strophen auf, dreimal unterbrochen durch den jeweils leicht veränderten Refrain. Blixa Bargeld, der langjährige musikalische Partner von Nick Cave und begnadete ‚Nicht-Gitarrist‘, singt den Part des Vaters, Nick Cave den des Sohnes und der Chor der Bad Seeds stimmt in den Refrain ein. Die 1. Strophe ist komplett dem Vater vorbehalten, die 4. und letzte ganz dem Sohn. Die 2. und 3. Strophe hingegen weisen den identischen Aufbau von Frage und Antwort auf, wobei die jeweiligen Fragen des Sohnes von je einer Antwort des Vaters flankiert werden.

Zum Inhalt des Songs: Ein Vater schickt seinen Sohn erst zum Wasser und dann in die Berge, damit er die dort jeweils weinenden Frauen und Männer wahrnimmt (Strophe 1).

Der Sohn fragt seinen Vater daraufhin nach dem Grund des jeweiligen Weinens. Der Vater wiederum antwortet durch den Hinweis darauf, dass das Weinen offenbar mit dem je spezifischen geschlechtlichen Gegenpart zu tun hat (Strophe 2). Die 3. Strophe führt das Frage- und Antwortspiel fort: Der Sohn fragt jetzt danach, warum die Kinder weinen und wird von seinem Vater belehrt, dass diese nicht etwa weinen, sondern höchstens jammern, dass jedoch das wahre Weinen noch bevorstehe. Die damit vorliegende Unterscheidung zwischen Weinen und Jammern legt den Schluss nahe, dass Weinen erst im Zustand des Erwachsenseins möglich ist und ausgelöst wird. Erst dann gibt es demnach genügend Erfahrung

mit den Grundbedingungen des Menschseins, die zum Weinen führt oder Anlass gibt. Wer also kindliche Unschuld und Naivität hinter sich gelassen hat und das Leben so sieht, wie es ist, kann nur noch oder muss sogar weinen. Der intimste Moment des Songs begegnet in der 4. Strophe: Der Sohn spricht seinen weinenden Vater direkt an und berührt dessen vom eigenen Weinen nasses Gesicht. Der Intimität dieser Szene geschuldet und in Entsprechung von Form und Inhalt, Musik und Text ist die Musik während dieser Strophe deutlich leiser und zurückgenommen. Inhaltlich aber bleibt offen, was den Vater verletzt hat und wie der Sohn daran eventuell beteiligt war. Es geht hier wohl darum, neben dem existentiell bedingten Weinen vorher das jetzt persönlich motivierte zu betonen. Aufschlussreich für die Interpretation ist, dass bei diesem im Gegensatz zu den anderen Songs des Albums die Fragen nach dem Wo und Wann des Geschehens halbwegs bis wirklich beantwortbar sind. Für einige Songs dieses Albums gibt es biographische Anhaltspunkte, die bedingt durch die frühere und zur Entstehungszeit des Albums aktuelle Lebenssituation Nick Caves aufscheinen. Aber abgesehen von der fast durchgängig deutlichen Antwort auf die Was-Frage, spricht bis auf die jeweils deutlichen, zumeist existentiellen Themen der Songs, und die meist klaren Antworten auf die Wer-Frage, die aber fast durchgängig im überindividuellen Bereich anzusiedeln sind, sind die Wo- und Wann-Fragen nicht wirklich klar zu beantworten. So bleibt die räumliche und zeitliche Ebene oder

Dimension der Songs bewusst nebulös. Dies hat seinen kaum zufälligen Grund darin, dass hier grundsätzliche und existentielle Fragen und Themen behandelt werden, die nicht an einen speziellen Ort und eine spezifische Zeit gebunden sind.



© Gettyimages

Bei „*The Weeping Song*“ gerät im Gesamtgefüge des Albums „*The Good Son*“ mit dem Weinen eine weitere Facette dessen in den Blick, was das Menschsein ausmacht, was zum Grundgefüge der menschlichen Existenz wesentlich dazugehört. Nachdem der Song „*Sorrow’s Child*“ vom gleichen Album zuvor bereits Kummer und Leiden als wesentliche Bestandteile des menschlichen Lebens benannt hat, liegt der Fokus jetzt auf dem Umgang damit, der Reaktion darauf. „*The Weeping Song*“ stellt quasi die melancholische Reaktion auf universale Verzweiflung dar, womit der Nährboden des Weinens benannt ist. Vergleichbar bedeutsam wie das Weinen als unvermeidbare menschlich-emotionale Reaktion auf Leiden und Verzweiflung ist der gerade auch theologisch aufgeladene Gedanke der Stellvertretung in diesem Song. Das beginnt in Strophe eins und zwei damit, dass Frauen und Männer je aufeinander bezogen oder um- und füreinander weinen. Es setzt sich in dem dreimal

leicht veränderten Refrain fort: Der Song wird hier ausdrücklich als ‚Lied des Weinens‘ angeführt, als ‚Lied, in dem geweint wird‘ und das während im ersten Refrain Frauen und Männer schlafen, im zweiten die Kinder und im dritten, während das lyrische Wir damit beschäftigt ist, sich in den Schlaf zu schaukeln. So üben zum einen die verschiedenen weinenden Personen(gruppen) des Songs eine Stellvertretungsfunktion (füreinander) aus – während die einen schlafen, wachen die anderen und weinen dabei für sie, um sie oder an ihrer Statt – und zum anderen hat der Song selbst diese Funktion. Damit klingt der biblische Stellvertretungsgedanke an, der im Alten Testament z.B. in dem Gottesknechtslied Jes 53,4 begegnet. Die hieran anschließend und in Aufnahme weiterer Stellen dieser Art entstandene theologische Aussage vom stellvertretenden Sühnetod Jesu im Neuen Testament begegnet beispielhaft in Joh 1,29 sowie Röm 3,25 und 4,25. Hat diese christologische Deutung des Kreuzestodes

Jesu eine sowohl interpretierende als auch eine sühnend-befreiende Funktion, so verhält es sich beim „Weeping Song“ so: Das stellvertretende Weinen betont Solidarität und Zusammengehörigkeit, stärkt also die Gemeinschaft (zwischen den Geschlechtern und Generationen) und verschafft zugleich Erleichterung und deutet damit auch eine Offenheit zum mehrfach beschworenen Ende des Weinens hin an: „*But I won't be weeping long*“². Verknüpft mit diesem Stellvertretungsgedanken ist außerdem der Aspekt des solidarisch-sympathischen, mithin mitleidenden Weinens, der biblisch ebenfalls prominent begegnet: Da ist Jesus, der über Jerusalem weint, wie es in Lk 19,41 überliefert ist, und Paulus, der in Röm 12,15 dazu auffordert, mit den Weinenden zu weinen.

Am Anfang des Songs begegnet eine weitere biblische Anspielung, diesmal auf Ps 137,1, da beide Male – zu Beginn dieses Psalms, wie zu Beginn des Songs – am Wasser geweint wird. Die oben bereits zitierte, mehrfach gesungene Hoffnungszeile des Songs, „*But I won't be weeping long*“³, mit der dieser dann auch endet, lässt (für biblisch geschulte Augen und Ohren) schließlich den Verheißungshorizont aus der Offenbarung des Johannes anklingen, wo es in Kapitel 21,4 heißt: „*und Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen, und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid noch Geschrei noch Schmerz wird mehr sein; denn das Erste ist vergangen.*“

² Nick Cave, *The Complete Lyrics 1978 – 2013*, London 2013, 173f.

³ Ebd.

Eine letzte, gleichzeitig interessante und aufschlussreiche Parallele bietet der Song „*Papa Won't Leave You, Henry*“ auf dem 1992er Album von Nick Cave and The Bad Seeds: „*Henry's Dream*“. In beiden Fällen spielt, wie so oft bei Nick Cave, die Vater-Sohn-Beziehung eine besondere Rolle. Zugleich nimmt der spätere Song mit seinen Zeilen „*And the tears that we will weep today / Will all be washed away / By the tears that we will weep tomorrow*“⁴ den im „*Weeping Song*“ so formulierten Gedanken neu auf: „*... true weeping is yet to come*“⁵.

Ich fasse zusammen: Mit den Songs seines Albums „*The Good Son*“ setzt sich Nick Cave poetisch, künstlerisch, erzählerisch damit auseinander, was das Leben ausmacht und bedingt, gefährdet und zusammenhält. Dabei kommen unter anderem die Möglichkeit und Wirklichkeit von Kummer und Trauer in den Blick als natürliche menschliche Reaktionen auf die spannungsvoll-widersprüchliche Realität des menschlichen Daseins. „*The Weeping Song*“ bietet dabei zwei Möglichkeiten: zunächst das Weinen als natürliche und angemessene Reaktion auf das Leben, wie es eben ist. Dann die Stellvertretungsfunktion, die auch als biblisches Leitmotiv wichtig ist.

Insgesamt ist „*The Weeping Song*“ dabei ein schönes Beispiel für den Reichtum biblischer Anklänge in einem Nick-Cave-Song und die Vielfalt theologischer Andeutungen und Anspielungen, ob sie gewollt und beabsichtigt oder unbewusst und zufällig sind.

⁴ AaO, 188.

⁵ AaO, 173.

„Into My Arms“ | 1997

oder von Liebe, Lachen, Trauer und Dämonen

Wolfgang Blaffert



Nick Cave, Into My Arms

I don't believe in an interventionist God
But I know, darling, that you do
But if I did I would kneel down and ask Him
Not to intervene when it came to you
Not to touch a hair on your head
To leave you as you are
And if He felt He had to direct you
Then direct you into my arms

Into my arms, O Lord
Into my arms, O Lord
Into my arms, O Lord
Into my arms

And I don't believe in the existence of angels
But looking at you I wonder if that's true
But if I did I would summon them together
And ask them to watch over you
And to each burn a candle for you
To make bright and clear your path
And to walk, like Christ, in grace and love
And guide you into my arms

Into my arms, O Lord
Into my arms, O Lord
Into my arms, O Lord
Into my arms

But I believe in Love
And I know that you do too
And I believe in some kind of path
That we can walk down, me and you
So keep your candles burning
And make her journey bright and pure
That she will keep returning
Always and evermore

Into my arms, O Lord
Into my arms, O Lord
Into my arms, O Lord
Into my arms¹

¹ Nick Cave, *The Complete Lyrics 1978 – 2013*, London 2013, 273f.

In meine Arme

Ich glaube nicht an einen intervenierenden Gott,
doch ich weiß, Liebste, dass du es tust.
Aber wenn ich es täte, würde ich niederknien und ihn bitten,
sich nicht einzumischen, wenn es um dich geht.
Oh, nicht ein Haar auf deinem Kopf anzurühren,
dich so zu lassen, wie du bist
Und wenn ihm doch danach zumute ist, dich zu leiten,
dann führe er dich geradewegs in meine Arme.

In meine Arme, oh Herr
In meine Arme, oh Herr
In meine Arme, oh Herr
In meine Arme

Ich glaube auch nicht an die Existenz von Engeln
Aber wenn ich dich ansehe, frage ich mich, ob das wahr ist.
Und wenn ich es doch täte, rief ich sie herbei
Und würd' sie bitten, über dich zu wachen
Und jeden fragen, eine Kerze für dich anzuzünden,
um deinen Weg hell und klar zu machen
und dich darauf wie Christus in Gnade und Liebe gehen zu lassen
und dich in meine Arme zu führen.

In meine Arme, oh Herr
In meine Arme, oh Herr
In meine Arme, oh Herr
In meine Arme

Aber ich glaube an die Liebe
Und ich weiß, du tust es auch
Und ich glaube an irgendeine Art von Weg,
Den wir beschreiten können, du und ich
Darum haltet eure Kerzen am Brennen
Lasst ihre Reise leuchtend sein und rein
dass sie stets zurückkehrt
Immer und in alle Ewigkeit

In meine Arme, oh Herr
In meine Arme, oh Herr
In meine Arme, oh Herr
In meine Arme

(Übersetzung von Wolfgang Blaffert)

Drei Akkorde auf dem Piano, G C F – schlicht, unaufdringlich. So beginnt „*Into My Arms*“, dieser einfache Song, der immer rätselhafter wird, je länger man sich mit ihm beschäftigt: Liebeslied, Klage, Psalm, verqueres Glaubensbekenntnis, eine Feier des Schmerzes und der Sehnsucht, Hoffnungsruf, Dämonengesang, Begräbnismusik, bodenloser Ulk. Das alles ist „*Into My Arms*“, doch zuerst und zuletzt: ein Meisterwerk!

Dabei ist es sparsam instrumentiert, kommt mit sieben Akkorden aus und wirkt zunächst verschlossen und spröde. Es versammelt Worte, die normalerweise nicht in einem Popsong zu finden sind, wie *intervenierend* oder *Existenz*. Und es wirft diese fremdartigen Ausdrücke mitten zwischen Worte, die unter Kitschverdacht stehen: *Engel, Kerzen, niederknien, rein* und *klar*. Damit nicht genug, schickt es auch noch Worte mit religiösem Hintergrund in dieses Durcheinander: *glauben, Gnade, Weg, Reise, Gott, Christus, Herr*. Zu allem Überfluss regiert in vielen Zeilen der blanke Konjunktiv! Es ist als hätte der Autor eine Fibel „Wie schreibe ich einen Hit“ gelesen und sich dann keinen Deut um deren Ratschläge geschert. Und was ist das Ergebnis?

Ein Song, der das Herz aus dem Takt bringt, das gebrochene Herz, das sehnsuchtsvolle, das hoffende, das verheilende, das verbrannte. Kein Lied von Nick Cave berührt mich mehr. Keines macht mich so traurig mit seinem wilden Humor, keines so unbeschwert in seiner abgründigen Verzweiflung. Widersprüchliches zuhauf, Unvereinbares und Folgewidriges. Das Leben ist

so und es hilft nichts, sich in einen Schrebergarten zurückziehen zu wollen, hinter eine blühende Wand aus Moralvorstellungen und Prinzipien. Nick Cave macht da nicht mit. Im Gegenteil! Er lotst uns in ein Spiegelkabinett, in dem sich alle Gewissheiten auflösen. Vier Minuten, 16 Sekunden stolpern wir darin herum – eine Ewigkeit, während er die Bodenbretter löst, die uns die Welt (be)deuten, eines nach dem anderen, Lage um Lage, um uns zu zeigen, dass unter dem vermeintlich festen Grund nichts als Tiefe auf uns wartet. Er nennt sie Transzendenz. Mag sein, dass dieser Song hohe biographische Anteile hat. Man weiß: Cave hat gerade eine Trennung hinter sich, als er dieses Stück aus dem Ärmel schüttelt. Aber wir haben hier keinen Bekenntnissong vor uns und sollten uns hüten, ihn so zu behandeln. Er besitzt größere Qualitäten. Interessant ist doch, ob ein Lied exemplarisch ist, etwas anspricht, das andere Menschen auch kennen, nur dass es deren Thema dichter, tiefer formuliert, als sie selbst dazu in der Lage wären. Damit sind wir schon ganz dicht an einem guten Song. Im Idealfall passt die Melodie zum Text und umgekehrt. Oder sie bilden einen Kontrast: einfache Melodie, schwieriger Text oder umgekehrt. Aber das reicht immer noch nicht. Zuletzt muss noch eine Rätselhaftigkeit mitschwingen, die sich nicht vollständig auflösen lässt.

„*Into My Arms*“ bietet einiges davon. Nach den drei Akkorden und einem kurzen Intro setzt die erste Zeile mit einem Glaubensbekenntnis besonderer Art ein, mehr gesprochen als gesungen. Beinahe erinnert es an liturgisches Sprechen:

„I don't believe in an interventionist ...“²

Gleich zu Beginn also taucht dieses unverdauliche „intervenierend“ auf, dem eine winzige Pause folgt, gerade so lang, dass man sie überhaupt bemerkt. Man sieht den Sänger förmlich von einem zum anderen Ohr grinsen, als er ihm dann das Objekt seines Nicht-Glaubens hinterherschickt: „God“³. *Ich glaube nicht an einen intervenierenden Gott.*

Gottes Sein wird nicht bestritten – nur ein bestimmtes So-Sein. Aber ein Glaube, der einen unbeteiligten Gott zum Inhalt hat, neutralisiert sich im Grunde selbst. Der vermeintlich klare Standpunkt erweist sich als ambivalent und wird in der nächsten Zeile noch einmal relativiert. *Doch ich weiß, Liebste, dass du existierst.* Hier klingt bereits an, wie weit das Song-Ich zu gehen bereit ist. In der Wahl zwischen den eigenen Überzeugungen und der Liebsten werden die Überzeugungen den Kürzeren ziehen. Es gibt Wichtigeres, als an ihnen festzuhalten. Es geht um LIEBE! *Aber wenn ich es täte, würde ich niederknien und ihn bitten ...*

Zielsicher beherrscht der Sänger das traditionelle Demuts-Repertoire. Er weiß, was zu tun ist. Im nächsten Augenblick verschlägt es einem die Sprache: ... *sich nicht einzumischen, wenn es um dich geht.*

Der intervenierende Gott soll auf genau diese Eigenschaft verzichten, wenn es um die Liebste geht. So landet Cave hinterrücks wieder bei dem, wovon er sich gerade verabschiedet hat. „I don't believe

in an interventionist God“⁴. Das ist raffiniert und Non-Sense auf hohem Niveau. Von den Bodenbrettern ist schon nicht mehr viel vorhanden. Zeile um Zeile ändert das Lied-Ich Perspektive und Haltung. Der Song wird zum Karussell. Er lässt uns einsteigen und ein paar Runden drehen, bis uns schwindlig wird. Das Geheimnis dabei: Wir fahren gar nicht im Kreis, sondern mit jeder Umrundung ein Stück weiter abwärts. Es ist, als ob wir nahe der Spitze eines Bohrkopfes sitzen, der sich unaufhaltsam vorarbeitet.

„Not to touch a hair on your head To leave you as you are“⁵

Die Liebe wünscht keine Veränderung. Ihr Gegenüber darf sich nicht wandeln, weil sie ihn dann vielleicht nicht mehr erkennt. Gott muss nicht nachbessern. Er soll sich heraushalten. „Rühr sie nicht an!“ Das ist mutig und wird sogleich abgeschwächt. „And if He felt He had to direct you Then direct you into my arms“⁶

Doch das Leben ist nicht nur lustig und die Liebe immer eine Gelegenheit von Leben und Tod. In seinen Wiener Vorlesungen über „The Secret Life Of The Love Song“⁷ – „Das geheime Leben des Liebesliedes“ Ende der 1990er Jahre äußert Cave sich detailliert zu seinem Verständnis, was Liebeslieder sind und sollen. Er holt das Liebeslied aus der Schnulzenecke heraus und stellt es in einen weiten Horizont. Cave gelangt dabei zu erstaunlichen Einsichten: „... das Liebeslied ist niemals wahr-

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Der englische Originaltext findet sich hier: Nick Cave, *The Complete Lyrics 1978 – 2013*, London 2013, 1 – 19.

2 AaO, 173.

3 Ebd.

haft glücklich. Es muss zuerst die Möglichkeit der Qual umschließen. Jene Songs, die von Liebe sprechen, ohne dass sich in ihren Zeilen ein Schmerz oder ein Seufzen findet, sind keine Liebeslieder, sondern vielmehr Hass-Lieder, maskiert als Liebeslieder, nicht vertrauenswürdig. Solche Songs leugnen unsere Menschlichkeit und unser gottgegebenes Recht, traurig zu sein. Die Radiokanäle sind vermüllt davon.“⁸ Traurigkeit als Menschenrecht und als Wahrhaftigkeitsbeweis! Wer das einfordert und nicht nur darüber redet, setzt alles aufs Spiel, ungeschützt. So kippt auch die Stimmung von „Into My Arms“ beinahe Übergangslos in brennendes Verlangen.

⁸ AaO, 8. Diese Übersetzung stammt wie die folgenden vom Autor dieses Beitrags.

*In meine Arme, oh Herr,
in meine Arme, oh Herr,
in meine Arme, oh Herr,
in meine Arme*

Ein Sehnsuchtspsalm, ergreifend in seinen Wiederholungen. Nun endlich, im Refrain, löst die Stimme sich vom Sprechgesang und kommt ins Singen. Hier, wo der Sänger sein Verlassensein offenbart, wo seine Sehnsucht unstillbar wird, erhält die Stimme Flügel und schwingt sich auf. Das beschreibt eine Haltung, ein Widerfahrnis, das im Spanischen als *Duende* beschrieben wird. *Duende* ist ursprünglich eine Koboldsgestalt gewesen, um sich nach und nach in etwas zu verwandeln, das kaum mehr zu bestimmen ist, aber viele Künstler*innen bestimmt. Nick Cave dazu: „In seiner brilliansten Vorlesung,

© Gettyimages



*„Theorie und Funktion von Duende“ betitelt, versucht Federico Garcia Lorca ein wenig mehr Licht auf die unheimliche und unfassbare Traurigkeit zu werfen, die im Herzen bestimmter Werke der Kunst lebt. „All das hat einen dunklen Klang, hat Duende“, sagt er, „jene geheimnisvolle Kraft, die jeder fühlt, aber kein Philosoph zu erklären vermag.“ In der gegenwärtigen Rockmusik ... scheint die Musik weniger dazu zu neigen, dessen Seele zu besitzen, unstet und flackernd, jene Traurigkeit, von der Lorca spricht. Begeisterung – oft; Zorn – manchmal, aber wahre Traurigkeit – selten. Bob Dylan hat sie immer. Leonard Cohen handelt auf besondere Weise mit ihr. Sie verfolgt Van Morrison als Melancholie, und obwohl er es versucht, kann er ihr nicht entkommen. Tom Waits und Neil Young können sie herbeirufen. Sie verfolgt Polly Harvey ...“⁹ Und Nick Cave kennt sie, lebt sie, besitzt sie – vielleicht noch tiefer als Bob Dylan. Kein Sänger sonst hat derart tief darüber nachgedacht. Man ergibt sich dem *Duende* nicht, sondern bemüht sich trotz allem, sich nicht unterkriegen zu lassen. So ruft der Sänger alle Engel zusammen, an die er eigentlich nicht glaubt, damit sie Kerzen anzünden, die den Weg der Liebsten erleuchten sollen, damit sie in seine Arme findet. Und abermals folgt der Sehnsuchtspsalm, und mit jedem Mal wird einem das Herz schwerer. Denn die Arme bleiben leer – bis zum Lied-Ende. Aber es zeigt sich so viel Würde in dieser Haltung, dass man nicht weiß, ob man lachen oder weinen soll.*

„Alle Liebeslieder müssen Duende

9 AaO, 7f.

enthalten ... Das Liebeslied muss reich sein am Flüstern des Kammers, am Tönen des Grams. Der Schreiber, der sich weigert, die dunkleren Regionen des Herzens zu erkunden, wird niemals in der Lage sein, glaubhaft über das Wunder, die Magie und die Freude der Liebe zu schreiben ... Im Gewebe des Liebesliedes, in seiner Melodie und seinem Text, muss man eine Zustimmung herausspüren für das Ausmaß an Leiden.“¹⁰

Es geht nicht darum, dem Leid hinterherzulaufen. Aber wenn es auf einen zukommt, soll man ihm auch nicht aus dem Weg gehen. Und wenn es längst in einem drinsteckt, muss man es hinnehmen. *Duende* ist ein Lebensgefühl, das zugleich den Sinn für Transzendenz weckt. Nun stoßen wir auf den (Beweg-) Grund der Caveschen Kunst. Das Liebeslied erweist sich in Wahrheit als ein Versuch, Gott näherzukommen. Im Liebeslied vereinen sich Melodie und Text auf eine Weise, die dem Transzendenten Kontur gibt. Cave beschreitet in seiner Erklärung einen langen Anmarschweg. Nachdem er davon berichtet hat, wie der unerwartete Tod seines Vaters eine große Leere in ihm hinterlassen hat, beschreibt er, wie er diese Krise überwinden konnte: „Schreiben erlaubte mir einen direkten Zugang zu meiner Vorstellungskraft, zu Inspiration und schlussendlich zu Gott. Ich fand durch den Gebrauch der Sprache heraus, dass ich Gott ins Sein schrieb. Sprache wurde zur Decke, die ich über den unsichtbaren Mann warf, um ihm Gestalt und Form zu geben. Gott darzustellen durch das Mittel des

10 AaO, 8.

Liebesliedes bleibt mein wichtigster Antrieb als Künstler. Das Liebeslied ist vielleicht das meist charakteristische menschliche Geschenk, um Gott zu erkennen und ein Geschenk, das Gott selbst nötig hat. Gott verlieh uns dieses Geschenk mit dem Auftrag, dass wir IHN sprechend und singend am Leben erhalten, weil Gott von Kommunikation lebt. Wenn die Welt plötzlich still fiele, würde Gott sich auflösen und sterben.“

Die Beziehung zwischen Gott und Mensch ist bei Cave nicht einseitig. Für ihn sind beide aufeinander angewiesen. Das Band, das sie verbindet, ist Liebe. So kann das Lied-Ich in der fünften Strophe schließlich zu einem positiven Glaubensbekenntnis gelangen: „*But I believe in love*“¹¹

Hier herrscht Übereinstimmung zwischen Liebendem und Geliebter. Es könnte einen gemeinsamen Weg geben. Dazu werden noch einmal

die Engel aufgerufen, das Ihre zu tun. Aber ein Happy End bleibt aus. Denn das „*Always and evermore*“¹² verbinden sich mit dem wiederkehrenden Sehnsuchtspsalm am Ende. Die Arme des Liebenden werden leer bleiben, für immer und ewig. Doch die Sehnsucht bleibt. Ihr entspringen Hoffnung und Qual wie zwei Quellen aus einem Brunnen. Sie nährt die Bewegung der rastlosen Suche nach Gott.

„*Die Welt ist nur ein kurzer Steg und wichtig ist es, darauf gar keine Angst zu haben*“, lautet ein Sprichwort aus der jüdischen Mystik. Nick Cave hat keine Angst. Er wirft sich dem Leben konsequent in die Arme. Das macht ihn nicht zum Heiligen, aber zu einem Mann, der immer mit höchstem Einsatz spielt: alles oder nichts! Ein ziemlich romantisches Lebenskonzept. Niemand wird ihm vorwerfen können, nicht gelebt zu haben.

11 AaO, 173.

12 AaO, 174.



„Brompton Oratory“ | 1997

oder Heiliges und Profanes, Erotik und Gottesdienst

Imke Schwarz



Nick Cave, Brompton Oratory

Up those stone steps I climb
Hail this joyful day's return
Into its great shadowed vault I go
Hail the pentecostal morn

The reading is from Luke 24
Where Christ returns to his loved ones
I look at the stone apostles
Think that it's alright for some

And I wish that I was made of stone
So that I would not have to see
A beauty impossible to define
A beauty impossible to believe

A beauty impossible to endure
The blood imparted in little sips
The smell of you still on my hands
As I bring the cup up to my lips

No God up in the sky
No Devil beneath the sea
Could do the job that you did
Of bringing me to my knees

Outside I sit on the stone steps
With nothing much to do
Forlorn and exhausted, baby
By the absence of you¹

¹ Nick Cave, *The Complete Lyrics*
1978 – 2013, London 2013, 278.

Brompton Oratory

Ich steige diese Steinstufen hinauf
Bejubele die Wiederkehr dieses freudigen Tages
Ich gehe in ihr großes schattiges Gewölbe
Begrüße jubelnd den Pfingstmorgen

Die Lesung ist aus Lukas 24
Wo Jesus zu seinen Lieben zurückkehrt
Ich betrachte die steinernen Apostel
Denke, dass es für manche in Ordnung ist

Und ich wünschte, ich selbst wäre aus Stein gemacht
So dass ich nicht sehen müsste
Eine Schönheit – unmöglich zu definieren
Eine Schönheit – unmöglich zu glauben

Eine Schönheit – unmöglich zu ertragen
Das Blut in kleinen Schlückchen vermittelt
Dein Geruch noch an meinen Händen
Während ich den Kelch an meine Lippen führe

Kein Gott im Himmel
Kein Teufel unterhalb der See
Könnte diesen Job vollbringen wie du
Mich auf meine Knie zu bringen

Draußen sitze ich auf den Steinstufen
Mit nicht wirklich viel zu tun
Verzweifelt und erschöpft, Baby
Durch deine Abwesenheit

(Übersetzung von Matthias Surall)

„*Brompton Oratory*“ ist der vierte Song auf dem 1997er Album „*The Boatman’s Call*“ von Nick Cave and The Bad Seeds. Geprägt von einschneidenden Veränderungen im Privatleben, unter anderem der Trennung von seiner langjährigen Partnerin Viviane Carneiro, lässt Nick Cave persönliche Erfahrungen in vorher nicht gekanntem Maße in das Werk einfließen. Das Album zeichnet sich durch einen sehr intimen und bekenntnishaften Charakter der Texte aus sowie durch zurückhaltende Instrumentierung. Die Songs variieren die großen Themen Liebe und Gott: Menschliches Leiden und Freude an der Liebe werden im Horizont biblischer Bezüge und Glaubenserfahrungen reflektiert. „*Brompton Oratory*“ stellt die Erfahrung „profaner“ Liebe in den Kontext eines gottesdienstlichen Vollzuges. In dem Song nimmt ein Ich-Erzähler seine Hörer*innen mit in einen Pfingstgottesdienst. Schauplatz ist vermutlich die Oratorianerkirche Unbeflecktes Herz Mariä, genannt „*Brompton Oratory*“, eine römisch-katholische Kirche im Stadtteil Brompton des Londoner Bezirks Kensington und Chelsea. Die Londoner Oratorianergemeinschaft hat in der reich ausgestatteten neobarocken Basilika bis heute ihren Sitz. Die Struktur des Songs wie das musikalische Arrangement bilden in ihrer Schlichtheit und Zurückhaltung ein Gegengewicht zur Pracht der Architektur und Bewegtheit der beschriebenen Emotion. Sechs Strophen folgen ohne Refrain aufeinander. Die erste und die sechste Strophe rahmen den Song inhaltlich, indem sie das Geschehen auf

den Steinstufen vor der Kirche lokalisieren. Die Stimme Nick Caves bleibt gleichschwebend, fast monoton. Durchgehend untermalen ein altes Casio-Keyboards und eine Drum-Machine den Gesang – auch dies in stetiger Wiederholung der Klangfolgen, ohne Höhen, Tiefen oder größere Pausen. Kommt im Kontrast von Text und Musik auch ein Bild von Gott und Mensch zum Tragen, das beide einander entgegengesetzt? Gott als der Ewige, in sich Ruhende und der Mensch, das rastlose Wesen, emotionalen Höhen und Tiefen ausgesetzt?

In der ersten Strophe steigt das lyrische Ich die Steintreppen zur Kirche hinauf. Freude über das Pfingstereignis wird laut, wobei nicht sicher ist, ob der – innere oder äußere – Jubel des Erzählers beschrieben ist oder das pfingstliche Lob etwa eines Chores –, welches ihm aus der Kirche entgegenschallt. Vielleicht finden auch beide Stimmen zueinander und vereinen sich. Der Erzähler wird förmlich emporgehoben und von der Erhabenheit des sakralen Raumes umfassen. Sein Blick wird vom prachtvollen Gewölbe angezogen. Die Bewegung aus der Tiefe vollzieht sich auch in der Lesung aus dem 24. Kapitel des Lukasevangeliums, die an das Ohr des Erzählers dringt: „*Where Christ returns to his loved ones*“². Christus steigt aus dem Reich der Toten empor und kehrt zurück: Die Jünger sind nicht mehr allein. Die Geschichte der Emmaus-Jünger mag hier anklingen: In tiefer Trauer verlassen zwei Jünger nach dem Tode Jesu Jerusalem. Auf dem Weg stößt ein Fremder zu ih-

2 Ebd.

nen. Sie laden ihn ein, und erst als er das Brot bricht und darüber die Segensworte spricht, erkennen sie, dass es Jesus ist. Im Akt der Hingabe an seine Jünger ist Christus präsent. Die scheinbar endgültige Trennung durch den Tod ist aufgehoben und die Beziehung zwischen Jesus und seinen Jüngern findet eine Fortsetzung. Sieht sich das lyrische Ich als einen von diesen „Geliebten“ Christi? Fühlt es sich Christus nah? Spürt es die eigene Einsamkeit und sehnt sich nach der Anwesenheit einer geliebten Person?

In der zweiten Strophe werden die Aufwärtsbewegung, die Lebendigkeit, welche die ersten Zeilen atmen, jäh gebremst. Der umherschweifende Blick des Erzählers bleibt an den Apostelfiguren aus Stein hängen. Die lebendige Beziehung zwischen Christus und seinen Jüngern, in Lesung und Gesang entfaltet, scheint zu erstarren. Der Erzähler gesteht zu, „dass es für manche in Ordnung ist“. Worauf bezieht er sich? Auf den Glauben an die Auferstehung? Auf die, die Jesus in der Tradition der Apostel nachfolgen? Hier fließt ein zweifelnder Ton ein. Im Folgenden äußert der Erzähler den Wunsch, selbst zu Stein zu werden. Kirchenraum und Liturgie werden zum Resonanzraum für die Gefühle des lyrischen Ichs, spiegeln diese und transzendieren sie: So ist in den Steinfiguren der Glaube an Christi Rückkehr und Auferstehung, sind Hoffnung und Liebe gespeichert. Aber auch die Erstarrung in Angst und Trauer. Die Lesung aktualisiert und realisiert die Präsenz Christi. In diese Wirklichkeit ist die persönliche Erfahrung des Erzählers eingezeichnet. Nick Cave lässt seinen

aufgewählten Akteur einen liturgischen Weg mitgehen, der denselben immer näher und intensiver an seine Gefühlswelt heranführt. Das persönliche Erleben ist aufgehoben im liturgischen Erleben und damit verwoben. Es wird Teil einer großen Heilsgeschichte, findet Wiederhall und Aufnahme, vielleicht Verwandlung, in einem sakralen Raum. Der, der am liebsten zu Stein werden will, sieht sich konfrontiert mit Angst und Trauer, Liebe und Leid. Ebenso mit Hoffnung für sich selbst? Mit einer Vision von einer persönlichen „Auferstehung“?

Mehr und mehr offenbart das lyrische Ich den Grund seines Leidens: In der dritten Strophe ist von einer „Schönheit“ die Rede, die nicht zu ertragen, nicht auf den Begriff zu bringen ist. Ihretwegen will der Erzähler zu Stein werden. Die Schönheit steht im Zentrum der Komposition. Wer oder was ist schön? Das imposante Gebäude? Eine abwesende Geliebte? Jesus Christus als Liebender und Geliebter? In der vierten Strophe offenbart sich die Schönheit in der Anrede „Du“: Während der Erzähler aus dem Abendmahlskelch trinkt, nimmt er plötzlich den Duft seiner Geliebten an seinen Händen wahr. Die Präsenz einer abwesenden Person ist greifbar, zu riechen und zu schmecken. Wieder schillert der Song zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen: Christus ist ebenso präsent wie die Geliebte. Die Abendmahls handlung wird durchsichtig für ein erotisches Erleben. Sie transportiert Glück und Schmerz. Blut wird – langsam, quälend – in kleinen Schlucken aufgenommen. Hier wird keine metaphorische Ebene eingezogen, nicht von



© 20.000 Days on Earth, im Verleih von Rapid Eye Movies

einer symbolischen Anwesenheit Christi im Wein gesprochen, sondern die direkte Einverleibung eines anderen Menschen mittels seiner Körperflüssigkeit beschrieben. Eine Provokation: Davon suchen sich die beiden großen christlichen Konfessionen in ihrer Abendmahlslehre abzugrenzen. Die Abendmahlszene bildet den Kulminationspunkt von Liebe und Glauben, Erotik und Spiritualität in „*Brompton Oratory*“. Der Erzähler befindet sich auf dem Höhepunkt seines Erlebens, mit allen Sinnen ist er in das göttliche wie menschliche Drama auf der liturgischen Bühne involviert.

Dieses intensive Erleben zwingt ihn – vielleicht nur innerlich oder auch äußerlich – in der fünften Strophe auf die Knie. Dieser Kniefall ist eine Geste der Demut, der Ehrerbietung, der Anerkennung von Größe und Macht. Nur die Liebe seiner Angebeteten lässt ihn diese Haltung an-

nehmen. Weder Gott noch Teufel vermögen dies. Hier klingen religionskritische Zeilen aus anderen Songs des Albums „*The Boatman’s Call*“ an: In „*Into My Arms*“ singt Nick Cave: „*I don’t believe in an interventionist God*“³. Die Geliebte als Instanz der Vergebung wird in „*Idiot Prayer*“ beschworen: „*If you’re in heaven, then you’ll forgive me*“⁴. Der „profanen“ Liebe wird ein göttlicher Status zugestanden. „*Brompton Oratory*“ versetzt seinen Akteur in einen Möglichkeitsraum von Gottesbegegnung: Den Gottesdienst. Der Erzähler wird von der göttlichen Erfahrung der Liebe erfasst – besonders von der schmerzlichen Seite ihrer Abwesenheit. Die Liebe eines Menschen wird auf Knien angebetet. Sie hat göttliche Macht über den Erzähler gewonnen, nimmt ihn ganz ein. Aber bringt die Lie-

³ AaO, 273.

⁴ AaO, 285.

be unter Menschen auch Erlösung? Was, wenn sie – wie in diesem Fall vermutlich – zerbrochen ist? Wenn sich in ihr nur die Selbstliebe tarnt? Bietet dann der Gottesdienst einen Zufluchtsort? Der Glaube an Gott einen Halt?

Am Schluss befindet sich das lyrische Ich wieder draußen auf den Steinstufen. Dort sitzt es, erschöpft und allein. Ist die Geliebte für immer gegangen oder nur vorübergehend? Der Gottesdienst scheint keinen Trost bewirkt zu haben. Im Gegenteil: Er hat dem Erzähler scheinbar Kraft geraubt. Der Gottesdienst erscheint hier wie eine schonungslose Konfrontation mit der eigenen Liebes- und Leidensgeschichte im Horizont der Geschichte Gottes mit den

Menschen. Sich dieser Inszenierung auszusetzen, Teil ihrer Wirklichkeit zu werden, indem sich das lyrische Ich öffnet und seine Wunden zeigt, das kostet Kraft. Vielleicht liegen aber in dieser Konfrontation eine heilende Wirkung und ein Schritt zu einer neuen Erfahrung von Liebe.

„*Brompton Oratory*“ ist zumindest auch als ein profilierter Beitrag zur Diskussion um die Relevanz des Gottesdienstes verstehbar. Nick Cave gelingt es in diesem Song, Liturgie und persönliches Erleben in einem Erfahrungsraum zu verbinden. In Widerstreit und Hingabe kommt die Innenwelt des Erzählers mit der Außenwelt des Gottesdienstes in Kontakt. So wird möglich, was das unverfügbare Ziel jedes liturgischen Weges ist: Begegnung mit Gott.



© 20.000 Days on Earth, im Verleih von Rapid Eye Movies

„God Is In The House“ | 2001

oder Kleinbürgertum und Hybris, Freiheit und Gegenkultur

Til von Dombois

Nick Cave, God Is In The House

We've laid the cables and the wires
We've split the wood and stoked the fires
We've lit our town so there is no
Place for crime to hide
Our little church is painted white
And in the safety of the night
We all go quiet as a mouse
For the word is out
God is in the house
God is in the house
God is in the house
No cause for worry now
God is in the house

Moral sneaks in the White House
Computer geeks in the school house
Drug freaks in the crack house
We don't have that stuff here
We have a tiny little Force
But we need them of course
For the kittens in the trees
And at night we are on our knees
As quiet as a mouse
For God is in the house
God is in the house
No one's left in doubt
God is in the house

Homos roaming the streets in packs
Queer bashers with tyre-jacks
Lesbian counter-attacks
That stuff is for the big cities
Our town is very pretty
We have a pretty little square
We have a woman for a mayor
Our policy is firm but fair
Now that God is in the house



God is in the house
Any day now He'll come out
God is in the house

Well-meaning little therapists
Goose-stepping twelve-stepping Teetotalitarianists
The tipsy, the reeling and the drop-down pissed
We got no time for that stuff here
Zero crime and no fear
We've bred all our kittens white
So you can see them in the night
And we're all down on our knees
As quiet as a mouse
Since the word got out
From the North down to the South
For no-one's left in doubt
There's no fear about
If we all hold hands and very quietly shout
[Hallelujah]
God is in the house
[Oh I wish He would come out
God is in the house]¹

Gott ist im Haus

Wir haben die Kabel und die Strippen verlegt.
Wir haben das Holz gespalten und die Feuer entfacht.
Wir haben unsere Stadt erleuchtet, damit
dem Verbrechen kein Platz zum Verstecken geboten wird.
Unsere kleine Kirche ist weiß gestrichen.
Und in der Sicherheit der Nacht werden wir alle mucksmäuschenstill,
denn es heißt
Gott ist im Haus
Gott ist im Haus
Gott ist im Haus
Kein Grund mehr, sich zu sorgen,
Gott ist im Haus.

¹ Nick Cave, *The Complete Lyrics 1978 – 2013*, London 2013, 324f. Der in [...] erscheinende Text ist in den Lyrics nicht abgedruckt, wird aber von Nick Cave im Song gesungen. Da er für Verständnis und Interpretation des Songs entscheidend ist, wird er hier mit angeführt.

Moral schleicht sich ins Weiße Haus
Computerfachchinesisch im Schulhaus.
Drogenfreaks im Crack-Haus.
Wir haben dieses Zeug hier nicht.
Wir haben eine winzig kleine Bürgerwehr
die wir natürlich brauchen
wegen der Kätzchen in den Bäumen.
Und in der Nacht gehen wir auf die Knie,
leise wie eine Maus,
denn Gott ist im Haus
Gott ist im Haus.
Niemand zweifelt daran
Gott ist im Haus.

Homos, die in Rudeln durch die Straßen ziehen,
schwule Schläger mit Wagenhebern,
lesbische Gegenangriffe,
dieses Zeug ist für die großen Städte.
Unser Ort ist sehr hübsch:
wir haben einen schönen kleinen Platz,
wir haben eine Frau als Bürgermeisterin,
Unsere Politik ist hart, aber fair;
nun, da Gott im Haus ist.
Gott ist im Haus
Irgendwann wird er herauskommen
Gott ist im Haus

Wohlwollende kleine Therapeuten,
im Gänsemarsch watschelnde Teetotalitarianists,
die Beschwipsten, die Torkelnden und die Bepissten,
wir haben hier keine Zeit für solches Zeug.
Null Kriminalität und keine Angst.
Wir haben alle unsere Kätzchen weiß gezüchtet,
so dass man sie in der Nacht sehen kann.
Und wir gehen alle auf die Knie,
mucksmäuschenstill
bis es heißt:
Vom Norden bis in den Süden,
niemand zweifelt mehr,
es gibt keine Angst mehr,
wenn wir uns alle an den Händen halten und ganz leise rufen:
[Halleluja]
Gott ist im Haus
[Oh, ich wünschte er würde herauskommen
Gott ist im Haus]

(Übersetzung von Matthias Surall)

„Oh, ich wünschte, er würde herauskommen.“

Jede Handlung hat in den meisten Fällen Konsequenzen: Wer einem anderen Menschen etwas Gutes tut, fühlt sich entweder besser oder erhält sogar irgendetwas Gutes zurück. Im Song „*God Is In The House*“ von Nick Cave wird von einer kleinen weißen Kirche in einer Kleinstadt gesungen, und es wird zuerst beschrieben, wie die Einstellungen der an diesem Ort versammelten Gemeinschaft zu verschiedenen gesellschaftspolitischen Themen sind. Alle sitzen gemeinsam schweigend oder flüsternd in der Kirche, um im Konsens einzustimmen: „Gott ist in diesem Haus“. Mit diesem Chorus endet jede der vier Strophen.

Musikalisch ist der Song eine Halftime-Ballade mit Soloteil nach dem dritten Chorus, das Arrangement startet jeweils mit Piano und steigert sich in der Instrumentierung jedesmal zum Chorus. Die Begleit-Akkorde passieren fast durchgängig auf der ersten abgewechselt von der vierten Stufe in Dur, dazu bringt er immer direkt vor jedem Chorus die zweite in Moll und die fünfte Stufe in Dur.

In der vierten Strophe durchbricht Nick Cave die Anzahl der zu singenden Takte und fügt weitere Zeilen ein, die er besonders intensiv und eskalierend singt.

Es entsteht bei der musikalischen Form und dem Aufbau des Songs so etwas wie ein erzählender Monolog durch einen Bewohner eben jener Kleinstadt. Nur ganz am Ende hatte ich das Gefühl, dass Cave diesen Monolog selbst kommentiert, indem er sich wünscht, Gott bleibe

nicht als tatenlose und inhaltslose Idee der christlichen Nächstenliebe und Toleranz in diesem Gotteshaus geradezu „gefangen“, sondern käme heraus aus diesem Haus. Die enge und unfreie Kleinstadt-Idylle, in der Wahrheiten nicht zu laut ausgesprochen werden, erst recht nicht in der Kirche, wird musikalisch mit den sich abwechselnden Instrumenten und dem eindringlichen, vielseitigen Gesang von Cave meisterhaft inszeniert.

Eine entscheidende und diesem Song sinngebende Frage scheint zu sein, wieviel Handeln nach christlichen Werten, wieviel Toleranz und wieviel unmittelbar gelebtes Christsein wir in der Gesellschaft benötigen. Das beklemmende Gefühl einer weißen US-amerikanischen Kleinstadt mit mehrheitlich rassistischen Überzeugungen („Wir haben alle unsere Kätzchen weiß gezüchtet“), dem Festhalten an überholten Rollenbildern und der Diskriminierung Homosexueller, die „etwas für große Städte“ seien, ist schon 2001 so etwas wie ein Horrorszenario für eine moderne Weltanschauung gewesen, in der Buntheit und globaler Frieden gelebt und gewollt waren.

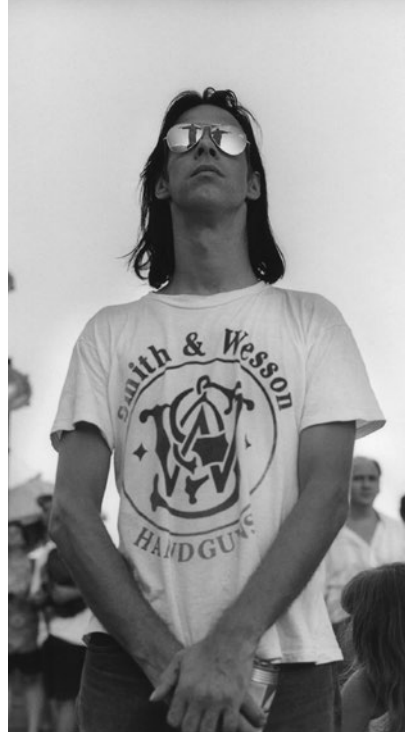
Ein Youtube-Nutzer schrieb als Kommentar unter das Netz-Video zum Song „Der Triumph von Trump in einem Song“ und tatsächlich sind Parallelen zwischen Aussagen des amtierenden US-Präsidenten mit Einstellungen und Aussagen des Ich-Erzählers aus der Perspektive der Kleinstadtgemeinschaft im Song erkennbar.

Dieser Liedtext ist heute somit leider wieder hochaktuelle Gesellschaftskritik und es scheint ein Spiegel jeder Zeit zu sein, wie eine Gesell-

schaft mit ihren christlichen Werten, die sie ja eindeutig kennt und auch als richtig oder falsch identifizieren kann, umgeht. Außerdem stellt sich die Frage nach dem Aufbrechen des vorherrschenden Konsenses, wenn klar wird, dass man gegenüber Tausenden von Menschen und einem etablierten System, in denen sogar die Kirchen Homophobie und Randgruppendifferenzierung nicht aktiv bekämpfen, nur verlieren kann. Jesus von Nazareth hätte dazu sicherlich eine sehr klare Haltung gehabt und dazu ermutigt, sich im Bewusstsein der Konsequenzen des eigenen Handelns im Sinne der Nächstenliebe nicht in egal welchen Häusern zu verstecken. Es wird immer auf den Einzelnen ankommen, der die Stimme erhebt und nicht im Flüsterton „*God is in the house*“ mitspricht, ohne zu wissen, was er da sagt, wofür er damit Partei ergreift.

Nick Caves Herangehensweise an die Thematik ist so entlarvend wie spielerisch. Man könnte meinen, er hätte ein Lied über eine amerikanische Kleinstadt geschrieben, in der er besingt, wie alle gemeinsam in der Kirche sitzen und alle die gleichen, etwas konservativen Werte teilen. Das Spiel mit dem Sarkasmus spielt er meisterhaft, er bietet allerdings keine einfache Lösung für das gesamte Dilemma an. Insgesamt kann der Song aber als Aufruf zum Nachdenken über „Practice what you preach“, also über das Sprechen von guten Taten oder das Handeln mit bestem Wissen und Gewissen aufgefasst werden.

Bei meinen Vorüberlegungen zu diesem Text habe ich es als bedrückend empfunden, dass manche mir bekannten und manchmal



Nick Cave in Corcovado, Rio, Brazil, Februar 1994, Foto: Bleddyn Butcher

recht uninformierten Menschen wahrscheinlich mit Überraschung reagiert hätten, dass jede Zeile der Strophen, jede Diskriminierung und jeder Hass auf Randgruppen als zutiefst unchristlich und dem Verständnis eines aufgeklärten Protestanten oder einer modernen Kirche als nicht adäquat einzustufen ist. Vielleicht ist es sogar so, dass der Kirche eine korrigierende gesellschaftliche Funktion gar nicht mehr zugetraut oder dass im schlechtesten Fall davon ausgegangen wird, dass christliche Inhalte nicht konstruktiv für die Gesellschaft seien. Dabei reicht bei Nick Cave schon der schlichte Hinweis auf die Konsequenzen der Handlung eines jeden Einzelnen, würde das Gute für den Nächsten wirklich in die Welt und in den Alltag getragen: „*God is in the house* ... Oh, ich wünschte, er würde herauskommen“.

„We Call Upon The Author“ | 2008

oder Fragen und Zagen, Anrufen und Klagen

Dr. Uwe-Karsten Plisch



Nick Cave, We Call Upon The Author

what we once thought we had we didn't
& what we have now will never be that way again
so WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!
doop doop doop doop doop doop doop &tc
our myxomatoid kids spraddle the streets
we've shunned them from the greasy-grind

(the poor little things)
they look so sad & old
as they mount us from behind
I ask them to desist
& to
REFRAIN!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
then WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!
doop doop doop doop doop doop doop &tc
(rosary clutched in his h&
he died w/ tubes up his nose
& a cabal of angels w/ finger cymbals
chanted his name in code)
we shook our fists at the punishing rain
& WE CALLED UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!!
doop doop doop doop doop doop doop &tc
he said — everything is messed up round here / everything is banal
and jejune / there is a planetary conspiracy / against the likes of you
& me / in this idiot
constituency of the moon—
(well, he knew exactly who to blame!!!!)
& WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!!
doop doop doop doop doop doop doop &tc
PROLIX!!!!
PROLIX!!!!
NOTHING A PAIR OF SCISSORS CAN'T FIX!!!!
doop doop doop doop doop doop doop &tc
doop doop doop doop doop doop doop &tc
I go guring down the street
young people gather round my feet
ask me things – but I don't know where to start
they ignite the powder-trail ssssststraight to my father's heart!!!!
& once again
I CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!!!!!!!!!!

doop doop doop doop doop doop doop &tc
(we call upon the author to explain)
who is this great burdensome slaving dog-thing that
mediocres my every thought???
I feel like a VACUUM CLEANER!!! A COMPLETE SUCKER!!!!
(it's fucked up & he is a fucker!)
but what an enormous & encyclopaedic brain!!!!!!!!!!!!
I CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!!!!
doop doop doop doop doop doop doop &tc
(mmm yeah)
doop doop doop doop doop doop doop &tc
(we call upon the author to explain)
o rampant discrimination/ mass poverty/ third world debt/
infectious
disease/ global inequality and deepening socio-economic
divisions—
(it does in your brain!!!)
WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!!!!
doop doop doop doop doop doop doop &tc
now hang on!!! my friend Doug is tapping on the window
(hey Doug, how you been?????????????????????)

brings me a book on holocaust poetry
—complete with pictures—
then tells me to get ready for the rain
and WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!!!!
doop doop doop doop doop doop doop &tc
PROLIX!!!!
PROLIX!!!!
SOMETHING A PAIR OF SCISSORS CAN FIX!!!!!!
Bukowski was a jerk!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
Berryman was best!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!
he wrote like wet papier mache/ went the Hemming-way/ weirdly
on wings & with MAXIMUM PAIN!!!
WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!!!!
doop doop doop doop doop doop doop &tc
(I call upon the author to explain!)
down in my bolthole I see they've published
another volume of unreconstructed rubbish
'the waves, the waves were soldiers moving'
thank you! thank you! thank you! & again!
I CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!!
doop doop doop doop doop doop doop &tc
WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!
doop doop doop doop doop doop doop &tc
WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!!

doop doop doop doop doop doop doop &tc
PROLIX!!!!
PROLIX!!!!
NOTHING A PAIR OF SCISSORS CAN'T FIX!!!!!!!!!!¹

Wir fordern den Autor auf (zu erklären)

Das, von dem wir dachten, dass wir's hätten,
wir haben es nicht und das, was wir jetzt haben,
wird niemals wieder so sein
deshalb fordern wir den Autor auf zu erklären
(Doop doop doop doop doop)

Unsere myxomatoiden Kids
breiten sich auf den Straßen aus
wir hielten sie fern
von dem fettigen Schorf.
Die armen kleinen Dinger,
sie sahen so traurig und alt aus
wenn sie uns von hinten ansprangen
ich bat sie, damit aufzuhören und es zu unterlassen
und dann fordern wir den Autor auf zu erklären
(Doop doop doop doop doop)

Den Rosenkranz fest in der Hand haltend,
starb er mit Schläuchen in der Nase
und eine Gruppe Engel
mit Fingercymbeln
sang seinen Namen in codierter Form
wir ballten unsere Fäuste
gegen den strafenden Regen
und wir fordern den Autor auf zu erklären
(Doop doop doop doop doop)

Er sagte, alles ist chaotisch ringsherum hier,
alles ist banal und geistlos
Es gibt eine planetarische Verschwörung
gegen solche wie dich und mich
in diesem idiotischen Bezirk des Mondes
nun gut, er wusste genau
wer zu tadeln ist.
und wir fordern den Autor auf zu erklären
(Doop doop doop doop doop)

¹ Nick Cave, *The Complete Lyrics 1978 - 2013*, London 2013, 465ff.

Weitschweifig! Weitschweifig!
Es gibt nichts, was eine Schere nicht reparieren könnte!
Weitschweifig! Weitschweifig!
Es gibt nichts, was eine Schere nicht kleinkriegen könnte!
(Dooop dooop dooop dooop dooop)

Nun gut, ich gehe wie ein Guru die Straße herunter
junge Leute versammeln sich um meine Füße
und fragen mich nach Sachen,
aber ich weiß nicht, wo ich anfangen soll
Sie entzünden den machtvollen Pfad,
der direkt zum Herzen meines Vaters führt
und noch einmal
Ich fordere den Autor auf zu erklären
(Dooop dooop dooop dooop dooop)

Wer ist dieser große,
schwere, geifernde Köter,
der jeden meiner Gedanken zu Mittelmäßigkeit herunterdrückt?
Ich fühle mich wie ein Staubsauger, ein kompletter Vollidiot,
es ist scheiße und er ist ein Scheißkerl.
Aber was für ein enormes
und enzyklopädisches Gehirn.
Ich fordere den Autor auf zu erklären
(Dooop dooop dooop dooop dooop)

Oh grassierende Diskriminierung,
Massen-Armut.
Schulden der dritten Welt,
ansteckende Krankheit
globale Ungerechtigkeit und immer tiefer gehende Spaltung
in sozio-ökonomischen Bereichen
nun gut, das geht so in deinem Gehirn vor
und wir fordern den Autor auf zu erklären
(Dooop dooop dooop dooop dooop)

Nun bleib hier
mein Freund Doug
klopft an die Fensterscheibe
(Hi Doug, wie geht's?)
er bringt mir mein Buch zurück
über Holocaust - Poesie
komplett mit Bildern
dann sagt er mir, ich sollte mich bereithalten für den Regen
und wir fordern den Autor auf zu erklären
(Dooop dooop dooop dooop dooop)

Ich sage weitschweifig! Weitschweifig!
Etwas, was eine Schere zurechtschneiden kann!

Bukowski war ein Blödmann!
Berryman war der Beste!
Er schrieb wie nasses Papiermaché,
ging den Hemming-way, mysteriös auf Flügeln
mit dem größtmöglichen Schmerz
Wir fordern den Autor auf zu erklären.
(Doop doop doop doop doop)

Unten in meinem Schlupfloch sehe ich
sie haben noch einen anderen Band veröffentlicht über nicht rekonstruierten Müll.
,Die Wellen, die Wellen waren sich bewegende Soldaten'
Danke, danke, danke und erneut
fordere ich den Autor auf zu erklären
Weitschweifig! Weitschweifig!
Da ist nichts, was eine Schere nicht ändern könnte.

(Übersetzung von Matthias Surall)

Wer wie Nick Cave auf dem 2008er, biblisch grundierten und herrlich ironisch betitelten Album „*Dig, Lazarus, Dig!!!*“ – gut 300 Jahre nach Leibniz – die Theodizeefrage, also die Frage nach dem gerechten Gott, stellt, läuft vermutlich zunächst einmal nicht Gefahr, einen Originalitätspreis zu gewinnen. Das heißt nun aber natürlich nicht, dass die Frage nicht bedeutsam wäre, dass man sie nicht stellen könne (und vielleicht stellen muss) und dass es einem wie Nick Cave nicht doch gelänge, der – alten – Leier einige neue Töne herauszuquetschen. Dem „Autor“ gelingt dies unter anderem, indem er dem leitmotivischen Refrain „*WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!*“² einige Nick-Cave-typische Doppelbödigkeiten einzeichnet.

Das funktioniert zum Beispiel deshalb, weil das Wortfeld von „*author*“ im Englischen bei weitem nicht so eingengt ist wie beim deutschen „Autor“ und eben nicht nur den Verfasser (literarischer) Texte bezeichnet, sondern, ganz wie das lateinische „*auctor*“, den Urheber allgemein.

Der im Laufe des Songs verschiedentlich variierte Kehrvers erscheint zum ersten Mal nach dem larmoyanten Zweizeiler, dass „wir das, von dem wir dachten, dass wir's hätten, nicht hatten“ und dass früher sowieso alles besser war, der den knappen Auftakt bildet. Das hier vorgegebene lyrische Wir wird anschließend im Refrain wieder aufgenommen: „*WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!*“, in dessen konkreter Formulierung auch ein

wenig die dümmste aller (Deutsch-) Lehrerfragen mitschwingt („Was will der Autor uns damit sagen?“), die im Angelsächsischen kaum intelligenter wirken dürfte und deren Antwort ja immer nur lauten kann: Na eben das, was er gesagt hat – sonst hätte er ja etwas anderes gesagt.

In den ersten beiden Strophen nähert sich Cave dem Thema Theodizee mit eher traditionellen Bildern: kranke Kinder in der ersten Strophe und ein der Apparatedizin ausgelieferter Sterbender, der einen Rosenkranz umklammert. Die sich jeweils anschließende Anrufung des Urhebers dürfte daher am ehesten auf Gott, den Schöpfer aller Dinge, zielen, auch wenn er im ganzen Song nie explizit „Gott“ genannt wird. Beide Strophen enthalten allerdings auch Elemente der Irritation und der lyrischen Brechung. Die konkrete in der ersten Strophe genannte Krankheit (Myxomatose/Karnickelpest) befällt Menschen nämlich gar nicht, „*myxomatoid kids*“³ ist also eher metaphorisch zu verstehen, was sich auch aus dem geschilderten merkwürdigen Verhalten der Kids ergibt, das sich das lyrische Ich verbittet. Wie im Vorspruch die alte Klage, dass früher alles besser war, aufgenommen erscheint, so klingt hier die ebenso alte Beschwerde über „die Jugend von heute“ an.

Den Sterbenden wiederum umringt bereits ein Engelschor, der seinen Namen skandiert. Der religiöse Verweishorizont ist hier besonders offensichtlich und könnte tröstlich wirken – wenn der sich anschließende Refrain nicht durch eine Zeile

3 AaO, 465.

eingeleitet würde, die die Empörung des Menschen gegen Gott thematisiert („*We shook our fists at the punishing rain*“⁴), inhaltlich aber nicht direkt an die Sterbeszene anschließt. Mit „*rain*“ kommt vielmehr eine geläufige Metapher für die atomare Bedrohung ins Spiel (vgl. Bob Dylans 1963er Song „*A Hard Rain's A-Gonna Fall*“), die in Strophe 7 erneut aufgenommen wird und in einem zeitgenössischen Theodizee-Lied natürlich nicht fehlen darf. Durch die Transformation in die Vergangenheitsform („*We called upon ...*“) setzt der Refrain anschließend die vorhergehende Zeile („*We shook our fists ...*“) unmittelbar fort.

Die dritte Strophe bringt mit dem einleitenden „*he said*“⁵ einen Perspektivwechsel, ohne dass erklärt würde, wer sich denn hinter dem klageführenden „Er“ eigentlich verbirgt. Angeprangert wird die allgemeine Idiotie des Weltgetriebes, die zugleich von „ihm“ als Verschwörung gegen solche „wie dich und mich“ gedeutet wird. Der Refrain wird dann mit einem ironisch-distanzierten, in der Schwebe bleibenden „Er wusste ganz genau, wen er zu beschuldigen hatte!!!!“ eingeleitet. Hier wird es nun dem „Autor“ selbst zu viel und er mahnt sich mit einem dazwischengerufenen „WEITSCHWEIFIG!!!! WEITSCHWEIFIG!!!! zu Ordnung und Disziplin: „NICHTS, WAS EINE SCHERE NICHT IN ORDNUNG BRINGEN KANN!!!!“ – nämlich durch kürzen.

In der vierten Strophe imaginiert sich das lyrische Ich als ein durch die Straßen streifender Guru, der sich

4 Ebd.

5 Ebd.



von den Fragen seiner jugendlichen Anhänger überfordert fühlt. Sie stellen aber offenbar die richtigen Fragen, denn „*they ignite the powder-trail ssssstraight to my father’s heart!!!!*“⁶ („Sie entflammen die Zündschnur geradewegs in meines Vaters Herz!!!!“). Der Refrain wird anschließend variiert, indem zunächst das lyrische Ich selbst den Urheber (= Vater?) um Erklärung anruft, was dann respondierend vom lyrischen Wir wieder aufgenommen wird.

Die religiöse Ernsthaftigkeit des Gebetsanliegens ist durch dreifache Codierung offenbar: durch das Motiv der Anrufung („*call upon*“), die Bezugnahme auf den „*Author*“, der sich, zumal in den ersten Strophen, als der Urheber, also Schöpfer aller Dinge, identifizieren lässt, und da-

⁶ AaO, 466.

durch, dass das lyrische Wir die Anrufung des lyrischen Ichs nach der vierten Strophe respondierend wieder aufnimmt. Überdies ist der Refrain der einzig wirklich gesungene Part des Songs, während die Strophen in einem durch den treibenden Beat noch verstärkten Sprechgesang eher hingertzt werden.

In der Mitte des Songs (Strophe 5, die die nach der vierten Strophe vorgenommene Variation des Refrains beibehält), schwingt sich das lyrische Ich zu einer wüsten Selbstbeschimpfung auf und beschwert sich über die Mittelmäßigkeit seiner Gedanken. Die letzte Zeile, die zum Refrain überleitet („*but what an enormous and encyclopaedic brain!!!!!!!*“⁷), lässt es in der Schwebe, ob diese Zuschreibung noch dem sich beklagenden Ich gilt

⁷ Ebd.



© 20.000 Days on Earth, im Verleih von Rapid Eye Movies

oder schon dem angerufenen Urheber und ob dieser „Author“ noch „Gott“ oder der sich hier selbst zu Wort meldende Autor des Songs ist. Offen bleibt auch, ob diese Zuschreibung eher wohlwollend: immerhin! So schlau! oder tadelnd: So schlau! Kommt aber nichts bei raus! gemeint ist.

Die sechste Strophe begnügt sich damit, gängige, mit der Theodizeefrage verknüpfte, sozioökonomische Topoi aufzuzählen: Diskriminierung, Armut, Schuldenkrise usw. und schließt wiederum mit der titelgebenden Variante des Refrains. Die schon auf die dritte Strophe folgende Selbstermahnung zur Strafung („*PROLIX!!!! PROLIX!!!!*“⁸) hätte an dieser Stelle gut gepasst, unterbricht aber stattdessen die beiden eng zusammenhängen Stro-

⁸ AaO, 465 und 467.

phen sieben und acht.

Die letzten drei Strophen werden durch das gemeinsame Thema Literatur zusammengehalten und bringen auf diese Weise – viel stärker als die vorhergehenden – auch den „Autor“ Nick Cave ins Spiel. In der siebten, vielleicht stärksten, poetisch dichtesten Strophe bringt ihm sein Freund Doug ein Buch über Holocaust-Dichtung. Durch den Zusatz „ - - - complete with pictures - - -“⁹ erzeugt Cave eine unmittelbar beklemmende Wirkung, die einem den Atem nimmt und keiner weiteren Erklärung bedarf. Mit der Wiederaufnahme der Metapher „rain“¹⁰ schlägt Cave dann abschließend auf denkbar knappste Weise einen Bogen vom Holocaust zur nuklearen Katastrophe. Die anschlie-

⁹ AaO, 466.

¹⁰ Ebd.

Bende Langfassung des Refrains („Langatmig!!!! Langatmig!!!! Nichts, was eine Schere nicht richten könnte!!!!“) wirkt hier kontrapunktisch und lässt sich als Aufschreierfester Verzweiflung verstehen.

Die vorletzte Strophe kontrastiert zwei bedeutende amerikanische Dichter des 20. Jahrhunderts, Charles Bukowski und John Allyn Berryman. Während Bukowski knapp abgefertigt wird („*Bukowski was a jerk!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!*“¹¹, etwa „Bukowski war eine nervige Dumpfbacke!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!“), wird Berryman nicht nur attestiert, der Beste gewesen zu sein, Cave nimmt auch ausdrücklich auf Berrymans Suizid Bezug („*went the Hemming-way*“¹²) und thematisiert dessen Leiden an der Welt. Der Refrain fordert dafür eine Erklärung ein (nach der Melodie: Warum trifft es eigentlich immer den Falschen?), und zwar in der Weise, dass die liturgische Variante des Kehrsverses hier in der umgekehrten Weise erscheint: Der titelgebenden Zeile „*WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!!*“ schiebt Cave den trotzigen Respons hinterher: „(*I call upon the author to explain*)“¹³. Die Theodizeefrage wird hier am persönlichsten gestellt, gleichzeitig spielt der Refrain damit, dass die vorhergehende Strophe von zwei *Autoren* handelt.

Die letzte Strophe zitiert im vorletzten Vers eine Zeile aus dem Gedicht „*Dry Loaf*“ des großen amerikanischen Dichters Wallace Stevens, von Nick Cave auch ausdrücklich als Zitat gekennzeichnet: „*‘the waves, the waves were soldiers moving*“¹⁴.

11 AaO, 467.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd.

Dies könnte in zweifacher Hinsicht eine treffliche Wahl sein. Zum einen zieht sich das Thema Soldaten(tod) durch Stevens' gesamtes Werk, ein Motiv, das dem Theodizeethema ohne weiteres korrespondiert, zum anderen verstand Stevens Dichtung als „eine Antwort auf die tägliche Notwendigkeit, die Welt ins Lot zu bringen“. Diese Maxime ließe sich auch als Antwort des „Author“ an den klagenden Dichter verstehen: Bring du die Welt ins Lot, mach es selbst! Allerdings führt Cave – in der letzten Strophe! – die zitierte Zeile als Wiederveröffentlichung „verbohrten Mülls“ („*unreconstructed rubbish*“¹⁵) ein und bedankt sich in der letzten Zeile sarkastisch dafür: „*thank you! thank you! thank you! and again!*“¹⁶, um anschließend die Frage des Songs in beiden Varianten erneut zu stellen: „*WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!!*“ Cave dürfte mit Stevens' politischem Konservatismus ebenso über Kreuz liegen wie mit dessen dezidiertem Atheismus, ohne damit dessen Bedeutung als Autor gerecht zu werden oder überhaupt gerecht werden zu wollen.

So bleibt die Frage des Songs nicht einfach offen, vielmehr hält Cave sie offen, was nicht nur ein Gebot der Poesie ist (Cave schreibt ja keine theologische Abhandlung, sondern schreit eine Klage heraus), sondern auch ein Gebot der intellektuellen Redlichkeit. Poesie ist für Nick Cave, anders als für Stevens, nicht die Nachfolgerin der Religion, sondern eine Möglichkeit, Religion zur Sprache zu bringen.

15 Ebd.

16 Ebd.

„Heathen Child“ | 2010

oder der Wolf und die Ängste, die Gleich-Gültigkeit und der Mainstream. Nick Cave und Grinderman:
Kurze Betrachtungen zu einer Ikone des Anti-Pop.

Prof. Dr. Christoph Jacke



Nick Cave, Heathen Child

Hey little Moo Moo
Light as a rainbow
Heavy as an asteroid
Crashed in the bathtub
Yeah sitting in the bathtub
Full of her fingers
Full of her fingers
Sitting in the bathtub
Says I'm scared and lonely
Never see no one
Says I'm scared and lonely
Here come the Wolfman
Hey little momo
Saying Hey little Moo Moo
Saying Hey little Moo Moo
Sitting in the bathtub

My heathen child
She's a heathen child
She's a heathen child
She's a real wild child

She gotta little powder
She gotta little gun
She gotta little poison, gotta a little gun
Sitting in the bathtub sucking her thumb
Says I don't care about Buddha
I don't care about Krishna
I don't care about Allah
I don't care about any of them
Just sitting in the bathtub sucking her thumb...

Cause she's a heathen child
She's a heathen child
She's a heathen child
Yeah, she's a real wild child

Poor little Moo Moo
Papped and Monroe
She's gotta little powder, gotta lil gun
Sitting in the bathtub having some fun
She was raised by beasts
Photographed by vultures
Here come the Wolfman!
The Abominable Snowman!
Gotta little poison
Gotta little gun
Sitting in her bathtub
Waiting for the Wolfman to come

You think your great big husband will protect you
You are wrong
You think your little wife will protect you
You are wrong
You think your children will protect you
You are wrong
You think your government will protect you
You are wrong
She don't care about Allah
She *is* the Allah
She don't care about Buddha
She *is* the Buddha

She's a heathen child
She's a heathen child
She's a heathen child
She's a real wild child

Down child! Down child!¹

Heidenkind

Hey, kleine Moo Moo
Leicht wie ein Regenbogen
Schwer wie ein Asteroid
Abgestürzt in der Badewanne
In der Badewanne sitzend
Ganz von ihren Fingern eingenommen
Ganz von ihren Fingern eingenommen
In der Badewanne sitzend
Sie sagt: Ich habe Angst und bin allein

¹ Nick Cave, *The Complete Lyrics 1978 – 2013*, London 2013, 486f.

Sehe niemals jemanden
Sie sagt: Ich habe Angst und bin allein
Hier kommt der Wolfsmensch
Er sagt: Hey, kleine Moo Moo
Er sagt: Hey, kleine Moo Moo
In der Badewanne sitzend

Mein Heidenkind
Sie ist ein Heidenkind
Sie ist ein Heidenkind
Sie ist ein wirklich wildes Kind

Sie hat ein wenig Pulver
Sie hat ein kleines Gewehr
Sie hat ein wenig Gift, hat ein kleines Gewehr
In der Badewanne sitzend, ihren Daumen lutschend
Sie sagt: Ich sorge mich nicht um Buddha
Interessiere mich nicht für Krishna
Mache mir nichts aus Allah
Ich interessiere mich für keinen von ihnen
Ich sitze nur in der Badewanne und lutsche meinen Daumen

Denn sie ist ein Heidenkind
Sie ist ein Heidenkind
Sie ist ein Heidenkind
Ja, sie ist ein wirklich wildes Kind

Arme kleine Moo Moo
Gepöppelt und verhätschelt
Sie hat ein wenig Pulver, ein kleines Gewehr
In der Badewanne sitzend hat sie ein wenig Spaß
Sie wurde aufgezogen von Bestien
Fotografiert von Geiern
Hier kommt der Wolfsmensch!
Der scheußliche Schneemensch!
Sie hat ein wenig Pulver
Sie hat ein kleines Gewehr
In der Badewanne sitzend
Sie wartet darauf, dass der Wolfsmensch kommt

Du denkst, dein großer, starker Ehemann wird dich beschützen,
du liegst falsch
Du denkst, deine kleine Ehefrau wird dich beschützen,
du täuscht dich
Du denkst, deine Kinder werden dich beschützen,
du irrst dich

Du denkst, deine Regierung wird dich beschützen,
du vertust dich
Sie interessiert sich nicht für Allah
Sie *ist* Allah
Sie schert sich nicht um Buddha
Sie *ist* Buddha

Denn sie ist ein Heidenkind
Sie ist ein Heidenkind
Sie ist ein Heidenkind
Sie ist ein wirklich wildes Kind

Runter mit dir, Kind! Runter mit dir, Kind!

(Übersetzung von Matthias Surall)

1. Nick Cave und Grinderman

„We make a little history, baby“
(„The Ship Song“, 1990)²

Der 1957 in Australien geborene Nick Cave ist ein Künstler voller Widersprüche. Zunächst stach der Sohn einer Bibliothekarin und eines Lehrers mit seinen Bands „*The Boys Next Door*“ und vor allem „*The Birthday Party*“ aus Blues, Glam und auch Punk Rock deutlich heraus, um von Anfang an mit herkömmlicher Rockmusik à la AC/DC zu brechen. Die Birthday Party wurde nicht nur als Anti-Pop, sondern sogar innerhalb des sogenannten Undergrounds der späten Siebziger und frühen Achtziger des letzten Jahrhunderts als bitterböser australischer Gegenentwurf zu amerikanischem Garagen- oder britischem Fun-Punk gesehen. Obwohl (oder gerade weil) Cave als Sänger der Band genauso wie seine charismatischen Mitstreiter Mick Harvey, Rowland S. Howard, Tracy

2 AaO, 175.

Pew, Phill Calvert und später Barry Adamson aus Kunsthochschul-Kontexten kam, wirkten der brachiale Sound, die morbiden Texte, die zahlreichen Drogeneskapaden und vor allem die wilden Bühnenauftritte von Cave und Band auf das damalige Publikum verstörend, dunkel, brutal, lärmend und Grenzen verschiebend oder sogar auflösend: „By outright attacking (physically, conceptually, musically, sonically and verbally) their own audiences, The Birthday Party’s act, and Cave’s in particular, was one that uncompromisingly challenged the very definition of performer, audience, singer, frontman and even rock music.“ (Bilton 2009: 83) Erst nach und nach sollte sich herausstellen, dass sich Cave auch schon zu Zeiten seiner beiden ersten Bands durchaus humorvoll und ironisch über das herkömmliche Rock-Business lustig machte. Zunächst aber schrie und lärmte Cave gegen den damaligen Rock-Mainstream an: „Cave performing against Australian rock music masculinities.“ (Jayasinghe 2009:

71) Vor allem in seiner australischen Heimat wurde diese Art Protest jenseits der Punk-Kreise zunächst wenig goutiert, die Birthday Party siedelte auch auf den Rat ihres Managers um nach London. Cave wurde erst von dort aus zu einem der weltweit wichtigsten Künstler mit Punk-Attitüde. Parallel zu der Auflösung der Birthday Party gründete Cave 1983 seine eigene ‚Begleitband‘, die Bad Seeds mit u.a. Hugo Race, Thomas Wydler und Blixa Bargeld von den „*Einstürzenden Neubauten*“. Spätestens mit den Bad Seeds entwickelte sich Cave vom einst punkrockigen Aufbegehrer zum gut gekleideten Bohème; Risse blieben, so stellten sich seine Bad Seeds immer wieder als angekränkelter ‚Herren-Club‘ dar, der nur gelegentlich etwa durch Gastsängerinnen wie Anita Lane, PJ Harvey oder Lydia Lunch besucht und unterstützt wurde. Einem sehr großen Publikum wurde Cave dann durch das ironisch-morbide Duett „Where The Wild Roses Grow“ (1995) mit dem popmusikalischen Weltstar Kylie Minogue bekannt, die bis dato eher für kommerziell-eingängige Mainstream-Produktionen gestanden hatte.

Mit der Gründung seiner neuen Band „*Grinderman*“ 2006 mit den alt-bekannten Bad Seeds Warren Ellis, Jim Sclavunos und Martyn P. Casey hat sich eine nochmalige Wendung zurück aus dem Balladesken zum Lärmenden, Ruppigen, ‚Männlichen‘ in Anführungsstrichen ergeben. Neben zwei Romanen und zahlreichen Film- und Theatermusiken hat sich Cave mit *Grinderman* so etwas wie seine eigene krachige, unzugänglichere Nachfolge-Band

für die Boys Next Door und Birthday Party erschaffen und die beiden Alben „*Grinderman*“ (2007) und „*Grinderman 2*“ (2010, plus dazugehörigem Remix-Album) veröffentlicht. Caves Leben zeichnet sich durch Risse, Brüche, Kurven und Widersprüche aus – sowohl im Rahmen seiner verschiedenen künstlerischen Karrieren als auch privat etwa durch teilweise schwierige Drogenzeiten und den damit zusammenhängenden Verlust zahlreicher Beziehungen und Freunde. Nach der ‚Flucht‘ der Birthday Party von Australien nach England lebte der Weltenbummler unter anderem in Berlin, wo er sich, wie einst David Bowie und Iggy Pop, vermeintlich absurderweise von den Drogen lossagen wollte, danach in São Paulo und seit geraumer Zeit im britischen Badeort Brighton.

2. Cave als Ikone des Anti-Pop und Meta-Star

„My face is finished, my body's gone, and I can't help but think, standin' up here in all this applause, and gazin' down at all the young and the beautiful, with their questioning eyes, that I must above all things love myself.“ (*Grinderman*, „No Pussy Blues“, 2007)³

Neben den Verwandlungen der Person Caves und den damit immer einhergehenden, oftmals vielleicht bewusst provozierten Verunsicherungen für seine Publika zeichnet sich dessen Persona in Form ihrer Texte und Kontexte inklusive Bildern und Klängen durch ständige

³ AaO, 435.



reflexive Bezüge vor allem auf sich selbst aus. Derartige Reflexivitäten sind charakteristisch für das Feld der Popmusikultur von der Produktion über die Distribution bis zur Rezeption, Nutzung und Weiterverarbeitung etwa zu neuen Remixes oder Songs. Ganz besonders auffallend sind dabei Caves Arten des Spiels, der Ironisierung, Re-Ironisierung und Doppelbödigkeit (auch des Selbst), wie sie unüberseh- und -hörbar insbesondere auf allen Ebenen von „Heathen Child“ erfolgen. In einer mit Medien und Popmusikulturen rundum und dauerhaft

sozialisierten Welt sind sowohl die Figuren auf den Bühnen der Popmusik, die Stars, als auch die vor den Bühnen wartenden Rezipienten, die Fans, immer stärker in reflexive Kommunikationsstrukturen eingebunden, was den Vorteil und Nachteil ständiger gegenseitiger Beobachtung, Bezugnahme und Thematisierung bietet. Neben eher abstrakten Bezugnahmen auf die Rahmung der eigenen Situation lassen sich bei vielen Stars auch ganz konkrete Selbstbezüglichkeiten auf die eigene Karriere finden, wie sie der Pop-Theoretiker Diedrich

Diederichsen beschreibt: „Popmusik-Performer brachen mit dem Prinzip Rolle, nicht allerdings, wie das oft missverstanden wird, um nun in barer Authentizität und Selbstidentität vor ihrem Publikum zu stehen, sondern um eine andere Form einzufügen: ein permanentes Bezugnehmen auf die eigene Person, dessen Wahrheit aber nie ganz greifbar wird.“ (Diederichsen 2013: 187-188) Für Diederichsen gibt es zwei Möglichkeiten der Zukunft von Pop-Musik⁴: Sie wird zur Kunst und/oder sie wird zur Meta-Pop-Musik, die ihre eigenen Bedingungen beobachtet, damit spielt und sich bemüht, gewissermaßen ihre Voraussetzungen, Rahmungen und auch Inhalte durchzuspielen (vgl. Diederichsen/Jacke 2011).

Cave hat sich mit seinen Musikern häufig auf der Meta-Ebene des Kommentierens von männlichem Rock-Gebaren und auch Altern bewegt. Jones attestiert ihm dabei ein Offenlegen von typisch männlichen und auch der eigenen Rock-Gesten: „*Grinderman* appears to strip away the trappings of fame and stardom, to take the audience behind the scenes, and to expose a glimpse of the ‚real me‘ behind the rock star. And yet, all that is revealed, in the end, is a performance: it is the gesture itself – the gesture of ‚stripping down‘ – which is held up for the audience’s listening pleasure. [Hervorh. i. O. C.J.]“ (Jones 2009: 135) Und weiter: „Listening to *Grinderman* is akin to being granted a back-stage pass; it offers to take

⁴ Diederichsen benutzt den Begriff *Pop-Musik ausdrücklich in dieser Schreibweise und unterscheidet ihn von Popkultur* (vgl. Diederichsen/Jacke 2011).

the audience ‚behind-the-scenes‘, to hear and see the machinations (and puppetry) of the rock’n’roll event as it is being constructed. In doing so, it constructs a dramatic scenario which is both ‚real‘, in the sense that it is happening now, as I press ‚play‘ on my CD player, and ‚unreal‘, in the sense that, as a recorded musical ‚event‘, the other party is implied without actually being present. [Hervorh. i. O. C.J.]“ (Jones 2009: 129) Cave setzt sich zudem reflexiv mit dem Musikbusiness im Allgemeinen und der eigenen Karriere im Besonderen auseinander: „Grinderman’s deliberate and knowing ‚acting out‘ of rock’n’roll tropes.“ (Dalziell/Welberry 2009: 7). Dabei können seine Musik, Lyrics, Bilder (Musikclips), Tanz-Performances und die Berichterstattungen darüber seismographisch als Welterklärungsmuster und „part of a broader corpus of resistive rock music performances“ (Jayasinghe 2009: 65) gelesen werden. Dieses multimediale Image (vgl. Jacke 2013) dient den Fans oftmals ikonenhaft als Vermittlungsinstanz, „um Zugang zu etwas anderem zu gewinnen“ (Latour 2002: 10). Der kanadische Journalist und Anglist Chris Bilton beschreibt Caves Neigung zur Selbstthematierung so: „In his lyrics, Nick Cave the persona often becomes Nick Cave the caricature, a veritable grindstone on which to sharpen his penchant for parody.“ (Bilton 2009: 88) Cave als Meta-Star steht für kulturindustriell produzierte, medial distribuierte, kommerzialisierte und vor allem von seinen Fans mit Vergnügen rezipierte öffentliche Medienpersonen hier der Popmusik. Seine Figur und

deren Image illustrieren geradezu prototypisch die beiden generellen postmodernen Tendenzen zu Rissen und Brüchen einerseits und zu Selbstbezüglichkeiten inklusive Ironisierungen andererseits.

3. „Heathen Child“ (2010) – ein widersprüchliches Liebeslied an die Gleichgültigkeit

„I believe the Love Song to be a sad song. It is the noise of sorrow itself.“⁵

Genauere theologische Deutungen sollen diesbezüglich versierteren Popkultur-Hermeneutiken überlassen bleiben (vgl. Surall 2016). Gleichwohl kann Cave mit dem US-amerikanischen Autor Will Self sicherlich eine personelle Vereinigung von teilweise widersprüchlichen Motiven konstatiert werden: „If Cave were to be typified as a lyricist of blood, guts and angst it would be a great mistake. He stands as one of the great writers on love of our era. Each Cave love song is at once perfumed with yearning, and already stinks of the putrefying loss-to-come. For Cave, consummation is always exactly that.“ (Self 2013: XII) Zwischen Tod und Leben, Apokalypse und Utopie, Abschreckung und Anziehung, Depression und Euphorie, Trostlosigkeit und Geborgenheit, Perversion und Sex, Gewalt und Liebe, Angst und Mut, Doppelbödigkeit und Eindeutigkeit, Ordnung und Zerstörung, Glauben und Nicht-Glauben, Ketzerei und Religiosität bewegen sich die von

⁵ Nick Cave, *The Complete Lyrics 1978 – 2013*, London 2013, 7.

Cave oftmals augenzwinkernd fatalistisch erzählten Geschichten voller uneindeutiger Charaktere. Auch die Single-Auskopplung ‚Heidenkind‘ ist in ihrer Wirkung inmitten dieser Pole einzuordnen, gleichsam gleichgültig und orientierungslos, dann aber auch wieder beinahe halluzinierend-größenwahnsinnig. Doch finden sich hier insbesondere in den sehr bildhaften Lyrics, dem von John Hillcoat gedrehten Musikclip sowie den dissonanten Klängen dieses sehr sperrigen Stücks zahlreiche Impressionen und Assoziationen, bestenfalls verbunden durch erzählerische Momente oder Fäden, denn durch klare narrative Stränge. Wie der Musikclip zum Song illustriert, ist selbst das von Tieren aufgezogene ‚Kind‘ eine ambivalente Gestalt, die sich gleichzeitig ängstlich und als junge Frau lasziv in einer Badewanne räkelt. Um sie herum befinden sich teilweise tanzend diverse Figuren voller Referenzen auf mediale Popkulturen, wenn man so will postmoderne Mythen aus Gottheiten, Horror, Märchen, Sagen, Krieg, Politik und populären Kulturen selbst (z.B. Trash, Film, Comic) bis hin zu den eben in diese(n) Geschichten lächerlich bzw. ironisch verkleideten Musikern: „*Grinderman* is playing with the idea that, if you strip everything superfluous away, *this* is what you end up with: a bunch of middle-aged men amusing themselves – singing about themselves *to themselves*; a cloistered area in which men brag and boast whilst nursing bruised egos and venting their frustration about the opposite sex. [Hervorh. i. O. C.J.]“ (Jones 2009: 132)

4. Das Leben als Konglomerat der Widersprüche – „You are wrong“⁶

„Some people say that it's just rock'n'roll. Oh, but it gets you right down to your soul.“ (Nick Cave and The Bad Seeds, „Push The Sky Away“, 2013)⁷

Auf allen Ebenen von „Heathen Child“ zeigen sich die Widersprüche und Geschichten um Cave. „Nick Cave is a Bad Seed.“, schreibt der Weggefährte, Schriftsteller und Drehbuchautor Kirk Lake in seinem lesenswerten Essay über Cave in seinen Linernotes zum opulenten, reichlich abgebildeten Booklet der 2017 erschienenen Werkschau „Lovely Creatures“. Wobei es der Metaphern manchmal etwas viele sind, wenn Cave etwa als Kapitän des guten Schiffs ‚Bad Seed‘ beschrieben wird. Cave sei, so Lake, weiter auf der explorativen Jagd nach diesen liebenswerten Kreaturen. „Heathen Child“ scheint ein derartiges Bassin deluxe voller ernsthafter Spielereien um Illusion und Desillusion und voller maskierter und unentschlossener Monster, Teufel, Götter, Könige, Soldaten und anderer Charaktere. Das Verhältnis zwischen bewaffnetem „real wild child“⁸ oder bedrohlichem „Wolfman“⁹, das Verhältnis zwischen Ich und Welt scheint ins Wanken geraten.

2011 verkündete Cave nach einem Konzert angeblich die Auflösung von Grinderman und fügte sogleich

hinzu, dass er eine zukünftige Reunion jedoch nicht ausschließe. Grindermans Plattenfirma „Mute Records“ dementierte das daraufhin. Festzuhalten bleibt: Genaue umfassende wissenschaftliche Betrachtungen von Nick Cave und seinen luziden und widersprüchlichen Texten und Kontexten stehen erstaunlicherweise immer noch weitgehend am Anfang, obwohl sich an seiner Figur fallstudienhaft gesellschaftliche Entwicklungen erkennen lassen: „Pop steht für das Einfache, hinter dem sich das Komplexe verbirgt.“ (Kemper 2005: 302)

Postskriptum: „Consciousness is only the beginning of the road; the ultimate destination is unknown.“ (Race 2016: 13)

5. Literatur

Bilton, Chris (2009): An Audience for Antagonism: Nick Cave and Doomed Celebrity. In: Welberry, Karen; Dalziell, Tanya (Hrsg.): Cultural Seeds. Essays on the Work of Nick Cave. Farnham and Burlington: Ashgate, S. 83-95.

Cave, Nick (1999): The Secret Life of the Love Song. In: Ders.: The Complete Lyrics 1978-2013. Revised and Updated Edition. London: Penguin, S. 1-19.

Dalziell, Tanya; Welberry, Karen (2009): Introduction. In: Dies. (Hrsg.): Cultural Seeds. Essays on the Work of Nick Cave. Farnham and Burlington: Ashgate, S. 1-9.

Diederichsen, Diedrich (2013): Endlich ohne Männer und Frauen. Pop ist Drag. In: Mania, Thomas; Eismann, Sonja; Jacke, Christoph;

⁶ AaO, 487.

⁷ AaO, 516.

⁸ AaO, 487.

⁹ Ebd.

Bloss, Monika; Binas-Preisendörfer, Susanne (Hrsg.): ShePOP. Frauen. Macht. Musik! Münster: Telos, S. 181-191.

Diederichsen, Diedrich/Jacke, Christoph (2011): Die Pop-Musik, das Populäre und ihre Institutionen. Sind 50 Jahre genug? Oder gibt es ein Leben nach dem Tod im Archiv? Ein Gespräch. In: Jacke, Christoph; Ruchatz, Jens; Zierold, Martin (Hrsg.): Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft. Münster u.a.: LIT, S. 79-110.

Jacke, Christoph (2013): Meta-Stars: Ausdifferenzierung und Reflexivisierung von prominenten Medienfiguren als Stars in der Popmusik. In: Robertson-von Trotha, Caroline Y. (Hrsg.): Celebrity Culture. Stars in der Mediengesellschaft. Baden-Baden: Nomos, S. 73-101.

Jayasinghe, Laknath (2009): Nick Cave, Dance Performance and the Production and Consumption of Masculinity. In: Welberry, Karen; Dalziell, Tanya (Hrsg.): Cultural

Seeds. Essays on the Work of Nick Cave. Farnham and Burlington: Ashgate, S. 65-80.

Jones, Angela (2009): Grinderman: All Stripped Down. In: Welberry, Karen; Dalziell, Tanya (Hrsg.): Cultural Seeds. Essays on the Work of Nick Cave. Farnham and Burlington: Ashgate, S. 123-136.

Kemper, Peter (2005): Love goes Pop. Die lärmende Macht großer Gefühle. In: Kemper, Peter & Sonnenschein, Ulrich (Hg.): Liebe. Zwischen Sehnsucht und Simulation. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 297-306.

Latour, Bruno (2002): *Iconoclash*. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges? Berlin: Merve.

Self, Will (2013): *Foreword*. Cave, Nick: The Complete Lyrics 1978-2013. Revised and Updated Edition. London: Penguin, S. IX-XII.

Race, Hugo (2016): *Road Series*. Melbourne: Transit Lounge.

Surall, Matthias (2016): "And God is never far away". Spannende Theologie im Werk von Nick Cave. Berlin und Münster: LIT.



© 20.000 Days on Earth, im Verleih von Rapid Eye Movies

„Jesus Alone“ | 2016

oder die Offenheit des „Du“

Dr. Matthias Surall

Nick Cave, Jesus Alone

You fell from the sky, crash landed in a field near the River Adur
Flowers spring from the ground, lambs burst from the wombs of their mothers

In a hole beneath the bridge you convalesced, you fashioned masks of twigs and clay
You cried beneath the dripping trees, you're a ghost song lodged in the throat of a mermaid

With my voice I am calling you

You are a young man waking covered in blood that is not yours
You are a woman in a yellow dress surrounded by a charm of hummingbirds
You are a young girl full of forbidden energy, flickering in the gloom
You are a drug addict lying on your back in a Tijuana hotel room

With my voice I am calling you
With my voice I am calling you

You are an African doctor harvesting tear ducts
You believe in God, but you get no special dispensation for this belief
You are an old man sitting by the fire; you are the mist rolling off the sea
You are a distant memory in the mind of your creator; don't you see?

With my voice I am calling you
With my voice I am calling you

Let us sit together until the moment comes
With my voice I am calling you
With my voice I am calling you
With my voice I am calling you
With my voice I am calling you

Lyrics: ©Nick Cave

Jesus allein

Du fielst vom Himmel, bruchlandetest auf einem Feld nahe dem Fluss Adur
Blumen schießen aus dem Boden, Schafe platzen heraus aus den Gebärmüttern ihrer Mütter

In einem Loch nahe der Brücke wurdest du gesund, du formtest Masken aus Zweigen und Lehm
Du schriest neben den tropfenden Bäumen, du bist ein Gespenstersong steckengeblieben in der Kehle einer Meerjungfrau

Mit meiner Stimme rufe ich dich
Mit meiner Stimme rufe ich dich

Du bist ein junger Mann, der bedeckt von Blut, das nicht deines ist, aufwacht
Du bist eine Frau in einem gelben Kleid, umgeben von einem Kolibri Zauber

Du bist ein junges Mädchen voller verbotener Energie, flimmernd in der Düsternis
Du bist ein Drogensüchtiger, der auf dem Rücken liegt in einem Hotelzimmer in Tijuana

Mit meiner Stimme rufe ich nach dir
Mit meiner Stimme rufe ich dich an

Du bist ein afrikanischer Doktor, der Tränenkanäle erntet
Du glaubst an Gott, aber du erhältst keine besondere Zuteilung für diesen Glauben

Du bist ein alter Mann, der an einem Feuer sitzt, du bist der Nebel, der vom Meer hereinrollt
Du bist eine entfernte Erinnerung im Geist deines Schöpfers, siehst du das nicht?

Mit meiner Stimme rufe ich nach dir
Mit meiner Stimme rufe ich nach dir

Lass uns zusammensitzen bis der Moment kommt
Mit meiner Stimme rufe ich dich
Mit meiner Stimme rufe ich dich herbei
Mit meiner Stimme rufe ich dich an
Mit meiner Stimme rufe ich nach dir

(Übersetzung von Matthias Surall)

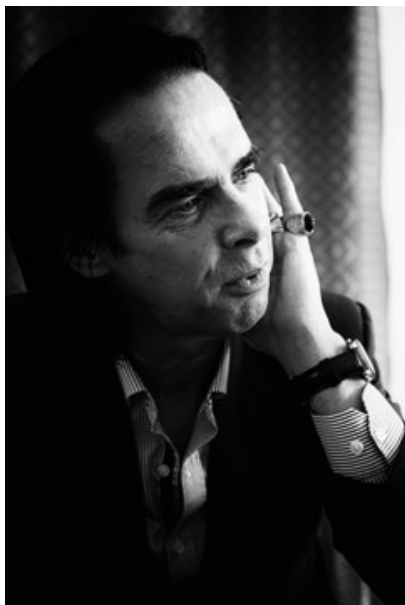


Foto: Christie Goodwin

Am 9. September 2016 erschien das sechzehnte und bisher letzte Album von Nick Cave and The Bad Seeds mit dem Titel „*Skeleton Tree*“. Das Cover dieses Albums ist schmucklos, einfach nur schwarz, ohne Bild oder Schrift, außer dem in grünen Digitalbuchstaben erscheinenden Namen des Künstlers und seiner Band sowie dem Titel des Albums, eben: „*Skeleton Tree*“. Dieser Titel lässt bereits ahnen, dass und wie es hier zur Sache geht. Im Englischen bezeichnet *skeleton tree* zunächst schlicht einen nackten, entlaubten Baum. Der Baum des Winters: ein *skeleton tree*. Obwohl im Spätsommer erschienen, ist dies also keinesfalls ein Sommeralbum! Diese erste Botschaft ist deutlich. Sie verstärkt sich noch dadurch, dass der Skelett-Baum auch als Bild taugt, als Bild oder Illustration für das Seelenlebens des Künstlers, dem

zusätzlich das schwarze Cover entspricht. Schwarz: Die Farbe von Tod und Trauer, die liturgische Farbe von Karfreitag und Ewigkeits- oder Totensonntag. Zufall geht anders. Denn Nick Cave trauert. Mitten hinein in die Entstehung dieses Albums platzte die Katastrophe, der Unfalltod seines 15-jährigen Sohnes Arthur, der offensichtlich unter dem Einfluss der Droge LSD von einer Klippe gestürzt war und starb. Dieser tragische Unfalltod und die daraus resultierende traumatische Erfahrung überschatten dieses Album. Das Trauma, die Trauer und Hilflosigkeit durchziehen die Songs von „*Skeleton Tree*“ wie ein schwarzer Faden. Der Verlust, das Entsetzen darüber und die Hilflosigkeit darob sind allgegenwärtig auf diesem Album – mal direkt an der Oberfläche seiner Songs, mal zwischen deren Zeilen.

Die einen Tag vor dem Erscheinen dieses bewegenden Albums in ausgesuchten Kinos weltweit gezeigte und inzwischen auch veröffentlichte Filmdokumentation „*One More Time With Feeling*“ belegt und zeigt: Die Arbeit an diesem Album, diesen Songs, war anders als sonst. Nick Cave hat seine sonstige Akribie, seinen Drang zum Bestmöglichen, hintangestellt. Viele der hier versammelten acht Songs wirken seltsam unfertig, wie Fragmente oder Rohdiamanten. Die Songtexte oft assoziativ und ohne narrative Struktur. Die Musik wie eine Unter- oder Hintermalung der poetisch-lyrischen Rezitationen bzw. Aufführungen. Der Gesang des schwer getroffenen und gezeichneten Künstlers kaum wiederzuerkennen,

die Stimme teils belegt, teils wie gebrochen durch die Songs huschend. Die sonst bei Nick Cave deutlichen Songstrukturen wie aufgelöst.

All dies verdeutlicht bereits der erste Song des Albums „Jesus Alone“, um den es jetzt geht. Der seltsam unmelodiös und unrhythmisch daher kommende Song wirkt auf den ersten Höreindruck wie ein mit improvisierten musikalischen Versatzstücken hinterlegtes Gedicht. Nick Cave spricht, raunt, flüstert mehr, als dass er wirklich singt. Einzig den kaum als solchen zu bezeichnenden Refrain singt er ansatzweise, womit der so vertonte Ruf „*With my voice I am calling you*“ besonders betont wird. Der Künstler wirkt wie gehemmt oder gebremst, verlangsamt im Vortrag, in der Bewältigung des traumatischen Erlebens.

Inhaltlich gesehen ist nur eines völlig klar und offensichtlich: Der Anfang des Songs und damit des Albums insgesamt benennt das tragische Ereignis selber, das hier im Vorder- wie im Hintergrund alles beherrscht: den Unfalltod des Arthur Cave.

„You fell from the sky, crash landed in a field near the River Adur“

Genau so und genau dort trug sich das Unglück zu. Hier muss nichts interpretiert oder hineingelesen werden.

Im direkten Anschluss hieran aber wandelt sich das Bild: Jetzt wird der Songtext assoziativ apokalyptisch. Die Bilder und angerissenen Eindrücke sind verstörend: Schafe,

die aus Gebärmüttern herausplatzen, Schreie neben tropfenden Bäumen, Gespenstersongs, die im Hals einer Meerjungfrau steckengeblieben sind. Interessant: Noch auf dem Vorgängeralbum „*Push The Sky Away*“ von 2013 begegnen die Meerjungfrauen in einem nach ihnen benannten Song völlig jenseits des Zusammenhangs von Tod und Trauer. Nick Cave also spielt auf sein früheres Werk und Leben an. Aber so, wie das Grundereignis dieses Songs und Albums zeigt, ist der Tod nicht einfach zu bewältigen. Die Erfahrung des Todes, besonders eines lieben oder gar liebsten Menschen, sitzt und reicht tief. Trauer und Hilflosigkeit stecken einem sozusagen in der Kehle. Der sprichwörtliche Kloß im Hals spricht hier Bände.

Schon diesen ersten Zeilen, dieser ersten Strophe im ersten Song des Albums spürt man ab: Dies ist keine Easy-going-Kunst, kein Easy-listening-Erlebnis, kein Easy-consuming-Mainstream-Popsong. Nein, hier geht es ums Ganze und ans Eingemachte. Das Klischee, dass großes Leid große Kunst gebiert, entpuppt sich angesichts der Kunst dieses Albums und Songs auch als eben solches, als Klischee. Denn diese Song-Kunst entstand nicht wegen, sondern trotz dieses tragischen Todesfalles. Anders gesagt: Es war ein Akt des künstlerischen Willens und des Aufstands gegen den Tod und die Lähmung durch die Trauer, dieses Album dennoch entstehen zu lassen, fertigzustellen.

Wenn sich mit Karfreitag die theologische Erkenntnis verbindet, dass sich mit dem Tod – so brutal, unangemessen und unglücklich er auch immer sein mag – ein Sinn verbind-

den lässt, dass sich der Tod positiv wenden und deuten lässt, dann ist umgekehrt klar: Ausgangspunkt dieses Songs und Albums ist quasi das Anti-Karfreitagserlebnis des Nick Cave, der tragische Verlust seines Sohnes, der nicht mit einem höheren Sinn gedeutet oder irgendwie positiv gewendet werden kann.

Und dennoch heißt dieser Song „*Jesus Alone*“, ohne dass es eine ironische oder gar sarkastisch-zynische Brechung dieses Titels gibt.

Aber wie ist dies zu verstehen und einzuordnen, wie kommt Jesus hier vor oder ins Spiel dieses Trauerprozesses und -songs?

Zunächst ist doch deutlich, dass Jesus jenseits des Songtitels eben nicht vorkommt. Oder?

In der zweiten und dritten Strophe des Songs begegnet eine Vielfalt von Personen, allesamt angesprochen, angeführt mit „*You*“. Da gibt es den jungen Mann, der blutbedeckt erwacht, ein Mörder oder ein Unfallopfer? Eine Frau im gelben Kleid, von munteren Vögeln umschwärmt. Ein junges, energiegeladenes Mädchen, ein apathischer Drogensüchtiger. Aber auch ein seltsamer Arzt in Afrika und ein alter Mann. Und mittendrin in diesem kleinen Panoptikum von Gestalten und Personen ein „*You*“, hinter dem die Person des von Tod und Trauer getroffenen Künstlers Nick Cave selber aufscheint, eines Menschen, der mit seinem Glauben ringt. Der die bittere Erfahrung macht, dass ihm der Glaube keine Hilfe ist in dieser Ausnahmesituation. Der sich vor kommt wie eine allen- oder bestenfalls entfernte Erinnerung im Geist seines Schöpfers. Was für ein Bild!

Dieses bewegende und zutreffende Bild der entfernten Erinnerung verdeutlicht gleich zweierlei: Im Angesicht des Todes, in Anbetracht von Trauer und Verlust ist es mindestens schwer, von Gottes Nähe zu sprechen. Dieser Aspekt kommt in der Entfernung klar zum Ausdruck. Doch wie groß auch immer diese Entfernung sein oder empfunden werden mag, Nick Cave spricht hier eben auch von der Erinnerung. Gott, der Schöpfer, erinnert sich an das „*Du*“ seines Geschöpfes. Und das von Gott erinnerte, also keinesfalls vergessene „*Du*“ hält trauernd und zagend, zweifelnd und hadernd eben dennoch ebenfalls erinnernd an Gott fest, lässt ihn nicht los, verabschiedet sich nicht.

Dieses Wechselspiel oder wechselseitige Aufeinanderbezogen-Sein des entfernten Erinnerens zwischen Gott, dem Schöpfer, und dem zweifelnd glaubenden Geschöpf erinnert mich an das Wort, das der Vater eines kranken Kindes in Mk 9,24 an Jesus richtet: „*Ich glaube; hilf meinem Unglauben!*“

Weiter ist zu beobachten: Der Songtitel „*Jesus Alone*“ bringt Jesus mit hinein in diesen Song, ohne dass er im Songtext selber eindeutig oder ausdrücklich benannt wird. Aber in, mit und unter jedem „*You*“ im Song, wie eben beschrieben, schwingt dieses „*Jesus Alone*“ mit. In jedem „*Du*“ des Songs klingt eine Parallelisierung mit Jesus an, vielleicht sogar eine Identifizierung, ein angedeuteter Versuch, dem unverständlichen und sinnlosen, tragischen und traumatischen Ereignis doch etwas entgegenzusetzen und auch Schmerz und Trauer mit IHM

zusammengedacht aushalten zu können.

Diese Offenheit des „Du“ auf die menschliche Vielfalt und auf Jesus hin ist der entscheidende Kunstgriff in diesem bewegenden Song. Er ist biblisch-theologisch gedeckt durch die Selbstidentifizierung Jesu mit den Kranken und Nackten, den Hungrigen und Durstigen, den Fremden und Gefangenen, wie sie in der großen Bildrede vom Weltgericht in Mt 25,31-46 begegnet.

Schließlich der Refrain des Songs: „*With my voice I am calling you*“. Auch hier gibt es eine Offenheit der möglichen Zuordnung von „Ich“ und „Du“. Der Sänger, das lyrische Ich, ruft nach einem „Du“, das sich als das „Du“ Jesu, aber auch als das seines gestorbenen Sohnes identifizieren lässt. Doch auch die Umkehrung ist denkbar und ‚funktioniert‘: Das „Ich“ meint Jesus, der das „Du“

des klagenden, verzweifelten Sängers zu sich ruft.

Selbst das „Rufen“ changiert: es kann das suchende Rufen nach sein, aber auch die Anrufung, der Gebetsruf schwingt hier mit. In Kombination mit dem Songtitel liegt das Verständnis als Gebets- und Hilferuf für mich nahe. Doch auch der verzweifelte und natürlich vergebliche Ruf nach dem verlorenen Sohn schwingt mindestens mit.

Insgesamt gesehen stellt dieser Song ein tief anrührendes Beispiel dafür da, wie Tod und Leben auf der einen Seite sowie Zweifel und Verzweigung, Glaube und Erinnerung auf der anderen Seite überschattet von tiefer Trauer und dennoch künstlerisch-kreativ zusammengedacht werden können. Große Songkunst im Gegenüber zur Dekonstruktion des Alltags, des Gewohnten.



© 20.000 Days on Earth, im Verleih von Rapid Eye Movies

Autor*innen

Dr. Matthias Surall

Pastor, Beauftragter für Kunst und Kultur im Haus kirchlicher Dienste der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers

Dr. Johann-Hinrich Claussen

Pastor, Kulturbeauftragter des Rates der Evangelischen Kirche in Deutschland, Privatdozent für Systematische Theologie am Fachbereich Ev. Theologie der Universität Hamburg

Christine Schröder

Pastorin der Apostel-und-Markus-Kirchengemeinde Hannover

Wolfgang Blaffert

Master of Theology of Christian Spirituality, Referent für Theologie, Jugendforschung und Fortbildung im Landesjugendpfarramt, Haus kirchlicher Dienste der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers

Imke Schwarz

Pastorin der Kirchengemeinde Hittfeld und Projektmitarbeiterin im Arbeitsfeld Kunst und Kultur

Til von Dombois

Musiker, Produzent und „Popkantor“ der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers

Dr. Uwe-Karsten Plisch

Theologischer Referent beim Verband der Evangelischen Studierenden-gemeinden in Deutschland, Hannover

Prof. Dr. Christoph Jacke

Professor für Theorie, Ästhetik und Geschichte der Populären Musik im Fach Musik der Universität Paderborn. Tätigkeit auch als Journalist u.a. für Frankfurter Rundschau, Spex, Rolling Stone und Die Aufhebung.

Das Arbeitsfeld Kunst und Kultur



Achim Kunze, Kerstin Grünwaldt, Dr. Simone Liedtke, Hartmut Reimers, Dr. Matthias Surall

Uns liegt daran, den Dialog zwischen der Kirche als offenem Raum für Begegnung und den zeitgenössischen Künsten als vielfältiger Inspirationsquelle zu fördern.

Dazu nehmen wir exemplarisch den Kirchenraum in den Blick, mit Ausstellungen, Installationen und Interventionen und unterstützen kirchliche Kulturarbeit insgesamt mit Beratung, Materialien und Förderangeboten.

Wir schauen außerdem auf außerkirchliche kulturelle Aktivitäten und Erzeugnisse wie zum Beispiel aus dem Bereich der Popmusikultur. So eröffnen sich Raum und Gelegenheit für existenzielle Fragen.

Auf diese Weise gelingen Verknüpfungen zwischen Kunst, Kultur und Kirche, welche die Menschen in ihrem So-Sein, ihren Emotionen und Sehnsüchten, ihrer Sinnsuche und Spiritualität ansprechen und treffen.

Wir bieten Fortbildungen an und vermitteln Ideen und Impulse. Wir sind für Sie ansprechbar – im Internet (www.kunstinfo.net) und persönlich, im Gespräch vor Ort oder im Haus kirchlicher Dienste.

Sie möchten gerne regelmäßig Informationen aus unserem Arbeitsfeld?

Schicken Sie uns Ihre Mailadresse an kunst.kultur@kirchliche-dienste.de oder füllen das Anmeldeformular auf www.kunstinfo.net aus.

Materialien und Kontakt

Material

KALEIDOSKOP REFORMATION

Informativ – individuell – inspirierend

Ein theologisches Studien- und Arbeitsbuch von Simone Liedtke

Bestellbar unter: material.emsz@evlka.de

ANSICHTEN

Zehn Bildkommentare

Anlässlich des Themenjahres: „Reformation und Bild“ in 2015

werden ältere und zeitgenössische Kunstwerke persönlich vorgestellt.

Hg.: Arbeitsfeld Kunst und Kultur im Haus kirchlicher Dienste

IM BILDE SEIN

Praxis-Impulse zu „Reformation und Bild“

Hg.: Arbeitsfeld Kunst und Kultur im Haus kirchlicher Dienste

KUNST IN KIRCHEN

Eine praktische Ausstellungshilfe

Hg.: Arbeitsfeld Kunst und Kultur im Haus kirchlicher Dienste

Der Popkünstler BOB DYLAN

Fünf Beiträge anlässlich seines 75. Geburtstages am 24. Mai 2016

Hg.: Arbeitsfeld Kunst und Kultur im Haus kirchlicher Dienste

Kontakt

**Haus kirchlicher Dienste der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers
Arbeitsfeld Kunst und Kultur**

Dr. Matthias Surall | Archivstraße 3 | 30169 Hannover

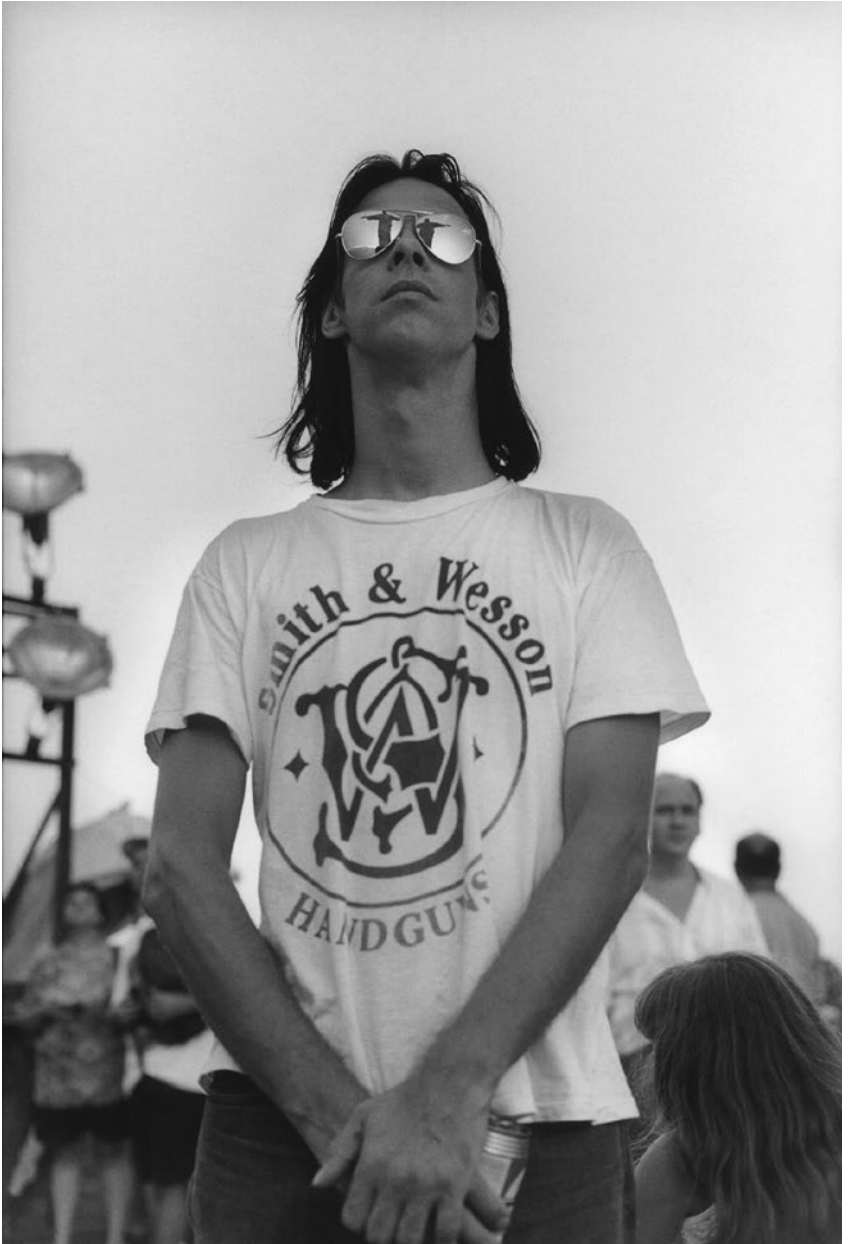
Fon: 0511 1241-431/-432

Fax: 0511 1241-499

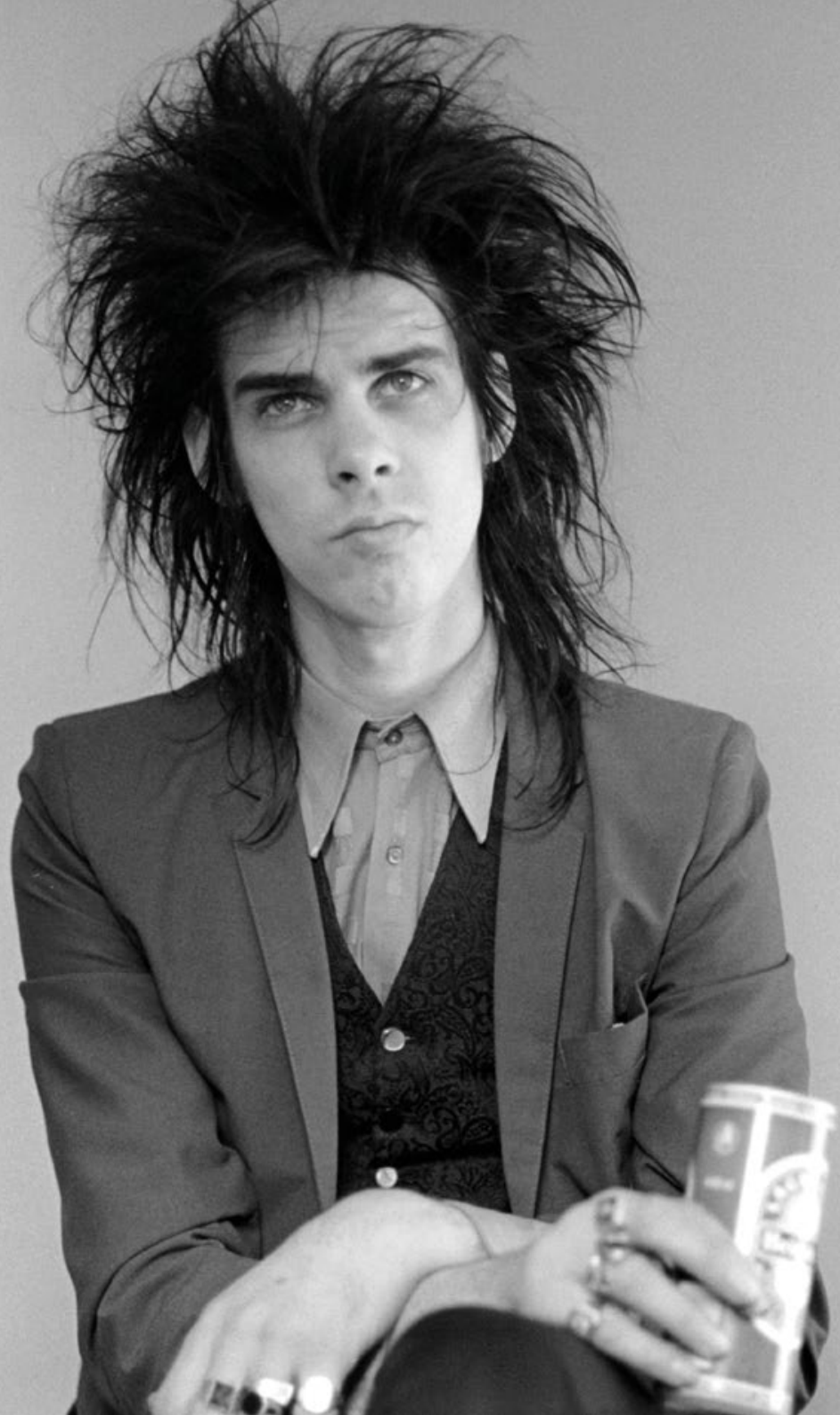
E-Mail: kunst.kultur@kirchliche-dienste.de

www.kirchliche-dienste.de

www.kunstinfo.net



Nick Cave in Corcovado, Rio, Brazil, Februar 1994, Foto: Bledwyn Butcher



Am 22. September 2017 vollendet das künstlerische Multitalent Nick Cave sein 60. Lebensjahr. Dieser multidisziplinär und genreübergreifend tätige Popkünstler ist vorwiegend als Sänger, Songwriter und Performer bekannt. Aber Nick Cave schreibt auch Romane, Drehbücher und Filmmusiken. Er ist einer der produktivsten und spannendsten Songpoeten in der Generation nach Bob Dylan. In und mit seinem vielschichtigen Werk eröffnet sich ein Popkosmos in Songs und Literatur, dessen roter oder schwarzer Faden durch die großen Themen der Kunst gewebt wird: die Liebe und das Leiden, das Sehnen und die Endlichkeit, das Sterben und der Tod, die großen Fragen nach dem Woher, dem Wozu und dem Wohin sowie die Spannungen, Ambivalenzen und Abgründe des menschlichen Daseins.

In dieser Broschüre werden nach einer Einführung verschiedene Songs aus den unterschiedlichen Werkphasen von Nick Cave sowie sein erster Roman vorgestellt und untersucht. Allein die Vielzahl der Autor*innen und ihrer Perspektiven spricht schon Bände, wenn es um die Entdeckung des Popkosmos im Werk von Nick Cave geht.

Die Beiträge stammen von
Dr. Matthias Surall
Dr. Johann-Hinrich Claussen
Christine Schröder
Wolfgang Blaffert
Imke Schwarz
Til von Dombois
Dr. Uwe-Karsten Plisch
Prof. Dr. Christoph Jacke

