

U n i v e r s i t ä t P a d e r b o r n

Fakultät für Kulturwissenschaften

Institut für Evangelische Theologie

„And God is never far away“ – Spannende Theologie im Werk von Nick Cave

Dissertationsschrift

von

Matthias Surall

Am Laugrund 3

33098 Paderborn

Erstgutachter:

Prof. Dr. Harald Schroeter-Wittke,

Institut für Evangelische Theologie an der Fakultät für
Kulturwissenschaften der Universität Paderborn

Zweitgutachterin:

Privatdozentin Dr. Inge Kirsner,

Institut für Evangelische Theologie an der Fakultät für
Kulturwissenschaften der Universität Paderborn

Mai 2014

Inhaltsverzeichnis	I
Vorwort	V
Abkürzungsverzeichnis	VII
1. „ <i>He’s a ghost, he’s a god, he’s a man, he’s a guru</i> “ – Einleitung	1
1.1 Aufmerksame Gespanntheit, erregte Erwartung und fesselnde Entsprechung oder: spannende Zuordnungen und Relationen – Spannung als Kategorie	1
1.2 Angst vor dem Stillstand – Nick Caves biographische Fortentwicklung und künstlerische Wandlungsfähigkeit	3
1.3 Theologie in der Kunst und speziell in der Popkultur? Aspekte und Facetten spannender Theologie im Werk des Lientheologen Nick Cave	6
1.4 Methodische und hermeneutische Prolegomena	9
1.5 Zum Forschungsstand	11
1.5.1 Selbstverortung im bisherigen Diskurs zu Nick Cave	11
1.5.2 Anschluss an die Wahrnehmung und Erforschung popkultureller Phänomene in der Praktischen Theologie	24
2. Vom heiligen Huckleberry bis zum grabenden Lazarus. Das Hauptwerk.	27
2.1 „ <i>City of Refuge</i> “ - Die Alben der Berliner Periode von 1984 – 1988	27
2.1.1 „ <i>Deep in the Desert of Despair</i> “ – Von (Liebes)Leid und Ewigkeit oder „ <i>From Her to Eternity</i> “ von 1984	27
2.1.2 „ <i>Here come the Judgement train</i> “ – Blues und biblische Bezüge, Apokalypse und amerikanischer Süden oder das Referenzalbum „ <i>The First-Born is Dead</i> “ von 1985	38
2.1.3 „ <i>A thousand Marys lured me</i> “ – Erotik und Spiritualität, Begehren und Glauben, Lieben und Leiden oder „ <i>Your Funeral, My Trial</i> “ von 1986	46
2.1.4 „ <i>The face of Jesus in my soup</i> “ – Von existentiellen Aporien, seufzender Sehnsucht und zaghaftem Neubeginn oder „ <i>Tender Prey</i> “ von 1988	57
2.2 „ <i>And The Ass Saw The Angel</i> “ – Von Einsamkeit, Engeln und Sehnsucht nach Sinn. Nick Caves 1. Roman von 1989.	78
2.2.1 „ <i>Seht, wer dort auf dem Schlamm liegt...</i> “ – Einleitung	78
2.2.2 „ <i>Für mich herrschte niemals Frieden im Tal</i> “ - Dramaturgie, Komposition und Relation	79
2.2.2.1 „ <i>Chancen... wie ein Schneeball in der Hölle</i> “ – Dramaturgie	79
2.2.2.2 „ <i>Mein ganzes Leben hab ich am Rand gekauert und beobachtet</i> “ - Komposition	87
2.2.2.3 „ <i>Dann schlug Pa die Psalmen auf.</i> “ – Relation	92

2.2.3	„O die Ewigkeiten in so sonderbarer Versammlung, verborgen an so dunklem Ort“ – Form, Gattung und Thema	102
2.2.3.1	„The story... written in a kind of a hyper-poetic thought-speak“ – Form	102
2.2.3.2	„... höret dies, während meine eigene Kreuzigung läuft“ – Gattung	106
2.2.3.3	„Welch Werk der Zerstörung haben wir gewirkt!“ – Thema	109
2.2.4	„Mir fielen die Worte des Propheten Jesaja ein.“ – Intertextualität	111
2.2.4.1	Intertextuelle Verweise und Bezüge im sonstigen Werk von Nick Cave	112
2.2.4.1.1	Intertextuelle Verweise und Bezüge in Songs von Nick Cave	112
2.2.4.1.1.1	„Mutiny“	113
2.2.4.1.1.2	„From Her To Eternity“	114
2.2.4.1.1.3	„The First-Born Is Dead“	115
2.2.4.1.1.4	„Your Funeral, My Trial“	117
2.2.4.1.1.5	„Tender Prey“	118
2.2.4.1.1.6	Einzelne, nach dem 1. Roman entstandene Songs	121
2.2.4.1.2	Intertextuelle Verweise und Bezüge in Texten von Nick Cave	124
2.2.4.1.2.1	„Black Pearl“	124
2.2.4.1.2.2	„The Flesh Made Word“	125
2.2.4.2	Intertextuelle Bezüge in Werken anderer Urheberschaft	126
2.2.4.3	Intertextuelle Bezüge auf die Bibel	128
2.2.5	„Ich bin ein glückloser Bastard. Weiß Gott.“ – Intention und Theologie	132
2.2.5.1	„...ob seine Stummheit etwa eine notwendige Vorkehrung sei“ - Das Motiv der Bileam-Geschichte	133
2.2.5.2	„... als deine Hüterin bin ich dir gesandt“ – Das Motiv der Angelophanie	135
2.2.5.3	„Zu viele Christusse und nicht genug Kreuze“ – Das Motiv der Parallelisierung mit Jesus	140
2.2.5.4	„...die Welt ein einziger großer Dornbusch“ – Die eigene Welt dieses Romans und die eigene Theologie dieses Autors	144
2.3	„Faraway, So close!“ - Die Alben der São Paulo- und London Ära von 1990 – 1997	157
2.3.1	„...why are all the men there weeping?“ - Das Bedingungsgefüge des Menschseins und die Dialektik des Lebens und Liebens oder „The Good Son“ von 1990	157
2.3.2	„Above the sizzling wires of the city“ – Von Horror und Ver-rücktheit, aber auch Sehnsucht und Geborgenheit oder „Henry’s Dream“ von 1992	171
2.3.3	„She was given to me to put things right“ – Die Transparenz der Liebe für den Glauben oder „Let Love In“ von 1994	187
2.3.4	„All God’s children, all have to die“ – Von Mord und Totschlag, schwarzem Humor, doppelter Natur und Spott über den Tod oder „Murder Ballads“ von 1996	198

2.3.5	„I believe in love“ – Von Glaube und Zweifel, Liebe und Gott oder „The Boatman’s Call“ von 1997	205
2.4	„I got some words of wisdom“ – Die Alben der Büro-Ära von 2001 – 2008	231
2.4.1	„We came along this road“ – Von Heirat und Ehealltag, innerer und äußerer Welt wie Unruhe oder „No More Shall We Part“ von 2001	231
2.4.2	„We’ve gotta get it all together“ – Von Konsolidierung und Sehnsucht, Andeutungen und Offenheit oder „Nocturama“ von 2003	254
2.4.3	„Send that stuff on down to me“ – Kunst und Körperlichkeit, Humor, Liebe und Spiritualität oder „Abattoir Blues/Lyre of Orpheus“ von 2004	265
2.4.4	„I’m more afraid of things staying the same“ – Neue Verfremdung, existentielles Fragen und Offenheit für Überraschungen oder „Dig, Lazarus, Dig!!!“ von 2008	282
3.	Von Vätern und Söhnen bis Heidenkind und Wolfsmensch. Mehr als Paralipomena.	291
3.1	Das Zusammendenken von Gott und Mensch, Imagination und Inspiration in essayistischer Form	291
3.1.1	„Through us God finds His voice“ – Spannende Interdependenz von Gott, Mensch und Kunst oder „The Flesh Made Word“ von 1996	291
3.1.2	Ein „Gefühl vom Göttlichen in allen Dingen“ oder „Introduction to Mark“ von 1998	295
3.1.3	„Words endure, flesh does not“ – Die ‚Aktualisierung Gottes‘ oder „The Secret Life of the Love Song“ von 1998/99	297
3.2	„Clean hands and dirty hands“ – Die spannungsvolle Ambivalenz von Gut und Böse, Schuld und Unschuld oder „The Proposition“ von 2005	301
3.3	„I call out from the storm“ – Kompromisslos und inkorrekt, roh und reduziert: Das Grinderman Projekt	305
3.3.1	„He crawled out of the ooze“ – Attitüde und Neuanfang, altes und wirklich Neues, Pose und ernstes Spiel oder „Grinderman“ von 2007	305
3.3.2	„Here come the Wolfman“ – Styling und Kalkül, Begehren und Ängste oder „Grinderman 2“ von 2010	309
4.	„And God is never far away“ – Transparenz und Transzendenz, Ambiguität und Anschlussfähigkeit, Spannung und Sehnsucht oder spannende Theologie bei Nick Cave	313
4.1	Einordnung, Zusammenfassung und Bewertung der einzelnen Erkenntnisse und Ergebnisse zu Nick Caves spannender Theologie	313
4.2	Kritischer Rekurs auf den Forschungsstand zu Nick Caves Theologie	329

4.3	Nick Caves spannende Theologie in zwölf abschließenden Thesen	336
4.4	Ausblick	338
	Literaturverzeichnis inklusive Diskographie	341

Vorwort

Die hier vorliegende Untersuchung spannender Theologie im Werk von Nick Cave hat einige Väter und Mütter und eine längere Vorgeschichte.

So wie die multiple Vater – Sohn – Relation bei Nick Cave eine besondere Rolle spielt, so ist es auch bei mir im Hinblick auf meinen im Sommer 2013 verstorbenen Vater, Pfr. Dr. theol. Martin Kriener, dessen Andenken ich diese Arbeit widme. Er hat mich mehr geprägt als ich es selber manches Mal wahrnehme und öfter auch – gerade in meiner Jugend – wollte. Das betrifft nicht zuletzt seinen Willen, seine Fähigkeit und Ausdauer, allen Widrigkeiten trotzend seine Dissertation zu vollenden und seine Promotion zu betreiben und zu erreichen. Und das mit einem Thema, das in der theologisch-politischen Großwetterlage der 1970er Jahre den Sprengstoff der Geschichte, den viele als Ballast der Vergangenheit endlich abgeschüttelt zu haben glaubten, in die Debatten der Gegenwart einbrachte.

Mein Vater, dessen im wahren Sinne des Wortes klassischer Musikgeschmack sich erheblich von dem meinen unterschied, hat mit seiner in intellektueller Schärfe vorgetragenen Differenzierung, Erläuterung und Evaluierung von E- und U-Musik wesentlich dazu beigetragen, dass mein eigener Musikgeschmack dauerhaft in popmusikalisch-rockigen Gewässern umhersegelte und beheimatet geblieben ist. Dabei war es mir als Sohn meines Vaters stets ein Anliegen, die E-Anteile auch und gerade in der vermeintlichen U-Musik aufzuspüren und hervorzuheben. Dass meine Entdeckung von Bob Dylans Kunst ab 1979 mir in diesem Zusammenhang zupass kam, mich motivierte und bis heute nicht losließ, liegt auf der Hand.

Dass ich mich Anfang 2008 – inzwischen längst selber evangelischer Theologe und Pfarrer geworden und seit etlichen Jahren auch Pop- und Rocksongs praktisch-theologisch einsetzend und auswertend – dann doch dagegen entschieden habe, eine Arbeit über die biblischen Bezüge im Werk von Bob Dylan anzufangen und zu schreiben, verdanke ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Harald Schroeter-Wittke und seiner guten Beratung auch in dieser Initialphase sowie Nick Cave. Dieser hat im Februar 2008 das Album „*Dig, Lazarus, Dig!!!*“ veröffentlicht, das mir letztlich die Augen und Ohren dafür öffnete, welche spannende Theologie sich hier, bei diesem - im Vergleich zu Bob Dylan und seinem schon damals fast allgemein als Klassiker eingestuften Rang - im wissenschaftlichen Diskurs bis dato vernachlässigten Künstler finden und untersuchen lässt. Dieses spannende Album war zusammen mit der Erkenntnis, hier ein theologisch und in weiten Teilen auch kulturwissenschaftlich weitgehend unerforschtes Terrain zu erkunden, ein wesentlicher Motivationsschub dafür, auch das weitere Werk von Nick Cave unter der Fragestellung dieses Projektes zu untersuchen.

Als hauptamtlicher Pfarrer der Evangelischen Studierendengemeinde (ESG) Paderborn habe ich dann vom Frühjahr 2008 an bis heute etliche Studierende in Lehrveranstaltungen und bei ESG-Aktivitäten mit dem Liedgut und anderen Werkstücken von Nick Cave konfrontiert, amüsiert, unterhalten und gewiss manches Mal auch genervt. Für die Geduld und das Mitdenken auch und gerade dieser zahlreichen Mütter und Väter des Projektes bedanke ich mich hiermit ganz ausdrücklich.

Weiter gilt mein Dank insbesondere meiner Frau, Stefanie Surall, deren Solidarität und Verständnis, Motivation und Liebe ich nicht nur, aber auch im Hinblick auf die Entstehung und langwierige Vollendung dieser Arbeit Entscheidendes verdanke.

Ich bedanke mich auch bei der für die ESGn in der westfälischen Landeskirche zuständigen Dezernentin, Frau Landeskirchenrätin Dr. Johanna Will-Armstrong, die meine Arbeit im Zusammenhang dieses Projektes wohlwollend begleitet und unterstützt hat.

Und ich danke meinen beiden Freunden Dr. Volker Bastert und Gerhard Senn für ihre Wertschätzung und Unterstützung sowie ihr Anspornen nicht zuletzt in der Zeit der Entstehung dieser Arbeit.

Schließlich danke ich Andrea Emmrich, die schon als ehrenamtliche Mitarbeiterin der ESG Paderborn aufgeschlossen und interessiert den Nick Cave-Kosmos betreten und miterkundet hat und schließlich die mühsame Arbeit des Korrekturlesens dieser Untersuchung auf sich genommen hat.

Abkürzungsverzeichnis

aaO	– am angegebenen Ort
Anm.	– Anmerkung
AT	- Altes Testament
Bd.	- Band
bzw.	- beziehungsweise
Ders.	- Derselbe
Dies.	- Dieselbe
ebd.	- ebenda
EvErz	- Evangelischer Erzieher (Zeitschrift)
f./ff.	- folgende/r
ggf.	- gegebenenfalls
Hg.	- Herausgeber/in
hg. v.	- herausgegeben von
i.S.v.	- im Sinne von
Kap.	- Kapitel
m.E.	- meines Erachtens
NT	- Neues Testament
par.	- Synoptische Parallelstellen
PastTheol	- Pastoraltheologie (Zeitschrift)
S.	- Seite/n
s.o.	- siehe oben
uam.	- und andere/s mehr
usw.	- und so weiter
V./VV.	- Vers/e
vgl.	- vergleiche
Z.	- Zeile
z.B.	- zum Beispiel

Die Abkürzungen der biblischen Bücher folgen der Schreibweise in: Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers, revidierte Fassung von 1984, durchgesehene Ausgabe in neuer Rechtschreibung, Stuttgart 1999, S. 14*.

1. „He’s a ghost, he’s a god, he’s a man, he’s a guru“¹ – Einleitung

1.1 Aufmerksame Gespanntheit, erregte Erwartung und fesselnde Entsprechung oder: spannende Zuordnungen und Relationen – Spannung als Kategorie

Die vorliegende Darstellung und Untersuchung spannender Theologie im Werk von Nick Cave erfordert in dieser Einleitung zunächst einige Klarstellungen, Hinführungen und Basisinformationen. Dabei ist vorweg terminologisch und inhaltlich folgendes zu klären:

Der Terminus „spannend“ hat verschiedene Facetten und Nuancen. Er lässt – zugehört, gehört, gelesen – einiges anklingen und mitschwingen. Das Spektrum dessen reicht von unterhaltsam und interessant über anregend und außergewöhnlich bis zu aufregend und ungewöhnlich sowie provokant, skandalös und verstörend.

Ein Blick in alte und neuere Wörterbücher untermauert diesen ersten Eindruck und zeigt die Bedeutungsvielfalt und vielseitige Verwendbarkeit dieses Terminus und des dazu gehörigen Substantivs. So wird im Großen Deutschen Wörterbuch, herausgegeben von Gerhard Wahrig, festgehalten, dass Spannung im übertragenen Sinne dies meint und bedeutet: „*gespannte, neugierige Erwartung, Ungeduld; gespannte Aufmerksamkeit; starke, anhaltende innere Erregung, Überreizung*“². Der Duden ergänzt dieses Bedeutungsfeld, indem er präzisiert: Spannung meint „*auf etwas Zukünftiges gerichtete erregte Erwartung, gespannte Neugier... Beschaffenheit, die Spannung erregt... gespanntes Verhältnis; latente Unstimmigkeit, Feindseligkeit*“³. Im Historischen Wörterbuch der Philosophie werden diese Beobachtungen und Erklärungen fundiert und nochmals erweitert: Tobias Trappe macht darauf aufmerksam, dass der Spannungs-Begriff terminologisch den Bereichen und Disziplinen von Physiologie und Psychologie, Medizin, Musiktheorie, Ästhetik, Dichtung und Rhetorik zuzuordnen ist⁴. Sabine Mainberger verweist außerdem auf die folgende theologische Relevanz des Spannungs-Begriffs, der bei Søren Kierkegaard „*das Charakteristikum der christlich-religiösen Existenz*“⁵ repräsentiere und bei (dem frühen) Karl Barth in dessen Gefolge zum „*Synonym ... für nicht auszugleichende, d.h. nicht zu vermittelnde Gegensätze*“⁶ werde. Tobias Trappe fügt dem noch zwei hier bedeutsame Aspekte hinzu: Zum einen das Verständnis des katholischen Theologen Erich Przywara von Gottes Transzendenz und Immanenz als lebendiger Spannungseinheit⁷. Und zum anderen das Metaphorik-Verständnis von Paul Ricœur, demzufolge Spannung als Konstitutivum von Wahrheit aufzufassen ist, die zwi-

¹ Nick Cave, Red Right Hand, in: Ders., The Complete Lyrics 1978 - 2013, London 2013 (Im Folgenden: Cave, Complete Lyrics), 223, Z. 18.

² Gerhard Wahrig (Hg.), Das Große Deutsche Wörterbuch, Gütersloh 1967, Spalte 3333. Vgl. zu diesem figürlichen Wortsinn außerdem bereits Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 16 = Bd. 10, Abteilung 1, Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1905, München 1999, Spalte 1916.

³ Duden – Deutsches Universalwörterbuch, hg. v. der Dudenredaktion, 5. Auflage Mannheim und andere Orte 2003, 1476f.

⁴ Vgl. Tobias Trappe, Spannung, I. Wortfeld, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 9, Basel 1995, Spalte 1283.

⁵ Sabine Mainberger, Spannung, II. Antike, Mittelalter, Neuzeit, in: aaO (Anm. 4), Spalte 1288.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Tobias Trappe, Spannung, III. 20. Jh., in: aaO, Spalte 1291.

schen Subjekt und Objekt, wörtlicher und bildhafter Deutung, Identität und Differenz changiert⁸.

Die Spannweite dieses Terminus erstreckt sich dabei weiter von einem gerade auch popkulturell relevanten Maßstab, wenn „spannend“ als Unterform von unterhaltsam verstanden und angewandt wird, bis zu einer (biblisch-)theologisch aussagekräftigen Kategorie, wenn man sich verdeutlicht, dass Jesu Reden und Wirken in der Darstellung der Evangelisten oft als zumindest provokant dargestellt wird⁹ und dass Paulus die Botschaft, das Wort vom Kreuz als Skandalon tituliert und theologisch einordnet¹⁰.

Mit dem entsprechenden Substantiv „Spannung“ verhält es sich nicht anders. Auch hier gibt es zahlreiche, auch noch weitergehende Assoziationen, die im Falle seiner Nennung oder Lektüre fast automatisch freigesetzt werden, Bedeutungsnuancen bis –ebenen und kategoriale Zuordnungen unterschiedlicher Art vom Thriller-Genre in Literatur und Film¹¹ bis zur Elektrizität. Das zuletzt Genannte verweist außerdem darauf, dass dieses Substantiv die Verbindung von, das wechselvolle, energiegeladene Verhältnis zwischen zwei wörtlich oder übertragen-metaphorisch-symbolisch zu verstehenden Polen bezeichnen kann.

Macht man sich zudem klar, dass Theologie ihren Ursprung immer auch darin hat, dass Menschen sich in ein Verhältnis, eine Relation zu Gott setzen, das Verhältnis, die Beziehung Gottes zu Mensch und Welt, Schöpfung und Geschichte reflektieren, dann wird in Bekräftigung und Ergänzung des oben Genannten deutlich, dass das Adjektiv „spannend“ auch theologisch-deskriptiv bis –analytisch eingesetzt werden kann, und dass das Substantiv „Spannung“ auch den Rang einer theologischen Kategorie hat. Denn speziell die Bibel als Basisdokument und klassischer Bezugspunkt christlicher Theologie ist voll von spannenden Geschichten und Texten, die das spannende wie spannungsvolle, vielschichtige und mehrdimensionale Verhältnis von Gott und Mensch abbilden, illustrieren, erläutern.

Vor diesem Hintergrund bedarf es keiner weiteren Erklärung oder gar Rechtfertigung¹², wenn Spannung als relevante Kategorie auch und gerade im Kontext einer kulturtheologi-

⁸ Siehe ebd.

⁹ Vgl. hierzu nur Mk 2, 23 – 28 oder 3, 31 – 35.

¹⁰ Siehe 1. Kor 1, 18 – 25.

¹¹ Vgl. zu dem hier relevanten terminus technicus „suspense“ in Film und Literatur Albrecht Grözinger, Predigt als Unterhaltung, PastTheol 76/1987, 439f.

¹² Eine solche Erklärung und Legitimation im Hinblick auf den Oberbegriff der Unterhaltung und dann auch die Unterform der Spannung liefert A. Grözinger in dem gerade angeführten Artikel, seiner praktisch-theologischen Habilitationsvorlesung von 1986 mit dem bezeichnenden Untertitel: Bemerkungen zu einer verachteten homiletischen Kategorie. Siehe aaO, 425 – 440. Hier hat sich in den letzten Jahrzehnten inzwischen einiges verschoben und damit erübrigt. Und das ist gut so. Denn die Praktische Theologie tut um ihres notwendigen Lebens-, Kultur- und Gesellschaftsbezuges willen gut daran und hat dezidierten Gewinn davon, auch und gerade die popkulturellen Phänomene unvoreingenommen wahrzunehmen, zu reflektieren und zu bearbeiten.

Vgl. zu dem hier anhängigen Themenkomplex der „Unterhaltung“ in praktisch-theologischer Forschungsperspektive die einschlägigen Publikationen vornehmlich von Harald Schroeter-Wittke, der zum einen mehrfach die Entwicklung und den aktuellen Diskussionsstand referiert und zusammenfasst und zum anderen mit seiner Habilitationsschrift ein hier spezifisches Forschungsfeld eindrucksvoll bearbeitet hat. Zum einen: Harald Schroeter-Wittke, Artikel „Unterhaltung“, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 34, hg. v. Gerhard Müller uam. Berlin/New York 2002, 397 – 403. Und: Ders., Unterhaltung, in: Kristian Fechtner, Gotthard Fernor, Uta Pohl-Patalong und Harald Schroeter-Wittke, Handbuch Religion und Populäre Kultur, Stuttgart 2005, 314 – 325. Ich zitiere aus dem letztgenannten Beitrag nur diesen generellen und so auch auf die hier vorliegen-

schen Untersuchung Verwendung findet, wenn mithin diese Arbeit sich mit dem Thema „Spannende Theologie im Werk von Nick Cave“ auseinandersetzt.

1.2 Angst vor dem Stillstand – Nick Caves biographische Fortentwicklung und künstlerische Wandlungsfähigkeit

Nick Cave selber, der aus Australien stammende Singer/Songwriter, also Sänger und Musiker, Texter und Komponist, der auch als Romancier und Essayist, Schauspieler und Drehbuchautor wirkt, ist ein spannender Künstler. Dies gilt schon insofern, als er sich seit seinen künstlerischen Anfängen Ende der 1970er Jahre stets weiterentwickelt hat und nie auf einer Stufe seines künstlerischen Schaffens stehengeblieben ist, sich also beispielsweise nicht exklusiv und dauerhaft nur einem musikalischen Stil bzw. Genre verschrieben hat. Vielmehr gilt für ihn, was sich auch bei Bob Dylan bewahrheitet: Der Wandel ist das eigentlich Beständige¹³. Nick Cave drückt das in seinem Song „Jesus Of The Moon“¹⁴ 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“¹⁵.

Das Kontinuum des Wandels zeigt sich schon in der Biographie von Nicholas Edward Cave und dabei zunächst darin, dass er, der gebürtige Australier, von seinem 3. bis zu seinem 5. Lebensjahrzehnt hinsichtlich seiner wechselnden Lebens- und Arbeitsmittelpunkte transkontinental unterwegs und aktiv war. Am 22. September 1957 im australischen Warracknabeal als drittes von vier Kindern des 1978 früh bei einem Unfall gestorbenen Lehrers für englische Literatur Colin Cave und seiner als Schulbibliothekarin tätigen Frau Dawn geboren, fiel der junge Nick schon früh durch Respektlosigkeit und Nonkonformismus auf¹⁶. Während seiner Zeit auf der Caulfield Grammar School in Melbourne gründete er „1974 aus Spaß am Krach mit fünf seiner besten Freunde die Band, aus der drei Jahre darauf The Boys Next Door und weitere zwei Jahre später The Birthday Party erwachsen sollte. Nur kurze Zeit nachdem das Dogma der Virtuosität durch Punk ein für alle Mal aus den Angeln gehoben worden war, hatte der nicht versiegen wollende Fluß von neuen, aufregenden Schallplatten Nick Cave infiziert – und mit ihm die restlichen Mitglieder der soeben gegründeten Schulband“¹⁷. Diese überlebte das Ende der Highschool-Zeit ihrer Gründer mit einer Verkleinerung der Zahl der Bandmit-

de Untersuchung anzuwendenden Satz von S. 323: „Unterhaltung ist ein kulturtheologisches Thema, besonders in Bezug auf eine theologisch angemessene Darstellung und Wahrnehmung von Popkultur.“ Und zum anderen: Ders., Unterhaltung. Praktisch-theologische Exkursionen zum homiletischen und kulturellen Bibelgebrauch im 19. und 20. Jahrhundert anhand der Figur Elia, Friedensauer Schriftenreihe – Reihe C: Musik – Kirche – Kultur, Bd. 4, Frankfurt am Main 2000 (im Folgenden: Schroeter-Wittke, Unterhaltung. Praktisch-theologische Exkursionen).

¹³ Vgl. aktuell zu Bob Dylans Wandlungsfähigkeit und –attitüde: Walter Rominger, „Like a Rolling Stone“ – Ist der Wandel das einzig Beständige? Versuch einer Annäherung an den „Wandlungskünstler“ Bob Dylan, Deutsches Pfarrerblatt 4/2013, 216 und 221 – 224.

¹⁴ Der Song findet sich auf der CD: Nick Cave and The Bad Seeds, Dig, Lazarus, Dig!!! Mute Records 2008, remastered 2012. Der Songtext ist in: Cave, Complete Lyrics, 472f., zu finden.

¹⁵ Cave, Complete Lyrics, 472, Z. 22f.

¹⁶ Vgl. hierzu Maximilian Dax (und Johannes Beck), The Life and Music of Nick Cave: an illustrated biography, Berlin 1999 (im Folgenden: Maximilian Dax, illustrated biography), 13ff.

¹⁷ AaO, 14.

glieder und auch die knapp anderthalbjährige Zeit von Nick Cave auf einer viktorianisch-konservativen Kunstschule. Nick Cave probierte sich, diverse Drogen und „einen bohemienhaften Lebensstil“¹⁸ in dieser Zeit der Boys Next Door aus, die sich allmählich in der Underground- und Punkszene Melbournes etablierten und zu einer Live-Attraktion entwickelten. Im Mai 1979 erschien mit „Door, Door“ die 1. LP der Band, die noch unentschlossen und unfertig wirkt. Kein Jahr später erfolgte der Wechsel, die Übersiedlung nach London verbunden mit der neuen Namensgebung der Band als „The Birthday Party“.

In London dauerte es ein gutes Jahr, bis die Band wirklich angekommen war, das heißt mit ihren Auftritten und einer 1. Platte ansatzweise Geld verdiente sowie eine gewisse Reputation erzielte. Die kompromisslos-unbeirrbar, aggressive und konfrontative Art ihres Auftretens und ihr Festhalten am Post-Punk in bewusstem Gegensatz zum gerade im Swinging London frisch aufkommenden New-Wave-Boom hinterließ langsam Eindruck bei Fans und Rockkritikern. „Die Aggressivität der Band war eine wütende Reaktion auf die Verlogenheit der Londoner Popszene.“¹⁹ Mit der Veröffentlichung ihrer 2. Platte „Junkyard“ 1982 erreichte The Birthday Party den Höhepunkt ihres Schaffens und „über weite Strecken eine fast schon spirituell zu nennende Stimmung der Gewalttätigkeit. Die Band dekonstruierte ... den eigenen Sound zu einer neuen Synthese. ... Die Welt stellt sich auf ‚Junkyard‘ als Rattenloch dar, und der Blick auf diese Welt ist von Querverweisen auf die eigenen Drogenerfahrungen durchdrungen.“²⁰

Durch freundschaftlich-kreative Kontakte mit deutschen Musikern wie Blixa Bargeld, dem Frontmann der Band „Einstürzende Neubauten“, der Nick Cave nachhaltig beeindruckte, und Bands wie „Die Haut“ motiviert, siedelte The Birthday Party nach Westberlin über, wo es nach der Veröffentlichung von zwei EPs dann Anfang 1983 aufgrund künstlerisch-inhaltlicher Differenzen zur Auflösung kam.

Einige kurzlebige Formationen und Versuche später erfand sich Nick Cave mit dem im Juni 1984 erschienen Album „From Her to Eternity“²¹ als Erstling seiner Kooperation mit den neu gegründeten „Bad Seeds“ quasi neu und läutete seine kreativ-produktive Berliner Hochphase ein. In dieser Zeit und Schaffensperiode bis 1989 entstanden herausragende Alben wie „The Firstborn is Dead“ von 1985 und „Tender Prey“ von 1988 und Nick Cave schrieb und publizierte seinen ersten Roman „And The Ass Saw The Angel“. Darüber hinaus kam es zu ersten Partizipationen an Filmprojekten und im Zuge dessen zu bis heute andauernden Kooperationen mit den Regisseuren John Hillcoat und Wim Wenders. Nach einer ersten Heroinentziehungskur und im Anschluss an eine Tour in Brasilien siedelte Nick Cave dann 1989 amoris causa nach São Paulo über, wo er zudem ein erstes Mal Vater wurde.

Die 1990er Jahre bedeuteten eine neue Schaffensphase, eingeläutet durch das unverkennbar in Brasilien entstandene Album „The Good Son“ von 1990, dessen vordergründige musikalische Simplizität und stärkere textlich-inhaltliche Direktheit weniger einen sanften

¹⁸ AaO, 15.

¹⁹ AaO, 34.

²⁰ AaO, 50f.

²¹ Vgl. hierzu meinen eigenen Beitrag: Matthias Surall, Von Liebesleid und Ewigkeit. Oder: „From Her to Eternity“. Ein silberner Jubiläumsblick auf den Erstling von Nick Cave and The Bad Seeds aus dem Jahr 1984, in: <http://www.theomag.de/57/ms1.htm> - aufgerufen am 17.07.2013.

Wandel als vielmehr einen radikalen Stilbruch und Neuanfang markierten. Die beiden Folgealben „*Henry’s Dream*“ von 1992 und „*Let Love In*“ von 1994 standen dann für eine rockigere Weiterentwicklung und zunehmenden auch kommerziellen Erfolg sowie künstlerische Anerkennung.

„*Cave returned to London in 1993, and with England as a backdrop ever since, has continued to expand his creative horizons. These have included lecturing students at the Vienna Poetry Academy; his appointment as artistic director of the Southbank Centre’s Meltdown Festival in 1999; contributing an introduction to the Pocket Canongate Bible Series... Throughout this time, the masterful body of work created with The Bad Seeds has continued...*“²².

Als Höhepunkt und Abschluss dieser die 1990er Jahre umfassenden Schaffensphase können die beiden letzten Platten- bzw. CD-Veröffentlichungen dieses Zeitraums angesehen werden, zum einen das 1996er Konzeptalbum „*Murder Ballads*“ inklusive seines fast unbeabsichtigten Chartserfolges aufgrund der Kooperation mit der Popikone Kylie Minogue und zum anderen das introspektive und die Auseinandersetzung mit biblischen Themen und Motiven auf die vorläufige Spitze treibende Album „*The Boatman’s Call*“ von 1997.

Die folgende Lebens- und Werkphase des Nick Cave umgriff sodann die erste Hälfte der Nullerjahre des neuen Jahrtausends und hatte ihren Ursprung in seiner im Jahr 1999 zu Eheschließung und Familiengründung führenden Beziehung zu Susie Bick. In deren Gefolge kam es zur bis heute andauernden Sesshaftwerdung und Ansiedlung im südenglischen Brighton, einem Abschluss mit dem Thema Entziehungskuren und einer weiteren künstlerischen Fortentwicklung. Diese fand ihren Ausdruck in Alben wie dem elegischen „*No More Shall We Part*“ von 2001 und dem fulminanten, doppelten 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 Band- und Albumtitel „*Grinderman*“, ohne deshalb die Bad Seeds als Band aufzugeben. Speziell das gleichnamige Debutalbum von Anfang 2007 markierte eine Mischung aus back to the roots – in diesem Falle der Birthday Party Ära – Attitüde und selbstironisch gebrochener Rejuvenalisierung und –sexualisierung. Gleichzeitig steigerte sich der künstlerisch-kreative Output von Nick Cave in dieser Zeit noch einmal: Neben den Musikprojekten mit jetzt zwei Bands und mehreren Veröffentlichungen in dieser Sparte 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 ist – während ich dies im Sommer 2013 schreibe – im Gefolge der Veröffentlichung seines letzten Albums bis dato, „*Push The Sky Away*“, wieder auf Tournee mit den Bad Seeds und gibt Konzerte mit ständig wechselnder Setlist, das heißt Auswahl und Abfolge von gespielten Songs²³. Auch in dieser Beziehung bleibt somit der Wandel das Beständige und gleichzeitig Spannende im Leben und Schaffen des Nick Cave.

²² Janine Barrant, Preface, in: Nick Cave Stories, published in association with NICK CAVE: THE EXHIBITION. The Arts Centre Gallery, Melbourne, edited by Janine Barrant and James Fox, Melbourne 2007, 8.

²³ Auch dies ist eine Parallele zwischen Nick Cave auf der einen und dem von ihm verehrten Bob Dylan auf der anderen Seite. Dylan hat diese jahrzehntelang praktizierte Übung der von Konzert zu Konzert – gerade auch während einer laufenden Tour – variierten Setlist erst 2013 aufgegeben.

1.3 Theologie in der Kunst und speziell in der Popkultur? Aspekte und Facetten spannender Theologie im Werk des Laientheologen Nick Cave.

Das Spannende an Nick Cave als Künstler ist neben seiner stetigen (Fort-)Entwicklung und Wandlungsfähigkeit auch die inhaltlich-thematische und musikalisch-stilistische Vielfalt sowie der Facettenreichtum seines Werkes, allen voran seiner Songs und Alben bis hinein in die Gegenwart. Es ist weiter der intertextuelle Reichtum an Bezügen, Motiven, Zitaten und Chiffren, Symbolen wie Metaphern aus Kunst, Musik, Literatur und vor allem aus biblischen Schriften, der sein Werk durchzieht, wovon das als Überschrift dieses Gesamtkapitels dienende Songzitat eine Ahnung vermittelt.

Das Spannende am und im Werk von Nick Cave ist sodann insbesondere seine Theologie, die auf ihre Schwerpunkte und Spezifika hin zu untersuchen und darzustellen die Aufgabenstellung dieser Arbeit ausmacht.

Insofern Theologie nicht als ausschließlich wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Lehre und Rede von Gott anzusehen ist, sondern als Fragen nach und Nachdenken sowie Reden über Gott und den Glauben an ihn inklusive einer künstlerischen Annäherung an und Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex, kann man nicht umhin, in Nick Caves umfangreichem Werk fast durchgängig Theologie zu finden.

Für dieses Verständnis von Theologie beziehe und berufe ich mich auf Harald Schroeter-Wittke und Inge Kirsner. Harald Schroeter-Wittke befasst sich als Praktischer Theologe im Gefolge von Henning Schröer²⁴ und Henning Luther²⁵ seit seiner Dissertation über den Kirchentag²⁶ mit dem „*Thema Laientheologie*“²⁷. Trotz definitorischer Probleme aufgrund der „*Diffusheit*“²⁸ des Laienbegriffs plädiert er vehement dafür, sich mit den diversen Spielarten von Laientheologien speziell in den Bereichen Kunst, Musik und Popkultur auseinanderzusetzen und praktiziert dies auch, da hier speziell für die praktisch theologische Spurensuche und Forschungsarbeit eine große Chance aufgrund der Welthaltigkeit „*solcher weltoffenen Theologien*“²⁹ besteht.

Dem korrespondiert der Ansatz der ebenfalls von Henning Luthers am Alltag und dem Subjekt orientierter Theologie geprägten Praktischen Theologin Inge Kirsner, die sich insbesondere mit der Untersuchung theologischer Im- wie Explikationen im Medium des Films³⁰ befasst. Im direkten Anschluss an Henning Luther betont sie in ihrer Dissertation zum Thema:

²⁴ Vgl. pars pro toto hier nur: Henning Schröer und Gerhard Müller (Hg.), *Vom Amt des Laien in Kirche und Theologie*, Berlin und New York 1982.

²⁵ Siehe Henning Luther, *Religion und Alltag – Bausteine zu einer Praktischen Theologie des Subjekts*, Stuttgart 1992.

²⁶ Vgl. Harald Schroeter, *Kirchentag als vor-läufige Kirche. Der Kirchentag als eine besondere Gestalt des Christseins zwischen Kirche und Welt*, Stuttgart und andere Orte 1993.

²⁷ Harald Schroeter-Wittke, *Präludium*, in: Ders., *Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laientheologie in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 2010 (im Folgenden: Schroeter-Wittke, *Präludium*), 7.

²⁸ AaO, 8.

²⁹ AaO, 9.

³⁰ Vgl. hierzu beispielhaft: Inge Kirsner und Michael Wermke (Hg.), *Passion Kino. Existenzielle Filmmotive in Religionsunterricht und Schulgottesdienst*, Göttingen 2009.

„Erlösung im Film“³¹ prinzipiell: „Die einzelnen Subjekte, und nicht die Kirche als Subjekt, sind der Ausgangspunkt der Theologie; sie dürfen nicht zu Empfängern theologischer Lehre reduziert, sondern müssen als selbständige und kreative Produzenten religiösen Denkens gesehen werden. Diese Einbeziehung der Laienperspektive geht davon aus, daß jeder, der über Religion und Glauben nachdenkt, Theologie ‚produziert‘, die ja nichts anderes als Reflexion des Glaubens ist. Die Erweiterung des Religions- bzw. Theologiebegriffs erinnert hier an den erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys, der davon ausgeht, daß jeder Mensch (prinzipiell) ein Künstler ist.“³²

Auf der Basis dieses Verständnisses von (Laien-)Theologie ist jetzt festzustellen und auszuführen: Was für das Werk von Nick Cave insgesamt gilt, macht vor seiner Theologie nicht Halt, die ebenfalls mit der wie oben erläutert sowohl popkulturell als auch theologisch relevanten Kategorie und Dimension des Spannenden bzw. der Spannung behaftet, deskriptiv zu erfassen und differenziert zu interpretieren ist. Was aber macht die in Nick Caves Werk evidente und virulente (Laien-)Theologie zu einer explizit spannenden Theologie? Fünf Punkte sind hierfür anzuführen:

1. Spannend ist die Theologie im Werk von Nick Cave darum, weil sie unterhaltsam, abwechslungsreich, auf- und anregend ist sowie bisweilen überraschend und ungewöhnlich, manchmal auch provokant.
2. Nur auf den ersten Eindruck paradox erscheint zudem, dass Nick Caves Theologie auch dahingehend als spannend einzuordnen ist, als sie mit großer Selbstverständlichkeit³³ daherkommt. Damit meine ich, dass die Theologie bzw. die Beschäftigung mit ihr oder ihre Thematisierung bei Nick Cave weder ein super additum darstellt noch als sacrificium intellectus gebrandmarkt wird, sondern einen natürlichen, konstitutiven Bestandteil seines künstlerischen Schaffens repräsentiert. Theologische Themen und Fragen, Problemstellungen und Anspielungen durchziehen sein Werk wie ein roter Faden und sind weder obsolet noch ein Fremdkörper, sondern gehören genuin zu seiner spannenden, spannungsvollen Ganzheit.
3. Spannend ist seine Theologie auch deshalb, weil sie sich den Spannungen und Abenteuern des Lebens stellt, sich mit seinen Widersprüchen und Widrigkeiten, Anfechtungen, Aporien und Abgründen, seinen Ambivalenzen, Gegensätzen sowie verschiedenen Ebenen und Dimensionen auseinandersetzt. Nick Caves Theologie widmet sich den spannenden Fragen und Grundbedingungen des menschlichen Lebens, dem, was mit conditio

³¹ Inge Kirsner, Erlösung im Film. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen, Praktische Theologie heute, Bd. 26, Stuttgart und andere Orte 1996.

³² AaO, 256.

³³ Dass es sich bei dieser Selbstverständlichkeit um ein theologisch höchst bemerkenswertes Phänomen handelt, verdeutlicht Jan Milič Lochman, wenn er – wohlgemerkt zu Beginn der 1980er Jahre – in seiner Dogmatik im Grundriss von der „Unselbstverständlichkeit des Gottesthemas in der zeitgenössischen Kultur“ spricht. Siehe ders., Das Glaubensbekenntnis – Grundriß der Dogmatik im Anschluß an das Credo, Gütersloh 1982, 46.

humana gemeint und im Blick ist, und nimmt dessen spannungsvolle und –geladene Ganzheit ins Visier.³⁴

Spannende Theologie findet sich bei Nick Cave anders gesagt insofern, als hier eine Theologie im Spiel ist, die quasi unter Strom steht, weil sie der Hochspannung des Lebens ausgesetzt ist bzw. sich wissent- und willentlich selber dieser Hochspannung aussetzt.

4. Damit eng zusammenhängend liegt hier eine spannende Theologie ebenfalls deshalb vor, weil es sich um eine Theologie handelt, welche die spannende bis spannungsvolle Verbindung von sowie Spannung(en) zwischen Mensch und Gott aufnimmt, die Verbindung von und Spannung zwischen Glaube und Zweifel³⁵ integriert sowie die Verknüpfung von und Spannungen zwischen Eros und Thanatos, Leben und Sterben bzw. Tod, Lieben und Leiden, Erotik und Spiritualität thematisiert, aushält und zusammenbindet.
5. Schließlich ist Nick Caves Theologie auch aus dem Grunde als spannende Theologie einzuordnen, weil es die Theologie eines bzw. dieses speziellen Künstlers und nicht die eines Theologen ist, weil hier sein spezifischer Blick mit einer kreativen Herangehensweise gepaart zum Tragen kommt. Man kann in diesem Zusammenhang von Nick Caves dahingehend spannender Theologie sprechen, als sie zugleich zutiefst menschlich und höchst künstlerisch ausgeprägt daherkommt.

Mit der doppelten Grundthese dieser Arbeit, dass Nick Caves Werk eine eigene, spezifische (Laien-)Theologie aufweist, die als spannende Theologie zu verstehen und im eben erläuterten und differenzierten Sinne auszuführen ist, erschließt sich auch die Antwort auf die Frage, warum sich ein kulturtheologischer Blick auf das Werk von Nick Cave insgesamt lohnt.

Damit meine ich einen praktisch-theologischen Blick, der kulturelle Phänomene und Erzeugnisse von Hoch- wie Popkultur³⁶ wahrnimmt, untersucht und analysiert. Denn „*Theologie als Wahrnehmungswissenschaft kann und muss sich mit dem Alltag, der Lebenswirklichkeit der Menschen auseinandersetzen*“³⁷, wie Inge Kirsner und Michael Wermke zu Recht festhalten. Eingedenk der sprachlichen Möglichkeit, mit Wahrnehmung auch den Handlungsvollzug auszudrücken, spricht Harald Schroeter-Wittke in diesem deskriptiv-definitiven Kontext davon, dass „*Praktische Theologie in einer spezifischen Weise, Wahr-*

³⁴ Dies liegt auf der Linie der Beobachtung Ingo Reuters in seinem Buch „*Der christliche Glaube im Spiegel der Popkultur*“, dass „*in der populären Kultur durchaus musikalische Reflexionen, die sich explizit mit religiösen Thematiken auseinandersetzen*“, begegnen. Im Anschluss an Johannes Schwanke stellt Reuter hier diesen referierend fest, dass „*das Thema ‚Gott und das Leid‘ in Popsongs explizit aufgenommen wird. Er spricht sogar von der ‚Emigration eines Theologumenon‘. Während die Frage nach Gott und dem Leid theologisch eher an den Rand gedrängt würde und in der religiösen Praxis die Form der Klage vor Gott wenig geübt sei, kehre die Theodizeefrage - oftmals sogar in der Form der direkten Anrede Gottes – in der populären Musik wieder.*“ Siehe Ingo Reuter, *Der christliche Glaube im Spiegel der Popkultur*, Leipzig 2012, 78f.

³⁵ Vgl. zu dem hier in den Blick kommenden Spannungsfeld Peter Cornehl, *Lieder – Lyrik – Liturgien*, in: *Praktisch-theologische Hermeneutik*, hg. v. Dietrich Zilleßen, Stefan Alkier, Ralf Koerrenz und Harald Schroeter, Rheinbach-Merzbach 1991, 300: In alten und neuen Liedern uam. „*formuliert der Glaube seine Erfahrung mit Gott – in aller Spannung, in der dieser Gott begegnet, zwischen Zweifel und Gewißheit.*“

³⁶ Vgl. zum Zusammendenken von Hoch- und Popkultur und der fragwürdig gewordenen Grenzziehung zwischen E- und U-Musik: Schroeter-Wittke, *Präludium*, 9.

³⁷ Inge Kirsner und Michael Wermke, *Voraussetzungen und Bestimmungen*, in: Dies. und ders. (Hg.), *Religion im Kino. Religionspädagogisches Arbeiten mit Filmen*, Göttingen 2000, 8.

nehmungswissenschaft' sein"³⁸ muss, wozu im Sinne einer Aufgabenbeschreibung auch nicht zuletzt „die Erforschungen der religiösen Dimension und Relevanz popkultureller Phänomene“³⁹ gehören.

1.4 Methodische und hermeneutische Prolegomena

Aufgrund der Quantität des Materials, das es hier zu begutachten, zu analysieren und interpretieren gilt und das sowohl hinsichtlich der Quellen wie der aktuell anwachsenden Zahl an Sekundärliteratur, musste auch im Sinne der Begrenzung, Fokussierung und Lesbarkeit dieser Arbeit eine begründete Beschränkung vor allem des untersuchten Materials vorgenommen werden. Ich habe mich in Anbetracht dieser Notwendigkeit dafür entschieden, das komplette Frühwerk von Nick Cave von seinen Anfängen mit *The Boys Next Door* in Australien bis zu den Veröffentlichungen mit *The Birthday Party* außen vor und auch das aktuell in diesem Jahr 2013 erschienene und mit den Bad Seeds eingespielte Album „*Push The Sky Away*“⁴⁰ genauso unberücksichtigt zu lassen wie den 2009 veröffentlichten und für die Themenstellung dieser Arbeit wenig ergiebigen zweiten Roman „*The Death of Bunny Munro*“. So konzentriere ich mich auf die Veröffentlichungen von Nick Cave and The Bad Seeds aus den Jahren 1984 bis 2008, die beiden *Grinderman*-Alben von 2007 sowie 2010 und widme mich insbesondere dem für mein Thema relevanten ersten Roman „*And The Ass Saw The Angel*“⁴¹ sowie den drei entscheidenden Essays. Dabei gehe ich um der Verständlichkeit willen weitestgehend chronologisch vor, was auch der Verdeutlichung der künstlerisch-theologischen Entwicklung von Nick Cave dient.

Methodisch gesehen widmet sich diese Arbeit vorwiegend der Analyse und Interpretation von Songs unter besonderer Berücksichtigung ihrer biblischen Bezüge und damit einhergehend ihres theologischen Gehalts. Dabei liegt das Augenmerk vor allem auf der Untersuchung der Songtexte, ihrer Struktur und Komposition, ihrer Themen und Inhalte, ihrer Form und Poesie sowie speziell ihrer intertextuellen Bezüge. Doch auch die bei Songs insbesondere relevante, weil oftmals besonders aussagekräftige Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik und Text wird, wo sinnvoll und geboten, berücksichtigt. Und es wird ernst genommen, dass viele der hier begutachteten Songs als Gesamtkunstwerke daher kommen bzw. einzuordnen sind. Dies zeigt sich zum einen an dem oft offen bis geschlossen konzeptionell-thematischen Ansatz eines gesamten Albums – man spricht in der Rock- und Popmusik hier von so genannten Konzeptalben⁴², wie sie bereits in den 1960er Jahren von Bob Dylan⁴³ oder

³⁸ Schroeter-Wittke, Unterhaltung. Praktisch-theologische Exkursionen, 24.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Nick Cave and The Bad Seeds, *Push The Sky Away*, Mute Records 2013.

⁴¹ Dabei werde ich vorwiegend auf die als Piper Taschenbuch gut zugängliche deutsche Ausgabe in der sehr kompetenten und gelungenen Übersetzung von Werner Schmitz zurückgreifen: Nick Cave, *Und die Eselin sah den Engel*, München Zürich, 12. Auflage 2007 (Im Folgenden: Nick Cave, *Und die Eselin...*).

⁴² Vgl. hierzu Christian Jooß-Bernau, *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum*, Berlin und New York 2010, 333 – 336. Unter der Überschrift „*Vom Konzeptalbum zur Minioper*“ nimmt Jooß-Bernau hier eine definitorische Abgrenzung des Konzeptalbums ge-

den Beatles⁴⁴ eingeführt wurden - wie auch zum anderen an der durchgängigen künstlerischen Gestaltung eines Albums, bei dem auch das Cover sowie das Booklet häufig wichtige Bestandteile des popkulturellen Gesamtkunstwerkes⁴⁵ darstellen und entsprechend zu berücksichtigen sind. Nick Cave, der – genau wie Bob Dylan – auch als (Maler bzw.) Zeichner aktiv ist, lässt immer wieder selbst gestaltete Skizzen, handgeschriebene Songtexte oder eigene Montagen bzw. Bildcollagen oder grafische Entwürfe sowie Paratexte⁴⁶ in das Gesamtkunstwerk seiner Alben und weiteren Veröffentlichungen einfließen, womit oft wertvolle Hinweise auf Bezugspunkte und Deutungshorizonte einhergehen. Gleichzeitig wirkt Nick Cave auch fast immer mit an oder nimmt Einfluss auf die Gestaltung der sogenannten „Coverart“ seiner Alben und anderen Veröffentlichungen, wobei es auch hier Inszenierungen seiner selbst gibt, die theologische Implikationen zulassen⁴⁷. Wo erforderlich und ergiebig, werden zudem zeitgeschichtliche und biographische Hintergrundinformationen berücksichtigt.

Die Behandlung, Analyse und Interpretation des umfangreichen, komplexen und für das Thema besonders ergiebigen ersten Romans in dieser Arbeit erfordert schließlich ein noch strukturierteres und kleinschrittigeres Vorgehen, das sich von der Bearbeitung dramaturgisch-kompositorischer Aspekte über eine formkritische Analyse bis zur besonderen Begutachtung und Interpretation intertextueller Bezüge und schließlich theologischer Motive erstreckt.

Die am Ende jedes Kapitels dieser Arbeit zusammengefassten Ergebnisse werden im Schlusskapitel der Untersuchung dann eingeordnet, evaluiert und auf den Ergebnispunkt gebracht. Dabei werden die in dieser Einleitung in Kap. 1.3 benannten Aspekte, Relationen und Dimensionen der spannenden Theologie im Werk von Nick Cave wieder aufgenommen und als Deutungsraaster zur Anwendung gebracht.

genüber Single und Album mit lose zusammengestellten Einzelsongs einerseits sowie Rockmusicals und Rockopern andererseits vor.

⁴³ Vgl. beispielsweise dessen programmatisches 1. Album des Jahres 1965 „*Bringing It All Back Home*“, eine deutliche Anspielung auf seine ursprüngliche Beheimatung in der Rock'n'Roll Tradition, zu der er mit diesem Album zurückkehrt, dessen 1. Hälfte (Folk-)Rocksongs enthält, die mit einer Band eingespielt worden sind.

⁴⁴ Vgl. deren 1967er Album „*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*“, auf dem und mit dem sie bis hinein in die legendäre Cover-Kunst in die Rollen eben dieser fingierten Band schlüpfen.

⁴⁵ Vgl. zum künstlerischen Phänomen und Konzept des Gesamtkunstwerkes überhaupt Anke Finger, *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen 2006.

⁴⁶ Damit sind Texte gemeint, die sich neben oder abseits der eigentlichen Songtexte auf den Albumcovern oder in den Booklets der Alben finden. Vgl. zum Phänomen der Paratexte insgesamt in ihrer phänomenologischen Vielfalt das instruktive Buch von Gérard Genette, *Paratexte – Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1510, Frankfurt am Main 1989.

⁴⁷ Pars pro toto sei hier hingewiesen auf das Foto von Nick Cave auf dem Umschlagbild seiner „*Complete Lyrics*“ in der Edition von 2007 (siehe Anm. 1 für die spätere, bis 2007 textlich identische Edition von 2013, die allerdings ein anderes Titelbild aufweist). Es zeigt Nick Cave mit einer großen Sonnenbrille, in deren verspiegelten Gläsern sich die monumentale Statue des segnenden Christus („*Christo redentor*“), des über der Stadt thronenden Wahrzeichens Rio de Janeiros, spiegelt. Ein Hinweis darauf, dass Nick Cave in seinem Werk, speziell in seinen Songtexten, auf diesen Christus und seine Bedeutung Bezug nimmt, dass er im doppelten Sinne des Wortes Christus reflektiert. Denn die Art und Auswahl dieses Fotos wird Nick Cave als bewusst und reflektiert agierender Künstler kaum dem Zufall überlassen haben.

Zum Abschluss dieser Prolegomena muss noch auf einen hermeneutisch-interpretatorischen Vorbehalt bei der Untersuchung und Analyse weiter Teile des Werkes von Nick Cave hingewiesen werden, der anhand folgender Aspekte evident wird:

- Es gibt selten bis nie eindeutige Äußerungen des Künstlers selber zu seinen Werkstücken, die dann den exklusiv einen klaren Weg für Interpretation und Analyse aufzeigen.
- Analog zu der oft zu beobachtenden Tendenz und Verfahrensweise seines Idols Bob Dylan in Interviews muss hingegen damit gerechnet werden, dass mindestens manche Interviewaussagen von Nick Cave eher einer Verschleierungs- als einer Offenbarungstaktik geschuldet sind⁴⁸. Das heißt: nicht jede derartige Aussage kann und darf prinzipiell unbedenklich als erkenntnisleitende Hilfestellung bei der Werkanalyse herangezogen werden. Hier muss vielmehr genau hingesehen werden, wie es um die Glaubwürdigkeit der einzelnen Interviewaussagen im Ganzen des Settings eines Interviews bestellt ist.
- Des Weiteren gilt es zu berücksichtigen, dass viele im Folgenden zu untersuchende Werkstücke eindeutig mehrdeutig sind. Das reicht von einer bewusst angelegten Offenheit über eine beabsichtigte Mehrfachcodierung, die ohnehin als Signum oder sogar notwendiger Faktor von Popkultur einzuordnen ist, bis zu einer schon durch die Form z.B. eines Songs bedingten Uneindeutigkeit. Hier zeigt sich ein grundsätzlich zu beachtender Aspekt bei der kulturtheologischen Untersuchung popkultureller Werkstücke.

1.5 Zum Forschungsstand

1.5.1 Selbstverortung im bisherigen Diskurs zu Nick Cave

Für die spezielle Themenstellung und Aufgabe dieser Arbeit ist jetzt in der Konsequenz des bisher Dargelegten ein Zweifaches festzuhalten:

1. Die theologische Interpretation des Werkes von Nick Cave hat, sofern es entsprechende Anhaltspunkte z.B. intertextueller und oder biographischer Art gibt, ihr Recht.
2. Diese theologische Interpretation hat unter den benannten, überprüfbaren Bedingungen ihr Recht als eine Herangehensweise, ein hermeneutischer Schlüssel unter anderen.

Vor diesem prinzipiell skizzierten Hintergrund geht es jetzt darum, den bisherigen Forschungsstand zu Nick Cave und seinem vielschichtigen Werk darzulegen.

Dabei ist zunächst zu konstatieren, dass es zwei unterschiedliche Stränge, Bereiche oder Herangehensweisen in der Darstellung und Auseinandersetzung mit Nick Cave und seinem Œuvre gibt: Da ist zum einen der relativ breite, nichtwissenschaftliche, eher allgemeinver-

⁴⁸ Der kausale Hintergrund für dieses bei Bob Dylan wie bei Nick Cave zu beobachtende Phänomen ist zum einen darin zu sehen, dass es beiderseits mancherlei negative Erfahrungen mit Journalisten gab. Bei Bob Dylan sei nur an Alan J. Weberman erinnert, der Anfang der 1970er Jahre nicht davor zurückschreckte, den Müll von Familie Dylan zu durchwühlen und zu analysieren. Bei Nick Cave hingegen gibt es eine lange Leidensgeschichte im Hinblick auf sich moralisch aufspielenden Enthüllungsjournalismus bezüglich seiner jahrelangen Heroinsucht. Sein zynischer Song „Scum“ ist ein Produkt dieser Geschichte (vgl. Cave, Complete Lyrics, 119f.). Zum anderen gilt ebenfalls für beide Künstler, dass sie das Instrument von Interviews auch gerne ab und zu zum Zwecke der eigenen Mystifizierung und Legendenbildung einsetzen, ein Verfahren, das speziell Dylan bereits in den 1960er Jahren fast schon perfektioniert hat.

ständige und oft bis primär musikjournalistische Diskurs zu Nick Cave als Person und Popkünstler und den diversen Songs, Alben und weiteren Aspekten und Veröffentlichungen seines Gesamtwerkes von Ende der 1970er Jahre bis heute. Und es gibt zum anderen den wissenschaftlich-interdisziplinären Diskurs zu Nick Cave und seinem Werk, der erst vor wenigen Jahren begonnen hat und so bislang vorwiegend aus zwei Sammelbänden mit kritischen Essays verschiedener Wissenschaftler/innen und Forscher(inne)n aus unterschiedlichen Fachrichtungen und Disziplinen⁴⁹ besteht und genau einer Monographie von Roland Boer⁵⁰.

Dass ca. 90 % der Texte oder ganzen Bücher in diesen Diskursen auf Englisch geschrieben worden sind und vorliegen, sei noch am Rande erwähnt.

Ich beginne mit dem nichtwissenschaftlichen Diskurs, bei dem sich vier Bereiche oder Sparten differenzieren lassen: 1. Die Biographien. 2. Einführungen in einzelne Alben oder das gesamte Werk. 3. Interviews. Und 4. Vereinzelte Beiträge und Rezensionen in Zeitschriften und Internetmagazinen.

ad 1. Die drei bislang vorliegenden Biographien sind allesamt in den 1990er Jahren erschienen. Das Werk von Robert Brokenmouth aus dem Erscheinungsjahr 1996 zeigt schon in seinem Titel⁵¹, worauf es konzentriert ist, nämlich die frühe Schaffensphase von Nick Cave bis zum Ende von The Birthday Party in 1983. Die stärker als Werkbiographie angelegte Publikation von Ian Johnston⁵² aus dem Jahr 1995 ist für die Zeit mit den Bad Seeds ab 1984 erheblich ergiebiger und insgesamt weniger reißerisch geschrieben. Die auf Deutsch geschriebene und 1999 publizierte Bildbiographie des deutschen Musikjournalisten Maximilian Dax⁵³, inzwischen Chefredakteur des alternativ bis unabhängig angehauchten Musikmagazins „Spex“, ist in dieser Troika am stärksten als Werkbiographie angelegt und enthält zum Teil eingehende Interpretationen von Songs und anderen Werkstücken.

ad 2. Besonders relevant ist in dieser Rubrik das 2005 erschienene, streng publikationschronologisch angelegte Werk von Amy Hanson⁵⁴, das sowohl eine einzigartige Übersicht über das vielfältige und weitreichende Gesamtwerk von Nick Cave erlaubt als auch eine oftmals profunde Einführung in die einzelnen Werkstücke und ihre Entstehung bietet. Dieser Einschätzung korrespondiert die Tatsache, dass Amy Hanson für den von 2009 bis 2012 sukzessive neu editierten Backkatalog der Studioalben von Nick Cave and The Bad Seeds jeweils die Einführung für das beiliegende Booklet geschrieben hat, eine Aufgabe, für die sie offenbar offiziell von Nick Cave bzw. seiner Plattenfirma Mute Records angefragt und gewonnen wurde.

⁴⁹ Vgl. hierzu den entsprechenden Überblick unter der Überschrift „Notes on Contributors“ in dem ersten dieser beiden Sammelbände: Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave, hg.v. Karen Welberry und Tanya Dalziel, Farnham und Burlington 2009 (im Folgenden: Cultural Seeds), VII – IX.

⁵⁰ Roland Boer, Nick Cave. A Study of Love, Death and Apocalypse (Studies in Popular Music), Paperback edition Equinox Publishing Sheffield and Bristol 2013 (im Folgenden: Roland Boer, Nick Cave).

⁵¹ Robert Brokenmouth, Nick Cave – The Birthday Party and other epic adventures, London 1996 (im Folgenden: Brokenmouth, Nick Cave).

⁵² Ian Johnston, Bad Seed – the biography of Nick Cave (im Folgenden: Ian Johnston, Bad Seed), London 2007 (unveränderter Nachdruck von 1995).

⁵³ Maximilian Dax, illustrated biography (siehe Anm. 16).

⁵⁴ Amy Hanson, Kicking Against The Pricks: An Armchair Guide to Nick Cave, London 2005 (im Folgenden: Amy Hanson, Armchair Guide).

Weiter sind hier anzuführen die jeweiligen Einleitungstexte zu den einzelnen Alben von Nick Cave and The Bad Seeds, die – größtenteils von James oder kurz: Jim Slavunos, einem der Drummer der Bad Seeds, geschrieben – auf der offiziellen Homepage von Nick Cave unter der Rubrik „Music“ dem einzelnen Album zugeordnet sind⁵⁵ und zum Teil hilfreiche Hintergrundinformationen enthalten.

ad 3. Für die Sparte Interviews weise ich auf den umfangreichen und profunden Sammelband hin, den der englische Musikjournalist Mat Snow in 2011 publiziert hat⁵⁶. Dieser umfasst Interviews mit Nick Cave von der frühesten Zeit mit „The Boys Next Door“ an bis zum Jahr 2008. Darunter finden sich eingehende und tief grabende Gespräche mit einem partiell auskunftsfreudigen Nick Cave sowie mitunter auch gute Einführungen in einzelne Alben.

ad 4. Bleibt noch der Hinweis auf die Legion an unterschiedlichsten Einzelbeiträgen, Rezensionen uam. in Zeitschriften und Internetmagazinen. Zum letztgenannten zählen auch meine beiden eigenen Beiträge zu Nick Cave in dem von Andreas Mertin editierten Internetmagazin für Kunst/Kultur/Theologie/Ästhetik⁵⁷.

Im Hinblick auf den wissenschaftlichen Diskurs zu Nick Cave und seinem Werk weisen die beiden, hierzu vorliegenden Sammelbände mal mehr mal weniger streng wissenschaftlich ausgerichtete kritische Essays auf, die sich mit verschiedensten Facetten des Werkes von Nick Cave befassen. Dabei ist beiden Sammelbänden gemein, dass sie die einzelnen Beiträge ihrer Autor(inn)en zu Sachgruppen zusammengefasst präsentieren. Ich fange mit dem bereits angeführten Band „*Cultural Seeds*“ an, dessen insgesamt zwölf Essays jeweils den drei Bereichen „PART I CULTURAL CONTEXTS ... PART II INTERSECTIONS ... PART III THE SACRED“⁵⁸ zugeordnet sind. Aus dem 1. Teil ist dabei besonders hinzuweisen auf den Beitrag von Karen Welberry⁵⁹, die Nick Caves Kunst in den kulturgeschichtlichen Kontext Australiens einordnet. Der 2. Teil enthält einen instruktiven, allerdings die theologischen Bezüge so gut wie ganz außer Acht lassenden Beitrag von Carol Hart zu Nick Caves 1. Roman „*And the Ass Saw the Angel*“⁶⁰ unter besonderer Berücksichtigung und Betonung seiner Affinität zur Gattung der Gothic novel. Weiter gibt es hier einen Essay von Adrian Danks zum Thema „*Nick Cave and the Cinema*“⁶¹ und einen klugen Beitrag von Angela Jones zur Einordnung des Grinderman-Projekts⁶², mit dem Nick Cave 2007 an den Start ging. Von besonderem Interesse für

⁵⁵ Vgl. hierfür beispielhaft den Essay von Jim Slavunos zu dem 1997er Album „*The Boatman’s Call*“: <http://www.nickcave.com/music/nickcaveandthebadseeds/the-boatmans-call/child-page-01/> - aufgerufen am 19.02.2014.

⁵⁶ Mat Snow (Hg.), *Nick Cave - Sinner Saint: The True Confessions. Thirty Years of Essential Interviews* (im Folgenden: *Mat Snow, Essential Interviews*), London 2011.

⁵⁷ Siehe www.theomag.de – aufgerufen am 19.02.2014. Siehe außerdem Anm. 21 und Anm. 146 in Kap. 2.1.3 dieser Arbeit.

⁵⁸ *Cultural Seeds*, Contents, V - VI.

⁵⁹ Karen Welberry, *Nick Cave and the Australian Language of Laughter*, in: *Cultural Seeds* (im Folgenden: *Welberry, Laughter*), 47 - 64.

⁶⁰ Carol Hart, *And the Ass Saw the Angel: A Novel of Fragment and Excess*, in: *Cultural Seeds* (im Folgenden: *Carol Hart*), 97 - 108.

⁶¹ Adrian Danks, *Red Right Hand: Nick Cave and the Cinema*, in: *Cultural Seeds* (im Folgenden: *Adrian Danks, Red Right Hand*), 109 – 121.

⁶² Angela Jones, *Grinderman: All Stripped Down*, in: *Cultural Seeds* (im Folgenden: *Angela Jones, Grinderman*), 123 – 136.

meine Fragestellung ist in diesem Sammelband natürlich dessen 3. Teil „*THE SACRED*“⁶³. Hier finden sich neben Beiträgen zu Nick Cave und dem Elvis-Mythos⁶⁴ sowie zur Melancholie und Kreativität in Nick Caves Love Songs⁶⁵ zwei Essays mit herausragender Relevanz für unsere Themenstellung: Robert Eaglestones Beitrag „*From Mutiny to Calling upon the Author: Cave’s Religion*“⁶⁶ und Lyn McCreddens Ausführungen zu „*Fleshed Sacred: The Carnal Theologies of Nick Cave*“⁶⁷. Auf beide Beiträge wird gleich noch einzugehen sein.

Zuvor werfe ich einen Blick auf den zweiten wissenschaftlichen Sammelband, den John H. Baker unter dem Titel „*The Art of Nick Cave - New Critical Essays*“⁶⁸ 2013 herausgegeben hat. In diesem Band begegnen insgesamt 5 Teile, denen die einzelnen, hier zusammen fünfzehn Beiträge zugeordnet sind: „*PART I: Cave, the Songwriter ... PART II: Murder Ballads ... PART III: Film and Theatre... PART IV: Influences ... PART V: Sacred and Profane*“⁶⁹. Der für meine Themenstellung entscheidende 5. Teil enthält als einzigen, hier durchgängig für mein Thema relevanten Beitrag einen Essay von John H. Baker selber⁷⁰, in den nach einer Einführung in die beiden Beiträge von Robert Eaglestone und Lyn McCredde kurz einzuleiten ist.

Schließlich befasse ich mich dann mit einer Einführung in die eine, im Herbst 2012, also ebenfalls auf der Zielgeraden meiner eigenen Arbeit erschienene und im Jahr darauf als Paperback-Edition veröffentlichte, wissenschaftliche Monographie zu Nick Caves Kunst, die der australische Research Professor Roland Boer verfasst hat.

Zunächst aber widme ich mich nun dem fundierten Beitrag von Robert Eaglestone „*From Mutiny to Calling upon the Author: Cave’s Religion*“⁷¹, in welchem er sich mit Nick Caves Religion und ihrer Entwicklung auseinandersetzt. Eaglestone beginnt mit einem methodisch wie inhaltlich relevanten Hinweis darauf, dass im Hinblick auf Nick Cave zwischen der privaten und der öffentlichen, kulturschaffenden Person zu unterscheiden sei. Aussagen über sein religiöses Verständnis seien stets auf den Künstler Nick Cave bezogen, da religiöse Auffassungen bei ihm untrennbar mit dem künstlerischen Bereich verbunden seien.

Im Anschluss daran entfaltet und untermauert Eaglestone seine Hauptthese: Das Bemerkenswerte an Nick Caves Art, mit Religion umzugehen, sie ins Spiel zu bringen, an sei-

⁶³ Siehe Anm. 58.

⁶⁴ Nathan Wiseman-Trowse, Oedipus Wrecks: Cave and the Presley Myth, in: Cultural Seeds, 153 – 166.

⁶⁵ Tanya Dalziel, The Moose and Nick Cave: Melancholy, Creativity and Love Songs, in: Cultural Seeds, 187 – 201.

⁶⁶ Robert Eaglestone, From Mutiny to Calling upon the Author: Cave’s Religion, in: Cultural Seeds (im Folgenden: Robert Eaglestone), 139 - 151.

⁶⁷ Lyn McCredde, Fleshed Sacred: The Carnal Theologies of Nick Cave, in: Cultural Seeds (im Folgenden: Lyn McCredde), 167 – 185.

⁶⁸ John H. Baker, The Art of Nick Cave – New Critical Essays, Bristol, UK/Chicago, USA 2013 (im Folgenden: The Art of Nick Cave). Wegen des im Hinblick auf die Entstehung und Fertigstellung meiner eigenen hier vorliegenden Untersuchung späten Erscheinungstermins dieses 2. Sammelbandes konnte ich nicht mehr alle dort aufgeführten Beiträge intensiv bearbeiten, deren Titel jedoch auch fast durchgängig in andere Themenbereiche führen. Stattdessen musste ich mich auf den Beitrag von John H. Baker (siehe Anm. 70) selber fokussieren.

⁶⁹ AaO, V – VI.

⁷⁰ John H. Baker, ‚There is a Kingdom‘: Nick Cave, Christian Artist? In: The Art of Nick Cave (im Folgenden: Baker, Kingdom), 219 – 237.

⁷¹ Robert Eaglestone, 139 – 151.

ner Theologie ist, dass er diesen Bereich, diese Dimension des Lebens nicht von anderen Bereichen und Dimensionen separiert. Sein Werk „*is expressly and throughout suffused with religious ideas, or... uses religious ideas to examine existential issues of love and death, among many others.*“⁷² Entgegen der allgemeinen Tendenz der Moderne, Religion zum Privatissimum zu erklären und konsequent von anderen Lebensbereichen und –themen abzutrennen, liegt Nick Cave vielmehr daran, die Sphären und Dimensionen von Religion, Transzendenz und Gott einerseits sowie von Immanenz, Leiden und Liebe sowie Kreativität andererseits zusammenzubringen und zu halten. Eaglestone beruft sich in diesem Zusammenhang auf Nick Caves Abhandlungen „*The Flesh Made Word*“⁷³ und „*The Secret Life of the Love Song*“⁷⁴ und konstatiert, dass sich bei Nick Cave im Liebeslied als Ausdruck seiner Kunst nicht nur Eros und Agape vermischen, sondern auch Ärger, Angst, Verlust, Transzendenz und Endlichkeit, kurz alles, was das Leben ist und ausmacht. „*Rather, it is to say that what is Nick Cave could not be Nick Cave without this suffusion in religion, without this denial of the separation of spheres characteristic of modernity and thus his life-long religious aesthetic.*“⁷⁵

Auf der Basis der Differenzierung zwischen religiöser Sensibilität und religiöser Rhetorik meint Eaglestone dann zu erkennen, dass Nick Cave mindestens idealiter von einer unmittelbaren Erfahrung von Gott bzw. von einer unvermittelten Erfahrbarkeit des Göttlichen ausgehe und so gesehen eine romantische bis mystische Theologie offenbare. Seine Entwicklung in der Relation zu Religion hat demnach weniger mit der Lektüre des ATs oder des NTs zu tun⁷⁶ als mit dem Verhältnis von religiöser Rhetorik und dem Traum einer unmittelbaren Beziehung zu Gott. So unterscheidet Eaglestone verschiedene Phasen bei Nick Cave im Verhältnis zu Religion bzw. Gott und kommt zu einer vergleichsweise differenzierten Sicht: Nach einer Phase der Dominanz alttestamentlicher Motive bis zur Mitte der 1980er Jahre gebe es seit den Alben „*Your Funeral, My Trial*“ und „*Tender Prey*“ eine offensichtliche Entwicklung hin zu einer Kombination von und Spannung zwischen AT- und NT-Rhetorik und Sensibilität. Einen weiteren Entwicklungsschritt markiere dann „*The Boatman’s Call*“ von 1997 mit seiner expliziteren und klareren, einheitlicheren und stärker ästhetisch ausgerichteten Herangehensweise an das Themenfeld Religion und Theologie. In seinem aktuellen Werk (2007 und 2008) gehe er dann sogar explizit theologischen Fragen wie der Theodizee nach⁷⁷.

Meine folgende Untersuchung der diversen Werkstücke von Nick Cave wird zeigen, ob Eaglestones oben referierte Hauptthese sich halten lässt – eine Frage, die auch an den von mir so genannten und mit Eaglestones Hauptthese verknüpfbaren 2. Punkt spannender Theologie bei Nick Cave (siehe oben) zu stellen ist. Zudem wird zu fragen sein, ob Eaglestones Akzentuierung des romantischen Aspekts in Nick Caves Theologie adäquat ist oder nicht.

⁷² AaO, 140.

⁷³ Siehe hierzu meine Ausführungen in Kap. 3.1.1 dieser Arbeit.

⁷⁴ Vgl. dazu meine Darstellung und Interpretation in Kap. 3.1.3 dieser Untersuchung.

⁷⁵ Robert Eaglestone, 143.

⁷⁶ Dies spielt auf eine klassische, weil oft – unter anderem von Nick Caves langjährigem musikalischen Mitstreiter Mick Harvey - kolportierte Unterteilung an, derzufolge Nick Cave in den 1980er Jahren vom AT und in den 1990ern dann vom NT besessen gewesen sei. Vgl. dazu Robert Eaglestone, 145.

⁷⁷ Siehe aaO, 149f.

Als Zweites geht es jetzt um den Beitrag von Lyn McCredden mit dem Titel: „*Fleshed Sacred: The Carnal Theologies of Nick Cave*“⁷⁸. Ihre gleich zu Beginn des Essays dargebotene und entfaltete Hauptthese offenbart sich bereits im Titel ihres Essays und besagt: Es gibt bei Nick Cave eine tiefe und intensive Verstrickung des von ihr so genannten ‚Heiligen‘⁷⁹ in die menschlichen Dimensionen von ‚Fleisch‘ i.S.v. Körperlichkeit, Sinnlichkeit, Erotik und Gewalt. Das Heilige und das Profane stehen nicht neben- oder auseinander in Nick Caves Werk, sondern sind in einer dynamischen Beziehung aneinander gewiesen, stehen in einem konfrontativen Dialog miteinander. Die institutionelle Religion komme in seinen Songs nicht gut weg oder werde ignoriert. Aber: „*What we find stamped across his songs, over and over, is the dark, lonely figure of a man caught up in desire for a divine source or balm.*“⁸⁰ Das Heilige bei Nick Cave integriere und umfasse diverse Teile und Bereiche vom prophetischen Jesus über den christlichen Vatergott, den Aspekt alttestamentlicher Gewalt und Vergeltung bis zu menschlicher Liebe und sexueller Energie. Es manifestiere sich zudem in gewalttätiger Macht mit unbekanntem Fähigkeiten, im Abgründigen sowie in der Ausdehnung von Nick Caves eigenem Ego. Mit der für ihre Forschungen zum Phänomen der Intertextualität⁸¹ bekannt gewordenen Julia Kristeva gesprochen bzw. im Anschluss an ihre „*theory of abjection*“⁸² formuliert liege bei Nick Cave eine „*evolution of traditional religions into artistic forms of sacredness*“⁸³ vor. In Aufnahme dessen, was Nick Cave selber in seinem Song „*There is a Kingdom*“ von 1997 im Hinblick auf den Gesang eines Vogels bemerkt, schließt Lyn McCredden ihren Beitrag mit der Bemerkung: „*It is artists who are capable of not only singing up the sun, but doing it rapt in the mantle of darkness. Redemption is imagined by Cave, but rarely without the accompanying shadows of uncertainty. However, in the blackness of Cave’s imagined world – its violence and bloodletting... its often tragic eroticism – his characters... emerge – stagger forward, ... seduce you with their longing – clothed in both flesh and spirit.*“⁸⁴

Im Hinblick auf McCreddens Darlegungen wird die folgende Auseinandersetzung mit Nick Caves Werk zeigen, ob ihre Hauptthese der untrennbaren, dialektischen Verbindung von Heiligem und Profanem bei Nick Cave, die sich gut mit dem 3. und vor allem dem 4. Aspekt spannender Theologie bei Nick Cave nach meinem oben dargelegten Strukturraster verträgt, tragenden, essentiellen Charakter hat oder nicht. Auch hinsichtlich ihrer Evolutions- bzw. Transformationsthese, derzufolge sich die traditionelle Religion bzw. der Bereich des Heiligen auch bei Nick Cave in Kunst verwandele, bleibt abzuwarten und zu beobachten, ob sie verifiziert werden kann oder sich als irreführend entpuppt.

Der dritte hier zu behandelnde Beitrag ist derjenige von John H. Baker mit dem Titel: „*‘There is a kingdom’: Nick Cave, Christian Artist?*“⁸⁵ Bakers Interesse gilt der Erklärung von Nick Caves Haltung in Bezug auf Religion bzw. Theologie und Christentum. Ausgehend von der

⁷⁸ Lyn McCredden, 167 – 185.

⁷⁹ McCredden spricht hier im englischen Originaltext von „*sacredness*“ bzw. „*the sacred*“. Siehe aaO, 167.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. hierzu meine Ausführungen zu Beginn von Kap. 2.2.4 dieser Arbeit.

⁸² Lyn McCredden, 171.

⁸³ Ebd. Das hier normal gedruckte Wort ist im Original kursiv gedruckt.

⁸⁴ AaO, 184.

⁸⁵ Baker, Kingdom, 219 – 237.

Beobachtung eines künstlerischen und spirituellen Reifeprozesses bei Nick Cave und einer neuen Herangehensweise an Gott und vor allem Christus kommt Baker zu einer diesbezüglichen Einteilung von Nick Caves Werk in die bekannt plakativen Phasen einer AT- und einer NT-Periode⁸⁶. Die AT-Periode lässt er dabei grundsätzlich bis zum „*Murder Ballads*“-Album von 1996 andauern. Die Wendemarke sieht er dann in „*The Boatman’s Call*“ von 1997. Hinsichtlich der angeblich einseitig vom AT geprägten Schaffensphase sieht Baker eine exklusiv düster und negativ geprägte Sicht auf die Welt und das Leben in ihr, die mit den „*Murder Ballads*“ ihren Kulminationspunkt erreicht. „*Cave’s early theology involved a willing embrace of the Gnostic concept of a crippled, vicious God whose rotten creation only reflects His own wickedness. Cave’s protagonists roam a world whose corruption would find its ultimate expression in Murder Ballads*“⁸⁷. Dieses dann nicht mehr steigerungsfähige und gleichsam abgenutzte Konzept dessen, was Baker „*God hates us all*“⁸⁸ nennt, habe mit den „*Murder Ballads*“ in eine künstlerische Sackgasse geführt. Das Album „*The Boatman’s Call*“ und dort besonders der Eröffnungssong „*Into My Arms*“ sowie die in dieser Zeit entstandenen Essays hätten mit ihrem neuen Fokus auf der unkonventionellen, faszinierten Konzentration auf Christus den Weg zu einer künstlerischen Revitalisierung und Neuorientierung ermöglicht. Bakers Beschreibung dieses damit vollzogenen profunden Wechsels in Nick Caves Werk gipfelt in der Bemerkung: „*Cave seems to have reconciled himself to God through his vision of Christ as the exemplar of the artist, and this has profoundly changed his art.*“⁸⁹ Entscheidend dabei sei, dass Nick Cave in diesem Kontext nicht etwa Gott gefunden habe oder Christ geworden sei, sondern ein primär künstlerisches Interesse verfolgt habe und umsetze, indem er Christus quasi als den ultimativen Künstler sehe und darstelle. Seine annähernd romantische Theologie der engen Verwandtschaft bis Gleichsetzung von Gemeinschaft, Sprache, Imagination und Gott habe so gesehen eine fast exklusiv künstlerische Funktion und menschliche Ausprägung. „*Cave uses Christ to symbolize the artist. ... It is the humanity of Christ that attracts him.*“⁹⁰ Heil und Erlösung aber gebe es nicht durch Gott oder den Glauben an ihn, sondern – wenn überhaupt – bestenfalls durch kreative Inspiration wie dem Songwriting von love songs.

In Bezug auf Bakers Hauptthese, dass Nick Caves romantische Theologie eine primär bis exklusiv künstlerische Funktion habe und dass es neben diesem funktionalen theologisch-künstlerischen Interesse keine weitergehende Affinität des Künstlers Nick Cave zu den Themenfeldern Spiritualität und Religion, Theologie und Christusglaube gebe, wird die nachfolgende eingehende Untersuchung von Nick Caves Werk zu ihrer Verifizierung oder Falsifizierung führen bzw. den Beweis antreten müssen, dass sie ggf. zumindest zu kurz greift.

Schließlich geht es jetzt noch um eine kurze Darstellung dessen, was Roland Boer in seiner Monographie zu Nick Cave unter dem Titel: „*Nick Cave. A Study of Love, Death and Apoca-*

⁸⁶ Vgl. hierzu Anm. 76.

⁸⁷ Baker, Kingdom, 225.

⁸⁸ AaO, 223.

⁸⁹ AaO, 234.

⁹⁰ AaO, 233.

lypse“⁹¹ untersucht, dargelegt und analysiert hat. Boers Studie ist der erste Versuch einer wissenschaftlichen Würdigung und Analyse von Nick Caves Werk insgesamt unter besonderer Berücksichtigung von Caves spezifischem Interesse an der Bibel und an theologischen Themen. Dafür bezieht sich Boer ausdrücklich auch auf sehr frühe Werkstücke von Nick Cave aus dessen Zeit mit seiner ersten Band (The Boys Next Door und später dann The Birthday Party) inklusive seiner eher versprengten, weil nur in „King Ink“⁹² publizierten kurzen Prosatexte. Zwei weitere Besonderheiten kennzeichnen Boers Arbeit: Zum einen der Anspruch, nicht allein die Texte von Nick Cave zu untersuchen, sondern auch seine Musik selber und für sich genommen. Zum anderen die Heranziehung musikphilosophischer Ansätze, speziell von Ernst Bloch und Theodor W. Adorno, zur methodologischen und religionsphilosophisch-theoretischen Untermauerung seiner eigenen Lesart und Analyse von Nick Caves Kunst.

Boer gliedert seine insgesamt knapp 120 Seiten umfassenden Ausführungen in sieben Kapitel, die von Einleitung und Schluss gerahmt werden. Dabei zeigt sich bereits deutlich, dass er nicht chronologisch, sondern einer eigenen Systematik folgend vorgeht. Demgemäß befasst er sich mit Nick Caves – man könnte sagen – Beziehungsgeschichte mit der Bibel (Kap. 1)⁹³, der völligen Verderbtheit von Nick Caves literarischer Welt (Kap. 2)⁹⁴, der Phänomenologie der Apokalyptik und der Dominanz des Todes in seinem Werk (Kap. 3 und 4)⁹⁵, weiter mit der Kombination von Gott und Leiden in Nick Caves Love Songs (Kap. 5)⁹⁶, mit seiner speziellen Form der Christologie (Kap. 6)⁹⁷ sowie schließlich mit einer formkritischen Analyse der Spielarten und Gattungen von Songs bei Nick Cave in Verbindung mit vorwiegend Ernst Blochs musiktheoretischen Ausführungen (Kap. 7 und Konklusion)⁹⁸.

Der Schwerpunkt von Boers Auseinandersetzung mit Nick Cave „*is not primarily musical. Its concern is religion, or more specifically theology and the Bible in Nick Cave’s work.*“⁹⁹ Boer betont zudem, dass er kein rezeptionskritisches oder wirkungsgeschichtliches Interesse verfolgt. Er konzentriert sich vielmehr auf die Interpretationsmuster, die Nick Cave anwendet, auf dessen kreative Rekonstruktionen von Theologie und biblischen Motiven.

Boers Grundansatz begegnet dabei in der These: „*a deep affinity connects Bloch with Nick Cave*“¹⁰⁰. Auf Seiten Blochs sieht er diese Affinität in dessen Sensibilität für die utopischen und erlösenden Möglichkeiten „*embodied in music, ... and above all his realization of the interweaving of religion and music*“¹⁰¹. Seinem zweiten musiktheoretischen – man könnte fast sagen – Kronzeugen, nämlich Theodor W. Adorno, attestiert er „*the inescapable theological dimension of music*“¹⁰² akzentuiert und für die Problematik der „*separation of music*

⁹¹ Roland Boer, Nick Cave. Siehe Anm. 50.

⁹² Nick Cave, King Ink, London 1988, reprinted 1997 (im Folgenden: Nick Cave, King Ink).

⁹³ Roland Boer, Nick Cave, 1 – 15.

⁹⁴ AaO, 16 – 31.

⁹⁵ AaO, 32 – 58.

⁹⁶ AaO, 59 – 71.

⁹⁷ AaO, 72 – 84.

⁹⁸ AaO, 85 – 118.

⁹⁹ AaO, XI.

¹⁰⁰ AaO, XII.

¹⁰¹ AaO, XIII.

¹⁰² Ebd.

and lyrics in popular music“¹⁰³ sensibilisiert zu haben. Reifikation und Fragmentierung als Konsequenz und Begleiterscheinung dieses weit verbreiteten Separationsphänomens sind hier für Boer im Gefolge von Adorno der Schlüssel.

Im Ernstnehmen dieser Fragmentierung widmet sich Boer im Verlauf seiner Untersuchung zunächst Nick Caves literarischen Texten, dann seinen Songtexten und schließlich einer form- und gattungskritischen Untersuchung seiner „*changing forms of the song in three decades of musical production*.“¹⁰⁴ Die Hauptthese seiner Studie findet sich dann knapp zusammengefasst darin, dass Boer in Nick Caves Werk insgesamt „*the search for redemption in all its variety*“¹⁰⁵, also ‚die Suche nach Erlösung in ihrer ganzen Bandbreite‘, findet.

Im 1. Kapitel seiner Monographie untersucht Boer Nick Caves intensives Engagement in Sachen Bibel und Theologie. Dabei konstatiert er umfangreiche und zahllose biblische Bezüge in Gestalt von Zitaten, Anspielungen und Motiven, die von Anfang an und durchgängig Nick Caves Werk durchziehen und prägen: „*the Bible and theology saturate all of Cave’s writing*.“¹⁰⁶ Boer zufolge beeinflussen Bibel und Theologie außerdem die Form(en) von Nick Caves Songwriting, was sich an den bei ihm häufig begegnenden Formen von Hymnus und Klage gut belegen lässt. Nick Caves komplett idiosynkratische Interpretation und Funktionalisierung von Bibel und Theologie zeige sich schließlich darin, dass er versuche, die Interpretation seiner Biographie und seines Werkes, speziell seines biblisch-theologischen Engagements zu kontrollieren und zwar durch seine spezifische, symbiotische Mischung aus Autobiographie, Dominanz des gesungenen und geschriebenen Wortes und Christologie¹⁰⁷.

Nick Caves literarisches Werk steht im Zentrum des 2. Kapitels von Roland Boers Untersuchung. Hier entdeckt er in der calvinistischen theologischen Doktrin totaler Verderbtheit eine Art hermeneutischen Schlüssel zu Nick Caves literarischer Welt voller Verworfenheit, Inzest, Drogenmissbrauch uam. mit ihrer dialektischen Beziehung zur Erlösung. Unter besonderer Berücksichtigung der beiden Romane von Nick Cave, „*And The Ass Saw The Angel*“ von 1989 und „*The Death of Bunny Munro*“ von 2009, kommt Boer hier zu der Erkenntnis, dass in Nick Caves Werk nicht weniger als eine Dialektik der erlösenden Verderbtheit zu finden sei. In diesem Zusammenhang spricht er von drei Dimensionen dieser Erlösung, ihrer Ambivalenz, ihrer dialektischen und ihrer tiefen biblischen Natur und kommt zu der Konklusion: „*all of Cave’s literary work is in some sense a search for redemption, no matter how small or ambivalent the hint. Yet Cave has also realized that in a depraved world, redemption cannot be achieved on our own, for it must come from beyond human agency*.“¹⁰⁸

Die apokalyptische Dimension in Nick Caves Werk kommt dann im 3. Kapitel von Boers Arbeit in den Blick. Ausgehend von der Beobachtung, dass Nick Cave seine eigene apokalyptische Welt aus den Baubestandteilen biblischer Apokalyptik konstruiert, differenziert Boer

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ AaO, XIV.

¹⁰⁵ AaO, XV.

¹⁰⁶ AaO, 3.

¹⁰⁷ Siehe hierzu aaO, 14.

¹⁰⁸ AaO, 31.

jetzt zwischen drei sich allerdings überlappenden Zonen, in denen die apokalyptische Dimension von Caves Musik begegne: er spricht von a) Gottes Zorn, b) Caves Trinität und c) Auflösung. Der Zorn komme von und richte sich gegen Gott. Er ist nach Boer vorwiegend präsent und virulent im biblischen Motiv, in der „*apocalyptic vignette*“¹⁰⁹ der Sintflutgeschichte aus 1. Mose 6 – 9. Auf dieser biblischen Basis begegne die Flut als wiederkehrendes Motiv in zahlreichen Songs. In der Zone von Caves Trinität aus Mord, Vernichtung und Grausamkeit macht Boer drei Untergruppen von Songs aus: zum einen solche mit konventioneller biblischer Apokalyptik, zum anderen Songs, die den Einsatz von Apokalyptik „*in relation to drugs and love songs*“¹¹⁰ bieten und schließlich solche, die durch eine Überlappung mit Mord-Songs gekennzeichnet sind. Im Bereich der Auflösung gehe es endlich um zarte Hinweise der Erlösung. Diese macht Boer aus in Gestalt der in Nick Caves apokalyptischer Welt quasi eingebauten Erwartung von oder Sehnsucht nach Erlösung bzw. Rettung „*usually in the context of love*“¹¹¹. Die dafür von Boer ins Feld geführten späteren Songs von Nick Cave seien durch eine Spannung apokalyptischer Hoffnung gekennzeichnet. In diesem Kontext sei ergo nicht ein großartiger Sieg oder ein glorreiches Ende alles Negativen angesagt. Stattdessen gelte hier bei Nick Cave: „*We may not be able to stop such a cataclysmic end, but there are one or two things that may offer a glimpse of hope – the smallest act of love in the midst of pain and suffering may actually make a difference.*“¹¹²

Im 4. Kapitel geht es weiter um das Thema Tod, das in Nick Caves Werk auffallend und stark präsent sei und in folgenden Differenzierungen begegne: Es betrifft nach Boer die musikalische Form und den lyrischen Inhalt bei Nick Cave. Es gibt individuellen und kollektiven Tod, den zugeführten und den erlittenen Tod sowie ein spezifisches Interesse an der Frage nach dem Danach. Zudem dominiere das Thema Tod mit den „*Murder Ballads*“ von 1996 schließlich sogar ein komplettes Album. Boer konzidiert, dass die Fixierung auf den Tod als Thema in der Rockmusik, speziell im Punk, weit verbreitet sei. Die Dualität von Liebe und Tod werde bei vielen Rockmusikern zum Thema, da diese oft eine Obsession hinsichtlich ihrer eigenen Sterblichkeit entwickelten. Nick Cave jedoch geht Boer zufolge noch darüber hinaus: Durch seinen Fokus gerade auf die gewalttätigen, von Gewalt gekennzeichneten Modi des Todes bringe er den Tod zurück ins Spiel und zwar als Teil des Lebens, von dem er nicht getrennt werden könne. „*Cave’s attention to death goes some way towards countering the reification and fragmentation that severs death from life... Even more, his concern with the nature of the horror-inducing annihilation in the state of death, as well as his metaphoric explorations of what may well happen after death, manifest not a doctrinaire position, whether religious or materialist, but a realistic position in which we can speak only in image, metaphor and myth.*“¹¹³ Nick Cave hat demzufolge hier wie auch sonst keine doktrinaire Position, sondern eine realistische, weshalb er sich gerade dem Thema Überwindung des Todes vorwiegend metaphorisch tastend annähert und widmet.

¹⁰⁹ AaO, 35.

¹¹⁰ AaO, 38.

¹¹¹ AaO, 41.

¹¹² AaO, 42.

¹¹³ AaO, 58.

„*God, Pain and the Love Song*“¹¹⁴ bilden sodann den thematischen Fokus des 5. Kapitels in Boers Monographie. Dabei bietet er eine sehr schematisch-systematische Vorgehensweise, indem er zwischen den vier logischen Kategorien und Kombinationsmöglichkeiten der hier entscheidenden Termini und Größen Gott und Leiden differenziert: Ohne Leiden und ohne Gott; ohne Leiden und mit Gott; mit Leiden und ohne Gott; mit Leiden und mit Gott. Der ersten Kategorie ordnet er ‚säkular sentimentale‘ bis uninspiriert schmalzige Songs aus dem Nick Cave Kosmos zu. In die zweite Kategorie subsumiert er seines Erachtens ‚leidensfrei göttliche‘ Songs. Hier sieht er „*the fusion of the love of and faith in a woman with the love of and faith in God*“¹¹⁵ am Werk und spricht von dem „*feature of Cave’s love songs ... what may be called Cave’s Trinity. Not the father, son and holy spirit, but God, Cave and woman, with the outcome that God and the woman merge into one.*“¹¹⁶ Die dritte Kategorie füllt Boer sodann mit nach seinem Dafürhalten ‚leidvoll säkularen‘ Songs, die angeblich keinerlei (biblisch-)theologische Bezüge aufweisen. Und für die vierte und letzte Kategorie benennt er seines Erachtens ‚brutal göttliche‘ Songs sowie den Essay von Nick Cave unter dem Titel „*The Secret Life of the Love Song*“¹¹⁷, wozu er ausführt: „*God is omnipresent (in this lecture), but all his [=Nick Cave’s] comments about God, the Bible and Jesus boil down to the simple argument that the love song is a prayer. ... that realization begins to make some sense of ... Cave’s Trinity of woman, God and himself. Quite simply, the love song as a prayer is addressed to God as much as it is addressed to the woman.*“¹¹⁸

Das 6. Kapitel dreht sich um Nick Caves Christologie, die nach Boers Einschätzung einen deutlich häretischen Zug aufweist. Damit meint er vor allem, dass Nick Cave der Kirche¹¹⁹ und ihrer Lehre skeptisch gegenüberstehe und sich stattdessen schwerpunktmäßig auf die seines Erachtens sensible, kreativ-künstlerische und missverstandene Figur Christi beziehe, welcher den stetigen Kampf des Glaubens und die Bedeutung des Lebens in Relation zu Gott verkörpere. Nick Cave nehme für seine Christologie verschiedene vorhandene Elemente auf und verschmelze sie mit Eigenem zu einem individuell künstlerisch konfigurierten christologischen Mosaik. Dies passe zu dem von der liberal-bourgeoisen Tradition geprägten Ansatz der Akzentuierung des autonom und authentisch kreativ-künstlerisch tätigen und dabei freien Individuums, der auch Nick Caves höchst idiosynkratischer Christologie zugrunde liege, was letztlich positiv verstanden Häresie sei und meine: „*heresy is the best word for both this Christology and for the ideology of the authentic individual. After all, is not heresy the ability to make a choice, from haireisis, the ability of an individual to strike on a path of his or her own?*“¹²⁰ Nick Caves in diesem Sinne häretische Christologie verdanke sich dabei der spezifi-

¹¹⁴ AaO, 59.

¹¹⁵ AaO, 63.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Cave, Complete Lyrics, 1 – 19.

¹¹⁸ Roland Boer, Nick Cave, 68.

¹¹⁹ Dass Boer in seiner Monographie bisweilen oberflächlich undifferenziert bleibt und vorgeht, erhellt schon dieses kleine Beispiel, wo er zu Beginn dieses 6. Kapitels einmal mehr von „*the church and its teaching*“ spricht, ohne zu verdeutlichen, welche Kirche konkret er hier meint und im Blick hat: die anglikanische Herkunftskirche von Nick Cave, die römisch-katholische Kirche, alle christlichen Kirchen oder...? Siehe aaO, 80.

¹²⁰ AaO, 83.

schen Ideologie der Aufklärung mit ihrer Betonung des sakrosankten und unantastbaren Individuums.

Im 7. Kapitel widmet sich Roland Boer schließlich noch der eingehenden Analyse der musikalischen (Song-)Formen von Nick Caves Werk, die seines Erachtens insgesamt ein komplexes Muster auf der Suche nach musikalischer Erlösung bieten. Dafür stellt Boer zunächst die Hypothese einer besonderen Affinität zwischen Nick Caves Schaffen und Ernst Blochs Musikphilosophie insbesondere durch die dialektischen Eigenschaften der Musik selber auf. Beide verbinde überdies die Wertschätzung „*of both the theological and utopian, or theo-utopian dimensions of music.*“¹²¹ Musik nehme in weiten Teilen die Rolle der verschwindenden bzw. sich auflösenden Religion ein und an. Für Boer hat Musik eine dialektische Funktion in der Antizipation von Utopie, denn sie negiert und transformiert die Religion oder hebt die in ihr inkorporierte Hoffnung auf. Auch bei Nick Cave sind Boer zufolge Musik und Religion untrennbar miteinander verwoben. Theologie habe einen zentralen Stellenwert für das Verständnis von Ernst Blochs und Nick Caves Werk. Und Musik funktioniere bei beiden als Aufhebung von Theologie, wobei Aufhebung hier dialektisch transformativ zu verstehen ist.

Vor diesem Hintergrund kommt Boer zu folgender Differenzierung im Hinblick auf die Songkategorien und ihre Entwicklung bei Nick Cave: Die erste Grundform ist der „*anarchic song*“¹²² mit seiner Variante oder Fortentwicklung, dem „*discordant song*“¹²³. Beide geben nach Boer der totalen Verderbtheit der menschlichen Existenz in Nick Caves Kunst Stimme und Ausdruck. Die Antithese dazu liefern die beiden Songgattungen der „*hymn*“¹²⁴ als melodioser Widerpart einerseits und der „*lament*“¹²⁵ als Untergruppe mit ebenfalls tief verwurzeltem biblischem Erbe andererseits, die zusammen mit der hier anhängigen Variation des „*sinister song*“¹²⁶ die zweite Grundform bilden. Für Boer zeigt die Antithetik dieser beiden Song-Grundformen, dass Nick Cave eine komplett andere, dritte Song-Grundform als Synthese benötigt. Diese liege vor in Gestalt des „*dialectical song... the full, adrenalin-pumping resolution. Now we have the splendour of the anarchic/discordant song, but in a way that dialectically overcomes the discordant nature by allowing each element to flourish fully.*“¹²⁷

Wichtig dabei sei, dass die stets nur partiell zu erzielende Erlösung nur durch die Spätform des dialektischen Songs zu erzielen sei, in welchem allerdings der frühere anarchische Song zu voller Blüte und Herrschaft gelange. So gesehen führe die Erkenntnis und Feier der vollen Verderbtheit des anarchischen und disharmonischen Songs im dialektischen Song schließlich zu der von Nick Cave angestrebten musikalischen Erlösung. Diese aber könne bei Nick Cave niemals als sicher gelten: „*one is always afraid that it may slip away, or that God may not, in the end, have decided to save us after all.*“¹²⁸

¹²¹ AaO, 85.

¹²² AaO, 90.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd. Dabei handelt es sich um eine Art Aufeinandertreffen von ‚Hymnus‘ und ‚disharmonischem Song‘.

¹²⁷ AaO, 91.

¹²⁸ AaO, 111.

Die Suche nach Erlösung bildet schließlich nicht nur das Thema des Schlusskapitels in Boers Studie, sondern stellt nach seinem Dafürhalten gleichzeitig das heimliche bis offensichtliche Schlüsselmotiv in Nick Caves Werk insgesamt dar. Damit, nämlich hinsichtlich dieser Suche, diesem Streben nach schwer erreichbarer Erlösung in und durch Musik und Literatur steht Nick Cave für Boer in einer Reihe mit Künstlern wie Ludwig van Beethoven, Willie Nelson und Bob Dylan. Im Hinblick auf Nick Caves Streben nach Erlösung beschreibt Boer eine Entwicklung in fünf Stufen: 1. Die Abwesenheit der Erlösung und der Spott über sie bzw. ihre angebliche Möglichkeit, wofür Nick Caves erster Roman ein Beleg sei. 2. Die Erlösung durch Ästhetik als klassisch bildungsbürgerliche Option, wie sie Colin Cave, der Vater von Nick Cave, vertreten habe; eine Option, die der Sohn jedoch skeptisch beurteile. 3. Die Liebe als weitere Möglichkeit, mit der Nick Cave auch eher kämpfe, wie sein nicht endendes Streben nach dem perfekten love song zeige. Zudem sei Liebe bei Nick Cave nicht eindimensional, nicht einfach von Hass und Leiden abzutrennen, was ihre Erlösungsqualität beschränke. 4. Auch die Erlösung in oder durch Jesus sei nicht unproblematisch für Nick Cave, bei dem Tod und Auferstehung Jesu ja kaum ein Thema darstellten. Hingegen fokussiere er auf den quasi künstlerisch-kreativen Jesus, woraus eine hier fatale Nähe zur 2. Option mit ihrer Vergeblichkeit resultiere. 5. Die letzte Stufe schließlich repräsentiere die einzige, hier letztlich halbwegs tragfähige Option in Gestalt einer mehr dialektischen Sicht und Herangehensweise, die dies besage und aufzeige: Die apokalyptische Zerstörung sei doch nicht so total wie zu befürchten stand. Stattdessen gebe es in ihrer Mitte einen utopisch hoffnungsvollen Moment. Songs wie „*New Morning*“¹²⁹ oder „*Carry Me*“¹³⁰ stünden beispielhaft für die Beharrlichkeit der Erlösung selbst im Angesicht des Todes. Zudem sei Erlösung auch der dialektische Endpunkt bei der Entwicklung der Songformen in Nick Caves Werk.

Finaliter kommt Boer zu dieser zusammenfassenden Definition von Erlösung in vierfacher Hinsicht bei Nick Cave: Sie sei für und bei ihm „*the dialectical response to total depravity, the ability to find gaps in apocalyptic mayhem, the refusal to allow death its famed finality, the unexpected and undeserved possibility of a better world and even a challenge, despite Cave’s avoidance of politics, a possibility of overthrowing oppressive powers.*“¹³¹

Meine eigene, eingehende Untersuchung und Analyse von Nick Caves Werk wird im Folgenden zeigen, ob und inwiefern Boers Ansatz und Interpretation diesem wirklich gerecht werden oder nicht. Dies bezieht sich auf Boers Ausgangsthese bzw. Konstruktion einer Affinität zwischen Nick Caves Kunst und den musikphilosophischen Darlegungen von Ernst Bloch, auf seine Subsumierung von Songs und anderen Werkstücken in bestimmte, soeben dargelegte Kategorien und Deutungsmuster, auf seine Systematik überhaupt sowie auf seine Hauptthesen in Bezug auf Nick Cave, was die ‚totale Verderbtheit‘ weiter Teile seiner literarischen und anderer Werkstücke anbetrifft, seine häretische Christologie, seinen Kontrollfetischismus hinsichtlich der Deutung seiner Biographie und seines Werkes und das sein Werk wie ein roter Faden durchziehende zentrale Motiv der Suche nach Erlösung.

¹²⁹ Cave, Complete Lyrics, 159.

¹³⁰ AaO, 416f.

¹³¹ Roland Boer, Nick Cave, 117.

Insgesamt gesehen zeigt der kurze Forschungsüberblick zum bisherigen Diskurs über Nick Caves Kunst hinsichtlich meines eigenen Untersuchungs- und Forschungsprojektes dreierlei:

1. Im Vergleich zu der inzwischen fast schon ausufernden¹³², auch wissenschaftlichen und auch deutschsprachigen¹³³ Literatur zu Bob Dylan, seiner Kunst, seinem Werk, hat diese Art von Forschungsarbeit im Hinblick auf Nick Cave in den letzten Jahren gerade erst begonnen.
2. Ein Blick sowohl in die Untergliederung der behandelten Sachbereiche in den Inhaltsverzeichnissen der beiden wissenschaftlichen Sammelbände (siehe oben) zu Nick Caves Kunst als auch in das Inhaltsverzeichnis der Studie von Roland Boer verdeutlicht bei allen interpretatorisch-analytischen Differenzen im Einzelnen jedenfalls dieses: Das Thema oder Themenfeld: Spirituelle bzw. religiöse Dimensionen sowie biblische Bezüge und theologische Im- wie Explikationen ist ein entscheidender Faktor und Bereich mit hoher Relevanz im Werk von Nick Cave.
3. Es gibt neben der quasi frischen Premiere exakt einer englischsprachigen Studie auf diesem Sektor noch keine eingehende, monographische wissenschaftliche Untersuchung des (gesamten) Werkes von Nick Cave in deutscher Sprache und dies schon gar nicht unter der gerade in Punkt 2. dargelegten Themenformulierung und Fragestellung. Die damit verbundene Pionierarbeit soll in der hier vorliegenden Untersuchung in kulturtheologischer Perspektive geleistet werden.

1.5.2 Anschluss an die Wahrnehmung und Erforschung popkultureller Phänomene in der Praktischen Theologie

Wenn Theologie als Wissenschaft nicht auf „*einen theoretischen Binnendiskurs*“¹³⁴ beschränkt sein darf und soll, dann ist Joachim Kunstmann und Ingo Reuter Recht zu geben, wenn sie „*die bleibende Forderung nach theologischer Anschlussfähigkeit unter den Bedingungen der Gegenwart*“¹³⁵ formulieren und festhalten und von daher die theologische Hermeneutik und Analyse der Populären Kultur in ihrer „*alltäglichen Allgegenwart*“¹³⁶ als wichtige Aufgabe betonen. Dabei liegt Kaufmann und Reuter in ihrem hier angeführten Text von 2009 vor allem daran, dass die Frage der theologischen Deutung oder Interpretation der religiösen Gehalte in der Populären Kultur und ihren diversen Spielarten im Gegensatz zu den ihrer Meinung nach bereits vermehrt vorliegenden, aber auf den Charakter von Fallstu-

¹³² Man werfe nur mal einen Blick auf die täglich neuen Links zu Publikationen im Internet und anderswo über Bob Dylan, die der umtriebige norwegische Dylan-Experte und -Fan Karl Erik Anderson jeden Tag neu auf seiner bei Dylanologen weltweit inzwischen legendären website www.expectingrain.com zusammenträgt.

¹³³ Vgl. hierfür beispielhaft die Dokumentation des deutschsprachigen, aber gleichwohl internationalen wissenschaftlichen Kongresses zu Bob Dylan aus dem Jahr 2006 in Frankfurt: Bob Dylan – Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main, hg. v. Axel Honneth, Peter Kemper und Richard Klein, Frankfurt am Main 2007.

¹³⁴ Joachim Kunstmann und Ingo Reuter, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Sinnspiegel. Theologische Hermeneutik populärer Kultur, Paderborn 2009, 10.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ AaO, 11.

dien begrenzten Arbeiten an einzelnen popkulturellen Phänomenen bearbeitet wird¹³⁷. Diese Aufgabenbeschreibung gilt es auch bei der hier vorliegenden Untersuchung im Blick zu behalten.

Harald Schroeter-Wittke stellt in der Einleitung seiner im Jahr 2000 publizierten Habilitationsschrift¹³⁸ mit Recht apodiktisch fest: „*Praktische Theologie hat es mit religiöser Praxis in Kirche und Gesellschaft zu tun. Eine wesentliche Praxisform ist der Umgang mit und der Gebrauch von Bibel.*“¹³⁹ Auf der Grundlage dieser generellen Aufgabenbeschreibung für die Wahrnehmungswissenschaft Praktische Theologie¹⁴⁰ ist die Erforschung der religiösen Dimension und Relevanz popkultureller Phänomene, Erzeugnisse und Publikationen – besonders dann, wenn sie intertextuell auf biblische Prätexte, Motive, Traditionen und Metaphern bezogen sind – eine wichtige praktisch-theologische Aufgabe. Dieser Aufgabe stellt sich unter anderem der 1995 gegründete „*Arbeitskreis für Populäre Kultur und Religion*“¹⁴¹, in dem sich deutschsprachige Wissenschaftler/innen zusammengetan haben, „*die sich für die (V)Erquickungen von Popkultur und Religion interessierten... die ästhetische Wende... besonders der Praktischen Theologie begrüßten, aber die (angemessene) Wahrnehmung von popkulturellen Phänomenen in der wissenschaftlichen Theologie weitgehend vermissten.*“¹⁴² Der 2009 erschienene Sammelband „*Popkultur und Religion. Best of...*“¹⁴³ vermittelt einen Überblick in zweifacher Hinsicht: Zum einen über die in diesem Bereich forschenden Personen und zum anderen über die von ihnen in den Untersuchungsblick genommenen Sektoren und Phänomene der Popkultur in all ihrer Vielfältigkeit¹⁴⁴.

Dass speziell die Popmusik ein lohnendes Feld für diesen Forschungsansatz darstellt, ist unbestritten. In dem gerade angeführten „*Best of...*“-Sammelband widmet sich der Praktische Theologe Peter Bubmann der Darstellung und Würdigung der auf diesem Feld bislang geleisteten Forschungsarbeit¹⁴⁵. Unter der Überschrift „*Theologische Beschäftigung mit Popmusik*“¹⁴⁶ bezieht er sich auf die hier maßgeblichen Arbeiten vor allem von Gotthard Fermor¹⁴⁷, Bernd Schwarze¹⁴⁸ und Ilse Kögler¹⁴⁹, deren weitgehend konsensuelle Grundlinien er

¹³⁷ Vgl. aaO, 12f.

¹³⁸ Siehe Anm. 12.

¹³⁹ Schroeter-Wittke, Unterhaltung. Praktisch-theologische Exkursionen, 11.

¹⁴⁰ Vgl. dazu das oben am Ende von Kap. 1.3 Geschriebene.

¹⁴¹ Harald Schroeter-Wittke, Vorwort: Populäre Kultur und Religion – Einführung in einen Arbeitskreis, in: Ders. (Hg.), Popkultur und Religion. Best of..., Reihe: Populäre Kultur und Theologie (POPKULT), Bd. 1, hg. v. Andrea Bieler, Hans-Martin Gutmann, Harald Schroeter-Wittke uam., Jena 2009, 9.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ AaO, siehe Anm. 141 für den gesamten Sammelband auch jenseits seines Vorworts.

¹⁴⁴ Vgl. aaO, 10.

¹⁴⁵ Peter Bubmann, Religiöse Elemente in der Popmusik, in: Popkultur und Religion. Best of..., Reihe: Populäre Kultur und Theologie (POPKULT), Bd. 1, hg. v. Andrea Bieler, Hans-Martin Gutmann, Harald Schroeter-Wittke uam., Jena 2009, 225 – 234.

¹⁴⁶ AaO, 227.

¹⁴⁷ Vor allem: Gotthard Fermor, Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche. Stuttgart und andere Orte 1999.

¹⁴⁸ Bernd Schwarze, Die Religion der Rock- und Popmusik: Analysen und Interpretationen, Stuttgart und andere Orte 1997 (Im Folgenden: Bernd Schwarze).

sodann unter dem Titel „*Religiöse Elemente in der Populärmusik*“¹⁵⁰ zusammenfasst. Den genannten Forschungsansätzen und –arbeiten ist dabei gemeinsam, dass sie ihre Erkenntnisse, Argumentationsmuster und –linien in der Darstellung und Analyse einzelner exemplarischer oder ggf. auch mehrerer ausgewählter Songs von bestimmten unterschiedlichen Popkünstlern wie beispielsweise Sting, Peter Gabriel oder Madonna gewinnen. Von daher gelangen sie dann zu generalisierenden Aussagen wie die Titel ihrer jeweiligen Publikationen sie bereits andeutungsweise veranschaulichen¹⁵¹.

Was es allerdings im Bereich dieses Diskurses nach meinem Kenntnisstand bislang nicht gibt, das ist die wissenschaftliche Untersuchung des in der skizzierten praktisch-theologischen Hinsicht relevanten Werkes eines vorwiegend im Bereich der Popmusik aktiven Künstlers, einer hier aktiven Künstlerin, in toto. An exakt dieser Stelle, bei diesem bisherigen Defizit, setzt die hier vorliegende Untersuchung des Werkes von Nick Cave an. Dabei ist zu betonen, dass es bei dieser Untersuchung nicht darum geht, die in Nick Caves Werk zu Tage tretende (Laien-)Theologie daraufhin darzustellen und kritisch zu würdigen, ob sie am klassischen Kanon theologischer Themen – wie sie beispielsweise dem Inhaltsverzeichnis und Aufbau einer Dogmatik¹⁵² zu entnehmen sind – gemessen, diesen angemessen berücksichtigt und traktiert. Wer wollte und könnte im Bereich evangelischer Theologie hier auch quasi ex officio definieren, was adäquat ist und was nicht?

Es geht mir vielmehr darum, der Theologie im Werk von Nick Cave als exemplarisch tätigem Lientheologen im Sektor Popmusik und –literatur überhaupt auf die Spur zu kommen, sie zu eruieren, darzustellen und auf ihre Verästelungen und wesentlichen Bestandteile hin kritisch zur Darstellung zu bringen, sie zu analysieren und im Sinne der oben, eingangs dieses Unterkapitels skizzierten Aufgabenbeschreibung von Kunstmann und Reuter zu deuten. Und meine hier, in dieser Arbeit jetzt im Folgenden zu verifizierende Grundthese dafür und dabei lautet eben so, dass die in Nick Caves Werk zu entdeckende Theologie in den oben genannten Hinsichten (vgl. Kap. 1.3) als „Spannende Theologie“ differenziert wiederzugeben und analytisch-interpretatorisch auf den Punkt zu bringen ist.

¹⁴⁹ Ilse Kögler, *Die Sehnsucht nach mehr. Rockmusik, Jugend und Religion*, Graz, Wien und Köln 1994. Vgl. zu diesen drei Publikationen (Anm. 107 ff.) sowie zu weiterer, hier publizierter Literatur Peter Bubmann, aaO (siehe Anm. 145), 228, speziell Anm. 16.

¹⁵⁰ Peter Bubmann, aaO, 229.

¹⁵¹ Siehe die in Anm. 147 bis 149 genannten Titel.

¹⁵² Vgl. hierzu pars pro toto Wilfried Härle, *Dogmatik*, Berlin und New York 1995, hier: Inhaltsverzeichnis, aaO, XIII – XXVI.

2. Vom heiligen Huckleberry bis zum grabenden Lazarus. Das Hauptwerk.

2.1 „City of Refuge“¹ - Die Alben der Berliner Ära von 1984 – 1988

2.1.1 „Deep in the Desert of Despair“² – Von (Liebes)Leid und Ewigkeit oder „From Her to Eternity“ von 1984

„From Her to Eternity“ ist das erste Album von Nick Cave and The Bad Seeds, das im Juni 1984 veröffentlicht wurde³. Nach dem Auseinanderbrechen des für Nick Cave offensichtlich ausgereizten Formats der Band The Birthday Party mit ihrer aggressiven Post-Punkmusik bedeutet dieses Album für Nick Cave einen echten Neubeginn: Eigentlich als Soloprojekt geplant markiert es aus dem historischen Abstand heraus deutlich wahrnehmbar die Premiere der Kooperation mit der hierfür gegründeten Band The Bad Seeds, die sich halb aus alten Gefolgsleuten wie Mick Harvey und halb aus neuen Freunden wie Blixa Bargeld bildete und noch heute als Begleitband von Nick Cave im Studio und auf der Bühne fungiert und agiert⁴.

Die Musik wendet sich jetzt stärker dem Blues bzw. dessen Strukturbasis zu und ist in Relation zur Stimme von Nick Cave – verglichen mit den Aufnahmen der Birthday Party – zurückgenommen und verlangsamt, so dass der Sänger dominanter und verstehbarer wird. Zudem ist Nick Cave nun klar der Protagonist des Geschehens, was nicht nur das Albumcover, sondern auch die Benennung der Akteure darauf verdeutlicht: Auf dem Frontcover sind einzig ein Portraitfoto von Nick Cave und sein Name über dem Albumtitel zu sehen. Erst auf dem Backcover heißt es dann „Nick Cave Featuring The Bad Seeds“. Der Neuanfang ist also deutlich. Dies bezieht sich auch auf den Ursprung des Albums, der in Songtexten liegt, die Nick Cave selber als deutlich different gegenüber seinen bisherigen Arbeiten empfand⁵.

Inhaltlich akzentuiert dieser Erstling des Neubeginns das Bestreben Nick Caves, sowohl etwas Neues zu kreieren als auch sich in bestimmte Traditionslinien wie die des Blues einzureihen, einigen seiner Heroen wie Leonard Cohen⁶, Elvis Presley⁷ und John Lee Hooker nachzueifern oder ihnen seine Referenz zu erweisen und vor allem diverse Ebenen, Dimensionen und Inhalte, die ihm wichtig sind, vorzustellen sowie mit- und ineinander zu verweben. Dabei geht es in den hier vorgelegten Songs um poetisch dokumentierte und narrativ entfaltete Tragödien, verdichtete Einsamkeit, Hilflosigkeit, Liebesleid, Ohnmacht, Gewalt und Wut.

¹ Cave, Complete Lyrics, 150f.

² AaO, 83, Z. 23.

³ Vgl. meinen früheren Beitrag zu diesem Album anlässlich seines Erscheinens in der „Collector’s Edition“ 2009: Matthias Surall, Von Liebesleid und Ewigkeit Oder: „From Her to Eternity“ – Ein silberner Jubiläumsblick auf den Erstling von Nick Cave and The Bad Seeds aus dem Jahr 1984, siehe: <http://www.theomag.de/57/ms1.htm> - aufgerufen am 24.06.2012.

⁴ Auch wenn seit dem Ausstieg von Mick Harvey 2009 aus der damaligen Urbesetzung niemand mehr dabei ist.

⁵ Das folgende Zitat von Nick Cave belegt dies: „WHAT I DID HAVE WAS LYRICS; AND THEY WERE KIND OF DIFFERENT THAN THE LYRICS THAT I WAS WRITING IN THE BIRTHDAY PARTY; MUCH MORE NARRATIVE AND KIND OF BAROQUE. I GUESS WHAT HAPPENED WAS THAT THE MUSIC ENDED UP FITTING AROUND THE NARRATIVE OF THE SONGS MUCH MORE THAN WE WOULD HAVE DONE IN THE BIRTHDAY PARTY.“ Nick Cave zitiert von Amy Hanson, in: Nick Cave and The Bad Seeds, From Her to Eternity, Collector’s Edition (CD und DVD), 2009, Liner Notes im dem Album beiliegenden Booklet (im Folgenden: A. Hanson, booklet FHTE-CE), 2.

⁶ Der 1. Song des Albums ist eine Coverversion von Leonard Cohens Titel „Avalanche“.

⁷ Den Song „In the Ghetto“, berühmt geworden durch die Version von Elvis Presley, coverte Nick Cave ebenfalls während der Aufnahmesessions zu „From Her to Eternity“ und veröffentlichte ihn als Single. Die spätere CD-Edition des Albums enthält diesen wie weitere Ergänzungssongs.

Bei alledem ist das bestimmende Doppelthema des gesamten Albums die Aufarbeitung zum einen der spannungsvollen Beziehung zu seiner Partnerin und Muse Anita Lane, die hier als Koautorin des Titelsongs „*From Her to Eternity*“ in Erscheinung tritt und auf dem Backcover des CD-Booklets zu sehen ist und zum anderen des Endes der Birthday Party, was nicht nur, aber besonders im Schlusssong des Albums „*A Box for Black Paul*“ zu Tage tritt.

Dem Album beigegeben ist auf dem Textblatt mit den von Nick Cave selber graphisch gestalteten Songtexten auch ein kurzer Prosatext mit dem Titel „*Black Pearl*“⁸. Da es sich dabei um eine der Keimzellen des 1. Romans von Nick Cave handelt, erfolgt die Begutachtung dieses Textes im Kontext der Interpretation dieses Romans in Kap. 2.2.4.1.2.1 dieser Arbeit.

Der 2. Song des Albums, „*Cabin Fever*“, ist ein klaustrophobisch anmutendes Drama, musikalisch (noch) im Post-Punk-Stil gehalten, textlich mit surrealen Elementen, den neuen narrativen Ansatz des Storytelling im Songwriting von Nick Cave dokumentierend. Das Spezifikum dieses Neuansatzes liegt im Zusammenbringen und Vermengen verschiedener Traditionslinien, Ebenen, Personen und Bezugspunkte. Der Fokus des Songs liegt auf einem an Herman Melvilles Ahab erinnernden Kapitän, der ob des Verlustes seiner Geliebten zunehmend dem Wahn des „*Cabin Fever*“ = Kabinenfiebers anheimfällt. Schon die ersten Zeilen des Songs lassen zwei der für den Nick Cave – Kosmos zentralen Themen anklingen: Liebe und Glaube. Der Unterarm des Kapitäns, der wie ein bedrohlich ‚zusammengerolltes Tau‘⁹ wirkt, wird von zwei Tätowierungen geziert: Zum einen der Name „*A-N-I-T-A*“¹⁰, der sich aus Schädel und Dolch herausschlingelt, und zum anderen ein Portrait des an einen Anker genagelten Christus. Die erste Kombination des Namens der Geliebten mit einem ‚Totenschädel‘ und einem ‚Dolch‘ kann so gedeutet werden: der „*skull*“¹¹ = Totenschädel lässt sich einerseits auf das dritte große Nick Cave – Thema beziehen, den Tod. Andererseits kann er auch auf die ‚gestorbene‘ = beendete, gescheiterte Beziehung zu der Geliebten hin interpretiert werden. Der Dolch lässt sich dann als Hinweis auf Gewalt und ggf. sogar Mord(gelüste) verstehen.

Die Kombination der zweiten Tätowierung mit ‚Christus‘ und einem ‚Anker‘, auf den ‚genagelt‘ er hier erscheint, ist nicht minder interessant: der Anker als traditionelles christliches Bild für den Glauben und seine Beheimatungskraft ist gleichzeitig ein nautischer Gegenstand, der die Nähe zum Kapitän des Songs verdeutlicht. Dass Christus daran festgenagelt ist, spielt auf den neutestamentlichen Bericht und die historische Tatsache seines Todes am Kreuz an, das entscheidende Theologoumenon in der Theologie des Paulus¹². Wenn hier Christus an einen Anker genagelt erscheint, dann kann dies so verstanden werden, dass er

⁸ Der schon angeführten Collector’s Edition des Albums ist ein Faksimile dieses Textblattes beigegeben, auf dem sich dann auch dieser Prosatext findet. Sowohl im englischen Original wie auch in deutscher Übersetzung gibt es den Text zudem in der bilingualen Ausgabe von „*King Ink*“. Vgl. Nick Cave and The Bad Seeds, *From Her to Eternity*, Collector’s Edition (CD und DVD), 2009, und: Nick Cave, *King Ink*, Aus dem Englischen von Werner Schmitz, Ravensburg 1991 (Im Folgenden: *Cave, King Ink bilingual*), 91 - 93.

⁹ Hier wie an allen weiteren Stellen dieser Arbeit, wo es um die Interpretation und Analyse von Werkstücken Nick Caves geht, setze ich die jeweilige deutsche Übersetzung von Worten oder Textpassagen in einfache Häkchen: ‚...‘.

¹⁰ Cave, *Complete Lyrics*, 81, Z. 2.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. hierzu pars pro toto die Ausführungen Pauli in 1. Kor 1, 18ff.

selber derjenige ist, an dem sich die Glaubenshoffnung festmachen, verankern lässt. Anders gesagt: der auf einen Anker genagelte Christus ist ein mögliches Symbol dafür, dass der Glaube an ihn Heimat, Hafen, Halt ist und gibt. Doch ungeachtet dieses Hoffnungszeichens bietet der Kapitän des Songs eher ein Bild zunehmenden ‚Kabinenfiebers‘ oder Wahnsinns.

Insgesamt gesehen offenbart der Kapitän einen Zustand zunehmenden Verfalls und gewalttätiger Frustration. Er ergeht sich – und kann gar nicht anders („*now all that remains*“¹³) – in der widersinnigen Tätigkeit, „*to sail for ever upon the stain*“¹⁴, also darin, für immer auf ein und demselben Fleck herumzusegeln bzw. ein seit fünf Jahren gesunkenes Schiff zu segeln, womit wohl auch auf das chaotische Ende mit dem von Nick Cave so empfundenen Stillstandseffekt der Birthday Party angespielt wird. Die völlige Absurdität dieser Tätigkeit hängt offensichtlich mit der Paradoxie der poetisch verdichtet ausgedrückten Empfindung zusammen, sie, die Geliebte, sei „*everywhere! now that she’s gone! Gone! Gone!*“¹⁵

Einsamkeit ist die bestimmende Gemütslage des Kapitäns, sich steigernde Raserei und Verzweiflung sind weitere, signifikant spannungsgeladene Kennzeichen seines Zustandes. Die in der Negativformulierung von „*For the sea offers nuthin to hold or touch*“¹⁶ implizierte Sehnsucht treibt ihn um. Die Tätowierung mit seiner Liebsten, das Sammelalbum voller Erinnerungen und die Flagge, unter der er segelt, die durch einen morbiden Klumpen Liebe gekennzeichnet ist – all das verdeutlicht seine Situation.

Dahinter kommt Nick Cave selber zum Vorschein, der vor dem Scherbenhaufen der großen Liebe zu Anita Lane steht und dieses Scheitern und Leiden zusammen mit dem Auseinanderbrechen seiner ersten Band The Birthday Party künstlerisch zu bewältigen versucht.

Der 3. Song des Albums trägt den Titel „**Well of Misery**“ – ‚Brunnen des Jammers‘ und wird musikalisch besonders durch seinen stampfenden Rhythmus und den in call and response – Technik aufgenommenen Gesang geprägt. In der Tradition eines work songs oder sea shantys eingespielt begegnet hier die Melodie exklusiv über den Gesang und die am Ende erklingende Mundharmonika. Die call and response – Technik ist so angelegt, dass dem Vorsänger Nick Cave der kollektive Chor der Bad Seeds folgt und partiell schon sozusagen ins Wort fällt. Dabei wird die von Nick Cave gesungene Zeile durch den Chor wiederholt. Das gilt für jede Zeile des Songs bis auf die Zeilen 8, 16 und 24¹⁷, in denen jeweils der Songtitel begegnet. Die Antwort, das Echo des Chores, ist dabei fast immer, aber nicht durchgängig eine Wiederholung des vorher bereits durch die einzelne Stimme gesungenen Textes. Insgesamt bildet dieser kollektive Chor der Bad Seeds den Widerhall und das Auffangbecken der düsteren individuellen Erfahrung des Sängers.

Inhaltlich bleibt der Songtext in einiger Hinsicht kryptisch. Hauptsächlich ist der Song aus der Perspektive eines Ich-Erzählers geschrieben. Offensichtlich geht es wieder um eine verlorene, vergangene Liebe: Eine junge Frau, sein Mädchen, hat den Erzähler verlassen. Eventuell hat er sie auch umgebracht. Entscheidend ist, dass diese Option nicht exkludiert werden

¹³ Cave, Complete Lyrics, 81, Z. 11.

¹⁴ AaO, Z. 12.

¹⁵ AaO, Z. 25.

¹⁶ AaO, Z. 19.

¹⁷ Ich beziehe mich hierbei auf die in den Complete Lyrics abgedruckte Textfassung: AaO, 83.

kann, dass so bewusst in der Schweben bleibt, ob die Besungene verschwunden oder gestorben ist oder ermordet wurde¹⁸. Wie dem auch sei: Ihr wahrscheinlicher Tod wird als Zeichen dafür gewertet, dass Gott sie verlassen hat. Und gleichzeitig ist mit ihrem Tod dann auch klar, dass Gott ebenfalls ihn, den Erzähler, Geliebten und ggf. auch Mörder verlassen hat¹⁹.

Was von der Geliebten übriggeblieben ist, das ist ihre „*creeping soul*“²⁰, die dem Erzähler, der durch eine nächtliche Gebirgslandschaft wandert, Furcht einflößt. Der in der 2. Strophe eingeführte, titelgebende ‚Brunnen des Jammers‘ oder der Trauer kann als Symbol der perversen Welt gedeutet werden, die durch den Verlust der Liebe und Geliebten verkehrt geworden ist. Der Sänger gräbt ja hier keinen Brunnen, um eine Wasserquelle zu erschließen, sondern um einen Ort, ein Gefäß für seine Trauer zu haben, wohinein er den „*bucket full of sorrow*“²¹ herablassen und die Tränen sammeln kann. Während in einer normalen Welt sowie in der biblischen Tradition²² ein Brunnen überwiegend ein Lebensquell speziell in der Wüste, aber auch im symbolisch-übertragenen Sinne²³ und damit positiv konnotiert ist, geht es in Spannung dazu hier mit dem Brunnen nicht um Leben, sondern um Trauer und Elend. In dieser Welt der Trauer, Düsternis und Gottverlassenheit findet sich der Erzähler am Ende des Songs „*Deep in the Desert of Despair*“²⁴ wieder und ‚wartet am Brunnen der Trauer‘, wobei offen bleibt, worauf.

Die formale wie inhaltliche Mitte des Songs bilden die beiden Strophen 3 und 4. Hier steht der Brunnen mit seinem Innenleben im Mittelpunkt. Während der Eimer in einem normalen Brunnen dem Wasser-Einholen und –Schöpfen dient, trägt er hier kein Lebenselixier, sondern ‚Kummer‘, vielleicht vorstellbar in Form von Tränen. Und dieser Eimer wird nicht herabgelassen und dann wieder hochgezogen, vielmehr schwingt er hin und her wie der Klöppel einer Totenglocke. So wird evident, in welchem krassem Gegensatz zu einem klassischen Brunnen des Lebens der ‚Brunnen der Trauer‘ steht. Er symbolisiert mit seiner Totenglocke die umgekehrte Erfahrung eines Lebensbrunnens in einer verkehrten Welt.

Interessanterweise gibt es zwei weitere Belegstellen für den „Brunnen“ im Werk von Nick Cave: Zum einen in dem Gospelsong „*Jesus Met the Woman at the Well*“, den er für sein Album „*Kicking Against the Pricks*“ von 1986 covert. Hier ist der Brunnen in seiner lebensspendenden, weil Wasser hervorbringenden Funktion im Blick und wird in diesem Sinne einer ‚Wasserstelle‘ zur Brücke für das johanneische Verständnis der „*Quelle des Wassers... das in das ewige Leben quillt*“ (Joh 4, 14). Die zweite, intertextuell besonders aufschlussreiche Belegstelle begegnet in Nick Caves 1989 erschienenem Roman „*And the Ass Saw the*

¹⁸ Dies betone ich ausdrücklich und grenze mich damit von der Interpretation von Maximilian Dax ab, der einfach behauptet, aber nicht belegen kann, dass in diesem Song „*ein Mörder... die Stimme erhebt*“. Maximilian Dax, *illustrated biography*, 86.

¹⁹ Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 83, Z. 5f. und 21f.

²⁰ AaO, Z. 4.

²¹ AaO, Z. 10.

²² Vgl. hierzu beispielsweise 1. Mose 29, 2f.; Ps 65, 10 und 84, 6f.

²³ Hier ist vor allem die Begegnung und das Gespräch Jesu mit der Samaritanerin am Brunnen in Joh 4 aufschlussreich, vgl. insbesondere Joh 4, 6 – 14.

²⁴ Cave, *Complete Lyrics*, 83, Z. 23.

Angel²⁵ und steht dort in einem Zusammenhang, der dem von „*Well of Misery*“ mehr als nur ähnelt: Rebecca Swift, die Frau des Predigers Sardus Swift, begeht Selbstmord, nachdem sie von ihrer Unfruchtbarkeit erfahren hat. Sie erhängt sich im Dorfbrunnen, der damit ebenfalls zu einem ‚Brunnen der Trauer‘ mutiert und das, obwohl an ihm „*geschrieben stand*:

‚WIGGAMS WUNSCHBRUNNEN‘
- *Wünsche werden Wirklichkeit* – ²⁶.

In biblisch-theologischer Hinsicht ist an diesem Song spannend, dass Gott hier exklusiv als ein Gott begegnet, der Menschen *verlässt*, sie sich selbst überlässt und damit seine dunkle Seite oder sein Fern Sein – wie es z.B. in Jer 23, 23 expressis verbis betont wird – offenbart. Doch im Werk von Nick Cave ist das weder überraschend, weil singulär, noch automatisch negativ konnotiert. Es ist theologisch gesehen vielmehr bemerkenswert, dass Gott mit menschlichen Negativerlebnissen spannend bis spannungsvoll zusammengedacht wird, anstatt ihn von diesen dunklen, wehmütigen, kummervollen Momenten und Erfahrungen zu trennen bzw. ihn deswegen zu verabschieden. Die Theologie von Nick Cave ist also umfassend ausgerichtet und umfasst dabei gerade auch die beschwerlichen bis negativen Aspekte des Lebens. Eben darin ist sie genuin biblisch und in besonderer Weise alttestamentlich.

Der 4. Song des Albums, der Titeltrack „*From Her to Eternity*“, ist hinsichtlich seines Textes eine Koproduktion von Nick Cave mit Anita Lane. Es handelt sich um den fatalistisch anmutenden Monolog eines Mannes, der sich vor Sehnsucht verzehrt. Die Sehnsucht repräsentiert mithin das Sujet des Songs, dessen partiell martialisch klingender, kakophonischer Sound die Pein des unerfüllten Verlangens musikalisch kongenial illustriert. Dabei geht es um die Dialektik des Sehns und Verlangens, des sich Verzehrns um des Begehrens eines anderen Menschen willen: Einerseits begegnet hier die drastisch plastische Schilderung, ja fast schon Überhöhung der Sehnsucht und ihrer Folgen und andererseits die Erkenntnis, dass, wenn die Sehnsucht erfüllt wäre, es sie nicht mehr gäbe. Denn mit dem Besitzen endet das Begehren.

Der monologisierende Ich-Erzähler des Songs geht in seinem Apartment auf und ab und verzehrt sich nach seiner Nachbarin über ihm, die er sowohl hört als auch schmeckt²⁷. Er weiß von ihr, aber sie offensichtlich nicht von ihm. Über das Weinen besteht eine unsichtbar-einseitige Verbindung zwischen den beiden: sie weint und er hört ihr Weinen, ja spürt und schmeckt es sogar²⁸ und er muss selber weinen, so er nur an sie denkt, sie erwähnt, von ihr singt. So einseitig, weil von ihrer Seite her unbewusst, diese Verbindung durch das Weinen auch ist, so existentiell-sinnlich ist sie gleichwohl, was sein Schmecken und Trinken ihrer Tränen durch die Ritzen des Fußbodens hindurch verdeutlicht! Die Verbindung über das Weinen zeigt sich zudem künstlerisch geschickt umgesetzt darin, dass das „*Walk 'n' Cry*“²⁹ sowohl sie als auch ihn meinen kann. Im Leiden, weil Weinen sind sie also immerhin vereint, wenn auch nicht realiter. Doch während sein Weinen angesichts der unerfüllten und uner-

²⁵ Die deutsche Ausgabe ist als Taschenbuch in der Serie Piper erschienen: Nick Cave, Und die Eselin sah den Engel, München 12. Aufl. 2007 (Im Folgenden: Nick Cave, Und die Eselin...).

²⁶ Nick Cave, Und die Eselin..., 66.

²⁷ Vgl. Cave, Complete Lyrics, 84, Z. 4 – 12.

²⁸ Siehe aaO, Z. 8 – 12.

²⁹ AaO, Z. 12.

füllbaren Sehnsucht nach ihr deutlich motiviert ist, gibt es für ihres nur einen Anhaltspunkt: der ‚Alptraum‘³⁰, den er in ihrem (Tagebuch und) Apartment findet.

Seine Sehnsucht geht so weit, dass er sich in ihr Apartment schleicht, dort ihr Tagebuch liest und eine Seite entwendet, bevor er flieht. Er imaginiert, was sie trägt, nämlich blaue Strümpfe³¹, wodurch die Sehnsucht auch eine erotisch-fetischistische Dimension erhält. Und er hört mit dem Ohr an der Decke den „*most melancholy sound ...ever heard*“³², was ihn wie zum Gebet niederknien und wiederum weinen lässt. Über diesem Leiden und Weinen phantasiert er eine surreale Veränderung seiner natürlichen Umgebung³³, der im realen Leben auch Nick Caves Drogenerfahrung zugrunde liegen dürfte. Die so begegnenden Schlangen können dabei in Analogie zur Sündenfallgeschichte in 1. Mose 3 als Symbol der Versuchung interpretiert werden. Spannenderweise bleibt jedoch offen, wer oder was nun wirklich diese Versuchung ist oder repräsentiert: das Objekt der sehnsuchtsvollen Begierde, die Sehnsucht oder Begierde selbst oder das Nachgeben ihr gegenüber? Fest steht hingegen das Resümee des Erzählers und des Songs: Noch schlimmer als die nagende Sehnsucht, die begehrte Person zu besitzen, wäre es, sie wirklich zu besitzen! Denn das bedeutete das Ende der Sehnsucht.

Relevant ist zudem der Songtitel selbst: „*From Her to Eternity*“ ist zunächst ein Wortspiel mit dem Roman- und Filmtitel „*From Here to Eternity*“. Der gleichnamige Roman von James Jones wurde von Fred Zinnemann 1953 verfilmt. Dieser berühmte Film mit Schauspielern wie Burt Lancaster, Deborah Kerr, Frank Sinatra und Montgomery Clift wurde 1954 mit 8 Oscars ausgezeichnet. Er behandelt einen Kriegsstoff aus der Zeit des 2. Weltkrieges und fokussiert auf die amerikanische Armee auf Hawaii bis zum Angriff auf Pearl Harbour. Dabei geht es schwerpunktmäßig um Irrungen und Wirrungen zwischen den Soldaten mit Streit und Missgunst und speziell um die heimliche, weil nach traditionellen Moralvorstellungen verbotene Liebe zwischen einem Sergeant und der Frau seines Vorgesetzten.

Dieser letzte Punkt stellt in Verbindung mit dem Roman- und Filmtitel eine neben der Titelvariation interessante doppelte Analogie zu dem hier behandelten Nick Cave Song dar: Zum einen ist auch die Liebe oder Sehnsucht des Erzählers im Song zu seiner Angebeteten heimlich, weil sie selber gar nichts davon weiß oder wissen darf, bis verboten, weil eine Veröffentlichung in Form eines Eingeständnisses dieser Sehnsucht eben diese gleichzeitig beenden könnte. Zum anderen begegnet dieser Song ja auch selber in einem Film, nämlich in „*Der Himmel über Berlin*“ von Wim Wenders, der einen Auftritt von Nick Cave and The Bad Seeds mit diesem Song in den Film eingebaut hat. In diesem Film verliebt sich der für die Menschen unsichtbare Engel Daniel in eine Trapezkünstlerin. Um diese Liebe leben zu können, muss der Engel seine Unsichtbarkeit und Unsterblichkeit aufgeben, beides eine den Engeln (im Film) eigentlich verbotene Option, die nur *insgeheim* gezogen werden kann.

Gleichzeitig passt dieser hier besprochene Nick Cave Song besonders von seinem Titel her wunderbar zu den diversen Facetten des von Wim Wenders in seinem Film behandelten Sujets: es geht um eine „Sie“ als Grund der Sehnsucht und Auslöser von Liebe und um die

³⁰ Siehe aaO, Z. 16 – 21.

³¹ Vgl. aaO, Z. 27.

³² AaO, Z. 30f.

³³ AaO, 85, Z. 36f.: „*Why the ceiling still shakes? Why the furniture turns to serpents’n’snakes?*“

Ewigkeit im Sinne von Unsterblichkeit, die für die Möglichkeit, diese Liebe zu leben, aufzugeben ist, aber vielleicht ja auch um eine durch die Liebe neu eröffnete Ewigkeit.

Bei Nick Cave legt der Songtitel „*From Her to Eternity*“ folgendes nahe: er zeigt die Unendlichkeit im Sinne der (sogar gewollten) Unstillbarkeit der Sehnsucht, des Verlangens. Zudem werden hier zwei für den Kosmos des Songpoeten und Künstlers Nick Cave entscheidende Pole, Topoi, Themata aus dem Bereich der Spannungen des Lebens und Glaubens benannt und verknüpft: das Sie, das Objekt des Begehrens, und damit die Liebe zum einen sowie die ‚Ewigkeit‘ als Synonym für das Religiöse, Spirituelle und damit letztlich Gott. Die spannende Verbindung von Liebe und Spiritualität mittels solcher Formulierung dieses Songtitels lässt damit abschließend folgende Konklusion zu, die sich – so meine These – am gesamten Werk von Nick Cave verifizieren lässt: Liebe – unabhängig davon, ob sie heimlich, verboten, ungestillt oder erfüllt, glücklich und andauernd ist – hat und eröffnet stets eine spirituelle Dimension. Denn wenn Spiritualität eine existentielle Dimension der *conditio humana* darstellt, dann potenziert sich dieser Umstand, diese Erfahrung noch dadurch, dass sich das Leben in der Lebensform der Liebe verdichtet und entfaltet.

Mit dem 5. Song des Albums, „*Saint Huck*“, bricht sich Nick Caves Vorliebe für den US-amerikanischen Süden und seine Traditionen Bahn, die in seinem ersten Roman und in seinem nächsten Album mit den Bad Seeds dann sehr breiten Raum einnimmt, wobei sich hier wie dort deutlich seine eigene Fantasie und Erfahrungswelt mit Versatzstücken der Tradition mischen. „*In ‚Saint Huck‘ schreibt Cave die Geschichte Huckleberry Finns um in eine comichaft überdrehte Allegorie. Finn, unbescholten und auf dem Lande am großen Fluß aufgewachsen, trägt den Namen Saint Huck... und folgt dem verlockenden Ruf der großen verdorbenen Stadt..., die ihn korrumpieren, in die Gosse treiben und schließlich umbringen wird.*“³⁴

Das Spezifische und für das weitere Songwriting von Nick Cave Prägende ist hier die Art des Storytelling, bei der Nick Cave eigentlich in Spannung zueinander stehende Traditionslinien, Ebenen, Personen und Bezugspunkte zusammenbringt und vermengt. Da ist zum einen Mark Twains Figur des Huckleberry Finn, der hier als eine Art Archetyp des Adoleszenz-Outlaws begegnet, aber auch gleichzeitig sowohl mit der Figur des Odysseus³⁵ aus der griechischen Mythologie als auch besonders, weil beide als ‚Heilige‘ tituiert werden, mit der von Elvis Presley parallelisiert wird: „*Saint Huck-a-Saint Elvis, Saint Huck-a-Saint Elvis*“³⁶. Da ist zum anderen die naheliegende Parallele mit Nick Cave selber, der in seiner Biographie bis dato ja auch bereits zahlreiche Erfahrungswerte mit den Verlockungen und gleichzeitig Negativseiten ‚schmutziger‘ Großstädte³⁷ wie Melbourne, London und Berlin gesammelt hat.

Das Spannende und Entscheidende für unsere Themenstellung ist aber die Frage, warum dieser „*Huck*“ als „*Saint Huck*“ eingeführt wird. Was macht diese Figur zum ‚Heiligen‘ und was wird damit ausgesagt? Einerseits kommt damit die Verehrung zum Ausdruck, die Nick Cave selber gegenüber diesem Typus empfindet, bei dem sich Adoleszenz, Nonkonfor-

³⁴ Maximilian Dax, *illustrated biography*, 86.

³⁵ Cave, *Complete Lyrics*, 86, Z. 18f.

³⁶ AaO, 87, Z. 41.

³⁷ Vgl. hierzu die Formulierung des Songs: „*dirty city*“, aaO, 86, Z. 8.

mismus und die Entschlossenheit, einen einmal eingeschlagenen Weg bis zum (bitteren) Ende zu gehen, mischen. Andererseits ist der Heilige ein biblisch-theologischer Typus, dessen Tradition und Konnotation Nick Cave hiermit ins Spiel bringt. Die Tradition dieses Typus ist vornehmlich im römisch-katholischen Traditionszusammenhang beheimatet, wo sich mit den zahllosen Personen der Heiligen etliche Legenden, Vorbildsehnsüchte und Mittelvorstellungen verknüpfen. Doch die Rede von Heiligen hat davon unabhängig klare biblische Ursprünge: Gemeint sind im AT zunächst die von Gott geliebten und ausgesonderten Menschen seines Volkes, wie es oft in den Psalmen anklingt. Ich nenne pars pro toto Ps 85, 9; 97, 10 und 149, 1. Im NT werden die Heiligen nicht mehr primär als die von Gott Ausgesonderten und besonders Befähigten seines Volkes Israel gesehen, sondern vorwiegend als alle durch das Christusgeschehen geprägten, begnadeten und so von Gott geliebten und geheiligten Menschen aus allen Völkern, wie es z.B. in Röm 1, 7; Kol 1, 12 und 3,12 zum Ausdruck kommt.

Die biblische und die kirchengeschichtlich-traditionelle Linie der Heiligentradition treffen sich sodann dort, wo es um die Verbindung von Martyrium und Heiligenstatus geht wie es in Offb 16, 6 deutlich anklingt und in Apg 7, 54 – 60, dem Bericht über den archetypischen Märtyrertod des Stephanus, präfiguriert ist.

Vor diesem Hintergrund ist es interessant, dass auch der jugendliche Antiheld „Saint Huck“ am Ende des Songs von einer Kugel getroffen stirbt³⁸. Nun ist Saint Huck nicht deshalb heilig, weil er am Ende eines gewaltsamen Todes stirbt, aber sein Tod ist zumindest ein Mosaikstein seines Heiligenstatus, mit dem Nick Cave m.E. vor allem dies betonen will: Wenn ein Heiliger nach biblisch-neutestamentlicher Tradition ein von Gott durch seine Liebe und Gnade Geheiliger ist, dann trifft das in besonderem Maße auf die zu, die es besonders nötig haben, die (adoleszenten) Nonkonformisten, Antihelden, Outlaws und Benachteiligten sowie am Leben, der Welt und Gesellschaft Leidenden. Besonders diese Typen, dieser Typus ist heilig, weil Gott eine Schwäche für die Schwachen, die Außenseiter und Benachteiligten hat. Dieser Wunsch, diese spannende Hoffnung ist in der Bezeichnung „Saint Huck“ angelegt, diese biblisch-neutestamentliche Theologie wird hier impliziert.

Von den vier Ergänzungssongs, die in den „*Complete Lyrics*“ diesem Album zugeordnet sind, lohnen die ersten beiden einen eingehenderen Blick auch für unsere Fragestellung. „**The Moon is in the Gutter**“, der 1. dieser Songs, wurde ursprünglich als B-Seite der Single „*In the Ghetto*“ veröffentlicht, bevor er für die spätere CD-Ausgabe des Albums wie die A-Seite dieser Single in die Liste der dort zusammengestellten Songs aufgenommen wurde.

Es handelt sich um einen schwermütig melodiösen Song, der offensichtlich Termini, Versatzstücke, Strukturelemente und Topoi aus dem klassischen Blues-Kosmos aufgreift und aneinander reiht. Dazu gehört die einsame und aporetische Grundsituation des lyrischen Ichs ebenso wie dessen beständiges in Bewegung Sein, unterwegs Sein³⁹. Der Song lässt sich insgesamt als Beweis für die Richtigkeit seiner Initialthese begreifen: „*I am the king of the*

³⁸ AaO, 88, Z. 62 – 69.

³⁹ AaO, 94, Z. 11f.: „*All my plans are flushed down the drain*

I wonder [sic!] lonely as a cloud“.

*blues*⁴⁰, womit sich Nick Cave in der eigenen Traditionslinie seiner beiden früheren Songs „*King Ink*“⁴¹ und „*Figure of Fun*“⁴² ein wiederum neues alter ego zulegt.

Inhaltlich gesehen ist der ‚König des Blues‘ unterwegs. Der Mond deutet an, dass es Nacht ist. Der ‚König‘ wadet durch die Gosse, es geht ihm schlecht. Denn er ist einsam und verlassen. Auf seinem nächtlichen Weg erinnert er sich an „*Lucy*“⁴³, eine frühere Liebe. Er befindet sich weit weg von zu Hause und seine einzige Gesellschaft ist der ‚Gossenmond‘. Was ihm bleibt und ihn umtreibt, das sind Erinnerungen an die gestorbene⁴⁴ Liebste. So lässt er sich am Ende des Songs an ihrem ‚Grabhügel‘ im bitteren ‚Gossenmond‘ nieder.

Strukturell-kompositorisch auffällig ist, dass Zustand und Dynamik der Natur, konkret von Mond und Sternen, dem Seelenzustand des ‚Blues-Königs‘ korrespondieren: Beide befinden sich tief unten in der Gosse. So wie die Sterne durch den Abfluss rauschen⁴⁵ so gehen seine Pläne den Bach herunter⁴⁶. Die Natur spiegelt, reflektiert auf diese Weise den Seelenzustand des Erzählers, was die Dramatik der Situation, seine Einsamkeit und Verzweiflung noch zusätzlich akzentuiert.

Die eine deutlich biblische Referenz des Songs findet sich am Ende seiner 2. Strophe: „*Then wash up my hands in the gully and the moon*“⁴⁷. Damit wird auf Mt 27, 24 angespielt, wo Pilatus sprichwörtlich seine Hände in Unschuld wäscht zum Zeichen dafür, dass er selber sich für unschuldig am Vergießen von Jesu Blut hält. Das lyrische Ich des Songs hingegen wäscht seine Hände nicht in Wasser und Unschuld wie eben Pilatus, sondern in der vom Mond beschienenen Rinne oder Gosse, was ihn nicht sauber(er) oder unschuldig(er) macht bzw. erscheinen lässt, sondern höchstens noch tiefer in Dreck und Elend hineinzieht. Die biblische Referenz dient hier also der Akzentuierung der Antithese zum ursprünglichen biblischen Sinnzusammenhang, was die aporetische Grundsituation des Erzählers noch unterstreicht.

Der 2. Ergänzungstitel, „***Just a Closer Walk with Thee***“, ist in Ermangelung einer veröffentlichten Version nur von seinem Songtext⁴⁸ her zu begutachten, der einmal mehr eine Vermischung der beiden großen Spannungsfelder von Liebe und Glaube, Erotik und Spiritualität aufweist.

Es geht offenbar auch hier um eine verlorene Liebste, die das lyrische Ich des Songs zurückgewinnen will, der er, der Erzähler, wieder näherkommen möchte, wofür er Gottes Hilfe erbittet. Dabei endet jede der insgesamt drei Strophen mit ein und demselben, je leicht variierten (Gebets)Ruf an die Adresse Gottes: „*O let it be, O Lord, let it be*“⁴⁹, was sinngemäß mit ‚Lass es geschehen, o Herr‘ zu übersetzen ist.

⁴⁰ AaO, Z. 3.

⁴¹ AaO, 28.

⁴² AaO, 27.

⁴³ AaO, 94, Z. 8.

⁴⁴ Vgl. aaO, Z. 13.

⁴⁵ AaO, Z. 2: „*And the stars wash down the sink*“.

⁴⁶ AaO, Z. 11: „*All my plans are flushed down the drain*“.

⁴⁷ AaO, Z. 9.

⁴⁸ AaO, 95.

⁴⁹ AaO, Z. 4, die Varianten finden sich dann in Z. 8 und 12.

Die 1. Strophe offenbart den Verlust der Liebsten als Ausgangspunkt des Songs und das Bemühen des Erzählers, diese Situation zu verändern, wozu er sie um Rückkehr zu ihm bittet.

In der 2. Strophe ist er allein und geht zum Garten, wo die Rose als Sinnbild oder Symbol seiner wie aller Liebe zu finden ist. Und so wie es die Rose nur mit Dornen gibt, so liegen auch Freud und Leid der Liebe eng ineinander. Anders gesagt: Wer Schönheit und Liebe will, muss Dornen, also Leid in Kauf nehmen. Vor diesem Erkenntnishintergrund bittet der Erzähler Gott darum, dies akzeptieren zu können, dass der Besitz der Rose nicht ohne das Erspüren der Dornen zu haben ist.

Schließlich ist in der 3. Strophe der Liebesgarten überwuchert und damit, so wie die Rose auch, nicht mehr zu entdecken. Nur der Dorn sitzt tief. In Anbetracht dessen bittet der Erzähler abschließend Gott, dass sein einsames Gehen (auf den Pfaden seines Lebens), wenn es denn schon so sein soll, zumindest auf Gott hin gerichtet, in Ihm sein Ziel haben soll.

Biblische Bezüge, Motive und Anklänge bietet der Song folgende: Der in der 2. Strophe eingeführte „*garden*“⁵⁰ lässt in Kombination mit „*deception*“⁵¹ an den biblischen Garten Eden denken, der neben allen Erquicklichkeiten mit der Schlange eben auch Versuchung und ‚Täuschung‘ zu bieten hat⁵². Diese Parallele zeigt, dass die spannungsvolle Ambivalenz und Dialektik von Freude und Leiden das menschliche Dasein und Lieben prägt und ebenso das dieses Dasein realistisch abbildende biblische Zeugnis.

Gleichzeitig lässt der ‚Garten‘ in spiritueller Hinsicht auch an den Garten Gethsemane denken⁵³, ist doch auch dieser neutestamentliche Ort ein solcher des Gebets.

Schließlich gibt es noch eine interessante intertextuelle Parallele im eigenen Werk von Nick Cave, in dessen späterem Song „*New Morning*“ von 1989 der ‚Garten‘ ebenfalls ein spirituell relevanter Ort ist, an dem der dortige Erzähler sogar eine himmlische Lichterscheinung und Audition offensichtlich göttlicher Provenienz erlebt⁵⁴.

Weiter erinnert der Gebetsruf am Ende jeder der drei Strophen des Songs mit seiner Kombination aus Bitte und Anrede Gottes an die oft persönlichen Gebetsrufe in den Psalmen wie z.B. in Ps 54, 3f. oder 70, 2.

Dann lässt die finale Formulierung des Songs: „*Then let it be, please Lord, on up to thee*“⁵⁵ die biblische Vorstellung anklingen, dass Gott unser aller Heimat im Sinne von Ursprung und Zielpunkt ist wie es in Röm 11, 36 und Offb 1, 8 summarisch auf den Punkt gebracht wird.

Die Verknüpfung von Liebe und Glaube, Erotik und Spiritualität in diesem Song zeigt sich abschließend bemerkt sehr schön daran, dass die Bedeutung von „*thee*“⁵⁶ am Ende der 1. Zeile des Songs, wo es die Liebste meint, hin zum Ende der letzten Songzeile, wo Gott im Fokus ist, changiert und damit zwischen den beiden Polen von Liebe und Glaube pendelt wie

⁵⁰ AaO, Z. 5.

⁵¹ AaO, Z. 6.

⁵² Vgl. hierzu 1. Mose 2, 8ff und 3, 1.

⁵³ Siehe Mk 14, 32 – 42 par.

⁵⁴ Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 159, und meine Analyse des Songs in Kap. 2.1.4 dieser Arbeit.

⁵⁵ Cave, *Complete Lyrics*, 95, Z. 12.

⁵⁶ AaO, Z. 1 und 12.

es für etliche elabourierte Songs im Kosmos der anspruchsvollen Popkultur und Rockmusik typisch ist⁵⁷.

Der zusammenfassende Blick auf die Ergebnisse der Untersuchung dieses Albums zeigt, dass der künstlerische Neubeginn von Nick Cave nach dem Ende der Birthday Party einen stärker narrativen Neuansatz beim Songwriting bedeutet. Bei diesem auf Storytelling ausgerichteten Ansatz ist der Rückgriff auf biblische Bezüge und Motive ein natürlicher Bestandteil so wie die spirituelle Dimension und theologische Ebene selbstverständlich mitschwingen oder sogar expressis verbis Erwähnung finden und so wie auch Gott ein natürlicher Bestandteil oder Akteur ist, mit dem das restliche Geschehen verknüpft erscheint. So kommt hier die spannende Selbstverständlichkeit von Nick Caves Theologie zum Ausdruck und Tragen.

Im 1. selbstgeschriebenen Song des Albums, „*Cabin Fever*“, bietet Nick Cave mit dem biblischen Bezug des leidenden und sterbenden Christus, der mittels einer Tätowierung auf dem Arm des hier an seiner Liebe verzweifelnden Kapitäns begegnet, einen Hinweis, der sich als zartes Hoffnungszeichen, als kleiner Gegenpol zu dessen Leiden und Toben verstehen lässt, was so interpretiert werden kann, dass Christus gerade der leidenden und rasenden Kreatur nahe ist – ein Gedanke, der dann auch im 1. Roman von Nick Cave begegnet.

In „*Well of Misery*“ wird der auch in der Bibel häufiger begegnende Brunnen entgegen seiner dort wie sonst primären Funktion als lebensspendendes Instrument zum Symbol von Leiden und Tod, ein Beispiel für die kreative Freiheit, mit der Nick Cave speziell an klassische Topoi herangeht. Gleichzeitig wird hier Gott in Anbetracht des geschilderten Negativegeschehens nicht etwa ausgeblendet oder verschwiegen, sondern vielmehr mit diesem zusammengedacht, indem er als Akteur begegnet, der Menschen verlässt, womit die spannende, die Negativaspekte des Lebens inkludierende Theologie des Nick Cave deutlich wird.

Die Verknüpfung von Liebe und Spiritualität, die für Nick Cave nicht ohne einander zu denken sind, ist zentral für den Titelsong des Albums „*From Her to Eternity*“. Das beide Pole und Dimensionen verbindende Element stellt die Sehnsucht dar, die zugleich Weg und Ziel, aber auch gleichsam (künstlerische) Lebensform ist, sofern sie unerfüllt bleibt.

„*Saint Huck*“ bietet dann als Song wie als Songtitel mit seiner Titulierung eines adoleszenten Nonkonformisten und Antihelden als Heiligem und das heißt im biblisch-theologischen Sinne als von Gott ausgesondertem, geliebten und geheiligten Menschen einen Hinweis darauf, dass Nick Cave – wie auch Gott – eine klare Präferenz im Hinblick auf diesen Typus hat.

In „*The Moon is in the Gutter*“ dient die klare biblische Referenz der Akzentuierung des einsam-aporetischen Schicksals des lyrischen Ichs, was vor dem Hintergrund des anders gelagerten biblischen Sinnzusammenhangs besonders deutlich wird.

Die biblischen Bezüge des Songtextes „*Just a Closer Walk with Thee*“ verdeutlichen schließlich, wie nah an den Spannungen und Wechselfällen des Lebens die Bibel prinzipiell und speziell für Nick Cave ist, der zur Abbildung und Reflexion des Lebens, Liebens und Leidens gerne und intensiv auf biblische Motive und Texte zurückgreift. Damit verdeutlicht er

⁵⁷ Als Beispiel sei auf den Song von Bob Dylan „*I'll remember you*“ hingewiesen, bei dem das angeredete „*you*“ ebenfalls zwischen der Liebsten und Gott hin und herpendelt. Vgl. hierzu den Songtext auf: <http://www.bobdylan.com/us/songs/ill-remember-you> - aufgerufen am 22.07.2012.

gleichzeitig, wie nah an der Bibel, wie intensiv von ihr, ihren Bildern, Motiven und Texten geprägt er mit seiner Kunst ist und agiert.

2.1.2 „Here come the Judgement train“⁵⁸ – Blues und biblische Bezüge, Apokalypse und amerikanischer Süden oder das Referenzalbum „The First-Born is Dead“ von 1985

Schon ein halbes Jahr nach dem Erscheinen des Debütalbums mit den neu formierten Bad Seeds war Nick Cave Ende 1984 mit eben dieser personell leicht reduzierten Band, die inzwischen durch etliche Live-Auftritte eingespielt und zusammengewachsen war, wieder im Studio in seiner neuen Wahlheimat Berlin, um die Songs für das zweite Album aufzunehmen, das dann Anfang Juni 1985 unter dem Titel „*The First-Born is Dead*“ erschien.

Dieser Titel ist eine Anspielung auf und Verbeugung vor Jesse Garon Presley, dem totgeborenen Zwillingbruder von Elvis Presley, dessen Mythos Nick Cave vor allem mit dem Eröffnungssong des Albums „*Tupelo*“⁵⁹ für sich und sein Publikum adaptiert und modifiziert. Entscheidend ist dabei: Zum einen handelt es sich bei Nick Caves Aufnahme und Bearbeitung des Elvis-Mythos keineswegs um eine blind-naive Form der Heldenverehrung und –mystifizierung. Vielmehr gilt Nick Caves Interesse an Elvis nicht zuletzt dessen Gebrochenheit und Angefochtensein, wie es gegen Ende seines Lebens evident wurde: „*Cave seemed to be wondering whether The King, deeply conflicted, had suffered from survivor guilt, both at birth and in later years. ‚On those last concerts‘, Cave also once observed of Elvis ‚just before he died, you see a man who fought an incredible struggle with life. It’s one of the most brutal things ever captured on film. In those pictures, it has a unique glow of heroism.*“⁶⁰

Zum anderen ist dieses Album als Ganzes eine einzige und vielseitige Referenz: an den Blues als Lebensmuster und musikalischer wie insgesamt kultureller Ausdrucksform sowie seine exemplarischen Protagonisten wie „*Blind Lemon Jefferson*“⁶¹. An den amerikanischen Süden mit seinen Landschaften, Typen und Mythen. An Elvis Presley, Johnny Cash und Bob Dylan als drei der entscheidenden musikalisch-künstlerischen Idole und Vorbilder Nick Caves. Und in gewisser Hinsicht auch an die Bibel in ihrer Funktion als unerschöpfliches Reservoir an Bildern, Motiven und Texten, die das ganze Leben inklusive seiner Spannungen und Ambivalenzen abbilden, prägen und reflektieren.

Insgesamt betrachtet stellt dieses zweite Album für die künstlerische Biographie von Nick Cave einen neuerlichen Entwicklungsschritt dar, der gleichzeitig eine weitere und „*endgültige Abkehr von den wilden Tagen der Birthday Party*“⁶² war. Die musikalische wie inhaltlich-thematische Geschlossenheit des Albums basiert auf der Idee, Seele und Struktur des Blues, in die es tief hineintaucht, die aber nichtsdestotrotz dekonstruiert und neu zusammenge-

⁵⁸ Cave, Complete Lyrics, 117, Z. 15.

⁵⁹ AaO, 101ff.

⁶⁰ Aus dem Beitrag ohne Autorenangabe zur Neuveröffentlichung des Albums in der „Reissues“-Reihe im Jahr 2009 auf der offiziellen website: <http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/the-firstborn-is-dead> - aufgerufen am 29.07.2012.

⁶¹ Cave, Complete Lyrics, 117f.

⁶² Maximilian Dax, illustrated biography, 90.

setzt wird⁶³. Der völlig unzeitgemäße Charakter des Albums zur Zeit seiner Entstehung und Veröffentlichung in der Mitte der musikalisch-popkulturell unentschlossenen 80er Jahre trägt zu seiner auch heute noch faszinierend zeitlosen Erscheinung bei.

Für das Verständnis und die Interpretation herausragend wichtig ist schließlich die intertextuelle Interdependenz zwischen den Themen und Motiven des zeitgleich in Entstehung befindlichen 1. Romans von Nick Cave und den auf diesem Album versammelten Songs, beide kaum zufällig tief im amerikanischen Süden angesiedelt und beheimatet. Amy Hanson bringt Inhalt und Atmosphäre des Albums vor diesem Hintergrund denn auch so auf den Punkt: *„Themes of oppression and bondage, sorrow and loss, dominate the songs here, ... The vista is not grim, not really. there is no suicidal gothic melancholy here, just the sultry, steamy air of America’s Deepest South, a land of lawlessness and legend, swamp and delta, eyes filled with darkness and nostrils scenting decay.“*⁶⁴

Der Eröffnungssong *„Tupelo“* ist der inhaltlich, intertextuell und künstlerisch herausragende Song des Albums, einer der zentralen Songs von Nick Cave überhaupt, den er bis heute oft bei seinen Konzerten spielt. Musikalisch gesehen wird dieser gewaltige und faszinierende Song durch eine akustische Gewitterkulisse mit Platzregen gerahmt. Auch innerhalb dieser Rahmung zeigt sich eine stringente Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik und Text, akzentuiert doch die Musik das Bedrohliche des Textes noch, was nicht zuletzt durch die pulsierende, dominante Basslinie geschieht. So wird z.B. – passend zur Textzeile: *„They listen to the beating of their blood“*⁶⁵ – das hier benannte Pulsieren des Blutes durch den den Herzschlag imitierenden Bass musikalisch umgesetzt. Auch die direkte und mehrmalige Repetition gesungener Textzeilen untermalt und akzentuiert die bedrohliche Gesamtatmosphäre.

In struktureller Hinsicht repräsentiert der Song ein intertextuelles Konglomerat diverser Zutaten, Motive, Traditionslinien und Mythen, die Nick Cave hier sehr bewusst miteinander verknüpft. Da ist zunächst ein gleichnamiger Song von John Lee Hooker, der eine Flut in Tupelo, Mississippi, zum Thema hat, an den Nick Caves Song anknüpft und vor dem er sich mit dieser Referenz gleichsam verneigt.

Dann rückt mit dem Ort Tupelo der Geburtsort von Elvis Presley in den Fokus, dessen Geburtsgeschichte mit seinem erstgeborenen und unmittelbar verstorbenen Zwillingenbruder Nick Cave hier fiktional bearbeitet. Auch wenn Elvis im Song namentlich nicht genannt wird, so verdeutlichen doch bereits die Nennung seiner Geburtsstadt in Kombination mit dem viermaligen Gebrauch des unter seinen Fans verbreiteten Titels *„the King“*⁶⁶, dass er hier gemeint ist, dass auch ihm hier die Referenz erwiesen wird.

Als Drittes ist der literarisch-atmosphärische Traditionshintergrund der amerikanischen Südstaaten und ihrer Literaten wie z.B. William Faulkner zu nennen, deren auch hier

⁶³ Vgl. hierzu das Diktum von Nick Cave gegenüber Amy Hanson: *„...we made a record that was steeped in the blues, but didn’t really have anything to do with the blues on a musical level.“* Nick Cave zitiert von Amy Hanson, in: Nick Cave and The Bad Seeds, *The Firstborn Is Dead, Collector’s Edition* (CD und DVD), 2009, Liner Notes im dem Album beiliegenden Booklet (im Folgenden: A. Hanson, booklet TFBID-CE), 2.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Cave, *Complete Lyrics*, 102, Z. 35f.

⁶⁶ AaO, Z. 43f. 46 und 103, Z. 68.

evidenten Einfluss Nick Cave selber expressis verbis benennt: „... *I just kind of tossed everything in there. I was reading a lot of [William] Faulkner and these southern American writers and all that stuff had a huge impact, really.*“⁶⁷

Des Weiteren gibt es deutliche biblische Bezüge und Motive, deren Verwendung hinsichtlich der damit verknüpften Intention gleich weiter zu untersuchen ist. Hier sei nur schon gesagt: Die apokalyptische Bildsprache im Hinblick auf das herannahende und über Tupelo herabkommende Unwetter dient biblisch gesehen zur Illustration der Begleiterscheinungen der Parusie dessen, der auch als ‚König‘ bezeichnet werden kann und wird: Christus.

Schließlich begegnet hier – wie seit der Publikation von Nick Caves 1. Roman im Jahr 1989 deutlich ist – eine reiche intertextuell relevante Aufnahme und Anwendung von Motiven, Figuren und Elementen aus diesem Roman, an dem Nick Cave synchron zur Entstehung dieses Albums gearbeitet hat. Hier sind besonders der unwetterartige Regen zu nennen sowie die (überlebende Person der) Zwillinggeburt⁶⁸.

Im Einzelnen ist zu Inhalt und Interpretation des Songs Folgendes zu sagen: In den ersten vier Strophen wird das Herannahen eines Unwetters in apokalyptischer Bildsprache beschrieben⁶⁹. Die Gewitterfront nähert sich Tupelo dabei „*hungry like the Beast*“⁷⁰, wobei die Personifizierung das Grauen noch potenziert. Die 4. Strophe beschreibt in diesem Kontext, wie die Tiere des Ortes in Anbetracht der nahenden Bedrohung krank und verrückt werden, ein natürlich-kreatürliches Echo, was erneut der Steigerung des Entsetzens dient.

In der 5. Strophe entlädt sich das Gewitter dann, macht Straßen zu Flüssen und ist dabei so heftig, dass Gott um Hilfe angerufen wird.

Die 6. Strophe beschreibt, dass kleine Kinder in Tupelo sich angesichts des Unwetters nicht beruhigen oder einlullen lassen. Sie wissen Bescheid, dass die heile Sandmännchen-Welt dem omnipräsenten und –potenten „*black rain*“⁷¹ nicht standhalten kann – zumindest solange „*Til the King is born in Tupelo!*“⁷², womit vornehmlich ein Hoffnungsschimmer aufblitzt, aber eventuell auch nur der apokalyptische Schlusspunkt gesetzt wird, eine Ambiguität, die bezeichnenderweise nicht aufgelöst wird.

Die Zwillinggeburt während des Unwetters und der Tod des Erstgeborenen sind weiter das Thema der Strophen sieben und acht. Der intertextuelle Zusammenhang der drei Zwillingspaare Elvis und Jesse Garon Presley, Jakob und Esau in 1. Mose 25, 24ff. sowie Euchrid Eucrow mit seinem namenlosen Zwillingbruder im 1. Roman ist dabei deutlich.

In der finalen 9. Strophe konzentriert sich alles auf den zweitgeborenen Zwilling. In biblisch inspirierter, christlich geprägter Bildsprache wird dabei seine Parallelisierung mit Christus auf die Spitze getrieben. Sein Einziehen in Tupelo: „*The King will walk on Tupelo*“⁷³ erinnert an

⁶⁷ Nick Cave zitiert von Amy Hanson, in: A. Hanson, booklet TFBID-CE, 3.

⁶⁸ Für Einzelheiten hierzu verweise ich auf Kapitel 2.2.4.1.1.3 im Rahmen meiner eingehenden Untersuchung dieses Romans.

⁶⁹ Vgl. hierzu wie zur Flut insgesamt als wiederkehrendes biblisch-apokalyptisches Motiv bei Nick Cave Roland Boer, Nick Cave, 34 – 37.

⁷⁰ Cave, Complete Lyrics, 101, Z. 12.

⁷¹ AaO, 102, Z. 39.

⁷² AaO, Z. 46.

⁷³ AaO, 103, Z. 68.

Jesu Einzug in Jerusalem⁷⁴. Sein hier so benanntes ‚Tragen der Lasten von Tupelo‘ lässt Jesu Ruf in Mt 11, 28 – 30 anklingen, aber auch sein endgültiges Tragen aller menschlichen Sündenlast hinauf an das Kreuz. Und doch endet der Song – diese gerade benannte soteriologische Implikation sofort wieder gleichsam negierend – mit dieser, man könnte sagen, Reminiszenz an den biblischen Tun-Ergehen-Zusammenhang: „*You will reap just what you sow*“⁷⁵.

Diese Ambiguität bis Konfusion oder dieses dialektische Ineinander-Verwoben-Sein der Spannung von These und Antithese ohne die erlösende Auflösung der Synthese ist hier m.E. das Gewollte und Entscheidende: So ist beispielsweise die Parallelisierung des ‚Königs‘ Elvis Presley mit dem König oder Christus Jesus deutlich, aber sie ist vielschichtig und keineswegs eindimensional. Denn Elvis wird nicht einfach mit dem Messias gleichgesetzt oder wie Robert Eaglestone es zutreffend formuliert: „*Elvis certainly is not a saving messiah, but rather, perhaps, some terrible apocalyptic beast linked with suffering and sacrifice. This uncertainty is in one way, of course, not a problem. Pop songs need not offer coherent theologies...*“⁷⁶. Vielmehr trägt dieser Elvis bei Nick Cave stets auch die Züge des Leidenden, des an seiner Geburtslast und seiner Geschichte, seinem schon zu Lebzeiten von ihm selbst kaum zu ertragenden Verehrt Werden schwer tragenden, tragischen Charakters. Und die von Robert Eaglestone in der gerade zitierten Passage angedeutete Möglichkeit, dass Elvis in diesem Song auch mit dem apokalyptischen ‚Biest‘ identifiziert werden könnte, spricht auch Bände hinsichtlich einer keinesfalls einseitigen Gleichsetzung des King mit dem triumphierenden Messias. Die Parallele zwischen Elvis und Christus kann hier stattdessen auch und gerade an dem tertium comparationis des Leidenden festgemacht werden, eine Parallele, die intertextuell zudem noch einmal deutlich den Bogen zu dem ‚König und Herrscher‘ über „*Hundskopf*“⁷⁷ schlägt, dem Antihelden von Nick Caves 1. Roman sowie zu dem Folgesong zu „*Tupelo*“ mit dem bezeichnenden Titel „*Black Crow King*“⁷⁸.

Entscheidend ist, dass es hier keine letztgültige Interpretation gibt, da der Song selber die Optionen offen hält und Nick Caves Intention wohl auch eher in Richtung des Offenhaltens dieser wie ggf. noch weiterer Optionen zu finden ist. Die biblischen Bezüge verstärken diese gewollte Ambiguität noch, zumal ihre eigenen Ambivalenzen wie z.B. das Schillern einer biblischen Zentralfigur wie des Stammvaters Jakob oder die diversen christologischen Facetten, die der Song anklingen lässt, auch keineswegs aufgelöst werden. Robert Eaglestone sieht darin eine frühe und für diese Schaffensphase von Nick Cave typische Herangehensweise an das Thema Religion, die er so charakterisiert: „*...the rhetoric doesn't go anywhere: it just sounds good. This is performing a relation to religion: using its tropes and codes, its intellectual and aesthetic rhythms, its rhetoric, but without using or, perhaps, inhabiting it.*“⁷⁹

Der nächste für unser Thema relevante Song des Albums ist dessen schon erwähnter 4. Titel „***Black Crow King***“. Dieser ist erneut ein Blues, archaisch klingend, mit stampfendem Rhyth-

⁷⁴ Vgl. Mt 21, 1 – 11 par.

⁷⁵ Cave, Complete Lyrics, 103, Z. 72.

⁷⁶ Robert Eaglestone, 146.

⁷⁷ Nick Cave, Und die Eselin..., 211ff.

⁷⁸ Cave, Complete Lyrics, 109ff.

⁷⁹ Robert Eaglestone, 146.

mus und call and response-Technik beim Gesang, der zudem durch halbgesprochene Passagen talking-blues-artig ergänzt wird. Der Songtext dieser melancholisch spartanischen Bluesballade arbeitet einmal mehr mit zahlreichen Wiederholungen und bluestypischen Variationen eines Themas wie z.B. im Zusammenhang der Selbstvorstellungs- bzw. Identifizierungsformel „I am the black crow king“⁸⁰, die mit den drei Varianten „Keeper of the nodding corn“⁸¹ und „... of the trodden corn“⁸² sowie „... of the forgotten corn“⁸³ verknüpft wird.

Inhaltlich gesehen geht es um die Titelfigur des „Black Crow King“, aus dessen Perspektive der Song als Selbstbeschreibung eines lyrischen Ichs gestaltet ist. Dieser ‚König‘ vereint diverse Züge und Motive in sich und scheint Unglück und Unwetter, Gewalt und Schmerz förmlich anzuziehen bis dahin, dass er sich als Märtyrer fühlt und gibt: „the spears are a-sailing“⁸⁴. Halb Mensch, halb Vogelscheuche ist dieser König eher ein Antikönig, der vier Jahre vor der Veröffentlichung von Nick Caves 1. Roman (aber eben zeitgleich zu dessen Entstehung) wie eine Präfiguration seines Protagonisten Eucharid Eucrow wirkt, in dessen Namen schon der Bezug zu den Krähen angelegt ist. Die weiteren an diesen Roman erinnernden, in ihm wiederkehrenden Motive sind: die ‚Hämmer und Nägel‘ aus der 1. Strophe, die im III. Buch des Romans im Kontext des Baus von „Hundskopf“ vorkommen, der Festung Eucharids, der sich selber als „der verrückte König von Hundskopf“⁸⁵ bezeichnet. Weiter die Verfolgung eines Einzelnen durch eine Gruppe wie sie Strophe zwei und drei des Songs illustrieren. Dann Sturm, Gewitter und unaufhörlich fallender Regen⁸⁶ sowie schließlich das Alleinsein des lyrischen Ichs, sein auf sich gestellt Sein⁸⁷.

Die darüber hinausgehenden intertextuellen Bezüge zeigen sodann, dass dieser Song nicht eindimensional zu verstehen, sondern mehrfach codiert ist. Die zahlreichen biblischen Motive weisen hier den Weg: Da sind zunächst noch einmal die ‚Hämmer und Nägel‘ vom Beginn des Songs⁸⁸ zu nennen, die (zwar ohne direkten biblischen Bezug, aber dennoch im Gefolge der weitverbreiteten Tradition in der christlichen Kunst, Jesus an sein Kreuz genagelt darzustellen) an Jesu Kreuzigung denken lassen. Die so bereits implizierte Parallelisierung des „Black Crow King“ mit Jesus wird sodann durch den Hinweis auf die dem lyrischen Ich des Songs nachstellenden ‚Lahmen und Blinden‘⁸⁹ weitergeführt, die im Kontext von Berichten über das Wirken Jesu häufiger in den Evangelien genannt werden⁹⁰. Weiter begegnet auch hier⁹¹ wie in „Tupelo“ und im Roman das apokalyptische Motiv eines herannahenden Unwetters mit Starkregen als (Vor)Zeichen der Endzeit. Die in der 6. Strophe geschilderte

⁸⁰ Cave, Complete Lyrics, 109, Z. 2, 110, Z. 26. 34 und 47.

⁸¹ AaO, 109, Z. 5.

⁸² AaO, 110, Z. 27.

⁸³ AaO, Z. 48.

⁸⁴ AaO, Z. 38 und 54.

⁸⁵ Nick Cave, Und die Eselin..., 224.

⁸⁶ Vgl. dazu vor allem Cave, Complete Lyrics, 110, Z. 30f.

⁸⁷ Vgl. zu diesen intertextuellen Parallelen zwischen Roman und Song im Einzelnen meine entsprechenden Ausführungen in Kap. 2.2.4.1.1.3 dieser Arbeit.

⁸⁸ In der 3. Strophe heißt es außerdem bezeichnenderweise: „They jumped up and nailed it to my shadow“. Siehe Cave, Complete Lyrics, 109, Z. 15.

⁸⁹ Siehe aaO, Z. 11.

⁹⁰ Vgl. hierzu nur Mt 11, 4f. und 15, 30.

⁹¹ Siehe Cave, Complete Lyrics, 109, Z. 18ff. 110, Z. 30. 40f. und 111, Z. 57 – 61.

Geste: „*I surrender up my arms*“⁹² lässt dann nicht nur an eine Vogelscheuche denken, sondern auch an das Bild der am Kreuz ausgebreiteten Arme Jesu – erneut eine Implikation in Richtung des Motivs der Parallelisierung des lyrischen Ichs mit Jesus. Dazu passt schließlich besonders gut die Erwähnung der blutigen Dornenkrone in der Folgestrophe: „... *all the thorns are a-crowning Ruby on each spine*“⁹³.

Die durch diese biblischen Anklänge evidente Parallelisierung mit Jesus verknüpft sich mit der weiteren Codierung des titelgebenden Antihelden auf den Autor und Künstler selbst hin. Wenn dieser mit dem „*Black Crow King*“ auch sich selbst als Idol der Gothic-Fans⁹⁴ ironisch karikiert und sich gegen diese ihm unfreiwillig auferlegte Rolle sträubt, indem er singt: „*I’m the king of nothing at all*“⁹⁵, dann lässt sich das im Song angedeutete Martyrium dieser Kunstfigur⁹⁶ in Kombination mit dem kathartischen Effekt des unwetterhaften Regens auch als willkommener Versuch eines Abschieds von einem ungeliebten Image verstehen.

Der besungene ‚Anti-König‘, Ausgestoßene oder Sonderling trägt also viele verschiedene Merkmale, wobei besonders die Anklänge an Euchrid Eucrow sowie die biblischen Bezüge im Hinblick auf die Parallelisierung mit dem ebenfalls als Anti-König im Sinne der Ablehnung traditioneller Messiaserwartungen zu verstehenden Jesus darauf hinweisen, dass Nick Cave eine Vorliebe für Antihelden hat und ihnen, d.h. ihrem Leben und Wirken, gerade auch in all seiner Absurdität und äußerlich betrachtet Erfolglosigkeit, Sinn und Würde verleihen lässt und zugestehen will.

Mit dem 6. Song des Albums, „***Wanted Man***“, covert und modifiziert Nick Cave gleichzeitig einen Song, der im Original von Bob Dylan aus dem Jahr 1969 stammt, „*an unreleased relic from Dylan’s Nashville Skyline sessions*“⁹⁷. Bekannt geworden ist dieser Song in der Cover-Version von Johnny Cash, zu dessen Image er perfekt passte, ist der „*Wanted Man*“, der (steckbrieflich) gesuchte Mann, doch ein Western-Topos mit outlaw-feeling.

So huldigt Nick Cave mit diesem Song gleichzeitig zwei weiteren Ikonen und Heroen der amerikanischen (Musik-)Kultur wie seiner selbst: Bob Dylan und Johnny Cash. Er reiht sich in diese Tradition ein und variiert sie mit seinen speziellen Zutaten, indem er den Song nicht nur musikalisch verändert, sondern vor allem seinen Text massiv durch eigene Fortschreibung ergänzt und damit das „*Wanted Man*“ – Motiv spannungsvoll ausbaut bis dahin, dass er hier auch mit dem Klischee eines Rockstars auf Tournee spielt: „*If you love a wanted man, you’d best hold him while you can Because you’re going to wake up one morning and find the man you wanted he is gone*“⁹⁸. Dabei zeigt sich die für diese Phase seines Schaffens typische Redundanz durch die ergänzende Verlängerung des Textes z.B.

⁹² AaO, 110, Z. 32.

⁹³ AaO, Z. 36f.

⁹⁴ Eine Rolle, die ihm spätestens durch die begeisterte Aufnahme des Birthday Party Songs „*Release The Bats*“ in der entsprechenden Szene ungewollt zuteilwurde. Siehe Cave, Complete Lyrics, 32f.

⁹⁵ AaO, 110, Z. 50.

⁹⁶ Vgl. oben Anm. 78.

⁹⁷ A. Hanson, booklet TFBID-CE, 3.

⁹⁸ Cave, Complete Lyrics, 115, Z. 43ff.

mittels der Anfügung zahlreicher weiterer Orte, an denen der Sänger gesucht wird⁹⁹. Aber auch die Extraportion Düsternis in Musik, Gesang und Text darf als typisch eingeordnet werden. Schließlich die Integration von Gott und Teufel, die wie selbstverständlich mit bestimmten Aspekten des Songs oder Facetten des Themas verknüpft werden: So wird der Teufel dahingehend funktionalisiert, dass er das bad guy-Image des „*Wanted Man*“ zusätzlich akzentuiert, wenn Nick Cave betont, dass der Böse schlechthin sich besser bewaffnen möge vor der Begegnung mit dem „*Wanted Man*“¹⁰⁰.

Gott hingegen kommt da ins Spiel, wird dann genannt, als es um eine Klage geht, konkret: Gottes Name wird kurz vor dem Ende des Songs angerufen, wo es um den klagenden Hinweis darauf geht, dass es genau einen Ort gibt, an dem der ‚Gesuchte‘ nicht gewollt wird, nämlich sein Zuhause: „*But there’s one place I’m not wanted, Lord it’s the place that I call home*“¹⁰¹. Diese Art, Gott ins Spiel zu bringen, wenn es um eine Klage geht, erinnert an die biblische Traditionslinie, Gott als selbstverständlichen Adressaten der Klage zu benennen und so auch und gerade im Leiden an ihm festzuhalten, wie sie beispielsweise in den Psalmen und den Threni evident ist. Für die Bibel ist dies eine Selbstverständlichkeit, für weite Teile des klassischen Blues-Songwriting desselbigengleichen und für Nick Cave im Gegensatz zu der weit verbreiteten Haltung der kritischen (Post-)Moderne und auch weiter Teile der Christen selber, die dies verlernt haben oder nie konnten, ebenfalls.

Gleichzeitig lässt die im soeben zitierten Text deutliche Heimatlosigkeit des ‚Gesuchten‘ auch noch an die konkrete biblische Analogie des heimatlosen Menschensohnes denken, wie sie in Mt 8, 20 zu finden ist: „*Die Füchse haben Gruben und die Vögel unter dem Himmel haben Nester; aber der Menschensohn hat nichts, wo er sein Haupt hinlege.*“ Eine Bibelstelle, die Nick Cave 12 Jahre später am Ende seines Songs „*Sheep May Safely Graze*“¹⁰² expressis verbis zitiert. Diese Analogie lässt schon in Nick Caves Ergänzung des Dylan-Songs auch eine Parallelisierung mit Jesus, dem Menschensohn, anklingen, womit diesem ‚Gesuchten‘ und seinem Schicksal als Heimatlosem nicht nur eine weitere Stilisierung, sondern auch eine gewisse Dignität und Solidarität zukommen.¹⁰³

⁹⁹ Vgl. hierzu im Einzelnen den aAO, 114ff, abgedruckten Songtext, der nur die von Nick Cave geschriebenen, zusätzlichen Textpassagen enthält, wie ein textkritischer Vergleich mit dem Original von Bob Dylan offenbart. Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 114ff. in vergleichender Synopse mit dem Originalsongtext auf: <http://www.bobdylan.com/us/songs/wanted-man> - aufgerufen am 26.08.2012. Die von Nick Cave dabei vorgenommenen Veränderungen am Originaltext wurden von Bob Dylan über seine Anwälte höchstselbst genehmigt, ein Vorgang, der von der Beantragung bis zur Erlaubnis etliche Monate beanspruchte und die Veröffentlichung des Albums erheblich verzögerte.

¹⁰⁰ Vgl. Cave, *Complete Lyrics*, 115, Z. 39 – 42.

¹⁰¹ AaO, 116, Z. 59f.

¹⁰² AaO, 309, Z. 37f. Vgl. hierzu meine Interpretation dieses Songs in Kap. 2.3.5 dieser Arbeit.

¹⁰³ Gleichzeitig begegnet diese implizierte Analogie zwischen dem heimatlosen und letztlich einsamen Sänger als gesuchtem und begehrtem Rockstar auf Tournee und dem heimatlosen Jesus auch in dem von Nick Cave für sein nächstes Album voller Coverversionen „*Kicking Against The Pricks*“ aufgenommenen Song von Johnny Cash: „*The Singer*“, wenn es dort z.B. heißt: „*I pass a million houses but there is no place that I belong*“. Zitat nach: <http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/kicking-against-the-pricks> - aufgerufen am 05.08.2012.

Der letzte Song des Albums, „*Blind Lemon Jefferson*“¹⁰⁴, ist für unser Thema noch insofern von Interesse als Nick Cave hier erneut auf apokalyptische Motive und Topoi zurückgreift. Mit der mittels dieses Songs vorliegenden Zeichnung des Bildes „*eines mit Blindheit geschlagenen Mannes in der nahenden Stunde seines unausweichlichen Todes*“¹⁰⁵ erweist Nick Cave dem titelgebenden alten Bluesheroen und der von ihm geprägten Stilrichtung seine Referenz. Gleichzeitig greift er intertextuell auf seine eigene ältere Kurzprosaarbeit fast gleichen Titels zurück, die erst drei Jahre später – zusammen unter anderem auch mit den Songtexten dieses Albums – in seiner ersten Textsammlung „*King Ink*“¹⁰⁶ publiziert wurde.

Bei den schon erwähnten apokalyptischen Motiven und Topoi in diesem Song ist das intertextuell Interessante und Spannende, dass sich hier biblische Anklänge und klassische Bluesmotive vermischen: Besonders deutlich wird dies bei dem anrollenden „*Judgement train*“¹⁰⁷ und „*his final station*“¹⁰⁸, aber auch die ‚Straße der Prüfungen‘, der ‚Regen‘ und der ‚Sturm‘ stehen für beide Traditionsstränge, die gerade in Kombination miteinander der dramatisierenden Illustration des bevorstehenden Endes dienen.

In der Ergebniszusammenfassung bleibt festzuhalten: „*The First-Born is Dead*“ ist vor allem ein Referenzalbum, bei dem der Bibel sowohl Referenz als auch Reverenz erwiesen werden, insofern sie eine entscheidende Größe und Quelle, ein wichtiger Bezugspunkt und Fundus für das Leben in seiner spannungsvollen Ganzheit, seine Darstellung und Illustration, Reflexion, Deutung und Sinngebung ist.

Der zentrale Song des Albums, „*Tupelo*“, ist von Ambiguität und Inkohärenz gekennzeichnet: Dabei gilt es, die spannungsgeladene Ambivalenz von apokalyptischem Unheil und messianischem Heilsbringer auszuhalten, von dem aber auch offenbleibt, ob er nicht ebenfalls unter die Unheils-Rubrik fällt. Es gibt hier eine ambivalente Parallelisierung mit Christus im Hinblick auf dessen soteriologische Funktion und auf sein Leiden. Und es wird eben keine Auflösung der Ambiguität geboten; es gibt keine kohärente Theologie, stattdessen ein bewusstes Offenhalten und Aushalten der Optionen und Spannungen.

Der Song „*Black Crow King*“ ist durch Mehrfachcodierung seiner Titelfigur, eines Antikönigs, gekennzeichnet. Nick Caves Vorliebe für Antihelden zeigt sich dabei in dreifacher Hinsicht: zum einen durch die neuerliche Parallelisierung des lyrischen Ichs mit dem leidenden Jesus. Zum anderen mittels der in diesem lyrischen Ich gleichzeitig angelegten Präfiguration des Protagonisten von Nick Caves 1. Roman *Euchrid Eucrow*. Schließlich durch die Codierung auf den Künstler selbst und die Karikatur der ihm auferlegten Rolle als Gothic-King.

Der von Nick Cave gecoverte und textlich erweiterte Song „*Wanted Man*“ ist nicht zuletzt hinsichtlich seiner biblischen Analogien bemerkenswert: Gott kommt hier da ins Spiel, wo eine Klage geäußert wird, als deren Adressat er selber im Blick ist, eine biblische Traditionslinie, die auch in der Blues-Tradition virulent und relevant ist. Und es begegnet hier die

¹⁰⁴ Cave, *Complete Lyrics*, 117f.

¹⁰⁵ Maximilian Dax, *illustrated biography*, 91.

¹⁰⁶ Nick Cave, *King Ink*, 104 – 108. Vgl. insbesondere Abschnitt I und X des hier abgedruckten früheren Textes mit dem fast gleichlautenden Anfang und Ende des späteren Songs.

¹⁰⁷ Cave, *Complete Lyrics*, 117, Z. 15.

¹⁰⁸ AaO, Z. 21.

implizierte Analogie des heimatlosen ‚Gesuchten‘ mit dem ebenfalls heimatlosen Menschensohn des NTs, womit dem Erstgenannten, bei dem auch das Image eines Rockstars auf Tournee hineinspielt, auch Solidarität versichert und Dignität zugesprochen wird.

Schließlich vermengen sich bei den im Schlusssong des Albums *„Blind Lemon Jefferson“* begegnenden apokalyptischen Topoi biblische Anklänge und klassische Motive des Blues zum Zwecke der dramatisierenden Illustration – also weniger um einer kohärenten inhaltlichen Aussage wegen. Auch hier wird damit die Bibel als Fundus benutzt, aber im Gefolge von Robert Eaglestone formuliert, nicht bewohnt¹⁰⁹.

2.1.3 *„A thousand Marys lured me“*¹¹⁰ – Erotik und Spiritualität, Begehren und Glauben, Lieben und Leiden oder *„Your Funeral, My Trial“* von 1986

Nur zweieinhalb Monate nach der Veröffentlichung des exklusiv Coverversionen anderer Künstler und Bands¹¹¹ enthaltenden Albums *„Kicking Against The Pricks“* erschien im November 1986 das nächste, von seinen Anfängen her fast parallel entstandene Album von Nick Cave and The Bad Seeds mit dem Titel *„Your Funeral, My Trial“*. Diese sehr kurze Zeitspanne zwischen beiden Alben zusammen mit dem ungewöhnlichen Format des späteren Albums als doppelter Maxisingle und der Tatsache, dass die öffentliche Aufmerksamkeit sich auf das frühere Album und die damit verbundene Promotion und Tour konzentriert hatte, trugen dazu bei, dass die spätere Veröffentlichung zunächst kaum Beachtung fand.

Jedoch verdient dieses Album auch für unsere Themenstellung einen intensiveren Blick: Schon das von Nick Cave entscheidend mitgestaltete Cover zeigt und unterstreicht den dualistisch ambivalenten Charakter dieses Werkes. Dem Doppelportrait Nick Caves einmal mit geöffneten, dann mit geschlossenen Augen korrespondieren die Spreizung der Songs auf zwei Maxisingles und ihre Unterteilung in einen eher balladesken und einen stärker rockigen Teil sowie die beiden Teile des Albumtitels und die beiden Frauenbilder auf dem Backcover. Letztere entstammen einer zu einem Notizbuch mit dem Titel *„Sacred and Profane“*¹¹² zusammengeführten Sammlung von Frauenbildern, die Nick Cave vor allem aus Heiligenbildern und einer auf einem Berliner Flohmarkt erworbenen Kollektion pornographischer Postkarten zusammengestellt hat. Das erste Bild zeigt eine aufreizend gekleidete und posierende halbnackte Frau, die offensichtlich für Sex, (käufliche) Liebe und Erotik steht. Auf dem zweiten Bild sieht man die heilige Veronika mit dem Schweißstuch Christi.

Mit diesen beiden Frauenstereotypen von Heiliger und Hure verknüpfen sich die beiden Themen Religion und christlicher Glaube einerseits sowie Erotik, Liebe und Sex andererseits, aber auch die durch den Titelsong betonten Aspekte von Beerdigung, also Tod, und Versuchung oder Prüfung, ersteres auf das Sterben Christi und ggf. auf das damit verbundene

¹⁰⁹ Vgl. oben das Zitat am Ende meiner Analyse von *„Tupelo“*.

¹¹⁰ Cave, *Complete Lyrics*, 126, Z. 8.

¹¹¹ Aus genau diesem Grund kann dieses Album hier unberücksichtigt bleiben.

¹¹² Siehe hierzu ein schönes Beispiel in der Rubrik *„Art“* auf der Nick Cave and The Bad Seeds Homepage: <http://www.nickcaveandthebadseeds.com/art/saint-matilda> - aufgerufen am 30.09.2012.

Heilsangebot des christlichen Glaubens beziehbar und das zweite eventuell auch auf die Anfechtung durch den in promiskuitivem Verhalten seinen Niederschlag findenden Sexualtrieb. Insgesamt gesehen dreht sich dieses Album mit Ian Johnston gesprochen um Nick Caves „*obsessions with alienation, sexual desire, redemption, loss and despair*.“¹¹³ Gleichzeitig ist evident, dass auch dieses Album, mindestens so intensiv wie „*The Firstborn is Dead*“ aus dem Vorjahr, die Themen und Motive, Sprache und Vorstellungswelt des weiterhin zeitgleich verfassten 1. Romans atmet und widerspiegelt.

Dies zeigt sich bereits deutlich im 1. Song des Albums, „*Sad Waters*“, dessen Protagonistin Mary stark an Beth aus dem Roman erinnert und zugleich auch Züge von deren Mutter Cosey Mo trägt¹¹⁴. Es handelt sich um einen melancholisch-balladesken Song, zurückhaltend instrumentiert und in langsamem Tempo eingespielt. Musikalisch bemerkenswert ist zudem, dass Nick Cave hier quasi mit sich selber im Duett singt¹¹⁵. Der Song ist insgesamt gesehen eine in drei Strophen gepackte Huldigung seines lyrischen Ichs an die Adresse der von ihm verehrten Kindfrau Mary. Diese hat ein offenbar zauberhaftes Wesen, eine bezaubernde Art, was ihre Schönheit und Wirkung auf ihn betrifft: „*O Mary you have seduced my soul*“¹¹⁶.

Die ersten beiden Zeilen des Songs sind ein Zitat des oft gecoverten Songklassikers „*Green Green Grass of Home*“¹¹⁷, der eine Art thematische Prolepse des späteren Nick Cave Klassikers „*The Mercy Seat*“ enthält. In der 1. Strophe von „*Sad Waters*“ trifft sich das lyrische Ich mit der von ihm geliebten, angebeteten Mary und sie gehen zum Flussufer, wo er – implizit gedacht oder explizit ihr gegenüber geäußert – feststellt, dass sie ‚seine Seele verführt‘ und ihn zur Geisel gemacht hat. Der „*tin-cup*“¹¹⁸ zu Beginn der 2. Strophe lässt den blechernen Fressnapf eines Hundes assoziieren, ein Beleg für die schlechthinnige Abhängigkeit und Unterwürfigkeit des Erzählers gegenüber der Angebeteten, die jetzt kess in das seichte Wasser hineingeht und es für ihn mit ihrer Anmut verwandelt. Der Song endet mit der kurzen 3. Strophe, die das Lachen Marys im Wasser mit ihrer Schatten werfenden Wirkung besonders im Hinblick auf das Herz des Sängers kontrastiert und damit wie die Vorahnung heraufziehenden Unheils wirkt.

Für unser Thema bemerkenswert sind zwei Stellen des Songs, die jeweils eine Mehrfachcodierung aufweisen: Da ist zunächst die von sich selbst im Gegenüber zu Mary gemachte Aussage des lyrischen Ichs am Ende der 1. Strophe: „*Forever a hostage of your child's world*“¹¹⁹. Dies lässt sich so verstehen, dass er sich als Geisel ihrer ‚Kinderwelt‘ bezeichnet und begreift. Es kann aber auch so verstanden werden, dass hier ein Hinweis auf Jesus und seine Wirkung auf den Sänger, respektive Nick Cave, vorliegt¹²⁰. Denn auch die Übersetzung

¹¹³ Ian Johnston, *Bad Seed*, 203.

¹¹⁴ Vgl. hierzu im Einzelnen meine Ausführungen in Kap. 2.2.4.1.1.4 dieser Arbeit.

¹¹⁵ Ein Phänomen, dass sich öfter bei Nick Cave wie z.B. bei seinem späteren Song „*Green Eyes*“ von dem 1997er Album „*The Boatman's Call*“ beobachten lässt.

¹¹⁶ Cave, *Complete Lyrics*, 123, Z. 7.

¹¹⁷ Siehe dazu: http://de.wikipedia.org/wiki/Green,_Green_Grass_of_Home – aufgerufen am 07.10.2012.

¹¹⁸ Cave, *Complete Lyrics*, 123, Z. 9.

¹¹⁹ AaO, Z. 8.

¹²⁰ Diese Doppeldeutigkeit sieht und benennt auch Robert Eaglestone ausdrücklich in seinem Essay über „*Cave's Religion*“: Robert Eaglestone, 146.

‚der Welt deines Kindes‘ ist möglich und das Kind von Mary, so der englische Name der Gottesmutter Maria, ist nun mal Jesus. Sich selbst als dessen ‚Geisel‘ zu titulieren, kann so interpretiert werden, dass Nick Cave sich selbst als jemanden versteht, der nicht umhin kann, sich mit Jesus und dessen Bedeutung dauerhaft („Forever“¹²¹!) auseinanderzusetzen.

Dann gibt es in der 2. Strophe noch diese bemerkenswerte Aussage über die im seichten Wasser wachende Mary: „Turning these waters into wine“¹²². Damit liegt ein Hinweis auf das sogenannte Weinwunder Jesu anlässlich der in Joh 2, 1 - 12 berichteten Hochzeit zu Kana vor. Dies ist zum einen einfach als Metapher für das wahrhaft zauberhafte Wesen Marys zu verstehen. Zum anderen ist aber auch diese Interpretation möglich und legitim: Wenn Mary mit ihrer bloßen Präsenz im Wasser dieses wie Jesus zu Kana in Wein verwandelt, dann liegt damit ein Hinweis auf die göttliche Macht, den göttlichen Ursprung der Liebe vor. Denn den Wandel von Wasser zu Wein durch Marys Gegenwart beschreibt die Ich-Figur, die Mary mit den Augen der Liebe ansieht und erlebt. So verzaubert sie also sowohl den Sänger als damit auch das Wasser. So vermischen sich im Zauber der Angebeteten einmal mehr Erotik und Begehren einerseits mit Spiritualität und, mehr noch, christlichem Glauben andererseits.

Von besonderem Interesse für unsere Fragestellung ist zudem ein in Nick Caves erster Textsammlung unter dem Titel „King Ink“ veröffentlichter Text. Es handelt sich um das Faksimile eines von ihm handgeschriebenen Songtextes, der im direkten Anschluss an „Sad Waters“ unter dem Titel „THESE SAD WATERS“¹²³ dort abgedruckt ist. Schon der Titel dieses Songs, dann seine Platzierung und schließlich sein Inhalt verdeutlichen, dass es sich hier um eine Art Fortsetzung von „Sad Waters“ handelt. Der Sänger, das lyrische Ich, sitzt hier nach wie vor am Flussufer, während Mary über das Wasser hin verschwunden ist. Er beteuert in direkter und häufiger Anrede Gottes, dass er an einen größeren Plan glaubt, einen größeren Sinn hinter dem Geschehen selber: „I believe, Lord, in a Greater Plan... and I know that there was a reason O yes, a Greater Reason“¹²⁴. Er hält es für eine von Gott ihm auferlegte Prüfung, dass Mary ihm genommen wurde.

So sitzt er da und denkt nach, während die Jahre vergehen. Er wartet darauf, verstehen zu können, während eines klar ist: dieses Geschehen ist ein Sandkorn im größeren Plan Gottes. Später steht er am Fenster und denkt über die Zeit(angaben) und die Ewigkeit nach. Und er erinnert sich an Mary, indem er die letzte Strophe von „Sad Waters“ in einer leicht ergänzten Fassung repetiert.

Bei alledem ist dreierlei festzuhalten:

1. Gottes Existenz wird hier als selbstverständlich vorausgesetzt. Die Anrede „Lord“ lässt sich zudem als Implikation einer Glaubenshaltung verstehen.
2. Der Glaube an ‚den größeren Plan‘ kann als der Glaube an die von Gott gegebene, in ihm oder durch ihn gewährleistete Sinnhaftigkeit alles Daseins verstanden werden – auch wenn im Augenblick der Schilderung ein Negativgeschehen wie das Verschwinden der Geliebten vorherrscht und selbst wenn der Autor dies nicht immer erkennen kann.

¹²¹ Cave, Complete Lyrics, 123, Z. 8.

¹²² AaO, Z. 14.

¹²³ Nick Cave, King Ink, Reprint London 1997 (im Folgenden: Nick Cave, King Ink), 136f.

¹²⁴ AaO, 136.

3. Die häufige Anrede Gottes in diesem Songtext lässt sich als Beleg für den offensichtlich virulenten Wunsch deuten, dass Gott ansprechbar sein und bleiben möge – auch und gerade im Hinblick auf menschliches Leid und die Klage darüber.

Der Titelsong „*Your Funeral, My Trial*“, die Nummer drei in der Abfolge der Songs des Albums, ist ein langsam und bedächtig eingespieltes Stück mit einem fast seufzenden Sprechgesang. Seine deutlich surrealen Züge¹²⁵ tragen zum insgesamt kryptischen Charakter des Songs bei und lassen sich auch im Kontext des Heroinkonsums von Nick Cave einordnen.

Der Song beginnt mit der Selbstvorstellung seines lyrischen Ichs als „*crooked man*“¹²⁶, der schon manchen ‚krummen Weg‘ zurückgelegt hat. Das Gekrümmt-Sein dieses Mannes kann mit seinem Alter, seinem Mitgenommen-Sein, seiner Verzweiflung aufgrund von Drogenkonsum oder durch allgemein negative Lebenserfahrungen bzw. gravierende Probleme bedingt erklärt werden. Das Selbstportrait von Nick Cave in seiner comicartigen Illustration zu diesem Song in „*King Ink*“¹²⁷ illustriert diese Interpretation im wahren Sinne der Worte.

Die am jeweiligen Ende aller drei Strophen begegnende Titelzeile des Songs bleibt kryptisch, will man sie allein im Duktus des Songs verstehen. M.E. geht es hier wie insgesamt bei diesem Album eher darum, dass die beiden Dimensionen und Bereiche von Liebe inklusive Erotik einerseits sowie Spiritualität allgemein und speziell christlichem Glauben andererseits damit in den Blick genommen und parallelisiert, aufeinander bezogen werden. Genau das lässt sich hinsichtlich dieses konkreten Songs wieder konstatieren, ist es doch kaum ein Zufall, dass zu Beginn der 2. Strophe diese Aussage mit ihrer bezeichnenden Kombination von biblisch-christlich beheimatetem Namen und erotisch aufgeladener Aktion begegnet: „*A thousand Marys lured me To feathered beds and fields of clover*“¹²⁸. Mit dem Namen „Mary“ wird deutlich an die Marien des NTs erinnert, aber auch an die Protagonistin des 1. Songs „*Sad Waters*“. Damit ist in Kombination mit der zu Beginn der 2. Strophe beschriebenen lockenden Aktion deutlich, dass der Name hier wie im 1. Song als Chiffre für die Heilige wie für die Hure dient, womit die beiden eben benannten Dimensionen zusammenkommen.

Diese Interpretation wird durch zwei zusätzliche Punkte gestärkt: Zum einen die weitere Illustration des Songs durch Nick Cave selber in „*King Ink*“¹²⁹, wo er die eben zitierten Eingangszeilen der 2. Strophe so in eine Zeichnung fasst, dass die erotisch-sexuelle Ebene und Dimension durch die Art der dargestellten Peepshow-Galerie überdeutlich wird. Zum anderen durch die weitergehende terminologische und damit dann auch inhaltliche Ambivalenz der Formulierungen in der finalen 3. Strophe des Songs, deren Anfang lautet: „*Here I am, little lamb... Let all the bells in whoredom ring All the crooked bitches that she was*“¹³⁰. Die Titulierung der Geliebten als ‚kleines Lamm‘ erinnert an die Bezeichnung Jesu als Lamm Gottes wie in Joh 1, 29, womit der impliziten Parallelisierung der Geliebten

¹²⁵ Ich verweise hierfür pars pro toto auf diese beiden Zeilen der 2. Strophe: „*A bauble moon did mock And trinket stars did smile*“. Siehe Cave, Complete Lyrics, 126, Z. 12f.

¹²⁶ AaO, Z. 1.

¹²⁷ Nick Cave, King Ink, 144.

¹²⁸ Cave, Complete Lyrics, 126, Z. 8f.

¹²⁹ Nick Cave, King Ink, 144.

¹³⁰ Cave, Complete Lyrics, 126, Z. 15ff.

mit der Gottesmutter hier nun diejenige mit Jesus hinzugefügt wird. Gleichzeitig lässt das ‚Läuten der Glocken‘ zumindest auch an das Geläut von Kirchenglocken denken, was in Anbetracht der direkt folgenden Bezeichnung ‚Hurenreich‘ eine neuerliche assoziative Verquickung von Erotik und Spiritualität evident werden lässt.

Dem fügt die frühe, in „*King Ink*“ abgedruckte Variante dieses Songs noch diese dezidierte Selbstparallelisierung des lyrischen Ichs mit Jesus als dem Gekreuzigten hinzu: „...*LIKE A MOB OF CRUCIFIX S [sic!], SIR THE TREES CAME LOOKING FOR A CHRIST ...THEIR PAINTED NAILS WERE DRIVEN THROUGH*“¹³¹, ein Phänomen, das stark an das Motiv der Selbstparallelisierung von Euchrid Eucrow, des Protagonisten in Nick Caves 1. Roman, mit Jesus erinnert¹³².

Besondere Relevanz für unsere Themenstellung hat dann der 6. Song des Albums mit dem programmatisch provokanten Titel „*Hard on for Love*“. Es handelt sich um einen speziell für die Frühphase von Nick Caves Schaffen zusammen mit den Bad Seeds typischen Song, der musikalisch einen treibenden, pulsierenden Beat aufweist und eine sich steigernde Intensität des Gesangs mit ineinander greifenden Wiederholungen. Vom Songtext her zeigt sich eine neuerliche Kombination von Liebe und Glaube, von erotisch-sexuellem Begehren einerseits und variierten Bibelziten andererseits, wobei Nick Cave die Ebenen und Bilder – besonders in der 3. Strophe des Songs – geschickt ineinander schiebt und miteinander vermengt.

Inhaltlich gesehen bietet der Song die plastisch-drastische Schilderung der Qual des (vergeblichen) Begehrens, welches seinem lyrischen Ich die Geliebte als „*Heaven and Hell*“¹³³ zugleich erscheinen lässt. Damit grenze ich mich bewusst von der Fehl- oder Überinterpretation bei Maximilian Dax ab, der den Song auf einen Mord oder ein Vergewaltigungsgeschehen hin interpretieren zu müssen meint¹³⁴, auch wenn er ansonsten richtig sieht, dass dieser Song eine prägnante intertextuelle Nähe und Parallelität zu manchen Sequenzen von Nick Caves 1. Roman aufweist, bis dahin, dass man ihn als einen intertextuellen Widerhall einiger innerer Monologe des Protagonisten Euchrid Eucrow verstehen kann, der im Hinblick auf die Figur der Beth ja zwischen Begehren und Bekämpfen hin- und hergerissen ist.

In der 1. Strophe des Songs verändern sich offensichtlich die Welt und deren Wahrnehmung durch das lyrische Ich aufgrund der Verbindung mit der begehrten Frau, was durch die surrealen Bilder zu Beginn des Songs akzentuiert wird. Das Blut der Kirsche und des Mondes bietet dabei eine inhaltliche Brücke zum ‚Altar der Liebe‘, auf dem im alttestamentlich-liturgischen Sinne das Blut der Opfertiere vergossen wird. So verbinden sich schon zu Beginn des Songs das erste Mal Kult, Religion und Glaube einerseits sowie Liebe und Eros andererseits. Das deutliche Begehren des lyrischen Ichs macht ihn weiter zugleich zum ‚Dämon‘, der zum Ende dieser wie der Folgestrophen in die Formulierung der Titelzeile mit ihrer deutlich sexuell aufgeladenen Konnotation einstimmt: „*Hard on for love*“¹³⁵.

¹³¹ Nick Cave, *King Ink*, 145.

¹³² Vgl. hierzu Kapitel 2.2.5.3 in dieser Arbeit.

¹³³ Cave, *Complete Lyrics*, 129, Z. 27.

¹³⁴ Vgl. Maximilian Dax, *illustrated biography*, 111.

¹³⁵ Cave, *Complete Lyrics*, 129, Z. 9f. und öfter.

Zu Beginn der 2. Strophe verbinden sich erneut Eros und Religion: die begehrte, geliebte Frau kommt dem lyrischen Ich bekannt vor – wie dem 3. Buch Mose entstieg. Eventuell ist dies ein Wink in die Richtung, dass die Geliebte etwas alttestamentlich Strenges an sich hat oder für das lyrische Ich eine Verknüpfung darstellt zwischen Bibel und Glaube sowie Leben und Liebe. Die Nähe von Thanatos und Eros zeigt sich darin, dass das lyrische Ich auch eine Steinigung in Kauf nähme, solange es die Begehrte küssen kann: „*But they can stone me with stones I don't care Just as long as I can get to kiss Those gypsy lips!*“¹³⁶ Die Selbstparallelisierung des begehrenden Erzählers mit „*Lazarus from above*“¹³⁷ am Ende der Strophe soll dann m.E. eine Brücke schlagen zwischen dem Begehren und der Bibel in Gestalt einer biblischen Person, wobei der von Jesus auferweckte Lazarus aus Joh 11 dem Begehren hier eine besondere, spirituelle Dimension und damit Dignität verleiht.

Die intertextuelle und inhaltliche Klimax des Songs findet sich sodann in dessen 3. Strophe, die eine hochinteressante, provokante und aufschlussreiche Rezeption und Modifikation von Ps 23 bietet. Die folgende, kleine Synopse des jeweiligen Beginns von Strophe drei des Songs in der linken Spalte und von Ps 23, 1-4 in der rechten veranschaulicht dies:

*„The Lord is my shepherd I shall not want
The Lord is my shepherd I shall not want
But he leadeth me like a lamb to the lips*

Of the mouth of the valley of the shadow of death

*I am his rod and his staff*¹³⁸

*„The LORD is my shepherd; I shall not want.
He maketh me to lie down in green pastures:
he leadeth me beside the still waters.
He restoreth my soul: he leadeth me in the
paths of righteousness for his name's sake.
Yea, though I walk through the valley of the
shadow of death, I will fear no evil:
for thou art with me; thy rod and thy staff
they comfort me.“*¹³⁹

Die Strophe beginnt mit der wiederholten wörtlichen Zitation von Ps 23, 1 in der sogenannten King James Version (KJV), der im anglikanisch geprägten Raum weitest verbreiteten Bibelfassung bzw. –übersetzung. Aus V. 2f. des Psalms übernimmt Nick Cave dann die Formulierung „*he leadeth me*“¹⁴⁰ und aus V. 4 desselben die beiden Wendungen: „*the valley of the shadow of death*“¹⁴¹ sowie: „*rod and... staff*“¹⁴² und baut diese in den Duktus seiner Strophe ein. Die Variation der Abfolge des Psalms und seiner Metaphorik besteht dabei darin, dass das lyrische Ich des Songs hier weder ‚zum frischen Wasser‘ noch ‚auf rechter Straße‘ geführt wird wie zunächst im ursprünglichen Psalmtext, sondern direkt an den Eingang des Tales, dessen Dunkelheit oder Finsternis nur mit den ‚Schatten des Todes‘ adäquat beschrieben ist. Dieses Tal, das in Ps 23, 4 noch als Metapher für gefährliche, belastende, unheilvolle Ab-

¹³⁶ AaO, Z. 12 - 15.

¹³⁷ AaO, Z. 18.

¹³⁸ AaO, Z. 21 - 25. Die in beiden Textfassungen identischen Worte/Passagen stelle ich in den Zitaten unterstrichen dar.

¹³⁹

<http://www.die-bibel.de/online-bibeln/englische-bibel-kjv/bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/19/230001/239999/ch/1665648e7f3d6e6a501932c5357160ce/> - aufgerufen am 30.12.2012.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd.

schnitte des Lebensweges dient, wird im Song durch die bildhaft-metaphorische Beschreibung seines Eingangs zum Geschlechtsorgan der hier angebeteten und begehrten Frau. Dorthin, zum Eingang ihres Geschlechts, zu ihrem und damit auch seinem Lustzentrum, wird das lyrische Ich des Songs wie ein Schaf oder Lamm geführt. Damit ist klar, dass es sich keineswegs um Zufall handelt, dass das lyrische Ich sich hier, an diesem Eingang befindet. Es ist vielmehr gottgewollt, ein von ihm gelenktes Geschehen, womit eine intertextuelle Parallele zu Nick Caves Romanprotagonisten Euchrid Eucrow und dessen Selbstbewusstsein als Beauftragter Gottes, als von ihm gelenkter Diener vorliegt.

Glaube und Liebe verbinden sich mithin in dieser 3. Strophe des Songs so, dass Gott bei dieser hier geschilderten, gerade auch körperlichen Liebe, also bei der Sexualität, keineswegs ausgeblendet wird, sondern vielmehr in der Perspektive des lyrischen Ichs als dieses Geschehen lenkende und bestimmende Kraft gedacht ist.

Das wird im Folgenden dann noch deutlicher und drastischer evident: aus dem ‚Stecken und Stab‘ des Hirten, der in der Bildsprache des Psalms für Gott und seine Art des Begleitens und Beschützens steht, werden hier ‚Stock und Stab, Zepter und Hirtenstab‘ des lyrischen Ichs als Metaphern für sein männliches Geschlechtsorgan, mit dem er sich im Zustand höchster sexueller Erregung ganz und gar identifiziert, gleichsetzt: „*I am his rod and his staff...*“¹⁴³. Auch dieses verstehe ich keineswegs als (beabsichtigte) Blasphemie, sondern vielmehr als Verbindung von Glaube und Liebe in dem Sinne, dass sich diese beiden Dimensionen des Lebens durch diese Verknüpfung von Eros bzw. Sexualität und Spiritualität wechselseitig verstärken und steigern. Damit grenze ich mich deutlich von der Kurzinterpretation dieses Songs durch John H. Baker ab, der die biblischen Bezüge und Zitate hier einseitig als spöttische Reminiszenzen und Abgrenzungen versteht und als ‚Herrn‘ des lyrischen Ichs nur dessen eigene Lust sowie als von ihm verehrten Gott einzig die begehrte Frau gelten lässt¹⁴⁴.

Der Glaube oder die religiöse, spirituelle Dimension des Lebens betrifft und umfasst aber bei Nick Cave eben alle Lebensbereiche also auch die erotisch-sexuelle Seite der Liebe. Und: der göttliche und menschliche Anteil greifen hier wie bei Euchrid Eucrow, seinem (wahnhaften) Empfinden, und Gott so ineinander, wie es insbesondere das Wort „*staff*“¹⁴⁵ verdeutlicht: es bedeutet ‚Stab‘, aber eben auch ‚Mitarbeiterstab‘, wodurch der Synergieeffekt hinsichtlich einer Zusammenarbeit von Mensch und Gott in Sachen Liebe akzentuiert wird.

¹⁴³ Cave, Complete Lyrics, 129, Z. 25.

¹⁴⁴ Siehe Baker, Kingdom, 227. Hinter dieser Kurzinterpretation Bakers verbirgt sich natürlich ein anders gearteter hermeneutischer Ansatz, demzufolge die biblisch-theologischen Bezüge zumindest in dieser Werkphase von Nick Cave eher formal intertextuell als reicher Schatz an Bildern und Vorstellungsgut vorkommen und genutzt werden, inhaltlich gesehen jedoch von ihrer genuinen Bedeutung her irrelevant sind, bzw. für eine Tradition stehen, von der dieser Künstler sich eher abzugrenzen beabsichtige. Die prinzipielle Möglichkeit auch dieses Ansatzes ist nicht zu bestreiten, auch wenn ich von meiner Hauptthese her anderer Meinung bin bzw. eine andere hermeneutische Herangehensweise im Sinne des in dieser Arbeit verfolgten Forschungsinteresses als aufschlussreich erachte. Denn auch dieser Song ist wie so vieles im Werk von Nick Cave wieder mehrfach codiert und es gibt keine letztgültige Interpretation – nicht zuletzt in Ermangelung eindeutiger Stellungnahmen des Künstlers selber. Vgl. hierzu auch das von mir am Ende der Einleitung in Kap. 1 dieser Arbeit Geschriebene.

¹⁴⁵ Cave, Complete Lyrics, 129, Z. 25 und Ps 23, 4 (KJV).

Der mit häufigen Repetitionen arbeitende Rest des Songs wird weiterhin von impliziter bis expliziter sexueller Metaphorik dominiert¹⁴⁶. Doch trotz oder gerade wegen der hier ausdrücklichen Beschreibung weiblicher Bewegung beim Geschlechtsverkehr, die ebenso gut ein erinnertes oder ersehntes Traumbild wie ein realiter stattfindendes Geschehen abbilden kann, bleibt unklar, ob es zum Vollzug des Geschlechtsverkehrs kommt bzw. gekommen ist oder ob es bisher beim vergeblichen Begehren bleibt.

Als Fazit bleibt festzuhalten: Die Verbindung von Erotik bzw. expliziter Schilderung von Sexualität und geprägter sowie prägender biblischer Bildsprache ist nicht blasphemisch, aber zweifelsohne provokant. Gleichwohl geht das für Nick Cave im Sinne der Selbstverständlichkeit und spannungsvollen Ganzheitlichkeit seiner Theologie völlig problemlos zusammen.

Der letzte, hier in den Blick zu nehmende Song mit dem Titel „**God's Hotel**“ ist der eine Ergänzungssong zu diesem Album¹⁴⁷. Entstehungsgeschichtlich wird der Song durch die Zuordnung seines Textes in den „*Complete Lyrics*“ zu den Texten von „*Your Funeral, My Trial*“ in das Jahr 1986 zu datieren sein. Die einzige veröffentlichte Fassung des Songs stammt von 1992 und ist auf der 2005er Kompilation „*B-Sides and Rarities*“ enthalten. Es handelt sich um einen live eingespielten und partiell improvisierten Blues entstanden bei einer Live Radio Session. Das Improvisatorische des Songs zeigt sich auch an den Veränderungen des Songtextes im Vergleich zwischen der eingespielten Fassung und den beiden Druckversionen des Songtextes, weshalb hier kurz ein paar textkritische Anmerkungen vorwegzuschicken sind:

Die beiden Druckfassungen des Songtextes differieren nur an einer Stelle: die finale 11. Strophe der „*King Ink*“-Fassung¹⁴⁸ ist in der späteren Ausgabe der „*Complete Lyrics*“¹⁴⁹ eliminiert. Der Vergleich zwischen der eingespielten, gesungenen Fassung von 1992 und der Textfassung der „*Complete Lyrics*“ ergibt jedoch ein komplexeres Bild. Ich beschränke mich auf die wesentlichsten Aspekte: Es fällt unmittelbar auf, dass die eingespielte Fassung kürzer ist und statt der 10 Strophen der Textfassung nur 8 enthält. Dies erklärt sich daraus, dass die Strophen 4, 6 und 7 der Textfassung¹⁵⁰ in der eingespielten Version nicht gesungen werden, wohingegen die finale Strophe der „*King Ink*“-Fassung hier ebenfalls den Abschluss bildet und statt der finalen 10. Strophe der späteren Textfassung¹⁵¹ erscheint, die aber auch lediglich eine Fortführung und Variation der vorhergehenden Strophen 8 und 9 darstellt.

Musikalisch gesehen handelt es sich bei dem eingespielten Song um einen hastig heruntergespielten Blues mit Goselementen, bei dem der Gesang der Musik ein wenig hinterher zu hecheln scheint, insbesondere bei der stets längeren Schlusszeile jeder Strophe.

Bei der nun folgenden Songtextanalyse operiere ich zunächst auf der Basis der veröffentlichten Version mit ihrem dort gesungenen Text, bevor ich in einem weiteren Schritt die 3 zusätzlichen Strophen der späteren Textfassung untersuche.

¹⁴⁶ Vgl. Cave, *Complete Lyrics*, 130.

¹⁴⁷ Vgl. zur Interpretation des Songs auch den zweiten Teil meines bereits früher erschienenen Beitrags zu Krankheit und Gesundheit bei Nick Cave: <http://www.theomag.de/72/ms2.htm> - aufgerufen am 31.12.2012.

¹⁴⁸ Nick Cave, *King Ink*, 154.

¹⁴⁹ Cave, *Complete Lyrics*, 134.

¹⁵⁰ AaO, 132, Z. 22-28 und 133, Z. 36-49.

¹⁵¹ AaO, 134, Z. 64-70.

Insgesamt betrachtet ist der Song ein klarer Beleg für das, was ich im Werk von Nick Cave als explizite Theologie bezeichne, eine ausgeführte, reflektierte und sehr bewusst formulierte Theologie, also Rede (und Lehre) von Gott. Das beginnt hier schon beim Songtitel und erstreckt sich über die biblischen Bezüge und Motive bis hin zum Inhalt der einzelnen Strophen und der Gesamtaussage des Songs.

Vom Duktus und Skopus des gesamten Songs her ist dabei deutlich, dass es sich bei seinem in jeder Strophe begegnendem Titel „*God’s Hotel*“ um ein Bild dafür handelt, wie es bei Gott zugeht, welche Prioritäten und Maßstäbe bei ihm, in seinem Herrschaftsbereich, gelten. Die einzelnen Strophen entfalten dieses Bild, illustrieren es, fügen immer wieder neue Aspekte hinzu, legen den Akzent auf unterschiedliche Facetten unter dem einen, einigenden Dach von Gottes Hotel. Auch zu diesem Song gibt es erneut eine einzelne Aspekte herausgreifende sowie sodann verallgemeinernde Interpretation von John H. Baker: „*A similar note of mockery can be found in ‚God’s Hotel‘, each verse of which outlines a supposed virtue of heaven in contrast to the petty-minded restrictions imposed down by the pious... .The problem is that heaven is unutterably boring and its numbed inhabitants blind, deaf and dumb*“¹⁵². Der prinzipielle Unterschied zwischen Bakers Interpretation und meiner besteht darin, dass er den Song insgesamt als spöttische Karikatur im Kontrast zwischen himmlischen Vorgaben und dem auf Erden exklusiv von Christen praktizierten Reglement erachtet, wohingegen ich das zu Beginn jeder Strophe Gesagte ernst nehme sowie positiv gemeint verstehe und den Kontrast und Spott nicht einseitig nur hinsichtlich (pseudo)christlicher Restriktionspraxis sehe, sondern vielmehr auf diverse Bereiche klein- und spießbürgerlicher Restriktionspraktiken bezogen. Zudem wird meine weitere Analyse und Interpretation des Songs diesem in toto und en detail gerecht, wie die folgenden Ausführungen zeigen.

Der Song enthält keine direkten Bibelzitate, aber dafür drei deutliche biblische Bezüge: Zum einen Joh 14, 2: „*In meines Vaters Hause sind viele Wohnungen*“ oder im Sinne Nick Caves modifiziert: In Gottes Hotel gibt es unendlich viele Zimmer und Apartments. Zum anderen Eph 2, 19f: „*So seid ihr nun nicht mehr Gäste und Fremdlinge, sondern Mitbürger der Heiligen und Gottes Hausgenossen, erbaut auf den Grund der Apostel und Propheten, da Jesus Christus der Eckstein ist.*“ Auch hier begegnet das Bild von Gottes Haus mit einem besonderen Akzent auf den Bewohnern dieses Hauses in ihrer Differenz und Zusammengehörigkeit. Der dritte Bezug ist Gal 3, 26 - 28: „*Denn ihr seid alle durch den Glauben Gottes Kinder in Christus Jesus. Denn ihr alle, die ihr auf Christus getauft seid, habt Christus angezogen. Hier ist nicht Jude noch Grieche, hier ist nicht Sklave noch Freier, hier ist nicht Mann noch Frau; denn ihr seid allesamt einer in Christus Jesus.*“ Denn in ‚Gottes Hotel‘, vor und bei ihm, sind alle Menschen gleich.

Das entscheidende Wort des Songs ist neben den beiden Worten des Titels das in jeder Strophe viermal und damit zusammengerechnet vierzigmal begegnende Wort „*Everybody*“¹⁵³ = jede/r. Das, was in ‚Gottes Hotel‘ gilt, angesagt ist, das gilt für jede und jeden gleichermaßen. ‚Gottes Hotel‘ ist offen für jede/n. Hier ist jede/r willkommen, gern gesehen. Jede/r hat hier Raum, Anrecht auf ein Zimmer. Jede/r bekommt Asyl, hat hier die Möglichkeit für einen Un-

¹⁵² Baker, Kingdom, 227.

¹⁵³ Cave, Complete Lyrics, 132, Z. 1-3 und öfter.

terschlupf. Es wird niemand abgewiesen. Das verdeutlicht vor allem die 1. Strophe: „*Everybody's got a room In God's Hotel*“¹⁵⁴.

In Strophe zwei und drei wird klar, dass es in ‚Gottes Hotel‘ exklusiv Engel gibt. Denn hier hat jede/r Flügel: „*Everybody got wings In God's Hotel*“¹⁵⁵. Und hier spielt zudem jede/r Harfe: „*Everybody got a harp In God's Hotel*“¹⁵⁶. Beides sind Erkennungszeichen für Engel, Boten Gottes. Wenn damit evident ist, dass Gottes Hotelgäste allesamt Engel, also Boten sind, dann legt der biblische Engelbefund gleichzeitig nahe: Sie alle haben einen Auftrag, eine Botschaft von Gott; sie alle sind seine Gesandten.

Die 4. Strophe betont die Gemeinschaft der Hotelgäste: „*Everybody holds a hand In God's Hotel*“¹⁵⁷. Wenn jede/r eine Hand hält, hat jede/r Gemeinschaft und ist ein Teil derselben, hat Kontakt, Verbindung mit den anderen. So gesehen gibt es dann keine Vereinzelung und Vereinsamung in ‚Gottes Hotel‘. Denn hier wird jede/r gehalten, hier sind alle Teil der Gemeinschaft.

In den beiden folgenden Strophen geht es vordergründig um Behinderungen, das Blind-, Stumm- und Taub Sein. Dabei wird betont: Hier, in ‚Gottes Hotel‘, ist jede/r blind, stumm und taub. Dies ist m.E. so zu verstehen: Wenn coram deo, bei Gott, in seinem Hotel und Haus oder Reich, alle Menschen gleich sind, dann gilt auch dies: Wenn hier jemand behindert oder beeinträchtigt ist, dann sind es alle! Hier, bei Gott, fällt jedenfalls niemand wegen irgendwelcher Defizite auf oder wird darauf festgelegt.

In der vorletzten gesungenen Strophe kommt es zu der These: „*Everybody plays piano In God's Hotel*“¹⁵⁸. Dies ist m.E. dahingehend zu interpretieren, dass Gottes Haus und Hotel genau dort ist, wo jede/r Piano spielt, also musikalisch ist bzw. allgemein gesagt, sich mit seinen/ihren Talenten einbringt und vor allem so sein kann und sich angenommen wissen darf, wie er/sie ist – selbst dann, wenn es sich um einen in bürgerlichen Kategorien beurteilt schrägen Vogel wie den Piano spielenden Nick Cave von 1986 respektive 1992 handelt. Schließlich die finale Strophe: „*Everybody got Heaven... In God's Hotel. Everybody got Heaven. So you'll never see scribbled on the bathroom wall 'Let Rosy get ya Heaven, dial 686-844!*“¹⁵⁹ Hier sind die diversen deutschen Übersetzungsmöglichkeiten der englischen Originalzeile „*Everybody got Heaven*“¹⁶⁰ sehr sprechend: 1. Jede/r hat Himmel oder hat seinen/ihren Himmel. 2. Jede/r hat Anteil am Himmel. 3. Jede/r ist im Himmel. ‚Gottes Hotel‘ scheint somit weniger im sichtbaren als vielmehr im spirituellen Bereich zu verorten zu sein¹⁶¹. Die finale Strophe kann so als Antwort auf die Frage nach dem Ort von ‚Gottes Hotel‘ verstanden werden: ‚Gottes Hotel‘, sein Haus, ist dort zu finden, wo jede/r Himmel hat, Anteil am Himmel, den Himmel auf Erden. Da, wo niemand etwas anderes

¹⁵⁴ AaO, Z. 3f.

¹⁵⁵ AaO, Z. 10f.

¹⁵⁶ AaO, Z. 17f.

¹⁵⁷ AaO, 133, Z. 31f.

¹⁵⁸ Vgl. hierzu die eingespielte Fassung des Songs auf der 1. CD der 3 CD Kompilation „*Nick Cave and The Bad Seeds, B-Sides and Rarities*“, Mute Records, 2005.

¹⁵⁹ Nick Cave, King Ink, 154.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Systematisch-theologisch gesehen erinnert dies an die Differenzierung von *ecclesia visibilis* einerseits und *ecclesia invisibilis* bzw. *spiritualis* andererseits.

braucht, was ihm den Himmel auf Erden verspricht oder vorgaukelt, da ist ‚Gottes Hotel‘, da ist der Himmel, der quasi vom Hotelier her auf die Erde herabreicht.

In den drei Zusatzstrophen der späteren Textfassung wird zunächst betont: *„Everybody got a cloud In God’s Hotel“*¹⁶², was sich so verstehen lässt, dass jeder, der auf einer Wolke sitzt, sozusagen himmlischen Platz hat. Im Kontext der Schlusszeile dieser Strophe könnte die Wolke aber auch im Sinne von Rauchschwaden interpretiert werden: das dort zu findende *„downfall“*¹⁶³ jedenfalls meint ‚Niedergang‘, kann aber auch wörtlich im Sinne von ‚Herunterfallen‘ verstanden werden, womit dann hier betont würde, dass auch die zuvor spöttelnd angeführten Laster des Rauchens (womit die Rauchschwaden erklärbar sind) und Trinkens nicht dafür sorgen können, dass in Gottes Hotel jemand von seiner Wolke quasi herunterfallen, also beim Hotelier in Ungnade fallen könnte.

Dieses Verständnis ist ein weiteres Argument für das Gesamtverständnis des Songs in diesem Sinne: Bei und vor Gott, in seinem Hotel (oder Haus, Reich, Herrschaftsbereich), sind offenbar alle Menschen gleich und willkommen – unabhängig von ihren (Prä-)Dispositionen, Angewohnheiten, Beeinträchtigungen und Vorlieben. So verstanden gilt dann: Gott hat und ist Raum, Wolke und Himmel für alle. Gott ist somit toleranter als diejenigen es sich vorstellen können, deren Reglementierungen und Spießigkeiten die Schlusszeilen der Strophen jeweils spöttisch bis sarkastisch aufs Korn nehmen.

Die 2. Zusatzstrophe betont: *„Everybody’s halo shines In God’s Hotel“*¹⁶⁴. Hier hat jede/r einen Heiligenschein, der ‚leuchtet‘ und ‚gut aussieht‘. Diese theologische Aussage, die in der Generalisierung ihrer Sanktionierung der Menschen genuin protestantisch anmutet, lässt sich so übersetzen: In ‚Gottes Hotel‘, also vor Gott, ist jeder Mensch etwas ganz Besonderes. Hier gibt es keine besseren oder schlechteren Menschen, Hotelgäste oder Christen. Denn hier hat jede/r einen, seinen Heiligenschein, der in jedem Falle einfach großartig aussieht.

In der 3. und letzten Zusatzstrophe geht es um die Aussage: *„Everybody got credit In God’s Hotel“*¹⁶⁵, die sich dahingehend verstehen lässt, dass Gott jedem Menschen Vertrauensvorschuss und im weitesten Sinne auch Lebensmittel gewährt und zwar gleichsam *sola gratia*, also sogar dann, wenn negative Erfahrungen dagegen sprechen.

In der Gesamtinterpretation des Songs bleibt festzuhalten: Mit ‚Gottes Hotel‘ liefert Nick Cave eine Metapher bzw. ein Symbol dafür, wie es seiner Meinung nach bei Gott selber zugeht, welche Maßstäbe bei und vor ihm gelten, wie sein Haus (und das kann auch bedeuten: seine Gemeinde oder Kirche) aussehen, was in ihm gelten sollte. Dass Nick Caves Meinung hier sein Verständnis des Evangeliums repräsentiert, erhellt sich aus der Tatsache, dass die zentralen Aussagen dieses Songs kurze Paraphrasen entscheidender Topoi des Evangeliums sind, wie allein schon die oben angeführten biblischen Bezüge verdeutlichen.

Die Zusammenfassung der Ergebnisse bei der Analyse und Interpretation der hier behandelten Songs zeigt noch einmal deutlich den dualistisch ambivalenten bis dialektisch syntheti-

¹⁶² Cave, Complete Lyrics, 132, Z. 24f.

¹⁶³ AaO, Z. 28.

¹⁶⁴ AaO, 133, Z. 38f.

¹⁶⁵ AaO, Z. 45f.

sierenden Charakter des Albums wie er sich hier in der zentralen Verknüpfung der (Stereo)Typen und Typisierungen, Pole und Dimensionen von Erotik und Spiritualität oder Religion und Sexualität sowie Heiliger und Hure offenbart.

Bereits der Eröffnungssong „*Sad Waters*“ demonstriert in Kombination mit seiner Fortschreibung „*These Sad Waters*“ die hier virulente Verbindung von Erotik und Spiritualität, Begehren und Glauben. Dabei wird die Selbstverständlichkeit (der Annahme oder Existenz) Gottes auch in Anbetracht der Lebenserfahrung von Verlust, Vergeblichkeit, Versuchung und Leiden akzentuiert.

Der Titelsong „*Your Funeral, My Trial*“ bietet sodann die Synthese der Dimensionen von Liebe und Glaube, Eros und Religion auch hier wieder schon alleine mit der und durch die Nennung des Namens „*Mary*“. Die damit angedeutete Parallelisierung der Geliebten mit der Gottesmutter wird durch ihre zusätzliche Parallelisierung mit Jesus flankiert, der zudem die Selbstparallelisierung des lyrischen Ichs mit dem Gekreuzigten korrespondiert.

In dem für unsere Themenstellung wichtigsten Song des Albums „*Hard on for Love*“ begegnet eine intensive Verknüpfung und Vermengung und dadurch wechselseitige Verstärkung und Steigerung von Glaube und Liebe, von Erotik, Begehren und Sexualität zum einen sowie Religion, Glauben und Sendungsbewusstsein¹⁶⁶ zum anderen. Damit wird der die diversen Lebensbereiche und Dimensionen des Menschseins umfassende, spannungsvoll-ganzheitliche Charakter von Nick Caves Theologie betont. Methodisch gesehen geschieht die Verknüpfung der erwähnten Dimensionen hier durch die kunstfertige intertextuelle Bezugnahme auf Ps 23 in Zitation, Adaption und Modifikation. Dabei kommt es auch zu einer bemerkenswerten Synergie von Gott und Mensch in Sachen Liebe. Insgesamt wird damit in Anbetracht der vorliegenden Kombination von expliziter Sexualität und biblischer Bildsprache die Selbstverständlichkeit von Nick Caves spannend-ganzheitlicher Theologie deutlich.

Der Ergänzungssong „*God's Hotel*“ schließlich enthält und demonstriert eine explizite Theologie mit deutlichen biblischen Bezügen. Der Titel wie der Song insgesamt sind als Metapher dafür zu verstehen, wie offen, weit und menschenfreundlich die Maßstäbe und Prioritäten Gottes sind und dies im deutlichen Gegensatz, in klarer Spannung zu irdisch menschlichen Beschränkungen und Beschränktheiten.

2.1.4 „*The face of Jesus in my soup*“¹⁶⁷ – Von existentiellen Aporien, seufzender Sehnsucht und zaghaftem Neubeginn oder „*Tender Prey*“ von 1988

Das fünfte Album von Nick Cave and The Bad Seeds mit dem Titel „*Tender Prey*“ erschien im September 1988 und ist die finale Veröffentlichung des Songpoeten und seiner Band in den 1980er Jahren. Die Entstehungsgeschichte dieses Albums ist komplex bis chaotisch, was un-

¹⁶⁶ Damit meine ich das auch bei Nick Caves Romanheld Euchrid Eucrow begegnende Bewusstsein des Glaubens, gesandt zu sein und gelenkt zu werden, also in direkter Verbindung mit Gott zu stehen und leben.

¹⁶⁷ Cave, Complete Lyrics, 137, Z. 9.

ter anderem den zahlreichen anderen Projekten von Nick Cave wie weiterer Bandmitglieder in dieser Periode, aber auch dem Drogenkonsum des Hauptakteurs geschuldet ist¹⁶⁸.

Das Albumcover ist bis hinein in die Farbdramaturgie durchgestylt. Schwarz ist die Grundfarbe, zudem die Farbe von Nick Caves Sakko und Haaren. Diese Farbe lässt sich so interpretieren, dass es um die künstlerische Auseinandersetzung mit existentiellen Themen wie nicht zuletzt der Aporie des Todes geht, denn schwarz ist auch die klassische Trauerfarbe. Die zweite dominante Farbe ist rot. Sie begegnet in den Schriftzügen des Künstlernamens wie des Albumtitels und der Songtitel, aber auch als Farbe von Nick Caves Hemd. Mit dieser Farbe kommt die Liebe als zweites großes Sujet ins Spiel. Gleichzeitig aber steht rot auch für das Blut, womit einerseits der Kreuzestod Jesu impliziert wird, der schon im 1. Song des Albums eine zentrale Rolle spielt, als auch andererseits die Gewalt zwischen Menschen als Ursache für das Blutvergießen.

Das Coverfoto zeigt Nick Cave als elegant düsteren Dandy, dessen Blick vor lauter Schatten kaum zu erhaschen ist. Das Booklet enthält zudem neben den Songtexten unter anderem eine faksimilierte Zeichnung von Nick Cave, die drei Gestalten zeigt, von denen zwei, ein Mann und eine Frau, nackt sind und miteinander rangeln. Des Weiteren zwei Bilder, die ein betendes kleines Mädchen mitsamt einem Hund zeigen und schließlich eine Frauengruppe unter dem Längsbalken des Kreuzes, von denen eine einen Anker an einer Schnur hält.

Die Zeichnung könnte auf den Geschlechterkampf hin gedeutet werden, aber ggf. auch als Abbildung eines Tötungsversuchs des Mannes an der Frau, die unter Umständen von ihm gewürgt wird, was sich nicht zweifelsfrei erkennen lässt. Für die letztere Deutung spricht die ursprüngliche Position dieses Bildes im Booklet direkt neben dem Text zu „*The Mercy Seat*“.

Die beiden Fotos von betenden kleinen Mädchen im 50er bis 60er Jahre Design inklusive Hund ironisieren eine bürgerlich friedlich-spießige Stimmung und Gemengelage, die von den Songs her nicht zu diesem Album passen will. Allerdings sind auch diese Bilder mehrfach codiert und ggf. doch ernst gemeint, wenn man bedenkt: sie sind auch so interpretierbar, dass hier kindliches Vertrauen als Urform des Glaubens evident wird, womit sich eine Sehnsucht (auch des Künstlers) verbinden könnte.

Das Bild der Frauengruppe unter dem Kreuz schließlich verwendet wie schon eine Tätowierung des Captain in dem Song „*Cabin Fever*“¹⁶⁹ das Symbol des Ankers, der in seiner Funktion als religiöses Symbol für die beheimatende und festen Halt schenkende Rolle und Kraft des christlichen Glaubens steht. Dass der Anker direkt unter dem Kreuz zu finden ist, lässt sich so interpretieren, dass gerade im Kreuzesgeschehen der Glaube seinen festen Halt und Grund findet. Gleichzeitig kann es ebenfalls so gedeutet werden, dass der Halt des Ankers in der Anfechtung des Todes, die auch durch das Kreuz symbolisiert wird, besonders nötig ist. Die drei Frauen unter dem Kreuz könnten als Glaube (die Frau mit dem Anker), Hoffnung (die betende Frau in schwarz am Kreuzestamm, die auch im Angesicht des Todes die Hoffnung

¹⁶⁸ Vgl. hierzu den Anfang des Essays von Jim Scavunos zu diesem Album auf der offiziellen website: <http://www.nickcave.com/music/nickcaveandthebadseeds/tender-prey/information/> - aufgerufen am 11.02.2013.

¹⁶⁹ Vgl. hierzu das oben in Kap. 2.1.1 von mir zu diesem Song Erläuterte.

nicht fahren lässt) und Liebe (die Frau, die sich an den Glauben hält und von ihm/ihr gestützt/getragen wird) interpretiert werden.

Der Titel des Albums „*Tender Prey*“ verbindet genau wie die Kombination der beiden Farben Schwarz und Rot zwei eigentlich gegensätzliche Dinge und Bereiche miteinander: das Sanfte, Zutrauliche und Zärtliche einerseits und das Raubtier- oder Beutehafte andererseits. Damit werden Fragen provoziert: Kann ein Raubtier zärtlich sein oder geht es eher um eine zutrauliche bzw. sanfte Beute? Und auch: Passen Tod und Liebe zueinander und wenn ja, wie?

Musikalisch bietet „*Tender Prey*“ vielfältige Stile und Gattungen von Blues über Rock und Pop bis zu Gospels-Elementen. Auch die thematische Spannweite und Zuspitzung ist bemerkenswert. Hier reicht der Bogen von (Un)Schuld und Tod, Gericht, Gnade und Sühne über Liebe und Sex, Vergebung und Erlösung bis zur Sehnsucht nach Gerechtigkeit. So geht es um die *conditio humana* in den spannungsvollen Wechselfällen des Lebens oder um die großen anthropologischen und damit bei Nick Cave auch theologischen Themen. In der Werkschau stellt dieses Album einen Meilenstein sowie den Höhepunkt dieser ersten Schaffensphase mit den Bad Seeds dar. Amy Hanson charakterisiert das Album m.E. zutreffend so: „*Tender Prey can be seen as the culmination of Cave’s work reflecting his own musical vision of the blues and the American South, with the Bible’s imagery still very much in play.*“¹⁷⁰

Der 1. Song des Albums, „*The Mercy Seat*“, ist eine von Nick Caves „*signature compositions*“¹⁷¹, einer seiner bekanntesten Tracks, ein Song, der für diesen Künstler steht, mit dem er identifiziert wird. Gleichzeitig handelt es sich um den Song, den er in fast jedem seiner Konzerte spielt – unabhängig von der sonstigen Setlist. Und dieser Song wurde von einem der Idole Nick Caves so souverän gecovered als ob es sich um seinen eigenen Song gehandelt hätte. Die Rede ist von Johnny Cash, der ihn auf seinem dritten American(a) Album aufgenommen, interpretiert und sich damit vor Nick Cave verneigt hat. Dass Johnny Cash diesen Nick Cave Song gecovered hat, kann seinen Grund gut darin haben, dass es hier mit dem Todeskandidaten um einen Gefängnisinsassen geht. Denn Johnny Cashes Affinität zum Thema Gefängnis ist spätestens seit seinen legendären und offiziell veröffentlichten Live-Konzertauftritten in „*Folsom Prison*“ und „*San Quentin*“ bekannt. Nick Caves Beschäftigung mit dem Thema Gefängnis und Todestrakt ist sicherlich stark durch seine Partizipation an dem Film „*Ghosts of The Civil Dead*“ angeregt worden, ein Projekt, für das er neben dem Soundtrack auch die Rolle eines Häftlings übernommen hatte und das kurz vor Beginn der Aufnahmen zu „*Tender Prey*“ abgeschlossen wurde. Gleichzeitig lässt sich Nick Caves Annäherung an dieses Sujet zumindest auch als Nachfolge des von ihm verehrten Johnny Cash verstehen und deuten.

Inhaltlich gesehen handelt es sich bei diesem erneut mehrfach codierten Song um den stark autosuggestiven Monolog eines Todeskandidaten, der auf seine Hinrichtung wartet bzw. diese erlebt und im Vollzug dessen beschreibt, was er dabei denkt und empfindet. Der fast 8 Minuten dauernde Song besteht aus 16 Strophen, die ab Strophe 10 eine Art Endlosschleife der 3. Strophe, des Chorus oder Refrains, in Variation bieten. Dadurch wird der suggestive Charakter des Songs zusätzlich akzentuiert. In der gedruckten Fassung des Song-

¹⁷⁰ Amy Hanson, *Armchair Guide*, 72.

¹⁷¹ Jim Sclavunos, aaO (s. Anm. 168).

textes¹⁷² wird eine geschickte Variation des Textes evident, die in der Hektik der gesungenen Fassung mit ihrer tendenziell etwas untergemischten und dadurch schwer verständlichen Gesangsstimme kaum auszumachen ist¹⁷³. Dies bezieht sich darauf, dass von Strophe 10 – 14 folgende, klimaktisch ineinander greifende Begriffskette auszumachen ist: Das auf den ‚Kopf‘ bezogene Verb der jeweils 2. Zeile des Chorus begegnet in der Folge als auf den ‚Gnadenstuhl‘ bezogenes Verb in der jeweils nächsten 1. Zeile der darauf folgenden Strophe:

*„And the mercy seat is waiting
And I think my head is burning
...
And the mercy seat is burning
And I think my head is glowing
...
And the mercy seat is glowing
And I think my head is smoking
...
And the mercy seat is smoking
And I think my head is melting
...
And the mercy seat is melting
And I think my blood is boiling“*¹⁷⁴

Der Song steckt insgesamt gesehen voller biblischer Motive, Anspielungen und Zitate und greift auf theologisch relevante Begriffe und Vorstellungen zurück. Dies beginnt mit dem Songtitel: „*The Mercy Seat*“, womit in der King James Version, also der Standardbibel im englischsprachigen, anglikanisch geprägten Raum¹⁷⁵, der Gnadenthron Gottes auf der Bundeslade gemeint ist wie er in 2. Mose 25, 17-22 sowie 3. Mose 16, 2. 13ff. Erwähnung findet. Nick Caves entscheidender Kunstgriff besteht darin, dass er diese genuin biblische Bezeichnung für den Thron Gottes (bei den Menschen) auf den elektrischen Stuhl als Hinrichtungsinstrument transferiert. Die Kombination des im Song offensichtlich gemeinten elektrischen Stuhls mit dem Begriff „Gnade“ wirkt dabei zunächst befremdend. Bei näherer Betrachtung ergeben sich aber schon dadurch interpretatorische Ansatzpunkte: Zum einen kann diese Begriffskombination aus der Perspektive des Todeskandidaten dahingehend gedeutet werde,

¹⁷² Cave, Complete Lyrics, 137 – 140.

¹⁷³ Roland Boer meint in diesem Zusammenhang eine Spannung bzw. Instabilität zwischen der hier wie in anderen Songs des Albums evidenten Dominanz des Wortes und seinem akustischen Verschwinden konstatieren zu müssen. Dies interpretiert er als Hinweis auf die Grenzen des Versuchs von Nick Cave, die Kontrolle über das Verständnis seiner Biographie und die Interpretation seines Werkes auszuüben. M.E. eine Überinterpretation, die schon damit beginnt, Nick Cave eben diesen Kontrollversuch bis -willen zu attestieren. Ich sehe hier weniger eine Art von Kontrollfetischismus am Werk als vielmehr einen intensiven Ausdruck der in Nick Caves Werk vielerorts virulenten Sehnsucht nach Sinn, die besonders dort evident wird, wo wie im Falle von Nick Caves autobiographischen Notizen und Ausführungen eine Parallelisierung mit Christus stattfindet. Vgl hierzu Roland Boer, Nick Cave, 11f.

¹⁷⁴ Cave, Complete Lyrics, 139, Z. 57f. 65f. 73f. und 81f. sowie 140, Z. 89f.

¹⁷⁵ Und damit erklärtermaßen auch der Standardbibel von Nick Cave selber als eines anglikanisch sozialisierten Australiers.

dass ihm – auf eben diesem Stuhl sitzend – bewusst ist oder wird, dass jetzt, in Anbetracht des Todes, nur noch die Gnade Gottes zählt. Zum anderen kann es auch so verstanden werden, dass er die Vollstreckung seines eigenen Todesurteils als Gnade empfindet, die ihn vom weiteren Morden abhält. Schließlich besteht auch die Möglichkeit, diese überraschende Kombination eines positiv besetzten biblischen Motivs mit einer bedrückenden profanen Realität in dem Sinne zu verstehen, dass so die Sehnsucht auf ein finales Geborgensein in Gott und das heißt in seiner Gnade evident wird. Nimmt man 2. Mose 25, 22 ernst, dann liegt hier nicht weniger als die konkrete Zusage Gottes an Mose vor, ihm vom Gnadenthron aus zu begegnen und dabei mit ihm reden zu wollen. So ist der Gnadenthron also sowohl ein Bild als auch ein Unterpfand für die Präsenz und Nähe Gottes. Auf den elektrischen Stuhl als „*Mercy Seat*“ übertragen bedeutet dies, dass selbst oder besser auch und gerade hier, wo und wenn ein Mensch vom Leben zum Tode befördert wird, Gott gegenwärtig, nahe und dabei ist. Darin findet die spannende i.S.v. ganzheitliche Theologie von Nick Cave ihren pointierten Ausdruck – nicht in dem Sinne, dass Gott für die Hinrichtung verantwortlich gemacht wird, sondern so, dass hier, wo eine negative Realität sich vollzieht, Gott dennoch gleichsam in der Nähe ist, von diesem Geschehen nicht abgetrennt, sondern konsequent mit ihm zusammengedacht wird. Dieses Festhalten an Gott gerade auch in einer bedrückenden, ja (innerweltlich) aporetischen Situation ist eine Haltung, wie sie der alttestamentlichen Klage- tradition z.B. der Threni (des Buches der Klgl) entspricht – unabhängig davon, ob dies eine bewusste und reflektierte Entscheidung des Künstlers ist oder nicht. Jedenfalls bindet Nick Cave mit diesem terminologischen und inhaltlichen Kunstgriff beides zusammen: den gewaltsamen Hinrichtungstod des lyrischen Ichs im Song und die Gegenwart, Nähe und Gnade Gottes, womit sich dann eine zumindest implizite Auferstehungshoffnung verbinden lässt.

Der gesprochene Beginn des Songs führt in die Thematik und Szenerie ein: Der Todeskandidat erinnert seine Verhaftung und Verlegung in den Todestrakt. Die vielsagende Formulierung, er sei „*nearly wholly innocent*“¹⁷⁶ legt nahe, dass er um seine Schuld weiß oder sie doch zumindest ahnt. Gleichzeitig begegnet am Ende dieser 1. Strophe zum ersten Mal der im Verlauf des Songs noch 6 weitere Male betonte Satz: „*I ... am ... not ... afraid ... to ... die*“¹⁷⁷. Die häufige Repetition dieses Satzes lässt erahnen, dass genau hier eines der Probleme liegt: Natürlich hat der Todeskandidat Angst vor dem Tod – je öfter er das genaue Gegenteil beteuert, desto unglaubwürdiger wird diese Behauptung!

In der 2. Strophe gibt der Häftling dann einen Einblick in sein Leben als Insasse im Todestrakt. Gegenstände aus dem Gefängnis, die vor allem aus dem Bereich des Essens kommen wie ‚Tasse‘ und ‚Essenswagen‘ oder Nahrungsmittel sind wie ‚Suppe‘, ‚Essen‘ und ‚Knochen‘, begegnen hier und werden mit Adjektiven verknüpft, die zur düster-negativen Grundstimmung speziell im Todestrakt passen: „*ragged*“¹⁷⁸ = schartig, zerbrochen, „*twisted*“¹⁷⁹ = verdreht, „*sinister*“¹⁸⁰ = unheimlich, düster, „*wicked*“¹⁸¹ = verflucht, böse und „*hooked*“¹⁸² =

¹⁷⁶ Cave, Complete Lyrics, 137, Z. 3.

¹⁷⁷ AaO, Z. 5. Vgl. aaO, Z. 21, 139, Z. 64, 72 und 88 sowie 140, Z. 96.

¹⁷⁸ AaO, 137, Z. 8.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ AaO, Z. 10.

krumm. Bemerkenswert ist hier vor allem seine Aussage: „*The face of Jesus in my soup*“¹⁸³. Dies lässt verschiedene Interpretationen zu: Zum einen diese, dass Jesus auch im Todestrakt in der Nähe ist, vielleicht sogar ganz besonders dort, zumal er ja selber hingerichtet wurde! Zum anderen kann die Tatsache, dass der Häftling nicht etwa sein eigenes Gesicht als Spiegelbild in der Suppe sieht, sondern eben das von Jesus, auch so gedeutet werden, dass gerade hier, in diesem Todeskandidaten, Jesus selber zu finden ist. Man vergleiche hierzu Mt 25, 34 - 46 und in dieser Perikope besonders V. 39f.: „... *Was ihr getan habt einem von diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan.*“ Jedenfalls liegt hiermit eine deutliche Selbstparallelisierung des lyrischen Ichs mit Jesus vor, ein Phänomen, das intertextuell auf das eigene Werk von Nick Cave bezogen besonders in seinem 1. Roman „*And The Ass Saw The Angel*“ und dort im Hinblick auf dessen Protagonisten Euchrid Eucrow begegnet¹⁸⁴. Diese Selbstparallelisierung des Todeskandidaten mit Jesus im Song kann nicht zuletzt vom gesamten Duktus des Songs her so interpretiert werden, dass damit der Versuch einer Sinngebung des eigenen Todes (sowie Lebens und Sterbens) unternommen wird. Denn in der Parallele zu dem (unschuldig) hingerichteten Jesus schwingt auch die Hoffnung darauf mit, dass Gottes Nähe und Gnade über den eigenen Tod hinaus Bestand haben mögen, mithin erneut eine mindestens implizite Auferstehungshoffnung.

Die 3. Strophe präsentiert zum ersten Mal den Refrain oder Chorus, der dann ab Strophe 10 in leichter Variation, aber beständiger Grundstruktur wiederholt wird. Während der ‚Gnathron‘ genannte elektrische Stuhl auf den Delinquenten wartet, hat dieser jetzt schon das Gefühl eines brennenden Kopfes. Er sehnt sich danach, endlich durch, also fertig zu sein „*with all this measuring of truth*“¹⁸⁵ nach dem alttestamentlichen Rechtsprinzip „*Auge um Auge, Zahn um Zahn*“¹⁸⁶. Die Zitation dieses alttestamentlichen lex talionis kann so interpretiert werden, dass es in diesem konkreten Falle um die Sühnung mindestens eines Mordes durch die Vollstreckung eines Todesurteils geht: ein Tod für mindestens einen anderen. Dennoch betont der Hinzurichtende unentwegt, er habe die Wahrheit gesagt, ohne dass die Hörer erfahren, was denn nun die Wahrheit ist. Die ausdrückliche Nennung des lex talionis kann aber auch als Hinweis auf die innerweltlich geltende iustitia distributiva verstanden werden, die weite Teile der Legislative und Exekutive nicht nur, aber besonders dort prägen, wo die Todesstrafe nach wie vor praktiziert wird.

In der 4. Strophe ‚interpretiert‘ der Todeskandidat ‚Zeichen‘ aus seiner Umgebung und ‚katalogisiert‘ sie. Die geradezu buchhalterische Tätigkeit des Katalogisierens bildet einen starken Kontrast zu der existenzbedrohenden Situation des Wartens auf die eigene Hinrichtung – eine Struktur, die Halt gibt, während ich recht eigentlich ins Bodenlose falle. Intertextuell gesehen im Hinblick sowohl auf das brutum factum als auch hinsichtlich der damit verknüpften Sinngebung erneut eine klare intertextuelle Parallele zu Euchrid Eucrow aus Nick Caves 1. Roman, der im Zuge seiner Sammelleidenschaft ebenfalls katalogisiert sowie gruppiert

¹⁸¹ AaO, Z. 11.

¹⁸² AaO, Z. 12.

¹⁸³ AaO, Z. 9.

¹⁸⁴ Vgl. hierzu das in Kap. 2.2.5.3 dieser Arbeit von mir Ausgeführte.

¹⁸⁵ Cave, Complete Lyrics, 137, Z. 17.

¹⁸⁶ Vgl. 2. Mose 21, 24; 3. Mose 24, 20; 5. Mose 19, 21 sowie Mt 5, 38.

und etikettiert¹⁸⁷. Interessanterweise begegnen hier wieder die Farben des Albumcovers: schwarz und rot, die auf Grauen und Tod sowie vergossenes Blut hin gedeutet werden können. Der Delinquent ist umgeben von schwarzen Mauern, also so gesehen Mauern des Todes. Er sitzt jetzt wohl bereits im Hinrichtungsraum. Der ihn umgebende ‚tiefrote Nebel‘ deutet an, dass er schon vom Tod eingehüllt wird. Auch der „*sick breath at my hind*“¹⁸⁸ ist als der Odem des Todes aufzufassen, der ihn einholt.

Mitten in dieser Todessituation hört er nun in Strophe 5 „*stories from the chamber*“¹⁸⁹, und zwar von Christus, seiner Geburt ‚in einer Krippe‘ und seinem Tod ‚am Kreuz‘. Theologisch gesehen nimmt Nick Cave dabei mit Krippe und Kreuz die beiden entscheidenden Eckdaten der Christologie in den Blick. Gott wird Mensch in Jesus von Nazareth, in dem Kind in der Krippe. Er wird ein Mensch so radikal, dass es ihn schließlich auch in den Tod führt. Und gerade dieser Tod Jesu am Kreuz geschieht ja theologisch gesprochen und christologisch gedeutet uns Menschen zugute, indem hier die menschliche Schuld im Gegenüber zu Gott quasi abgetragen wird, was so gesehen gerade auch für den Todeskandidaten im Song wichtig ist und gilt. Etwas kryptisch bleibt in Strophe 5 jedoch der explizite Hinweis auf den Zimmermannsberuf Jesu: ist dies lediglich eine leicht zynische Anmerkung im Hinblick darauf, dass sowohl Krippe als auch Kreuz aus Holz gefertigt gewesen sein werden? Oder dient dieser Hinweis etwa der Verdeutlichung dessen, dass Jesus ein wahrer Mensch bis dahin war, dass er einen menschlichen Beruf ausgeübt oder zumindest erlernt hat?

Mit Strophe 6 begegnet dann wie später auch mit Strophe 9 eine Art kurze Zwischenstrophe, die sowohl die kriminelle Energie und Aktivität des Delinquenten erahnen lässt als auch das anthropologische (und theologische) Konstitutivum der Gleichzeitigkeit bzw. des In- und Miteinanders von Gut und Böse im Menschen überhaupt. Die selbst zugefügte Tätowierung „*E.V.I.L.*“¹⁹⁰ verheißt wörtlich verstanden nichts Gutes, was sich in der Formulierung „*kill-hand*“¹⁹¹ in Strophe 9 dann auch bewahrheitet. Die hier begegnende Differenzierung zwischen der guten und der bösen Hand kann als Hinweis darauf verstanden werden, dass es sich (auch) bei dem Todeskandidaten um eine Person handelt, in und mit der sowohl gute, positive Seiten und Eigenschaften begegnen als auch böse und negative. Auch dieser Mensch ist somit nicht nur böse, nicht rein eindimensional angelegt. In ihm findet offenbar ein Kampf zwischen Gut und Böse statt wie der als „*G.O.O.D.*“¹⁹² bezeichnete ‚Ehering‘ an der „*kill-hand*“¹⁹³ in Strophe 9 anzeigt. Dieser Ring ist aber ebenso als Hinweis darauf interpretierbar, dass es eine geliebte Person und Partnerin gibt oder gab, die einen positiven Einfluss auf ihren Mann ausgeübt hat. Allgemein gesagt eventuell ein Hinweis hierauf: Die Liebe kann besänftigen, das Böse hemmen, domestizieren. Diese Erkenntnis der Liebe als Hemmnis des

¹⁸⁷ Vgl. hierzu nur pars pro toto Euchrids Einsammeln und Ordnen der Hinterlassenschaften von Cosey Mo nach dem Anschlag des durch den Prediger Abie Poe aufgestachelten ukulitischen Mobs auf ihr Leben: Nick Cave, *Und die Eselin...*, 114.

¹⁸⁸ Cave, *Complete Lyrics*, 137, Z. 25-28.

¹⁸⁹ AaO, 138, Z. 29.

¹⁹⁰ AaO, Z. 36

¹⁹¹ AaO, Z. 53.

¹⁹² AaO, Z. 54.

¹⁹³ AaO, Z. 53.

Mordens kann auch als Antwort auf die eingangs formulierte Frage angesehen werden, wie Liebe und Tod zusammenpassen.

Das nicht nur, aber in besonderer Hinsicht theologische Zentrum des Songs liegt in Strophe 7 und mit Abstrichen auch in 8 vor. In Strophe 7 nimmt Nick Cave eine Parallelisierung von Gottes himmlischem Thron, der alttestamentlichen Bundeslade und dem elektrischen Stuhl vor, in die hinein seine biblische Theologie gewoben ist. Es beginnt mit dem Hinweis auf die goldene Machart von Gottes himmlischem Thron, der die einfache Machart des ‚Gnadenthrons‘ „*Down here... of wood and wire*“¹⁹⁴ entgegengesetzt wird. In direkter Verknüpfung mit dem himmlischen, goldenen Gottesthron begegnet dann „*The ark of His Testament*“¹⁹⁵, die Bundeslade, die als ‚vollgeladen‘ bezeichnet wird. Von diesem quasi gedoppelten, einen Thron Gottes aus entfalte sich alle Geschichte, heißt es in der Mitte der Strophe. Genau wie bei dem Hinweis auf Jesu irdisch-menschlichen Beruf zuvor formuliert Nick Cave auch hier im Hinblick auf die Entfaltung aller Geschichte aus Gottes Thron heraus „*I’m told*“¹⁹⁶, was einem Hinweis auf die notwendige und hier offensichtlich auch erfolgte Tradierung der Glaubensinhalte gleichkommt. Diese Inhalte kann man sich nicht selbst erzählen. Man muss vielmehr in eine Traditionskette hineinkommen, um daran Anteil zu gewinnen¹⁹⁷. Wenn sich nun „*All history*“¹⁹⁸ aus Gottes Thron heraus ‚entfaltet‘, dann heißt dies, dass nota bene alles, was auf Erden geschieht, mit Gott in Verbindung steht. Alles, also auch das Unbegreifbare, Erlittene und Negative, sogar das Böse und Unheimliche, das, was theologisch gesprochen eher der dunklen Seite Gottes, also dem *deus absconditus*, zugerechnet wird.

Im Gegensatz zu Gottes himmlischem Thron ‚aus Gold‘ ist sein Thron ‚hier unten ... aus Holz und Drähten‘, womit deutlich wird, dass der ‚Gnadenthron‘, nämlich der elektrische Stuhl, gemeint ist, auf dem der Hinzurichtende sitzt und bereits den Stromstößen ausgesetzt ist. Auch der elektrische Stuhl ist in der Logik bzw. Konsequenz dieser sprachlichen wie inhaltlichen Übertragung Gottes Thron. Auch hier ist also Gott zu finden, in diesem Hinzurichtenden, dessen Körper bereits letal traktiert wird. Diese starke theologische Aussage dieser Strophe findet ihren Höhepunkt in ihrer letzten Zeile: „*And God is never far away*“¹⁹⁹. Wenn Gott nie fern ist, heißt das positiv formuliert: Gott ist stets und überall gegenwärtig und nah. Auch und gerade dann, wenn Menschen leiden oder gar sterben. Auch dann, wenn sie hilflos sind und hingerichtet werden. Gott war – christologisch verstanden und ausgedrückt – in Christus Jesus am Kreuz gegenwärtig, er hat diesen Tod selber erlitten, auf sich genommen. Und er ist jetzt, in diesem Song, auf diesem ‚Gnadenthron‘ gegenwärtig, in diesem Hinzurichtenden, erleidet und teilt auch diesen Tod. Auf der Basis dieser Parallelisierung gibt es nichts, was von Gott trennen könnte – nicht einmal die Hinrichtung. Nichts anderes sagt Paulus in Röm 8, 35–39, wo er betont, dass nichts von der Liebe Gottes in Christus Jesus trennen kann,

¹⁹⁴ AaO, Z. 43.

¹⁹⁵ AaO, Z. 40.

¹⁹⁶ AaO, Z. 35 und 41.

¹⁹⁷ Dass es sich hierbei auch um ein biblisches Modell und Prinzip handelt, verdeutlicht sehr schön und anschaulich Paulus, wenn er in 1. Kor 15, 3 sich selber in die konfessorische Traditionskette einreihet und diese zitierend weitergibt: „*Denn als erstes habe ich euch weitergegeben, was ich auch empfangen habe: Dass Christus gestorben ist für unsre Sünden...*“.

¹⁹⁸ Cave, Complete Lyrics, 138, Z. 42.

¹⁹⁹ AaO, Z. 45.

nichts, *expressis verbis* auch hier nicht einmal der Tod. Gleichzeitig erinnert dieser theologische Spitzensatz des Songs mindestens so stark an zwei weitere Bibelstellen, die sprachlich-formal bis thematisch-inhaltlich hier anklingen und Nick Cave ggf. sogar als Anregung für seine Formulierung und seine damit evidente spannend ganzheitliche Theologie gedient haben: Ich meine zum einen Ps 139 mit seiner vielfältigen Akzentuierung von Gottes Allgegenwart wie sie vor allem in dessen VV. 7 - 10 ihren poetisch verdichteten Ausdruck finden. Ich zitiere nur den im intertextuellen Bezug zu „*The Mercy Seat*“ besonders aufschlussreichen V. 8: „*Führe ich gen Himmel, so bist du da; bettete ich mich bei den Toten, siehe, so bist du auch da.*“ Die theologische Konsequenz dieses Psalmwortes besagt nicht weniger, als dass Gottes Gegenwart (und damit dann auch seine Nähe) nicht „*bei den Toten*“, also im (Falle des) Tod(es), enden. Eine Formulierung, ein Inhalt, der nichts anderes besagt als der zitierte (theologische) Spitzensatz des Songs. Zum anderen erinnert dieser Spitzensatz intertextuell ebenso deutlich auch an das lukanische Paulus-Wort aus Apg 17, 27: „... *und fürwahr, er[=Gott] ist nicht ferne von einem jeden unter uns.*“ Die einzige Differenz zwischen dem Satz aus „*The Mercy Seat*“ und diesem Bibelwort ist die zwischen ‚niemals‘ im Song und ‚niemandem‘ in Apg 17. Eine Differenz, die inhaltlich irrelevant ist, da sie nur zwei Seiten derselben Aussage repräsentiert, dass nämlich Gottes Präsenz und Nähe stets und für jede(n) gilt.

Die 8. Strophe umkreist sodann die letzten Vorbereitungen des Hinrichtungsaktes im elektrischen Stuhl. Gleichzeitig begegnet hier mit der ‚Motte, die versucht, ins Licht zu kommen‘ ein Bild für den Zusammenhang von Leben und Tod und die ungewollte bis intentionale Verbindung des einen mit dem anderen: So wie die Motte immer wieder neu versucht, das Leben in seiner verdichteten Form des Lichtes zu ergattern und dafür unbewusst und – gewollt in den Tod geht, weil die Nähe zum Licht gleichzeitig das etappenweise Sterben durch Verbrennen bedeutet, so verlässt der Todeskandidat auf dem elektrischen Stuhl das Leben ‚schlurfend‘, also auch etappenweise oder langsam fortgesetzt, nicht etwa, um profan zu sterben, sondern nur, „*Just to hide in death awhile*“²⁰⁰. Das ‚für eine Weile‘ lässt sich dabei auf der Basis der ja auch ansonsten im Song zumindest impliziten christlichen Auferstehungshoffnung so verstehen, dass der Tod eben nicht das letzte Wort ist und hat, sondern dass es eine Hoffnung darüber hinaus gibt, die den Tod zur Durchgangsstation degradiert.

Ab der 10. Strophe wird schließlich der Chorus variiert und repetiert. Dabei steigern sich Musik und Gesang spiralförmig so, dass der gesungene Text kaum mehr zu verstehen ist und die Musik auf der Zielgeraden des Songs mit einem Violinspiel ein geradezu versöhnliches Ende einschlägt. Dabei fällt auf, wie viel und intensiv sich in dieser Endlosschleife des Chorus um die ‚Wahrheit‘ dreht. Die Wahrheit, die ‚abgewogen‘ wird, ‚gemessen‘, ‚verdreht‘, ‚kundgetan‘ und auf der ‚bestanden‘ wird. Und vor allem: die frei nach dem biblischen Motto: „*Auge um Auge*“ aufgerechnet wird: „*And a truth for a truth*“²⁰¹. Die Wahrheit ist so omnipräsent und so verschiedentlich verknüpft und in diverse Zusammenhänge gestellt, dass am Ende niemand mehr weiß: „*Was ist Wahrheit?*“, wie schon Pilatus Jesus fragt (Joh 18, 38). Deutlich aber ist bei alledem: Die Wahrheit ist nichts Absolutes, sondern nur relational zu fassen, also in Relation zu Person, Tradition und jeweiliger Überzeugung zu verstehen.

²⁰⁰ AaO, Z. 51.

²⁰¹ AaO, 140, Z. 94.

Der Schluss des Songs hat schließlich – gerade im Hinblick auf das Wahrheitsproblem – geradezu programmatischen Charakter: „*And anyway I told the truth But I'm afraid I told a lie*“²⁰². Der Delinquent weiß letztlich selber nicht mehr, was nun hinsichtlich seiner causa die Wahrheit und was Lüge ist. Zumindest sorgt er sich, dass er eben auch die Unwahrheit gesagt, dass er gelogen haben könnte. Doch letztlich ist die Frage nach Wahrheit und Lüge wohl nicht das Entscheidende, solange dies klar ist: „*And God is never far away*“²⁰³.

Die Interpretation dieses zentralen Songs abschließend sei noch auf zwei interpretatorische Ansätze verwiesen, die sich beide in dem Sammelband „*Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*“ finden: Zum einen analysiert Robert Eaglestone in seinem, dort enthaltenen instruktiven Beitrag die Vielschichtigkeit des Songs dahingehend, dass er ihn im Sinne der Grundthese, es gebe bei Nick Cave einen eher alttestamentlich geprägten und einen eher vom NT her beeinflussten Diskurs, als „*combination of New and Old Testament rhetorics and sensibilities*“²⁰⁴ und als „*exactly at the nexus of this Old and New Testament rhetoric*“²⁰⁵ einordnet. Neben dem alttestamentlichen Diskurs, der durch das im Song expressis verbis mehrfach zitierte lex talionis und die darin enthaltene Vergeltungsthematik zum Ausdruck komme, gebe es hier gleichzeitig den neutestamentlichen, der sich um die Themen von Vergebung und Erlösung drehe. Beide Diskurse überlagern sich nach Eaglestone, ohne dass es zu einer einfachen Auflösung kommt. M.E. bringt Eaglestone mit diesem Ansatz gut und zutreffend die Mehrfachcodierung speziell dieses Songs auf den Punkt. Allerdings erscheint mir die Differenzierung der beiden Diskurse systematisch-theologisch gesehen zu schematisch und auch hinsichtlich des Gesamtwerkes von Nick Cave zu schablonenhaft. Gleichzeitig lässt Eaglestone die erforderliche Sensibilität für den biblisch-theologischen Tiefgang vermissen, der nicht nur, aber speziell diesem Song von Nick Cave adäquat ist.

Zum anderen versteht Lyn McCredde in ihrem pointierten und tief gehenden Beitrag zu dem erwähnten Sammelband den Song ebenfalls als dialektische Zusammenfügung unterschiedlicher Ebenen, Dimensionen und Herangehensweisen: „*The Mercy Seat' is a strange, gothic and performative narrative, ... which warps together human retributive justice and a different, hoped for 'beyond' of death.*“²⁰⁶ Auch für McCredde ist hier – vergleichbar meiner eigenen Interpretation und Analyse – das anthropologische und theologische In- und Miteinander von Schuld und Unschuld, Gut und Böse evident und entscheidend. Kriminalität und Verbrechen seien nicht im Sinne eines individuell pathologischen Phänomens oder Spektakels zu verstehen, sondern als universelle Dimension des Menschseins im Sinne eines Konstitutivums der *conditio humana*. Dabei bleibe es letztlich aber offen, ob es einen Ort gebe, an dem profane und heilige Gerechtigkeitsmaßstäbe zusammenkommen und -fallen²⁰⁷. Ich stimme McCredde prinzipiell zu, denke aber, dass sie die im Song implizierte und von mir oben herausgearbeitete Hoffnungsdimension zu wenig im Blick hat.

²⁰² AaO, Z. 111f.

²⁰³ AaO, 138, Z. 45.

²⁰⁴ Robert Eaglestone, 147.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Lyn McCredde, 179.

²⁰⁷ Vgl. aaO, 180f.

Der 2. Song des Albums, „*Up Jumped The Devil*“, präsentiert erneut den gesungenen Monolog eines Mannes, der am Ende des Songs seine eigene Hinrichtung schildert²⁰⁸. Inhaltlich gesehen bietet der Song den Schnelldurchlauf eines „*wretched life*“²⁰⁹ = eines erbärmlichen Lebens, das von Anbeginn an von Chancenlosigkeit, ja Verdammnis geprägt ist und so deutlich negativ prädestiniert erscheint²¹⁰. Dieses Leben entfaltet sich von der, in seiner skurrilen Brutalität an Nick Caves 1. Roman erinnernden Geburt in Strophe 1 bis zum Tod in der vorletzten Strophe. Dabei zeigt der Song einen klimaktischen Aufbau, der sich an den verschiedenen Auftritten des Teufels in ihm festmachen lässt.

Interessanterweise begegnet nur in Strophe 7 ein inhaltlicher Hinweis darauf, inwieweit es sich bei dem lyrischen Ich des Songs um einen schuldigen Menschen handelt. Und das hier geschilderte doppelte Vergehen der Hurerei und des Trinkgelages stellt nicht einmal einen Straftatbestand dar, sondern lediglich ein vom bürgerlichen und klassisch christlichen Standpunkt her moralisch verwerfliches Tun im Sinne eines übersteigerten Hedonismus. Gleichwohl, also auch wenn die eigentliche Schuld des Erzählers undeutlich bleibt, wird er vom Teufel der Exekutive überstellt, ein Schicksal, eine Verdammnis, der er in der Logik des Songs gedacht, nicht entkommen kann. Dieser Aporie entspricht die in Strophe 9 ausgedrückte Unmöglichkeit für den Erzähler, den gerechten und engen Pfad zu beschreiten oder im biblischen Sinne, durch die „*enge Pforte*“ zum Heil zu gelangen.

So wird in diesem Song ein biblisches Motiv und Bild benutzt, um ein spezifisches Negativschicksal zu illustrieren und akzentuieren. Dabei wird in der 9. Strophe betont, dass der Heilsweg im Sinne des „*righteous path*“²¹¹ für den Erzähler nicht in Frage kommt, weil er einfach „*too narrow*“²¹² sei. In diesem Kontext begegnet eine mehrfache biblische Analogie hinsichtlich der Ausdrucksweise vom ‚gerechten Pfad‘ oder dem ‚Pfad des Gerechten‘ und seiner an die „*enge Pforte*“ bei Jesus erinnernden Enge. Zum einen kommen hier die beiden folgenden alttestamentlichen Parallelstellen in Betracht: Ps 1, 6: „... *der HERR kennt den Weg der Gerechten, aber der Gottlosen Weg vergeht.*“ Sowie Spr 4, 18f.: „*Der Gerechten Pfad glänzt wie das Licht am Morgen, das immer heller leuchtet bis zum vollen Tag. Der Gottlosen Weg aber ist wie das Dunkel; sie wissen nicht, wodurch sie zu Fall kommen werden.*“ Zum anderen das Jesus-Wort aus der Bergpredigt in Mt 7, 13f.: „*Geht hinein durch die enge Pforte. Denn die Pforte ist weit und der Weg ist breit, der zur Verdammnis führt, und viele sind's, die auf ihm hineingehen. Wie eng ist die Pforte und wie schmal der Weg, der zum Leben führt, und wenige sind's, die ihn finden.*“ Und die Parallelstelle bei Lk 13, 24.

In Strophe 11 kommt es schließlich zum Abgesang des Songs mit einem gebetsmühenhaft repetierten „*Down we go*“²¹³ und einem akustisch kaum zu verstehenden „*The Devil and me*“²¹⁴ und „*To Eternity*“²¹⁵. Bemerkenswert ist dabei die Kombination von Ewigkeit und Abwärtsbewegung, die auf ein letztes Ziel im Sinne ewiger Verdammnis hindeutet.

²⁰⁸ Siehe Cave, Complete Lyrics, 143, Z. 55 - 58.

²⁰⁹ AaO, 141, Z. 2.

²¹⁰ Vgl. hierzu vor allem die 3. Strophe des Songs: AaO, Z. 13 - 20.

²¹¹ AaO, 141, Z. 50.

²¹² AaO, Z. 53.

²¹³ AaO, 143, Z. 59. 61 und 63f.

²¹⁴ AaO, Z. 60.

Mit dem 5. Song des Albums, betitelt „*Mercy*“, wird auf der Basis einer fiktional angereicherten Nacherzählung der Geschichte Johannes des Täufers erneut das Themenfeld des bevorstehenden Todes einer inhaftierten Person in den Mittelpunkt gerückt.

Der Song²¹⁶ wirkt insgesamt wie die pathetisch-dramatische Beschwörung, ja Zelebration der göttlichen Gnade, um die der Sänger flehentlich bittet, für deren Gewährung er sich demutsvoll auf die Knie begibt. Zur Verstärkung der inbrünstigen Bitte um Gnade setzt der kräftige männliche Backgroundchor der Bad Seeds jeweils wiederholend ein, so dass auch akustisch eindrucksvoll akzentuiert wird: Es gibt – wie in den drei Strophen des Songs exemplarisch dargelegt – Situationen, in denen einzig und allein die göttliche Gnade als Ausweg taugt.

Die 1. Strophe beschreibt – wie der weitere Song aus der Perspektive des Ich-Erzählers geschildert – einen Menschen auf verlorenem Posten, bei dessen „*camel skin*“²¹⁷ genannter Bekleidung eine klare Anspielung auf Johannes den Täufer vorliegt: allein, weil alle ‚Nachfolger‘, also Jünger, sich aus dem Staub gemacht haben, und nackt des Winters im Wasser stehend, dem offensichtlich eiskalten Wind ausgesetzt. Eine verzweifelte, missliche Situation, in welcher nur noch die Bitte um Gottes Gnade hilft, die im Refrain dann auch pathetisch erklingt. Dabei lässt die Situation des Täufers als einsamen Menschen, der sich in verfahrenerer und ausweglos erscheinender Lage in einer brutalen Natur befindet, intertextuell gesehen auch wieder an Eucrow, den Protagonisten von Nick Caves 1. Roman, denken, der speziell am Ende der Romanhandlung in einer vergleichbaren Situation gefangen ist: Auf der Flucht vor seinen Verfolgern, die seinen Mord an dem Mädchen Beth rächen wollen, flieht er in den Sumpf, wo er zwar vor diesen sicher ist, aber langsam im Treibschlamm versinkt. Bleibt dabei nur der Freitod als Ausweg aus dem Dilemma, der Aporie, so ist es im Song einzig der Appell an Gottes Gnade.

Die mit „*Thrown into a dungeon*“²¹⁸ skizzierte Kerkersituation in der 2. Strophe erinnert an die Inhaftierung Johannes des Täufers wie sie bei den Synoptikern geschildert wird²¹⁹. Hier im ‚Kerker‘ – erneut eine aporetische Ausgangslage – bei „*Bread and water*“²²⁰ bleibt zur Verteidigung im Sinne der Bewahrung des eigenen Lebens gegen die ‚Legion des Teufels‘ nur der ‚Glaube‘. Interessanterweise begegnet im 2. Teil der Strophe der Leibhaftige dann auch selber in seiner klassisch-biblichen Gestalt als „*viper*“²²¹. Als solche versucht er, durch das ‚Sprechloch‘ Kontakt mit dem Inhaftierten aufzunehmen, seine Stimme dabei ein einziges Locken und gleichzeitig voll von sexuellen Andeutungen, Geschlechtskrankheit und Gier.

In der 3. Strophe schließlich befindet sich der Ich-Erzähler „*In a garden full of roses*“²²², auf den Wunder wirkenden ‚Cousin‘ wartend, in dem sich Jesus erkennen lässt. Der ‚Garten‘ weist dabei verschiedene intertextuelle Bezugspunkte auf: zum einen findet sich damit eine Parallele zum Garten in dem das Album beschließenden, ebenfalls spirituell auf-

²¹⁵ AaO, Z. 62.

²¹⁶ Vgl. zu diesem Song auch die interpretatorische Skizze von Roland Boer: Roland Boer, Nick Cave, 12.

²¹⁷ Cave, Complete Lyrics, 148, Z. 3. Vgl. dazu Mk 1, 6a.

²¹⁸ Cave, Complete Lyrics, 148, Z. 12.

²¹⁹ Vgl. hierzu Mk 6, 17 ff. par.

²²⁰ Cave, Complete Lyrics, 148, Z. 13.

²²¹ AaO, Z. 17. Vgl. dazu 1. Mose 3, 1 ff.

²²² Cave, Complete Lyrics, 148, Z. 23.

geladenen Song „*New Morning*“, in dessen 2. Strophe der Erzähler offenbar eine Vision und Audition göttlicher Provenienz und Präsenz des Morgens im Garten erlebt. Zum anderen gibt es die doppelte biblische Parallele einmal des Gartens Eden als Synonym für das Paradies mit seinem Urzustand der friedlich - unbeeinträchtigten Koexistenz von Gott und Mensch (vgl. 1. Mose 2, 8 ff.) und dann des Gartens Gethsemane im NT als Synonym für Anfechtung und Glaubenskampf Jesu bis hin zur Einwilligung in den Willen Gottes (vgl. Lk 22, 39 - 46 par.). Die Strophe kulminiert in der Aussage, dass der Tod dem lyrischen Ich langweilig erscheint, weil er zu oft erwähnt, angedroht wurde, und mündet ein letztes Mal in den Refrain, in dem die flehentliche Bitte um Gnade als einziges Heilmittel hier gegen die eigentliche Aporie des Todes ein letztes Mal laut wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in diesem Song der Aporie des menschlichen Daseins, die im intertextuellen Rückgriff auf das Ende der Geschichte Johannes des Täufers in drei exemplarischen Anläufen poetisch verdichtet dargelegt wird, die Gnade Gottes, die es zu erbitten, ja erleben gilt, als einziger Ausweg entgegengehalten wird. Gottes Gnade erscheint dabei in einem überwältigend positiven, hellen Licht, denn sie hilft ja offensichtlich sowohl in Einsamkeit, Qual und Verfolgung als auch in Situationen der Haft und Versuchung sowie schließlich in Anbetracht des Todes. Gleichzeitig gilt, dass dieser Titel insgesamt – wie Maximilian Dax es beschreibt – „*ein großartiger, in seiner übertriebenen Art sehr ironischer Song*“²²³ ist, der „*die größten religiösen Klischees... in geschwollenen Worten*“²²⁴ zusammenbringt. Bedenkt man, dass Übertreibung und Ironie Distanz schaffen, so ist evident, dass Nick Cave hier nicht einfach quasi predigt, sondern vielmehr einen gleichsam praktisch-existentialen Vorbehalt gegen die einfache und nahtlose Eins-Zu-Eins-Adaption biblisch-christlicher Glaubensinhalte und –praxis auf das je eigene Leben einflicht. Auf der anderen Seite ist dieser so ins Spiel kommende Vorbehalt aber auch nicht als prinzipielle Ablehnung des christlichen Glaubens und seiner Praxis zu deuten. Vielmehr kommt hier – vermittelt durch den Hinweis auf den Täufer und seine Glaubenshaltung, die sich sowohl in der kniend geäußerten Bitte um Gottes Gnade als auch in seinem Warten darauf, dass Jesus ihn finden möge, niederschlägt – eine tiefe Sehnsucht zum Ausdruck. Ich meine die Sehnsucht, selber so glauben und leben zu können und sich in Gottes Gnade aufgehoben zu wissen.

Mit dem 6. Song des Albums, „*City of Refuge*“, verneigt sich Nick Cave einmal mehr vor einem der großen alten Bluesmusiker, in diesem Falle vor Blind Willie Johnson, dem tiefgläubigen Sänger und Musiker, dessen Song „*I'm Gonna Run to the City of Refuge*“ als Inspiration für diesen Uptempo-Bluessong diente²²⁵. Musikalisch gesehen begegnet hier eine interessante Umsetzung des Refrains: „*You better run to the City of Refuge*“²²⁶, indem nach einem verhalten langsamen Beginn mit Sprechgesang eine treibende Musik einsetzt, die den Refrain, der mit zunehmender Geschwindigkeit intoniert und gespielt wird, sozusagen nach vor-

²²³ Maximilian Dax, *illustrated biography*, 125.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Vgl. hierzu Mick Harveys Anmerkungen im Gespräch mit Amy Hanson über diesen Song: Amy Hanson, *Tender Prey*, *Liner Notes* im Booklet des Albums: *Nick Cave and The Bad Seeds, Tender Prey, Collector's Edition* (CD und DVD), 2010, 8.

²²⁶ Cave, *Complete Lyrics*, 150, Z. 4.6 und öfter.

ne peitscht. Dieser damit hergestellte Effekt der knappen Zeit, des Sich-Beeilen-Müssens und Gehetzt-Seins, wird noch dadurch gesteigert, dass in den Schluss des Refrains hinein stets bereits der Beginn der folgenden Strophe gesungen wird.

Die Zeit also ist knapp, das Ende hingegen umso näher. Das Ende, das in den drei Strophen des Songs²²⁷ mit prägnanten Pinselstrichen skizziert und apokalyptisch geprägt beschrieben wird: In der 1. Strophe steht das angeredete ‚Du‘ vor seinem Schöpfer, was an die biblisch-bildhafte Vorstellung vom Endgericht denken lässt, wie sie in 2. Kor 5, 10 begegnet und in Mt 25, 31 – 46 entfaltet wird. ‚Scham‘ ist dabei angesagt, denn „*your robes are covered in mud*“²²⁸, m.E. ein Hinweis darauf, dass niemand durch dieses irdische Leben hindurchkommt, ohne sich zu beschmutzen i.S.v. schuldig zu werden. Darin lässt sich theologisch gesehen ein Hinweis auf die Erb- bzw. Grundsünde des Menschen entdecken, der durch den Kniefall des Menschen „*at the feet Of a woman of the street*“²²⁹ konkretisiert bzw. exemplifiziert wird. Währenddessen ‚füllt sich die Gosse mit Blut‘ – ein apokalyptisches Bild für das nahe Ende der Zeit, den sogenannten „messianischen Wehen“ im NT vergleichbar, mit denen sich nach Jesu Worten die herannahende Endzeit ankündigt²³⁰.

Die 2. Strophe fügt diesem Szenario weitere, bedrängende Endzeitbilder hinzu: von den „*days of madness*“²³¹ ist nun die Rede und davon, dass der ‚Höllenschlund‘ die Menschen verschlingen will. Nicht einmal das Begraben-Sein bietet Sicherheit, da die Gräber die Toten wieder ‚ausspeien werden‘! Die Menschen ‚werden um das Ende betteln‘, ohne es zu erleben, denn „*there ain't gonna be one*“²³²! Kein Ende mit Schrecken also, sondern ein Ende ohne Ende, mithin ein Schrecken ohne Ende ist das, was hier beschrieben wird.

Die 3. Strophe schließlich ergänzt all dies so: es gibt einen Kampf ‚in der Finsternis‘ - Mensch gegen Mitmensch. Doch die zum Weiterkommen Berufenen müssen erkennen, dass sich trotz aller Mühen das Blut nicht abwaschen lässt. Ein Bild womöglich dafür, dass die durch das Blut symbolisierte Schuld des Menschengeschlechts einfach zu groß ist.

Aber auch wenn die apokalyptischen Bilder vom Ende, das kein Ende ist, weil es unentwegt andauert, virulent sind, so bleibt doch die Antithese des Refrains mit der Implikation, dass es eine Hoffnung gibt, nämlich die „*City of Refuge*“, die ‚Stadt der Zuflucht‘, zu der rasch zu gelangen die gesungene Aufforderung ergeht. „*You better run*“²³³ heißt es dort, womit sich die Hoffnung verknüpft, dass dieses Rennen der Mühe wert ist, denn offensichtlich gibt es diese Stadt als Ort des Schutzes. Das ansonsten skizzierte Ende ist also auch deswegen keines, weil es diese Stadt gibt! Bleibt die Frage, was diese ‚Stadt der Zuflucht‘ ist, wo dieser Ort zu finden ist. Im christlichen Sinne lautet die Antwort: Gott. Er selber ist, steht für die „*City of Refuge*“. Er ist und schenkt – christlich verstanden - Geborgenheit sogar mitten im Gericht, durch es hindurch. Die hier bei Nick Cave begegnende ‚Stadt der Zuflucht‘ kann

²²⁷ Vgl. zum Verständnis dieses Songs und seiner biblischen Bezüge auch Roland Boer, Nick Cave, 12.

²²⁸ Cave, Complete Lyrics, 150, Z. 9.

²²⁹ AaO, Z. 10f.

²³⁰ Vgl. dazu Mk 13, 3-37 par.

²³¹ Cave, Complete Lyrics, 150, Z. 18.

²³² AaO, Z. 22.

²³³ AaO, Z. 1ff. u.ö.

auf dieser Basis im Sinne der von Bob Dylan 1980 besungenen „*City of Gold*“²³⁴ verstanden werden: Ein eschatologischer Gegenentwurf zu menschlicher Schuld und Verfehlung gegenüber Gottes Wort und Willen. Beide Songs sind dabei auf je ihre Art von der Sehnsucht bestimmt, dass die bedrückende Realität des diesseitigen Lebens nicht alles, nicht das Ende sein, sondern dass es stattdessen Gerechtigkeit, Geborgenheit und Erlösung geben möge. Lyn McCredden macht hier ebenfalls eine spezifische theologische Grundrichtung aus: „*This is apocalyptic theology with its vision of the last days. It is a world riven in two, with refuge for the believer and gutters running with blood and shame for the rest in those days...*“²³⁵. Sie entdeckt dabei eine literarisch-intertextuelle Affinität zu einer Art des religiösen Diskurses wie er „*in those old-time evangelists' tents in the American South*“²³⁶ beheimatet und eben deshalb auch in Nick Caves 1. Roman virulent sei. Gleichzeitig betont sie aber, dass es Nick Cave keineswegs um Fundamentalismus gehe, sondern dass hier vielmehr seine Sehnsucht nach Gerechtigkeit ihren Ausdruck finde – eine Interpretation, die mit meiner eigenen, gerade dargelegten in ihrer Konklusion übereinstimmt und zudem mit dem Begriff der „Sehnsucht“ ein wichtiges Interpretament für die theologische Dimension in zahlreichen Nick Cave Songs beisteuert²³⁷.

Der das Album beschließende Song „*New Morning*“ bietet nicht nur formal eine Analogie zu Nick Caves Idol Bob Dylan, der 1970 ein Album mit ebenso lautendem Titelsong²³⁸ veröffentlichte, auch wenn beide Tracks außer dem Titel nichts gemein haben. Die Analogie bezieht sich darauf, dass Nick Cave mit diesem Schlussong seines Albums etwas praktiziert, was ebenso bei Dylan begegnet: ich meine die besondere Stellung, die dem letzten Song eines Albums zukommt, der textlich und oder musikalisch aus der Art des Albums schlägt, aber gleichzeitig eine Prolepse dessen darstellt, was auf dem kommenden Album zu hören sein wird. Natürlich lässt sich dieses Phänomen erst a posteriori begutachten, wenn das nächste Album veröffentlicht wurde, dann aber umso deutlicher. Bei Bob Dylan verweise ich pars pro toto auf die beiden abschließenden Songs seines 1967er Albums „*John Wesley Harding*“²³⁹, die keine parabelhafte Allegorie mehr aufweisen wie die Songs zuvor auf dem Album, sondern die frohgemut beschwingte Countrymusic antizipieren, die sein Folge-Album „*Nashville Skyline*“ von 1968 prägt. Bei Nick Cave zeigt der Blick auf sein nächstes Album von 1990 „*The Good Son*“, dass sich der musikalische Trend, den das Schlussstück von „*Tender Prey*“ vorgibt, durchhält und –zieht. Sowohl dieser, das 1988er Album beschließende, als auch sämtliche Tracks der Veröffentlichung von 1990 sind musikalisch einfacher gehalten als vieles davor. Sie wirken eher eingängig und hymnisch als vordergründig destruktiv, atonal und punzig. Auch die Texte sind partiell verkürzt und wirken auf den ersten Blick besser verständlich, weil weniger verklausuliert, eine Tendenz, die „*New Morning*“ vorwegnimmt.

²³⁴ Siehe Bob Dylan, *Lyrics 1962 – 2001, Sämtliche Songtexte*, Hamburg 2004 (Im Folgenden: Bob Dylan, *Lyrics*), 826.

²³⁵ Lyn McCredden, 175.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Vgl. hierzu nur meine Interpretation des Songs „*Mercy*“ direkt zuvor.

²³⁸ Siehe Bob Dylan, *Lyrics*, 512.

²³⁹ Siehe aaO, 460 – 464.

Inhaltlich schildert der Song das Erlebnis einer Vision und Audition göttlichen Ursprungs, die dem lyrischen Ich „*One morn*“²⁴⁰ widerfährt. Diese zwei von drei Strophen einnehmende Schilderung mündet dann in der 3. Strophe in eine Art Dankgebet an die Adresse Gottes ein²⁴¹, wozu der Gospelhafte Ton von Musik und Text des Songs gut passen.

In Strophe 1 erwacht der Sänger und entdeckt „*A new sun*“²⁴², was sich intertextuell als Anspielung auf die Vision des Sehers Johannes, der in Offb 21, 1 „*einen neuen Himmel und eine neue Erde*“ schaut, verstehen lässt. Der hier nota bene „*sky*“²⁴³ genannte Himmel ist nun ein „*Kingdom* *All covered in blood*“²⁴⁴, was den Schluss nahe legt, dass es sich um den siegreichen Abschluss eines Kampfgeschehens – im Duktus des weiteren Songs und seiner Bilder gesprochen zugunsten der Manifestation von Gottes ‚Königreich‘ – handelt. Diese Konklusion erscheint auch aufgrund des im Folgenden verwendeten Vokabulars adäquat, wenn Nick Cave von Eroberung, besiegten Truppen und Speeren spricht. Der somit offensichtliche Sieg der Sonne über den Mond und die Sterne ist ein Sieg des Lichtes über die Dunkelheit, in christlicher Diktion der Sieg des Osterlichtes über alle im Karfreitag kulminierenden dunklen Aspekte des Daseins. Ein Bild für diesen Sieg bietet das Ende der 1. Strophe mit seiner Formulierung „*Poor spiritual food*“²⁴⁵, womit verdeutlicht wird, dass weder Mond noch Sterne, auf die diese Äußerung bezogen ist, irgendeine spirituelle Macht besitzen, jetzt, wo die Sonne, das Licht, den Sieg davongetragen hat, wovon diese Vision kündigt.

In der 2. Strophe des Songs verknüpft Nick Cave meisterhaft die Vision und die Audition²⁴⁶, die dem lyrischen Ich widerfahren: Er kniet des Morgens im Garten und wäscht sich mit der morgendlichen Dämmerung, nachdem er eben noch die Sonnenstrahlen als siegreiche Speere geschaut hat. In dieser ‚Morgendämmerung‘ quasi enthalten ist die Vision der neuen Sonne und des himmlischen Königreichs, von denen Strophe 1 spricht, denn sie kommt ja durch die des Morgens ‚neue Sonne‘ erst zustande. Das Bild der Waschung mittels der ‚Morgendämmerung‘ legt zudem nahe, dass der Erzähler quasi körperlich in diese Vision eintaucht, also ganz von ihr eingenommen ist. Es lässt sich sogar so interpretieren, dass mittels dieser Waschung der vorherige Zustand abgewaschen und im Sinne einer Art Tauf-, also Initiationsakt, die durch die Vision eröffnete neue Wirklichkeit in ihrer existentiellen Relevanz nachvollzogen, akzeptiert, übernommen wird. Mitten hinein in die Waschung ertönt sodann eine helle Stimme, die als diejenige Gottes angenommen werden kann, die dem lyrischen Ich nun die Audition beschert. Interessanterweise ist diese Stimme dabei „*so brightly*“²⁴⁷ – ein Ausdruck, der das Visuelle wie das Auditive meinen kann – dass der Erzähler sei-

²⁴⁰ Cave, Complete Lyrics, 159, Z. 1.

²⁴¹ Ähnlich versteht und formuliert es Maximilian Dax, wenn er in seiner Interpretation dieses Songs davon schreibt, dass es sich hier um „*eine Art Dankesgebet an Gott [handelt], der den Sänger erleuchtet hat.*“ Maximilian Dax, illustrated biography, 125.

²⁴² Cave, Complete Lyrics, 159, Z. 2.

²⁴³ AaO, Z. 3.

²⁴⁴ AaO, Z. 3f.

²⁴⁵ AaO, Z. 8.

²⁴⁶ Intertextuell gesehen erinnert diese Verknüpfung von Vision und Audition an die dem Protagonisten in Nick Caves 1. Roman widerfahrende 4. Angelophanie, bei welcher die Epiphanie des Engels mit seiner Ansprache an den Protagonisten verbunden wird. Vgl. Nick Cave, Und die Eselin..., 301.

²⁴⁷ Cave, Complete Lyrics, 159, Z. 15.

ne Augen bedecken muss. Diese Geste kann auf die göttliche Provenienz dieser doppelten Offenbarung hin gedeutet werden, heißt es doch von dem biblisch-alttestamentlichen Gott, dass kein Mensch weiterleben kann, der sein Angesicht geschaut hat.

Was die Stimme zu sagen hat, bleibt unausgesprochen. Es kann nur indirekt aus der hymnischen Danksagung in Strophe 3 rekonstruiert werden: Dort dankt der Erzähler, inbrünstig vorgetragen und durch den Chor der Bad Seeds stimmgewaltig unterstützt, für die Ablösung des dunkel-blutigen Abends durch den hellen Morgen, christlich gesehen und verstanden ein Bild für den österlichen Sieg über alle Karfreitagskräfte auf Erden. Hinter dem hier zu Beginn der Strophe angesprochenen lyrischen Du ist dabei unschwer Gott auszumachen, zumal die folgende Diktion von sich wiederholender biblischer Verheißungssprache geprägt ist: „*There'll be...*“²⁴⁸. Im 2. Teil dieser zweimal repetierten Schlusstrophe begegnen damit Verheißungsaussagen in höchstwahrscheinlich biblisch inspirierter Formulierung, die insbesondere an Offb 21, 5ff erinnern. So wie es dort heißt, dass Gott abwischen wird alle Tränen, und dass es kein Leid mehr geben wird, so wird auch hier die zukünftige, aber sich jetzt schon Bahn brechende neue Realität dadurch spezifiziert, dass es weder Traurigkeit noch Leid geben wird. Des Weiteren soll ‚keine Straße zu eng‘ sein, eine Anspielung auf das Jesus-Wort von der engen Pforte²⁴⁹ und es wird den Anbruch eines „*new day*“²⁵⁰ geben, der heute stattfindet und Raum sowie Zeit greift und sich „*for us*“ ereignet, womit für theologisch geschulte Ohren das soteriologisch relevante „*pro nobis*“ von Jesu Kreuzestod anklingt.

Die mit diesem Song implizierte Theologie ist spannungsvoll, weil spannenderweise zugleich apokalyptisch wie neutestamentlich-verheißungsvoll geprägt: die Verheißung eines von Gott geschenkten Neubeginns ignoriert keinesfalls das auf Erden evidente Leiden. Der ‚neue Morgen‘ muss sich vielmehr gegen die dunklen, nächtlichen Kräfte durchsetzen, die fast im Sinne der „*messianischen Wehen*“ bei den Synoptikern²⁵¹ erscheinen, aber letztlich gegen das mit dem Messias Jesus anbrechende und siegreiche Königreich Gottes keine Chance haben. So präfiguriert dieser Song und dabei besonders seine Schlusstrophe gleichsam den tendenziell eher hoffnungsvollen Nick Cave späterer Jahre²⁵².

Interessant sind im Kontext dieses Songs abschließend noch zwei Aspekte: Zum einen der persönlich existentielle Bezug zwischen der theologischen und der individuell-persönlichen Ebene, den Nick Cave herstellt, indem er das lyrische Ich des Songs eine Vision und Audition erleben lässt und diese beiden Elemente – wie gesehen – in der mittleren Strophe des Songs geschickt miteinander verknüpft. Zum anderen die Tatsache, dass die unmittelbar nach den Aufnahmen zu „*Tender Prey*“ einsetzende und dann erfolgreich durchgezo-

²⁴⁸ AaO, Z. 21-24.

²⁴⁹ Siehe Mt 7, 13f.

²⁵⁰ Cave, Complete Lyrics, 159, Z. 24.

²⁵¹ Vgl. Mk 13 par.

²⁵² Vgl. zur Interpretation dieses Songs auch Roland Boer, Nick Cave, 12, insbesondere 40 und 56. Boer betrachtet „*New Morning*“ tendenziell pejorativ als einen ‚recht banalen‘ und in Nick Caves Werk angeblich isoliert dastehenden Song mit (biblisch-)konventionell apokalyptischer Erlösungsvorstellung. Dabei missachtet er völlig Nick Caves eigene hohe Wertschätzung dieses seines Songs, den er über Jahre regelmäßig als Schlusssong seines Live-Sets gespielt und auch damit wie mit der Stellung am Ende des Albums „*Tender Prey*“ besonders hervorgehoben hat!

gene Premiere eines Heroinenzugs dem für „*New Morning*“ verantwortlichen Singer/Songwriter Nick Cave einen wirklichen Neubeginn in existentieller Hinsicht eröffnete.

Von den zwei Songs, die in Nick Caves „*Complete Lyrics*“ dem Album „*Tender Prey*“ zugeordnet sind und die sich beide auf der späteren Kompilation „*B-Sides And Rarities*“ finden, stellt der zweite mit dem Titel „*That's What Jazz Is To Me*“ eine interessante Fingerübung von Nick Cave in der musikalischen Ausdrucksform des Jazz dar, wobei er eine Fülle von surrealen Definitionen dessen aufbietet, was für ihn Jazz und damit einhergehend m.E. auch Musik insgesamt als Kunstform und Ausdrucksmittel ist und bedeutet²⁵³. Dabei darf im künstlerischen Kosmos des Nick Cave die religiöse, spirituelle Dimension nicht fehlen. Der musikalisch improvisierte Song erinnert an den Bob Dylan Song „*If Dogs Run Free*“²⁵⁴ von dessen eben bereits angeführtem 1970er Album „*New Morning*“: Zum einen ist es in beiden Fällen der bis dato einzige Jazzsong des Künstlers und zum anderen begegnet auf beiden Songs ein Sprechgesang, der in besonderem Kontrast zu der partiell sehr dynamischen Musik steht.

Inhaltlich gesehen bietet der Nick Cave Song eine Enumeration von Beispielen dafür, was für ihn Jazz ist und bedeutet. Es geht mithin um definitorische Exempla, allerdings nicht im wissenschaftlichen, sondern im sehr persönlich poetischen Sinne des Nick Cave, der hier einen Mikrokosmos schräger, unangepasster Typen²⁵⁵, Beobachtungen²⁵⁶, Impressionen²⁵⁷ sowie Absurditäten und Abstrusitäten²⁵⁸ präsentiert. Das Ganze garniert mit surrealen Elementen wie z.B. „*Skeletons entwined fucking and braying in the fields*“²⁵⁹. Entscheidend ist dabei m.E. der Gesamteindruck einer poetisch-subjektiven Freakshow, eines surrealentrückten Panoptikums dessen, was der Künstler mit oder ohne Drogen sieht und empfindet. Dieser Eindruck ist mehrdimensional, spannend und ganzheitlich sowie im Letzten tief poetisch. Die Unterscheidung zwischen objektiver Realität und subjektiver Wahrnehmung oder Einbildung ist unmöglich. Die Grenzen verschwimmen. Letztlich dominant ist das poetisch-zärtliche Element, das mit der jeweils letzten Formulierung vor der Titelzeile begegnet, wenn Nick Cave den Jazz, die Musik, mit Blüten vergleicht, die von einem Kirschbaum fallen: „*Blossoms falling from the cherry tree That's what jazz is to me*“²⁶⁰. Ein sanftes, zärtlich anmutendes Bild der Schönheit und Vergänglichkeit, ein Frühlingbild, das dennoch – ob des Fallens – schon den Herbstgedanken in sich trägt. Ein dialektisch geprägtes Bild für das Ineinander von Leben und Tod, von Wachsen und Abnehmen, von Schönheit und Vergänglichkeit. Ein einziges Mal begegnet nun neben diesem wiederkehrenden Bild ein zusätzliches,

²⁵³ Eine leicht variierte Fassung meiner Analyse dieses Songs findet sich inklusive meiner deutschen Übersetzung des Songtextes als mein Beitrag zu der Festschrift für Harald Schroeter-Wittke: Matthias Surall, *Elaborierte Improvisation und implizierte Theologie. Eine musikalisch-theologische Schnittmenge bei Nick Cave*. In: Marion Keuchen, Helga Kuhlmann, Martin Leutzsch (Hg.), *Musik in Religion – Religion in Musik, POPKULT*, Bd. 10, Jena 2013, 423 – 429.

²⁵⁴ Vgl. <http://www.bobdylan.com/us/songs/if-dogs-run-free> - aufgerufen am 29.03.2013.

²⁵⁵ Vgl. Cave, *Complete Lyrics*, 162, Z. 2f.

²⁵⁶ AaO, Z. 11f.

²⁵⁷ Vgl. z.B. aaO, Z. 7f.

²⁵⁸ Z.B. aaO, Z. 19f.

²⁵⁹ AaO, Z. 14.

²⁶⁰ AaO, Z. 15f. und öfter.

direkt damit verbundenes, dialektisch - die unkontrollierbare Ekstase bildet einen starken Kontrast zum ruhigen Herabfallen von Blütenblättern - damit verschränktes Element, nämlich die „*Religious ecstasy*“²⁶¹. Durch diese singuläre Verbindung erhält das religiöse Element einen besonderen Stellenwert in diesem Song, der ihm ja auch sonst bei Nick Cave zukommt.

Zusammenfassend lassen sich die Aussagen dieses Songs so interpretieren: Musik im Allgemeinen und Jazz im Speziellen (damit dann bei Nick Cave im Zweifelsfalle auch besonders der Blues) bedeuten Freiheit – in formaler wie inhaltlicher Hinsicht – und diese Freiheit ist frei nach Nick Cave die Freiheit der allerdings gelenkten und elaborierten Improvisation. Musik und speziell Jazz sind und transportieren Poesie und Kunst. Sie können nur ganzheitlich verstanden und angewandt werden, denn sie betreffen Herz, Seele und Verstand²⁶², das ganze Leben in all seiner spannungsvollen Widersprüchlichkeit, Komplexität, ja bisweilen Surrealität. Schließlich hat die Musik offenbar stets auch eine religiöse, spirituelle Dimension, sie kann ‚religiöse Ekstase‘, also ein spirituelles Hochgefühl befördern, bedingen und ausdrücken. Von der Religion her betrachtet: es gibt keine Musik ohne religiöse Dimension für Nick Cave. Die Religion gehört zum Leben und damit zur Kunst, zur Musik dazu, in der sie vielfältigen Ausdruck sucht und findet.

So wie das Leben in seinem Lebensvollzug oft improvisiert wird, wie also die Improvisation eine Kategorie oder Dimension des Lebens in seinem Vollzug repräsentiert und damit genuin mit diesem zusammenhängt, so verhält es sich bei Nick Cave auch mit dem Zusammenhang von Religion und Theologie als dem Nachdenken darüber einerseits und dem Leben in seiner verdichteten Form als Kunst andererseits: eine Differenzierung ist möglich, eine Trennung beider Bereiche jedoch unmöglich. Wenn es also eine poetisch umfassende, dem Leben in seiner spannenden Komplexität, Widersprüchlichkeit und Surrealität halbwegs gerecht werdende Zusammenschau geben soll – wie sie dieser Song enthält – dann kann dies nur dann ein wirkliches Panoptikum sein, sofern der Bereich von Religion und Theologie inkludiert ist.

Die Zusammenschau der Ergebnisse aus Analyse und Interpretation dieses Albums zeigt erneut dessen doppelten Charakter: Zum einen stellt „*Tender Prey*“ den abschließenden Kulminationspunkt der ersten Schaffensphase von Nick Cave mit The Bad Seeds in den 1980er Jahren dar. Diese verknüpft die musikalische Struktur und existentielle Lebenshaltung sowie –äußerung des Blues sowohl mit einer Vorliebe für die Themata, Topoi und speziell Abgründe des US-amerikanischen Südens als auch mit der biblischen Bild- und Motivwelt und den darin offenbaren Grundpfeilern des Lebens und seiner Interpretation coram deo.

Zum anderen steht dieses Album aber, wie aus der Zusammenschau des in den 1990er Jahren folgenden Werkkataloges von Nick Cave deutlich auszumachen ist, auch als Brückenpfeiler da, von dem aus sich die Themata, Akzentuierungen und Perspektiven sowie Verknüpfungen und Herangehensweisen der näheren wie entfernteren Zukunft im Werk von Nick Cave bereits ausmachen lassen. Ich denke dabei vor allem an die Abkehr von einem Gottesbild, in dem sich vorwiegend die Negativaspekte des menschlichen Lebens versammeln und abbilden, aber auch an die gleichzeitige Hinwendung zu einem Hoffnungshorizont

²⁶¹ AaO, Z. 21.

²⁶² AaO, 163, Z. 34: „*It's in your heart, it's in your soul, it's in your mind*“.

inmitten und entgegen dem, was das Leben an Negativaspekten bis hin zu Leiden und Tod bereithält. Besonders deutlich wird dies in den beiden Songs, die das Album rahmen: „*The Mercy Seat*“ als Eröffnungssong einerseits mit dem bemerkenswerten biblisch geprägten Bekenntnis seines todgeweihten Protagonisten: „*And God is never far away*“²⁶³ und seiner die Sinn- und Hoffnungsdimension positiv implizierenden Parallelisierung des Todeskandidaten mit Jesus, andererseits „*New Morning*“ als Schlussong des Albums mit seinem in biblischer Verheißungssprache förmlich getränkten programmatisch hoffnungsvollen Neubeginn. Dazu gibt es hier eine Hinwendung zu den großen und vielfältigen anthropologischen wie theologischen Themen, die sich unter dem Begriff der *conditio humana* subsummieren lassen und nicht nur, aber besonders das Folgealbum „*The Good Son*“ prägen.

In dem Referenzsong des Albums wie des Künstlers „*The Mercy Seat*“ wird zudem die *conditio humana* insofern beleuchtet, als hier das anthropologische Konstitutivum des In- und Miteinanders von guten und bösen Anteilen im Menschen thematisiert und auf den Punkt gebracht wird. Der ganzheitliche, die Spannungen des Lebens aus- und zusammenhaltende Ansatz von Nick Caves Theologie zeigt sich hier weiter darin, dass alles sich aus Gottes Thron, eben dem „*Mercy Seat*“ heraus entfaltet, womit ausgesagt wird: Alles, das Positive wie das Negative, Leiden und Tod wie auch Freude und Hoffnung stehen mit Gott in Verbindung. Anders gesagt: ‚Gott ist nie fern‘ oder eben immer nah oder da – egal, was im Leben gerade dran ist und sei es das Sterben.

Der 2. Song des Albums „*Up Jumped The Devil*“ impliziert anhand der verkürzten und poetisch verdichteten Schilderung des Lebens eines Mannes, der seinem erbärmlichen Schicksal nicht entrinnen kann, ein manichäisch anmutendes, dualistisches Weltbild. Dafür greift Nick Cave auf biblische Motive und Terminologie zurück, mit deren Hilfe er das spezifische Negativschicksal bis hin zur Ausweglosigkeit dieses Lebens illustriert.

Auch in „*Mercy*“ geht es anhand einer fiktionalen Bearbeitung des Schicksals von Johannes, dem Täufer, um die Ausweglosigkeit des menschlichen Daseins – hier nun aber von der quasi anderen Seite her aufgerollt, handelt es sich doch bei dem Täufer um eine *coram deo* integre Person. Der Aporie des – hier sogar unschuldig erlittenen und dennoch gewaltvollen – Todes wird hier die überschwänglich gepriesene Gnade Gottes entgegengehalten, wobei das Pathos von Diktion und Vortrag eine quasi ironische Distanz schaffen. Gleichwohl bleibt auch in dieser Gebrochenheit und Distanz die Sehnsucht evident, daran glauben zu können, dass Gottes Gnade über die Aporie des Daseins obsiegen möge.

Letztlich entscheidend ist die Kategorie oder Dimension der Sehnsucht ebenfalls in dem Song „*City of Refuge*“, insofern hier den apokalyptisch geprägten Bildern vom Ende die Hoffnung auf eine Zuflucht bei Gott entgegengehalten wird. Dabei läuft am Ende alles auf die dreifache Sehnsucht zum einen nach Gerechtigkeit, zum anderen nach Geborgenheit und schließlich nach Erlösung hinaus.

„*New Morning*“, der Schlussong des Albums, ist von einer sowohl apokalyptischen wie neutestamentlich-hoffnungsvollen Theologie gekennzeichnet, wobei der dem lyrischen Ich hier

²⁶³ Cave, Complete Lyrics, 138, Z. 45.

in Vision und Audition geschenkte Neubeginn persönlich existentiell gesehen eine Prolepse der eher hoffnungsvoll geprägten Ausrichtung des späteren Nick Cave darstellt.

Bleibt noch der Ergänzungssong „*That's What Jazz Is To Me*“, mit dem Nick Cave darauf hinweist, dass Religion und mithin Transzendenz zum Leben genuin dazugehören, weshalb die Abbildung und Reflektion des Lebens mit seinen vielfältigen Spannungen und Widersprüchlichkeiten durch Kunst und Kultur nur dann panoptischen Anspruch erheben können, wenn Religion, Transzendenz und Theologie mit im Blick sind.

2.2 „And The Ass Saw The Angel“ – Von Engeln, Einsamkeit und Sehnsucht nach Sinn. Nick Caves 1. Roman von 1989.

2.2.1 „Seht, wer dort auf dem Schlamm liegt...“¹ - Einleitung

In einer Arbeit, die sich mit der spannenden Theologie im Werk von Nick Cave beschäftigt, darf die Auseinandersetzung mit seinem 1989 erschienenen 1. Roman „*And The Ass Saw The Angel*“², deutsch: „*Und die Eselin sah den Engel*“ nicht fehlen. Denn dieser Roman ist voller biblischer Bezüge unterschiedlicher Art³ und weist eine sehr eigene, eben spannende Theologie auf. Gleichzeitig gibt es etliche intertextuelle Bezüge zwischen diesem in den 1980er Jahren in Berlin geschriebenen Roman und zahlreichen, von Nick Cave in dieser Zeit geschriebenen und aufgenommenen Songs, so dass Verständnis und Interpretation des je einen nur unter Berücksichtigung auch des jeweils anderen gelingen können.

Der erste nachweisbare Hinweis auf die Entstehung des Romans findet sich in einem Interview, das Chris Bohn von der Zeitschrift „New Musical Express“ im Februar 1983 mit Nick Cave geführt hat.⁴ Darin wird deutlich, dass am Anfang des Projekts offensichtlich eine erzählerische Ursprungsidee stand, die nicht a priori in einen Roman münden sollte, sondern zunächst als Song („*Swampland*“⁵) Kontur gewann und sich dann als Drehbuch eines Filmes materialisieren sollte. Schon am Anfang stand die erzählerische Grundidee eines im Treibschlamm versinkenden Mörders und Selbstmörders, der während seines langsamen Versinkens von Erinnerungen und Visionen heimgesucht wird und davon berichtet. „*This tale would preoccupy Cave for the rest of the decade... becoming the basis for the most ambitious undertaking of his career, his first novel.*“⁶ Im Herbst 1983, nach der Auflösung der Band „The Birthday Party“ und dem Neubeginn mit dem Bad Seeds Projekt, ist Nick Cave dann klar, dass das, was er hinsichtlich der Ausführung der erzählerischen Grundidee schreibt, in eine Publikation einmünden soll, auch wenn deren Form noch eher in Richtung Drehbuch tendiert.⁷ Die Arbeit an dem Skript, das er nun produziert, gebiert zum einen ein kurzes Prosastück mit dem Titel „*Black Pearl*“, das 1984 auf der Textbeilage der ersten LP-Veröffentlichung von Nick Cave and The Bad Seeds „*From Her To Eternity*“ abgedruckt veröffentlicht wird. Zum anderen nimmt die verschriftlichte und dabei immer weiter ausgearbeitete Erzählung sukzessive episches Format

¹ Nick Cave, *Und die Eselin sah den Engel*, München Zürich, 12. Auflage 2007 (Im Folgenden wieder: Nick Cave, *Und die Eselin...*), 12.

² Nick Cave, *And The Ass Saw The Angel*, Penguin Book, London 2009 (unveränderte 14. Auflage der 1. Auflage von 1989/90 – Im Folgenden: Nick Cave, *And The Ass...*).

³ Das konzidiert auch Roland Boer in seiner Untersuchung von Nick Caves Werk, auch wenn er bei seinen Darlegungen und Interpretationsversuchen hinsichtlich dieses 1. Romans von Nick Cave quasi an der apokalyptischen Oberfläche bleibt, ohne in die wirkliche theologische Tiefe zu gehen, die sich – wie meine folgende Untersuchung dieses Romans erhellen wird – vor allem in den hier angewandten und kunst- sowie absichtsvoll eingewobenen biblisch-theologischen Motiven zeigt. So rangiert Boers Untersuchung von Nick Caves ‚literarischer Welt‘ im 2. Kap. seiner Monographie zu Nick Cave unter der Überschrift: „*The Total Depravity of Cave’s Literary World*“. Siehe Roland Boer, *Nick Cave*, 16. Die Behandlung dieses Romans findet sich sodann auf den Seiten 17f. und 20 – 27 in Boers Studie.

⁴ Vgl. hierzu Ian Johnston, *Bad Seed*, 126f.

⁵ Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 75f.

⁶ Ian Johnston, *Bad Seed*, 127.

⁷ Vgl. aaO, 157.

an, so dass die Idee eines Romans langsam Kontur gewinnt. Dabei bestärken Freunde und Vertraute, denen Nick Cave frisch geschriebene Passagen seines Skripts vorträgt, ihn darin, diesen Stoff nicht mehr länger für ein Drehbuch, sondern für einen Roman zu nutzen.⁸

Nachdem sich Nick Cave selber von der Drehbuchvariante verabschiedet hatte, war der Weg frei, das Projekt in einen Roman einmünden zu lassen. Er unterschrieb im Oktober 1984 einen Vertrag mit dem Verleger Simon Pettifar und machte sich – zurück in seiner Wahlheimat Westberlin – wieder an die Arbeit. Dabei wurde zunehmend deutlich, dass er die Dimensionen des Projektes unterschätzt hatte, zumal er eine Haupttätigkeit ausübte als Singer, Songwriter und Performer. Außerdem wollte er auf jeden Fall verhindern, als Rockstar literarisch - künstlerischen Schiffbruch zu erleiden, was den Druck zusätzlich vergrößerte.⁹

Im August 1989 schließlich erschien der Roman, der seitdem in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde und allein in seiner deutschen Publikation bereits die 15. Auflage erreicht hat.

Die Beschäftigung mit dem Roman in diesem Kapitel gliedert sich wie folgt: Zunächst geht es um Dramaturgie, Komposition und Relation. Dabei soll der Inhalt in seiner dramaturgischen Abfolge zusammenfassend geschildert, die kunstvolle Komposition des Ganzen im Bedenken der sogenannten W-Fragen (siehe unten zu 2.2.2.2) in den Blick genommen und die Beziehungsebene im Roman analysiert werden. Kapitel 2.2.3 widmet sich dann der Trias von Form, Gattung und Thema und begutachtet dabei die Formen, Eigenheiten und Besonderheiten des Romans. Die zwei Kapitel 2.2.2 und 2.2.3 sind dabei notwendig als Basis der folgenden intertextuellen und theologischen Untersuchung, die ansonsten quasi in der Luft hänge. In Kapitel 2.2.4 geht es als nächstes um das Themenfeld der Intertextualität, insbesondere um die Bezüge zwischen dem Roman einerseits, diversen Songs von Nick Cave sowie den zahlreichen biblischen Bezügen andererseits. Das Schlusskapitel 2.2.5 nimmt sich der Fragen nach der Intention und der Theologie an und beleuchtet in diesem Kontext drei zentrale Motive des Romans, die ihm eigene Welt und die darin evident werdende spezielle, spannende Theologie des Autors.

2.2.2 „Für mich herrschte niemals Frieden im Tal“¹⁰ - Dramaturgie, Komposition und Relation

2.2.2.1 „Chancen... wie ein Schneeball in der Hölle“¹¹ - Dramaturgie

Nick Caves 1. Roman „*And The Ass Saw The Angel*“ erzählt eine doppelte Geschichte: Zum einen schildert er das Schicksal seines stummen Protagonisten und einsamen Antihelden Eucrow mit seiner Entwicklung vom Außenseiter zum Mörder und Selbstmörder. Zum anderen beschreibt er damit einhergehend aber auch die fiktive Geschichte seiner im tiefen

⁸ AaO, 162ff.

⁹ Vgl. hierzu aaO, 166: „He was also very conscious of the fact that he was a rock musician attempting to write a novel. ‘He thinks that people who play in rock groups are the lowest common denominator in the artistic world,’ says Rowland Howard. ‘Nick, who is someone capable of great artistic expression, felt he was doomed not to be recognized.’“

¹⁰ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 102.

¹¹ AaO, 42.

Südstaatenmilieu der USA angesiedelten Lokalität, des Ukulore Valley und seiner Bewohner/innen, der Ukuliten, die einer durch ihren prophetischen Begründer Jonas Ukulore von der baptistischen Kirche abgespaltenen Sekte von religiösen Eifern angehören.¹²

Die Geschichte wird überwiegend aus der Perspektive und als innerer und doch gleichzeitig an ein (Lese-)Publikum gerichteter Monolog des im Treibschlamm des örtlichen Sumpflandes langsam versinkenden Protagonisten erzählt. Dramaturgisch geschickt wechseln sich jedoch immer wieder dessen Ich – Perspektive und eine quasi neutrale Erzählperspektive ab, ja werden, der dramaturgisch-klimaktischen Zuspitzung des Geschehens im Verlauf des Romans geschuldet, zunehmend hektisch wirkend und stakkatoartig ineinander verschachtelt.

Der Roman ist in fünf Teile gegliedert: Nach einem umfangreichen Prolog, der weniger der Handlungsschilderung dient als vielmehr der Eröffnung des Settings und der Profilierung der Charaktere¹³, folgen drei Hauptteile: „ERSTES BUCH Der Regen“¹⁴, „ZWEITES BUCH Beth“¹⁵ und „DRITTES BUCH Hundskopf“¹⁶, bevor ein kurzer, brisanter Epilog den Roman beschließt.

Die Exposition des Prologs mit der Selbstvorstellung des Protagonisten im Sumpfland bietet des Weiteren eine Schilderung aus der Wir-Perspektive dreier Krähenbrüder, die als Todesboten und –schatten von Anbeginn über Euchrids Leben schweben. Mit einem Flug über das Tal gewähren sie einen ersten Blick auf Infrastruktur und Gegebenheiten des Ortes und Landstriches und werden schließlich im Sumpfland des versinkenden Todeskandidaten ansichtig¹⁷.

Im 1. Kapitel des Prologs wird in die Familiensituation des Antihelden eingeführt, wobei dieser seine eigene Geburt als Zweiter von Zwillingenbrüdern und seinen ersten Tag schildert. Der rasche Tod des Erstgeborenen und die bedrückende Atmosphäre und schwierigen Bedingungen im Elternhaus lassen dieses schon jetzt wie ein Pandämonium wirken: Die Mutter ist trunksüchtig und gewalttätig, der Vater sammelt Schrott und werkelt beständig an der perfiden Perfektionierung seiner geliebten Tierfallen. Der kleine Euchrid hat schon pränatal ein Bewusstsein und Sprache, auch wenn er postnatal direkt konstatiert, dass er stumm ist. Die asozialen Verhältnisse im Elternhaus lassen ihn schnell zu der Erkenntnis gelangen: „Das – Leben – Ist – Böse – Ist – Die Hölle“¹⁸.

¹² Vgl. hierzu Nick Cave, *Und die Eselin...*, 14 - 17. Ders. *Und die Eselin...*, 20 - 24.

¹³ Vgl. Carol Hart, 97.

¹⁴ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 47.

¹⁵ AaO, 131.

¹⁶ AaO, 211.

¹⁷ Diese spezielle Art der Flug-Exposition aus der Vogelperspektive erinnert intertextuell hochinteressant an die Kameranäherungen in der Exposition der beiden Filme von Alfred Hitchcock: „*Psycho*“ und „*Frenzy*“. Bei ersterem schwenkt die Kamera über eine amerikanische Großstadt, um schließlich förmlich in ein Hotelzimmer hineinzufiegen, in dem sich die erste Szene dann abspielt. Bei zweitem verläuft der Kameranäherung über die innere City von London (wohin Hitchcock mit diesem Film zurückkehrt) bis hin zum Fundort der ersten Leiche in der Themse.

Gleichzeitig erinnert die Dreizahl der Krähenbrüder an die Dreizahl der Hexen in der Eröffnungsszene des 1. Aktes von William Shakespeares Drama „*Macbeth*“.

¹⁸ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 15.

Die weiteren Kapitel des Prologs widmen sich im Wechsel von Ich-perspektivischer Erzählung und quasi neutraler Erzählperspektive der Geschichte und dem Setting des Ortes und seiner Bewohner/innen in religiöser sowie agrar- und sozioökonomischer Hinsicht und damit verwoben der Beschreibung von Euchrids Kleinkindzeit. Weiter geht es um die Geschichte von Euchrids Familie, speziell um die Vorgeschichte seines Vaters und seiner Mutter. Die dabei zu Tage tretenden Phänomene von Sadismus, Kannibalismus, Inzest, Mord und Totschlag verdeutlichen, dass der Horror der eigenen Familie in ihrer Geschichte bereits präfiguriert ist.

Im 8. Prolog-Kapitel wird sodann Cosey Mo eingeführt, die örtliche Prostituierte, wie Euchrid am Rande der ukulitischen Gemeinschaft stehend, zu der er sich zunehmend hingezogen fühlt und die er als Voyeur bei ihrer Berufsausübung begleitet.

Der Prolog endet mit der Vorstellung des Sumpflandes und der Schilderung einer von Euchrid dort erlebten 1. Angelopathie.

Das I. Buch beginnt mit dem heraufziehenden, vernichtenden Dauerregen und schließt mit dessen Ende 3 Jahre später. *„Book One establishes the novel’s plot conventions. It also draws the reader further into the murky world of the Ukulites and deeper still into the fractured psyche of Euchrid.“*¹⁹

Der sintflutartige Dauerregen gibt dem I. Buch dabei nicht nur den Namen, sondern auch das Koordinatensystem oder Bedingungsgefüge für die Fortentwicklung seiner Handlung. Auch wenn eine geschickt in die Erzählung integrierte Tabelle dabei neben dem Fluch des Nullertrags bei der Zuckerrohrernte auch den Segen des Dauerregens in Form einer eklatant gestiegenen Geburtenrate offenbart²⁰, so ist dennoch deutlich, dass der Regen von den Ukuliten als Strafgericht Gottes, eben als „Sintflut“²¹ angesehen und erlitten wird, deren Folgen bis hin zum „Wahnsinn“²² gehen. Dies wird nicht zuletzt durch den Selbstmord von Rebecca Swift deutlich, der Frau des örtlichen Predigers Sardus Swift, die sich nach der Offenbarung ihrer Unfruchtbarkeit im Dorfbrunnen erhängt. Der daraufhin erfolgende Rückzug des Witwers macht die Gemeinde führungslos und zur willfährigen Verfügungsmasse des kurz darauf auftauchenden, autodidaktischen und von der Idee eines Sühneopfers besessenen Wanderpredigers Abie Poe. Dessen Predigen, Wirken und Wüten auf der Suche nach einem adäquaten Sühneopfer führt letztlich zur Aufwiegelung der Bevölkerung gegen die örtliche Hure Cosey Mo, die vom Mob schwer misshandelt und totgeschlagen wird. Erst am Ende des I. Buches wird überraschend evident, dass Cosey Mo doch schwer verwundet überlebt hat – zumindest bis zur Geburt und kurz nach dem Ablegen ihres neu geborenen Kindes am zentralen Platz des Ortes – einzig beobachtet von ihrem Verehrer Euchrid. Die Ukuliten sehen in dem aufgefundenen Kind, dessen Herkunft allen bis auf Euchrid unklar, dessen Auftauchen aber synchron mit dem Ende des Dauerregens zu verzeichnen ist, daher eine Inkarnation des Göttlichen, eine Heilige, durch deren Epiphanie die Parusie Christi als nicht mehr fern angezeigt wird.

¹⁹ Carol Hart, 99.

²⁰ Vgl. Nick Cave, Und die Eselin..., 57.

²¹ AaO, 62.

²² AaO, 63.

Der Protagonist selber erlebt und schildert sich zunehmend als von Gott angesprochen und beauftragt, wobei es eine dramaturgische Zuspitzung gibt: er versteht sich nicht als neutralen Beobachter und Kommentator des Geschehens, sondern als „*Voyeur des Herrn*“²³, von ihm „*zu seinem Spitzel berufen*“²⁴ und schließlich „*zum Saboteur befördert*“²⁵. Gott spricht mit ihm und erteilt ihm Aufträge, wozu auch die Beobachtung von Cosey Mo zählt. Als er dabei eines Tages von zwei Freiern entdeckt, bestraft und nur durch die Intervention der Hure gerettet wird, erlebt er im Schockzustand des fast Erschlagen Werdens eine Christophanie.

Dramaturgisch relevant ist außerdem der evidente Parallelismus und Antagonismus zwischen Euchrid einerseits und Abie Poe andererseits, der auch dadurch deutlich wird, dass sich beide als Gottes Jäger und Rächer verstehen²⁶. Nachdem die von ihm initiierten Sühne- und Bußetaten des allgemeinen Taufreinigungsbades und des Beinahe-Mordes an Cosey Mo wirkungslos bleiben, denn es regnet weiter, verfällt Abie Poe dem ‚Wahnsinn‘, ein Phänomen, das auch Euchrid im weiteren Verlauf nicht fremd bleibt²⁷.

Euchrid, dessen Außenseiterdasein sich im Verlauf des I. Buches konsolidiert, erweist sich auch als Archivar (des Schreckens und des Schrecklichen): seine Sammelleidenschaft lässt ihn am Ort von Cosey Mos Folterung und Demütigung deren Hinterlassenschaften einsammeln und aufheben – ein zärtlich ordnender Moment inmitten von Gewalt und Chaos.

Im II. Buch des Romans mit dem Titel „*Beth*“ entfaltet sich Euchrids wachsende Obsession im Hinblick auf Beth. Das Buch setzt sechs Jahre später, nach dem Ende des Dauerregens, ein und zeigt eine doppeläufige dramaturgische Entwicklung: Das von der ukulitischen Gemeinde „*Beth*“ getaufte Findelkind wird dem Witwer Sardus Swift als Ziehkind anvertraut und von einer Gruppe ukulitischer Frauen zunehmend verhätschelt sowie als heilig, weil göttlichen Ursprungs und in göttlicher Mission auf Erden verehrt. Demgegenüber meint Euchrid in Beth je länger desto mehr einen teuflischen Ursprung und Charakter identifizieren zu müssen, was ihn gleichwohl nicht davon abhält, den direkten Kontakt mit ihr zu suchen und herzustellen.

Mit 4 „*KLAGELIEDER[N] EUCHRIDS DES STUMMEN*“²⁸ begegnet im II. Buch ein neues Element der Dramaturgie. Im Rückblick auf manche erlittene Pein wie eine Vergewaltigung des Jungen, die Bestrafung des Voyeurs sowie eine grundlose Verfolgung und in Vorbereitung auf seinen Tod bringt der im Treibsand versinkende Euchrid seine Klage vor Gott und die Leserschaft.

Neben der auch dadurch dokumentierten stärker werdenden Vereinsamung und Isolation Euchrids lässt sich in diesem II. Buch eine zunehmende Steigerung der Gewalt(tätigkeit) verzeichnen: von der Massakrierung eines verletzten und von Euchrid versorgten Wolfshundes durch Schulkinder des Ortes²⁹ über den Tod Mules, der von Euchrids Vater erschlagen und

²³ AaO, 75.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ AaO, 88: „*Hätte er [=Abie Poe] doch nur gewußt, daß der Jäger, nach dem sie ihn fragten, in Wahrheit ich war!*“

²⁷ Siehe hierzu unten Kap. 2.2.2.3.

²⁸ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 138 – 140; 144; 149f. und 152f.

²⁹ AaO, 142f.

von Euchrid begraben wird³⁰, sowie Euchrids ersten Mord an zwei in der verlassenen Kirche hausenden Hobos³¹. Dazu die Episode mit dem nach einem Kontakt mit Beth durchgehenden Pferd, das im Sumpfland verschwindet und wie in einer Prolepse der abschließenden Todesart Euchrids dort im Treibsand versinkt³², wobei der Rettungstrupp Euchrids Höhle, sein „*Allerheiligstes*“, entdeckt und zerstört³³, bis hin zum Tod von Euchrids Eltern. Dabei stellt besonders der Tod von Euchrids Mutter eine Eruption von Gewalt dar, wird sie doch von ihrem eigenen Mann Ezra erschlagen, der die trunkenen Hasstiraden und Demütigungen seiner Frau nicht länger erträgt³⁴.

Die Zeit nach dem Totschlag an Euchrids Mutter, deren Leiche von Vater und Sohn im Sumpfland versenkt wird, bietet dann im spannungsvollen Kontrast zur sonstigen Gewalt die zärtlichsten und intimsten Momente des ganzen Buches, kommt es doch zu einem neuen, innigen Verhältnis von Vater und Sohn³⁵. Pa erzählt aus seinem bewegten Leben und Euchrid wünscht sich sehnlich, sprechen zu können, weswegen er vergeblich zu Gott betet. Nach der gemeinsamen Beseitigung der Spuren des Totschlags an Ma und der Vernichtung ihrer Habseligkeiten verliert Pa Ps 58, dessen Inhalt Euchrid zutiefst aufwühlt. Im Anschluss ereignet sich ein singulärer Moment der Zärtlichkeit durch Berührung zwischen Ezra und seinem Sohn.

Am Ende des II. Buches steht Euchrid jedoch ganz allein da, findet er doch am Morgen nach dieser zärtlichen Episode seinen Vater mit zerschmettertem Schädel auf dem Hof. Gegen die Behauptung von Carol Hart, Euchrid „*killed his father*“³⁶, muss jedoch konstatiert werden, dass der Roman nichts Derartiges sagt. Es gibt nur ein Traumgesicht, in dem Euchrid indirekt durch eine Erscheinung seines toten Vaters des Mordes an ihm bezichtigt wird³⁷. Im Gegensatz zu Harts Annahme handelt es sich eher um einen Unfall, ist es doch wahrscheinlich, dass Ezra von dem umstürzenden Wassertank auf dem Hof unglücklich erschlagen wurde.

Dramaturgisch relevant sind im II. Buch noch: 1. die insgesamt 2. Angelophanie, die Euchrid als Kombination aus Vision und Audition erlebt, wobei sich die Dimensionen von Erotik und Spiritualität spannend vermischen und ihm mitgeteilt wird, dass er seinen „*Feind kennen müsse*“³⁸. Findet er doch in direktem Anschluss „*eine grinsende Sichel*“³⁹, die ihn fortan begleitet und letztlich zur Mordwaffe an Beth wird. Und 2. zwei explizit theologische Abschnitte, einmal mit theologischer Reflexion⁴⁰, das andere Mal mit theologischer Spekulation⁴¹, die das Geschehen aus der Perspektive Euchrids theologisch durchdringen.

³⁰ AaO, 168.

³¹ AaO, 169.

³² AaO, 173 – 178.

³³ AaO, 177f.

³⁴ AaO, 187.

³⁵ AaO, 190 – 199.

³⁶ Carol Hart, 104.

³⁷ Siehe dazu das unten in Kap. 2.2.2.3 Ausgeführte.

³⁸ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 179.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ AaO, 180.

⁴¹ AaO, 192.

Im III. Buch mit dem Titel „*Hundskopf*“ kulminiert die Handlung schließlich: Euchrids Obsession breitet sich todbringend aus. Ermutigt auch durch seine Wahnvorstellungen steigt Euchrid in den ‚Wahnsinn‘ hinab, ermordet am Ende Beth und kreuzigt sich selber durch den Freitod im Treibsand des Sumpflandes.

Dramaturgisch gesehen wird das III. Buch gerahmt: es beginnt und endet mit dem im Treibschlamm versinkenden und so sterbenden Euchrid, der eingangs das Zeitempfinden, sein Leben und Sterben reflektiert und im unmittelbaren Sterben eine letzte Vision erlebt.

Inhaltlich gesehen findet die Geschichte nach dem Tod Ezras und seinem Begräbnis durch Euchrid zunächst darin ihre Fortsetzung, dass eine äußere wie innere Transformation stattfindet und beschrieben wird: Nachdem Euchrid Tage und Nächte auf dem Grabhügel seines Vaters liegend verbracht hat, fühlt er sich durch eine direkte Ansprache Gottes an ihn als seinen „*Knecht*“⁴² dazu aufgefordert, sich ein „*Königreich*“⁴³ zu errichten, das ihm zugleich „*Festung und Zuflucht*“⁴⁴ ist und das er – von Gott zur Namensgebung angehalten – „*Hundskopf*“⁴⁵ nennt. Zu dieser äußeren Transformation zählen sowohl der Umbau des gleichsam entkernten Elternhauses, das in seinem verbleibenden großen Raum ein Pandämonium von gefangenen und verletzten Tieren, vorzugsweise wilden und gequälten Hunden in Käfigen, beherbergt, als auch die Errichtung eines Aussichts- und Wachturmes wie einer das Grundstück umgebenden Mauer. Die innere Transformation hingegen betrifft Euchrid selber: zum einen gestaltet er sich selber aktiv um, indem er sich mit Requisiten aus Pas Truhe ausstaffiert, vor allem einem alten „*Kapitänsjackett*“⁴⁶ für den neuen König von „*Hundskopf*“ und einem Teleskop zur Beobachtung der Umgebung⁴⁷. Zum anderen lässt er sich transformieren einmal dadurch, dass er die zunehmende Verwahrlosung seiner selbst und seines Reiches geschehen lässt. Des Weiteren dadurch, dass er dem schleichenden ‚Wahnsinn‘, der immer mehr Besitz von ihm ergreift, nichts entgegensetzt bzw. entgegenzusetzen vermag.

Diese doppelte Transformation ist in ihrer dramaturgischen Relevanz kaum zu überschätzen, dient sie doch einer klaren Zuspitzung auf das Ende hin, das dramatische Ende des Romans wie das individuelle Ende seines Protagonisten und seines Opfers Beth. Die weitere Umgestaltung von „*Hundskopf*“ durch seinen Regenten zu einer fast vollständigen Verdunkelung der Hütte bis zu ihrer Titulierung als Sarg⁴⁸ spricht diesbezüglich eine deutliche Sprache.

Der Anteil der reflexiven Passagen ist in Buch III verglichen mit dem bisherigen Roman noch gesteigert: Neben mehrfach begegnenden theologischen Mutmaßungen bis Reflexionen Euchrids z.B. über den Sinn oder die Unsinnigkeit des irdischen Leidens und den Heilsplan Gottes⁴⁹ und die damit einhergehende spannende theologische Frage, wie beides zusammengeht, begegnen nun auch Betrachtungen über die Zeit bis hin zur Kategorie oder Dimension der von

⁴² AaO, 216. Vgl. zum biblischen Gebrauch dieses Terminus nur die Gottesknechtslieder bei Jes wie z.B. Jes 42, 1ff. oder 49, 5ff.

⁴³ Nick Cave, Und die Eselin..., 216.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd. und öfter.

⁴⁶ AaO, 221.

⁴⁷ AaO, 223.

⁴⁸ AaO, 246.

⁴⁹ Vgl. hierzu aaO, 275f.

ihm so genannten „Totzeit“⁵⁰. Zudem schildert Euchrid ein „Traumgewirr“⁵¹ mit geflügelten Puttenköpfen, es gibt erneut Parallelisierungen bis Identifizierungen Euchrids mit Jesus⁵² sowie eine weitere mit einer Audition Gottes verknüpfte Angelophanie⁵³.

Im Anschluss an die Er- und Einrichtung von „Hundskopf“, kommt die eigentliche Handlung nur schleppend voran: Nach der in Außenperspektive dargebotenen Beschreibung Euchrids und seiner Behausung in ihrer beide Male fortschreitenden Verwahrlosung schildert Euchrid selber seine zahlreichen, selbst auferlegten Ämter und Rollen in seinem Königreich und weiter seine Ausflüge in den Ort und das Tal. Dabei handelt es sich um Beute- und Beobachtungszüge, von denen letztere dazu dienen, Beth nicht aus den Augen zu verlieren. Diese wird im Verlauf ihres Heranwachsens in steigendem Maße von den sie umsorgenden ukulitischen Frauen als Heilige verehrt und auf geheimen Versammlungen fern von ihrem Ziehvater auf ihr dementsprechendes späteres Leben vorbereitet. So sich die Gelegenheit ergibt, beobachtet Euchrid die regelmäßig mitternachtsaktive Beth in ihrem Zimmer. Dabei kommt es sukzessive zu einer Kontaktaufnahme und –pflege der besonderen Art: bei einem seiner Besuche hat Euchrid aufgrund starken Nasenblutens Blutflecken auf der Veranda hinterlassen. Beth hält ihn daraufhin – angestachelt durch eine entsprechende Interpretation der sie beaufsichtigenden Frauen – für Gott, respektive Jesus, und schreibt ihm Briefe, die sie auf ihrem Fenstersims platziert⁵⁴. Euchrid quittiert deren Empfang jeweils mit einem blutigen „G“ am Fenster.

Mitten hinein in den sich anschließenden, längeren Erzählstrang einer Verfolgungsjagd, der sich Euchrid ausgesetzt sieht, gibt es einen Einschub: auf der Flucht vor seinen Häschern, Saisonarbeitern bei der Zuckerrohrernte, erinnert sich Euchrid an Queenie, die Freundin des Hobos Kike, die ebenfalls von Saisonarbeitern angegangen und dann umgebracht wurde. Damit wird der Erzählfaden von Buch II, Kapitel IX und X⁵⁵, wieder aufgenommen, wo es um die erste Mordhandlung Euchrids an den beiden, in der verlassenen Kirche hausenden Hobos geht. Jetzt entpuppt sich der eine Hobo als der in Buch I unheilvoll aktive Abie Poe, der durch eine Intrige Euchrids initiiert von Kike totgeschlagen wird. Letzteren bringt Euchrid dann selbst um, wobei er sich als Diener Gottes fühlt und weiß.

In Wiederaufnahme des Erzählfadens von Euchrids Flucht wird auch von einer zweifachen Begegnung mit Beth berichtet. Zunächst kommt es zu einem zufälligen Zusammenstoß beider, bei dem Beth Euchrid als Jesus titulierte und anspricht⁵⁶. Dann versteckt sich der weiter vor einer Verfolgerhorde fliehende Euchrid schließlich eingeklinkt unter einer Brücke, wo er gezwungenermaßen die Nacht verbringt und einen surrealen Traum durchlebt. Auch nach dem Abzug des Suchtrupps verharrt Euchrid in seinem Versteck, leckt seine von einem Sturz herrührenden Wunden und durchlebt seine durch die Schmerzen hervorgebrachten Erinne-

⁵⁰ AaO, 230f.

⁵¹ AaO, 225.

⁵² Z.B. aaO, 231.

⁵³ AaO, 300f.

⁵⁴ Vgl. aaO, 249.

⁵⁵ Vgl. aaO, 159 – 170.

⁵⁶ AaO, 274.

rungen der „Totzeit“, als er Kontakt mit Beth in deren Zimmer hatte. Weiter unter der Brücke kauern wird er von Beth gefunden und erneut als Jesus identifiziert und angesprochen.

Bei seiner Rückkehr nach „Hundskopf“ muss Euchrid in Anbetracht einer dort massakrierten Hündin feststellen, dass seine Festung nicht sicher, das nahe Ende jedoch irreversibel ist. Diese Erkenntnis in Kombination mit seiner fortschreitenden Besessenheit lässt ihn sich in Suizidplänen ergehen bis er eine weitere Angelophanie erlebt, die in eine Audition Gottes mündet, der ihm die Aufgabe, den Sinn seines Daseins, eröffnet, die Tötung von Beth⁵⁷.

Euchrid trifft nun Vorbereitungen auf das Ende hin, indem er im Sumpfland mit einer Schnur den kürzesten Weg zum Zentrum markiert. Nach diversen Geist-Erscheinungen nutzt er schließlich die Gelegenheit des Abbrennfestes im Ort, um unbemerkt in dessen Zentrum zu gelangen. Euchrid erreicht den Memorial Square und kauert auf Beth wartend unter einer Hecke. Nachdem auch Beth den Platz erreicht hat und unter dem Denkmal sitzend auf die Ankunft Jesu, also Euchrids, wartet, schleicht sich dieser von hinten an und senkt seine Sichel in sie, die ihn auch zuletzt noch als Jesus anspricht.

Zurück in „Hundskopf“ beobachtet Euchrid den Ort des Geschehens bis zur Entdeckung von Beth und empfindet Stolz darüber, mit seiner Tat sein Dasein gerechtfertigt zu haben. Ein letztes Mal flieht er vor seinen Verfolgern, diesmal geplant in das Sumpfland hinein. Während die Verfolger „Hundskopf“ stürmen und abfackeln, erreicht Euchrid den Treibschlamm und findet erst durch ein Gebet den nötigen Mut, sich zusammengekauert in dessen Zentrum zu legen, um den sicheren Tod zu erwarten⁵⁸. Der Mob folgt ihm wütend in das Sumpfland hinein und legt auch dort, am Rande der Lichtung mit Treibschlamm, Feuer. Gleichzeitig kehrt der Regen zurück. Euchrid erlebt im Sterben eine letzte Vision und erachtet das vom Mob gelegte Feuer als die „Lichter des Todes!“⁵⁹

Der Epilog enthüllt sodann, dass Beth Euchrids Sichelattacke schwer verletzt überlebt hat. Der örtliche Arzt kämpft um ihr, genauer um gleich zwei Leben. Schließlich ist klar: Beth, die Mutter, stirbt „in den Wehen“⁶⁰. Ihr kleines Kind jedoch, ein Junge, wird geboren und von den ukulitischen Frauen als Erfüllung der Weissagung des Propheten Jonas Ukulore angesehen.

Dramaturgisch geschickt eröffnen sich mit diesem Ende diverse Fragen und spannende Deutungsvarianten: Wer ist der Vater des Kindes? Die Antwort: Euchrid liegt zwar angesichts seiner nächtlichen Besuche bei Beth nahe, der Roman nennt hier aber keine Fakten. Welche Bedeutung hat die Parallele zwischen Cosey Mo und Beth, die darin besteht, dass beide obwohl schwerstverletzt doch erst nach der Geburt ihres Kindes sterben? Wer ist das Kind selber? Carol Hart fragt in diesem Zusammenhang: „*Was Euchrid in fact fulfilling his appointment*

⁵⁷ AaO, 301.

⁵⁸ AaO, 322: „*Ich betete.*

Und dann – und dann wußte ich genau, was zu tun war.

Von Gott erfüllt, schritt ich tapfer aus und legte mich behutsam nieder.“

⁵⁹ AaO, 324.

⁶⁰ AaO, 325.

with God and returning as Christ? Was Beth, as he figured, the work of the devil? Or, is the violent history of the Ukulore Valley destined to repetition?”⁶¹

2.2.2.2 „Mein ganzes Leben hab ich am Rand gekauert und beobachtet“⁶² - Komposition

In diesem Unterkapitel soll nun der Roman im Hinblick auf seine strukturelle Anlage oder Komposition begutachtet werden. Dabei geht es im Einzelnen um folgende W-Fragen: Was passiert? Wer taucht auf und hat welche Funktion? Wann ereignet sich was? Wo findet was statt? Und schließlich: Wie wird erzählt?

Die 1. Frage nach dem Was betrifft Handlung, Inhalt und Thema. Die beiden Erstgenannten wurden unter „Dramaturgie“ eben dargelegt. Das Thema wird in Kapitel 2.2.3.3 gesondert behandelt werden. Die 2. Frage nach dem Wer und der Funktion der handelnden Personen im Roman bezieht sich auf Protagonisten und Nebendarsteller und ihre Beziehungen untereinander. Dieser Punkt wird im nächsten Unterkapitel extra thematisiert.

Bleiben die Fragen nach dem Wann, also nach der Zeit im Roman, seiner Einordnung in die (Zeit-)Geschichte, nach der Chronologie des Geschehens, nach dem Zeitempfinden und den Kategorien oder Dimensionen von Zeit im Roman. Sodann die Frage nach dem Wo, womit Schauplatz bzw. Orte des Geschehens in den Fokus kommen. Schließlich die Frage nach dem Wie, die hinsichtlich ihrer Anteile in Richtung Stil, Formen, Gattung und Erzählperspektive schwerpunktmäßig in Kapitel 2.2.3 zur Behandlung ansteht, hier jedoch im Hinblick auf die speziellen Punkte Transformation, Korrespondenz und Parallelitäten eine Rolle spielen wird.

Die Frage nach dem Wann, also nach der Zeit und den Zeiten im Roman, lässt sich zunächst unter Verweis auf die Zeitangaben im Buch selber beantworten: Schon im 2. Kapitel des Prologs wird die Jahreszahl 1932 genannt. Sie begegnet in dem wörtlich zitierten Abdruck einer fiktiven Zeitung: „*Die Stimme des Tals* No. 38 Aug. 1932“⁶³, die anlässlich des 70. Jahrestages des Martyriums des sogenannten „*PROPHETEN UND HEILIGEN JONAS UKULORE*“⁶⁴ zu einer Gedenkfeier mit Enthüllung eines Denkmals einlädt. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels wird die Geschichte des Propheten in ihrer engen Verquickung mit der Geschichte des Ortes und seiner ihn und es prägenden und beherrschenden ukulitischen „*Sektenkolonie*“⁶⁵ erzählt, so dass das Setting des Romans und seiner Figuren deutlich wird. Die erzählerische Rekapitulation dieser Ortsgeschichte wird bis in die Gegenwartszeit des Romans hinein fortgesetzt und dabei auch geschickt mit der individuellen Geschichte des Protagonisten verknüpft⁶⁶. Die in diesem Zusammenhang zu Beginn des 4. Prologkapitels genannte Jahreszahl „1940“ zeigt an, dass ein beträchtlicher Teil der Handlung des Romans zur Zeit des 2. Weltkrieges stattfindet. Dieser findet jedoch genau wie andere zeitgeschichtlich relevante Ereignisse bezeichnender-

⁶¹ Carol Hart, 100.

⁶² Nick Cave, Und die Eselin..., 75.

⁶³ AaO, 20.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ AaO, 22.

⁶⁶ Vgl. aaO, 26 - 28.

weise keinerlei Erwähnung! Der weltgeschichtliche Horizont kommt in diesem Roman nicht vor; ein deutlicher Beleg dafür, dass er in seiner eigenen Welt und Zeit spielt, ja mehr noch eine sehr eigene, spannende Welt (re)präsentiert und kreiert⁶⁷. Diese sehr eigene Welt wird auch durch die Geschichte von Euchrids Vorfahren deutlich, die – ebenfalls unter Angabe konkreter Jahreszahlen – im 6. Prologkapitel entfaltet wird.

Das I. Buch des Romans beginnt mit der konkreten Zeitangabe „*Erntezeit im Jahre 1941*“⁶⁸ und dem damit verbundenen Ereignis des einsetzenden sintflutartigen Regens, der für die folgenden drei Jahre die Geschicke der Bewohner des Tals bestimmen wird, da er kein Ende findet. Vor diesem Hintergrund erklären sich weitere Zeitangaben wie diese: „*Das böse Jahr 1941 dankte endlich ab und hinterließ als seinen Nachfolger ein schwarzes Ungeheuer. Ein finsternes Jahr war 1942, und so sehr es auch von Verstopfung gequält wurde, pißte es einen dunklen steinigen Strom ins Tal, als sei dies sein Nachttopf.*“⁶⁹ Weitere, sehr genaue Zeitangaben im Fortgang der Handlung lassen diese konkret und geradezu historisch verbürgt erscheinen⁷⁰. Und auch der Protagonist verknüpft sich und seine während des Versinkens im Treibschlamm rückblickend erzählte Geschichte mit der allgemeinen Ortschronik, stellt sie so in einen spezifischen Zusammenhang, was ihr gleichsam einen Plausibilitätsschub verleiht⁷¹. Das 13. Kapitel des I. Buches offenbart schließlich mit seiner doppelten Statistik der Sterbefälle und Geburtenrate in der Zeit des Dauerregens sowohl die dreijährige Dauer der „*Periode des unaufhörlichen Regens*“⁷² als auch die Ambivalenz dieses Phänomens aus Fluch und Segen.

Das II. Buch beginnt bereits im Untertitel mit der konkreten Zeitangabe „*Sechs Jahre später*“⁷³, womit klar ist, dass sein Handlungsbeginn 1949 anzusetzen ist. Auch hier gibt es konkrete Datumsangaben in Kombination mit spezifischen Ereignissen wie dem auf den „*6. Oktober 1952*“⁷⁴ datierten Tag, an dem Euchrids Pa Mule, das Maultier der Familie, totschießt.

Im III. Buch wird dann auch im Hinblick auf den Faktor Zeit einiges anders: konkrete Datumsangaben fehlen jetzt, stattdessen gibt es verstreute Benennungen von Zeiträumen und -punkten. Zu Beginn spricht Euchrid beispielsweise von den insgesamt „*achtundzwanzig Jahren meines Lebens*“⁷⁵, womit klar ist, dass der Roman hinsichtlich der reinen Lebenszeit seines Protagonisten den Zeitraum von 1934 bis 1962 umfasst. Dem Umstand Rechnung tragend, dass Euchrid mit dem Tod seiner Eltern nun vollständig auf sich selbst zurückgeworfen ist und langsam, aber sicher in den ‚Wahnsinn‘ hinabgleitet, fehlen zwar jetzt konkrete Datumsangaben, dafür gibt es nun mehrere Passagen der Reflexion über die Zeit an und für sich sowie

⁶⁷ Vgl. hierzu unten Kapitel 2.2.5.4.

⁶⁸ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 49.

⁶⁹ AaO, 62.

⁷⁰ Ein schönes derartiges Beispiel ist dieses: „*Am Nachmittag des 12. August 1942 – im Zweiten Jahr des Regens also – hatte Doc Morrow als Hausarzt der Familie Swift die wenig beneidenswerte Pflicht, das Paar vom Ergebnis seiner Untersuchungen in Kenntnis zu setzen.*“ AaO, 64.

⁷¹ Vgl. AaO, 70: „*Mein Leben im Rückblick, während ich versinke. Hört mir zu.*

Es war das Zweite Jahr des Regens, und ich hatte mich im Bauch des alten Chevy versteckt....“.

⁷² AaO, 105.

⁷³ AaO, 131.

⁷⁴ AaO, 168.

⁷⁵ AaO, 213.

über dieselbe in ihren verschiedenen Dimensionen und Empfindungsmöglichkeiten. Dabei offenbart Euchrid im Verlauf dieser Reflexionen seinen Zustand. Es beginnt damit, dass er, im Treibschlamm versinkend, die aktuell präsentische Zeit als drängend empfindet und benennt⁷⁶. Nach der Errichtung von „Hundskopf“ und der Tötung eines Hobos, der sich auf der Suche nach Fusel durch die Festungsmauer gewunden hat, gibt es eine längere Passage der nachdenklichen Reflexion Euchrids über die Zeit, die er in diverse Kategorien unterteilt: „*Ich rede vom Unterschied zwischen gelebter Zeit und verbrachter Zeit und abgedienter Zeit... auch von genommener Zeit, geliehener und nie zurückgegebener Zeit... von glatt gestohlener Zeit.*“⁷⁷

Er beschreibt die Zeit, speziell die letzten zwei Jahre seiner Lebenszeit, als unerträglich gedehnt und spricht in diesem Kontext von der „*Streckbank meiner Tage*“⁷⁸. Dabei unterscheidet er die von ihm so genannte „*Totzeit*“⁷⁹ von der „*Lebenszeit*“⁸⁰, aber beide Zeiten bedeuten unaussprechliche Qual⁸¹. Seine zunehmende Verwirrung bis zur aufziehenden Paranoia, zeigt sich daran, dass er die Zeit als „*durchgedreht*“⁸² bezeichnet und von Tagen „*voller Nebel. Und Angst. Und Blut und Gelächter aus dem Dunkel*“⁸³ schreibt. Als Euchrid sich später vor dem ihn verfolgenden Mob lange unter einer Brücke versteckt, leckt er im wahren Sinne des Wortes seine Wunden und durchlebt verschüttete Erinnerungen, „*schreckliche Bruchstücke der Totzeit*“⁸⁴, in diesem Falle Erinnerungen an seinen nächtlichen Kontakt mit Beth in deren Zimmer und seine Vertreibung durch eine der sie bewachenden weiblichen Furien. Dabei drängt sich die Frage auf, was letztlich mit dieser „*Totzeit*“ gemeint ist: Verdrängte Zeit? Unbewusste Zeit? Zeit, die der Vorbereitung des Tötens dient? Zeit des Schlafwandeln, der epileptisch-gewitterartigen Ausblendung des Bewusstseins? Also Dämmerzustände mit Halluzinationen und oder bedeutungsvollen Ereignissen? Im Gegensatz zu der Zeit als quasi objektiver Gegebenheit und klar quantifizierbarer Größe handelt es sich bei der von Euchrid so genannten „*Totzeit*“ um ein individuell erlittenes Phänomen, das dem Umstand der zunehmenden Paranoia des Protagonisten geschuldet verdeutlicht, wie sich die Zeit auflöst. Dies korrespondiert dem gleichzeitigen Effekt, dass „*Hundskopf*“, der unmittelbare Raum Euchrids im III. Buch des Romans, im Vergleich zur früheren Struktur der ursprünglichen Behausung von Familie Crowley geradezu ein räumliches Wrack darstellt, das je länger desto mehr zerfällt.⁸⁵

Damit ist die Brücke geschlagen zur Frage nach dem Wo, dem Ort und räumlichen Setting sowie den Schauplätzen des Geschehens. Von der Beschreibung der räumlichen Szenerie,

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ AaO, 230.

⁷⁸ AaO, 231.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. hierzu Carol Hart, 105.

⁸² Nick Cave, *Und die Eselin...*, 231.

⁸³ AaO, 230.

⁸⁴ AaO, 286.

⁸⁵ Carol Hart, 105, spricht in diesem Zusammenhang von „*Successful achievement of the Gothic effect*“, wofür beide Dimensionen, Raum und Zeit, wichtig seien, „*reinforcing one another to produce a sickening descent into disintegration... As space disintegrates, time evaporates.*“ Man könnte hier also von einer Korrespondenz zwischen der äußeren Transformation des Raumes und der inneren Transformation des individuellen Empfindens einer eigentlich objektiven Gegebenheit sprechen.

der Topographie, sowie von der Sprache und den Eigennamen der handelnden Personen her spricht etliches dafür, dass der Roman im Bereich der US-amerikanischen Südstaaten angesiedelt ist⁸⁶. Die zu Beginn genannten Orte „*Davenport*“⁸⁷ und „*Orkney*“⁸⁸ weisen zwar in diverse geographische Richtungen, aber dabei handelt es sich doch eher um pseudoreale Namen, die inmitten der eigenen Welt, die der Roman insgesamt eröffnet, quasi objektivierbare Ordnungsfaktoren darstellen. Die entscheidende Ortsangabe des Romans ist jedoch rein fiktiv und lautet „*Ukulore Valley*“⁸⁹. Damit sind bezeichnet: ein Ort, eine Region und ein Einflussgebiet. Dabei hat der Ort „*rund zweitausend Einwohner*“⁹⁰, von denen gut ein Fünftel der ukulitischen Sektenkolonie angehört, welche „*die überwältigende Mehrheit der Geschäfts- und Wohngebäude in ihrem Besitz*“⁹¹ und so die vorherrschende Position in der Region innehaben. Diese lebt vom Zuckerrohranbau und der Weiterverarbeitung des Zuckers, was sich speziell zur Zeit des dreijährigen, jegliche Ernte vernichtenden Dauerregens als Problem erweist.

Etwas außerhalb des Ortes liegt Euchrids Elternhaus, ein Anwesen mit einem Hof, der aufgrund der Apparaturen, Sammel- und Fundstücke sowie Fallen von Euchrids Pa Schrottplatzcharakter hat, und einer besseren Hütte. Im Ort, der dörflichen Kleinstadt selber, gibt es noch den öfter exponiert Erwähnung findenden „*Stadtplatz... MEMORIAL SQUARE*“⁹², an dem unter Verwendung der Gestalt eines marmornen Engels ein Denkmal für den Propheten errichtet ist und der einen Brunnen aufweist. An diesem Platz kulminiert das Leben und Tod betreffende Geschehen mehrfach: im Brunnen begeht Rebecca Swift, die unfruchtbare Frau des örtlichen Predigers Sardus Swift, Selbstmord⁹³. Am Denkmal legt auch Cosey Mo, die geschundene Ortshure, kurz vor ihrem Tod, ein Bündel Leben ab⁹⁴: ihr Kind, das später Beth genannt und als Heilige verehrt wird. Und genau an diesem Platz, unter dem Engel, findet, 19 Jahre später, der von Euchrid ausgeführte Anschlag auf das Leben von Beth statt⁹⁵.

Der Hauptschauplatz neben der Ortschaft und dem Hof der Familie Crowley–Eucrow ist schließlich das so genannte „Sumpfland“, für die Ukuliten nichts weniger als „*ein wahrer Greuel..., ein teuflischer Schmutzfleck auf dem Reiche Zion*“⁹⁶, der als verbotener Ort gilt und gemieden wird. Im krassen Gegensatz dazu fühlt sich Euchrid schon früh in seinem Leben dort hingezogen, was seine Sonderstellung akzentuiert. Für ihn ist das Sumpfland ein Sinnbild seiner Existenz, steht es doch wie diese für ein Leben „*auf durchweichtem, unsicherem Boden*“⁹⁷,

⁸⁶ Vgl. hierzu Nick Caves eigene Angabe in: Nick Cave, *The Flesh Made Word*, in: Ders., *King Ink II*, London 1997 (im Folgenden: *Cave, Flesh*), 141: „*The story, set in the American South and told through the voice or non-voice of Euchrid Eucrow...*“.

⁸⁷ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 21.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ AaO, 57 und öfter.

⁹⁰ AaO, 21.

⁹¹ AaO, 22.

⁹² AaO, 20.

⁹³ AaO, 66.

⁹⁴ AaO, 118ff.

⁹⁵ AaO, 313 – 316.

⁹⁶ AaO, 43.

⁹⁷ AaO, 44.

wo es „*schwere Luft*“⁹⁸ zu atmen gibt und gilt. Das Szenario des Sumpflandes wirkt dabei wie einem Horrorfilm - „B-Movie“ entsprungen: „*Dürre Spinnweben*“⁹⁹ tauchen auf. „*Faustgroße Sumpfkroten*“¹⁰⁰ bevölkern diesen Ort, den Euchrid je länger desto mehr als Refugium, „*Trost und ... Allerheiligstes*“¹⁰¹ empfindet. Deutlicher lässt sich der Gegensatz zu den Ukuliten nicht benennen: was diesen als verbotener Ort gilt, ist für Euchrid sein „*Allerheiligstes*“! Dazu passt, dass die vier ihm widerfahrenden Angelophanien sich exakt an diesem Ort ereignen¹⁰².

Die Besonderheit des Sumpflandes für Euchrid, seine besondere Relevanz im Roman, zeigt sich an zwei weiteren Beobachtungen: zum einen findet sich im Sumpfland der todbringende „*Treibschlamm*“¹⁰³, den Euchrid zum Zwecke der Selbsttötung aufsucht und in dem langsam versinkend er sein Leben vor seinem geistigen Auge und der Leserschaft des Romans Revue passieren lässt. Zum anderen beherbergt das Sumpfland auch Euchrids im engeren Sinne „*Allerheiligstes*“, seine „*Höhle aus Ranken und Moos*“¹⁰⁴, den geheimen Rückzugs- und Aufbewahrungsort für seine gesammelten „*Schätze*“, wozu seine Bibeln zählen sowie „*Trophäen*“, „*Göttergaben*“ und „*Blutsandenken*“¹⁰⁵ an Cosey Mo. Diese seine Grotte wird von einem Rettungstrupp, der einem in Panik ins Sumpfland geflüchteten Pferd nachgeht, entdeckt, für das Lager eines Hobos gehalten und abgefackelt. Der Gedanke daran ficht Euchrid noch später intensiv an, wenn er sich an sein „*Herzland*“, seine „*Brautkammer*“¹⁰⁶ erinnert, wo er sich friedlich seinen Fetischen widmen konnte und seinem Engel begegnete. Die Schändung seines Asyls erachtet er als gleichzeitige Schändung Gottes und die Errichtung von „*Hundskopf*“ als „*Gottes Werk*“¹⁰⁷ und stachelige Reaktion auf die Zerstörung seines heiligen Refugiums!

Mit „*Hundskopf*“, dem transformierten Anwesen seiner Eltern, kommt der letzte relevante Ort des Romans in den Blick. Die von Euchrid vorgenommene Transformation des Anwesens, das Wie dieses radikalen Umbaus, wirft ein Schlaglicht auf seinen Zustand im Verlauf des III. Buches. Er braucht eine Art Festung, wenn jetzt schon alles andere brüchig geworden und seine Außenseiterrolle durch den Tod der Eltern noch potenziert worden ist. Gleichzeitig steht der radikale Umbau von Haus und Anwesen auch dafür, dass er die ihn verfolgenden Ereignisse der Vergangenheit wie die mütterlichen Misshandlungen hinter sich lassen will.

Die äußere Transformation in Gestalt des Festungsumbaus ist zudem auch ein Spiegelbild seiner inneren Transformation vom tendenziell eher sanftmütigen Einzelgänger zum zunehmend paranoiden Mörder. Eine Transformation, die er ebenfalls an sich selber vornimmt, indem er sich mit Requisiten aus der Truhe seines Vaters ausstaffiert. Damit ausgestattet wird

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ AaO, 45.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Siehe hierzu unten Kapitel 2.2.5.2.

¹⁰³ Nick Cave, Und die Eselin..., 12.

¹⁰⁴ AaO, 145.

¹⁰⁵ AaO, 146.

¹⁰⁶ AaO, 297.

¹⁰⁷ AaO, 298.

Euchrid zu einem selbsternannten König in einem sehr speziellen Reich, dessen Untertanen sich aus verletzten, rüdigen und in Käfigen gehaltenen Hunden rekrutieren.

Dahinter steckt die kompositorisch kunstvoll und intentional eingreifende Hand des Autors Nick Cave, der eine stringente Korrespondenz von Äußerlichkeiten im Bereich des Schauplatzes und des Outfits seines Protagonisten und seiner inneren Entwicklung herstellt, um letztere in ihrer Stringenz auch dadurch zu akzentuieren. Das Wie der Komposition des Romans erweist sich damit nicht zuletzt als eine Korrespondenz von Äußerem und Innerem, von Form und Inhalt, von willentlicher Aktivität und zwangsläufig schicksalhafter Entwicklung im Hinblick auf seinen Protagonisten und dessen Geschichte.

Ein letzter Hinweis zur Komposition betrifft das Stichwort Parallelität: Im letzten Drittel des II. Buches wird von einem durchgehenden Pferd berichtet, das aus dem Ort heraus galoppierend im Sumpfland landet und dort im Treibschlamm versinkt¹⁰⁸. Dies ist ein dem späteren Tode Euchrids paralleles Geschehen, das jedoch dieses gleichzeitig in seiner Singularität herausstellt. Denn neben der prinzipiellen Parallele fallen besonders die Unterschiede ins Auge: während der Klepper unbeabsichtigt sein Ende im Treibschlamm findet, tut Euchrid dies willentlich. Während der Klepper sich gegen das Versinken aufbäumt und es damit nur beschleunigt, ergibt sich Euchrid langsam versinkend in sein selbst gewähltes Los. Schließlich ist es in beiden Fällen so, dass eine Verfolgung stattfindet, jedoch markant different: Der Trupp, der dem Klepper naheilt, versucht, diesen zu retten. Der Mob, der Euchrid nach dessen Tötungsanschlag auf Beth nachstellt, trachtet ihm nach dem, was er im Treibschlamm ohnehin verliert. So dient die Episode mit dem Klepper im Treibschlamm des Sumpflandes der Vorbereitung des Endes von Euchrid und der Akzentuierung der Besonderheit seines Freitodes, der somit nicht exklusiv freiwillig, sondern auch als ultima ratio erscheint.

2.2.2.3 „Dann schlug Pa die Psalmen auf.“¹⁰⁹ - Relation

Hier kommt nun die Frage nach dem Wer in den Blick, kombiniert mit der Frage: Wer mit wem? Es geht also um die Haupt- und Nebendarsteller/innen des Romans und ihre Beziehungen untereinander.

Protagonist des Romans ist der stumme Einzelgänger Euchrid Eucrow, dessen Geschichte, größtenteils von ihm selbst erzählt, die Handlung des Romans bestimmt. Daneben gibt es seine Eltern, die Mitglieder der ukulitischen Sektenkolonie mit einigen herausragenden Personen wie dem Prediger und Anführer Sardus Swift und der alten Rollstuhlfahrerin Wilma Eldridge sowie einem mehrfach exponiert in Erscheinung tretenden Mob. Es gibt Hobos und Saisonarbeiter bei der Zuckerrohrernte, die Prostituierte Cosey Mo, einen weiteren, zugereisten Prediger namens Abie Poe sowie das Kind von Cosey Mo mit Namen Beth.

Darüber hinaus gibt es zahlreiche Tiere, vor allem ein Maultier, ein Pferd und etliche Hunde, die zum Teil besondere Rollen spielen. Und es gibt Gott, der nicht omnipräsent, aber ein äußerst wichtiger Ansprechpartner, Verbündeter, beständiges Gegenüber und häufiger

¹⁰⁸ AaO, 176ff.

¹⁰⁹ AaO, 197.

Offenbarer für den Protagonisten in seiner speziellen Welt ist. Schließlich gibt es auch das Lesepublikum im Roman selber, da Euchrid Eucrow in den Passagen, in denen er als Ich-Erzähler fungiert, dieses häufig direkt anspricht.

In Konzentration auf die Frage der Relation, die Euchrid Eucrow als Protagonist zu diesen Personen und den anderen Genannten hat und umgekehrt, werden jetzt dieses Personaltableau und die sich damit eröffnende Beziehungsebene thematisiert. Dabei gibt es prinzipiell drei Arten der Beziehung: die überwiegend negative, die vorwiegend positive und die ambivalente.

Eine klar negative Beziehung verbindet Euchrid mit seiner Mutter, Jane Crowley, die er schon im Prolog drastisch als „*dreckfotzige, versoffene, hirnamputierte Sau*“¹¹⁰ beschreibt und titulierte, deren Trunksucht Hand in Hand mit ihrer Tobsucht geht und deren einziges Interesse „*White Jesus*“¹¹¹ heißt, ihr selbstgebrannter Schnaps, den sie in sich hineingießt. In der langen Wartezeit auf die Rückkehr ihres von ihr unbemerkt längst toten ersten Mannes, trinkt sie „*sich dabei Tag und Nacht in den Wahnsinn*“¹¹², um schließlich den aus seiner inzestuösen Familie geflohenen und zufällig auf ihrem Hof gelandeten Ezra, Euchrids Pa, für ihren verschollen geglaubten ersten Mann zu erachten und bei sich zu halten. Durch beständige Demütigungen und Brutalitäten verbaler und tätlicher Art¹¹³ seiner Ma angestiftet – Euchrid spricht davon, „*ganz der pädophagen Monstrositätenshow meiner sadistischen Mutter ausgeliefert*“¹¹⁴ gewesen zu sein – lernt er, „*das einsamste Kind in der Geschichte der ganzen Welt*“¹¹⁵, früh, was Hass ist. Eine Ausnahme von dieser Regel der Demütigungsgeschichte gibt es allerdings: Nach der Vergewaltigung des 14jährigen durch drei jugendliche Zuckerrohrarbeiter verarztet ihn seine Eltern gemeinsam und Ma bestraft seine Peiniger drakonisch¹¹⁶.

Eine ebenfalls deutlich negative Relation besteht zwischen Euchrid auf der einen und den Ukuliten auf der anderen Seite. Dies verdeutlicht exemplarisch die Episode von dem großen Taufreinigungsbad, zu dem sich die ukulitische Gemeinde zur Zeit des Dauerregens, von ihrem neuen Prediger Abie Poe angestachelt, aufmacht¹¹⁷. Euchrid wird als eigentlich nur beobachtender Teil der Menge fast in die Wasser- und Schlammfluten gedrängt und niedergetreten und weiß sich nicht anders zu helfen als durch eine Verlagerung der Aufmerksamkeit auf die Rollstuhlfahrerin Wilma Eldridge: er löst die Bremse ihres Rollstuhls, so dass sie in die Fluten rollt und gerettet werden muss. Auf der jetzt möglichen Flucht vor der Wasser- und Menschenmasse wird er entdeckt und denunziert und zu Abie Poe gebracht, der einen Exorzismus an ihm probiert! Ein weiteres Beispiel für die Negativbeziehung zwischen Euchrid und den Ukuliten ist durch die Züchtigung und Vertreibung gegeben, deren Objekt und Opfer Euchrid mehrfach wird, wenn die Beth umgarnenden ukulitischen Frauen unter dem Oberkommando von Wilma Eldridge seiner in der Nähe von Beth gewahr werden¹¹⁸.

¹¹⁰ AaO, 24.

¹¹¹ AaO, 36 und öfter.

¹¹² AaO, 35.

¹¹³ Vgl. nur z.B. aaO, 79f.

¹¹⁴ AaO, 60.

¹¹⁵ AaO, 24.

¹¹⁶ AaO, 138 – 140.

¹¹⁷ AaO, 96 – 102.

¹¹⁸ Vgl. pars pro toto aaO, 286.

Die dritte relevante Negativbeziehung oder hier noch präziser antagonistische Relation verbindet Euchrid mit Abie Poe, dem nach dem Rückzug von Sardus Swift auftauchenden neuen Prediger, der sich als spät berufener Autodidakt besonders eifrig und rigide gebärdet¹¹⁹. Durch den versuchten Exorzismus bereits negativ geprägt, liegt der entscheidende Grund für Euchrids Verachtung von Abie Poe darin, dass dieser auf der Suche oder besser Jagd nach einer Sünde als Grund für Gottes Strafhandeln in Form des Dauerregens meint, in bzw. bei Cosey Mo fündig geworden zu sein, weshalb er den ukulitischen Mob auf sie hetzt¹²⁰. Der von Poe durch eine Identifizierung der Hure mit dem Satan aufgewiegelte Mob fällt über diese her und tötet sie fast, wobei ihrem Verehrer Euchrid nur bleibt, einige ihrer verstreuten Habseligkeiten einzusammeln und an sich zu nehmen. Später taucht der gescheiterte Abie Poe als Hobo, a posteriori erst von Euchrid und der Leserschaft identifiziert, auf, der in einer von Pas Fallen gefangen von Euchrid zwar nicht erkannt, aber befreit wird und nach einer Phase längerer Trinkgelage in der verlassenen Kirche von einem anderen Hobo erschlagen wird.¹²¹

Das Interessante an der Relation von Abie Poe und Euchrid Eucrow ist eine doppelte Parallele zwischen diesen Antagonisten¹²²: Zum einen sehen sich beide als Werkzeug Gottes in seinem Auftrag handelnd. Zum anderen haben beide eine zunehmende Affinität zum ‚Wahnsinn‘ bzw. verfallen diesem schließlich, was sich bei Abie Poe, dem selbsternannten Messias, nach der Vergeblichkeit der von ihm initiierten Sühne- und Bußetaten und seiner Mutation im öffentlichen Ansehen zum „*leibhaftigen Inbegriff der Schmach*“¹²³ darin offenbart, dass er zunehmend verstört in der verrottenden Kirche vor Ratten und Regentropfen predigt.

Die letzte Negativrelation besteht zwischen Euchrid und dem dreimal im Verlauf der Handlung mobilisierten Mob: der 1. Fall der Mob-ilisierung, eben bereits geschildert, betrifft den gemeinschaftlichen Anschlag auf Cosey Mos Leben. Der 2. Fall ereignet sich im Anschluss an eine Begegnung Euchrids mit angetrunkenen Saisonarbeitern für die Zuckerrohrernte, die nach einer gescheiterten Neckerei¹²⁴ in eine Verfolgungsjagd mündet, in deren Verlauf immer mehr Menschen Euchrid verfolgen, der zunächst in den Ort zu entfliehen versucht und sich dann unter einer Brücke versteckt. Der 3. Fall steht am Ende der Handlung, als Euchrid sich nach seinem Anschlag auf das Leben von Beth in seine Festung zurückzieht und als Attentäter vom Mob identifiziert und mit klarer Tötungsabsicht verfolgt wird¹²⁵. Euchrid flieht in das Sumpfland und kann der Tötung durch den wütenden Mob nur dadurch entgehen, dass er sich selbst tötet. Diese Negativrelation akzentuiert somit nachhaltig den Status des Protagonisten als eines radikalen Außenseiters im Hinblick auf die ihn umgebende Gemeinschaft.

Eine ambivalente Beziehung lässt sich dagegen zwischen Euchrid und der Gruppe der Hobos konstatieren: zum einen besteht aus deren Perspektive ein funktionales Interesse an Euchrid, das der durch ihn gegebenen Möglichkeit gilt, an Schnaps heranzukommen. Zum anderen

¹¹⁹ Vgl. aaO, 81 – 87.

¹²⁰ AaO, 109 – 113.

¹²¹ AaO, 159 – 167 und 259 – 269.

¹²² Vgl. hierzu auch das oben in Kap. 2.2.2.1 Geschriebene.

¹²³ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 117.

¹²⁴ AaO, 257ff.

¹²⁵ AaO, 318 – 324.

macht Euchrid im Umgang mit diversen Hobos die doppelte Erfahrung, gebraucht zu werden und Macht ausüben zu können bis hin zur Macht über Leben und Tod, denn hier wird er im gewissen Gefühl der „*Inspiration*“ durch „*Gottes Gedanken*“¹²⁶ das erste Mal zum Mörder¹²⁷.

Herausragend und gleichzeitig ambivalent ist auch die Beziehung zwischen Euchrid und seinem Vater Ezra: dessen im Prolog erzählte Herkunftsgeschichte¹²⁸ zeigt, dass der Horror von Euchrids Familie in der Familiengeschichte präfiguriert ist. Da gibt es Ezras Bruder Toad mit seiner mörderisch-kannibalistischen Geschichte, Inzest als gängige Praxis sowie Mord und Totschlag als Dreingabe. Der zu dieser Zeit als gottesfürchtig und bibelfest beschriebene Ezra flieht mit Maultier, Waffe und Bibel aus seinem Elternhaus, um später bei Euchrids Mutter zu landen. Dort erweist er sich mit seinen selbst konstruierten, brutalen Tierfallen als Mensch mit deutlich sadistischem Zug, ist aber gleichzeitig verkrampft und gequält¹²⁹. Der Sadismus bereitet also nicht im klassischen Sinn Lustgewinn, sondern repräsentiert sozusagen eine weitere, geradezu notwendige Facette des Negativsettings, in dem Euchrid aufwächst.

Ansonsten trägt auch sein Pa nicht dazu bei, Euchrids Einsamkeit und Außenseiterdasein aufzuhellen, glänzt er seinem Sprössling gegenüber doch vorwiegend mit Desinteresse bis Ignoranz. Dies ändert sich jedoch radikal im Gefolge der Tötung von Jane durch Ezra, der die beständigen Pöbeleien und Ausraster seiner Frau nicht mehr erträgt und sie brutal erschlägt. Euchrid hilft seinem Pa bei der Beseitigung der Leiche und der Tötungsspuren im Haus und erlebt ein neues, „*inniges Verhältnis*“¹³⁰ zu ihm, dessen späte Ermöglichung so begründet wird: „*Ma war ein unermeßliches und verderbenbringendes Meer gewesen, das den Vater von seinem Sohn getrennt hatte, und Pa hatte in einem ungeheuren Akt der Katharsis die Wasser geteilt und den Sohn in die Arme geschlossen.*“¹³¹ In euphorischer Diktion wird das neue Verhältnis von Vater und Sohn als Mischung aus seltsamer Freundschaft, perfekter Ergänzung und unerschütterlicher Einheit beschrieben, wofür die Rollen und Relationen von Mörder und Komplize, Beichtendem und Priester sowie Erzähler und Zuhörer bemüht werden¹³². Ezra erzählt seinem Sohn jetzt aus seinem bewegten Leben und kann doch seine Trauer um Ma und seine „*Reue... über die Ungeheuerlichkeit seiner Tat*“¹³³ nicht verhehlen. Später verliest Pa dann mit Ps 58 noch einen Rachepsalm gegen die Gottlosen, was Euchrid in seinem Innersten aufwühlt, und es kommt zu einem singulären Moment der Zärtlichkeit durch Berührung, als der Vater seine Hand auf die des Sohnes legt¹³⁴.

Als Ezra später selber tot ist und Euchrid alleine in „Hundskopf“ lebt, gibt es noch einen letzten Kontakt zwischen Sohn und Vater: in einem Traum begegnet Euchrid Pa und seinem Geist. Dabei versucht Ezra, den Totschlag an seiner Frau dadurch zu rechtfertigen, dass er so die

¹²⁶ AaO, 167, wo dann auch diese Formulierung begegnet: „*Inspirierter Haß – direkt von Gott inspirierter Haß.*“

¹²⁷ AaO, 169.

¹²⁸ AaO, 29ff.

¹²⁹ AaO, 36 – 39.

¹³⁰ AaO, 190.

¹³¹ Ebd. Man beachte die hier evidente intertextuelle Anspielung auf das göttliche Befreiungshandeln in 2. Mose 14!

¹³² Ebd.

¹³³ AaO, 191.

¹³⁴ AaO, 199.

Fäulnis, das Böse aus dem Haus der Familie austreiben wollte. Später habe er jedoch feststellen müssen, dass dieses Böse in seinem Sohn zurückgekehrt sei. In diesem Kontext spricht Pas Geist sogar von „*Vatermord*“¹³⁵, wobei offen bleibt, ob es sich dabei um eine träumerisch-wahnhaftige Unterstellung oder ein Faktum handelt¹³⁶, wird doch jenseits dieser traumhaften Unterstellung bzw. Anklage an keiner anderen Stelle des Romans davon gesprochen, dass dieser Mord auf Euchrids Konto geht. Gleichwohl ist es typisch und bezeichnend, dass hier - mitten im III. Buch des Romans mit seiner Schilderung der zunehmenden ‚wahnhaften‘ Verwirrung Euchrids – das Samenkorn des Zweifels an der ansonsten hier geschilderten Realität gesät wird. Wird so doch zusätzlich zweierlei akzentuiert: zum einen, wie weit sich der Protagonist in dieser Phase von einem konsolidierten Geisteszustand entfernt hat und zum anderen, dass es stets auf die Perspektive ankommt bzw. es mehrere Sichtweisen des einen Ursprungsereignisses gibt. Nicht die (angeblich) formal konstatierbare und historisch verbürgte Wahrheit ist es, die den Autor Nick Cave offensichtlich interessiert, sondern der Aufweis der stets subjektiv gefärbten und relational bedingten oder perspektivisch daher kommenden Wahrheit. Kurz: ein Ereignis – viele Sichtweisen, die nur zusammen die eine Wahrheit ergeben, sofern nicht sogar davon gesprochen werden kann bis muss, dass es Wahrheit nur im Plural gibt.

Hier muss außerdem erwähnt werden, dass der Vater-Sohn-Relation an vielen Stellen in Nick Caves Werk besondere Bedeutung zukommt. Der Anhaltspunkt hierfür liegt in der eigenen Vater-Sohn-Beziehung des Autors begründet, die er in seinem Essay „*The Flesh Made Word*“¹³⁷ von 1996 darlegt und die ihren spezifischen Charakter in dem frühen Tod seines eigenen Vaters wie in dessen nicht (mehr) zu realisierenden literarischen Ambitionen hat¹³⁸. Es ist auffällig, dass die einander zugeordneten Figuren und Rollen von Vater und Sohn häufig bei Nick Cave vorkommen. Beispielhaft seien genannt: die Songs „*The Good Son*“ und „*The Weeping Song*“ von dem Album „*The Good Son*“ aus dem Jahr 1990¹³⁹. In „*The Good Son*“¹⁴⁰ bearbeitet Nick Cave die biblische Ursprungsgeschichte des Gleichnisses vom Vater und den beiden Söhnen aus Lk 15, 11 – 32 und in „*The Weeping Song*“¹⁴¹ gibt es eine besonders innig-intime Beziehung zwischen Vater und Sohn, die auch darin ihren Ausdruck findet, dass der Song insgesamt als Dialog zwischen beiden angelegt ist. Ein beredtes Beispiel dafür, wie die von Vertrauen geprägte Vater-Sohn-Beziehung zu einer beschützenden und Trost spendenden Konstante in einer ansonsten von Leid, Tod und Verbrechen bestimmten Gesellschaft und Existenz werden kann, liefert dann der nach der eigenen premierenhaften Vaterwerdung Nick Caves entstandene und davon frisch geprägte Song „*Papa Won't Leave You, Henry*“¹⁴² auf dem

¹³⁵ AaO, 280.

¹³⁶ Carol Hart geht in ihrem Essay, ohne auch nur diese eine immerhin mögliche Belegstelle aus dem Roman anzuführen, selbstverständlich und damit m.E. vorschnell und unzureichend abgesichert von der Variante aus, dass Euchrid auch seinen eigenen Vater ermordet hat. Siehe Carol Hart, 104f: „*Having killed his father and having witnessed his father's brutal slaying of his mother, Euchrid cannot escape their enduring spectre.*“

¹³⁷ Vgl. Cave, *Flesh*, 137 – 142.

¹³⁸ AaO, 141.

¹³⁹ Nick Cave and The Bad Seeds, *The Good Son*, Mute Records 1990, Remastered Collector's Edition 2010.

¹⁴⁰ Siehe zum Songtext: Cave, *Complete Lyrics*, 169f.

¹⁴¹ Siehe aaO, 173f.

¹⁴² AaO, 187 – 191.

Album „*Henry’s Dream*“ von 1992¹⁴³. Des Weiteren sei hier noch der Song „*Sheep May Safely Graze*“¹⁴⁴ erwähnt, ein Outtake des Albums „*The Boatman’s Call*“ von 1997¹⁴⁵, das voller Zärtlichkeit, Innigkeit und Liebe eines Vaters im Verhältnis zu seinem Sohn ist und dies vor dem Hintergrund einer Welt, die Monster und andere Grausamkeiten bereithält. Zuletzt ist auf den 2. Roman von Nick Cave hinzuweisen, der 2009 unter dem Titel „*Der Tod des Bunny Munro*“¹⁴⁶ auch auf Deutsch erschienen ist. Hier bleibt die Beziehung zu seinem heranwachsenden Sohn und dessen durch nichts zu erschütternde Liebe zu seinem Vater die einzige Konstante im Leben des Titelhelden nach dem Selbstmord seiner Frau und vor dem Hintergrund seiner ansonsten evidenten Unfähigkeit neben sexuellen Kurz- auch andere Beziehungen herzustellen.

Uneingeschränkt positiv ist sodann das Verhältnis von Euchrid zu der von ihm verehrten und begehrten Cosey Mo, auch wenn nicht wirklich von einem Verhältnis die Rede sein kann. Die morphiumabhängige Prostituierte des Ortes, die ihre Freier etwas außerhalb in einem Wohnwagen empfängt, wird im 8. Kapitel des Prologs eingeführt¹⁴⁷. Dabei wird bereits deutlich, dass Euchrid sie „*mit dem pedantischen Blick des Voyeurs*“¹⁴⁸ beobachtet. Interessanterweise fühlt sich Euchrid als „*Voyeur des Herrn*“¹⁴⁹ dabei von Gott dazu berufen und beauftragt, Cosey Mos Tun zu beobachten¹⁵⁰. Allerdings wird ihm diese voyeuristische Betätigung fast zum Verhängnis, als einer der Freier ihn entdeckt und bestraft und er nur durch Cosey Mos Intervention gerettet werden kann. Diese Rettung enthält die Premiere von Zärtlichkeit, die Euchrid durch Cosey Mos liebevolle Hand widerfährt¹⁵¹, ein Umstand, der Euchrids Schwärmerie und Begehren naturgemäß noch potenziert. Letzteres verdeutlicht ein erotischer Traum, in dem Euchrid als heldenhafter Jäger auf seine Angebetete trifft und in geradezu prophetischer Voraussicht deren Tod rächt¹⁵².

Im wirklichen Leben muss er stattdessen zunächst mit ansehen, wie der von Abie Poe angestachelte Mob die von ihm verehrte Frau beinahe totschießt, sie ihrer Haarpracht beraubt und vertreibt. Dabei kommt es in Euchrids Wahrnehmung zu einer deutlichen Parallelisierung ihrer beider Schicksale¹⁵³, was sich dem Leser insgesamt so darstellt: es handelt sich bei beiden Personen um Außenseiter, die zunächst geduldet, dann ausgestoßen und verfolgt werden und die der bigotten Gemeinschaft letztlich den Spiegel vorhalten.

Sodann hat Euchrid nur noch eine Gelegenheit, Cosey Mo im realen Leben zu beobachten, wobei ihm ob ihrer zerschundenen und verhüllten Gestalt zunächst gar nicht bewusst

¹⁴³ Nick Cave and The Bad Seeds, *Henry’s Dream*, Mute Records 1992, Remastered Collector’s Edition 2010.

¹⁴⁴ Cave, *Complete Lyrics*, 308f.

¹⁴⁵ Nick Cave and The Bad Seeds, *B-Sides And Rarities*, CD III, Mute Records 2005.

¹⁴⁶ Nick Cave, *Der Tod des Bunny Munro*, Köln 2009. So unergiebig dieser 2. Roman von Nick Cave für unsere Themenstellung auch ist, so deutlich ist gleichzeitig die ihn prägende Relevanz der Vater-Sohn-Relation.

¹⁴⁷ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 39f.

¹⁴⁸ AaO, 40.

¹⁴⁹ AaO, 75.

¹⁵⁰ AaO, 76.

¹⁵¹ AaO, 78. Zusammen mit der späteren Handauflegung Pas (siehe dazu oben auf der vorvergangenen Seite) bleibt dies signifikanterweise die einzige Zärtlichkeit, die dem Protagonisten in seinem Leben widerfährt!

¹⁵² Vgl. AaO, 88f.

¹⁵³ AaO, 116.

wird, dass sie es ist, die ihr Kind am Denkmal des Propheten ablegt¹⁵⁴. Er sieht sie schließlich ein letztes Mal, dann aber schon nur noch ihren im Straßengraben von seinem Pa gefundenen Leichnam¹⁵⁵. Aber sie bleibt ihm anders verbunden, erlebt er doch mehrere Angelophanien, in denen sich die spirituelle und die erotische Dimension spannend vermengen und bei denen offensichtlich ist, dass Cosey Mo ihm als erotischer Schutzengel verbunden bleibt¹⁵⁶.

Die vielseitigste und spannendste, aber auf jeden Fall mehrdeutige, mehrfach codierte Beziehung verbindet Euchrid und Beth, die Tochter von Cosey Mo. In diesem speziellen Beziehungsfall ist es außerdem besonders wichtig, die wechselseitigen bis multilateralen Einschätzungen zu berücksichtigen. Sprich: hier ist es unerlässlich, nicht nur Euchrids Einschätzung von Beth zu begutachten, sondern auch darauf zu achten, wie sie ihn und was sie in ihm sieht. Und auch ihre Einschätzung durch die ukulitische Gemeinde, repräsentiert durch die spezielle weibliche Betreuungsgruppe, ist hier wesentlich.

Der am Ende des I. Buches berichtete Erstkontakt Euchrids mit dem kleinen, kurz zuvor am Memorial Square aufgefundenen Baby kommt eher zufällig zustande¹⁵⁷ und wird von den später Beth betreuenden ukulitischen Frauen schnell brutal unterbunden. Kurz darauf endet der dreijährige Dauerregen und die Synchronizität dessen mit dem Auftauchen des Kindes wird von den Ukuliten so interpretiert, dass dieses Neugeborene als von Gott auserwählt anzusehen ist, als Zeichen der „Versöhnung“, „Wunder“ und „Lohn des Glaubens“¹⁵⁸. Damit ist das Fundament für die besondere Verehrung und Betreuung der kleinen Beth durch die ukulitische Gemeinde gelegt. Beth wird in die Obhut des Witwers Sardus Swift übergeben, gleichzeitig von der ukulitischen Gemeinde verhätschelt und im Laufe der Jahre von ihren Betreuerinnen auf das hin präpariert, was ihrer Meinung nach Gott selber mit ihr vor hat. Dabei wird sie nicht nur „auf den Stand der Heiligkeit“¹⁵⁹ vorbereitet, sondern auch in diesen erhoben und als „Himmelsbotin“¹⁶⁰ verehrt. Zudem wird sie wie ein Maskottchen beim jährlichen Dankgebet zur Erinnerung an das Ende des Regens auf dem Memorial Square präsentiert. Gleichzeitig aber werden erste andere Beobachtungen und Unterstellungen im Hinblick auf das heranwachsende Mädchen, „diese unwissentliche kleine Betrügerin“¹⁶¹, mitgeteilt.

Euchrid entwickelt eine Obsession für dieses Mädchen, das er wie weiland ihre Mutter heimlich beobachtet, zu dem er sich hingezogen fühlt und das er doch als gefährlich einstuft, als „Ausgeburt der Sünde“¹⁶², die es schafft, dass er, ihr aus dem Bethaus entwendetes Portrait betrachtend, sich „für Stunden in den Hexenteichen ihrer beider Augen – ... – ihrer verhehenden Teiche von Augen“¹⁶³ verliert. Dazu passt seine spätere (eingebildete?) Beobachtung, dass das durchgehende Pferd, das im Treibschlamm des Sumpflandes verendet, von Beth zu-

¹⁵⁴ AaO, 118 – 120.

¹⁵⁵ AaO, 124f.

¹⁵⁶ Vgl. hierzu unten Kap. 2.2.5.2.

¹⁵⁷ Nick Cave, Und die Eselin..., 128f.

¹⁵⁸ AaO, 130.

¹⁵⁹ AaO, 147.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² AaO, 156.

¹⁶³ AaO, 157.

vor durch „Hexenworte“ und eine „Zauberformel“¹⁶⁴ in die Raserei getrieben worden sei. Doch auch wenn Euchrid die kleine Beth pathetisch als „*Strahlende Schwindlerin! O teuflische Betrügerin!*“¹⁶⁵ tituliert, kann er doch nicht davon lassen, sie zu beobachten und des Nachts zu besuchen. Letzteres führt dazu, dass die kleine Beth ob ihrer Spezialbehandlung durch die ukulitischen Frauen, die in ihr eine Art Maria rediviva sehen und von daher erwarten, dass Gott sie heimsucht¹⁶⁶, in dem nächtlichen Besucher Gott bzw. Jesus zu erkennen meint¹⁶⁷!

Das Bisherige zusammenfassend lässt sich konstatieren: Euchrid fühlt sich zunehmend zu Beth hingezogen und dabei an seine voyeuristisch-erregenden Erlebnisse mit ihrer Mutter erinnert¹⁶⁸, identifiziert Beth jedoch je länger desto wahnhaft deutlicher mit dem Bösen, gegen das er in Gottes Auftrag (todbringend) einzuschreiten habe¹⁶⁹. Die Dringlichkeit dieser Auftragsausführung wird noch dadurch potenziert, dass Euchrid darin den eigentlichen Sinn seines mühsamen, elenden Daseins zu erkennen glaubt. Auf der anderen Seite entpuppt sich der religiöse Wahn der Ukuliten, Beth sei als Heilige dazu ausersehen, wie Maria von Gott besucht zu werden, als verhängnisvoll. Trägt dies doch entscheidend dazu bei, dass die naive Heranwachsende in ihrem nächtlichen Besucher Gott bzw. Jesus sieht (eine Verwechslung, die Euchrid gerne mitspielt wie sein Quittieren des Briefempfangs als göttlicher Adressat mit einem blutigen „G“ an Beth Fenster zeigt¹⁷⁰). Auch Beth meint dabei aus ihrer inspiriert-interpretatorischen Sicht heraus, dass sie „*ein Teil Deines [=Gottes] großen Planes*“¹⁷¹ sei, und drängt Euchrid alias Gott in einem ihrer Briefe wie bei ihrem späteren Gesprächskontakt mit dem unter der Brücke Versteckten zur Umsetzung eben dieses Planes. Selbst im Moment vor Euchrids Anschlag auf ihr Leben meint sie noch, es mit Jesus zu tun zu haben.¹⁷²

Wie der Epilog enthüllt, wurde Beth schwanger. Angesichts der von Euchrid fragmentarisch als „*Totzeit*“ erinnerten Besuche bei ihr, von denen sich besonders einer mit offensichtlichen Körperkontakt und wenig Kleidung ereignete¹⁷³, liegt die Annahme nahe, dass er, der sie doch umbringen wollte, sie geschwängert hat. Er hat also – fast wie wirklich Gott selber – Tod und Leben geschenkt. Und er, den Beth für Jesus selber hielt, hat – wenn man der wie dargelegt wahrscheinlichen Annahme folgt, dass er der Vater ihres Kindes ist – aus der Sicht der Ukuliten dafür gesorgt, dass mit der Geburt des Erlösers durch Beth die vom Propheten Jonas Ukulore angekündigte¹⁷⁴ Wiederkunft Christi eingeleitet wurde¹⁷⁵. Auch hier gilt also das oben anlässlich des Stichwortes „*Vatermord*“ zum Thema Wahrheit und Perspektive Ausgeführte.

¹⁶⁴ AaO, 173.

¹⁶⁵ AaO, 184.

¹⁶⁶ Vgl. hierzu aaO, 235 – 237 und 240f.

¹⁶⁷ Premierenhaft wird davon aaO, 185f, berichtet.

¹⁶⁸ AaO, 239.

¹⁶⁹ Vgl. pars pro toto aaO, 301 – 309.

¹⁷⁰ AaO, 248f.

¹⁷¹ AaO, 249.

¹⁷² AaO, 315f.

¹⁷³ AaO, 286.

¹⁷⁴ AaO, 23.

¹⁷⁵ AaO, 325f.

Das dialektische in- und miteinander Verwoben-Sein der Personen und Schicksale von Euchrid und Beth zeigt sich – wie Carol Hart in ihrem Essay aufweist¹⁷⁶ – exemplarisch am Durcheinander der beiden in Euchrids Besitz übergegangenen Haarlocken von Cosey Mo und Beth. Sie werden zu vitalen narrativen Handlungsfäden, die dem Leser die Möglichkeit verschaffen, die narrativen Fragmente des Romans zu einem kohärenten Gewebe zu verknüpfen. Die Kollision dieser beiden Welten mit ihrer Ähnlichkeit und Differenz markiert dabei die Konvergenz, die Euchrids Mission zugrunde liegt.

Eine besondere Beziehung verbindet den Ich-Erzähler Euchrid sodann mit seinem oftmals direkt von ihm angesprochenen (Lese-)Publikum, wie das folgende Beispiel aus dem Prolog belegt: *„Wißt ihr das? Hab ich euch erzählt, daß ich gottverdammten Hunger hatte?“*¹⁷⁷ Hier wie an vielen anderen Stellen zeigt sich, wie der Leser gleichsam ins Vertrauen des Ich-Erzählers gezogen wird, als verbinde beide eine Art Arkandisziplin, jedenfalls ein vertrauensvolles, verschwörerisches Verhältnis, das dem hinter dem Ich-Erzähler stehenden Menschen in seinem real-fiktiven Romanleben kaum bis gar nicht gegeben ist. Man hat bisweilen den Eindruck als buhle der Ich-Erzähler um die Gunst oder zumindest Anteilnahme seines Publikums. Kurz vor dem Ende des Romans gibt es dann eine bemerkenswerte, diesen gerade skizzierten Rahmen noch sprengende Passage: der im Treibschlamm versinkende Euchrid reflektiert die Rolle seines (Lese-)Publikums, das er hier nicht nur direkt anspricht, sondern dem er jetzt sogar eine Rolle im Handlungsgeschehen andichtet. Dabei fragt er sich und uns als Leser/innen, ob wir seine Richter spielen oder sein Henker sind und weiter: *„Seid ihr Denunzianten? Informanten? Habt ihr meinen Feinden mit wertvollen Mitteilungen gedient? ... Da bin ich, und da sind sie; aber was ist mit euch? Was ist mit euch, meine düstere dritte Partei? Wie paßt ihr da rein?“*¹⁷⁸ Durch diesen Kunstgriff wird der Leser gleichsam in den Roman hineingesogen und fast genötigt, selber Partei zu ergreifen, Stellung zu beziehen, sich selber mit seiner Sicht, seinem Verständnis des Geschehens und seiner Prägung intertextuell einzubringen. Es geht um die inhaltliche und emotionale, identifikatorische und interpretatorische Partizipation der Leserschaft.

Ein ebenfalls positives Verhältnis verbindet Euchrid mit Gott, der ein selbstverständlicher Teil des Romans ist, sei es als Objekt der Anrufung, mithin Adressat von Gebeten oder Subjekt von Euchrid widerfahrenden Auditionen. Dabei fällt auf, wie unten in Kapitel 2.2.5.4 noch auszuführen ist, dass Gott nicht nur mit positiven Ereignissen in Verbindung gebracht, sondern als selbstverständlicher Urheber jeden Geschehens, gerade auch des negativ-unheilvollen, angesehen wird¹⁷⁹, der so die Spannungen und Wechselfälle des Lebens zusammenhält und aushalten hilft. Gleichzeitig ist damit vorausgesetzt, dass Gott stets sozusagen einen Masterplan hat, in den alles, was geschieht, einzuordnen ist, auch wenn dies menschliches Begreifen übersteigt¹⁸⁰. Das Verhältnis Euchrids zu Gott ist so unmittelbar, dass ihm fast jede Stimme, selbst

¹⁷⁶ Vgl. Carol Hart, 105f.

¹⁷⁷ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 17.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Vgl. hierzu *pars pro toto aaO*, 52.

¹⁸⁰ Siehe ebd.

„das Gemurmel der Toten, die lärmende Gravidität des Grabgeläuts“¹⁸¹ zu einer direkten Ansprache Gottes an ihn werden kann, der er sich als Gottes Voyeur, Spion, Handlanger, Knecht, Jäger und Rächer von ihm in Dienst genommen fühlt.

Bleibt mit den Tieren noch eine letzte Gruppe in den Fokus zu rücken, mit der Euchrid ebenfalls ein positives Verhältnis besonderer Art verbindet. Bereits im Prolog findet sich eine kurze diesbezüglich relevante Episode: Euchrid beobachtet eine Gruppe Hobos, von der sich ein rüdig und halbblinder Hund mit dem bezeichnenden Namen „*Bastard*“ absetzt und ihn findet. Der stumme Euchrid stellt bei dieser Begegnung fest, dass er mit ihm kommunizieren, also „mit Hunden sprechen kann“¹⁸². Der beeinträchtigte Außenseiter, ohne wirklichen Kontakt zu seiner menschlichen Umwelt, findet also gleichsam offene Ohren bei einem tierischen Bastard, was eine Art Gemeinschaft, Kommunikation und ansatzweise auch „*Solidarität der Gedemütigten*“¹⁸³ begründet. Eine weitere Episode zur Illustration des besonderen Verhältnisses zwischen Euchrid und der tierischen Kreatur erzählt von dem Angriff eines wilden Hundes auf „*Mule*“, das Maultier bzw. die Eselin der Familie. Diese ist von dem Angriff so angeschlagen und verletzt, dass Ezra sie bereits begraben will. Doch Euchrid beruhigt sie, ihren Namen aussprechend(!) und heilt sie mit einem engelsgleichen Blick in ihre Augen, der den Titel des Romans gebiert oder aufnimmt: „und der Esel sah den Engel“¹⁸⁴. Schließlich bleiben hier noch die Hunde zu erwähnen, die dem Festungsbau des mittlerweile zum Vollwaisen gewordenen Euchrid den Namen geben, weil sie die transformierte Hütte in Käfigen bevölkern. Diese Hunde hält sich der selbsternannte König von „*Hundskopf*“ zum einen als Wachhunde – soweit dies im Hinblick auf ihr Käfigdasein und ihre multiplen Verletzungen überhaupt möglich erscheint – und zum anderen als Hausgenossen, Mitbewohner und Ansprechpartner.

Abschließend ist die wichtige Frage zu beantworten, wann, wie und mit wem der stumme Euchrid spannenderweise sprechen kann: Zum einen spricht er zunächst allgemein als Ich-Erzähler mittels seiner im Roman enthaltenen Erzählung seines Lebens. Er spricht also mit seinem Lesepublikum durch den Roman bzw. zumindest dessen Anteile an Ich-Erzählung. Dann spricht er mit Tieren wie Hunden und Mule. Und er spricht mit Gott, den er anruft, um Beistand und Führung bittet. Er spricht nicht, aber kommuniziert mit Beth, der er Bestätigungsnachrichten hinterlässt und mit der er höchstwahrscheinlich auch sexuellen Kontakt hat. Zum anderen spricht er durch sein Verhalten und Tun beginnend mit seiner Sinnhaftigkeit, Struktur und Ordnung mitten im Chaos konstituierenden Sammlungen von Fragmenten und Objekten, die im nächsten Kapitel genauer zu untersuchen sind, bis hin zu seinen Tötungstaten, deren letzte er als klare Umsetzung eines ihm von Gott gegebenen Befehls versteht.

¹⁸¹ AaO, 216.

¹⁸² AaO, 43.

¹⁸³ Vgl. den gleichnamigen Buchtitel des Neutestamentlers Klaus Wengst: Ders., *Demut – Solidarität der Gedemütigten. Wandlungen eines Begriffes und seines sozialen Bezugs in griechisch-römischer, alttestamentlich-jüdischer und urchristlicher Tradition*, München 1987.

¹⁸⁴ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 72.

2.2.3 „O die Ewigkeiten in so sonderbarer Versammlung, verborgen an so dunklem Ort“¹⁸⁵ – Form, Gattung und Thema

2.2.3.1 „The story... written in a kind of a hyper-poetic thought-speak“¹⁸⁶ – Form

Die formkritische Analyse des Romans nimmt dessen Form in Gestalt seiner Formen und seines Stils in Augenschein. Ich beginne mit letzterem und der Beobachtung, dass hier ein opulenter, ausufernder Schreibstil begegnet mit vielen, oft parataktisch aufgereihten Substantiven, Adjektiven und Adverbien¹⁸⁷. Zudem kreiert Nick Cave einen sehr eigenen Sprachstil, indem er z.B. „Ah“ statt „I“ und „mah“ statt „my“ schreibt und seinem Protagonisten damit bis hinein in dessen Sprache eine genuine, singuläre Individualität verleiht. Ian Johnston schreibt dazu: „For Cave, one of the most exciting aspects of having his ... protagonist a mute in the harsh environment he had created was that he could almost invent his own elaborate syntax and invective. Totally alienated and frustrated, Eucharid would draw from a variety of language styles, an assortment of arcane words from the Bible, combined with the guttural slang of the cane workers, all assimilated and filtered through the mind of the misanthropic mute.“¹⁸⁸ Die vielen Obszönitäten und Monstrositäten werden detailverliebt geschildert¹⁸⁹. Der Autor legt dabei eine Vorliebe für dialektisch-paradoxe Formulierungen an den Tag wie die „Herrlichkeit eines ungebetenen Gastes“¹⁹⁰ oder die Frage: „wie zum Teufel soll er in den Himmel kommen“¹⁹¹? Es gibt einen teils sehr speziellen, mitunter rabenschwarzen Humor, der sich z.B. bei der Bezeichnung des Lieblingsschnapses von Eucharids Mutter als „White Jesus“¹⁹² offenbart oder bei der Geschichte von Fists Wiggam, der ob des Verlustes seiner beiden fists, also Fäuste, nur noch auf seinen Geburtsnamen Fitzgerald hört¹⁹³. Hierzu passt auch das Stilmittel des Sarkasmus, das mit dem speziellen Humor des Autors gern eine Verbindung eingeht¹⁹⁴.

Der Roman ist in fünf Teile gegliedert: auf den Prolog folgen Buch I – III und der Epilog. Weite Teile sind von der Erzählperspektive her aus der Sicht des Protagonisten geschrieben, dessen Ich so mit dem lyrischen Ich zusammenfällt. Dabei kommt es öfter zu einer direkten Ansprache des Ich-Erzählers an sein Lesepublikum¹⁹⁵. Die in allgemeiner Erzählperspektive geschriebenen Passagen sorgen mitunter für eine gewisse Distanz gegenüber dem Handlungsgeschehen und dem Protagonisten, der durch diese distanziertere Schilderung letztlich noch drasti-

¹⁸⁵ AaO, 146.

¹⁸⁶ Cave, *Flesh*, 141.

¹⁸⁷ Vgl. z.B. die Erstbeschreibung von Eucharids Mutter im Roman: Nick Cave, *Und die Eselin...*, 24f.

¹⁸⁸ Ian Johnston, *Bad Seed*, 217.

¹⁸⁹ In einer Rezension des Nachrichtenmagazins DER SPIEGEL heißt es in diesem Kontext: „die enzyklopädische Vollständigkeit der Sauereien und Bestialitäten, die manierierte Wortgewalt des hinterwäldlerischen Bestiariums...“. SPIEGEL 42/1990 vom 15.10.1990, 308a.

¹⁹⁰ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 13.

¹⁹¹ AaO, 15.

¹⁹² AaO, 36, wo sich eine detaillierte Auflistung der von Ma Crowley selbst hergestellten Schnapssorten und ihrer Titulierungen findet.

¹⁹³ AaO, 178.

¹⁹⁴ AaO, 42, begegnet die hiermit als Exempel dienende Formulierung: „Chancen ... wie ein Schneeball in der Hölle“.

¹⁹⁵ Vgl. z.B. AaO, 17: „Wie lange mußte ich noch warten? Wißt ihr das? Hab ich euch erzählt, daß Ich gottverdammten Hunger hatte?“

scher in seinem eigentlichen Zustand beschrieben werden kann¹⁹⁶. Gleichzeitig verschafft diese über dem eigentlichen Geschehen angesiedelte Erzählperspektive dem Autor die Möglichkeit, Informationen einzustreuen und Zusammenhänge aufzuzeigen, die den Lesern helfen, das spezielle Setting des Romans zu verstehen und in die Handlung eintauchen zu können¹⁹⁷.

Als deutliches Beispiel für die stringente Korrespondenz von Form und Inhalt entspricht dem zunehmenden ‚Wahnsinn‘ Euchrids im III. Buch des Romans das formale Faktum, dass es hier keine Kapitelunterteilung wie zuvor mehr gibt. Vielmehr handelt es sich jetzt um eine durchgängige Ich-Erzählung Euchrids, die nur gelegentlich und dann partiell stakkatoartig durch kursiv gedruckte Abschnitte aus allgemeiner Erzählperspektive unterbrochen wird. Zusammengefasst lässt sich sagen: Mehr ‚Wahnsinn‘ in inhaltlicher und weniger Struktur in formaler Hinsicht. Gleichzeitig verdeutlicht die hier im III. Buch fast durchgängige Ich-Erzählung, dass und wie intensiv und exklusiv der Protagonist jetzt völlig auf sich allein gestellt und zurückgeworfen ist und sich von der Gottesbeziehung¹⁹⁸ abgesehen auch so fühlt.

Formkritisch relevant sind weiter die diversen Formen oder Untergattungen, die im Roman begegnen und eingesetzt werden. Da gibt es, insbesondere im Rahmen der Passagen, die erzählerisch dem im Treibschlamm versinkenden Todeskandidaten und seiner Ich-Perspektive zugeschrieben werden, erinnernde Einschübe in Form von Rückblicken auf sein Leben¹⁹⁹. Es gibt quasi objektive, summarisch historisierende Abschnitte speziell zu Beginn des Prologs, wo damit beispielsweise das Setting von Ort und Bewohnern beschrieben wird. Es gibt fragmentarische Einsprengsel wie Listen der von Euchrids Pa gefangenen Tiere²⁰⁰ und Statistiken wie die über die Zuckerproduktion im Tal zur Zeit des Dauerregens sowie unmittelbar davor und danach²⁰¹. Es gibt im II. Buch 4 „*KLAGELIEDER EUCHRIDS DES STUMMEN*“²⁰², die von ihrer Bezeichnung und Diktion sowie ihrem Gattungstitel und Inhalt her an poetische Untergattungen im AT erinnern, speziell an solche aus dem Psalter. Darüber hinaus begegnet die Schilderung ein und desselben Geschehens aus zwei unterschiedlichen Perspektiven²⁰³, womit die Eigenheit von Euchrids Erleben und Sichtweise einmal mehr akzentuiert wird.

In den aus seiner Perspektive geschriebenen Passagen begegnen weiter reflektierende Einschübe²⁰⁴ und Abschnitte mit dezidiert theologischer Reflexion²⁰⁵ sowie teils auch Spekulation. Dabei kann es zudem zu Tagträumereien, Rache- und Erinnerungsphantasien kommen²⁰⁶.

¹⁹⁶ AaO, 231f, findet sich die diesbezüglich deutlichste Passage.

¹⁹⁷ AaO, 20 – 24, begegnet ein klarer Beleg für diese Beobachtung.

¹⁹⁸ Im Kontext der Gottesbeziehung ist auch das Phänomen der Angelophanien im Roman zu sehen, siehe unten Kap. 2.2.5.2.

¹⁹⁹ Vgl. z.B. Nick Cave, Und die Eselin..., 70 – 74.

²⁰⁰ AaO, 58f.

²⁰¹ AaO, 57.

²⁰² Siehe zu dieser speziellen Form das oben in Kap. 2.2.2.1 und Anm. 28 Geschriebene.

²⁰³ Es handelt sich um die Geschichte von dem durchgehenden Pferd, das ins Sumpfland stürzt und dort im Treibschlamm versinkt. Sie wird einmal aus quasi neutraler Erzählperspektive und dann aus der von Euchrid berichtet. Vgl. Nick Cave, Und die Eselin..., 172 – 177.

²⁰⁴ AaO, 230f, wo er über die Zeit in ihren verschiedenen Formen nachdenkt und sich dabei insbesondere dem Phänomen der von ihm so genannten „Totzeit“ widmet, siehe oben Kap. 2.2.2.2.

²⁰⁵ Nick Cave, Und die Eselin..., 180 und öfter. Siehe dazu unten Kap. 2.2.5.4.

²⁰⁶ Vgl. Nick Cave, Und die Eselin..., 182 – 184.

Euchrids Träume sind ohnehin eine besondere Untergattung oder Form, die verschiedene Facetten und Inhalte vorweist und transportiert: Einmal beispielsweise kommt es in einem seiner Träume zu einer Prolepse des späteren realen Geschehens, als er davon träumt, Beth zu ermorden²⁰⁷. Dann gibt es ein sogenanntes „Traumgewirr“²⁰⁸, in dem sich der träumende Protagonist „von einem Schwarm geflügelter Puttenköpfe überfallen“²⁰⁹ findet, die mit seinem blutig ausgerissenen Haar ihr „Nest irgendwo im Himmel“²¹⁰ bauen. Die geflügelten Puttenköpfe sind ein ursprünglich barockes Motiv, das – positiv konnotiert – besonders im Bereich der Sepulkralkultur verbreitet ist. In Euchrids Traum begegnen sie interessanterweise sozusagen pervertiert als Hinweis auf Beth und ihr nach Euchrids Dafürhalten satanisches Treiben – ein Fingerzeig auch auf die Arbeitsweise des Autors Nick Cave, der gerne mit Versatzstücken der Tradition und den damit verknüpften Erwartungen des Publikums spielt, indem er sie in ungewohnte Kontexte integriert und mit unorthodoxen Sinnzuweisungen verknüpft. Und es gibt einen geradezu surrealen Traum des unter einer Brücke vor seinen Verfolgern versteckt schlafenden Euchrid, in dem dieser „Zu viele Christusse und nicht genug Kreuze“²¹¹ erblickt.

Eine weitere, bemerkenswerte und singulär auftauchende Untergattung liegt mit einer kurzen, trotzigen Rede des versinkend sterbenden Euchrid an den Tod vor²¹², den er aufgrund seiner autarken Entscheidung für den Freitod als Verlierer einordnet. Außerdem gibt es inhaltliche, erzählerische Einschübe, wie die Geschichte von Queenie²¹³, der Freundin des Hobos Kike, ein Einschub, der an einen früheren Erzählfaden anknüpft²¹⁴ und das dort Geschilderte in einem neuen Licht erscheinen lässt, da nun der eine von den beiden hier involvierten Hobos als Abie Poe identifiziert wird. Oder Einschübe in Form von Rückblenden wie die Mitteilung eines nächtlichen Besuchs von Euchrid bei Beth²¹⁵.

Dann begegnet noch mehrere Male die dem biblischen Fundus entlehnte Gattung der Angelophanie, meist verbunden mit den beiden weiteren Gattungen von Vision und Audition. Dieses entscheidend wichtige Phänomen wird unten in Kap. 2.2.5.2 gesondert behandelt.

Bleibt zum Stichwort Formen noch die den Roman insgesamt beschließende Form des Epilogs. Dieses Stilmittel des Abschlusses dient hier – je nach inhaltlicher Interpretation²¹⁶ – genauso gut der Eröffnung eines potentiellen Neubeginns bzw. einer Wiederholung.

Im Übergang zur komplexen Problematik und Frage der Gattung dieses Romans gilt es jetzt noch, einen Blick auf die „Objects and Fragments“²¹⁷ zu werfen, die nach Meinung von Carol Hart, dokumentiert in ihrem Essay zum Roman (s.o. Anm. 12), eine entscheidende Bedeutung aufweisen. In *Imitation seines Vaters*, der nicht nur eine Obsession für Inventarlisten von ihm

²⁰⁷ AaO, 193.

²⁰⁸ AaO, 225.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ AaO, 278.

²¹² AaO, 247.

²¹³ AaO, 259 – 269.

²¹⁴ AaO, 159 - 170.

²¹⁵ AaO, 272f.

²¹⁶ Siehe dazu das oben in Kap. 2.2.2.1 Ausgeführte.

²¹⁷ Carol Hart, 100.

gefangener Tiere hat, sondern auch ein Faible für das Sammeln diverser Objekte, legt sich auch Euchrid eine beträchtliche Sammlung unterschiedlichster Objekte zu, die er größtenteils in Schachteln verpackt in seinem „*Allerheiligsten*“ inmitten des Sumpflandes aufbewahrt. Diese von ihm so genannten „*Schätze*“ umfassen so unterschiedliche Dinge wie „*Flaggen. Nägel und Zwecken... Elektrokabel... Plastiktüten voller Streichhölzer und... Kerzen... Bibeln. Bindfäden. Tierknochen und Federn und Vogelschädel.*“²¹⁸ Aber auch die „*Trophäen*“ seines Lebens, die „*Göttergaben*“ und „*Blutsandenken*“²¹⁹ an Cosey Mo sowie ein Portrait von Beth. Im Gegensatz zur makabren Brutalität seines Vaters atmen Euchrids Kollektionen vorwiegend einen liebevollen Geist und sind mit Melancholie und Nostalgie verknüpft wie Carol Hart aufweist²²⁰. Euchrids besonderes Interesse an Fragmenten zerfallender Natur auch und gerade seines eigenen Körpers, man könnte von seiner Selbst-Kollektion sprechen, deutet Carol Hart zu Recht als „*a kind of symbolic exchange*“²²¹: seine Kollektion symbolisiere die Beraubung seiner Kindheit, im Besonderen die vorenthaltene mütterliche Sorge. So gesehen komme Euchrids Selbst-Kollektion ein Surrogatcharakter zu. Gleichzeitig sei sie jedoch eine Art Spiegel seiner selbst auch im Hinblick auf seine Anomalie.

Die Relevanz der Kollektionen im Roman wird durch ihre Relation zum Tod noch akzentuiert, den sie wie im Falle der Relikte von Cosey Mo quasi dokumentarisch belegen bzw. erinnern lassen und partiell auch proleptisch in den Blick nehmen bzw. andeuten wie bei Euchrids eigenen Hinterlassenschaften. Für Carol Hart sind die Objekte und Kollektionen im Roman und auch dessen Fragmente wie Listen, Tagebucheinträge oder Karten entscheidende Handlungskunstgriffe und somit stets zentral für die erzählerische Entwicklung²²². Gleichzeitig gilt: Während Euchrids Sammelpraxis an seine Sehnsucht gebunden ist, eine Art Ordnung aufzurichten, um dem Chaos etwas entgegensetzen zu können, ist sein behutsames Veröffentlichen, also die Dokumentation seiner Kollektionen vermittels seiner Ich-Erzählung im Roman, an das Verlangen geknüpft, sich selbst in die Welt hinein zu erzählen.

Mit dem Sammeln verbunden ist die Möglichkeit der Wiederholung, Erinnerung und Auffrischung von Erlebtem bzw. Erlittenem. Beides dient zusammen mit der Praxis der Inskription, der Beschriftung z.B. von Sammelkartons, dem Hinterlassen von Spuren und damit letztlich der Kreation von Sinn in einem die Sinnhaftigkeit der eigenen Existenz nachhaltig bedrohenden Setting. Am Beispiel der von Euchrid ausgewählten Objekte aus der Truhe seines Pas belegt Carol Hart schließlich noch, dass Euchrid seine eigene Identität mit deren Hilfe (re)konstruiert und transformiert: speziell die Uniformjacke und das Teleskop von Captain Quickborn aus dieser Truhe helfen Euchrid bei der Komplettierung seiner Transformation vom sanftmütigen Einzelgänger zum getriebenen Mörder²²³. Konkludierend bemerkt Carol Hart deshalb, „*that such objects and fragments are the agents of causality*“²²⁴ im Roman.

²¹⁸ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 146.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Carol Hart, 101.

²²¹ Ebd.

²²² AaO, 102.

²²³ AaO, 104.

²²⁴ Ebd.

2.2.3.2 „... höret dies, während meine eigene Kreuzigung läuft“²²⁵ – Gattung

In die formkritische Fragestellung integriert ist die Gattungskritik, womit die Frage gestellt ist, um welche Form des Romans es sich hier handelt, welches Genre Nick Cave aufgreift, variiert oder kreiert. Unstrittig ist dabei, dass es sich um die Obergattung des Romans handelt, in der sich der Autor bewegt. Allerdings gibt es im Hinblick auf die Präzisierung der Untergattung eine interpretatorische Bandbreite, die von der im Einleitungstext der deutschen Taschenbuchausgabe erscheinenden Bezeichnung „Südstaatenerzählung“²²⁶ über die von Carol Hart vertretene These, es handele sich um die Variation des Genres der Gothic novel²²⁷, bis zu der im Wikipedia-Artikel zu diesem Roman dokumentierten Ansicht reicht, „*And The Ass Saw The Angel*“ sei eine „*Philosophical novel*“²²⁸ ebenso sehr wie eine Gothic novel.

Die Bezeichnung „Südstaatenerzählung“ fixiert das Genre vom räumlichen Setting und Szenario des Romans her, eine mögliche Variante, die jedoch zu kurz greift.

Carol Hart untermauert ihre These von der Variation des Gattungsthemas Gothic novel durch diesen Roman mehrfach dezidiert in ihrem Text. So schreibt sie schon zu Beginn: „*The narrative patterning of And the Ass Saw the Angel is unmistakably Gothic. The novel adheres to any number of traditional Gothic conventions not least of which is that Gothic literature is imbued with its own unique narrative excess.*“²²⁹ Sie führt aus, dass und wie der Gebrauch und Einsatz von Fragmenten im Roman typisch für die Konventionen der Gothic novel sei und wie diese Fragmente hier Kontinuität, Kausalität und narrative Einheit konstituieren und etablieren²³⁰. Gothic literature fasse vielfältige Bedrohungen zusammen, was in Nick Caves Roman durch eine Strategie des Exzesses geschehe. Auch hinsichtlich der von ihr so genannten „*Gothic Sensibilities*“²³¹ sei dieser Roman eine geschickte Variation klassischer Elemente und Topoi der Gothic novel. Dies zeige z.B. die Mutation der klassischen Gothic novel - Lokalität des großen, beängstigenden Hauses zu der Karikatur einer Festung in Gestalt von „Hundskopf“ in Nick Caves Roman. Am Ende ihres Beitrags relativiert Hart allerdings ihre eigene These, indem sie ausführt, dieser Roman reflektiere Traditionen der Gothic literature und antworte auf sie. Doch davon unbelastet nehme Cave den Leser mit auf frisches narratives Territorium, wenn dieses auch trostlos und furchteinflößend erscheine²³². Damit deutet Hart selber an, dass die Gattungsvereinnahmung dieses Romans in das Genre der Gothic novel nicht alles sein kann.

Die Bezeichnung der Gattung des Romans als „*Philosophical novel*“ neben der partiell berechtigten, aber nicht alle Aspekte abdeckenden Subsummierung unter Gothic novel kommt der Eigenheit dieses Romans schon näher. Wird mit dieser Bezeichnung doch deutlich, dass es in diesem Roman um existentielle Fragen des Menschseins, der *conditio humana* geht.

²²⁵ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 139.

²²⁶ AaO, „Zu diesem Buch“, ohne Seitenangabe.

²²⁷ Carol Hart, 97 und öfter.

²²⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/And_the_Ass_Saw_the_Angel - aufgerufen am 01.04.2012.

²²⁹ Carol Hart, 97.

²³⁰ AaO, 98ff.

²³¹ AaO, 104.

²³² AaO, 106.

Ich gehe jedoch noch zwei Schritte weiter mit der Meinung, dass Nick Cave mit diesem Roman ein neues Genre, auf jeden Fall etwas sehr Eigenes, kreiert, was ich als theologischen Blues Roman bezeichne. Dabei gehe ich zunächst von der Beobachtung aus, dass Cave hier diverse Elemente anderer Roman-Untergattungen aufnimmt und integriert: Von der Gothic novel war schon die Rede. Es gibt aber auch deutliche Anleihen bei dem Genre des Entwicklungsromans, der jedoch karikiert bis pervertiert wird: die Entwicklung des Protagonisten vollzieht sich ja keinesfalls in klassischer Manier, sondern vom Leiden eines behinderten Außenseiters hin zu dessen zunehmender Obsession, einem gefühlten, göttlich inspirierten Daseinssinn als Mörder. Das Stichwort des Gefühls göttlicher Inspiration, ja Beauftragung, weist auf das nächste, angedeutete Genre hin, die Berufungsgeschichte, die z.B. in ihren zahlreichen biblischen Ausprägungen stets auch Elemente wie Vision und Audition inkorporiert, die hier in Nick Caves 1. Roman ebenfalls oft begegnen. Dann ist deutlich, dass dieser Roman gattungsspezifische Elemente und Strukturen von Kriminal- und Abenteuerroman sowie Thriller aufweist, was nicht zuletzt mit der in ihm erzeugten und bearbeiteten Spannung zusammenhängt. Schließlich gibt es eine klare Strukturparallele zum klassischen Drama in Gestalt der Tragödie in 5 Akten: Die Exposition des 1. Aktes findet hier bei Nick Cave im Prolog statt. Das I. Buch etabliert sodann vergleichbar dem 2. Akt die Handlungskonventionen des Romans und eröffnet den spezifischen Spannungsbogen bis zum Auftauchen von Beth. Im II. Buch kulminiert die Handlung bis zur Klimax des klassischerweise 3. Aktes, die ich zum einen in den Ereignissen rund um den Tod von Euchrids Eltern und seinem Zurückbleiben identifiziere und zum anderen in seiner zunehmend gewissen Überzeugung, Beth ermorden zu sollen, ja zu müssen. Das III. Buch schließlich bietet in Analogie zur Struktur des 4. und 5. Aktes im klassischen Drama die trotz einiger retardierender Momente wie der Besuche Euchrids bei Beth unabänderliche (Hinführung zur) Katastrophe in Gestalt von Euchrids Anschlag auf das Leben von Beth und seinen Selbstmord. Der Epilog schließlich präsentiert das Nachspiel zur Tragödie und eröffnet damit verschiedene Optionen für eine denkbare Fortsetzung der Geschichte.

Meine eigene Gattungsthese des theologischen Bluesromans erläutere und begründe ich so: Beim Blues handelt es sich um eine musikalische Gattung, womit schon eine klare Verbindung zu Nick Cave, dem Singer, Songwriter und Musiker gegeben ist. Und es handelt sich weiter um einen Musikstil afroamerikanischer Prägung, der eine besondere Verbreitung im Bereich der US-amerikanischen Südstaaten aufweist, also dem Gebiet, in dem der Roman spielt. Der Hinweis auf eine mit der Gattung Bluesroman gegebene, angeblich unzulässige Vermischung unterschiedlicher Sparten ist durch die Beobachtung und den Aufweis zu entkräften, dass es diverse intertextuelle Bezüge zwischen diesem Roman und etlichen Songs von Nick Cave gibt, vorzugsweise solchen, die parallel zur Genese des Romans entstanden sind²³³.

Wenn man mit Bernd Schwarzes Definition des Blues in seinem Buch: Die Religion der Rock- und Popmusik: Analysen und Interpretationen²³⁴ diesen nicht exklusiv dahingehend

²³³ Vgl. hierzu im Einzelnen Kap. 2.2.4.1.1.

²³⁴ Bernd Schwarze, Die Religion der Rock- und Popmusik: Analysen und Interpretationen (im Folgenden Bernd Schwarze), Stuttgart u.a. 1997, 115 – 118.

engführt, dass er nur „*das melancholische Klage lied der Schwarzen*“²³⁵ sei, gewinnt er als Gattungstitel für Nick Caves 1. Roman noch mehr Kontur und Plausibilität. Schwarze definiert den Blues als „*eine Ausdrucksform, die ganz unterschiedliche Stimmungen repräsentieren kann: Anklage und Aufbegehren, sexuelle Erregung, Verzweiflung und Spott. Blues ist eigentlich das zentrale musikalische Medium der Reflexion afro-amerikanischer Lebenserfahrung*“²³⁶, bei dem die Auseinandersetzung mit Fragen und Themen der Religion und des Glaubens oft eine zentrale Rolle spiele. Dabei sei jedoch deutlich, dass dies nicht in Übereinstimmung mit, sondern in Freiheit gegenüber offiziellen kirchlichen Ansichten, Verlautbarungen uam. geschehe. Auf der Suche nach Erklärungen für schmerzhaftes Lebenserfahrungen gebe es im Blues „*keine strikte Trennung zwischen heiligen und profanen Bereichen*“²³⁷ und stattdessen eine Gottesvorstellung, die gleichermaßen Transzendenz wie Immanenz, Gut wie Böse umfasse. Dabei komme es mitunter wie im Falle von Robert Johnson (1911 – 1938) auch zu einer „*Identifikation mit den Schattenseiten der christlichen Lehre*“²³⁸, wo es um mythische Wesen, böse Geister bis hin zum Teufel gehen könne. Klar sei bei alledem, dass der Blues über eine „*eigenwillige Religiosität*“²³⁹ verfüge, die ihn beständig präge. Vor dem Hintergrund dieser zugleich weiten und auf die spezifische Religiosität hin zugespitzten Definition des Blues macht die Gattungsbezeichnung Bluesroman für Nick Caves 1. Roman Sinn.

In Ergänzung zu dieser Definition und Anwendung verweise ich zudem auf folgende Formen und Elemente, die den Blues gattungsspezifisch ausmachen und prägen: die überwiegende Darbietung in der Ich-Perspektive, ein Phänomen, das im Falle dieses Romans ebenfalls gegeben ist. Die thematisch-inhaltliche Dominanz von Topoi des Verlassen-Seins und der Einsamkeit, kurz des Leidens und der Klage darüber. Und die oft begegnende und relevante Relation und Dimension coram deo. Die beiden letztgenannten Punkte sind im Hinblick auf den Roman ebenfalls evident.

Es handelt sich bei Nick Caves Roman „*And the Ass Saw the Angel*“ um einen Bluesroman, insofern hier ein Roman vorliegt, in dem ein (geschundenes) Individuum sein Leben und Leiden deskriptiv und reflektierend darlegt und beklagt, und zwar coram deo et publico, womit klar ist, dass die theologische wie man könnte sagen publizistische Dimension hier gattungsspezifisch gesetzt sind. Der zusätzliche Akzent des explizit *theologischen* Bluesromans betont zudem, dass hier nicht nur die Relation und Dimension coram deo selbstverständlicher Bestandteil ist sowie dass allgemein anthropologisch existentielle Fragen thematisiert werden, sondern darüber hinaus, dass hier theologische Themen und Frage- sowie Problemstellungen reflektiert werden; mehr noch, dass dieser Roman eine sehr eigene, spannende Theologie aufweist, mit deren Hilfe die Abgründe, Spannungen und Widersprüche dieses spezifischen wie exemplarischen Daseins abgebildet, erfasst und sinnstiftend bearbeitet werden²⁴⁰.

²³⁵ AaO, 116.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ AaO, 117.

²³⁸ Ebd.

²³⁹ AaO, 118.

²⁴⁰ Vgl. dazu vor allem das unten in Kap. 2.2.5.4 Ausgeführte.

2.2.3.3 „Welch Werk der Zerstörung haben wir gewirkt!“²⁴¹ – Thema

Von der Gattung des Blues und der neu eingeführten Gattung des Bluesromans her ist eine Prädominanz spezifischer Themen keine Überraschung. Lässt sich doch das mit diesem Roman gegebene Themenspektrum so skizzieren: Es geht um Außenseiterdasein, Leiden und Nonkonformismus; um Sterben und Tod, Mord und Selbstmord; um Inhumanität und den Umgang mit dem Differenten und Unverständlichen; um Obsession(en) und Paranoia; um religiösen Fanatismus und Wahn; um die Thematik der Vater-Sohn-Beziehung; um die Suche nach Ordnung im Chaos oder die Sehnsucht nach Sinn und um die Sehnsucht nach Liebe. Und es geht bei alledem um Religion, Theologie und Glaube in Verbindung mit dem Leben.

Ich greife einige thematische Schwerpunkte erläuternd heraus und beginne mit dem Außenseiterthema: Euchrid Eucrow, der Protagonist des Romans, ist in jeder Hinsicht ein Außenseiter, weil er nirgendwo wirklich dazugehört, integriert ist. Er ist ein einsamer Außenseiter in seiner Familie, die als solche kaum existent ist. Seine Mutter hat keinerlei Interesse an ihm und sein Vater stirbt, kaum dass er Interesse an seinem Sohn entwickelt hat. Die Beeinträchtigung durch Euchrids Stummsein befördert sein Außenseiterdasein noch, da er sich anderen gegenüber kaum mitteilen kann. Gleichzeitig stößt er bei seiner Umwelt – abgesehen von Cosey Mo und ihrer Tochter Beth – exklusiv auf Desinteresse und Verachtung sowie Vertreibung und Verfolgung, sobald er auftritt. Erzählerisch wird dies aus der Perspektive Euchrids im Roman pointiert so zusammengefasst, dass ihn die anderen „vernichten wollten -, ob dies nun die blutrünstigen Bestien von Feldarbeitern waren, die Heuchler in der Stadt, oder die versoffenen Penner in der Kirche.“²⁴² Eine andere Akzentuierung seiner Außenseiterexistenz findet sich darin, dass Euchrid als einziger Bewohner des Ukulore Valley die „Zeit der Eudämonie“²⁴³ vor dem dreijährigen Dauerregen nicht als Zeit von Frieden und Wohlergehen erlebt, wohingegen er als wiederum Einziger Vorteile aus dem Dauerregen zieht, der ihm in seiner eigenen Wahrnehmung Freiheiten und Wohlbefinden schenkt, eine Phase, die er erst durch das Auftauchen seines Antagonisten Abie Poe als beendet erlebt²⁴⁴.

Das Themenfeld Inhumanität und Umgang mit Differenz und Unverständlichem offenbart sich vor allem darin, wie die Majorität der ukulitischen Gemeindemitglieder mit den beiden Außenseitern Cosey Mo und Euchrid Eucrow umgeht. Dabei ist deutlich, dass die Differenz, das Anderssein, die Abweichung von der Norm, dem Gewohnten, als Bedrohung empfunden, ausgegrenzt und bekämpft wird. Hier spielt das Thema religiöser Fanatismus, hinsichtlich der ukulitischen Sekte ohnehin präsent, stark mit hinein, prägt es doch im Besonderen die Tendenz zur partiell gewaltsamen Abgrenzung gegenüber allem Ungewohnten und Unbekannten, eine Tendenz, die – so sie religiöser Motivation entspringt – dadurch noch verstärkt wird.

Der Komplex Obsession, Paranoia und ‚Wahnsinn‘ ist der nächste, wichtige thematische Schwerpunkt, bei dem sich hinsichtlich des Protagonisten eine zunächst schleichende und dann deutliche Entwicklung beobachten lässt: Ist im Verlauf des II. Buches im Roman

²⁴¹ Nick Cave, Und die Eselin..., 150.

²⁴² Nick Cave, Und die Eselin..., 167.

²⁴³ AaO, 102.

²⁴⁴ Vgl. aaO, 103.

deutlich, dass Euchrid eine Obsession im Hinblick auf Beth entwickelt und ausprägt, so wird im III. Buch neben dieser sich steigernden Obsession seine Paranoia evident und die Entwicklung hinein bzw. herab in den ‚Wahnsinn‘ ist deutlich und beschleunigt sich zusehends²⁴⁵. Ein sicheres Indiz für diesen Prozess zeigt sich in dem Phänomen, dass Euchrid sich neben der teils realen Verfolgung durch Bewohner des Dorfes auch ansonsten verfolgt fühlt, z.B. durch einen „*Haufen von Kobolden, Gnomen und Trollen, die mir mit schnatternden Stimmen das Gehirn zernagten*“²⁴⁶. Mit verursacht, angetrieben bis begünstigt wird sein Weg über die Paranoia in den ‚Wahnsinn‘ dadurch, dass er – ohnehin schon ein behinderter Außenseiter – seit dem Tod seiner Eltern zusehends vereinsamt sowie Visionen und Auditionen erlebt, die er so versteht, dass Gott ihn in Dienst nimmt und mit einem konkreten Tötungsauftrag ausstattet. Auf dieser Spur lässt sich Euchrids Weg aus seiner eigenen Perspektive auch als logische oder quasi theologische Entwicklung einstufen und aus distanziert-neutraler Perspektive als Logik oder sogar Theologie des ‚Wahnsinns‘ bezeichnen. Das Interesse des Autors Nick Cave liegt in diesem Kontext sicherlich auch darin, erzählerisch und inhaltlich plausibel zu machen, wie ein Mensch ‚wahnsinnig‘ und zum Mörder werden kann. Doch dazu in Kombination mit der spannenden theologischen Fragestellung, wo Gott dabei (im Spiel) ist, unten in Kap. 2.2.5.4 mehr.

Ein für Nick Cave insgesamt wichtiges und bei ihm häufig begegnendes Thema ist die Vater-Sohn-Beziehung, die auch in diesem 1. Roman eine herausragende Stellung innehat und das gleich in doppelter Hinsicht: geht es hier doch nicht nur um die menschliche Relation zwischen Euchrid und seinem biologischen Vater Ezra, sondern auch um die zwischen Gott-Vater und Euchrid, der sich teils selber mit dessen Sohn Jesus parallelisiert bis identifiziert und teils von Beth als Jesus angesehen und identifiziert wird. Wie so oft bei Nick Cave verbinden und vermischen sich dabei die eigentlich differenten Relationen und Ebenen bis dahin, dass sie partiell in eins gesetzt werden. Ein beredtes Beispiel hierfür findet sich im 4. Kap. des I. Buches im Roman, wo Euchrid die Aneignung der Truhe aus dem Nachlass seines Vaters als einen Akt göttlicher Vorsehung versteht, die letztlich dazu dient, ihn seine „*Bestimmung und... Berufung*“²⁴⁷ als Gottes Diener und Knecht erkennen zu lassen. Zudem ist nach dem Tod seines leiblichen Vaters die Beziehung zu seinem göttlichen Vater die einzig verbleibende Beziehungskonstante in Euchrids Leben. So gesehen nimmt es nicht Wunder, dass Euchrid sich von Gott-Vater beständig angesprochen und in Dienst genommen fühlt und die dabei empfangenen Weisungen als gehorsamer Sohn umzusetzen trachtet.

Bleibt als letzter großer und gerade auch theologisch virulenter und relevanter Themenkomplex des Romans noch die Suche nach Ordnung im Chaos, nach Struktur im Leiden, die Sehnsucht nach Sinn und der Schrei nach Liebe. Der erste Punkt, die Suche nach Ordnung im Chaos, in der Unordnung, ist überall dort zu finden, wo Euchrids Kollektionsehrgeiz evident

²⁴⁵ Während einer seiner reflexiven Phasen – allein in seiner Festung Hundskopf – dokumentiert sich seine zunehmende Verwirrung und Umnachtung bis hin zu Paranoia und ‚Wahnsinn‘ in dieser Passage: „*Mein Erinnerungsvermögen – mein Gedächtnis – na ja, diese Fähigkeiten... wurden zerklüftet von klaffenden Schluchten voll grauer Wolle, wie nicht verzeichnete Kanalschächte auf der Straße der Erinnerung. Ganze Fragen gingen aus dem Rätsel verloren. Tage voller Nebel. Und Angst. Und Blut und Gelächter aus dem Dunkel.*“ AaO, 230.

²⁴⁶ AaO, 294.

²⁴⁷ AaO, 59.

wird. Erhellen doch seine akribisch angelegten und gepflegten Sammlungen diverser Gegenstände, Hinterlassenschaften und Skurrilitäten genau diese Sehnsucht, der Unordnung, dem Chaos seiner Familie und seines Lebensumfeldes eine Art Ordnung entgegenzusetzen und gleichzeitig etwas möglichst Bleibendes hinterlassen zu können. Seine Sammlung von Hinterlassenschaften seines eigenen Körpers steht dabei als Surrogat für die entgangene mütterliche Liebe und Aufmerksamkeit, ist also letztlich ein stummer Schrei nach Liebe, Wahrnehmung und Wertschätzung. Seine Kollektion aus der Hinterlassenschaft von Cosey Mo ist nicht grundlegend anders zu deuten, auch wenn hier die Sehnsucht, das Verlangen nach erotischer Liebe an die Stelle der Sehnsucht nach mütterlicher Liebe tritt. Die Sehnsucht nach Liebe, danach, wahrgenommen und geschätzt zu werden sowie die Sehnsucht nach Sinn mitten im Unsinn seiner solipsistischen Außenseiterexistenz ist thematisch schließlich mit dem Themenfeld von Glaube und Imagination verknüpft. Drückt sich doch in Euchrids Glauben an die beständige Wahrnehmung sowie Begleitung und Beauftragung durch Gott auch genau diese soeben erwähnte Sehnsucht aus. Dies gilt dann auch für seine Angelophanien, bei denen sich zudem die Ebenen und Dimensionen von Spiritualität und Erotik – wie so oft bei Nick Cave – vermengen. Das imaginierte, erfahrene oder auch ersehnte Widerfahrnis, als Individuum wahrgenommen, begleitet und geliebt zu werden sowie einen Auftrag, ein Ziel für sein Leben zu haben, das ist es, was der Protagonist als sinnstiftend erlebt. Und darin unterscheidet er sich – bei allen sonstigen Differenzen - nicht von den Menschen, die seine Geschichte in diesem Roman lesen und sich – zumindest an dieser Stelle – mit dem Protagonisten identifizieren können.

2.2.4 „Mir fielen die Worte des Propheten Jesaja ein.“²⁴⁸ – Intertextualität

In diesem Kapitel kommt das von Nick Cave als Autor bewusst geknüpfte Netz in den Fokus, in dem sein 1. Roman angesiedelt ist und sich bewegt. Damit geht es um die sogenannte „Intertextualität“, mit deren Hilfe es in drei Durchgängen gelingen soll, die Bezugspunkte, Traditionsquellen, Prätexte uam. in den Blick zu nehmen, die für das Verständnis, die Einordnung und Analyse sowie Interpretation dieses Romans relevant sind.

Der Begriff „Intertextualität“ wurde von der bulgarisch-französischen Psychoanalytikerin, Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva geprägt. In ihrem 1967 erschienenen Aufsatz *„Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“*²⁴⁹ schreibt sie in Rezeption und Modifikation der Dialogizitätstheorie des russischen Literaturwissenschaftlers und Philosophen Michail Bachtin: *„Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine doppelte lesen.“*²⁵⁰ Damit

²⁴⁸ AaO, 184.

²⁴⁹ Julia Kristeva, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Hg. v. Jens Ihwe. Frankfurt am Main, 345 - 375.

²⁵⁰ AaO, 348.

ist unter Intertextualität²⁵¹ in einem weiten definitiven Sinne das Phänomen zu verstehen, dass kein Text im quasi luftleeren Raum entsteht und angesiedelt ist. Vielmehr ist es ein genereller und essentieller Wesenszug von Texten, dass sie auf andere Texte bezogen sind, auf sie aufbauen, sich von diesen abgrenzen, sie ergänzen usw.

Das seit Kristevas prägendem Impuls als Intertextualität bezeichnete Phänomen per se ist jedoch so alt wie die Entstehung von Texten überhaupt. Ein schönes und sprechendes Beispiel hierfür liefert die Bibel, über die Martin Luther das so bekannte wie wahre Diktum prägte: *scriptura sacra sui ipsius interpretes*. Sein ureigenster Interpret kann nur sein, wer beständig auf sich und damit in diesem Falle auf seinen eigenen Fundus rekurriert, diesen zitiert, aufnimmt, modifiziert usw., also sich an diesem sozusagen abarbeitet.

engeren Sinne ist unter Intertextualität dann auch und speziell die Methode zu verstehen, die vorwiegend in der komparativen Literaturwissenschaft angewandt wird, um die Quellen oder Prätexte und Einflüsse eines Textes zu untersuchen sowie die diversen Formen der Bezugnahme zwischen literarischen Werken. Solche Formen sind vor allem: die Zitation des einen Textes im anderen, die Anspielung auf einen anderen Text, die Parodie, die Verwendung von Personen, Figuren oder spezifischen Rollen, Gegenständen, Namen, Bezeichnungen, Motiven oder Topoi aus dem Bezugstext und die Imitation sprachlicher oder formaler Eigenheiten des Bezugstextes. Also auch die Stilkopie, das Plagiat und die Persiflage.

Bei alledem ist deutlich, dass intertextuelles Lesen und Begutachten eines Textes entscheidend dabei helfen kann, diesen in seiner Bedeutung besser zu verstehen, denn die Entdeckung und Untersuchung eines Prätextes in seinem Verhältnis zum späteren Text hilft beim eingehenderen Verständnis dieses Textes nicht zuletzt im Hinblick auf dessen Subtexte.

So sollen jetzt im Folgenden unter der expliziten Prämisse der auktorialen Intentionalität²⁵² der intertextuellen Verweise und Bezüge eben diese in Nick Caves 1. Roman aufgezeigt und untersucht werden, wobei ein erster Durchgang die Songs und partiell auch Texte von Nick Cave daraufhin in den Blick nimmt. Das zweite Unterkapitel widmet sich sodann kurz weiteren Texten und Bezügen vor allem aus dem Bereich der Literatur, bevor das dritte schließlich die zahlreichen biblischen Bezugspunkte und –texte in den Fokus rückt.

2.2.4.1 Intertextuelle Verweise und Bezüge im sonstigen Werk von Nick Cave

2.2.4.1.1 Intertextuelle Verweise und Bezüge in Songs von Nick Cave

Während der Arbeit an dem Roman, also zwischen 1983 und 1989, entstanden gleichzeitig sechs Alben mit Songs, die primär aus der Feder von Nick Cave stammen. Eines dieser Alben, das 1986 publizierte „*Kicking Against The Pricks*“ kann hier unberücksichtigt bleiben, da es

²⁵¹ Vgl. zur „*Intertextualität als chancenreiche[r] Kategorie*“ gerade auch in praktisch-theologischer bzw. kulturtheologischer Hinsicht, insofern sie auch eine „*stärkere Berücksichtigung der RezipientInnen*“ vorsieht: Manfred L. Pirner, Werbung, Kultur und Religion, in: Harald Schroeter-Wittke (Hg.), Popkultur und Religion. Best of..., Reihe: Populäre Kultur und Theologie (POPKULT), Bd. 1, hg. v. Andrea Bieler, Hans-Martin Gutmann, Harald Schroeter-Wittke uam., Jena 2009, 202f.

²⁵² Diese Prämisse dient der Abwehr der poststrukturalistischen Skepsis gegenüber der Autonomie des Autors wie sie bei Kristeva begegnet. Vgl. aaO (siehe Anm. 249), 372.

keinen originären Song von Nick Cave, sondern nur sogenannte Coversongs enthält. Auf allen anderen Alben aus dieser Zeit finden sich Songs, die intertextuell mit dem Roman in Beziehung stehen, was jetzt im Einzelnen zu begutachten ist. Zudem gibt es auch vereinzelte, nach der Veröffentlichung des Romans, also nach 1989, entstandene und veröffentlichte Songs, die sich auf den Roman als Prätext beziehen und daher auch in den Blick zu nehmen sind.

2.2.4.1.1.1 „Mutiny“

Das 1983 aufgenommene und als EP veröffentlichte „*Mutiny*“ stellt das letzte Album der Birthday Party dar und weist zwei Songs auf, die Bezüge zum Roman erkennen lassen:

Zum einen der Song „*Mutiny In Heaven*“²⁵³, der zunächst hinsichtlich seiner sehr eigenen (Kunst)Sprache eine deutliche stilistische Parallele in der Sprache des Romans findet. Sowohl in diesem Song als auch in seinem Roman schreibt Nick Cave „*Ah*“ anstatt „*I*“ und „*mah*“ anstelle von „*my*“. Nur in diesem Song, aber ganz auf dieser Linie bleibend, begegnen noch „*seckon*“ statt „*second*“ und „*caint*“ statt „*can't*“. Zudem weist der Song hinsichtlich seiner gegen Ende begegnenden Latinismen²⁵⁴, die ebenfalls eine eigene Sprachvariante darstellen, eine Parallele zu dem Prosatext „*Black Pearl*“ auf, der weiter unten noch mal in den Fokus gerückt wird und sich zu Beginn des booklets zu „*From Her To Eternity*“ von 1984 findet. Diese in beiden Fällen artifizielle Sprache akzentuiert die Eigentümlichkeit dieser Kunstwerke. Sie demonstriert, dass die so geschilderten Vorgänge nicht alltäglich, sondern exzeptionell sind, was sich ebenfalls auf den Urheber dieser Texte beziehen lässt. Daneben gibt es im zweiten und dritten Drittel des Songs inhaltliche Parallelen zum Roman im Hinblick auf die beschriebene Szenerie, das Ambiente und Setting sowie die Details der Beschreibung. Im Einzelnen sind hier zu nennen: Das miese Wetter, die benannten Tiere wie Ratten, Ungeziefer und Läuse sowie die Geburt in ein unwohnliches Ambiente hinein. Damit wird in Song und Roman jeweils ein negatives Setting skizziert und verdeutlicht, das die schwierige Lebenssituation des lyrischen Ichs im Song bzw. des Protagonisten im Roman akzentuiert.

Zum anderen der Song „*Swampland*“, der zunächst hinsichtlich seiner Sprache ähnliche bis identische Eigentümlichkeiten aufweist: „*ah*“ und „*mah*“ und jetzt auch „*cum*“ statt „*come*“²⁵⁵. Dann begegnet mit diesem Song eine der ursprünglichen Keimzellen des Romans, was schon der Songtitel deutlich macht. Die hier skizzierte Situation repräsentiert den Ausgangspunkt des Romans, seine erzählerische, fiktionale Grundidee eines im Treibsand eines Sumpflandes versinkenden Ich-Erzählers, der sich zusätzlich von Henkern und Kopfgeldjägern als seinen potentiellen Mördern, die im Sumpfland Feuer legen, um ihn zu vernichten, verfolgt sieht.

²⁵³ Vgl. zu diesem Song den ersten Teil meines Beitrages zu „*Krankheit und Gesundheit bei Nick Cave*“. In: <http://www.theomag.de/72/ms2.htm> - aufgerufen am 29.07.2013.

²⁵⁴ Cave, Complete Lyrics, 74, Z. 52. 56 und 58: „(Ars infectio forco dio)“, „(Hail Hyppus Dermio Vita Rex)“ und „(Scabio Murem per Sanctum... Dio, Dio, Dio)“.

²⁵⁵ Aao, 75, z.B. Z. 1f., 5 und 7.

2.2.4.1.1.2 „From Her To Eternity“

Auf „From Her To Eternity“, dem 1. Album von Nick Cave and The Bad Seeds aus dem Jahr 1984²⁵⁶, finden sich zwei Songs mit intertextueller Relevanz im Hinblick auf den Roman:

Zunächst der Song „Well Of Misery“, der drei Bezüge zum Roman aufweist. Der deutlichste und gravierendste ist mit dem Objekt des Brunnens verknüpft und seiner Rolle bzw. Funktion. Hat dieser normalerweise – so auch überwiegend im biblischen Kontext – eine positive Konnotation und Symbolkraft im Sinne einer Wasserstelle, die Durst stillt und Leben spendet, so ist er in diesem Song schon von seinem Titel her negativ konnotiert. Der Brunnen im Song ist statt eines Lebensquells zu einem Ort des Todes und der Trauer mutiert. Hier wird nicht Wasser geschöpft, hier fallen vielmehr Tränen hinein²⁵⁷. Aus dem Wassereimer wird ein Gefäß des Kummers²⁵⁸ mit der zusätzlichen Funktion einer Totenglocke. Auch im Roman zeigt sich diese Mutation des Brunnens: hier ist es der Selbstmord von Rebecca Swift, der Frau des Predigers Sardus Swift, die sich aus Gram über ihre Unfruchtbarkeit im Dorfbrunnen erhängt, womit der Aufschrift an dem Brunnen: „Wünsche werden Wirklichkeit“²⁵⁹ Hohn gesprochen wird. In beiden Fällen zeigt sich, dass Nick Cave ein eher positiv besetztes Symbol quasi pervertiert, womit er die Perversion der jeweiligen Situation akzentuiert: Im Falle des Songs die für das lyrische Ich durch den Verlust der Liebe und Geliebten in seiner persönlichen Wahrnehmung pervers gewordene Welt. Und im Roman das ohnehin perverse, weil bigotte Setting in dem von der ukulitischen Sektenkolonie dominierten Ort.

Der zweite Bezug betrifft das Phänomen der offenen Frage: so wie im Roman offen bleibt, wodurch Euchrids Pa den Tod fand²⁶⁰, so ist es in diesem Song (wie übrigens sehr ähnlich auch in dem Song „Swampland“) die Frage, was ursprünglich passiert ist und zu dem evidenten Liebesverlust geführt hat: Die Geliebte hat den Erzähler verlassen, sie ist nicht mehr da und wird vermisst, aber steckt dahinter vielleicht sogar, dass er sie umgebracht hat? Diese offenen Fragen steigern die Spannung und verweisen darauf, dass nicht die korrekte Angabe des Grundes oder Täters das Entscheidende im Sinne des Interessanten für den Autor ist, sondern das Ergebnis mit seinen bruta facta von Leiden und Trauer.

Die letzte Parallele bezieht sich auf die theologische Ebene und dabei auf das für Nick Cave typische und signifikante Motiv, dass Gott mit den negativen Aspekten des menschlichen Daseins zusammengedacht, also eben nicht von ihnen abgetrennt wird. Das betrifft negative Erlebnisse und auch Empfindungen, es meint menschliche Taten und ebenso Ereignisse, die Menschen ungewollt widerfahren, ja sie heimsuchen. Stets gilt bei Nick Cave: „And God is never far away“²⁶¹. In „Well Of Misery“ zeigt sich dieses Phänomen darin, dass zweimal von Gott gesagt wird, er habe die Geliebte wie auch ihren (früheren) Partner, den Erzähler verlassen²⁶², womit hier nicht der liebe, weil die Menschen liebende Gott im Blick ist, sondern der

²⁵⁶ Vgl. meine ausführlicheren Interpretationen in Kap. 2.1.1.

²⁵⁷ Vgl. Cave, Complete Lyrics, 83, Z. 15: „... a tear that you let fall“.

²⁵⁸ Aao, Z. 10: „... a bucket full of sorrow“.

²⁵⁹ Nick Cave, Und die Eselin..., 66.

²⁶⁰ Vgl. hierzu das oben in Kap. 2.2.2.3 Ausgeführte.

²⁶¹ Cave, Complete Lyrics, 138, Z. 45.

²⁶² Aao, 83, Z. 5f. und 21f.

verlässende Gott, der urheberhaft mit der menschlichen Negativerfahrung der Einsamkeit zusammengedacht wird. Im Roman ist dieses Motiv fast schon omnipräsent, erlebt sich doch dessen Protagonist nicht nur als Außenseiter, Behinderter und Verfolgter, sondern auch als beständig von Gott Angesprochener, ja sogar in Dienst Genommener – bis dahin, dass er in seinem zunehmenden ‚Wahnsinn‘ meint und erlebt, von Gott als dessen Rächer eingesetzt zu sein und ergo einen Tötungsauftrag gegenüber Beth zu haben.

Weiter bietet der Titelsong „*From Her To Eternity*“ zwei Bezugspunkte zum Roman. Einmal die thematische Brücke, mit der erneut die beiden spannenden Dimensionen und Themenfelder Sehnsucht, Liebe und Erotik einerseits sowie Glaube und Spiritualität andererseits verbunden sind. Diese Themenbrücke zeigt sich besonders auffällig im Songtitel; im Roman sind hier die vier spirituell und erotisch aufgeladenen Angelophanien anzuführen²⁶³. Dabei geht es insgesamt um die Untrennbarkeit dieser beiden spannungsvoll aufeinander bezogenen Grunddimensionen des Menschseins, die in beiden Exempla akzentuiert wird.

Dann gibt es die eigenwillige Verwendung ein und desselben speziellen Motivs in diesem Song wie in einer Szene des III. Buches im Roman. Im Song ist die Situation die, dass der Erzähler sich in einem Raum direkt unterhalb der von ihm begehrtten Frau befindet. Diese weiß zwar nichts von ihm, steht aber unbewusst mit ihm in Berührungskontakt, als die heißen Tränen, die sie oben weint, durch die Risse in der Decke hindurch auf sein Gesicht weiter unten fallen, wo er sie mit seinem Mund auffängt²⁶⁴. Im Roman findet sich die fast gleiche Situation, als Beth den auf der Flucht vor seinen Verfolgern unter einer Brücke zusammengekauerten Euchrid aufsucht²⁶⁵. Sie identifiziert ihn dabei einmal mehr als Jesus, spricht ihn so an und weiht ihn in ihre Träume ein. Währenddessen weint sie und lässt eine Träne durch die Brückenplanken auf Euchrids Gesicht fallen, der sie trinkt und als süß empfindet. Und auch wenn Euchrid sich nicht zu erkennen gibt, so ahnt Beth in ihrer Sehnsucht doch instinktiv seine Nähe. Das Motiv der durch den Boden sickernden Träne(n) verdeutlicht so beide Male die unaufhaltsame Kraft der Sehnsucht. Auch wenn die jeweils beiden Personen nicht zusammenkommen (können), mittels der Träne(n) sind sie doch sinnlich fassbar verbunden.

2.2.4.1.1.3 „*The First-Born Is Dead*“

Auch das 1985 erschienene 2. Album von Nick Cave and The Bad Seeds „*The First-Born Is Dead*“²⁶⁶ enthält zwei Songs mit expliziter intertextueller Relevanz hinsichtlich des Romans:

Der 1. Song des Albums „*Tupelo*“ bietet von Inhalt, Setting und Motivik her eine deutliche Parallele zum Roman und hier speziell zu zwei seiner zentralen Passagen. Der Song beginnt mit der ausführlichen Beschreibung eines über Tupelo heraufziehenden Unwetters. Diese Beschreibung bedient sich klassischer apokalyptischer Metaphorik wie sie z.B. in der Rede

²⁶³ Vgl. dazu das unten in Kap. 2.2.5.2 Geschriebene.

²⁶⁴ Cave, *Complete Lyrics*, 84, Z. 8 - 11.

²⁶⁵ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 287 - 289.

²⁶⁶ Die eingehende Besprechung der auf dem Album enthaltenen Songs findet sich in Kap. 2.1.2 dieser Arbeit.

Jesu über die Endzeit in den synoptischen Evangelien²⁶⁷ zu finden ist. Das dort in Mk 13, 19 begegnende Stichwort von der „*Bedrängnis*“ wird hier bei Nick Cave plastisch illustriert. Ein Unwetter zieht herauf und es ist klar, dass es mit seinen Begleiterscheinungen von Starkregen und Sturm ein massives Vernichtungspotential in sich birgt. Dieses apokalyptische Motiv des beängstigenden Unwetters und seiner bedrohlichen Vorboten begegnet auch an prominenter Stelle im Roman, nämlich zu Beginn des I. Buches mit dem signifikanten Titel „*Der Regen*“, dessen 1. Kapitel komplett der Schilderung eines herannahenden und losbrechenden Unwetters dient²⁶⁸. Zwei Details verdeutlichen die weitgehende intertextuelle Beziehung des einen Textes in Gestalt des Songs zu dem anderen in Gestalt dieser Romanpassage: das eine ist die Personifizierung des Unwetters als „*The Beast*“²⁶⁹, dem in der deutschen Übersetzung des Romans das adäquate Wort „*Untier*“²⁷⁰ entspricht. Das andere ist die verschreckt durchdrehende Reaktion des Gauls im Song auf die „Unwetterwehen“²⁷¹, dem in der Romanpassage die vor Schreck erstarrende Reaktion Mules korrespondiert²⁷². Die Funktion dieser apokalyptischen Motive liegt sowohl im Song als auch im Roman darin, ein bedrohliches Setting zu kreieren, in das hinein sich die weitere Handlung ereignet. Zugleich wird durch den deutlichen Rückgriff auf biblische Motive ein geradezu biblischer Horizont für das Geschehen eröffnet und dieses auch in seiner religiösen bzw. theologischen Relevanz herausgestellt.

Die zweite inhaltliche Parallele betrifft das Motiv der Zwillinggeburt, bei welcher – siehe Albumtitel – der Erstgeborene stirbt, während der Zweitgeborene überlebt. Im Song ereignet sich diese Geburt während des Unwetters, im Roman hingegen wird sie im 1. Kapitel des Prologs berichtet. Der Zweitgeborene des Songs trägt die Verantwortung und Bürde eines Königs mit biblischen Erlöserzügen und lässt sich unschwer als der King of Rock’n’Roll, Elvis Presley, identifizieren. Der des Romans hingegen trägt eher die Züge eines Antihelden und die Bürde eines behinderten Außenseiters. Beiden aber kommt der Status eines Protagonisten zu.

Der hier anzuführende 2. Song des Albums „*Black Crow King*“ bietet mehrere Bezugspunkte zum Roman: zunächst sind da die Krähen, die im Song sozusagen als Untertanen des seltsamen Königs dienen und diesen damit zu einer Art Vogelscheuche degradieren. Gleichzeitig kommt ihnen eine das Geschehen begleitend-kommentierende Funktion zu: ist diese Funktion der Krähen im Roman schon von Anbeginn an in Richtung Todesboten fokussiert, so ist es im Song eher eine spottende Zuspitzung²⁷³, die mittels ihres Objektes gleichzeitig auf die nächste, ungleich gewichtigere Parallele verweist, das Motiv des Antihelden.

Im Roman ist es deutlich, dass der Protagonist keine Parallelen zu einem klassischen Romanhelden aufweist, sondern etliche Merkmale eines Antihelden: von seiner Behinderung über sein Elternhaus und Außenseiterdasein bis hin zu seinen voyeuristischen Tendenzen und seiner Paranoia. Kann man dort also fragen: was ist das für ein Protagonist? so drängt sich bei

²⁶⁷ Vgl. Mk 13 par.

²⁶⁸ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 49 - 54.

²⁶⁹ Cave, *Complete Lyrics*, 101, Z. 12f. und 16.

²⁷⁰ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 52.

²⁷¹ Cave, *Complete Lyrics*, 101, Z. 19.

²⁷² Nick Cave, *Und die Eselin...*, 51.

²⁷³ Cave, *Complete Lyrics*, 110, Z. 55: „*The crows are a-mocking*“.

diesem Song die parallele Frage auf: was ist das für ein König? Dieser „*Black Crow King*“ ist jedenfalls ein anderer King als der aus „*Tupelo*“. Er ist vielmehr ein König mit deutlich jesuanischen, leidenden, ja märtyrerhaften Zügen²⁷⁴ bis hin zu den Blutstropfen an den Stacheln der Dornenkrone. Das intertextuell parallele Motiv des Antihelden führt also direkt zu dem Motiv der Parallelisierung des Protagonisten mit Jesus.

Dieses im Roman häufige und für seine Theologie wichtige Motiv²⁷⁵ dient hier wie dort dazu, dem Leiden einen Sinn zu geben bzw. der eigenen geschundenen Existenz Dignität durch eine von Gott her zugesprochene Qualität des Daseins mitten im Leiden zu verleihen. Weiter begegnet auch in diesem Song das Motiv des herannahenden Regens und Gewitters, dem hier neben der unheilverkündenden auch eine letztlich kathartische Funktion zukommt.

Und schließlich taucht noch das auch im Roman mehrfach begegnende Motiv der Verfolgung eines Einzelnen durch eine Gruppe von ihm Nachstellenden²⁷⁶ auf, die offensichtlich nichts Gutes im Schilde führt. Da hier im Song kein Grund für die Verfolgung genannt wird, steigert sich das Bedrohungs- und Leidenspotential noch einmal mehr.

2.2.4.1.1.4 „Your Funeral, My Trial“

Auf dem 1986er Album von Nick Cave and The Bad Seeds „*Your Funeral, My Trial*“ finden sich drei Songs mit jeweils deutlichen intertextuellen Bezügen zum Roman²⁷⁷:

Es beginnt mit dem Eröffnungssong „*Sad Waters*“, in dem mit „*Mary*“²⁷⁸ eine Kindfrau begegnet, die als Figur und mit ihrer Rolle stark an Beth im Roman erinnert. Beide Male haben wir es mit einem kleinen, bezaubernden Mädchen zu tun, das mit seiner Anmut, Schönheit und seinem zauberhaften Wesen seine Umwelt in seinen Bann zieht. Aber wie schon die unterschiedlichen Sichtweisen auf Beth im Roman zeigen, die von den Ukuliten gottgleich verehrt und von Euchrid zwar begehrt, aber gleichzeitig dämonisiert wird, so verhält es sich auch mit der Darstellung von Mary im Song: das Bezaubernde ist ambivalent. Mary macht aus ihrem Verehrer eine Geisel = „*hostage*“²⁷⁹ mit verführter Seele und verzaubert sogar die Natur, indem sie quasi gottgleich das Wasser des Flusses in Wein verwandelt²⁸⁰. Die Funktion dieses Motivs liegt in der Akzentuierung der Ambivalenz eines eigentlich positiven Phänomens sowie darin, die Mehrdeutigkeit von Personen und Vorgängen zu betonen. Das Letztgenannte meint auch: das perspektivisch-subjektive Moment bei der Rezeption von Realität ist groß.

„*The Carny*“ heißt der hier beachtenswerte 2. Song des Albums mit drei Parallelen zum Roman. Deren erste ist in der Figur des Kleppers auszumachen, der im Song aufgrund seines Alters und Zustandes und vor dem Hintergrund des Verschwindens seines Besitzers vom Boss der Schaustellertruppe erschossen und anschließend vergraben wird. Dieses bemitleidenswer-

²⁷⁴ AaO, Z. 32 - 39.

²⁷⁵ Vgl dazu unten das eigene Kap. 2.2.5.3.

²⁷⁶ Cave, Complete Lyrics, 109, Z. 10 - 17.

²⁷⁷ Die eingehende Interpretation der Songs dieses Albums ist in Kap. 2.1.3 dieser Arbeit zu finden.

²⁷⁸ Cave, Complete Lyrics, 123, Z. 1 und öfter.

²⁷⁹ AaO, Z. 8.

²⁸⁰ AaO, Z. 14.

te Geschöpf erinnert an den nicht minder geplagten Gaul im Roman, der nach einem Kontakt mit Beth durchdreht, ins Sumpfland galoppiert und dort im Treibschlamm elend versinkt. Beide Pferde enden tragisch und tragen ein und denselben Namen: „*Sorrow*“²⁸¹.

Der im Song nach dem Verscharren von „*Sorrow*“ einsetzende, zerstörerische Regen repräsentiert die zweite Parallele zum Roman (sowie zu diversen weiteren Songs wie „*Tupelo*“ – siehe oben) und die am Ende vom Tod angelockten Krähen die dritte. Insgesamt gesehen ist hinsichtlich der intertextuellen Interdependenz zwischen diesem Song und dem Roman der folgenden Einschätzung des Nick-Cave-Biographen Ian Johnston zuzustimmen: „*For Cave as a songwriter it had become ever more difficult to disentangle himself from the mythological environment of his novel. His mournful narration of the tale of the Carny... could have sprung directly from the pages of And the Ass Saw the Angel in its depiction of universal suffering and misery, embodied in the death of the carnival’s ‘bow-backed nag’, Sorrow.*“²⁸²

Der 3. und letzte, hier in Augenschein zu nehmende Song dieses Albums ist dessen bemerkenswertester Titel „*Hard on for Love*“. Die hier begegnende Kombination von Liebe und Glaube, von erotisch-sexuellem Begehren einerseits und variierten Bibelziten aus Ps 23 andererseits, stellt eine deutliche Parallele zu den Angelophanien dar, die Euchrid im Roman erlebt und schildert und die in drei von vier Fällen eine Verknüpfung der erotischen und der spirituellen Dimension aufweisen²⁸³. Beides exemplifiziert die für Nick Cave und seine Theologie und Kunst typische Kombination aus Liebe und Erotik einerseits sowie Spiritualität und Glaube andererseits, wie sie beispielhaft auch in dem Song „*Brompton Oratory*“ von dem 1997er Album „*The Boatman’s Call*“²⁸⁴ deutlich auszumachen ist²⁸⁵. Ian Johnston sieht die intertextuelle Parallele zwischen diesem Song und dem Roman besonders in sprachlicher Hinsicht. Seines Erachtens – und ich denke, dass er wieder Recht hat – ist Nick Caves Sprachgebrauch in diesem Song wie ein Echo von Euchrids inneren Monologen zu verstehen²⁸⁶. Als Belegstelle hierfür führt er dieses, die beiden Ebenen und Dimensionen von Erotik und biblischer Spiritualität besonders eindringlich zusammenführende Songzitat an: „*I am his rod and his staff I am his sceptre and shaft And she is Heaven and Hell At whose gates I ain’t been delivered I’m gunna give them gates a shove*“²⁸⁷.

2.2.4.1.1.5 „Tender Prey“

1988 veröffentlichten Nick Cave and The Bad Seeds ihr Album „*Tender Prey*“²⁸⁸, das sowohl quantitativ als auch qualitativ den Höhepunkt der intertextuellen Interdependenz zwischen

²⁸¹ AaO, 124, Z. 14 und Nick Cave, *And The Ass...*, 175: „*Sorrow was his name*“.

²⁸² Ian Johnston, *Bad Seed*, 205f.

²⁸³ Besonders deutlich ist dies bei der 3. von Euchrid erlebten Angelophanie, siehe: Nick Cave, *Und die Eselin...*, 300 - 302.

²⁸⁴ Siehe hierzu unten Kap. 2.3.5.

²⁸⁵ Vgl. zur weitergehenden Interpretation dieser Verknüpfung das unten in Kap. 2.2.5.2 dazu Ausgeführte.

²⁸⁶ Ian Johnston, *Bad Seed*, 206.

²⁸⁷ Cave, *Complete Lyrics*, 129f., Z. 26 - 29.

²⁸⁸ Ich verweise wieder auf meine eingehendere Interpretation der Songs auf diesem Album in Kap. 2.1.4 dieser Arbeit.

dem 1. Roman und den Songs von Nick Cave repräsentiert. Dieses Album enthält von seinen insgesamt zehn ganze fünf Songs mit klaren intertextuellen Bezügen zum im Folgejahr seines Erscheinens publizierten Roman.

Den Auftakt des Albums und Höhepunkt dieser intertextuellen Selbstbezogenheit bildet der Nick Cave Referenzsong: „*The Mercy Seat*“. Begegnet hier doch die fast gleiche Ausgangssituation des lyrischen Ichs im Song und des Protagonisten und Ich-Erzählers im Roman sowie die damit einhergehende Bearbeitung ein und desselben Themas: die Reflexion eines Todeskandidaten über die Umstände seines Todes. Dazu gehört im Song mit seinem Monolog des Todeskandidaten auf dem elektrischen Stuhl vor allem die Behandlung der Schuld- und Wahrheitsfrage sowie die Auseinandersetzung mit Sterben und Tod unter besonderer Berücksichtigung der Angst davor. Im Roman mit seinem Monolog eines langsam im Treibschlamm versinkenden Todeskandidaten geht es mit der Erzählung seiner Lebensgeschichte um die Lebensumstände, die zu seinem speziellen Todes-Umstand in Form dieses Freitodes geführt haben. Gleichzeitig bieten beide mit der Behandlung dieses Themas einhergehend eine durchgängige, einmal songartige, einmal narrative Umsetzung der zentralen theologischen Aussage, die im Song so formuliert wird: „*And God is never far away*“²⁸⁹. Diese positiv formulierte stetige Nähe und Präsenz Gottes auch und gerade in negativ geprägten Lebenssituationen bis hin zum Sterben wird in Song²⁹⁰ und Roman beispielhaft durch die Parallelisierung von Erzähler bzw. Protagonist mit Jesus umgesetzt²⁹¹. Das ist ein deutlicher Hinweis auf das, was ich die spannende, also negative Erfahrungen explizit nicht exkludierende, sondern die spannungsvolle Ganzheit des Lebens in den Blick nehmende Theologie von Nick Cave nenne.

Neben dieser zentralen intertextuellen Parallele gibt es eine weitere, hier relevante: das Motiv des Katalogisierens. In der 4. Strophe des Songs interpretiert und katalogisiert der Todeskandidat Zeichen aus seiner Umgebung²⁹². Diese quasi buchhalterische Tätigkeit wirkt angesichts des Todes vordergründig bizarr. Genau betrachtet verbindet sich damit jedoch der Effekt, den seine Sammelleidenschaft in Kombination mit der katalogisierenden Ordnung seiner Objekte auch auf Euchrid im Roman ausübt²⁹³: dabei geht es um eine Halt gebende Struktur und Ordnung mitten im Chaos, worin sich auch die Sehnsucht nach Sinn finden lässt.

Der 2. Song von „*Tender Prey*“ mit dem Titel „*Up Jumped the Devil*“ weist ebenfalls intertextuelle Parallelen zum Roman auf: als erstes fällt dabei die formal-strukturelle wie inhaltliche Parallelität auf, dass in beiden Fällen ein Leben von der Geburt bis zum Tod aus der Perspektive eines Ich-Erzählers geschildert wird, wobei der Song naturgemäß einen Schnelldurchlauf bietet. Das mit der Hinrichtung endende Leben des Erzählers im Song wird dabei

²⁸⁹ Cave, Complete Lyrics, 138., Z. 45.

²⁹⁰ AaO, 137, Z. 9: „*The face of Jesus in my soup*“. Vgl. speziell dazu wieder meine Analyse in der eingehenden Behandlung dieses Songs in Kap. 2.1.4 dieser Arbeit.

²⁹¹ Vgl. zu diesem im Roman besonders häufigen und relevanten Phänomen und Motiv Kap. 2.2.5.3 dieser Arbeit.

²⁹² Cave, Complete Lyrics, 137., Z. 22 - 24.

²⁹³ Siehe hierzu pars pro toto die Beschreibung der gesammelten Objekte in Euchrids ‚Allerheiligstem‘: Nick Cave, Und die Eselin..., 146.

schon zu Beginn als „*wretched life*“²⁹⁴ bezeichnet, womit es dem Leben der Romanfigur Euchrid Eucrow als geschundener und einsamer, zunehmend paranoider Existenz nicht nachsteht.

Dann erinnert inhaltlich gesehen bereits die in der 1. Strophe des Songs geschilderte Geburt des Erzählers in ihrer skurrilen Brutalität an den Roman und dort speziell an die Gewaltausbrüche im Elternhaus des Protagonisten²⁹⁵. Die von Anbeginn des Lebens dieser wie zahlreicher anderer Figuren von Nick Cave präsente, lauende und bisweilen ausbrechende Gewalt zeigt deutlich, dass das Leben im Kosmos des Nick Cave stets lebensbedrohlich, riskant und so gefährlich wie gefährdet ist.

Dazu weist auch dieser Song wieder eine Parallelisierung des Erzählers mit Jesus auf, ein im Roman häufiges Phänomen und Motiv. Im Falle dieses Songs liegt die Parallelisierung im Vorgang des Nagelns bzw. Genagelt-Werdens, wobei es hier der Teufel ist, der das Gesicht des Erzählers an einen Pfosten nagelt²⁹⁶.

Der 4. Song des Albums, „*Watching Alice*“, deutet seine Parallele zum Roman bereits mit seinem Titel an, denn sie besteht in dem Voyeursmotiv. Ist es hier im Song offensichtlich eine Domina²⁹⁷, die vom Erzähler sehnsüchtig heimlich beobachtet wird, so taucht dieses Motiv im Roman mehrfach auf: Dort beobachtet Euchrid nicht nur die von ihm begehrte Prostituierte Cosey Mo, sondern auch seine Eltern, Beth und noch andere Personen seiner Umgebung. Die deutlichste Parallele ist natürlich die Beobachtung der Prostituierten, zumal sich hier die Funktion dieses Motivs am deutlichsten offenbart: die Partizipation eines Außenseiters an der vor allem sexuellen Attraktivität anderer Menschen aus seiner Umgebung, die ihm ansonsten unerreicht sind oder scheinen. Zum anderen kommt mit dem Voyeursmotiv das für Nick Cave typische Thema der unerfüllten Sehnsucht in den Fokus.

Der nächste Song „*Mercy*“ bietet eine intertextuelle Parallele zum Roman in Gestalt des Motivs der Einsamkeit in einer brutalen Natur. Hier begegnet in der 1. Strophe ein Mensch, der einsam, weil verlassen in einer brutalen winterlichen Natur nach Gnade schreit²⁹⁸. Das erinnert an Euchrid, der im Roman in der brutalen Natur des Sumpflandes einsam im Treibschlamm versinkt, was schon die 1. Szene des Prologs verdeutlicht.

Bleibt noch der Schlusssong des Albums „*New Morning*“, bei dem die Parallele zum Roman darin besteht, dass auch er etwas schildert, was im Roman häufig begegnet: eine Vision und Audition göttlichen Ursprungs. Kommt diesem doppelten Erleben göttlicher Präsenz und Einflussnahme in diesem Song eine schöpferische, neu machende Funktion im Gegenüber zu den vorherigen Erfahrungen von „*darkness and blood... sadness... [and] sorrow*“²⁹⁹ zu, so haben Visionen³⁰⁰ und Auditionen im Roman eher eine den geschundenen Protagonisten tröstend aufrichtende Funktion, die nicht zuletzt darin besteht, dass er einen Auftrag bekommt,

²⁹⁴ Cave, Complete Lyrics, 141, Z. 2.

²⁹⁵ Vgl. hierzu beispielhaft die Gewaltandrohung der Mutter gegenüber ihrem Sohn für den Fall, dass dieser auf die Idee kommen würde, das Zimmer seiner Eltern zu betreten: Nick Cave, Und die Eselin..., 60.

²⁹⁶ Cave, Complete Lyrics, 141, Z. 22.

²⁹⁷ Die Formulierung: „*Alice climbs into her uniform The zipper's on the side*“ legt diesen Schluss nahe. Siehe. aaO, 147, Z. 17f.

²⁹⁸ Vgl. aaO, 148, Z. 1-11.

²⁹⁹ AaO, 159, Z. 20-22.

³⁰⁰ Diese begegnen im Roman in der Gestalt oder Form der Angelophanien, siehe hierzu unten Kap. 2.2.5.2.

was er als seinem Leben Sinn gebend empfindet³⁰¹. In beiden Fällen geht es letztlich um eine Verbindung zwischen Mensch und Gott, die Sinn mitten im Unsinn, Chaos und Leiden stiftet.

2.2.4.1.1.6 Einzelne, nach dem 1. Roman entstandene Songs

Der 1. der drei hier noch in den Blick zu nehmenden Songs ist der Schlusssong auf dem 1990er Album von Nick Cave and the Bad Seeds „*The Good Son*“ und trägt den Titel „*Lucy*“. Er enthält zwei intertextuelle Parallelen zum Roman, deren erste das Motiv der verlorenen, vergangenen Liebe und des daran leidenden lyrischen Ichs ist:

*„Last night I lay trembling
The moon it was low
It was the end of love
Of misery and woe“*³⁰².

Dieses bei Nick Cave häufiger anzutreffende Motiv³⁰³ des Verlusts einer geliebten Person, das auch die Unklarheit über den Grund dieses Verlustes beinhalten kann, begegnet im Roman dergestalt, dass der Totschlag an Cosey Mo, der von Euchrid verehrten und begehrten Ortsprostituierten, für ihn eben diesen Verlust und damit Schmerz bedeutet.

Die zweite intertextuelle Parallele zwischen „*Lucy*“ und dem Roman besteht in dem Motiv oder auch der Gattung der Erscheinung oder Vision. In der 2. Strophe von „*Lucy*“ heißt es:

*„Then suddenly above me
Her face buried in light
Came a vision of beauty
All covered in white“*³⁰⁴.

Wie im Roman ist die nicht mehr gegenwärtige Geliebte mittels einer Vision ganz nahe. Im Roman ereignet sich diese Nähe durch die von Euchrid erlebten Angelophanien, hier im Song ist zwar nicht von einem Engel die Rede, aber das Phänomen der Erscheinung oder Vision ist evident und sorgt hier wie dort für Trost und Besänftigung inmitten des Verlustszenarios.

Bei dem zweiten, intertextuell mit dem Roman verknüpften Song aus der Zeit nach 1989 sind die Bezüge noch zahlreicher und deutlicher. Es handelt sich um den Eröffnungssong des 1992er Albums „*Henry’s Dream*“ mit dem Titel: „*Papa Won’t Leave You, Henry*“, der im Hinblick auf seine Motivik und Besonderheiten klar und intensiv von Nick Caves Roman und seiner so eigenen Welt beeinflusst ist.

Als erstes ist dabei das Motiv und Thema der in beiden Fällen geradezu ausufernden und fast omnipräsenten Gewalt zu nennen. Im Roman ist dies in weiten Teilen die Gewalt, die dem Protagonisten angetan wird und auf die er mit Gegengewalt reagiert. In diesem Song ist es die

³⁰¹ Vgl. hierzu insbesondere Nick Cave, Und die Eselin..., 301.

³⁰² Cave, Complete Lyrics, 183.

³⁰³ Vgl. nur die beiden Songs „*Cabin Fever*“ und „*Well of Misery*“ von dem 1984er Album „*From Her To Eternity*“.

³⁰⁴ Cave, Complete Lyrics, 183.

überall lauernernde und oft ausbrechende Gewalt, die dem „Sänger auf einer Odyssee durch die moderne, verdorbene Welt“³⁰⁵ begegnet, ja ihn förmlich anspringt:

*„It's the rainy season where I'm living
Death comes leaping out of every doorway
Wasting you for money, for your clothes
And for your nothing
Entire towns being washed away
Favelas exploding on inflammable spillways
Lynch-mobs, death squads, babies being born without brains
The mad heat and the relentless rains
And if you stick your arm into that hole
It comes out sheared off to the bone“*³⁰⁶.

Diese Gewalt so deutlich zu benennen und zu beschreiben ist bei Nick Cave häufig geradezu eine Notwendigkeit und zugleich eine Obsession. Beides erklärt sich von daher, dass Nick Cave in großer Ehrlichkeit die negativen Aspekte, Tiefen und Dimensionen des irdischen, menschlichen Daseins aufzuzeigen und eben nicht zu verschweigen bemüht ist, weil sie zum Leben dazugehören und sich an der Haltung ihnen gegenüber entscheidet, wie erwachsen meine Herangehensweise an das Leben und vor allem auch den Glauben ist. In diesem Song hat die geschilderte Gewalt auch einen autobiographischen Anhaltspunkt, lebte Nick Cave doch zur Zeit seiner Entstehung im brasilianischen São Paulo.

Das zweite, den Song mit dem Roman verbindende Motiv, ist das des sintflutartigen Dauerregens und seiner vernichtenden Kraft. Auch hier ist der autobiographische Hintergrund und Bezug im Hinblick auf den Song mit der Regenzeit in Brasilien evident. Für den Roman sei nur neuerlich an dessen I. Buch erinnert.

Als drittes begegnet erneut das Motiv der Erinnerung an eine nicht mehr und dann eben doch anwesende Frau. Im Roman betrifft dies Cosey Mo in ihrer sehnsuchtsvollen Bedeutung für Euchrid. Im Song ist es eine namenlose Liebste, deren Geist durch die 2. Strophe weht:

*„Well, it reminded me of her face
Her bleached and hungry eyes
...
But the ghost of her still lingers on
Though she's passed through me and is gone“*³⁰⁷.

Dann gibt es im Song eine an den Prediger Abie Poe im Roman erinnernde Figur eines ebenfalls verrückten Predigers:

*„I passed beside the mission house
Where that mad old buzzard, the reverend,
Shrieked and flapped about life after you're dead“*³⁰⁸.

³⁰⁵ Maximilian Dax, illustrated biography, 132.

³⁰⁶ Cave, Complete Lyrics, 190.

³⁰⁷ AaO, 188.

³⁰⁸ AaO, 187.

Und schließlich findet sich auch in diesem Song wieder eine Vater-Sohn-Beziehung von herausgehobener Bedeutung³⁰⁹. Hier taucht diese Beziehung beständig im Refrain auf, der im Gegenüber zu der brutalen und grausamen Welt die Zusage der Beständigkeit des paternalen Beistandes an die Adresse des Sohnes gerichtet enthält und wiederholt:

*„Papa won't leave you, Henry
Papa won't leave you, Boy
Papa won't leave you, Henry
Papa won't leave you, Boy
Well, the road is long
And the road is hard
And many fall by the side
But Papa won't leave you, Henry
So there ain't no need to cry“³¹⁰.*

So wie im Roman die doppelte Vater-Sohn-Relation einmal im Blick auf Euchrid und seinen Vater Ezra begegnet und dann auch im Blick auf Gott und seinen ‚Knecht‘ Euchrid, der sich selber häufiger mit dem Gottessohn Jesus Christus parallelisiert³¹¹, so atmet auch der Song zumindest implizit den zweiten Teil dieser doppelten Relation. Gleichzeitig gibt es 1992, im Jahr der Veröffentlichung dieses Songs, noch den weiteren biographischen Anhaltspunkt für dieses Motiv, dass Nick Cave inzwischen selber Vater eines Sohnes geworden ist. Bei der Verwendung dieses Motivs durch Nick Cave spielt auf jeden Fall stets die Dimension von Trost und Beistand eine zentrale Rolle, bisweilen dann zusätzlich die Dimension der Fortführung oder Verwirklichung bzw. Vollendung des vom Vater Begonnenen durch den Sohn so wie es in dem Essay *„The Flesh Made Word“*³¹² der Fall ist.

Der 3. und letzte, jetzt noch anzuführende Song *„Crow Jane“* ist auf dem 1996er Album *„Murder Ballads“* zu finden. Hier besteht der intertextuelle Bezug in der Namensgleichheit zwischen der Mörderin im Song und dem Rufnamen von Euchrids Mutter Jane Crowley im Roman³¹³. Dabei gibt es neben dem Namen noch eine Parallelität zwischen den beiden Frauen(figuren), nämlich die Gewalttätigkeit und den Hass, im Falle der Songheldin aus Rache, das andere Mal aus Trunksucht. So steht dieser Name als Synonym für Gewalttätigkeit und belegt ob seiner späteren Weiterverwendung für die Titelheldin einer Murder Ballad, wie intensiv Nick Cave auch Jahre nach dem Abschluss der Arbeit an seinem Roman noch in dessen eigener Welt mitsamt ihrer Terminologie und der Eigenheiten ihrer Figuren gefangen war.

³⁰⁹ Vgl. hierzu das in Kap. 2.2.2.3 Geschriebene.

³¹⁰ Cave, Complete Lyrics, 187.

³¹¹ Vgl. Kap. 2.2.5.3.

³¹² Siehe Nick Cave, King Ink II, London 1997 (im Folgenden: Nick Cave, King Ink II), 137 – 142 und meine Behandlung dieses Textes in Kap. 2.2.4.1.2 und 3.1.1 dieser Arbeit.

³¹³ Siehe Nick Cave, Und die Eselin..., 34.

2.2.4.1.2 Intertextuelle Verweise und Bezüge in Texten von Nick Cave

2.2.4.1.2.1 „Black Pearl“

Der erste der beiden hier zu behandelnden Texte von Nick Cave bildet zusammen mit dem Song „Swampland“³¹⁴ die Keimzelle des Romans. Es handelt sich um einen kurzen Prosatext mit dem Titel „Black Pearl“, der ursprünglich zusammen mit den Songtexten auf der inneren Plattenhülle des Albums „From Her To Eternity“ abgedruckt war. Heute ist der Text entweder über das der Collector’s Edition des Albums von 2009 beigegebene Faksimile des Originals der inneren Plattenhülle zugänglich oder in der ersten Publikation der (Song-)Texte von Nick Cave: „King Ink“³¹⁵. Eine deutsche Übersetzung von Werner Schmitz, von dem auch die Übersetzung des Romans stammt, ist in der bilingualen Ausgabe von „King Ink“³¹⁶ enthalten.

Der Text bietet die Ausgangssituation des Romans, wie sie dessen Prolog darstellt. Dabei beschreibt ein erzählerisches „Wir“ eine auf der Seite liegende, langsam in einem Schlammloch versinkende Gestalt, deren sichtbares Auge die ‚Schwarze Perle‘ ist. Während die Sonne versinkt, stellt das lyrische Wir fest, dass der dunkle Schlamm ein Näherkommen an die einem Schalentier ähnelnde Gestalt verunmöglicht. Und während die nächtliche Szenerie rund um das Schlammloch immer bizarrer und surrealer anmutet, wird gleichzeitig deutlich, dass die zum Wir geformte Gruppe nicht etwa Hilfestellung und Rettung im Schilde führt, sondern vielmehr Gewalt, Totschlag durch Brandstiftung im Schlammland und Rache.

Es gibt zahlreiche intertextuelle Bezüge und Parallelen zum Roman: Da ist primär die Parallelität hinsichtlich der Ausgangssituation. Dazu zählt auch das gesamte Setting des kurzen Prosatextes wie des Prologbeginns im Roman und vieler weiterer Romanpassagen, die das langsame, todbringende Versinken des Protagonisten im Treibschlamm beschreiben bzw. als erzählerischen Ausgangspunkt nutzen, sowie die Beschreibung der Szenerie, die in beiden Fällen als bedrückend bis gespenstisch anmutend eingeordnet werden kann.

Die zweite Parallele bezieht sich auf die changierende Erzählperspektive: Im Roman wechselt diese zwischen dem Ich des Protagonisten und einem quasi neutralen Blick- und Erzählwinkel. Allerdings gibt es im direkten Anschluss an den allerersten kurzen Abschnitt des Prologs eine Passage, die aus der Wir-Perspektive geschrieben ist, wobei es sich hier um das Wir der den Sterbenden in den Fokus nehmenden Krähen handelt. Das „Wir“ in „Black Pearl“ changiert hingegen zwischen nicht klar benannten Vögeln, die aber wegen der Vorliebe für den Leckerbissen („Black Pearl“!) des Auges gemeint sein können, dem pluralis maiestatis des Erzählers, dem Zusammenschluss von Erzähler und Lesepublikum und schließlich der Gruppe der den im Schlamm Versinkenden Verfolgenden.

Der dritte Bezugspunkt zwischen beiden Texten betrifft die Sprache und hier das Phänomen der Kunstsprache: im Roman ist damit die spezielle Schreib- und Ausdrucksweise bestimmter Wörter wie „Ah“ statt „I“ im Blick, im Falle des kurzen Prosatextes dessen Beginn, der in einer Art Küchenlatein verfasst ist. In beiden Fällen wird so die Eigen- und Besonderheit

³¹⁴ Vgl. hierzu oben das Ende von Kap. 2.2.4.1.1.1.

³¹⁵ Nick Cave, King Ink, 79 – 81.

³¹⁶ Nick Cave, King Ink – aus dem Englischen von Werner Schmitz (im Folgenden: Cave, King Ink bilingual), Ravensburg 1991, 91 - 93.

des jeweiligen Textes und seines Inhalts auch formal akzentuiert, so dass eine Korrespondenz von Form und Inhalt im Sinne der Eigentümlichkeit zu konstatieren ist.

Dann ist da die markante Parallele im Hinblick auf die jungen Mädchen. Aus der Keimzelle des Motivs und der Figur eines kleinen, unschuldig und heilig anmutenden Mädchens in „*Black Pearl*“ wird im Roman die Figur der Beth in ihrer Ambiguität entwickelt.

Schließlich ist die Ausstattung zu nennen, die neben dem auch „*Sicheln*“³¹⁷ beinhaltenen Waffenarsenal in Händen der Verfolger im Prätex *„Black Pearl“* auch weitere typische Details wie massig rinnenden Speichel oder dreckverklebte Haare voller Tierkot umfasst. Details, die der Autor im Roman bei der Beschreibung des zunehmend paranoiden Protagonisten im III. Buch mit besonderer Akribie und Vorliebe ausgiebig schildert.

2.2.4.1.2.2 „*The Flesh Made Word*“

1996 schrieb Nick Cave den Essay „*The Flesh Made Word*“, den er für eine Radiosendung der BBC aufnahm³¹⁸. Der Text findet sich in der zweiten Publikation seiner Texte unter dem Titel „*King Ink II*“³¹⁹. Nick Cave bezieht sich hier auf seinen Roman als Prätex und schreibt aus der Rückschau über diesen. Er erklärt dessen Entstehung biographisch damit, dass er den unerfüllten Traum seines früh verstorbenen Vaters, ein Buch bzw. einen Roman zu schreiben, aufgenommen und realisiert habe. Dabei zeigt sich eine multiple Vater-Sohn-Relation, die gleichsam einen intertextuellen Bogen von der biblischen Überlieferung über die Entstehung des Romans bis hin zur Rückschau darauf spannt: Es geht ja einerseits um Gott, den Vater, und um seinen Sohn Jesus Christus, andererseits um Nick Cave und seinen Vater, aber schließlich auch um den Romanhelden Euchrid Eucrow, der seine Existenz auch einem Schöpfer oder Autor, also Urheber verdankt so wie auch seine Lebensaufgabe, sein Auftrag, auf die Inspiration und Indienstnahme Gottes zurückgeführt wird. Wie Christus das Werk seines Vaters fortgeführt, dessen fehlgeleitete Vorstellungen korrigiert habe, so hat Nick Cave den nicht realisierten Lebenswunsch seines Vaters aufgenommen und vollendet:

„Christ, the son, came as an individual, the word made flesh, to set right the misguided notions of His Father... Christ came to right the wrongs of His Father. ... He came with the gift of language, of love, of imagination. ... Christ is the imagination, at times terrible, irrational, incendiary and beautiful – in short, God-like.

And so, like Jesus, there is the blood of my father in me, and it was from him, that I inherited... a love of literature, of words.“³²⁰

Unter der am Ende des Essays dargelegten theologischen Prämisse, dass Gott die Menschheit als Medium braucht, um seine Göttlichkeit durch unsere Sprache, Kommunikation und Fantasie fließen lassen und so im Schwange, im Lebensspiel halten zu können, kommt Nick Cave zu dieser dezidiert und explizit theologischen Erklärung für die Entstehung seines Romans:

³¹⁷ AaO, 92. Nota bene das spätere Mordwerkzeug, mit dem Euchrid Beth nach dem Leben trachtet.

³¹⁸ Vgl. zu diesem Essay insgesamt meine ausführlichere Analyse in Kap. 3.1.1 dieser Arbeit.

³¹⁹ Nick Cave, *King Ink II*, 137 – 142.

³²⁰ AaO, 140f.

„Through us God finds His voice, for just as we need God, He in turn needs us. God found life through my father ... reciting his favourite literature, but died in the desk drawer that contained those pages, the first painful contractions of his stilborn [sic!] dreams. My father asked me what I had done to assist humanity and at twelve years old I could not answer. I now know. Like Christ, I too come in the name of my father, to keep God alive.“³²¹

Intertextuell aufschlussreich und relevant ist zudem, was Nick Cave in diesem Essay über die Sprache seines Romans schreibt: Er charakterisiert sie als den dialektischen Dialekt seines stummen Protagonisten, dessen Stimme oder eben Nicht-Stimme, womit er sehr schön die unmögliche Möglichkeit der Sprache eines Stummen auf den Punkt bringt:

„The story, set in the American South and told through the voice or non-voice of Euchrid Eucrow, was written in a kind of a hyper-poetic thought-speak, not meant to be spoken – a mongrel language that was part-Biblical, part-Deep South dialect, part-gutter slang, at times obscenely reverent and at others reverently obscene.“³²²

Schließlich gibt es in diesem Essay noch die intertextuelle Parallele zum Roman, die darin besteht, dass es in beiden Fällen eine evidente Parallelisierung des Protagonisten Euchrid Eucrow mit Jesus gibt. Im Roman³²³ besteht diese vorwiegend in einer Selbstparallelisierung mit dem leidenden und hingerichteten und damit historischen Jesus. Im Essay handelt es sich um eine vom Autor, von außen vorgenommene Parallelisierung des Protagonisten mit einem fiktiven, weil als verstummt vorausgesetzten Jesus. Denn hier interpretiert Nick Cave die Entwicklung und das Ende seines Romanhelden als folgerichtigen Weg in eine zornige Explosion aufgrund der Unmöglichkeit zu reden: „Euchrid like a blocked pipe, bursts. For me, Euchrid is Jesus struck dumb, he is the blocked artist, he is internalized imagination become madness.“³²⁴

2.2.4.2 Intertextuelle Bezüge in Werken anderer Urheberschaft

In diesem Abschnitt sollen jetzt kurz ein paar Hinweise auf weitere Bezugspunkte für Nick Caves 1. Roman außerhalb seines eigenen Werkes und der Bibel als zentraler Bezugsquelle, die im nächsten Unterkapitel in den Blick genommen wird, gegeben werden.

Der Nick Cave Biograph Ian Johnston benennt – allerdings ohne jeglichen Beleg – als einflussreiche Quelle für Nick Caves Roman die Biografie des psychotischen Mörders Joseph Kallinger, geschrieben von Flora Rheta Schreiber mit dem Titel „The Shoemaker“³²⁵. Im Gegensatz zu Schreibers Annahme, Kallingers Morde seien vor allem durch die Prägung seiner horrenden Kindheit zu erklären, interessiert sich Cave nach Johnston angeblich weniger für die Taten dieses Mörders als vielmehr für dessen eigentlich banale Existenz und seine verdrehten Gedankengänge, die ihm selber vollkommen logisch erscheinen und als Rechtfertigung seiner Taten dienen. „It was these characteristics which Cave invested in his central character.“³²⁶

³²¹ AaO, 142.

³²² AaO, 141.

³²³ Vgl hierzu meine dezidierten Ausführungen in Kap. 2.2.5.3.

³²⁴ Nick Cave, King Ink II, 141f.

³²⁵ Ian Johnston, Bad Seed, 162.

³²⁶ Ebd.

Von der Atmosphäre und dem Schauplatz des Romans her denken etliche Rezensenten und Kritiker an typische Beispiele für Southern Gothic-Literature, bevorzugt von in diesem Genre aktiven US-amerikanischen Autoren wie William Faulkner und Flannery O'Connor. Pars pro toto sei hier Manuel Bonik mit seiner 1991 in der ZEIT erschienenen Rezension der deutschen Ausgabe von Nick Caves Roman unter dem Titel: „Der Popkönig als Schriftsteller – Tod und Blut und Rock'n'Roll“³²⁷ zitiert: „Die fiebrige Atmosphäre läßt das Ukulele [sic!] Valley wie Tupelo irgendwo in den amerikanischen Südstaaten vermuten. Hitze, Ungeziefer und andere Umstände bestimmen ein Szenario schwül-schwarzer Morbidezza, das Caves Roman manchen Vergleich mit Faulkners ‚The Sound and the Fury‘ eingebracht hat.“³²⁸

Carol Hart geht in ihrem Essay zu Nick Caves Roman noch einen Schritt weiter, indem sie den Nachweis zu führen versucht, dass und wie intensiv Nick Cave in seinem Roman typische Phänomene, Strukturen, Manierismen und Absonderlichkeiten der ‚Gothic‘-Literature aufgreift, modifiziert und variiert³²⁹. Dabei bezieht sie sich jedoch fast exklusiv auf Sekundärliteratur über Gothic-Literature sowie auf von ihr angeführte Tendenzen innerhalb dieses Genres und seinen Mainstream. Gegen Ende ihres Essays relativiert sie ihre Aussagen jedoch – unwissentlich oder zumindest unbeabsichtigt? – durch die folgende Erkenntnis:

„... Cave takes the reader into fresh narrative territory, albeit bleak territory where, ordinarily, angels might fear to tread. The test of a good novel lies in its ability to open up a new or different world to the reader. And the Ass Saw the Angel achieves this by opening up a world that is fragmented as it is chaotic and as sinister as it is tender. Yet it also succeeds in opening up a world that is also strangely recognizable. Eucharist's world...“³³⁰.

Eine interessante intertextuelle Einzelparallele begegnet am Ende der ersten von vier im Roman berichteten Angelophanien: der ob der Wucht und Überraschung seiner ersten Begegnung mit seinem Engel erschöpfte Eucharist lehnt an einem „schleimigen Stamm in der winzigen Lichtung“³³¹ des Sumpflandes und erblickt eine Feder, die „aussah wie ein von oben kreiselnd herabfallendes Messer“³³², das sich durch sein Hemd hindurch in sein Herz herabsenkt und bohrt. Diese wohl aus den Schwingen des Engels stammende Feder erinnert in dieser perspektivischen Einstellung zum einen an das bedrohliche Motiv des Damoklesschwertes, zum anderen aber auch an den berühmten Dolch-Monolog von Shakespeares Macbeth: „Is this a dagger, which I see before me...?“ Beide Bezüge akzentuieren die Bedrohlichkeit des Szenarios sowie die tödliche Ernsthaftigkeit dessen, was als Auftrag noch auf den Protagonisten zukommt. Und dass sich die zum Messer mutierte Feder ins Eucharists Herz senkt, zeigt zudem: Es geht um existentiellen und emotionalen Ernst.

Nicht mehr im eigentlichen Wortsinne intertextuelle, sondern gleichsam intermediale Bezugspunkte im Hinblick auf die Tatsache, dass hier ein anderes Medium ins Spiel kommt, finden sich schließlich noch in den jeweiligen Eröffnungssequenzen zweier Filme aus dem

³²⁷ <http://www.zeit.de/1991/15/tod-und-blut-und-rock-n-roll> - aufgerufen am 12.09.2010.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Carol Hart, 97 - 108, insbesondere 104 – 107.

³³⁰ AaO, 107.

³³¹ Nick Cave, Und die Eselin..., 45.

³³² AaO, 46.

Spätwerk des englischen Regisseurs Alfred Hitchcock, worauf ich bereits in Anm. 16 dieses Gesamtkapitels hingewiesen habe. Dort findet sich auch der Hinweis auf den dann wieder im engeren Sinne intertextuellen Bezugspunkt in Gestalt der Figuren der drei Hexen („*Three witches*“) in Shakespeares Drama „*Macbeth*“, an die man sich durch Nick Caves Krähenbrüder im Prolog seines Romans erinnert fühlen kann.

2.2.4.3 Intertextuelle Bezüge auf die Bibel

Bevor im nächsten Kapitel die eigene Theologie dieses Romans und seines Autors eingehend analysiert wird, ist jetzt der breit gefächerte Katalog intertextueller Bezugnahmen auf die Bibel in diesem Roman inventarisierend und interpretierend in den Blick zu nehmen.

Da sind zunächst das Bibelzitat des Buchtitels aus 4. Mose 22, 23 und die biblische Geschichte von Bileam und seiner Eselin, die dem Engel des HERRN begegnen, der dieses Zitat entnommen ist, und die als abgedruckter Text noch vor dem Prolog des Romans positioniert ist. Damit setzt Nick Cave seinen Roman insgesamt in einen biblischen Bezugsrahmen und sensibilisiert seine Leserschaft von Anbeginn an dafür, dass das hier Erzählte fundamentale Aspekte der *conditio humana coram deo* berührt und traktiert³³³.

Bereits das 1. Kapitel des Prologs im Roman enthält, direkt nach der Geburt Euchrids und seines erstgeborenen und unmittelbar verstorbenen Zwillingsbruders angesiedelt, apokalyptische Diktion und Motivik, wenn von der Ankunft des Jüngsten Gerichts mit den klassischen apokalyptischen Zutaten wie Gewitter und Erdbeben die Rede ist³³⁴. Die im 3. Kapitel des Prologs begegnende Fortsetzung der Geburtsgeschichte bietet dann eine Parallelformulierung zum ersten biblischen Schöpfungsbericht in 1. Mose 1: „*Und aus Tagen wurden Nächte und aus Nächten Tage.*“³³⁵ Beides zusammen verleiht der Geschichte früh eine quasi biblische Relevanz, wird doch auf diese Art vermittelt: Das, worum es hier geht, hat existentiellen, anthropologisch wie theologisch relevanten Tiefgang. Nicht Belustigung und Unterhaltung sind hier angesagt, sondern die Grund- und Basisthemen des Menschseins inklusive seiner Abgründe.

In diese Richtung geht auch der nächste biblische Bezug des Romans: es handelt sich dabei um einen Abschnitt aus der Vorgeschichte, der Biographie von Euchrids Vater Ezra, die im 4. Kapitel des Prologs entfaltet wird. Und zwar wird hier in quasi biblischer Erzählweise und Diktion – bemerkenswerterweise noch verstärkt durch das imitierte Schriftbild des typisch biblischen, 2-spaltigen Drucks dieser Passage – die Flucht Ezras aus seinem Elternhaus mit Maultier, Bibel und Waffe berichtet und der Verlust seines linken Ohres im Suff³³⁶.

Die nächste biblische Analogie in genau diesem erzählerischen Kontext hat die Sintflutgeschichte als Bezugspunkt und weist folgende, aufschlussreiche Veränderungen auf, die den morbid-moribunden inhaltlichen Schwerpunkt der Romanhandlung implizieren und antizipie-

³³³ Die weiteren Aspekte und Details dessen, was die Bileam-Geschichte funktional, anthropologisch und theologisch für diesen Roman bedeutet, sind in Kap. 2.2.5.1 aufgeführt.

³³⁴ Vgl. Nick Cave, *Und die Eselin...*, 16.

³³⁵ AaO, 25.

³³⁶ AaO, 32f.

ren: aus der Taube, die Noah in der biblischen Geschichte auf Erkundungsflug schickt³³⁷, wird hier im Roman eine Krähe und aus dem Zweig im Schnabel der zurückkehrenden biblischen Taube wird bei Nick Cave ein schwarzer Knochen. Der Friedensbote mutiert so zum Todesboten und das Lebenszeichen zum Todessymbol.

Im Kontext der ersten von vier Angelophanien, die Euchrid im Roman widerfahren, gibt es deutliche Anspielungen auf drei Bibelstellen. Doch zunächst wird hier das biblische Motiv und der entsprechende Terminus des „*Allerheiligsten*“³³⁸ im Tempel, das einmal im Jahr zu betreten das alleinige Privileg des Hohepriesters war, aufgenommen, wenn Euchrid den Ort des Sumpflandes zu seinem „*Allerheiligsten*“ werden lässt und als solches deklariert. Damit verknüpft sich eine dialektische Ambivalenz dergestalt, dass das Sumpfland als verbotener Ort für die Majorität gleichzeitig Trost und Allerheiligstes für den Protagonisten repräsentiert, der durch die Wahl dieses biblischen Terminus in den Rang eines Hohepriesters rückt, der allein Gott im „*Allerheiligsten*“ nahe sein darf. Eine stärkere Akzentuierung der herausgehobenen Stellung Euchrids im Gegenüber zu Gott und in dessen Nähe ist kaum vorstellbar.

Die drei Bibelstellen, auf die im Verlauf der Schilderung dieser ersten von Euchrids Angelophanien angespielt wird, sind nun: zuerst Joh 1, 1 über die Formulierung: „*Am Anfang war nur ein geflüstertes Wort.*“³³⁹ Damit wird die Angelophanie als Schöpfungsakt, als Initiation akzentuiert und Euchrid als exklusiver, hohepriesterlicher Empfänger von Gottes Wort.

Dann Jes 43, 1 einmal durch das Rufen von Euchrids Namen und weiter durch die Variation des dort und auch sonst sehr häufig in der Bibel begegnenden: „*Fürchte dich nicht!*“³⁴⁰ in der Form von „*Hab keine Furcht*“³⁴¹. Dies zeigt: Es geht um Euchrid persönlich, der hier quasi getauft, namentlich, also persönlich ernst und damit auch in Dienst genommen wird.

Schließlich: Das durch den Engel im Roman und sein Erscheinen verursachte Flüstern, „*Flattern*“ und „*Wehen*“³⁴² erinnert an die in der Geschichte von Elia am Horeb geschilderte Präsenz Gottes als „*ein stilles, sanftes Sausen*“³⁴³ und schlägt damit eine Brücke zwischen Angelo- und Theophanie sowie zwischen Spiritualität und Erotik.

Zu Beginn des I. Buches im Roman wird der heraufziehende, unwetterhafte Regen in apokalyptischer Diktion beschrieben, die stark an das entsprechende Repertoire in Mk 13 par. erinnert, mit dem dort die messianischen „*Wehen*“³⁴⁴ als Präludium der Parusie Christi geschildert werden. Dabei werden die Vorzeichen des herannahenden Bösen in der Natur wie in der Tierwelt deutlich spürbar und intuitiv wahrgenommen, wenn hyperaktive Ameisen, nervöse Krähen und ein grotesk schreiendes Maultier neben der pulsierenden, von peitschenden Trommelschlägen erfüllten Luft die Szenerie bestimmen³⁴⁵. Mit der Beschreibung der im An-

³³⁷ Siehe 1. Mose 8, 8ff.

³³⁸ Vgl. 2. Mose 26, 34 und 1. Kön 6, 16 sowie 8, 6.

³³⁹ Nick Cave, Und die Eselin..., 45.

³⁴⁰ Jes 43, 1a.

³⁴¹ Nick Cave, Und die Eselin..., 45.

³⁴² Beide Male: Ebd.

³⁴³ 1. Kön 19, 12.

³⁴⁴ Mk 13, 8b.

³⁴⁵ Vgl. Nick Cave, Und die Eselin..., 49 – 51.

gesicht des heranziehenden Unwetters vor Schreck versteinerten und an „Salzsäulen“³⁴⁶ erinnernden Eltern Euchrids wird hier auf die alttestamentliche Geschichte von Lots Frau angepielt, die im Ungehorsam gegen eine Anordnung der Engel auf das Vernichtungsspektakel von Sodom und Gomorra zurückblickt und deshalb „zur Salzsäule“³⁴⁷ erstarrt. Die Zitation der „Löwengrube“³⁴⁸ illustriert sodann das Bedrohungspotential dieses Unwetters. In eine ähnliche Richtung geht dessen Titulierung als „Sintflut“³⁴⁹, wobei damit noch stärker die reale Vernichtung und der Charakter des Regens als Gottes Strafgericht akzentuiert werden.

Im zweiten Jahr des sintflutartigen Dauerregens ereignet sich der Angriff eines wilden Hundes auf Mule. Die Eselin der Familie Eucrow ist von diesem Angriff so verletzt, dass Euchrids Pa sie schon begraben will. Doch Euchrid beruhigt und heilt sie mit einem engelsgleichen Blick in ihre Augen, der (im englischen Original wie in der deutschen Übersetzung) den Titel des Romans gebiert: „*And The Ass Saw The Angel*“³⁵⁰. Dieses Spiel mit dem Romantitel verschiebt zum einen die Rollenaufteilung hinsichtlich der Adaption der Bileamgeschichte durch den Autor für diesen Roman³⁵¹. Zum anderen wird so deutlich, dass Euchrid, der im Verlauf des Romans zum Mörder und Selbstmörder mutiert, gleichzeitig auch über engelsgleiche kreative Heilkraft verfügt, also keinesfalls eindimensional aufgefasst werden darf.

Im 10. Kapitel des I. Buches begegnet inmitten der Geschichte von Abie Poe, die mit der Episode von der durch ihn angezettelten Taufkarawane zum Zwecke der läuternden Bußübung ihren ersten Höhepunkt erlebt, eine kurze Beschreibung dieses selbsternannten Gottesmannes durch den Ich-Erzähler Euchrid, die in den Spott mündet, jener „*wähnte, seine durchnäßten formlosen langen Unterhosen seien zumindest aus Kamelhaar gewirkt*“³⁵². Diese die Beschreibung Johannes des Täufers in Mk 1, 4 - 8 aufnehmende Beschreibung Abie Poes spiegelt dessen Selbsteinschätzung und Hybris als rigider Rächer, der im Auftrag Gottes die tätige Buße und Reue zu predigen und initiieren habe.

Im II. Buch des Romans führt Nick Cave eine neue literarische Untergattung ein: „*DIE KLAGELIEDER EUCHRIDS DES STUMMEN*“³⁵³. Damit verwendet er von der Bezeichnung und dem Inhalt dieser Textpassagen her die intertextuell klar identifizierbare, biblische Gattung des Klageliedes, das vor allem im Psalter und dort besonders häufig in der Untergattung des Klageliedes des Einzelnen³⁵⁴ begegnet. Inhaltlich geht es bei diesen vier stets aus der Ich-Perspektive des Protagonisten geschilderten Klageliedern vor allem um den Rückblick des langsam durch Versinken im Sumpfland Sterbenden auf erlittene Pein und Demütigung anhand konkreter Beispiele wie der Vergewaltigung des 14jährigen. Intertextuell gesehen kommt diesen Klageliedern gleichsam eine Brückenfunktion zu, verknüpfen sie doch die vor allem im AT beheimatete und von Nick Cave hier aufgenommene Klage-tradition mit der im

³⁴⁶ AaO, 52.

³⁴⁷ 1. Mose 19, 26.

³⁴⁸ Nick Cave, Und die Eselin..., 52, sowie Dan 6, 8.13 und 17.

³⁴⁹ Nick Cave, Und die Eselin..., 62, sowie 1. Mose 6, 17 und öfter.

³⁵⁰ Nick Cave, And The Ass..., 68, sowie Nick Cave, Und die Eselin..., 72.

³⁵¹ Siehe dazu unten Kap. 2.2.5.1.

³⁵² Nick Cave, Und die Eselin..., 95.

³⁵³ AaO, 138 – 140, 144, 149f. und 152f.

³⁵⁴ Vgl. pars pro toto nur den von Jesus am Kreuz zitierten Ps 22.

weiteren Verlauf des Romans stetig wichtiger werdenden und häufiger begegnenden Parallelierung des Protagonisten mit dem vor allem leidenden Jesus des NTs³⁵⁵, der – wie Mk 15, 34 belegt – ja genau diesen Brückenschlag selber praktizierte.

Im 13. Kapitel des II. Buches gibt es das singuläre Phänomen eines fingierten Bibelzitats und zwar inmitten einer längeren reflexiven Passage, die ihren Sitz im Leben des Protagonisten während einer seiner Beobachtungsphasen hat: „*Ich saß allein auf der Höhe des Hangs, der hinter der Hütte zu den Zuckerrohrfeldern hin abfiel. ... zusammengekauert, beobachtete ich das Tal.*“³⁵⁶ Im Zuge dieser Beobachtung und eingestreuten Reflexion entdeckt und beobachtet Euchrid auf der Straße auch Beth, die ihn „*Worte des Propheten Jesaja*“³⁵⁷ erinnern und anführen lässt, deren Spezifikum darin besteht, dass sie sich nicht als biblische Prophetenworte verifizieren lassen, auch wenn sie von Diktion und Stil her rein theoretisch solche sein könnten, selbige also imitieren oder kopieren. Das angebliche Bibelzitat enthüllt dabei auf der oberflächlichen Ebene das ebenfalls angebliche wahre, nämlich boshafte Wesen von Beth. Das Faktum des als fingiert enttarnten Bibelzitats akzentuiert hingegen nachhaltig den Geisteszustand des Protagonisten, der je länger desto mehr dem ‚Wahnsinn‘ anheimfällt und von der Vorstellung bis Einbildung überwältigt wird, Beth habe boshafte, betrügerisch verführerische Absichten. Diese Einbildung aber ist ihm selber nicht also solche bewusst.

Gegen Ende des II. Buches lässt sich dann im Anschluss an den Totschlag von Euchrids Vater an seiner Frau eine neu gewonnene Eintracht zwischen Vater und Sohn konstatieren. Dabei kommt es unter anderem zu der ergreifenden Szene, in der Pa seinem Sohn Ps 58 vorliest, dessen Inhalt – es handelt sich um einen Rachepsalm gegen die Gottlosen – Euchrid in seinem Innersten aufwühlt³⁵⁸. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass dieser Psalm nach dem Verständnis des Protagonisten an dieser Stelle der Handlung doppelt angemessen zu sein scheint: einmal kann er zur Rechtfertigung des vollzogenen Totschlags an Ma herangezogen werden und dann auch a priori als Rechtfertigung von Euchrids noch folgenden Taten als Rache an den Gottlosen im Auftrag Gottes dienen.

Das III. Buch des Romans bietet dann noch folgende, intertextuell bemerkenswerte Bezüge auf die Bibel: Nach dem Tod und Begräbnis seines Pas verbringt Euchrid Tage und Nächte auf dessen Grabhügel liegend. Dabei vernimmt er „*das Gemurmel der Toten*“³⁵⁹, die in quasi biblischen Worten oder Sätzen mit ihm sprechen. Aus deren Stimmen heraus vernimmt er die Stimme Gottes, deren Ehrfurcht gebietendes Tönen ihn an Ps 29 erinnert und die ihn in direkter Ansprache als „*Knecht*“³⁶⁰ in Dienst nimmt. Dabei dient die indirekte Wiedergabe eines Ausschnitts von Ps 29 zur Akzentuierung des Faktums der Audition, der Indienstnahme und konkreten Beauftragung Euchrids durch Gottes direkte Ansprache. Aufschlussreich ist hier, wie die Dinge, in diesem Falle die Stimmen, ineinandergreifen: Das *Gemurmel der Toten*

³⁵⁵ Vgl. zu dem letztgenannten Punkt das in Kap. 2.2.5.3 eigens Ausgeführte.

³⁵⁶ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 180.

³⁵⁷ AaO, 184.

³⁵⁸ Siehe Nick Cave, *Und die Eselin...*, 197ff.

³⁵⁹ AaO, 216.

³⁶⁰ Ebd.

bildet sozusagen den Nährboden für die volltönende Stimme Gottes – beides geht ineinander über, auch wenn Euchrid selber meint, es differenzieren zu können.

Weiter findet sich in einer späteren Passage das intertextuell relevante Phänomen einer Parallelformulierung zu einem Bibeltext: Während Euchrid einmal mehr Beth heimlich besucht und belauscht, wird er Ohrenzeuge eines von ihr gesprochenen Gebets, das deutliche Parallelen zu dem in Lk 1, 46 - 55 zu findenden Gebet der schwangeren Maria, dem Magnifikat, aufweist. Zudem findet sich in diesem Gebetstext mit der Formulierung: „*Möge der Heilige Geist über mich kommen*“³⁶¹ auch eine klare Anspielung auf Lk 1, 35. Beides zusammen enthüllt, dass und wie intensiv Beth von den sie umgebenden und prägenden ukulitischen Frauen als erwählt und heilig wie Maria, die Mutter Jesu, angesehen wird. Ein mittels dieser intertextuellen Anspielung auf die entsprechend relevanten Bibeltexte aus Lk 1 deutlicher Vorabhinweis auf die sich im Epilog endgültig offenbarende, ihr von diesen Frauen zugeschriebene Funktion, Gebärerin des Christus redivivus zu sein.

Bleibt noch anzuführen der Hinweis auf 4. Mose 35, 18f. im Kontext der sich um die Hobo-Frau Queenie rankenden Einschubgeschichte inmitten des III. Buches³⁶². Dieses Bibelzitat, eine Anweisung zur Bestrafung eines Mörders durch die Todesstrafe, dient Euchrid hier zur Rechtfertigung seines Mordes an dem Hobo Kike, der zuvor den erst im Rahmen dieser Einschubgeschichte als Abie Poe identifizierten anderen Hobo totgeschlagen hat. Euchrid weiß sich somit als Diener Gottes „ – *sogar ohne auf den Auftrag gewartet zu haben.*“³⁶³ Er spürt deutlich die Gegenwart Gottes in seiner verlassenen Kirche als Schauplatz dieses tödlichen Geschehens und macht diese Präsenz an der Musik und dem Gesang der „*Seraphim*“³⁶⁴ fest, die als engelsgleiche Himmelswesen in der Berufungsvision des Propheten Jesaja den Thron Gottes umgeben und bewachen, wie es in Jes 6, 1ff. geschildert wird.

2.2.5 „Ich bin ein glückloser Bastard. Weiß Gott.“³⁶⁵ - Intention und Theologie

In dem sich jetzt anschließenden Schlusskapitel der Behandlung von Nick Caves 1. Roman in dieser Arbeit soll es um die im engeren oder expliziten Sinne theologischen Aspekte, Themen und Sachverhalte gehen. Dabei werden zunächst die drei diesbezüglich zentralen Motive des Romans eingehend in Augenschein genommen, bevor die Intention des Autors unter besonderer Berücksichtigung der Spezifika dieses Romans und insbesondere seiner hier dokumentierten Theologie untersucht wird.

³⁶¹ AaO, 240.

³⁶² Siehe aaO, 267ff.

³⁶³ AaO, 269.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ AaO, 144.

2.2.5.1 „...ob seine Stummheit etwa eine notwendige Vorkehrung sei“³⁶⁶ - Das Motiv der Bileam-Geschichte

Durch den Romantitel bedingt, der ein wörtliches Zitat von 4. Mose 22, 23a darstellt, und durch die Zitation der kompletten Eselin-Episode aus der Bileam-Geschichte als Prä- und Paratext noch vor dem Beginn des Romanprologs ist deutlich, dass dieser Teil der Bileam-Geschichte, nämlich 4. Mose 22, 23 – 31, und die in ihm begegnenden Figuren eine entscheidende Rolle in diesem Roman und für sein Verständnis, seine Interpretation spielen.

Bevor ich diese spezielle Eselin-Episode in ihrer flankierenden und fundierenden Funktion für den Roman eingehend in den Blick nehme, will ich aber vorweg vier Stellen des Romans benennen und interpretieren, die sich ebenfalls auf Figuren, Formulierungen und Folgerungen dieser Episode beziehen:

Zunächst muss erwähnt werden, dass es im Roman selber ein Maultier gibt, das den schlichten Gattungsnamen „Mule“³⁶⁷ trägt und dessen erste Erwähnung im Rahmen von Euchrids familiärer Vorgeschichte angesiedelt ist³⁶⁸. Die Funktion von „Mule“ als Lastenesel von Euchrids Pa, der quasi zur Familie gehört, Fallen und gefangene Tiere transportiert, weist eine formal-funktionale Analogie zur Eselin in der Bileam-Geschichte auf, die zunächst vor allem die Funktion hat, ihren Herrn, Bileam, zu transportieren.

Dann gibt es³⁶⁹ im II. Buch des Romans eine kurze Episode, in deren Verlauf das Bibelzitat des Romantitels erneut angeführt wird, hier aber mit einem interessanten Rollenwechsel, der den Blick in Richtung Doppeldeutigkeit des Romantitels lenkt. Ist es auf das Ganze des Romans gesehen klar, dass die Analogie zwischen den Figuren der biblischen Geschichte und denen aus Nick Caves Roman so verteilt ist, dass Euchrid als Protagonist des Romans im Hinblick auf die sehr spezifische Grundeigenschaft des eigentlichen Stummseins mit der Eselin der Bileam-Geschichte zu parallelisieren ist, so verhält es sich in dieser Episode so, dass er in die Rolle des Engels schlüpft³⁷⁰. In eben dessen Auge schaut das verletzte Tier hier und erholt sich so.

Kurz vor dem Ende des I. Buches gibt es eine Stelle, an der Nick Cave seinen Protagonisten mit dem Bibelzitat des Romantitels spielen lässt. Die Erscheinung der nach der Attacke des Mobs doch noch lebenden, verhüllten Cosey Mo auf dem Dorfplatz lässt Euchrid an die Illustration in einem Buch denken, dessen Titel er nicht vollständig erinnert. Die von ihm angeführten Varianten des Titels: „Das Buch hieß Der Bengel des Herrn oder Der Esel auf dem Engel oder sowas ähnlich Schmutziges“³⁷¹ sind gleichzeitig Varianten des Romantitels, wobei die erste mit dem Wort „Bengel“ gleichzeitig auf die zweite Bedeutung des englischen Wortes „ass“ hinweist, das sowohl die Eselin als auch das abgekürzte „asshole“ meinen kann.

Schließlich begegnet noch eine Passage kurz vor dem Ende des II. Buches, die chronologisch nach dem Tod von Ma in der Phase des innigen Verhältnisses zwischen Euchrid und

³⁶⁶ AaO, 192.

³⁶⁷ AaO, 38 und öfter.

³⁶⁸ AaO, 32.

³⁶⁹ Wie oben in Kap. 2.2.4.3 bereits erwähnt und ausgelegt.

³⁷⁰ Siehe Nick Cave, Und die Eselin..., 72.

³⁷¹ AaO, 119.

seinem Pa angesiedelt ist. Dieser erzählt seinem Sohn aus seinem bewegten Leben und kann doch seine Trauer um Ma und seine „*Reue ... über die Ungeheuerlichkeit seiner Tat*“³⁷² nicht verbergen. Euchrid wünscht sich erneut, sprechen zu können und betet dafür vergeblich zu Gott. Ob dieser Vergeblichkeit wird er fast an seinem Glauben irre, zumal er sich weiter als „*auserwählten Soldaten des Herrn*“³⁷³ versteht. Letztlich jedoch führt ihn dieses Hadern mit Gott zu der tiefen theologischen Spekulation, ob sein Stummsein „*etwa eine notwendige Vorkehrung sei*“³⁷⁴, also die *conditio sine qua non* dafür, die Fähigkeit für das Empfangen von Gottes Wort, für das Gewähr werden seiner Offenbarung, zu besitzen! Dies genauso wie bei der eigentlich stummen Eselin aus 4. Mose 22, die über die Fähigkeit verfügt, den Engel des Herrn sehen, in seiner Herkunft und Funktion erkennen zu können, dessen Vorhandensein Bileam als ihrem Herrn solange verborgen bleibt, bis Gott ihm gezielt die Augen öffnet. Dies führt zu der theologischen Konklusion im Sinne dessen, was Paulus in 1. Kor 1, 26 – 29 darüber ausführt, wen Gott warum beruft und erwählt, und die besagt: Das Gering-, Anders- oder Beeinträchtigt- bzw. Behindert-Sein und damit auch das Außenseiterdasein bedeutet oder beinhaltet die Chance oder sogar Prämisse einer besonderen Beziehung zu Gott!

Hinsichtlich des Verständnisses und der Interpretation der Eselin-Episode aus 4. Mose 22, 23 – 31 insgesamt im Rahmen dieses Romans und in Beziehung dazu ist folgendes zu sagen. Zunächst ist im Hinblick auf die biblische Geschichte selber zu konstatieren, dass es eine dreifache Aktivität des HERRN in ihr gibt:

1. Der „*Engel des HERRN*“ stellt sich Bileam und seiner Eselin in den Weg. Das passiert dreimal, wobei 4. Mose 22, 31 verdeutlicht, dass nur die Eselin den Engel überhaupt sehen kann.
2. Nach der 3. Angelophanie und anschließender Züchtigung der Eselin durch Bileam öffnet der HERR den Mund der Eselin, die im Gespräch mit Bileam auf ihre bis dato treuen Dienste verweist, ohne den Engel zu erwähnen – als ob sie genau weiß, also wohl wissend, dass Bileam diesen ja nicht sehen konnte!
3. Nachdem Bileam die bis dahin treuen Dienste seiner Eselin konzidiert hat, öffnet der HERR seine Augen, so dass jetzt auch Bileam den Engel erkennen kann.

Im Vergleich zwischen dieser biblischen Eselinnenepisode und dem Roman fallen drei gewichtige Parallelen zwischen der Eselin einerseits und Euchrid andererseits ins Auge:

1. Beide sind recht eigentlich stumm.
2. Der Eselin öffnet der HERR den Mund, Euchrid hingegen sozusagen der vorliegende und in der Abfolge des Buches auf dieses Bibelzitat in ihm folgende Roman. Das Schreiben, die Verschriftlichung seiner Geschichte öffnet Euchrid also gewissermaßen den Mund.
3. Die Eselin hat drei Angelophanien in dieser biblischen Episode, die sich allesamt kurz nacheinander ereignen. Euchrid in diesem Roman noch mehr, nämlich genau fünf³⁷⁵.

³⁷² AaO, 191.

³⁷³ AaO, 192.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Dazu mehr unten im nächsten Kap. 2.2.5.2.

Gleichzeitig verdeutlicht der oben in Bezug auf Bileam genannte 3. Punkt: Um den Engel des HERRN sehen, um Gottes Willen und Handeln erkennen zu können, braucht es ggf. Unterstützung. Wie im Falle Bileams das Eingreifen Gottes selber, der Augen, Herzen und bei der Eselin sowie in gewisser Weise auch bei Euchrid verschlossene Münder zu öffnen vermag. Oder Imagination, also Vorstellungskraft und Fantasie, auch im Sinne der Öffnung, der Bereitschaft für Gott, sein Wort, seine Weisung. Oder schließlich ein Dokument und Sprachrohr wie diesen Roman, der aufzeigt, wie Euchrid sein Handeln als Ausführung von Gottes Willen versteht, wobei sein Verständnis jedoch eventuell auch als religiöse Einbildungskraft aufzufassen ist.

In diesem Kontext ist auch das Bibelzitat des Romantitels aufschlussreich: Lässt sich „*And The Ass Saw The Angel*“ doch sowohl mit „*Und die Eselin sah den Engel*“ übersetzen als auch mit „*Und der Arsch/das Arschloch sah den Engel*“. Mit der zweiten Übersetzungsvariante des englischen Wortes „*ass*“ ist eine klare Anspielung auf Euchrid gegeben, die nahelegt, diesen nicht als moralisch völlig integer zu verstehen. Hier ist vielmehr seine Entwicklung hinein in den ‚Wahnsinn‘ und damit verbunden seine mörderische Tätigkeit im Blick.

Schließlich gibt es im intertextuellen Vergleich der Angelophanien in der biblischen Geschichte einerseits und dem Roman andererseits noch diese signifikante Differenz: Der Engel, den die Eselin in der Bileamgeschichte sieht, ist der Engel des HERRN, also spirituell zu verstehen. Der Engel jedoch, der Euchrid mehrfach im Roman erscheint, ist neben seiner spirituellen Relevanz und göttlichen Provenienz zumindest auch, wenn nicht sogar primär erotisch zu verstehen, da er deutlich die Züge von Cosey Mo trägt. Damit ist evident, dass sich hier die für Nick Cave so oft so typische Verbindung, ja Vermischung der spirituellen und erotischen Dimension zeigt. Spiritualität und Erotik ergänzen sich, bedingen sich, beziehen sich aufeinander und steigern sich wechselseitig. Womit die Brücke zum folgenden Kapitel geschlagen ist.

2.2.5.2 „... als deine Hüterin bin ich dir gesandt“³⁷⁶ - Das Motiv der Angelophanie

Der Roman „*Und die Eselin sah den Engel*“ kennt zwei Engel: zum einen den weißen Marmorengel, der das Denkmal für den Propheten Jonas Ukulore auf dem Stadtplatz, dem „*MEMORIAL SQUARE*“³⁷⁷ in Ukulore Valley ziert und stummer Zeuge sowohl des Auftauchens von Beth ist, die als Baby von ihrer Mutter Cosey Mo dort niedergelegt wird³⁷⁸, als auch des Anschlags auf sie, den Euchrid dort verübt³⁷⁹. Zum anderen einen Engel, der dem Protagonisten fünfmal an entscheidenden dramaturgischen Knotenpunkten des Romans erscheint. Diese für Intention und Theologie relevanten Angelophanien sind nun eingehender zu untersuchen.

Die 1. Angelophanie ereignet sich im Schlusskapitel des Prologs, wo ihr die dramaturgische Funktion der Gelenkstelle zwischen Prolog und restlichem Roman zukommt, in dessen drei Büchern sich die weiteren Angelophanien ereignen. Im Sumpfland, konkret in seinem dortigen

³⁷⁶ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 45.

³⁷⁷ AaO, 20.

³⁷⁸ AaO, 120f.

³⁷⁹ AaO, 314 – 316.

Refugium, das er als „*Allerheiligstes*“³⁸⁰ bezeichnet, erlebt Euchrid seine premierenhafte Angelophanie, die sich quasi in Etappen über mehrere Tage hin vollzieht: vom geflüsterten Wort zu Beginn, über das „*Flattern*“³⁸¹ bis hin zur deutlich an Jes 43, 1 erinnernden, Tage später erfolgenden Aussprache seines Namens und schließlich die Epiphanie einer weiblichen Engelsgestalt, die ihn direkt anspricht.

Bei dieser 1. Angelophanie zeigen sich bereits durchgängig wichtige Elemente dieses Motivs im Roman: die weibliche Identifizierbarkeit des Engels, der hier allerdings noch nicht die deutlichen Züge der von Euchrid begehrten und verehrten Cosey Mo trägt, die Verknüpfung von Vision und Audition, die im Zweifelsfalle sehr bewusst nicht trennscharfe Zusammenfügung von Angelo- und Theophanie und schließlich die Verbindung von Spiritualität und Erotik in einem dialektischen in- und miteinander Verwoben-Sein.

Schon diese 1. von Euchrids Angelophanien weist klare Züge einer Theophanie auf, die sich nicht nur³⁸², aber vor allem in den Bibelstellen zeigen, auf die hier rekurriert wird: Joh 1, 1, womit der Initiationscharakter dieser Angelophanie akzentuiert wird. Jes 43, 1, womit der persönlich auf Euchrid zugeschnittene Charakter in den Fokus rückt. Schließlich 1. Kön 19, 12, womit die Zärtlichkeit dieses Engels und dahinter stehend Gottes hervorgehoben wird. Deutlich im Vordergrund dieser Angelophanie steht zudem das inkludierte Element der Audition, das neben der ausdrücklichen Ansprache Euchrids durch die Nennung seines Namens auch einen zweifachen Zuspruch enthält: Der weibliche Engel beteuert Euchrid seine Liebe und die Tatsache, dass sie ihm als seine „*Hüterin*“³⁸³ gesandt sei, was Gott als Urheber des Geschehens impliziert. Dieser Zuspruch schließt mit „*Hab keine Furcht*“³⁸⁴ zudem eine nur marginale Variation der klassischen biblischen Einleitungsformel göttlicher Rede aus dem Munde seiner Boten ein, die da lautet: „*Fürchte dich nicht*“³⁸⁵.

Insgesamt stehen bei dieser Angelophanie Element, Figur, und Erscheinung des Engels im Vordergrund. Der göttliche Anteil ist eher hintergründig impliziert, durch Anspielungen auf und Zitate von biblischen Bezugstexten jedoch gut identifizierbar. Die Funktion dieser 1. Angelophanie erkenne ich in dieser zweifachen Zuspitzung: einerseits wird hiermit auf die Besonderheit Euchrids bis hin zum Auserwähltsein verwiesen. Andererseits wird diese dialektische Ambivalenz deutlich: Er ist allein und doch nicht allein, ein Außenseiter und doch oder gerade eben ein von Gott und seinem Engel geliebter und beauftragter Mensch.

Die 2. Angelophanie findet statt im 18. von insgesamt 21 Kapiteln des I. Buches im Roman. Dramaturgisch gesehen handelt es sich erneut um eine Gelenkstelle, diesmal kurz vor dem Beginn des II. Buches und kurz nach der am Ende des 17. Kapitels des I. Buches evidenten bitteren Erkenntnis Euchrids, dass er Cosey Mo ein zweites Mal verloren hat.

³⁸⁰ AaO, 45. Vgl. zu dieser 1. Angelophanie auch das oben in Kap. 2.2.4.3 zu dieser Textstelle Ausgeführte.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Auch das Phänomen des mit den Angelophanien verbundenen, sie begleitenden gleißenden Lichts, wie es z.B. bei den Ostergeschichten im NT eine Rolle spielt, ist hier zu nennen.

³⁸³ Nick Cave, Und die Eselin..., 45.

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Vgl. z.B. Jes 43, 1.

Die Bedingung der Möglichkeit dieser intensiv und im wahren Sinne handfest erotischen Angelophanie hat ihren Grund darin, dass Euchrid den entsprechenden Bedarf anmeldet: „*Da verlangte er nach seinem Engel, und fortan erstrahlte alles in einem ultramarinen Licht*“³⁸⁶. Euchrid als Adressat oder Zielperson der Angelophanie ist demnach imstande, die Epiphanie seines Engels selber zu steuern oder heraufzubeschwören.

Die spirituelle Dimension ist bei dieser Angelophanie auffällig stark in den Hintergrund getreten: so gibt es hier weder eine biblische Anspielung noch gar eine Audition. Allerdings begegnet mit dem wieder gleißenden, raumgreifenden Licht, das die Erscheinung des Engels begleitet, erneut ein typischer Begleitumstand einer biblischen Theophanie. So lässt sich insgesamt gesehen auch hier wieder von der für Nick Cave typischen Verknüpfung von Erotik und Spiritualität sprechen. Das Ende dieses die Angelophanie schildernden Kapitels verdeutlicht dann durch das Erwachen Euchrids in seinem Zimmer, das im Kontrast zu seinem eingangs des Kapitels geschilderten Aufenthaltsort im Sumpfland steht, zudem, dass hier die Dimension von Vision und Traum eine entscheidende Rolle spielen – zwei Aspekte, die auch in zahlreichen biblischen Geschichten wichtige Strukturelemente repräsentieren oder als Gattungen der Begegnung mit Gott bzw. seinen Engeln, also Boten, von zentraler Relevanz sind.

Die Funktion dieser 2. Angelophanie mit ihrer starken Akzentuierung des erotisch-handgreiflichen Aspekts liegt darin, dem Protagonisten Zuspruch, Trost und Beistand bis hin zur körperlich-materiellen Greifbarkeit zu spenden, also die bittere Erkenntnis des neuerlichen Verlustes von Cosey Mo zu lindern. Oder in Aufnahme des zur Funktion der 1. Angelophanie Gesagten: es geht einmal mehr darum zu verdeutlichen, dass Euchrid allein, aber dann eben doch nicht allein ist, anders gesagt: zugleich allein und nicht allein.

Vor der 3. Angelophanie gibt es im 5. Kapitel des II. Buches ein Intermezzo³⁸⁷: Euchrid beschreibt sein „*Allerheiligstes*“ im Sumpfland mit einem Überblick über seine dort gesammelten und aufbewahrten Schätze. Inmitten dieser Beschreibung erwähnt er summarisch die Erscheinungen seines Engels an diesem Ort inklusive ihrer handfest erotischen Komponente.

Die Verknüpfung von Erotik und Spiritualität offenbart sich in diesem Falle durch die im unmittelbaren Anschluss an die hier summarische Schilderung der Angelophanien erzählten Auditionen Gottes, die Euchrid von seinen negativen Emotionen befreien, ihn stärken und ihm im Sinne einer Arkandisziplin „*besonderes Wissen*“³⁸⁸ über sich selbst und andere enthüllen. Hier zeigt sich somit eine besondere Nähe der beiden Dimensionen von Erotik und Spiritualität, und zwar darin, dass beide auf eine offensichtlich ähnliche bis gleiche Funktion der Stabilisierung und der Erwählung des Protagonisten und zugleich Delinquenten aus der Masse im Hinblick auch auf die Ausstattung mit einer spezifischen Funktion und Mission abzielen.

Nach der eher zufälligen, aber nichtsdestotrotz bitteren Zerstörung seines Heiligtums im Sumpfland erlebt Euchrid dann – offensichtlich durch den Lavendelduft aus den dort gelagerten und jetzt vernichteten Hinterlassenschaften Cosey Mos angeregt – eine 3. Angelophanie,

³⁸⁶ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 123.

³⁸⁷ AaO, 145ff, besonders 146.

³⁸⁸ AaO, 147.

die neben der Vision des deutlich an sie erinnernden Engels auch eine von ihr ausgehende Audition enthält³⁸⁹. Dabei erscheint ihm der weibliche Engel „und schwebte über all der Entweihung, und ihre Schwingen wedelten die verstreuten Opfertgaben zu einem Haufen ... zusammen, und dann verschlang das alles ein jähes Feuer, das vom Boden aufknisterte und bis an die Spitzen ihrer Flügel leckte.“³⁹⁰ Im direkten Anschluss erlebt Euchrid eine Audition durch den zu ihm sprechenden Engel, der ihm mitteilt, er müsse seinen Feind kennen, was funktional eine weitere Hinführung zu seinem Auftrag bedeutet.

Auch bei dieser 3. Angelophanie werden wieder Spiritualität und Erotik ineinander verwoben, anders gesagt: sie überlagern sich bei gleichzeitiger Vorherrschaft der erotischen Dimension. Denn „sie“³⁹¹ trägt mit den „Schwingen“³⁹² oder Flügeln sowohl die Züge eines Engels als auch mit den „feuchten schwellenden Brüste[n], ... bemalten Lippen und Nägel[n] und ... Augen mit den schweren Lidern“³⁹³ die Züge von Cosey Mo.

Neben der erwähnten Hinführung zu Euchrids Auftrag besteht die Funktion dieser Engelserscheinung vor allem in der Vergewisserung des Beistands für ihn vor dem aktuellen Hintergrund einer gravierenden Verलusterfahrung.

Mit der 4. und vorletzten Angelophanie ist deutlich die Klimax dieses Motivs und ein dramaturgisch herausragendes Ereignis im Ganzen des Romans gegeben. Dies zeigt sich zunächst an Länge und Intensität dieser Engelserscheinung und ihrer Schilderung. Weiter an der besonderen Titulierung des Engels, einmal als „Mein lange vermißter Schutzengel“³⁹⁴, dann als „meine geflügelte Gotteserscheinung“³⁹⁵. Diese Titel verdeutlichen die besondere Relation zwischen Engel und Protagonist, aber auch die aufgehobene Trennlinie zwischen Angelo- und Theophanie. Dritter und letzter Faktor ist die Deutlichkeit der mit dieser Erscheinung verbundenen Audition, durch die der Suizid des Protagonisten zu diesem Zeitpunkt verboten und gleichzeitig sein Auftrag dezidiert formuliert und funktional als seine Lebensaufgabe definiert wird.

Bemerkenswert sind zudem Zeitpunkt und Ort dieser Angelophanie: Ihr Zeitpunkt ist kurz vor dem Ende der Romanhandlung, als Euchrid bemerkt, dass seine sicher geglaubte Festung doch nicht ungebetene Eindringlinge abhalten konnte. Diese neue Frustrationserfahrung bereitet ihm solche Pein, dass er seinen gewaltsamen Suizid arrangiert. Denn er begreift die Schändung seines „Hundskopf“-Asyls als Schändung Gottes!³⁹⁶ Mitten hinein in diese suizidale Depression und Frustration erlebt er dann an dem - auf das Ganze des Romans hin gesehen - dafür einmaligen Ort jenseits des Sumpflandes und genau in seiner „Hundskopf“-Festung eine Angelophanie, die so intensiv und deutlich wie nie zuvor über ihn kommt.

Die Vorboten und Begleitumstände dieser Engelserscheinung setzen sich aus Licht, Wind und Stimme zusammen, wiederum alle aus dem Fundus biblischer Motivik und Symbolik

³⁸⁹ AaO, 179.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ AaO, 301.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Siehe aaO, 298.

im Zusammenhang dort geschilderter Angelo- und Theophanien geschöpft. Die Funktion als „Schutzengel“ wird direkt nach dem Auftauchen des Engels durch seine Ansprache an den potentiellen Selbstmörder Euchrid evident: „Denke daran, Euchrid, es gibt eine Sünde zum Tode“³⁹⁷, womit dieser – zumindest zu diesem Zeitpunkt - vom Suizid abgehalten wird. Direkt nach dieser Bewahrung erlebt Euchrid dann eine weitere, von seinem Engel ausgehende Audition in Gestalt einer ihn auf seinen Auftrag vorbereitenden Botschaft: „... die Zeit deiner Berufung ist reif. Es sind verdorbene Früchte zu pflücken. Verrichte dein Werk gerecht und gefällig“³⁹⁸. Die anschließende detaillierte Beschreibung seines Engels offenbart dann mit der erotisch relevanten Detailschilderung³⁹⁹ einmal mehr die hier wie so oft bei Nick Cave typische Verknüpfung und Vermengung der beiden Dimensionen des Spirituellen und Erotischen.

Aufschlussreich hinsichtlich dieser Verbindung ist die Gelenkstelle zwischen der auf den Engel zurückgehenden Audition und derjenigen, die direkt auf Gott selbst zurückzuführen ist: „Dann senkte sie ihre goldenen Locken, verfiel in Schweigen und hüllte sich in ihre Flügel wie eine schlafende Fledermaus ... vermutlich, um irgendeinen göttlichen Rat zu empfangen...“⁴⁰⁰. Die hier erwähnte Besinnungsphase des Engels, dem so eine dem biblischen Wortsinne eines Engels entsprechende dienende Botenfunktion in Abhängigkeit von Gottes Willen zukommt, markiert den Übergang zu der folgenden Audition Gottes: „und langsam kam der Puls Seiner Stimme...“⁴⁰¹. Diese lässt an Deutlichkeit keine Wünsche mehr offen und enthüllt Euchrid die finale Aufgabe und damit den Sinn seines Daseins: die Tötung von Beth.

Die Funktion dieser größten und eindrucksvollsten der insgesamt fünf Angelophanien im Roman liegt somit darin, den zu diesem Zeitpunkt der Handlung zunehmend verwirrten, depressiven bis suizidalen Protagonisten auf das und sein Ende hin zu bestärken sowie ihm dafür einen klaren Auftrag zu erteilen bzw. der Leserschaft zu verdeutlichen, wie intensiv Euchrid die Tötung von Beth als ihm von Gott her aufgetragen empfindet, ja erlebt.

So umfangreich und intensiv die 4. Angelophanie ist, so auf den ersten Eindruck klein und unscheinbar die 5. und letzte Angelophanie, die der Protagonist im unmittelbaren Sterben erlebt⁴⁰²: Euchrid, der sich nach dem Anschlag auf Beth und auf der Flucht vor seinen Häschern „Von Gott erfüllt“⁴⁰³ zum Sterben in den Treibschlamm gelegt hat, erlebt eine letzte Vision, präziser eine abschließende Doppelvision: er sieht Mule stolz über den Himmel schreiten und spürt die Ankunft seines Schutzengels, seiner „geflügelte[n] Beschützerin“⁴⁰⁴, die ihm, dem Sterbenden, ob seines Todes weinend entgegenkommt. Diese letzte Vision vor dem Gewahrwerden der „Lichter des Todes“⁴⁰⁵ vermittelt das Gefühl der Geborgenheit, des Aufgehoben-

³⁹⁷ AaO, 301.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ Ebd.: „... trug sie nichts als ihre neckenden Schwingen, die sie beim Sprechen weit aufschlug und mir so die leuchtenden Wonnen ihres Leibes offenbarte.“

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Ebd.

⁴⁰² AaO, 324.

⁴⁰³ AaO, 322.

⁴⁰⁴ AaO, 324.

⁴⁰⁵ Ebd.

und Behütetseins durch den Tod hindurch, der nur als „Pforte“⁴⁰⁶, aber offensichtlich eben nicht als endgültiger Schlusspunkt gedacht ist.

2.2.5.3 „Zu viele Christusse und nicht genug Kreuze“⁴⁰⁷ - Das Motiv der Parallelisierung mit Jesus

Im Vergleich zu den beiden bisher behandelten Motiven begegnet das der Parallelisierung mit Jesus häufiger und phänomenologisch breiter gefächert: Es gibt die eher implizite Parallelisierung des Protagonisten mit Jesus und die eher explizite, die Selbstparallelisierung und die Fremdparallelisierung durch Beth. Die häufige Parallelisierung des Protagonisten und die singuläre einer anderen Person. Die oft anzutreffende Parallelisierung mit dem leidenden und sterbenden Jesus, aber auch die mit dem wiederkehrenden Christus. Die naheliegend offensichtliche und bis zur Identifizierung reichende und die eher strukturell angedeutete, vom Kontext her in den Blick kommende Parallelisierung. Die folgende Einzeluntersuchung zeigt die jeweiligen Details und Funktionen dann auch im Hinblick auf das Ganze des Romans auf.

Die 1. Parallelisierung des Protagonisten Euchrid Eucrow mit Jesus im Roman findet sich im 10. Kapitel des I. Buches⁴⁰⁸. Sie ist zugleich implizit, da der Name Jesu nicht einmal genannt wird, als auch explizit, weil die Hinweise auf den leidenden Jesus deutlich sind. Euchrid verletzt sich hier selbst zum Zwecke des Bluttests und bohrt dafür Löcher in seine Handflächen. Der Bluttest soll ihm Aufschluss darüber geben, ob sein Blut schwarz und damit inzestuös oder rot und normal ist. Die Positionierung der dafür von ihm gebohrten Löcher in seine Handflächen erinnert an die Stigmata Jesu. Durch diese Parallelisierung im Hinblick auf beider Wundmale kommt es auch bereits zu einer solchen von Euchrids Schicksal mit dem des leidenden Jesus, wobei die Theologumena von Stellvertretung und Gesandt-Sein durch Gott anklingen, was durch die weitere Parallelisierung mit Jesu Dornenkrone verstärkt wird: *„Es fällt mir schwer, mich an all das zu erinnern... aus Mangel an Einzelheiten... allesamt untergegangen... in dem unerträglichen Wirrwarr aus dornigem Blut und blutroten Stacheln... dunklem Gemurmel... klebrigen Lachen... zitternden Handflächen und eingedickten kleinen Springbrunnen... trüb... vollaufend... in diesen Tagen der Angst.“*⁴⁰⁹ Dass Euchrid kurz darauf ein erstes Mal eine Audition Gottes erlebt, also dessen an ihn gerichtete Stimme und Ansprache hört, macht die Parallelisierung mit Jesus noch plausibler.

Die 2. Parallelisierung mit Jesus – durch den Protagonisten selbst - begegnet im ersten der vier *„KLAGELIEDER EUCHRIDS DES STUMMEN“*⁴¹⁰, wo Euchrid sein eigenes Sterben mit dem Jesu vergleicht, wenn er es als *„meine eigene Kreuzigung“*⁴¹¹ bezeichnet. Hier klingt bereits deut-

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ AaO, 278.

⁴⁰⁸ AaO, 92.

⁴⁰⁹ AaO, 92f.

⁴¹⁰ AaO, 138f.

⁴¹¹ AaO, 139.

lich die Funktion dieser Parallelisierung mit dem sterbenden Jesus an, die darin besteht, dem eigenen Leiden und Sterben einen Sinnhorizont aufzuschließen.

In dem letzten aus dem Quartett seiner „*KLAGELIEDER*“⁴¹² findet sich die nächste Parallelisierung mit Jesus: Es beginnt mit einem Gebet des sterbenden, weil im Treibschlamm versinkenden Euchrid mit biblischer Diktion. Dieses gipfelt in dem Zitat des sterbenden Jesus am Kreuz: „*Es ist vollbracht*“⁴¹³, wodurch die Parallelisierung im Sinne der Identifizierung mit dem am Kreuz sterbenden Jesus deutlich wird. Eine weitere Parallele zu dem Jesus der Passionsgeschichte findet sich in diesem Klagelied darin, dass Euchrid gegen Ende desselben sein Los beklagt und seine Zweifelsmomente artikuliert⁴¹⁴, was an den zweifelnden bis fast verzweifelnden Jesus im Garten Gethsemane⁴¹⁵ erinnert.

Direkt zu Beginn des III. Buches im Roman kommt es zu einer weiteren Selbstparallelisierung Euchrids mit Jesus: Der im Treibschlamm versinkende Euchrid reflektiert das Zeitempfinden, sein Leben und Sterben und spricht in diesem Zusammenhang davon, dass er, „*Euchrid Eucrow, der Sohn Gottes*“⁴¹⁶, seinen Tod bewusst erleben will. Damit benutzt er einen der neutestamentlich zentralen christologischen Titel Jesu, den – wie man ihn nennen kann – Adoptionstitel für sich selber. Dass dieses als Identifizierung mit Jesus als dem Christus Gottes, als dessen eingeborener Sohn, zu verstehen ist, zeigt die Formulierung „Sohn“ anstelle des geschöpflich zu verstehenden Terminus „Kind“. Mit Blick auf das Ganze des Romans kann hier von einem tertium comparationis in dreifacher Hinsicht zwischen Euchrid und Jesus gesprochen werden: zum einen hinsichtlich des Gehorsams gegenüber dem Willen und Auftrag Gottes. Zum anderen im Hinblick darauf, dass biblisch gesprochen der Gerechte und Auserwählte viel leiden muss. Schließlich auch im Blick darauf, dass es um eine Sündenbock-Existenz und – Funktion geht. Letzteres wird im Roman daran deutlich, wie die Ukuliten und Saisonarbeiter größtenteils grundlos Euchrid verfolgen und piesacken.

Im weiteren Verlauf des III. Buches kommt es dann zu einer Parallelisierung Euchrids mit Jesus im Rahmen einer in allgemeiner Erzählperspektive geschilderten Episode, die der Beschreibung des zunehmend isolierten, verwehrten und paranoiden Protagonisten in „*Hundskopf*“ dient. Dabei wird er so beschrieben: „*Der hingestreckte Euchrid sah aus wie leblos. Gekreuzigt lag er auf seinem fauligen Haufen, die stockdünnen Arme weit ausgebreitet und übersät mit vielen schmerzenden Einstichen*“⁴¹⁷. Eine klare Parallelisierung mit dem geschundenen und gekreuzigten Jesus.

Die nächste Selbstparallelisierung Euchrids mit Jesus ist Teil einer Passage, in welcher Euchrid „*Hundskopf*“ weiter ausbaut und anschließend beschreibt. Dabei widmet er sich auch seinen dort gehaltenen Hunden, die er periodisch betäubt und auf ihre Wachfunktion hin abzurichten

⁴¹² AaO, 152.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ AaO, 153: „*Wißt ihr, manchmal macht es mich irre, mich, den Fahnenträger und Szepterhalter des Herrn, auserwählt, Seinen hinreißendsten Auftrag zu erfüllen, wie der Allmächtige in all seiner Güte und Gnade ein solches Scheusal wie sie [=Euchrids Ma] ersinnen konnte.*“

⁴¹⁵ Vgl. hierzu Mt 26, 36 - 46.

⁴¹⁶ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 214.

⁴¹⁷ AaO, 231.

versucht⁴¹⁸. In diesem Kontext kommt es zur Zitation zweier johanneischer „*Ich bin...*“ – Worte Jesu⁴¹⁹, mit denen Euchrid seine herrschaftlich hoheitliche Position gegenüber den Hunden als seinen Untertanen betont: „*Auch sie werden ihren Augenblick der Herrlichkeit haben. Und zwar sehr bald, nehme ich an, sehr bald. Laßt die schlafenden Hunde ruhig lügen. Aber glaubt ihnen kein einziges Wort. Ich bin die Wahrheit. Ich bin das Licht. Jeder Hund hat seinen Tag. Meinen hab ich jetzt.*“⁴²⁰

So wie die christologische Hoheit Jesu in dialektisch-paradoxa Umkehr der eigentlichen Messiaserwartungen auf den kreuzestheologischen Punkt gebracht wird⁴²¹, so sollte die hier erwähnte „*Herrlichkeit*“ Euchrids als Herr über ein „*Rudel lüsterner Hündinnen und Mischlinge*“⁴²² nicht im wahren Sinne des Wortes überstrapaziert werden, zumal es am Ende des oben angeführten Zitats zu der Selbstparallelisierung Euchrids mit einem Hund kommt.

Im weiteren Verlauf des III. Buches im Roman kommt es zu der bereits verschiedentlich angeführten Szene, in welcher sich der vom Mob verfolgte Euchrid lange unter einer Brücke versteckt. Irgendwann des Nachts unter der Brücke träumt er einen surrealen Traum⁴²³, in dem es zu einer mehrfachen Parallelisierung bis Identifizierung mit dem historischen Jesus kommt: Euchrid träumt, er sei wie Jesus ein Zimmermann. Als solcher macht er ein Kreuz, das er auf seinem Rücken einen Hügel hochträgt, wobei die Parallele zu dem Jesus der Passionsgeschichte, der sein Kreuz selber tragen musste, nahe liegt. Auf dem Hügel trifft er dann eine Hure, die ihn auf dem Kreuz liegend entkleidet, salbt, seine Lenden verhüllt, ihn dort annagelt und das Kreuz aufrichtet. Abgesehen davon, dass hier intertextuell auch auf Jesu nicht vorhandene Berührungsängste gegenüber wirklichen und vermeintlichen Aussätzigen seiner Zeit und Gesellschaft angespielt wird⁴²⁴, kommt es gleichzeitig wieder zu einer Verknüpfung des spirituellen und erotischen Moments, zumal bei der hier in Euchrids Traum aktiven Hure auch an die von ihm begehrte Cosey Mo zu denken ist. Interessant ist zudem, dass im Traum die Hure diejenige ist, die kreuzigend tätig wird, so dass sich die Dimensionen von Lust und Schmerz überlagern. Schließlich wird der schon am Kreuz hängende Euchrid im Traum zornig, als er bemerkt, dass es „*Zu viele Christusse und nicht genug Kreuze*“⁴²⁵ gibt. Es entbrennt ein handfester, dabei höchst surrealer, fast komischer Streit um die Kreuze, bevor der Traum eine inhaltlich andere Richtung einschlägt. Die Pluralität der „*Christusse*“ und der Notstand an Kreuzen zeigen dabei, dass die Parallelisierung mit Jesus kein allein auf diesen einen Darsteller beschränkbares Motiv darstellt, dass es vielmehr – mindestens in Euchrids Traumunterbewusstsein – einen Drang zum öffentlich wahrgenommenen Leiden und Sterben und angedeutet zu dieser entsprechenden Sinnstiftung gibt und dass er selber um seine eigene Parallelisierung (gleich Anerkennung) mit dem leidenden und sterbenden Jesus kämpfen muss!

⁴¹⁸ AaO, 246f.

⁴¹⁹ Joh 14, 6 und 9, 5.

⁴²⁰ Nick Cave, Und die Eselin..., 247.

⁴²¹ Siehe 1. Kor 1, 18 – 25.

⁴²² Nick Cave, Und die Eselin..., 247.

⁴²³ AaO, 278.

⁴²⁴ Vgl. nur pars pro toto Mk 14, 3ff. par.

⁴²⁵ Nick Cave, Und die Eselin..., 278.

Kurz nachdem Euchrid sein Versteck unter der Brücke verlassen hat, kommt es zu einer weiteren, diesmal doppelten Parallelisierung mit Jesus: einmal hinsichtlich des jeweiligen (Lebens)Weges, der beide Male so verstanden wird, dass Gott hier wirkt: „*Er hatte... meine schreckliche Flucht bis zu diesem Versteck geführt - verborgen hinter einem Wall aus Dornbüschen... Er, der selbst ein Leben voller Stacheln und Disteln gelebt hat, dessen Pfade von Nesseln und Dornenranken überwuchert waren, Er, dessen Haupt man sogar mit diesem Zeug gekrönt hat.*“⁴²⁶ Dann im Hinblick auf die Irreversibilität des Endes und des dennoch bzw. gerade deshalb nötigen Gehorsams: „*Inzwischen gab es kein Zurück mehr. Einige ernste Anweisungen waren empfangen worden. Mir blieb keine Wahl, als zu gehorchen.*“⁴²⁷ Diese letzte Parallelisierung mit dem hadernden und dennoch gehorsamen Jesus, wie er im Garten Gethsemane und am Ölberg vor seiner Festnahme erlebt werden kann⁴²⁸, vermittelt das wiederum in beiden Fällen tröstliche Element, dass die Unumkehrbarkeit des Endes einen höheren Sinn erfüllt, einem göttlichen Zweck dient und somit legitimiert, ja sogar transindividuell notwendig ist.

Die nächste Parallelisierung Euchrids mit Jesus ereignet sich unmittelbar vor seinem Tötungsanschlag auf Beth und zwar in doppelter Hinsicht: zum einen identifiziert Beth, als sie des „*lumpig und schmutzstarrend*“⁴²⁹ mit hochgereckter Sichel über ihr erscheinenden Euchrids gewahr wird, diesen auf der Basis des ihr eingepfachten Arkanwissens erneut als Jesus: „*Endlich bist du gekommen, Jesus.*“⁴³⁰ Zum anderen erlebt Euchrid in demselben Moment, wie sich alle seine Wunden öffnen und er kräftig aus der Nase blutet. Ein Motiv, das nicht von ungefähr an den am Kreuz sein Blut vergießenden Jesus erinnert, und das vor diesem Vergleichshintergrund der aktiven Tötungstat Euchrids in dessen ureigener Wahrnehmung ein deutlich passives Element verleiht - dergestalt, dass seine Tat einem höheren Zwecke dient.

Schließlich spricht der sterbende Euchrid davon, wie lindernd der warme Treibschlamm, in dem er versinkt, auf sein „*gekreuzigtes Fleisch*“⁴³¹ wirkt, womit er sich ein letztes Mal mit dem sterbenden Jesus parallelisiert bis identifiziert. Und so wie dessen Sterben im NT soteriologisch gedeutet wird, so kann auch diese Parallelisierung dahingehend interpretiert werden, dass sie den Suizid des Protagonisten im Roman als Schlusspunkt seines gehorsamen Auftragshandelns und Opfers hinstellt und dem Verständnis anbietet.

Im Epilog kommt es endlich zu einer letzten Variante der Parallelisierung mit Jesus in diesem Roman, wenn hier das von der sterbenden Beth geborene und von Euchrid mit ihr gezeugte Kind als der vom prophetischen Urvater und Gründer der ukulitischen Sekte geweisste offensichtlich wiedergeborene oder –gekommene Christus identifiziert wird: „*Er ist geboren, sagte Wilma Eldridge und nahm das Kind in Empfang. Wie der Prophet es geweisst hat: Er ist geboren.*“⁴³² Eine hochinteressante Parallelisierungsentwicklung im Gesamten des Romans lässt sich damit so zusammenfassen: der sich selbst zunehmend mit Jesus parallelisie-

⁴²⁶ AaO, 292.

⁴²⁷ AaO, 295.

⁴²⁸ Vgl. Lk 22, 39 – 46 par.

⁴²⁹ Nick Cave, Und die Eselin..., 315.

⁴³⁰ AaO, 316.

⁴³¹ AaO, 321.

⁴³² AaO, 326.

rende, sein eigenes Schicksal mit dem des leidenden und sterbenden Jesus identifizierende Protagonist, ein beeinträchtigter und vom Rest der Bevölkerung seines Ortes geschnittener, ja zuweilen verfolgter Außenseiter wird zunächst selbst von seinem späteren Tötungsoffer, mit dem er auch ein Kind zeugt, als Jesus identifiziert, da diese(s) durch die religiöse Propaganda der sie erziehenden Frauen in einer Art entsprechender Naherwartung lebt. Schließlich wird dann auch dieses seine Eltern überlebende Kind für den wiederkehrenden Christus gehalten, wobei man sich zu Recht fragen darf, ob dem auch so wäre, wenn die dieses Kind als solchen identifizierenden Personen um den leiblichen Erzeuger desselben wüssten.

Abschließend ist hinsichtlich der Interpretation dieses Motivs im Roman festzuhalten:

1. Die explizite und wiederholte Parallelisierung des Protagonisten mit Jesus, insbesondere dem leidenden und sterbenden Jesus, enthält zumindest die Implikation der Hoffnung, dass auch sein Leiden und Sterben nicht umsonst sein, vielmehr einen Sinn haben möge.
2. Wenn die Inkarnation Gottes in Jesus auch so zu verstehen ist, dass in dem wirklichen und wahren Menschen Jesus Gott selber in die Niederungen der menschlichen Existenz hinabsteigt und sich mit dem Menschen, auch und gerade als geschundener Kreatur, solidarisiert, dann dient die Parallelisierung mit diesem Jesus dazu, diese Solidarisierung Gottes zu betonen, sie also aus der Ich-Perspektive des Protagonisten für sich selbst zu akzentuieren und sie dem Publikum gegenüber als Deutungskategorie einzuführen und anzubieten.

2.2.5.4 „...die Welt ein einziger großer Dornbusch“⁴³³ - Die eigene Welt dieses Romans und die eigene Theologie dieses Autors

In diesem Schlusskapitel widme ich mich der Zusammenschau und abschließenden Bewertung entscheidender Aspekte und Motive, Strukturlinien und Intentionsschneisen dieses Romans unter besonderer Fokussierung auf seine Spezifität in toto und die in ihm ausgedrückte und intertextuell ausgeweitete spannende Theologie seines Autors im Speziellen.

Zunächst ist deutlich, dass Nick Cave als Autor mit diesem Roman eine eigene Welt kreiert. Die Spezifität dieser Romanwelt besteht dabei weniger in der Kreation von etwas völlig Neuem nach der theologischen Melodie der creatio ex nihilo, sondern mehr in der speziellen Kombination von Versatzstücken aus diversen Traditionskontexten und ihrer Verknüpfung mit eigenen, partiell ungewöhnlichen Akzentuierungen gerade auch biblischer Provenienz und theologischer Art. Das Novum konstituiert und konfiguriert sich also mittels der spezifischen Komposition und Akzentuierung vorwiegend bereits existenter und traditioneller Elemente.

Vor diesem Hintergrund kann zweierlei konstatiert werden:

1. Das Neue an Nick Caves 1. Roman „*Und die Eselin sah den Engel*“ ist das vergleichsweise Spezifische und Differenten seiner Romanwelt, eben die eigene Welt dieses Romans. Diese liegt und findet sich in der Erzählperspektive⁴³⁴ inklusive ihres beständigen Wechsels, in seiner Sprache, in der Spezifität des Protagonisten und des weiteren personellen Ensem-

⁴³³ AaO, 277.

⁴³⁴ Dabei ist natürlich nicht die Erzählung aus der Ich-Perspektive eines Romanprotagonisten an und für sich bemerkenswert, sondern die Tatsache, dass es sich hier um einen recht eigentlich stummen Protagonisten handelt.

bles, in der Fremdheit und dann eben auch und gerade erschreckenden Vertrautheit seiner Motive, Strukturelemente und Handlungsstränge sowie mancher Details.

2. Das Eigene dieses Romans ist zudem wesentlich das Theologische, die spirituelle und religiöse, vorwiegend biblisch-christliche Dimension und theologische Reflexion sowie die Selbstverständlichkeit dieser Dimension im Roman. Handelt es sich doch keineswegs um ein Sekundärphänomen, sondern um einen genuinen Bestandteil, ein Konstitutivum und Fundament dieses Romans sowie der Lebens- und Erfahrungswelt seines Protagonisten. Gott ist in diesem Roman kein *super additum* oder Fremdkörper, sondern als durchgängig präsent und wirksam gedacht. Diesen Roman durchzieht so das, was Nick Cave in einem anderen Zusammenhang als „*Gefühl vom Göttlichen in allen Dingen*“⁴³⁵ bezeichnet hat.

ad 1.: Carol Hart stellt in ihrem Essay zu diesem Roman richtig fest, dass es im Kontext von Eucharids bemerkenswerter Sammelpraxis größtenteils obskurer Gegenstände und Hinterlassenschaften letztlich um die Sehnsucht geht, eine Art Ordnung aufzurichten, um das Chaos zu beherrschen.⁴³⁶ So gesehen ist die eigene Welt dieses Romans böse, brutal sowie chaotisch und Eucharids Sehnsucht nach Ordnung mitten im Chaos ein natürlich menschlicher Reflex. Die Kollektionspraxis des Protagonisten ist also mit der Sehnsucht nach Ordnung im Gegenüber zum Chaos verknüpft. Doch damit nicht genug, denn das Kollektieren verbindet sich mit den Aspekten und Vorgängen der Publikation, Inskription und Textualisierung zum Zwecke der Kreation von Unsterblichkeit, womit eine Brücke zur theologischen Dimension geschlagen ist. Nach Carol Hart⁴³⁷ ist Eucharids vorsichtig behutsames Präsentieren und Publizieren seiner Kollektionen an das Verlangen geknüpft, sich selbst in die Welt hinein zu erzählen. Die Praxis der Inskription, also der Beschriftung seiner Sammelbehältnisse, spielt dabei angesichts der Unmöglichkeit des Sprechens eine besondere Rolle für die Textualisierung der Welt wie für die Kreation von Unsterblichkeit. Mit dem Kollektieren außerdem verbunden ist die Idee der Repetition. Beides dient zusammen mit der Inskription dem Hinterlassen von Spuren, ein anderer Ausdruck für den eben „Kreation von Unsterblichkeit“ genannten Wunsch und Vorgang.

Der Erfüllung dieses Wunsches und Verlangens dient nach meiner Beobachtung auch, dass Eucharid seine Bestimmung erkennt und ihr nachkommt, sie also quasi doppelt realisiert. Er tut dies durch den Gehorsam gegenüber seinem als göttlichen Ursprungs erfahrenen Auftrag. Diesen ausführend hat sein Leben einen Zielpunkt und Sinn.

Für Carol Hart stellt sich die Spezifität dieses Romans und seiner ureigenen Welt zusammenfassend so dar⁴³⁸: Der Roman ist zum einen eine Antwort auf und Reflexion von „Go-

⁴³⁵ Im ersten Abschnitt seiner Einleitung in das Markus Evangelium schreibt Nick Cave: „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.“ Nick Cave, *Das Evangelium des Markus*, in: *Offenbarungen – Was uns die Bibel heute sagen kann*, ohne Angabe einer Herausgeberschaft, Frankfurt am Main 2006 (im Folgenden: Cave, *Markus*), 127 – 132, hier: 127.

⁴³⁶ Vgl. Carol Hart, 102.

⁴³⁷ Vgl. ebd. im Folgenden.

⁴³⁸ Vgl. aaO, 106f.

*thic literary traditions*⁴³⁹. Davon unbelastet nimmt Nick Cave seine Leser mit auf ein „*fresh narrative territory*“⁴⁴⁰, wenn dieses auch trostlos und furchteinflößend erscheint. Zum anderen eröffnet dieser Roman eine zwar neue und eigenständige, dem Herkömmlichen gegenüber differente Welt, die jedoch gleichzeitig in mancherlei Hinsicht befremdlich erkennbar, identifizierbar ist. Schließlich ist deutlich, dass es hinsichtlich der Kollektionspraxis des Protagonisten eine starke biographische Parallele zum Autor des Romans gibt. Im Einzelnen: „*The test of a good novel lies in its ability to open up a new or different world to the reader.*“⁴⁴¹ Dieser Roman erreicht das nach Hart, indem er eine Welt eröffnet, die so fragmentiert wie chaotisch, so ernst wie zärtlich ist. Zudem ist diese so eröffnete Welt gleichzeitig befremdlich erkennbar und verstörend vertraut: denn Euchrids Welt, seine Kollektionen von Fragmenten und Resten der Vergangenheit, von verlorenen und gefundenen Objekten, hat eine erschreckende Vertrautheit für alle, deren eigene Kollektionen diverser Dinge ihre jeweilige Welt bedeutungsvoll erscheinen lassen. „*We surround ourselves with objects and things for all manner of reasons, ... these things are our narrative – they are both cultural biographies and material autobiographies.*“⁴⁴² Schließlich verweist Hart auf Nick Caves eigene Affinität zu allem, was mit Sammeln und Katalogisieren zusammenhängt und seine Praxis in dieser Beziehung: Nick Cave fertigt gerne und intensiv Listen an und schreibt Tagebücher. Er sammelt obskure Gegenstände und Worte. Während er diesen Roman schrieb, stöberte er intensiv auf einem Berliner Flohmarkt herum und legte sich eine „*eclectic collection of things including boxes of human hair, bird bones, and picture postcards, and angels.*“⁴⁴³ zu. Hier gibt es einen offensichtlichen Zusammenhang mit der Entstehung der Fundamente des Romans.

Die eigene Welt dieses Romans lässt sich weiter gut an seiner Sprache ablesen und festmachen, die Nick Cave selber in seinem Essay „*The Flesh Made Word*“ beschreibt. Dem hierzu in Kap. 2.2.4.1.2 Ausgeführten ist nichts hinzuzufügen. Jedoch ist hinsichtlich der Sprache noch einmal die aufschlussreiche Frage zu stellen, wann der stumme Protagonist sprechen kann. In knapper Wiederholung des oben Geschriebenen fasse ich zusammen: Euchrid spricht mittels des Romans mit seinen Leser(inne)n. Weiter vermag er mit Tieren wie Mule zu kommunizieren, mit Beth und mit Gott. Und er kommuniziert, teilt sich mit mittels seines Tuns.

Fast noch interessanter ist die Frage, wer umgekehrt mit Euchrid spricht. Hier sind zum einen Euchrids Eltern zu nennen, von denen seine Mutter ihm Reden hält, Anweisungen entgegen schleudert oder ihn aggressiv anschuldigt. Sein sonst überwiegend freiwillig stummer Vater hingegen hat nach dem Totschlag an seiner Frau immerhin eine Phase, in welcher er zärtlich um seinen Sohn bemüht erscheint, ihm Geschichten erzählt und einen Psalm vorliest. Ansonsten sprechen noch Cosey Mo, auch als ihm später erscheinender Engel und besonders

⁴³⁹ AaO, 106.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ AaO, 106f.

⁴⁴² AaO, 107.

⁴⁴³ Ebd.

Beth mit Euchrid⁴⁴⁴, jedoch niemand aus der ukulitischen Gemeinschaft, von vereinzelt Anschuldigungen und Ähnlichem abgesehen. Schließlich ist es vor allem Gott, der, je länger der Roman andauert und je einsamer und paranoider sein Protagonist wird, umso häufiger und intensiver mit diesem spricht, ihn anspricht, tröstet und mit einem Auftrag versieht.

So ist dieser Roman auch ein Lehrstück über Kommunikation: was gehört zu einer Kommunikation, was konfiguriert sie, was sind die Bedingungen ihrer Möglichkeit? Also: wie kann sie gelingen, was trägt dazu bei? Aber auch: was verhindert Kommunikation? Wie kann ich jenseits gesprochener Sprache kommunizieren? Wie kann Kommunikation natürliche sowie kulturelle bis religiöse Gräben und Grenzziehungen überwinden? Und: wie ereignet sich die Kommunikation zwischen Mensch und Gott bzw. Gott und Mensch? Welche Prämissen braucht es hier, was lässt sich über das Setting sagen, das hier förderlich oder hinderlich ist?

Folgende Einzelheiten illustrieren zusätzlich die sehr eigene Welt dieses Romans:

Da ist das brutal deutliche Negativsetting, in dem Euchrid aufwächst und lebt und das sich nur unzureichend mittels der Stichworte Blut und Dreck, Gewalt und Tod, Einsamkeit und Obsession beschreiben lässt. Der spezifische Ort des Sumpflandes ist hier zu nennen, weil entscheidende Teile der Handlung hier spielen und auch wegen der so unterschiedlichen Herangehensweise der diversen Romanfiguren an diesen Ort.⁴⁴⁵

Dann ist die Spezifität der ukulitischen Sektengemeinschaft anzuführen, die sich vor allem in ihrer Bigotterie zeigt. Der Umgang mit der Hure Cosey Mo spricht dabei Bände. Im Kontext des von Abie Poe in seiner Hybris initiierten Anschlags auf ihr Leben durch den Mob des Ortes, dem auch ihre Freier angehören, kommt es zu einer „*unheimlichen Duplizität der Ereignisse*“⁴⁴⁶, weil sowohl Cosey als auch Euchrid fast zeitgleich ihrer Haarpracht beraubt wurden, sie zur Kennzeichnung ihrer angeblichen Verderbtheit, er im Rahmen einer verunglückten Haarschneideaktion seiner Mutter. Diese Parallelisierung verdeutlicht: es handelt sich um zwei Außenseiter, die zunächst geduldet oder sogar benutzt, dann ausgestoßen und schließlich verfolgt werden und die damit der bigotten Gemeinschaft den Spiegel vorhalten.

Vergegenwärtigt man sich, dass die Aktion gegen Cosey Mo als Sühnetat zur Besänftigung Gottes und so zur Beendigung des Dauerregens dienen sollte, so ist es bezeichnend und entbehrt nicht einer den spezifischen Humor des Autors illustrierenden Tragikomik, dass die Synchronizität des Auftauchens von Beth, des Kindes von Cosey Mo, und des Aufhörens des Regens von den Ukuliten als ursächlich miteinander zusammenhängend angesehen wird. Die Tötung der Hure sollte Gott gnädig stimmen und den Regen beenden. Hingegen führt das neue Leben des Kindes Beth dazu, dass der Regen wirklich aufhört – so die ukulitische Lesart, die das Neugeborene als von Gott auserwählt, als Zeichen der Versöhnung und Lohn des Glaubens verehrt⁴⁴⁷, ohne zu wissen, dass in diesem Kind seine Mutter neu oder weiter lebt!

⁴⁴⁴ Bei Beth ist das Interessante allerdings, dass sie Euchrid nicht als solchen anspricht, sondern als den, für den sie ihn hält, als Jesus! Auch dies ist somit eine Form gestörter Kommunikation, die dem Gegenüber nicht wirklich gerecht wird.

⁴⁴⁵ Vgl. hierzu das oben in Kap. 2.2.2.2 Ausgeführte.

⁴⁴⁶ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 116.

⁴⁴⁷ Vgl. hierzu aaO, 130.

Der Anschlag auf Cosey Mo verdeutlicht noch eine weitere Facette der eigenen Welt dieses Romans: Euchrid findet nach dem Anschlag am Tatort Hinterlassenschaften aus ihrer Habe. Er verwahrt diese wie seine anderen Schätze in Schuhkartons, die er beschriftet und in seinem „Allerheiligsten“ hortet. Damit erweist er sich als Archivar des Schreckens und des Schrecklichen und das bedeutet hier nicht zuletzt dies: Euchrid ist der Archivar, der Bewahrer dessen, was sonst vergessen und ausgeblendet wird. Durch die von ihm gesammelten Fundstücke und Fragmente der Hinterlassenschaft von Cosey Mo wird deren Geschichte in ihrer Wahrheit, Relevanz und Sinnhaftigkeit bewahrt sowie zugleich das Andenken ihrer Schönheit.

Ein weiteres Spezifikum des Romans zeigt sich dort, wo der im Treibschlamm versinkende Euchrid sich der Reflexion in philosophischer und theologischer, die *conditio humana* betreffender Hinsicht hingibt. Dabei offenbart sich die besondere Sensibilität sowie Reflexionsfähigkeit und –neigung dieses Todeskandidaten. Ein beredtes Beispiel hierfür repräsentiert der Beginn des III. Buches im Roman, eine (auto)reflexive Passage, in deren Verlauf Euchrid das Zeitempfinden (im Angesicht des Todes) reflektiert sowie über das und sein Leben sowie Sterben nachdenkt⁴⁴⁸. Eine besondere Rolle hierbei spielt das von Euchrid so benannte Phänomen der „*Totzeit*“⁴⁴⁹. Dabei vermengen sich die Aspekte der personifizierten Zeit, der paranoiden, nicht bewusst wahrgenommenen und erlebten, der verdrängten Zeit und der ggf. auch epileptisch-gewitterartig ausgeblendeten Zeit oder einer solchen des Somnambulismus.

Die letzte, hier anzuführende Einzelheit schlägt die Brücke von der eigenen Welt dieses Romans zu der spezifischen Theologie dieses Autors: es handelt sich um die Zitation eines Bibelwortes zur Rechtfertigung eines Mordes. Gegen Ende der Einschubgeschichte von Queenie und ihren beiden Hobo-Freunden⁴⁵⁰, erschlägt Euchrid den Hobo Kike und lässt diesen und die Leser/innen kurz zuvor noch 4. Mose 35, 18f. lesen. Er weiß sich dabei als Diener Gottes, „*sogar ohne auf den Auftrag gewartet zu haben*“⁴⁵¹. Am Ende dieser Episode spürt Euchrid schließlich die Gegenwart Gottes um und in sich, als er ein letztes Mal in der kurze Zeit darauf niedergebrannten Kirche als Schauplatz des hier geschilderten Geschehens sitzt.

Die eigene Welt des Romans und die spezifische, spannende Theologie seines Autors zeigen sich somit exemplarisch darin, dass Gott als Gegenstand, Thema und Akteur der Bibel völlig selbstverständlich mit allen Aspekten des im Roman geschilderten Geschehens und Lebens bis hin zum Ab-Leben zusammengedacht wird. Selbst Leiden und Tod, Mord und Paranoia sind nicht per se Ausdruck der Gottesferne, von ihm (ab)getrennte Bereiche.

Zusammenfassend lässt sich ein dreifaches Fazit zur eigenen Welt dieses Romans und der damit verbundenen Intention seines Autors ziehen:

1. Wir haben es hier mit der kombinatorischen Kreation einer sehr eigenen (Roman-)Welt zu tun, die in all ihrer Obskürtheit und Abgeschlossenheit, Spezifität und Brutalität zunächst fremd und befremdend wirkt. Je weiter der Roman jedoch fortschreitet, je tiefer man als Leser/in hineingezogen wird, desto deutlicher wird, aus wie vielen vertrauten Elementen

⁴⁴⁸ Siehe aaO, 213 – 215.

⁴⁴⁹ Vgl. hierzu insbesondere aaO, 230f. und 286, sowie das in Kap. 2.2.2.2 von mir Ausgeführte.

⁴⁵⁰ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 259 – 269.

⁴⁵¹ AaO, 269.

sich diese Welt zusammensetzt und konstituiert, so dass schließlich das Vertraute im Fremden, das Bekannte im Neuen, das Faszinosum im Abstoßenden zu Tage tritt.

2. Der Roman belegt und untermauert das besondere Interesse an, die Vorliebe seines Autors Nick Cave für Außenseiter-Charaktere(n) wie Mörder(n), Todeskandidaten, Huren, Menschen mit Beeinträchtigungen usw. sowie daran, was sie um- und antreibt und welche Gottesbeziehung im doppelten, durch genitivus subiectivus und obiectivus gekennzeichneten Sinne sie haben. Dabei spielt gewiss auch die Lust an der Provokation eine Rolle, die nicht zuletzt darin besteht, bürgerlich-gesitteten Leser(inne)n den Spiegel vorzuhalten.
3. Auf den ersten Blick bietet der Roman eine Mischung aus Kuriositätenkabinett, Freakshow und Panoptikum der Absonderlichkeiten bis Abscheulichkeiten⁴⁵². Auf den intensiveren Blick hin aber kommt es zur lesend-reflektierenden Selbsterkenntnis: Das hier Geschilderte ist, auch so wie hier geschildert auch unsere Welt. Ja mehr noch: auch ich bin auch so, trage diese Aspekte oder Facetten in mir, da auch sie Teil des und sogar meines Lebens sind.

ad 2.: „*What makes Cave’s work so interesting to analyse in this respect, and perhaps so important, is that his work constantly refuses to separate out religion from the other themes and concerns with which he deals.*“⁴⁵³ Mit dieser zutreffenden Bemerkung bringt Robert Eaglestone in seinem Beitrag über Nick Caves Religion die spezifische Theologie des Künstlers Nick Cave insgesamt und des Autors dieses Romans im Speziellen auf den Punkt. Die Welt des Religiösen und die Auseinandersetzung mit theologischen Themen und Fragen sind für Nick Cave kein Sperrbezirk neben anderen Bereichen des Lebens und ihrer künstlerischen Abbildung und Reflexion. Im Gegenteil: sie sind ein genuiner Bestandteil des Lebens und der Kultur. So ungewöhnlich es in der Zeit nach der Aufklärung auch ist, folgt man der Argumentation Eaglestones, „... *to find work that is expressly and throughout suffused with religious ideas, or that uses religious ideas to examine existential issues of love and death, among many others.*“⁴⁵⁴ Ein Werk genau dieser Art repräsentiert der 1. Roman von Nick Cave. Hier ist Gott weder ein Spekulationsobjekt noch ein nebulöser Urgrund des Seins oder Daseins. Gott ist hingegen klar und selbstverständlich Akteur und Arrangeur, Ansprechpartner des Protagonisten und sein Befehlsgeber. Weder steht er angefragt zur Disposition oder angeklagt in Frage noch steht er unantastbar und unangefochten über den Dingen, vielmehr ist er mittendrin im Geschehen und wird speziell vom Protagonisten unmittelbar erfahren. Dabei ist evident, dass es sich um den biblischen Gott handelt, bedient sich der Autor Nick Cave doch reichlich im Fundus biblischer Texte, Metaphern, Anspielungen und Motive, was bereits der Romantitel illustriert.

Im Folgenden will ich dies unterstreichend und erläuternd abschließend einige Belegstellen, Passagen und Beispiele für diese spannende Theologie dieses Romanautors anführen:

Das beginnt bereits im Prolog damit, dass das Setting des Romans wie selbstverständlich mit biblischen Begriffen und Motiven sowie christlichem Vorstellungsgut angereichert ist und il-

⁴⁵² Die ersten Reaktionen einiger Studentinnen auf die Lektüre dieses Romans in dem von mir im Sommersemester 2010 an der Universität Paderborn durchgeführten Seminar „Religiöse Dimensionen und biblische Bezüge im Werk von Nick Cave“ entsprachen diesem ersten Blick sehr genau.

⁴⁵³ Robert Eaglestone, 140.

⁴⁵⁴ Ebd.

lustriert wird: so sorgt sich der frisch geborene Euchrid darum, wie sein verstorbener Zwilingsbruder „in den Himmel kommen“⁴⁵⁵ kann. Gleichzeitig lässt ihn das Erleben seiner ersten Nacht mit den sie begleitenden typischen Geräuschen in biblisch-apokalyptischen Bildern und Bezügen denken und formulieren: „Die Nacht sank herab... da dachte ich, das Ende der Welt sei nah. Der Tag des Jüngsten Gerichts war gekommen, und ich konnte nichts tun als liegen... und mich vom Zappenduster verschlingen lassen und warten, warten auf die Arche aus seinem Testament, auf Blitz und Stimmen, Donner, Erdbeben und Hagelstürme.“⁴⁵⁶ So verleiht der Sprach- und Vorstellungsschatz der Bibel dem Hypersensiblen die Möglichkeit des Ausdrucks, der Artikulation dessen, was ihn bewegt und umtreibt.

Zu Beginn des I. Buches im Roman wird das Herannahen des unwetterhaften Regens nicht nur in biblisch-apokalyptischen Bildern beschrieben, sondern auch als Notwendigkeit erachtet: Der das Geschehen schildernde Protagonist weiß, dass die herannahende Scheußlichkeit genau so kommen muss, dass dies Gottes Wille ist: „Und ich wußte – durch all meine Knochen strömte dieses Wissen -, daß die Pflicht und Schuldigkeit dieses Scheußlichen zu jenen Dingen gehörte, die nur Er verstehen kann, daß es Teil seines planvollen Waltens war, welches uns oftmals unergründlich scheint.“⁴⁵⁷ Damit wird Gott als selbstverständlicher Urheber des Geschehens betrachtet, nota bene auch des negativ-unheilvollen Geschehens, selbst wenn dessen Plausibilität dem menschlichen Ergründen verschlossen bleibt.

Die einige Zeit später in der Abfolge des Romangeschehens berichtete Aneignung der väterlichen Blechtruhe durch Euchrid wertet dieser als Akt göttlicher Vorsehung, dazu angeht, ihn seine Berufung und Bestimmung als Gottes Diener und Knecht erkennen zu lassen⁴⁵⁸. So wird evident, dass es hier keinen Zufall gibt, sondern eine beständige Verbindung zwischen dem Schicksal des Protagonisten und dem Willen Gottes.

Gleichzeitig zeigt die kurz darauf erfolgende Bezeichnung und Wertung des Dauerregens als „Sintflut“⁴⁵⁹ und damit als Strafgericht Gottes: die biblisch-theologische Dimension ist in diesem Roman stets präsent und liefert sowohl ein Strukturgitter als auch ein Deutungsmuster.

Zu Beginn des 8. Kapitels im I. Buch kommt es zu einer summarisch-reflexiven Selbstinterpretation Euchrids hinsichtlich seines Lebens und Wirkens. Er empfindet sich als von Gott in Dienst genommen: Er ist kein neutraler Beobachter des Geschehens, sondern erlebt und bezeichnet sich als „Voyeur des Herrn“⁴⁶⁰, der schließlich „vom Spitzel zum Saboteur befördert“⁴⁶¹ worden ist. Das Paradies, der Himmel, ist seine Heimat, sein Zuhause, wohingegen das irdische Leben eher traumatischen Charakter trägt. Gott spricht mit ihm und erteilt ihm Aufträge wie den, Cosey Mos Tun und Treiben zu beobachten. So sieht sich Euchrid als Sammler von Informationen im Auftrag Gottes und interpretiert biblisch-dialektisch und paulinisch-

⁴⁵⁵ Nick Cave, Und die Eselin..., 15.

⁴⁵⁶ AaO, 16.

⁴⁵⁷ AaO, 52.

⁴⁵⁸ Siehe aaO, 59.

⁴⁵⁹ AaO, 62.

⁴⁶⁰ AaO, 75.

⁴⁶¹ Ebd.

kreuzestheologisch das Wesen seines Erfolgs – wie bei alttestamentlichen Propheten – „in großen persönlichen Katastrophen“⁴⁶² wurzelnd.

Bei der im unmittelbaren Anschluss geschilderten Beobachtung Cosey Mos wird Euchrid von einem ihrer Freier als Spanner entdeckt und bestraft und nur durch die Intervention der Hure gerettet. Im Schockzustand des Fast-Erschlagen-Werdens erlebt er eine Christophanie: „Das letzte, woran ich mich erinnere, ist das Antlitz Jesu, eine Komposition aus Blau und Grün, die auf mich zuschwebte, die Stirn übersät mit roten Blutstropfen; und ich weiß noch, wie ich dachte, was für ein überwältigendes Mitleid aus Seinen Augen strahlte. Dann bekam ich einen Tritt wie von einem Esel.“⁴⁶³ Diese Christophanie untermauert sehr anschaulich die in diesem Roman wie in Nick Caves Referenzsong „The Mercy Seat“, dem sie entnommen ist, stets präsente und virulente These: „And God is never far away“⁴⁶⁴.

Im 10. Kapitel gibt es dann eine weitere selbstverständliche Interpretation eines (inner)weltlichen Geschehens als von Gott gewirkt: der Blitzeinschlag im sogenannten „Galgenbaum“⁴⁶⁵ auf dem Anwesen der Familie Crowley-Eucrow wird als Handeln Gottes interpretiert, das die Wende in Euchrids derzeitiger Situation einleitet.

Kurze Zeit später erlebt Euchrid premierenhaft etwas, was sich im weiteren Verlauf der Handlung noch häufiger sowie inhaltlich pointierter wie deutlicher ereignet: eine Audition Gottes. Mitten in der Begegnung mit der von Abie Poe initiierten Taufkarawane mit all ihrem Gewirr von Stimmen und Geräuschen hört Euchrid ein erstes Mal Gottes ihn direkt und namentlich ansprechende Stimme, ein klarer Hinweis darauf, dass dieser Antiheld sich – mindestens von seiner eigenen Wahrnehmung her - im Fokus Gottes befindet⁴⁶⁶.

Im II. Buch des Romans heißt es dann im 2. der „KLAGELIEDER EUCHRIDS DES STUMMEN“⁴⁶⁷ aus seiner Erzählperspektive formuliert: „Ich bin ein glückloser Bastard. Weiß Gott. Stummer als ein Hutvoll Ohrenlöcher. Abstoßend. Unwert. Wertlos. O ja! Grotesk von Gestalt. Häßlich. ...“⁴⁶⁸ Diese Klage ist zugleich Selbstanklage und –bezeichnung unter Einbeziehung Gottes, der um Euchrids Schicksal weiß, in dessen Wissen alles, inklusive des Negativen und Beklagenswerten, aufgehoben und umschlossen ist. Dieses das Leid aufhebende, ja würdigende Wissen Gottes kommt in der englischen Originalformulierung „God knows“⁴⁶⁹ besser und präziser zum Ausdruck als in der an dieser Stelle etwas beiläufigen deutschen Übersetzung.

⁴⁶² AaO, 76.

⁴⁶³ AaO, 77.

⁴⁶⁴ Cave, Complete Lyrics, 138, Z. 45.

⁴⁶⁵ Nick Cave, Und die Eselin..., 93.

⁴⁶⁶ Vgl. aaO, 94.

⁴⁶⁷ AaO, 144.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Nick Cave, And The Ass..., 142. Vgl. hierzu den gleichnamigen Song von Bob Dylan, „God knows“ von dem Album „Under The Red Sky“ aus dem Jahr 1990, der sich um genau diese theologisch-existentielle Erkenntnis rankt, dass in Gottes Wissen alles, was mein individuelles Leben ist, darstellt und ausmacht, aufgehoben und umschlossen ist. Siehe „God knows“ unter www.bobdylan.com/songs - aufgerufen am 13.06.2012. Und meine Interpretation dieses Songs auf der website: <http://www.trauernetz.de/musik/pop/7014.html> - aufgerufen am 01.11.2013.

Im 5. Kapitel des II. Buches erzählt Euchrid von seinem Refugium im Sumpfland, das er sein „*Allerheiligstes*“⁴⁷⁰ nennt, ist dies doch nicht nur der Ort zur Aufbewahrung seiner gesammelten Schätze und der Ort, an dem er vier von fünf Angelophanien sowie Gottes Offenbarung erlebt, indem er seine diversen Stimmen und Zungen hört. Diese lassen ihn sich stark fühlen und enthüllen ihm wie einem Propheten Gottes besonderes Wissen über sich und andere⁴⁷¹. So kommt mit diesem besonderen Ort die spezifische Gottesbeziehung zum Ausdruck.

Das 13. Kapitel des II. Buches beginnt dann mit der ersten Passage theologischer Reflexion, Spekulation und Erkenntnis des Protagonisten. Dabei geht es um die Frage, wer und wie Gott aktuell ist, und wer der geschundene und zunehmend paranoide Antiheld im Gegenüber zu ihm sowie durch ihn beauftragt ist. Demzufolge ist Gott kein schwärmerischer Moralprediger, der wie in früheren Zeiten mit der Hölle droht. Im Gegensatz zum Teufel, der aktuell viel Erfolg hat, ist „*Gottes Kundschaft... klein und erlesen.*“⁴⁷² Dafür weiß der gereifte, aktuelle Gott genau, „*was Er will, und Er weiß, wen Er will.*“⁴⁷³ Er setzt Menschen als seine Werkzeuge zur Durchsetzung seines Plans ein und Euchrid identifiziert sich selber als sein scharf geschliffenes Schwert. Diese theologische Reflexion dient somit der persönlichen Bestärkung des Protagonisten in der Situation zunehmender Isolation und Irritation.

Im direkten, weiteren Verlauf der Romanhandlung kommt es sodann zum Totschlag an Euchrids Ma durch seinen die Hasstiraden seiner Frau nicht länger ertragenden Pa und im Gefolge dieses Ereignisses zu einem neuen, innigen Verhältnis zwischen Vater und Sohn. In diesem Kontext wünscht sich Euchrid sehnlichst, sprechen zu können und betet dafür zu Gott. Ob der Vergeblichkeit dieses Gebets wird er fast an seinem Glauben irre, zumal er sich weiter als „*ausgewählten Soldaten des Herrn*“⁴⁷⁴ sieht und versteht. Letztlich jedoch führt ihn dieses Haderen mit Gott zu der tiefen theologischen Spekulation, ob sein Stummsein die *conditio sine qua non* dafür sein könne, die Fähigkeit für das Empfangen von Gottes Wort zu besitzen! Für das, was hiermit passiert, für das – allgemein gesprochen - Anderssein als Prämisse einer besonderen Beziehung zu Gott, weise ich auf zwei biblische Bezüge hin: das eine ist der hier unmittelbar evidente Bezug auf 4. Mose 22, wo die eigentlich stumme Eselin den Engel des Herrn sehen kann, dessen Epiphanie und Präsenz dem Bileam so lange verborgen bleibt, bis Gott ihm die Augen öffnet. Das andere ist der Bezug auf 1. Kor 1, 26 – 28, wo Paulus mit den Stichworten „*töricht*“, „*schwach*“, „*Geringe*“ und „*Verachtete*“ verdeutlicht, wen und wie Gott „*erwählt*“ bzw. welche Maßstäbe bei ihm gelten. Zusammenfassend auf den Punkt gebracht lässt sich sagen: Euchrids hier begegnende theologische Spekulation zeigt im Zusammenspiel mit den beiden angeführten biblischen Bezügen, dass das Anders- und Beeinträchtigt-Sein, eventuell auch das Außenseiterdasein die Chance oder sogar Prämisse einer besonderen Beziehung und Nähe zu Gott in sich trägt, ja bedeutet. Dem korrespondiert Gottes besondere Affinität zu den von Paulus im zitierten Zusammenhang aufgeführten Menschen.

⁴⁷⁰ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 145.

⁴⁷¹ Vgl. aaO, 146f.

⁴⁷² AaO, 180.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ AaO, 192.

Der unmittelbare Beginn des III. Buches enthält eine erneute, thematisch weit gefächerte Reflexion des im Treibschlamm Sterbenden, in deren Verlauf er sich auch mit den Aussichten nach seinem Ableben auseinandersetzt. Dabei kommt es zu einer paradox anmutenden Umorientierung und -wertung klassischer Orte und Werte des christlichen Heilsverständnisses bzw. zu einer höchst eigenen, kryptischen Eschatologie: der bessere Ort post mortem wartet unten, nicht wie zu erwarten: oben. Und Gott, der Navigator, „steuert mich ins Dunkel“⁴⁷⁵. Im Himmel hingegen versucht der satanische Betrüger, „die Welt zur Höll zu machen“⁴⁷⁶. Diese eschatologische Unordnung werde ich als Spiegelbild der Unordnung der Welt, in welcher Euchrid lebt und stirbt sowie als Hinweis auf die Unordnung in ihm, dem Sterbenden selber.

Die im Anschluss berichtete Errichtung von „Hundskopf“ als Euchrids „Festung und Zuflucht“⁴⁷⁷ wird von ihm als Ergebnis einer direkten Ansprache Gottes an ihn als seinen „Knecht“⁴⁷⁸, als Ausführung Seiner unmittelbaren und konkret detaillierten Anweisung empfunden und dargestellt. Dabei wird deutlich, dass die Verbindung mit Gott – proportional zur zunehmenden Isolation aber auch zum wachsenden ‚Wahnsinn‘ des Protagonisten – enger wird, dass Seine Weisungen deutlicher und konkreter werden, so erstaunlich und furchtbar sie im Einzelnen sind: „Seine vielen Stimmen, die manchmal flüsterten, manchmal brüllten, sagten die erstaunlichsten Dinge. Ganz erstaunliche Dinge, die mein Kopf kaum fassen kann. Und ganz furchtbare Dinge. Geschworene Geheimnisse, so furchtbar, so erstaunlich...“⁴⁷⁹.

Im weiteren Verlauf der Geschichte wird Euchrid zunächst von Saisonarbeitern und später von einem Mob aus dem Ort verfolgt und ist auf der Flucht. Er findet Zuflucht unter einer Brücke, die er durch dichtes Dornengestrüpp erreicht. Vor der Schilderung seiner dort verbrachten Nacht gibt es einen neuerlichen Einschub mit einer theologischen Reflexion des im Treibsand Versinkenden. Dabei fokussiert er auf „Zorn, ...Verdammung ...und ...Grausamkeit“⁴⁸⁰, mithin all das Negative, das der richtende Gott den Menschen auflädt. Es handelt sich dabei jedoch nur um „Fassade“⁴⁸¹, denn Euchrid weiß aufgrund seiner persönlichen Zwiesprache mit Gott, dass dieser ein großes Herz hat, womit m.E. zum Ausdruck gebracht wird, dass Gottes Liebe alles umschließt und letztlich übertrifft: „Tief in seinem Innern hat Gott ein Herz, so groß wie eine Scheune. Ich weiß es. Ich hab mit ihm gesprochen.“⁴⁸²

Doch der Sinn hinter dem irdischen Leiden bleibt ein Rätsel, ein Geheimnis, das erst durch die *revelatio post mortem* aufgelöst werden wird. Bis dahin hilft – typisch für Nick Cave – das Stilmittel des (schwarzen) Humors beim Umgang damit: „Wieso wurde bei der ersten überlieferten Massenausrottung die Sintflutmethode angewandt? Wollte Gott ein Bad nehmen?... Ist das System... vielleicht alphabetisch? ,Heute sind wir bei ,P‘ – Pest allenthalben, ein paar Pogrome, etliche Plagen, dann ein bißchen Putzen und eine Praline hinterher...“⁴⁸³.

⁴⁷⁵ AaO, 214.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ AaO, 216.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ AaO, 275.

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ AaO, 276.

Auf der eben erwähnten Flucht unter der Brücke angekommen stürzt Euchrid in ein Dornendickicht und verletzt sich. Darüber in seinem Versteck sinnierend kommt er zu der symbolisch-theologischen Erkenntnis, dass „die Welt ein einziger großer Dornbusch“⁴⁸⁴ wäre, wenn man für jeden Tod und Mord in ihr und an ihm einen Dorn veranschlagte. Bezeichnenderweise ist hier vom *Dornbusch* und nicht mehr vom Dornengestrüpp oder –dickicht die Rede, so dass die intertextuelle Anspielung auf den Ort der Präsenz und Offenbarung Gottes in 2. Mose 3, 1 – 5 evident ist. In Anbetracht des brennenden Dornbuschs aus 2. Mose 3, 1ff. wird somit hier die Präsenz und Existenz Gottes mit dem irdischen Leiden zusammengedacht. Denn der Dornbusch steht zum einen – wie die in 2. Mose 3, 1ff. geschilderte Berufung des Mose veranschaulicht – für die Präsenz Gottes. Zum anderen aber wird er hier im Roman mit dem Leiden, Töten und Morden verknüpft, so dass es – beides zusammengedacht – hier um die Präsenz Gottes im Leiden geht, ein Hinweis auf, eine Andeutung von Kreuzestheologie.

Nach dem Abzug des Suchtrupps in seinem Brückenversteck verharrend reflektiert Euchrid weiter die Angst, die er von ihrem allumfassenden Wirken her mit Gott gleichsetzt: „Die Angst soll man nie unterschätzen. Die Angst ist der Boss. Die Angst ist der König. Die Angst ist Gott. Sie ist überall und in allem.“⁴⁸⁵ Hierin deutet sich eine pantheistische Gottesvorstellung an, die Gottes Wirken als allumfassend versteht und Ihn als omnipräsent veranschlagt.

In einem weiteren Einschub am Ende der langen Versteck-Episode ergeht sich Euchrid ein letztes Mal in einer theologischen Reflexion, die er mit seinem eigenen Erleben untermauert. Diesmal geht es um das Wesen und die Erkenntnis Gottes: Dieser kommt Euchrid wie ein zu Unrecht als schlecht und böse angesehener und deshalb missverstandener und gemiedener Riese vor, der jedoch ein großes Herz hat und „von niemandem bemerkt, große gütige Werke tut“⁴⁸⁶. Wenn Gott also zürnt und straft, dann laut Euchrid „von Enttäuschung und Trauer überwältigt“⁴⁸⁷ und zwar darüber, dass die Menschen nur seine schlechte Seite sehen. Er will stattdessen, dass seine gute Seite wahrgenommen wird. Er will gebeten werden, bei den Menschen zu leben und zu bleiben. Diese anthropomorph-psychologisierende Charakterisierung Gottes erinnert an ähnliche Zeichnungen Gottes im AT: ich verweise pars pro toto auf 4. Mose 25, 3, wo die göttliche Reaktion auf Israels Götzendienst einmal mehr so ausfällt und beschrieben wird: „Da entbrannte des HERRN Zorn über Israel“⁴⁸⁸.

Die von Nick Cave in dieser Passage entwickelte Theologie ist dabei genuin biblisch, konstatiert sie doch die Priorität von Gottes Wohlwollen und weist seinem Zorn nur eine nachgeordnete Rolle in dem Sinne zu, das sie im Letzten eine untergeordnete Funktion seiner stets größeren und alles andere überwiegenden Liebe darstellt.

Gegen Ende der Romanhandlung gibt es eine Passage, die ein synergistisches Verständnis des Zusammenwirkens von Gott und Euchrid beinhaltet. Die Tatsache, dass Euchrid auf dem Weg zu seinem geplanten Anschlag auf Beth unbemerkt in den Ort gelangen kann, da die Aufmerksamkeit der Menschen durch das Feuer auf den Zuckerrohrfeldern gebannt ist,

⁴⁸⁴ AaO, 277.

⁴⁸⁵ AaO, 285.

⁴⁸⁶ AaO, 290.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ So die klassische Übersetzung der Lutherbibel in der revidierten Fassung von 1984.

wird so interpretiert, dass diese Blindheit gegenüber Euchrids Erscheinen auf die Synergie von Gottes Handeln und Euchrids Willen zurückgeführt wird: „Gott hat ihnen Scheuklappen angelegt. Ja. Er hat sie blind gemacht – oder richtiger: wir haben sie blind gemacht, so groß war die reine Kraft meiner Entschlossenheit, die schiere Wucht meines Willens.“⁴⁸⁹ Dabei geht es m.E. nicht um eine Relativierung des göttlichen Anteils an diesem Geschehen, sondern vielmehr um die Akzentuierung der willentlichen und handelnden Übereinstimmung zwischen Gott und seinem, sich als sein Knecht verstehenden Geschöpf.

Direkt vor dem Epilog, am Ende des III. Buches, hat der sterbende Protagonist eine letzte Vision: Er sieht Mule stolz durch den Himmel schreiten, gefolgt von seinen tierischen Untertanen, die „der Ankunft ihres Königs... harren“⁴⁹⁰. Endlich sieht er auch seinen Schutzengel herabsteigen, ihm entgegen, und weinen, bevor er das vom Mob seiner Verfolger gelegte Feuer im Sumpfland als die „Lichter des Todes“⁴⁹¹ identifiziert. Damit wird evident: auch im Sterben und Tod ist dieser Antiheld nicht allein. Vielmehr verdeutlicht diese Vision: Er wird erwartet und bleibt nicht allein zurück. Der Tod hat nicht das letzte Wort. Gibt es doch offensichtlich ein neues Leben danach, ein himmlisches Dasein, in das hinein der Sterbende aufgenommen wird.

Diese Entmachtung und Überwindung des Todes zeigt sich auch noch im Epilog des Romans: Entpuppt sich die dem Anschlag zum Opfer gefallene Beth hier doch zunächst als Überlebende, die dann aber ihr eigenes Leben zugunsten des Lebens ihres Kindes doch verliert und nun quasi in diesem weiterlebt. Eine Tatsache, die sie mit dem Kindsvater verbindet, der somit sowohl im Himmel quasi überlebt als auch auf Erden, in seinem Sohn, weiterlebt.

Damit ergibt sich auf der Basis dieses Romans zusammengefasst folgendes Bild von der eigenen, spannenden Theologie seines Autors Nick Cave:

1. Die religiöse Dimension in ihrer biblisch-christlichen Spezifizierung und individuellen Bearbeitung bzw. Modifikation durch den Künstler ist durchgängig vorhanden und virulent, eigenständig, aber nicht randständig. Sie ist selbstverständlicher Bestandteil, ja mehr noch Konstitutivum dieser Romanwelt.
2. Damit einhergehend ist deutlich, dass Gott eine entscheidende Größe in diesem Roman ist. Er spielt keine Neben-, sondern eine Hauptrolle: Er spricht und agiert, befiehlt und bewirkt. Gott ist in der Wahrnehmung des Protagonisten Euchrid Eucrow und der Darstellung des Autors Nick Cave omnipräsent und omnieffizient und das nota bene ganz selbstverständlich, ohne dass es hier Infragestellungen oder Diskussionen gäbe.
3. Das dem Roman zugrundeliegende Gottesbild und die ihn prägende Gottesvorstellung ist zum einen pantheistisch-ganzheitlich und zum anderen sympathisch⁴⁹²-solidarisch. Pantheistisch-ganzheitlich insofern, als Gott nicht – wie ansonsten gerne und oft – von den Negativpunkten des Daseins wie Leiden, Tod, Schmerz und Pein einfach abgetrennt, sondern auch und gerade mit diesen Spannungspunkten des Lebens, Leidens und Sterbens verbunden und zusammengedacht wird. Nick Cave nimmt Ernst und macht Ernst damit,

⁴⁸⁹ Nick Cave, Und die Eselin..., 312.

⁴⁹⁰ AaO, 324.

⁴⁹¹ Ebd.

⁴⁹² Im wörtlichen Sinne von „mitleidend“ gemeint und gebraucht.

was es bedeutet, dass Gott alles zusammenhält, alle Spannungen, Widersprüche und Abgründe des Lebens und alles in allem ist – so wie es biblisch gesehen z.B. in Röm 11, 36 seinen Ausdruck findet. Er setzt das um, was er selber in seinem Referenzsong „*The Mercy Seat*“ so ausdrückt: „*And God is never far away*“⁴⁹³. Oder in einem anderen Song „*There Is A Kingdom*“ von 1997, in dem es heißt:

„There is a kingdom

There is a king

And He lives without

And He lives within

And He is everything“⁴⁹⁴.

Sympathisch-solidarisch ist Gott hier insofern, als er mit seiner besonderen Beziehung zu Euchrid eine klare Präferenz für die geschundene Kreatur an den Tag legt, die er nicht sich selbst überlässt. Vielmehr zeigen die Angelophanien, Auditionen und Visionen des Protagonisten ebenso wie seine häufige Parallelisierung bis Identifizierung mit Jesus, dass Gott sein Leben und Leiden alles andere als egal ist.

4. Gleichzeitig muss neben diesen drei Hauptpunkten aber auch dies Erwähnung finden: Der in diesem Roman im doppelten Wortsinne vorgestellte Gott ist nicht nur mit der unschuldig geschundenen Kreatur solidarisch. Er ist dies offensichtlich auch mit einer schuldigen Kreatur in Gestalt des Mörders Euchrid Eucrow. Auch Mord und Totschlag per se können also nicht von diesem Gott trennen. Zugleich bleibt bei dem hier so vorgestellten Gott damit aber auch ein rätselhafter Rest mit Fragepotential: Wie viel davon, dass der zunehmend dem ‚Wahnsinn‘ anheimfallende Euchrid sein auch mörderisches Tun auf Gottes Anweisung zurückführt, ist mit dessen ‚Wahnsinn‘ zu erklären? Sprich: Bleibt hier ein nicht der Krankheit geschuldeter Rest? Oder ist diese Frage letztlich obsolet, weil hinsichtlich des menschlichen Fassungsvermögens gegenüber Gott stets ein unerklärbarer und nicht verrechenbarer Rest bleibt, bzw. weil Gott größer ist und freier bleibt als unsere Vorstellungen davon, wie er zu sein und zu agieren habe? Und: ist es theologisch legitim, Gottes Gnade, Erbarmen und Solidarität gegen menschlichen ‚Wahnsinn‘ ausspielen zu wollen?

Muss nicht vielmehr abschließend festgehalten werden, dass sowohl der biblische Gott als auch der hier in diesem Roman begegnende nicht nur ein Gott der lieben, oberflächlich normalen, angepassten und bürgerlich funktionierenden Menschen ist, sondern eben und gerade auch der beschädigten, gehandicapten und deformierten Existenzen?

⁴⁹³ Cave, Complete Lyrics, 138, Z. 45.

⁴⁹⁴ AaO, 279. Vgl. hierzu meine eingehende Untersuchung dieses Songs in Kap. 2.3.5 dieser Arbeit.

2.3 „*Faraway, So close!*“¹ - Die Alben der São Paulo- und London-Ära von 1990 – 1997

2.3.1 „...*why are all the men there weeping?*“² - Das Bedingungsgefüge des Menschseins und die Dialektik des Lebens und Liebens oder „*The Good Son*“ von 1990

Mit dem 6. Studioalbum von Nick Cave and The Bad Seeds geht ein radikaler Stilwechsel einher. Nach den eher dunkel-düsteren Vorgängeralben „*Your Funeral, My Trial*“ und „*Tender Prey*“ kommt „*The Good Son*“ auf den ersten Eindruck hin eher leicht und hell daher. Die Musik ist eingängiger und auch mit am Pop-Mainstream orientierten Hörgewohnheiten kompatibel. Statt multiinstrumentaler und von krachenden Gitarren dominierter Lärmorgien begegnen hier Balladen mit Klavier und Orgel – neuerdings von Nick Cave selbst gespielt - als tonangebenden Instrumenten und partiell sogar mit Streichern. Die Texte sind elementarer, persönlicher und weniger kryptisch. Selbst das Albumcover kommt radikal anders daher mit kleinen Mädchen in weißen engelsgleichen Kleidchen, die den ebenfalls weiß gewandeten Künstler, der wie ein Entertainer am Flügel sitzt, umgeben. Die Korrespondenz von Inhalt und Form, von Musik und Texten einerseits sowie Design und Outfit andererseits ist stimmig, auch wenn der Stilwechsel von etlichen Fans mehr als Stilbruch verstanden und entsprechend wenig goutiert wurde. Dazu merkt Nick Cave selber im April 2009 an: „*I care deeply about my fans, but ultimately the artist must take the lead. I just thought The Good Son was beautiful. It was as simple as that. You can't argue with beauty.*“³

Die Veränderung ist multikausal bedingt: Da ist zunächst der frisch verliebte Künstler, der am Anfang einer intensiven Beziehung zu der brasilianischen Künstlerin und Journalistin Vivian Carneiro steht, die spätere Mutter seines Sohnes Luke, derentwegen er nach Brasilien zieht, wohin eine Südamerika-Tour mit den Bad Seeds ihn 1989 geführt hat. Dann der radikal neue und andere Ort, an dem die Songs größtenteils entstanden sind und aufgenommen wurden und der sie nicht nur atmosphärisch beeinflusst hat. Brasilien gab Nick Cave pathetisch formuliert ein neues Leben und vor allem auch eine neue Perspektive auf das Leben und half ihm, die Schatten der Londoner und Berliner Vergangenheit hinter sich zu lassen. Und das nach Caves eigenem Empfinden trotz oder wegen seiner omnipräsenten Ambivalenz aus Elend, Armut und Gewalt zum einen sowie der überwältigenden Schönheit seiner Natur und des Mutes und Optimismus seiner Bevölkerung im Angesicht der Nöte des Landes zum anderen⁴. Zudem ist Nick Cave inzwischen ein erstes Mal wirklich clean und zollt diesem Umstand mit einer neuen Herangehensweise an das Leben und seine Kunst Tribut. Er hat die Phase von Entzug und Rehabilitation erfolgreich hinter sich gebracht und auch die schwierige Zeit danach, die er im Gespräch mit Amy Hanson als achtmonatige Phase beschreibt, die er ohne wirklichen Kontakt zur realen Welt paralyisiert vor sich hinlebend verbracht hat⁵.

¹ Cave, Complete Lyrics, 208.

² Aao, 173, Z. 7.

³ Nick Cave zitiert von Amy Hanson in: Nick Cave and The Bad Seeds, *The Good Son*, Collector's Edition (CD und DVD), 2010, Liner Notes im dem Album beiliegenden Booklet (im Folgenden: A. Hanson, booklet TGS-CE), 9.

⁴ Vgl. aaO, 8.

⁵ Vgl. hierzu aaO, 7: „...*when I came out, I was unable to deal with anything.*“

„*Foi Na Cruz*“, der 1. Song des Albums, überrascht bis irritiert bereits heftig, hört man ihn bewusst vor dem Hintergrund des bis dato vorliegenden Outputs von Nick Cave. Der Chor, die Streicher, die Pop-Qualität des Songs an und für sich und auch der primär von einheimischen Sängern intonierte portugiesische Refrain oder Chorus, der das Gerüst des Songs bildet – all das klingt und wirkt sehr ungewohnt verglichen mit den zuletzt und bis hierhin veröffentlichten Songs. Der Chorus⁶ ist dabei ein Zitat aus der traditionellen protestantisch-brasilianischen Hymne gleichen Namens. Für diese Hymne gibt es einen doppelten Bezugspunkt in Nick Caves Leben: Zum einen kennt er dieses Lied aus

*„dem preisgekrönten Film ‚Pixote‘ des argentinischen Regisseurs Hector Babenco ... von 1981... In dem Film wird das tragische Leben eines zehnjährigen Slumkindes erzählt. Das... in den Straßenschluchten von São Paulo ... im Schmutz... [endet]. Nick Cave hatte die Leidensgeschichte Pixotes nicht mehr losgelassen, insbesondere, als er später erfahren hatte, daß Pixotes Darsteller Ferdinand Ramos da Silva, ... kriminell geworden war und als 17jähriger Drogendealer von der Polizei São Paulos regelrecht hingerichtet wurde. Cave hatte bereits sein Album ‚Tender Prey‘ da Silva gewidmet, der in einer Szene des Films gemeinsam mit einem Straßenpriester inmitten einer kleinen Menschenmenge die Zeilen von ‚Foi na cruz‘ singt.“*⁷

Zum anderen gibt er selber an, dass seine damalige brasilianische Lebensgefährtin Vivian Carneiro dieses Lied häufiger an seine Adresse gerichtet gesungen habe – besonders nach dem gemeinsamen Genuss einiger Drinks⁸.

Diese biographischen Angaben erhellen die Brückenfunktion des Songs, der zum einen auf das Vorgängeralbum verweist und die damit beendete Schaffens- und Lebensphase und zum anderen auf die jetzt beginnende neue Phase. Beides wird hier verknüpft, wobei die Markierung des Neubeginns im Vordergrund steht, verweist doch bereits der portugiesische Titel brasilianischer Herkunft auf den neuen Lebensmittelpunkt des Künstlers. Gleichzeitig ist die Positionierung dieses programmatischen Songs als Eröffnungstrack des Albums keineswegs Zufall wie Amy Hanson feststellt: *„Cave insists that was deliberate. ‚Having Foi Na Cruz as the opening track was important for me, it was a sign of intent, a song that was deliberately divisive. A very beautiful, sorrowful, quiet, shock and awe assault.“*⁹

Inhaltlich gesehen bietet der Chorus eine Kurzfassung des Evangeliums in protestantischer Perspektive oder eine soteriologisch fokussierte Kreuzestheologie. Die Funktion dieses den Song rahmenden und dominierenden Chorus mit seiner Aussage der Heilsbedeutung des Kreuzestodes Jesu besteht darin, das Feld des Lebens als bereitet darzustellen, indem hier ein entscheidender Eckpunkt des menschlichen Daseins (aus christlicher Perspektive) benannt wird. Die Bedingung der Möglichkeit des menschlichen Lebens als gerechtfertigte Sünder coram deo et mundo wird hiermit zusammenfassend in den Blick genommen. Anders gesagt: es geht um die *conditio humana* des in Christo neu geschaffenen Menschen.

Mit dem Stichwort *conditio humana*, das noch weitere Songs dieses Albums prägt, lässt sich die Brücke zu den drei Strophen dieses Eröffnungssongs schlagen, thematisiert die-

⁶ Cave, Complete Lyrics, 167, Z. 1 – 6, 11 – 16 und 21 – 26.

⁷ Maximilian Dax, illustrated biography, 129.

⁸ Siehe hierzu das Nick Cave-Zitat in: A. Hanson, booklet TGS-CE, 8.

⁹ Ebd.

ser doch insgesamt die *conditio humana* in existentieller Hinsicht, indem er sich um folgende Fragen dreht und sie musikalisch-poetisch zu beantworten sucht: Was macht das Menschsein aus und was gehört genuin, essentiell und existentiell zum Menschsein gerade auch in seiner spannungsvollen Ganzheit dazu?

Die 1. Strophe antwortet mit dem Hinweis auf die Liebe, der jedoch gleichzeitig der Verlust der Liebe an die Seite gestellt wird, womit das Ganze einen melancholisch realistischen Klang erhält. Die 2. Strophe zählt in einem deskriptiven Nominalsatz Schlaf und Schlummer auf, andächtigen Frieden und neben der Liebe dann auch Hass, Betrug und Täuschung. Schließlich bietet die 3. Strophe in gesprochener und auch in der Länge und vom Metrum her abweichender Form die Aufforderung, weiter zu träumen, das Träumen keinesfalls aufzugeben, obwohl oder weil alle großen Pläne stets Träume bleiben¹⁰.

Für die so skizzierte spannungsvolle Ambiguität des Daseins wird kein Ausgleich, keine Auflösung geboten. Liebe und Hass, Rechtfertigung und Betrug, Andächtigkeit und Vergleichen stehen spannungsvoll nebeneinander. Das Ganze erinnert theologisch an die von Martin Luther auf den Punkt gebrachte Gleichzeitigkeit der menschlichen Existenz *simul iustus et peccator*. In diesem Dasein kann es nur das simul, das Gleichzeitige geben. Beide Perspektiven haben ihr Recht, die Perspektive Gottes auf den durch sein Heilshandeln gerechtfertigten und damit neuen Menschen als auch die Perspektive des Menschen, der sich daneben und dialektisch darin eingebunden stets auch als alten Adam erlebt und erleidet.

Wenn, wie die 3. Strophe ausführt, alle Pläne stets Träume, also unrealisiert bleiben, dann lässt sich die Aufforderung „*Dream on 'til you can dream no more*“¹¹ unter die Überschrift: „Das Dennoch des Träumens“ stellen. Damit klingt nicht nur die Hoffungsdimension des Träumens an, damit wird auch das biblische Dennoch des Glaubens, wie es z.B. in Ps 73, 23 – 26 und Röm 8, 35 – 39 begegnet, angedeutet. Das Aushalten der Ambiguität des Daseins ist das Entscheidende, wenn an eine Auflösung (in diesem Leben) nicht zu denken ist. Dabei hilft offenbar die soteriologische Vergewisserung und Repetition, die das Dennoch des Träumens, Hoffens und Glaubens unterfüttert.

„*The Good Son*“ heißt der 2. Song des Albums, gleichzeitig dessen Titeltrack. Intertextuell gesehen handelt es sich um die Rezeption des Gleichnisses vom Vater und den zwei Söhnen in Lk 15, 11 – 32. Diese Rezeption kommt als gravierende Modifikation daher, denn Nick Cave schreibt die Geschichte um bzw. neu unter Anwendung eines radikalen Perspektivenwechsels. Die quasi neutrale Erzählperspektive des biblischen Ursprungstextes mit ihrer Fokussierung auf den jüngeren Sohn und den Vater wird zugunsten einer exklusiv auf den älteren, als ‚guter‘ bezeichneten Sohn konzentrierten Perspektive aufgegeben.

Ausgangspunkt für die personell neu fokussierte und perspektivisch neu justierte Erzählung mittels dieses Songs ist Lk 15,28a mit dem dort knapp benannten Zorn des älteren Bruders über die Vorzugsbehandlung des jüngeren nach dessen Rückkehr. Um die in dieser Bemerkung mitschwingende Ausgangssituation des Konfliktes herum erzählt Nick Cave seine Song-Geschichte vom ‚guten Sohn‘ in vier dramaturgisch ineinander greifenden Etappen:

¹⁰ Vgl. Cave, Complete Lyrics, 167f.

¹¹ AaO, 168, Z. 27.

Die erste ist die Rahmung des Songs, das vom Bad Seeds-Chor gesungene „*One more man is gone*“¹², das auf dem afro-amerikanischen Traditional „*Another Man Done Gone*“ basiert¹³. Dieser unter anderem von Johnny Cash intonierte slave chant inspirierte Nick Cave zu seinem Song¹⁴. In und mit dieser gesungenen Rahmung gibt er die Lösung des Konflikts vor, die im Weggang nun des älteren Sohnes besteht.

Die 2. Etappe ist die 1. Strophe, in der bereits die Situation der erfolgten Rückkehr des jüngeren Sohnes vorausgesetzt ist. Hier wird das Innenleben des älteren Sohnes beleuchtet, dessen im Groll geschmiedete ‚verdächtige Pläne‘ gegen seine Familienmitglieder in deutlichem Gegensatz zu seiner Titulierung als ‚guter Sohn‘ stehen. Die Strophe kulminiert in seiner Feststellung der Ungerechtigkeit seines Vaters, worauf in Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik und Text auch die musikalische Klimax liegt, die sich zum anschließend gesungenen Titel „*The good son*“ hin musikalisch entspannt und harmonisch abebbt.

Die 3. Etappe und 2. Strophe beschreibt die zeitlich vor der vorherigen Strophe angesiedelte Situation der Abwesenheit des jüngeren Sohnes, in welcher der ‚gute Sohn‘ vergeblich den Kontakt mit seinen Eltern sucht, die komplett taub in ihrer Trauer um den abwesenden Sohn sind. Wiederum in Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik und Text, liegt die Klimax diesmal auf der „*truancy*“¹⁵, also der Schwänzerei oder dem unentschuldigtem Fernbleiben des jüngeren Sohnes, die im starken Kontrast zu dem darauf folgenden Titel „*The good son*“ steht. Gleichzeitig wird hier deutlich, dass der ‚gute Sohn‘ sich in seinem Zorn und seiner Traurigkeit böse, unheilvolle Gedanken einflüstern lässt, ein Vorgang, der intertextuell auf Nick Caves Romanprotagonisten Euchrid Eucrow verweist, dem im III. Buch des Romans „*Und die Eselin sah den Engel*“ Ähnliches widerfährt: „*Schweigend lauschte ich den Ränkeschmieden in meinem Kopf und dem leisen Gemurmel ihres Verrats.*“¹⁶ Und etwas später: „*Und hab den prahlenden und drangsalierenden Predigern in meinem Kopf gelauscht.*“¹⁷

In der 4. Etappe und letzten Strophe zeigt sich dann das erste Ergebnis der zornig-traurigen Überlegungen des ‚guten Sohnes‘ in der Form seines Verfluchens aller seiner Familienmitglieder, bevor er dann – wie in der Rahmung des Songs als zweites Ergebnis dokumentiert – weggeht: „*One more man is gone*“. Damit geht Nick Cave auch auf der faktischen Ebene des Geschehens über den biblischen Ursprungstext hinaus.

Im Hinblick auf die Interpretation dieses Songs und die Intention seines Autors und Performers auch in theologischer Perspektive lässt sich zusammenfassend sagen: Nick Cave hat zweifelsohne ein besonderes Interesse an Außenseitern, Verlierertypen, Randfiguren, Verbrechern, Abhängigen und Kranken des englisch gesagt mainstream of civil life. In dieses Vorliebeschema passt Euchrid Eucrow als Protagonist seines ersten Romans ebenso wie die

¹² AaO, 169f.

¹³ Vgl. hierzu http://en.wikipedia.org/wiki/The_Good_Son - aufgerufen am 06.08.2011.

¹⁴ Siehe A. Hanson, booklet TGS-CE, 8.

¹⁵ Cave, Complete Lyrics, 169, Z. 21.

¹⁶ Nick Cave, Und die Eselin..., 228.

¹⁷ AaO, 234.

biblische Randfigur des älteren Sohnes aus Lk 15¹⁸. Mit seinem Song „*The Good Son*“ rückt Nick Cave diesen Nebendarsteller in den Mittelpunkt, kehrt sein Innenleben nach außen und macht es dahingehend transparent, dass seine Rezipienten sich selbst mit ihren dunklen Seiten und Hassgefühlen besonders nach erfahrener Ungerechtigkeit darin erkennen können. Dann hat Nick Cave offenbar Freude daran, eine biblische Geschichte in künstlerischer Freiheit gegen den Strich zu bürsten, sie perspektivisch umzudrehen, zu verfremden. Schließlich fügt er mit diesem Song dem in diesem Album evidenten Interesse an der *conditio humana* poetisch deskriptiv eine weitere Facette hinzu: Jetzt geht es um die spannungsvolle Synchronizität und Ambiguität von Gut und Böse als menschlichen Eigenschaften, Beweggründen und Basisbefindlichkeiten. Dabei verdeutlicht der ‚gute Sohn‘ in diesem Song eindrücklich die Ambivalenz von Gut und Böse und damit verbunden das *brutum factum*, dass kein Mensch nur das eine oder nur das andere ist. Im Sinne theologischer Anthropologie gesprochen stellt dies eine neue Umrundung des alten, schon bei der Analyse von „*Foi Na Cruz*“ als Interpretament hinzugezogenen Lutherischen Theologumenons *simul iustus et peccator* dar.

Mit „*Sorrow's Child*“, dem 3. Song des Albums, findet die poetisch-existentielle und implizit bis explizit auch theologische Auseinandersetzung Nick Caves mit der *conditio humana* ihre Fortsetzung. Hier dreht sich alles um Trauer bzw. Kummer, der als Kind personifiziert erscheint und sich nicht ignorieren lässt. So wie ein Kind Aufmerksamkeit und Betreuung braucht, so auch der Kummer: ich kann ihn nicht ausblenden aus meinem Leben, nicht so tun, als ob er nicht stets als Möglichkeit oder Realität präsent sei. Zu Beginn des Songs wird die Potentialität des Kummers dadurch ausgedrückt, dass das ‚Kind des Kummers‘ abwartend am Fluss sitzt¹⁹. Auch ihr Seufzen in Anbetracht des zukünftigen Kummers²⁰ betont diese Potentialität. Die Realität des Kummers hingegen wird durch das aktive Handeln des ‚Kummerkindes‘ unterstrichen: „*Sorrow's child Steps in the water*“²¹.

Mit dem Kunstgriff der Personifizierung des Kummers, der Trauer, wird auch ihre aktive Macht über den Menschen hervorgehoben. So steht das ‚Kind des Kummers‘ wartend an der Hand des Menschen, sucht den Kontakt, die Einflussnahme²². Später lädt es ihn ein in das tiefe Wasser, in die Option bis Versuchung, sich völlig in das durch das Wasser symbolisierte Meer der Trauer hineinzubegeben.

Vom Aufbau her findet ein Wechsel statt von Aussagen über das ‚Kind des Kummers‘ und seine Haltung bzw. Aktivität zu Aussagen über den Menschen, der sich am Ende seiner Trauer wähnt²³ und doch jedes Mal wieder von dem Kind auf den Boden der Potentialität oder Realität von Kummer und Trauer zurückgeholt wird. So wird evident: Es gibt kein Leben ohne

¹⁸ Im Gespräch mit Amy Hanson führt Nick Cave in diesem Zusammenhang aus: „*It's the story of the Prodigal Son's brother – the one who stayed behind – angry and full of festering envy. Obviously the more interesting of the two brothers.*“ A. Hanson, booklet TGS-CE, 8.

¹⁹ Cave, Complete Lyrics, 171, Z. 1 – 4: „*Sorrow's child Sits by the river Sorrow's child Hears not the water*“.

²⁰ AaO, Z. 23f: „*Sorrow's child grieves not what has passed But all the past still yet to come*“.

²¹ AaO, Z. 13f.

²² AaO, Z. 11f: „*Sorrow's child all weak and strange Stands waiting at your hand*“.

²³ Vgl. aaO, 171, Z. 9f und 21f sowie 172, Z. 33f.

die Dimension von Kummer und Trauer. Die *conditio humana* wäre ohne diese Facette unzureichend beschrieben.

Dabei ist es auch und gerade theologisch wichtig festzuhalten, dass sich das Leben nicht exklusiv auf der Sonnenseite vollzieht, sondern Leiden und Not, Übel und Tod stets herausfordernd inkludiert, so dass es immer Nährboden für Kummer und Trauer gibt. Dass diese Herausforderung ein genuin biblisches Thema ist, zeigt ein Text wie Ps 31 unter besonderer Berücksichtigung seines 11. Verses: Hier kommt es zur Anrufung Gottes im Angesicht von Kummer, Leid und Betrübnis. Gleichzeitig dokumentiert der weitere Psalm eindrücklich die Glaubensgewissheit des Geborgenseins bei Gott, in seiner Gnade.

Genau dieser Herausforderung, die negativen und traurigen Aspekte des Lebens mit dem Glauben und Gott zusammenzudenken, also die spannungsvolle Ganzheit des Lebens in den Blick zu nehmen, stellt sich Nick Cave in weiten Teilen seines Werkes. Stellt die Bearbeitung dieses herausfordernden Themenkomplexes einen roten Faden in seinem Werk dar, so legt er hier in „*Sorrow's Child*“ eine poetisch personifizierende Herangehensweise vor, mit der Existenz und Virulenz dieser Facette und Grundstruktur des menschlichen Lebens betont werden, ohne dass die theologische Herausforderung hier explizit bearbeitet würde.

Dabei gibt es im Fall dieses Songs wie des gesamten Albums auch einen biographischen Anhaltspunkt für die Omnipräsenz von Kummer und betrüblichen Aspekten des Lebens: Bei aller Schönheit Brasiliens, bei all seinem Charme sind Nick Cave auch die Negativaspekte präsent²⁴: Kriminalität, Horror, Korruption uam. Und bei allem Zauber der neuen Liebe zu Vivian Carneiro bleibt doch der Kummer über das nun definitive Ende seiner Beziehung zu Anita Lane, ein Aspekt, der auf dem Album noch weiter eine Rolle spielt.

„*The Weeping Song*“ heißt der 4. Song des Albums, bei dem es sich um einen weiteren Referenzsong von Nick Cave handelt, der – wie „*The Mercy Seat*“, „*Red Right Hand*“ oder „*Into My Arms*“ – für diesen Künstler steht und den er sehr häufig bei seinen Konzerten spielt.

Gleichzeitig verbinden sich mit diesem Song auf diesem Album drei Premieren: Zunächst ist dies der erste von vier Songs des Albums, bei denen der Arbeitstitel zum Songtitel geworden ist. Dann handelt es sich um den ersten Song des Albums, auf dem ein Glockenspiel als Instrument zum Einsatz kommt. Schließlich ist „*The Weeping Song*“ der erste Dialog- und Duett song von Nick Cave, dem in den Folgejahren noch etliche hinzugefügt werden.

Der Song weist einen stringenten Aufbau auf: Er besteht aus vier Strophen, dreimal unterbrochen durch den Chorus, der jeweils variiert wird. Blixa Bargeld singt den Part des Vaters, Nick Cave den des Sohnes und der Chor der Bad Seeds intoniert den Chorus. Die 1. Strophe ist ganz dem Vater vorbehalten, die 4. und letzte ganz dem Sohn. Dagegen weisen die 2. und 3. Strophe den identischen Frage-Antwort-Aufbau auf, wobei auf die jeweiligen Fragen des Sohnes je eine Antwort des Vaters erfolgt.

Inhaltlich gesehen passiert Folgendes: Der Vater schickt den Sohn zum Wasser und in die Berge, damit er der dort jeweils weinenden Frauen und Männer gewahr wird (Strophe 1)²⁵. Daraufhin fragt der Sohn seinen Vater nach dem Grund des je spezifischen Weinens.

²⁴ Nick Cave betont das selber sehr beredt im Gespräch mit Amy Hanson, vgl. A. Hanson, booklet TGS-CE, 8.

²⁵ Vgl. hierzu wie zum Folgenden den Songtext in Cave, *Complete Lyrics*, 173f.

Der Vater antwortet sozusagen relational durch den Hinweis darauf, dass das Weinen offensichtlich mit dem jeweiligen geschlechtlichen Gegenpart zu tun hat (Strophe 2). In der 3. Strophe geht das Frage- und Antwortspiel weiter: Der Sohn fragt nun nach dem Grund des Weinens der Kinder und wird von seinem Vater belehrt, dass diese nicht weinen, sondern lediglich jammern, dass aber das wahre Weinen noch bevorstehe. Die damit vorliegende Differenzierung zwischen Weinen und Jammern legt die Schlussfolgerung nahe, dass Weinen erst durch die reife, erfahrungsgetränkte Erkenntnis der *conditio humana* initiiert wird. Wer also das Leben kennengelernt, die kindliche Unschuld und Naivität hinter sich gelassen hat, wer das Leben so sieht wie es ist, kann nur noch oder muss einfach weinen. Mit der 4. Strophe geht der intimste Moment des Songs einher: Die direkte Ansprache des Sohnes an seinen weinenden Vater ist mit einer Berührung des väterlichen Gesichts durch den Sohn verknüpft. Der Intimität dieser Szene entsprechend und in Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik und Text ist auch die Musik während dieser Strophe von Lautstärke und Intensität der beteiligten Instrumente her äußerst zurückgenommen. Inhaltlich bleibt jedoch unklar, was den Vater verletzt hat und wie der Sohn daran beteiligt war. Es geht hier wohl darum, dem existentiellen Weinen vorher das jetzt und hier persönlich motivierte an die Seite zu stellen.

Interpretatorisch aufschlussreich ist, dass sich bei diesem wie bei keinem der anderen Songs des Albums die Fragen nach dem Wo und Wann des geschilderten Geschehens konkret beantworten lassen. Es gibt für einige der Songs dieses Albums biographische Anhaltspunkte, die durch die bisherige und zum Zeitpunkt der Entstehung des Albums aktuelle Lebenssituation Nick Caves bedingt aufscheinen. Aber abgesehen von der fast durchgängig deutlichen Antwort auf die Was-Frage, sprich bis auf die jeweils deutlichen, zumeist existentiellen Thematika, und die größtenteils klaren Antworten auf die Wer-Frage, die aber fast komplett im transindividuellen Bereich anzusiedeln sind, sind die Wo- und Wann-Fragen nicht wirklich spezifisch beantwortbar. Die lokale und temporale Ebene oder Dimension der Songs bleibt somit bewusst nebulös. Dies hat m.E. seinen durchdachten Grund darin, dass hier prinzipielle und existentielle Fragen und Themen im Fokus stehen, die nicht an einen spezifischen Ort und eine konkrete Zeit gebunden sind.

Im Falle des „*Weeping Song*“ geht es mit dem Weinen um eine weitere Facette der *conditio humana*. Nachdem „*Sorrow's Child*“ Kummer und Leiden als Bestandteile des menschlichen Lebens benannt hat, steht jetzt der Umgang damit, die Reaktion darauf, im Zentrum. Ian Johnston nennt „*The Weeping Song*“ in seiner Nick Cave Biographie „*the melancholic evocation of universal despair*“²⁶ und bezeichnet damit treffend den Nährboden des Weinens.

Doch ebenso entscheidend wie das Weinen als unabdingbare menschlich-emotionale Reaktion auf Leiden und Verzweiflung ist der Gedanke der Stellvertretung in diesem Song, womit auch eine theologische Dimension impliziert ist. Das beginnt in Strophe eins und zwei damit, dass Frauen und Männer relational aufeinander bezogen oder umeinander und füreinander weinen. Und es setzt sich in dem dreimal variiert begegnenden Chorus fort: Der Song wird hier *expressis verbis* als ‚Lied des Weinens‘ bezeichnet, als ‚Lied, in dem geweint wird‘ und das eben *nota bene* während im ersten Chorus Frauen und Männer schlafen, im zweiten

²⁶ Ian Johnston, *Bad Seed*, 265.

dann die kleinen Kinder und im dritten, während das lyrische Wir damit beschäftigt ist, sich in den Schlaf zu schaukeln. So haben zum einen die diversen weinenden Personen(gruppen) des Songs Stellvertretungsfunktion und zum anderen übt der Song selbst diese Funktion aus. Implizit klingt damit der biblische Stellvertretungsgedanke an, der im AT z.B. in dem Gottesknechtlied Jes 53, 4 begegnet. Die im Anschluss daran und in Aufnahme weiterer Stellen dieser Art entstandene theologische Aussage vom stellvertretenden Sühnetod Jesu im NT begegnet beispielhaft in Joh 1, 29 sowie Röm 3, 25 und 4, 25. Hat diese christologische Deutung des Kreuzestodes Jesu eine sowohl hermeneutisch - interpretierende als auch eine sühnend - befreiende Funktion, so ist es beim „*Weeping Song*“ so, dass das stellvertretende Weinen eine erleichternde Funktion ausübt und damit dann auch eine Offenheit zum mehrfach beschworenen Ende des Weinens hin andeutet: „*But I won't be weeping long*“²⁷.

Mit diesem Stellvertretungsgedanken verbunden ist zudem der Aspekt des solidarisch-sympathischen, also mitleidenden Weinens, der biblisch ebenfalls prominent belegt ist. Ich denke an Jesus, der über Jerusalem weint wie es in Lk 19,41 tradiert ist und an Paulus, der in Röm 12, 15 dazu auffordert, mit den Weinenden zu weinen.

Intertextuell relevant im Hinblick auf biblische Parallelstellen ist weiter zunächst der Beginn des Songs, der eine Anspielung auf Ps 137,1 bietet, da beide Male am Wasser geweint wird. Und die eben bereits zitierte, mehrfach begegnende Hoffnungszeile des Songs, mit der dieser darüber hinaus auch endet, lässt schließlich den Verheißungshorizont der Offenbarung des Johannes anklingen, wo es in Kap. 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.*“

Eine letzte, intertextuell zugleich interessante und aufschlussreiche Parallele bietet der Song „*Papa Won't Leave You, Henry*“ von dem 1992er Album „*Henry's Dream*“. In beiden Fällen spielt, wie so oft bei Nick Cave, die Vater-Sohn-Relation eine herausragende Rolle. Gleichzeitig 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*“²⁸ den im „*Weeping Song*“ so formulierten Gedanken neu auf: „*...true weeping is yet to come*“²⁹.

So ist „*The Weeping Song*“ zusammenfassend gesagt ein schönes Beispiel für den Reichtum intertextueller Anklänge in einem Nick-Cave-Song und die Vielfalt theologischer Implikationen, ob sie gewollt und beabsichtigt oder unbewusst und zufällig sind³⁰.

Auch der 5. Song des Albums trägt seinen Arbeitstitel: „*The Ship Song*“. Es handelt sich um einen balladesken Love-Song, in dem die überwältigende Erfahrung der Liebe thematisiert wird, wobei das lyrische Ich das Du seiner Geliebten anspricht und partiell in das Wir des Paares verfällt. Die Liebe begegnet hier als die Kunst des Loslassen(können)s, des sich im Anderen Verlierens, wofür vier Bilder benutzt werden: „*Come sail your ships around me*

²⁷ Cave, Complete Lyrics, 173, Z. 13, 22 und 174, Z. 31ff.

²⁸ AaO, 188. Z. 44ff.

²⁹ AaO, 173, Z. 17.

³⁰ Dass ich tendenziell hier eher zu der ersten Möglichkeit neige, wird in dieser Arbeit deutlich. Dass jedoch auch die zweite Möglichkeit nicht auszuschließen ist, bleibt prinzipiell festzuhalten. Vgl. das dazu von mir am Ende der Einleitung in Kap. 1 Ausgeführte.

*And burn your bridges down*³¹ gleich zu Beginn und öfter. Und ebenfalls mehrfach: „*Come loose your dogs upon me And let your hair hang down*“³². Mit dem Erleben der Liebe verknüpft ergeben sich dabei wie von selbst neue Prioritäten: Das Private erscheint jetzt als so relevant, dass es zur Geschichtsschreibung dient: „*We make a little history, baby Every time you come around*“³³. Theologisch gesprochen ließe sich formulieren: Aus dem individuellen Erleben wird ein Stück Heilsgeschichte. Das Gespräch der Partner miteinander – auch über ernsthafte und weitreichende Themen – ist und bleibt wichtig, sonst würde es nicht vollzogen, doch in und mit der Erfahrung des Sich-in-den-Armen-Liegens, entpuppt sich das Besprochene als sekundär bis letztlich irrelevant: „*We talk about it all night long We define our moral ground But when I crawl into your arms Everything comes tumbling down*“³⁴. Gleichzeitig ist deutlich, dass die Liebe in Gestalt der Geliebten ein Mysterium darstellt³⁵, deren unverfügbarer Geheimnischarakter an das ebenso unverfügbare Geheimnis und Geschenk des christlichen Glaubens erinnert, dessen in der Abendmahlsliturgie gedacht wird: „*Geheimnis des Glaubens*“.

Eine für Nick Cave typische, wenngleich hier nur implizierte Vermengung von Spiritualität und Liebe begegnet des Weiteren in der 5. Strophe des Songs, wenn davon die Rede ist, dass die Geliebte nun ohne Flügel fliegen soll. Denn mit diesen Flügeln wird natürlich das Bild des Engels impliziert und auf die Geliebte appliziert.

Insgesamt gesehen ist „*The Ship Song*“ ein tief romantisch-emotionaler Song, der – inspiriert durch Nick Caves Liebe zu Vivian Carneiro – der Ergründung der *conditio humana* auf diesem Album die entscheidende Facette der Liebe hinzufügt, dies unter besonderer Berücksichtigung der durch sie hervorgerufenen neuen Prioritäten und Perspektiven sowie in implizierter Parallelisierung zum Phänomen des christlichen Glaubens und zum Symbol des Engels.

Der 6. Song, „*The Hammer Song*“, ebenfalls mit seinem Arbeitstitel belegt, ist der musikalisch aggressivste des Albums. Er behandelt den Aufbruch und die Ablösung eines Mannes von seiner Herkunftsfamilie sowie die Themen: Verlust, Ablehnung, Unglück, Bedauern, Außenseiterexistenz und den Wunsch nach Rückkehr zu den eigenen Wurzeln (in Anbetracht des Scheiterns in der Fremde)³⁶.

Das lyrische Ich des Songs berichtet von seinem nächtlichen Aufbruch aus dem Elternhaus und der zornig traurigen Reaktion seiner Eltern. Doch dieser Aufbruch steht unter keinem glücklichen Stern: sein Pferd stirbt über den Strapazen der offensichtlich winterlichen Reise und aus der Stadt, in die er kommt, wird er unter Lebensgefahr verjagt. An einem Fluss angekommen, fühlt er sich (wie) von einem Hammer niedergestreckt und bittet Gott, in seine Heimatstadt zurückkehren zu können. In diesem Kontext berichtet er von ihm schwächenden

³¹ Cave, Complete Lyrics, 175, Z. 1f.

³² AaO, 175, Z. 5f.

³³ AaO, 175, Z. 3f. und öfter.

³⁴ AaO, 175, Z. 9 – 12.

³⁵ AaO, 175, Z. 7.

³⁶ AaO, 177f. Bereits in und mit diesem Wunsch klingt auch erneut die biblische Geschichte vom Vater und den zwei Söhnen aus Lk 15, 11 – 32 an, die Nick Cave ja bereits in dem Song „*The Good Son*“ auf demselben Album intertextuell aufgenommen und bearbeitet hat.

Visionen, die ihn in den Fluss fliehen lassen, wo er vom Wasser umspült erneut den Hammer niederkommen fühlt und um die Rückkehrmöglichkeit auf den Heimatboden fleht.

Die handelnden Personen des Songs sind durch dasselbe Familienszenario wie in „*The Good Son*“ repräsentiert: Vater, Mutter und Bruder. Dann gibt es die unbestimmte Menge der ihm in der anonymen Stadt nachstellenden Leute. Es gibt den Engel in seiner Vision und Gott als Adressaten seiner Rückkehrbitte. Die Selbstverständlichkeit dieser letztgenannten Relation passt dabei zu der Selbstverständlichkeit der spirituellen, christlich-theologisch beheimateten Dimension in diesem Song wie im Werk von Nick Cave insgesamt.

Der Ort, das Wo des Songs, ist hingegen genauso unspezifisch wie die Zeit, in der er spielt. Die gerade auch durch die Musik angedeutete Szenerie aber gibt Anhaltspunkte: Die akzentuierte Leadgitarre und das Streicherarrangement mit ihrer jeweils melodramatischen Melodieführung lassen Westernfeeling aufkommen und erinnern an die Filmmusik von Ennio Morricone für zahlreiche Italowestern wie „*Spiel mir das Lied vom Tod*“³⁷. Die anonym feindliche Stadt, aus welcher der Protagonist fliehen muss, steht für (grundlose) Ablehnung und unterstreicht damit seine Außenseiterexistenz. Der Fluss hingegen oder allgemeiner das Wasser markiert den Ort der Reflexion, Entscheidung und Flucht, eine Funktion, die diesem Ort häufig auch in biblischen Kontexten zukommt, ich erinnere nur an die Geschichte von Jakobs Kampf am Jabbok³⁸ und die Geschichte von der Stillung des Sturmes durch Jesus³⁹.

Den einzig relevanten Hinweis in zeitlicher Hinsicht liefert das Pferd, auf dem das lyrische Ich des Songs zunächst reitet, deutet es doch auf die vorindustrielle Westernzeit hin.

Intertextuell aufschlussreich sind zwei Passagen des Songs: Zum einen der Beginn, bei dem es sich mit Karen Welberry um die Paraphrase eines William Blake Gedichts handelt⁴⁰. Dabei sorgen die bewusst gewählten Worte, die so getroffenen lexikalischen Entscheidungen dafür, dass der Song in der Welt des 19. Jahrhunderts angesiedelt zu sein scheint,

*„where the Bible is still the operative frame. Add to this powerful cultural logic the pulpit quality of Cave’s ‘deep dark brown voice’, and you get a convincing impression of Cave as an artist in ... the ‘chthonian’ songwriting tradition. ‘Chthonian’ in this context means ‘universal’, in the sense of concerning the primal impulses and mythic structures uniting human history, and relating to the ‘underworld’ or shadowy figures of those stories; the ones that remind us of death in the midst of life.“*⁴¹

Damit wird der hier angerissene, universal gültige Charakter des in diesem Song verhandelten thematischen Stoffes mehr als deutlich, eine andere Umschreibung dessen, was ich meine, wenn ich davon spreche, dass Nick Cave speziell auf diesem Album die *conditio humana* in den Blick nimmt. Und es wird durch diesen Hinweis Karen Welberrys zudem dankenswert deutlich, wie kunstvoll, der Realität des Lebens geschuldet und sie zugleich abbildend Nick Cave die spannungsvolle Dialektik des Lebens in seinem Vollzug darstellt: kein Aufbruch ohne die Gefahr des Scheiterns, keine Liebe, die nicht schon die Möglichkeit ihres Endes in ih-

³⁷ Darauf macht Maximilian Dax zu Recht aufmerksam. Vgl. Maximilian Dax, *illustrated biography*, 129.

³⁸ 1. Mose 32, 23 – 33.

³⁹ Mk 4, 35 – 41 par.: Mt 8, 23 – 27 und Lk 8, 22 – 25.

⁴⁰ Welberry, *Laughter*, 51.

⁴¹ Ebd.

rem lodernden Kern birgt, keine Entscheidung, die zweifelsfrei daherkommt und nicht durch die praktische Erfahrung gelebten Lebens in Frage gestellt werden könnte und wird.

Zum anderen erinnert die Vision des Engels mit den Schlangen in seinen Händen an den Kampf der Engel gegen die teuflische Schlange in der Offenbarung des Johannes⁴².

Schließlich ist der titelgebende Hammer im Song als ein gleich mehrfaches Symbol zu interpretieren: als Symbol für eine Zäsur sowie für eine mit einem Schlag einsetzende Erkenntnis und für die Brutalität und auch Ungerechtigkeit des Lebens überhaupt.

Zusammenfassend gesagt behandelt dieser Song also den Aspekt der Unwägbarkeit des Lebens und dabei speziell dessen oft unheilvolle Entwicklung sowie die für die *conditio humana* essentielle Frage, ob das Leben die Option der Buße im Sinne der Umkehrmöglichkeit inkludiert oder nicht – auch dies wieder eine Thematik und Problematik, die der Bibel weiß Gott nicht fremd ist, was die theologische Anschlussfähigkeit auch dieses Songs belegt.

Mit dem 7. Song des Albums, „**Lament**“, begegnet neben „*The Ship Song*“ der zweite klar als Love Song zu klassifizierende Titel. Das lyrische Ich des Songs beschreibt hier seine Geliebte mit dem, was es an ihr findet und hat bis hinein in die Details ihres Aussehens und Verhaltens. Diese Beschreibung kommt einer auch in musikalischer Hinsicht melodramatischen Huldigung gleich, deren biographischer Hintergrund – von Nick Cave selbst mehrfach benannt⁴³ – durch die Liebe des Künstlers und Autors zu Vivian Carneiro markiert wird.

Entscheidend dabei ist allerdings, dass auch dieser Song nicht eindimensional daherkommt und so nur das Berauscht Sein an der Liebe und Geliebten thematisiert würde. Vielmehr verhält es sich so, dass die Angst vor dem Verlust und Scheitern der Liebe neben dem Lobpreis der geliebten Frau steht, wie Maximilian Dax es für beide Love-Songs des Albums zutreffend beschreibt: „*Keine Schönheit ohne Gefahr, keine Liebe ohne Schmerz: Ihre emotionale Tiefe erlangen die Lieder durch die durchgespielte Möglichkeit des Verlustes.*“⁴⁴ Dies zeigt sich sehr elementar und deutlich daran, dass ein und dieselbe Enumeration von liebenswerten Details der Geliebten einmal mit „*I’ve seen...*“⁴⁵ und dann mit „*I’ll miss...*“⁴⁶ eingeleitet wird. Damit fügt dieser Song dem von diesem Album insgesamt repräsentierten Katalog dessen, was die *conditio humana* ausmacht und ist, die Facette und Dimension der Dialektik hinzu, und zwar hier speziell der Dialektik von Liebe und Verlust, Erfüllung und Scheitern, Schönheit und Schmerz sowie erlebter Gemeinschaft und drohendem Alleinsein. Diese Dialektik ist offensichtlich ein anthropologisches Konstitutivum im Sinne einer die *conditio humana* prägenden Dimension und zugleich ein theologisches Strukturelement, dessen Relevanz in dieser letztgenannten Hinsicht in zentralen biblischen Texten wie z.B. 1. Kor 1 und 2 mit ihrer Entfaltung der paulinischen Kreuzes- und zugleich Weisheitstheologie evident wird und ist.

⁴² Vgl. hierzu Offb 12, 7ff. und 20, 1f.

⁴³ Siehe z.B. Nick Cave nach A. Hanson, booklet TGS-CE, 9.

⁴⁴ Maximilian Dax, illustrated biography, 129.

⁴⁵ Cave, Complete Lyrics, 179, Z.1.

⁴⁶ AaO, 179, Z. 22.

„*The Witness Song*“, der 8. Titel des Albums, kommt musikalisch als schneller Gospel daher, wozu die hier oft wiederholte Frage nach der Zeugenschaft passt, klingt damit doch ein neutestamentliches Motiv an. So wie die Jünger Jesu von diesem nach seiner Auferstehung als seine Zeugen zu- und ausgerüstet werden⁴⁷, damit sie von ihm und seiner Botschaft Zeugnis geben können, so ist das lyrische Ich dieses Songs auf der beständigen Suche nach Zeugen des hier geschilderten Geschehens, dem damit besondere Relevanz zugebilligt wird. Denn wenn es nicht nur ein individuell erlebtes und erlittenes Geschehen ist, sondern eines, das von Zeugen in seiner Faktizität und Relevanz bestätigt wird, dann ist es offenbar wichtig.

Die im Song in fünf Strophen erzählte Geschichte⁴⁸ ist die eines Aufeinandertreffens und Auseinandergehens von zwei Freunden bzw. Partnern, die sich schon vorher kannten. Sie treffen sich an einem von Mauern umgebenen, verwilderten Garten, gehen gemeinsam hinein und kommen dort in Kontakt mit dem heilenden Wasser eines Quellbrunnens. Mit dem Neubeginn der Heilung verbunden ist jedoch offensichtlich gleichzeitig das Ende des gemeinsamen Weges, also der Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und seiner Freundin.

Darin zeigt sich ein autobiographischer Hintergrund, aus dem Nick Cave keinen Hehl gemacht hat⁴⁹: das ist zum einen sein Aufenthalt in der Entzugs- und Rehabilitationsklinik⁵⁰ und zum anderen das definitive Ende seiner langjährigen, wechselvollen Beziehung zu Anita Lane, die weite Wege mit ihm gegangen ist. Nick Caves Entschluss, zu Viviane Carneiro nach Brasilien zu ziehen, bedeutete ja „*das endgültige Ende der Liebesbeziehung zu Anita*“⁵¹ Lane.

Neben dem schon erwähnten Zeugen-Motiv ist auch der Brunnen ein in der Bibel häufig begegnender Ort, ein Motiv, mit dem sich unter anderem das Thema der Entscheidung verbindet⁵². Und auch die Verbindung und Doppelung von Neubeginn einerseits und Ende andererseits ist ein in der Bibel oft anzutreffender Topos. Ich erinnere hierfür nur einerseits an die Geschichte von dem lebens- und gottesmüden Elia, der nach dem Gottesurteil auf dem Karmel in die Wüste flieht und dort einen von Gott geschenkten Neubeginn aus dem Nichts der Erschöpfung und Todessehnsucht heraus erlebt⁵³. Auch das sogenannte Damaskuserlebnis des daraufhin zum Paulus mutierenden Saulus spricht hier Bände⁵⁴.

So fügt dieser Song dem Album und der hier thematisierten *conditio humana* die dialektische Verbindung von Neubeginn und Ende sowie von Heilung und Lüge hinzu. Dafür nutzt Nick Cave Metaphern und Topoi, die biblische Zusammenhänge zumindest anklingen lassen, wenn sie nicht diesen bewusst entnommen sind, um sie mitschwingen zu lassen.

Der 9. und letzte Song des Albums, „*Lucy*“, kommt sowohl musikalisch als auch von seinem Text her mit großer, melodramatischer Geste und Attitüde daher. Musikalisch effektiv sind neben der Melodieführung die diese noch zusätzlich hervorhebenden Streicher und die im

⁴⁷ Vgl. Apg 1, 8.

⁴⁸ Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 181f.

⁴⁹ Vgl. Maximilian Dax, *illustrated biography*, 130.

⁵⁰ Die Formulierung in der letzten Strophe des Songs „*When you're all so clean and you cannot see*“ spricht hier Bände. Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 182, Z. 54.

⁵¹ Maximilian Dax, *illustrated biography*, 130.

⁵² Man denke beispielsweise an die Geschichte von Jesus und der Samariterin in Joh 4.

⁵³ Siehe 1. Kön 19.

⁵⁴ Siehe Apg 9, 1 – 19 und Gal 1, 11 – 24.

Englischen so genannte „*reprise section*“, eine Art Nachspiel sowohl des Songs wie auch für das ganze Album, bei dem durch das Pianospiele Roland Wolfs und das Harmonikaspiel Nick Caves neue, die Dramatik und Ernsthaftigkeit betonende Akzentuierungen dazukommen.

Thematisch steht wieder die Liebe im Fokus, wobei sie einmal mehr in ihrer Gebrochenheit, Ambiguität und Mehrdimensionalität begegnet. Das lyrische Ich berichtet eingangs von seinem zitternden Erleben der Nacht, was vom „*end of love*“⁵⁵ herrührt, die jedoch gleichzeitig dialektisch als das Ende „*Of misery and woe*“⁵⁶ deklariert wird. Urplötzlich erlebt er dann mitten in der Nacht eine Vision der geliebten und vermissten Frau. Darob von seiner Sehnsucht überwältigt, hört er den Glockenturm läuten und bemerkt, dass die Nacht vergangen ist, nicht jedoch sein Verlangen, was ihn zum pathetischen Geständnis seiner ewigen Liebe führt und zu einem dreimaligen Anrufen seiner geliebten, aber entschwundenen Lucy, während er sich auf dem Boden liegend vor Verzweiflung schüttelt.

Neben der dialektischen Ambivalenz der Liebe als Lebenselixier und Movens in Bezug auf die *conditio humana* einerseits und als Leidensfaktor im Hinblick auf die unerfüllte und beendete Variante ihrer selbst andererseits kommt sie in diesem Song vor allem auch hinsichtlich ihrer Verflochtenheit mit weiteren Dimensionen der menschlichen Existenz zum Tragen. Die Vision in der 2. Strophe des Songs ist hier aussagekräftig, wirkt sie doch wie eine Angelophanie, ein Vergleich, der sich von mehreren sprachlich-inhaltlichen Aspekten her aufdrängt: zum einen das Wort „*vision*“⁵⁷ selber, zum anderen der Ort „*above me*“⁵⁸, also die Position über dem lyrischen Ich. Weiter das gleißende Licht und die Farbe Weiß, die alles überstrahlt. Abgesehen davon, dass hier eine intertextuelle Referenz an die Angelophanien in Nick Caves 1. Roman begegnet⁵⁹, bei denen sich auch schon Spiritualität und Liebe bzw. speziell Erotik vermengen, ist damit auch wieder ein biblisch-theologischer Bezugspunkt gegeben. Liebe und Glaube, Spiritualität und Liebe bzw. Erotik vermischen sich, gehören zusammen, bedingen und verstärken einander wechselseitig und sind im Werk von Nick Cave kaum einmal trennscharf ohne die jeweils andere Dimension auszumachen. Die 4. Strophe des Songs akzentuiert dies eindrucksvoll dadurch, dass die Rhetorik der Liebe wie selbstverständlich durch biblisch-theologische Vokabeln und Motive angereichert wird: Die erste Beteuerung der Liebe geschieht nicht weniger als „*for ever*“⁶⁰, ein Prädikat mit inhärenter Transzendenzdimension. Und die dritte Beteuerung wird mit dem apokalyptischen, innerweltlich kaum vorstellbaren Motiv der vom Himmel herabfallenden Sterne verknüpft. Dieser so als ewig apostrophierten Liebe korrespondiert aber das Faktum ihres Endes, womit erneut Liebe und Leiden als genuin zusammengehörig evident werden.

Gleichzeitig demonstriert der Song eindrucksvoll, wie existentiell relevant diese die *conditio humana* bedingenden Themen von Liebe und Leiden sind, insofern auch die Biographie von Nick Cave hier wieder hineinspielt: da ist auf der einen Seite der Zusammenhang mit seinem Aufenthalt in der Rehabilitationsklinik nach seiner Heroingiftung, den er sel-

⁵⁵ Cave, Complete Lyrics, 183, Z. 3.

⁵⁶ AaO, Z. 4.

⁵⁷ AaO, Z. 7.

⁵⁸ AaO, Z. 5.

⁵⁹ Vgl. hierzu Kap. 2.2.5.2 dieser Arbeit.

⁶⁰ Cave, Complete Lyrics, 183, Z. 13.

ber herstellt: „*It was written in the booze unit.*“⁶¹ Ein Zusammenhang, der sich auch in Formulierungen des Songtextes wie „*I lay trembling*“⁶² und „*I shake on the floor*“⁶³ ausmachen lässt. Auf der anderen Seite fällt es leicht, hinter der im Song „*Lucy*“ genannten Person Anita Lane auszumachen, die langjährige Geliebte, Muse und Partnerin Nick Caves, die ihm noch zur Zeit von Entzug und Rehabilitation zur Seite stand⁶⁴. Mit seiner neuen Liebe zu Vivian Carneiro und dem diese besiegelnden Umzug nach Brasilien war die wechselvolle Beziehung mit Anita Lane nun endgültig beendet, ein Ende, das auch Nick Cave offensichtlich stark bewegte und berührte, wie auch der „*Witness Song*“ erhellt.

Die Ergebnisse der Songinterpretation für dieses Album zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass es hier durchgängig um das spannungsvolle Themenfeld der *conditio humana* geht. Dabei spielt die theologische Dimension, die für Nick Cave ohnehin selbstverständlich zum Leben und der Reflexion darüber dazugehört, fast durchweg eine Rolle, auch wenn sie vorwiegend implizit mitschwingt. Im Eröffnungssong hingegen wird sie explizit thematisiert, da es hier um die Ambiguität des Daseins geht, die es gerade auch unter der Perspektive des in Christo neu geschaffenen Menschen, wie im Refrain thematisiert, auszuhalten gilt.

Das Bedingungsgefüge des Menschseins wird in diesen Songs dann im Hinblick auf die Synchronizität und Ambiguität von Gut und Böse untersucht und hinsichtlich der Potentialität und Realität von Kummer und Trauer. Die auch theologische Herausforderung des Umgangs damit schwingt beständig mit. „*The Weeping Song*“ bietet dabei zwei Optionen: zunächst das Weinen als natürliche und adäquate Reaktion auf das Leben, wie es nun mal ist. Dann die Stellvertretungsfunktion, die auch als biblischer Topos wichtig ist, ein Hinweis auf die hier mitschwingenden, intertextuellen Implikationen im Hinblick auf biblische Motive.

Im Titelsong kommt dann Nick Caves besonderes Interesse an Außenseitern und Nebendarstellern zum Zuge, in denen wir uns selber erkennen können, aber auch seine Vorliebe für die Verwendung bis Verfremdung biblischer Stoffe und Ursprungsgeschichten.

In den weiteren Songs spielt vor allem die Dialektik als anthropologisches Konstitutivum und theologisches Strukturelement eine besondere Rolle. Dabei ist vornehmlich die Komplexität, Gebrochenheit und Dialektik der Liebe als Lebenselixier und Leidensfaktor, Sehnsucht, Verlangen und Verlust, Erfüllung und Scheitern im Fokus, aber auch die Dialektik des Lebens überhaupt in seinem Vollzug. Das Problem der Unwägbarkeit des Lebens verknüpft sich hier beispielsweise in „*The Hammer Song*“ mit der theologisch relevanten Frage nach der Option der Buße im Sinne von Umkehr und Neubeginn.

Darüber hinaus gibt es beispielhaft in „*The Witness Song*“ biblische Anklänge und Motive, was mit dafür verantwortlich ist, dass hier intertextuelle Tiefe und anthropologisch theologische Relevanz zu verzeichnen sind.

⁶¹ Nick Cave nach A. Hanson, booklet TGS-CE, 9.

⁶² Cave, Complete Lyrics, 183, Z. 1.

⁶³ AaO, Z. 18.

⁶⁴ Der Nick Cave Biograph Ian Johnston formuliert diesbezüglich vorsichtig: „...*the ethereal presence in 'Lucy' who appears at nightfall to haunt the protagonist at 'The end of love, of misery and woe', could be Anita Lane.*“ Ian Johnston, Bad Seed, 266.

Schließlich begegnet auch die für Nick Cave so typische Vermengung von Glaube und Liebe, Erotik und Spiritualität, zart angedeutet in „*The Ship Song*“ und deutlicher im finalen „*Lucy*“, wo die Vision der Geliebten auch klare Züge einer Angelopathie trägt.

2.3.2 „*Above the sizzling wires of the city*“⁶⁵ – Von Horror und Ver-rücktheit, aber auch Sehnsucht und Geborgenheit oder „*Henry’s Dream*“ von 1992

Mit „*Henry’s Dream*“ erschien 1992 das 7. Studioalbum von Nick Cave and The Bad Seeds, das sich wieder stark von seinen Vorgängern unterscheidet. Das beginnt mit der neu zusammengesetzten Band, der seit den Aufnahmen zu diesem Album der Keyboarder und Sänger Conway Savage sowie der Bassist Martyn P. Casey angehören. Diese tragen wesentlich zu dem kompakteren und dynamischeren Sound der Band und des Albums bei. Es geht weiter damit, dass sich Nick Cave auf Vorschlag seiner Plattenfirma das erste Mal seit der Zeit seiner ersten Band „*The Boys Next Door*“ wieder auf einen (bekannten) Produzenten einlässt, eine Entscheidung, die er bis heute bereut⁶⁶, da die Erinnerung an die Kämpfe im Studio die überwiegend positive Rezeption des Albums durch Fans und Kritiker überlagert.

Dann betritt Nick Cave auch hinsichtlich der Songtexte Neuland, was James Scavunos in seinem Beitrag über das Album anlässlich seiner Neuedition in 2010 dazu führt, von einem „*new lyrical format*“⁶⁷ zu sprechen. Damit spricht er das fast durchgängig narrative Konzept der Songs an, von denen gleich der erste „*Papa Won’t Leave You, Henry*“ eine ausufernde, epische Länge aufweist. „*The stories he conjured were elongate and ambiguous, epic in scope, and over-spilling with urgent and virulent verbiage. Words would depict a snapshot moment - sentimental, fragile and full of poignant detail - and then suddenly twist into scenes dripping with mysterious grandeur and surreally obscene horror.*“⁶⁸

Weiter markiert dieses Album im Hinblick auf seinen, von der Plattenfirma intendierten und tatsächlichen kommerziellen wie kritisch-rezeptiven Erfolg einen Meilenstein in der Karriere von Nick Cave. Dieser Ehrgeiz zeigt sich bereits durch die Art der künstlerischen Gestaltung des Covers mit dem prominenten Fotografen Anton Corbijn, der dafür ein stilisiertes Bild von Nick Cave benutzt, das er auf einer fingierten Plakatwand mitten in einer Einöde mit Sonnenuntergangsstimmung platziert hat. Der Trick mit der Plakatwand suggeriert Relevanz und Berühmtheit. Gleichzeitig präsentiert das Cover einen finster, wach und ernst dreinschauenden Nick Cave mit weißem Hemd und schwarzem Sakko: düster, aber stylisch.

Schließlich sind zwei biographische Umstände entscheidend, die bei der Einordnung und Interpretation dieses Albums helfen: Zum einen ist Nick Cave zum Zeitpunkt der Entste-

⁶⁵ Cave, *Complete Lyrics*, 188, Z. 34.

⁶⁶ Nick Cave hatte sich für David Briggs entschieden, der einige renommierte Alben von Neil Young so produziert hatte, dass man beim Hören derselben kaum etwas von der Produktion merkte. Allerdings erwies es sich als schwierig bis unmöglich, die unterschiedlichen Arbeitstechniken von Briggs einerseits und der Bad Seeds andererseits im Studio und insbesondere am Mischpult in Einklang zu bringen. Vgl. hierzu Maximilian Dax, *illustrated biography*, 131.

⁶⁷ <http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/henrys-dream> - aufgerufen am 06.10.2011.

⁶⁸ Ebd.

hung des Albums frisch Vater geworden⁶⁹, ein Erlebnis, das ihn nachhaltig geprägt und seine Songtexte beeinflusst hat, wie zu zeigen sein wird. Zum anderen ist die anfängliche Euphorie, der Enthusiasmus, mit dem er seinem ab 1990 neuen Lebensmittelpunkt Brasilien begegnete, mittlerweile einer Desillusionierung gewichen: „*I was in São Paulo, where brutality lives on your doorstep – you have to ‚become‘ Brazilian, and that meant an attitude to life I found very difficult to maintain. It was carnival... football... drinking... cocaine. It seemed to be a matter of trying to keep a smile on your face despite everything and it didn’t go with my temperament. No matter how long you stay, you’ll always be a gringo.*“⁷⁰

Der Eröffnungssong mit dem Titel „**Papa Won’t Leave You, Henry**“ setzt bereits die narrativen und musikalischen Maßstäbe für das Album. Es handelt sich um eine knapp sechsminütige tour de force, eine „*Odyssee durch die moderne, verdorbene Welt*“⁷¹. Dieser als Spaziergang durch eine Stadt eröffnete Horrortrip beschreibt ein Panoptikum des Schreckens wie einen alptraumhaften Abstieg in die Welt des Chaos. Denn dieser Gang führt durch eine Szenerie, welche die bedrückend, bedrohlich und brutal erscheinende Realität der modernen Welt (in der speziellen Wahrnehmung Nick Caves) abbildet, die durch Schrecken und Obszönität, Widerwärtigkeit, Übel und Böses gekennzeichnet ist. Doch das ist nur die eine Seite. Denn die andere Seite dieses Songs offenbart sich in seinem Refrain, der als Schlaflied daherkommt und eine Dimension der Geborgenheit eröffnet⁷². Nick Cave selber erklärt im Gespräch mit Amy Hanson, dass der Song entstanden sei „*... after the birth of my son, Luke. I wrote the lyrics when he was a newborn, standing over his crib and singing to him. They’d calm him down. The lyrics grew from a growing anxiety I had about the world he was being born into. I never wrote them down. Composed them in my head. The song was actually a lullaby.*“⁷³ Ein Schlaflied, das in Anbetracht seiner den Refrain kontrastierenden Strophen von Nick Cave in einem früheren Interview treffend als „*kind of a nasty fucked up lullaby*“⁷⁴ bezeichnet wird.

Die Frage nach dem Wer in diesem Song führt zunächst zu dem für Nick Cave typischen Vater-und-Sohn-Paar. Das lyrische Ich des Songs ist unterwegs, auf der Straße, und beruhigt ob seiner dortigen Erlebnisse, die für die Schrecken der modernen Welt stehen, seinen kleinen Sohn. Die Vater-Sohn-Relation atmet eine zärtliche Innigkeit, die intertextuell unmittelbar sowohl an Nick Caves 1. Roman erinnert, wo es nach der Tötung von „*Ma*“ durch Euchrids „*Pa*“ ein kurzes Intermezzo gibt, währenddessen Vater und Sohn einander innig zugetan sind⁷⁵, als auch an „*The Weeping Song*“⁷⁶ von dem Vorgängeralbum „*The Good Son*“.

⁶⁹ Vgl. hierzu z.B. Ian Johnston, *Bad Seed*, 274.

⁷⁰ Nick Cave zitiert in: Amy Hanson, *Armchair Guide*, 83.

⁷¹ Maximilian Dax, *illustrated biography*, 132.

⁷² Siehe zum Songtext insgesamt Cave, *Complete Lyrics*, 187 – 191, der Refrain findet sich auf 187, Z. 18 - 26 und öfter.

⁷³ Nick Cave zitiert von Amy Hanson, in: Nick Cave and The Bad Seeds, *Henry’s Dream, Collector’s Edition* (CD und DVD), 2010, Liner Notes im dem Album beiliegenden Booklet (im Folgenden: A. Hanson, booklet HD-CE), 8.

⁷⁴ Interview von Debbie Kruger mit Nick Cave aus dem Jahr 2005, zu finden in: Mat Snow, *Essential Interviews*, 144.

⁷⁵ Vgl. dazu Nick Cave, *Und die Eselin...*, 190 – 199.

Weiter begegnen unter der Fragestellung nach dem Wer oder Was: die Straße, welcher der Erzähler folgt und die auch für den Lebensweg insgesamt stehen dürfte. Die Natur mit den Elementen und Gewalten von Mond, Nacht und Wetter in Gestalt von Wind und Regen. Die dabei begegnende Personifizierung speziell der Nacht und des Regens erweckt diese zum Leben und lässt sie besonders bedrohlich und mächtig wirken.

Dann gibt es eine ‚Sie‘, bei der es sich um eine ehemalige Geliebte des Erzählers handelt; verschwunden, aber nachwirkend und so präsent. Es begegnen Slumbewohner in Gestalt von Hunden und „rain children on the streets“⁷⁷ sowie Insassen, Bewohnerinnen und Akteure des „little house upon a hill“⁷⁸, in das der Erzähler quasi hineinstolpert.

Schließlich sind noch die Tränen als menschliche Parallele zum natürlichen Regen zu nennen und der Tod, der in der die Klimax der Schreckensdeskription bildenden 4. Strophe nach (menschlicher) Beute trachtet und sich in den Schrecken und Geschehnissen, welche diese Strophe beschreibt, personifiziert.

Der Ort des Geschehens wird nicht konkret benannt. Aber das Beschriebene und die Wortwahl, besonders in der 4. Strophe, weisen auf São Paulo als damaligen Lebensmittelpunkt von Nick Cave hin.

Zeitlich gesehen liegt die Gegenwart der Entstehungszeit nahe, ohne dass es eine weitere Spezifizierung im Song selber gäbe.

Die Frage nach dem Wie oder der Form des Songs unter besonderer Berücksichtigung der Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik und Text lässt sich so beantworten: Den Song charakterisiert eine dynamisch pulsierende, rhythmisch vorantreibende Musik angepeitscht durch akustische Rhythmusgitarren. Zu Beginn der 3. Strophe werden Lautstärke und Intensität der Musik zurückgenommen, um die hier besonders bedrohliche Atmosphäre zusätzlich zu akzentuieren. Und bei der Klimax des Grauens in der 4. Strophe kommt die Musik entsprechend laut, heftig und an einer Stelle auch kakophonisch daher.

Inhaltlich gesehen beginnt der Song damit, dass sein Erzähler aus dem Haus geht, spazieren geht: „I went out walking the other day“⁷⁹. Damit klingt ein alter Blues-Topos an, der das quasi ewige Unterwegssein des Menschen zum Thema hat. In dem Eröffnungssong „Love Sick“⁸⁰ des fünf Jahre später veröffentlichten Albums des von Nick Cave verehrten Bob Dylan heißt es zu Beginn dementsprechend: „I’m walking through streets that are dead

*Walking, walking with you in my head My feet are so tired, my brain is so wired
And the clouds are weeping“*⁸¹.

Die dreifache intertextuelle Parallele zu Nick Caves Eröffnungssong seines 1992er Albums ist evident, geht es doch beide Male nicht nur um das Unterwegssein, sondern auch um das miese, mehr als nur regnerische Wetter und darum, dass dem Spaziergänger offensichtlich eine geliebte Frau im Kopf herumgeht. Die Differenz liegt in der Ausdrucksweise: Wo Dylan poetisch verdichtet wenige Worte macht oder mit

⁷⁶ Vgl. meine Ausführungen zu diesem Song im vorherigen Unterkapitel 2.3.1 dieser Arbeit.

⁷⁷ Cave, Complete Lyrics, 188, Z. 43.

⁷⁸ AaO, 189, Z. 61.

⁷⁹ AaO, 187, Z. 1.

⁸⁰ Vgl. den Songtext auf Dylans Homepage: <http://www.bobdylan.com/songs/love-sick> - aufgerufen am 09.10.2011.

⁸¹ Ebd.

wenigen Worten viel sagt und starke Bilder heraufbeschwört, sozusagen das Kopfkino des Hörers in Gang setzt, da ist es im Falle dieses Nick Cave Songs genau umgekehrt so, dass eine Wortkaskade auf den Hörer niederprasselt. Beide ansonsten völlig unterschiedlichen Songs bedienen sich jedenfalls bei einem Topos aus dem Blues-Universum, bei dem neben dem andauernden Unterwegssein auch das schlechte Wetter als Spiegel der Gemütsverfassung dient und die Beziehungsebene stets mitschwingt.

Das lyrische Ich in Nick Caves Song ist also unterwegs, das miese Wetter setzt ihm zu und seine Gedanken hängen noch der letzten Liebesnacht nach. Als erstes kommt er nun am ‚Missionshaus‘ vorbei, wo er hört, wie sich der ‚verrückte, alte‘ Pastor lautstark und intensiv über das Leben nach dem Tode auslässt. In hartem Kontrast dazu steht die unmittelbar darauf geschilderte Erinnerung an die brutale Tötung eines Freundes, dessen Blutlache um seinen Kopf herum als „*bloody halo*“⁸², also blutiger Heiligenschein, beschrieben wird.

Das ist theologisch interessant und anschlussfähig, wird damit doch andeutungsweise die christliche Auferstehungshoffnung mit der brutalen Realität der Ermordung eines Menschen kontrastiert. Beides steht hart und unkommentiert nebeneinander. Doch letztlich wird damit impliziert, dass die mit dem Heiligenschein verknüpfbare Hoffnungsdimension notwendig ist, um in und mit dieser Welt und ihrer brutalen Realität irgendwie klarzukommen. Darüber hinaus gibt es noch eine aufschlussreiche Reaktion des Erzählers im Song auf sein Erlebnis am Missionshaus in Kombination mit seiner Erinnerung. Es heißt dazu im Song: „*And I bellowed at the firmament*“⁸³, womit deutlich ist, dass hier eine Klage in Form einer Anklage des Himmels und damit wohl auch Gottes erfolgt. Doch damit nicht genug, lässt sich doch der daraufhin intensiv einsetzende Dauerregen auch quasi als Antwort des Himmels und so wiederum Gottes auf die vorherige Anklage interpretieren. In und mit diesem antwortenden Regen begegnet die ambivalente Kraft des Wassers, das ertränken und wegspülen, also vernichten, aber auch abwaschen, retten und reinigen kann. Zu dieser Antwort gehört aber noch mehr, denn mit dem „*Saying*“⁸⁴ des Übergangs von Strophe eins zum Refrain verknüpft lässt sich fragen, wer hier das Subjekt ist, das den tröstenden Refrain spricht: Ist es der Erzähler als irdischer Vater oder ist es der Regen und damit vielleicht eher der himmlische Vater, der eben noch angebellt, angeklagt wurde und jetzt durch den Dauerregen hindurch eine Trostbotschaft für den Ankläger hat? Dass diese Frage offen bleiben muss, dass also beide Möglichkeiten existieren, kann gut eine bewusste Entscheidung des Autors sein, der damit dann eine Theologie impliziert, die einerseits die bedrückende Realität nicht ausblendet oder verharmlost und andererseits die in der biblischen Traditionslinie tröstliche Vater-Sohn-Relation von Gott und Geschöpf in der irdischen ebenfalls tröstlich-beistehenden Vater-Sohn-Relation abgebildet oder gespiegelt findet.

Drei intertextuelle Bezüge sind hinsichtlich dieser 1. Strophe noch erwähnenswert: 1. Die einzige andere Stelle, an der das Wort „*halo*“ in einem Nick Cave Song begegnet, ist der abgedruckte Text des Songs „*God’s Hotel*“, wo es positiv konnotiert heißt: „*Everybody’s halo*

⁸² Cave, Complete Lyrics, 187, Z. 11.

⁸³ AaO, Z. 13.

⁸⁴ AaO, Z. 17.

shines *In God's Hotel*⁸⁵, in freier Übertragung etwa: Jeder ist ein Heiliger in Gottes Hotel. 2. Der „reverend“ aus Z. 6 von „*Papa Won't Leave You, Henry*“ erinnert, so wie er hier beschrieben wird, an die Figur des Predigers „*Abie Poe*“ in Nick Caves 1. Roman⁸⁶. Und 3. begegnet der sintflutartig anmutende Regen nicht nur in der 1. Strophe dieses Songs, sondern auch und besonders im I. Buch von Nick Caves 1. Roman, das ihn bereits im Titel führt sowie in seinem 1985er Songklassiker „*Tupelo*“⁸⁷.

Der Refrain mit seinem Schlafliedcharakter erfüllt eine beruhigend-besänftigende, die Angst nehmende Funktion und hat wie erwähnt einen biographischen Anhaltspunkt. Die hier von einem Vater gegenüber seinem Sohn geäußerte Zusicherung von Beistand, Fürsorge und treuer Begleitung dient als Trost in Anbetracht der bedrückenden Realität, die auf der Straße des Lebensweges ängstet. Dieser väterliche Beistand ist zumindest anschlussfähig im Hinblick auf das in eben dieser Relation oft begegnende biblische Bild für das Handeln Gottes am Menschen, ein Faktum, dessen Implikation Nick Cave hier mindestens billigend in Kauf nimmt. Betrachtet man den hebräischen Gottesnamen JHWH und Gottes Selbstoffenbarung mit diesem Namen gegenüber dem Mose in 2. Mose 3, 14, so wird deutlich, dass Beistand quasi als Name Gottes gelten kann. Denn der Selbstvorstellungssatz Gottes zur Erläuterung seines Namens in 2. Mose 3, 14 lässt sich nicht nur mit „*ich bin, der ich bin*“ übersetzen, sondern von seinem tiefen theologischen Wortsinn her auch mit „*ich bin der, der für dich/euch da ist*“. Dem korrespondieren der in Jes 7, 14 genannte Name des Messias: „*Immanuel*“, also: mit uns ist Gott, und die Zusage des auferstandenen Jesus an seine von ihm in Dienst genommenen Jünger und Nachfolger am Ende des Matthäus-Evangeliums, Mt 28, 20: „*Siehe, ich bin bei euch alle Tage*“. So zeigt sich die Vielfalt biblisch-theologischer Anklänge von Begriff und Inhalt des (väterlichen und oder göttlichen) Beistands ausgehend.

In der 2. Strophe erinnert der mitgenommen wirkende Mond über der pulsierenden Stadt den Erzähler wenig schmeichelhaft an das Gesicht einer ehemaligen Geliebten, die er nicht vergessen kann. In einem harten Übergang werden dann die Hunde des Slums, durch den er geht, und die Kinder des Regens erwähnt. Dabei reichen diese Pinselstriche, um die Realität dieser Stadt skizzenhaft auf den Punkt zu bringen, eine Realität, auf die sich nur durch unaufhörliches Weinen reagieren lässt. Das dabei benutzte, intensive Bild, dass die morgigen Tränen die heutigen wegwaschen werden, dass also das heutige Weinen vom morgigen noch übertroffen werden wird, rückt die Tränen in den Rang des Regens und stellt gleichzeitig eine intertextuelle Referenz an den „*Weeping Song*“ dar.

Zu Beginn der 3. Strophe kommt der Erzähler in ein kleines Haus, offensichtlich ein Bordell. Man füllt ihn ab, eine ‚Schwuchtel‘ (so die zutreffende Übersetzung von „*fag*“⁸⁸ im Originaltext) macht sich an ihm zu schaffen, während er hilf- und wehrlos ist und alles endet in einem Getümmel aus Sex, Streit und Gewalt bis hin zum Blutvergießen. Der anschließende

⁸⁵ AaO, 133.

⁸⁶ Vgl. zu dieser Romanfigur das in Kap. 2.2.2.3 dieser Arbeit von mir Ausgeführte.

⁸⁷ Vgl. Cave, Complete Lyrics, 102.

⁸⁸ AaO, 189, Z. 73.

Refrain erfährt folgende Variation: Jetzt ist nicht die Straße lang, sondern die dunkle und bedrohlich personifizierte Nacht flößt Angst ein und lässt nach Beistand rufen.

Die 4. Strophe schließlich bildet die Klimax des negativ-bedrückenden Szenarios, das der Song beschreibt bzw. der Erzähler durchwandert. Hier wartet, ja lauert der Tod buchstäblich an jeder Ecke. Das Grauen ist gewalttätig und böse bis hin zu Todesschwadronen und missgebildet geborenen Babys.

Am Ende des Songs gibt es kein Ende. Vielmehr geht der Erzähler einfach weiter die Straße entlang, auch wenn die Last des Lebens schwer wiegt: „*Bent beneath my heavy load*“⁸⁹. Einfach weitergehen und -machen lautet die weitere Botschaft, sich nicht vom Grauen mit Beschlag belegen lassen, sondern sich der Beistandserfahrung erinnern, den angedeuteten Zuspruch von Begleitung durch den himmlischen Vater, abgebildet in der Erfahrung des irdischen Vaters wahr- und ernst nehmen und so und damit weitergehen sowie leben.

„*I Had a Dream, Joe*“, der 2. Song des Albums, bietet drei Strophen, in denen jeweils der titelgebende „*Joe*“ mehrfach angesprochen wird⁹⁰. Der Songtext ist surreal bis kryptisch, bleibt unkonkret und lebt vor allem von seinen Bildern.

Musikalisch dominiert wieder ein treibender Rhythmus und es lässt sich eine kunstvolle Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik und Text beobachten: da ist einerseits der Hintergrund- und Chorgesang der Band, welcher partiell die führende Gesangsstimme von Nick Cave leicht versetzt überlagert, was einen verwischten, etwas surrealen Eindruck erzeugt und so der Surrealität des Textes korrespondiert. Weiter wird dieser Surrealitätseffekt durch die Instrumentalpassage zwischen der 2. und 3. Strophe noch verstärkt, in der es Blixa Bargeld gelingt, einen entsprechend konfus-chaotischen Sound auf der E-Gitarre zu erzeugen.

Inhaltlich gesehen bietet die 1. Strophe die Wiedergabe eines Traums, fünfmal eingeleitet durch die Titelzeile „*I Had a Dream, Joe*“. Der so angesprochene „*Joe*“ steht hier auf einer freien Straße, hat im religiösen Gestus der Gebetshaltung die Hände zum Himmel gestreckt und Schaum vor dem Mund. Dies könnte als ein Hinweis auf einen Zusammenhang von Religiosität und Wahn bzw. Ver-rücktheit gedeutet werden, eine Korrelation, die intertextuell an den Protagonisten von Nick Caves 1. Roman, an Euchrid Eucrow, denken lässt.

Auch der ‚schattenhaft‘ verschwommene Jesus, der hier von Baum zu Baum huscht, lässt in intertextueller Hinsicht an den Roman denken und zwar dort an den Engel, der Euchrid einige Male erscheint, wobei diese Angelophanien ebenfalls surreale Elemente im Grenzgebiet von Traum, Vision und Realität aufweisen.

Das sich an die Aussage über Jesus anschließende Bild der Huren, die Nadeln in ein Bild des Erzählers stecken, erinnert an Voodoo-Zauber, womit ein magisches Element ins Spiel kommt. Das die 1. Strophe beschließende Bild des auf den Erzähler deutenden Spitzels hingegen lässt eine Situation der (wahnhaft eingebildeten?) Verfolgung assoziieren.

In der 2. Strophe öffnet der Erzähler bzw. das lyrische Ich des Songs die Augen, erwacht also offensichtlich aus dem Traum – nur: die Traumbilder der Nacht haben ihn noch

⁸⁹ AaO, 190, Z. 122.

⁹⁰ AaO, 192f.

weiter im Griff. Erst in der 3. Strophe ist der Traum dann wirklich vergangen. Das lyrische Ich fragt sich, wo „Joe“, der Protagonist des Traums, abgeblieben, was aus ihm geworden ist.

Insgesamt gesehen handelt dieser Song von einem Traum und seiner Nachwirkung. Eine exakte Differenzierung zwischen Traum und Realität, Wahn, Vision und Wahrheit bzw. Wirklichkeit ist dabei nicht möglich und auch kaum gewollt. Das Entscheidende sind die Bilder des Songs und das, was sie freisetzen und assoziieren lassen. Z.B. das Bild für die Traumlandschaft zu Beginn der letzten Strophe: „*that endless, senseless, demented drift*“⁹¹, das auch als Bild für das Leben insgesamt in all seiner Absurdität verstanden werden kann. Oder das Bild am Ende dieser Strophe von den verstreuten Trümmern an der Schuhsohle, das anschaulich illustriert, wie die Fragmente und Trümmerteile der Vergangenheit auch beim Gang des Menschen durch die Gegenwart prägend präsent bleiben und nicht einfach abgelegt werden können.

Die mit diesem Song abschließend festzuhaltende Aussage für unsere Themenstellung lautet: Zu der – wie unter anderem sein 1. Roman demonstriert - für und bei Nick Cave typischen Melange aus den Spannungsfeldern von Wahn und Traum, Vision und Realität, Wahrheit, Fantasie und Einbildung gehört die religiöse und biblische Dimension genuin dazu. Der in der 1. Strophe begegnende ‚schattenhafte‘ und so zwar präsent, aber nicht greifbare Jesus unterstreicht und illustriert das deutlich.

Mit „***Straight to You***“, dem 3. Song des Albums, begegnet eine simple Ballade in der Spur des Vorgängeralbums „*The Good Son*“ angesiedelt und mit erneut eher impliziter theologischer Aussage, die darum jedoch nicht weniger interessant oder gehaltvoll ist wie zu zeigen sein wird. Amy Hanson klassifiziert diesen Song als „*lament about endings*“⁹² mit geradezu suizidaler Note, was ich für falsch und überinterpretiert halte.

Es geht in diesem Song zwar um das Ende einer Liebesbeziehung bzw. präziser um eine Beziehung auf der Kippe, bei der aber, auch wenn es alles andere als gut aussieht, noch nicht darüber entschieden ist, ob es wirklich zur Trennung kommt. Die Bilder für dieses drohende Ende sind berückend und deutlich zugleich und weisen einen klimaktischen Spannungsbogen auf: Der Song beginnt mit dem Bild der zusammenbrechenden Elfenbeintürme, das auf die großen, ursprünglich geschmiedeten Pläne des Paares verweist⁹³. In der 2. Strophe geht dann sprichwörtlich das Licht aus, während sich der Kummer herbeistiehlt. Und in der 3. Strophe werden biblische Bilder benutzt, die intertextuell einerseits mit dem Regenbogen auf 1. Mose 9, 12ff. verweisen und andererseits mit Vorgängen wie der Berge verschlingenden See auf apokalyptische Bilder und Texte der Bibel wie z.B. in Mk 13 par., in denen die hier im Song beschriebenen Vorgänge als sogenannte messianische Wehen im Sinne von (Vor)Zeichen der nahen Endzeit begegnen. Und eine individuell-duale Endzeitsituation liegt ja auch mit dem (drohenden) Ende einer Paarbeziehung vor. In der 4. Strophe schließlich wird von einer skurril-chaotisch bis surreal anmutenden himmlischen Unruhe berichtet, die unter anderem darin ihren Ausdruck findet, dass betrunkene Heilige den Mond anheulen.

⁹¹ AaO, 193, Z. 34.

⁹² Amy Hanson, *Armchair Guide*, 86.

⁹³ Vgl. hierzu den Songtext in: Cave, *Complete Lyrics*, 194f.

Zwei Beobachtungen sind bei alledem für das Verständnis dieses Song wichtig: Erstens die am Ende jeder Strophe mit dem Songtitel unmittelbar verbundene Wendung „*I'll come running*“⁹⁴, die darauf hinweist, dass das lyrische Ich des Songs das drohende Beziehungsende nicht hinnehmen will, sondern ihm eigene Aktivität und engagierte Präsenz entgegensetzt. Ein Umstand, der mit der Ausgangssituation des Songs biographisch auf das Verhältnis von Nick Cave zu Vivian Carneiro hin interpretiert werden kann.

Und zweitens die mit den surrealen himmlischen Ereignissen zu Beginn der 4. Strophe verknüpfte Korrespondenz zwischen Himmel und Erde. Damit ist gemeint: Es gibt hier eine angedeutete Verbindung zwischen Himmel und Erde, zwischen menschlich-irdischer und göttlich-himmlischer Ebene, zwischen dem konkreten menschlichen Beziehungsgeschehen, dessen drohendes Ende hier verhandelt wird und dem himmlischen Chaos in Relation und Korrespondenz dazu. Anders gesagt: das Geschehen im Himmel lässt sich als Entsprechung der gefährdeten und beinahe (schon) beendeten Liebe dieses konkreten Paares auf Erden verstehen. Wenn es allgemein gesagt bei Nick Cave eine Transparenz der Liebe für den Glauben gibt, dann wird diese hier so spezifiziert, dass die gefährdete Liebe transparent ist für die Hoffnung bis Erfahrung der Anteilnahme Gottes, was in dem Bild vom Chaos im Himmel seinen Ausdruck findet.

Der bemerkenswerte 5. Song „*Christina the Astonishing*“ erzählt die Geschichte der mitunter als Heilige bezeichneten Belgierin Christina von Liège⁹⁵ aus der Zeit des Hochmittelalters, die Nick Cave nach übereinstimmenden Angaben aus mehreren Quellen⁹⁶ dem 1756 erschienenen Buch „*Lives Of The Saints*“ von Albert Butler entnommen hat.

Gerade im Kontrast zu den eher aggressiv und schnell vorantreibenden Songs des Albums fällt dieser Song in seiner völlig anderen Art besonders auf, ist er doch sparsam instrumentiert⁹⁷ sowie bedächtig gesungen und eingespielt. Dies verleiht ihm eine besondere Note und Intensität und betont die von ihm erzählte Geschichte noch mal extra.

Doch was ist das Erstaunliche, das Verwunderliche und Wundersame an dieser Christina und warum hat Nick Cave einen Song über sie speziell auf diesem Album gemacht, den er zudem häufig als Ruhepol bei seinen Konzerten live gespielt hat und noch spielt?

Zunächst geht es in ihrer Geschichte, so wie Nick Cave sie schildert, letztlich um den (alten) Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft. Dies wird schon dadurch erhellt, dass die handelnden Personen des Songs sich auf das Individuum der Protagonistin und eine ansonsten anonyme Menge beschränken: „*They*“⁹⁸ heißt es an einer Stelle des Songs und dann ist noch von „*human sin*“⁹⁹ und „*human corruption*“¹⁰⁰ die Rede. Damit ist die Menschheit insgesamt im Blick, die als sündig und verderbt tituiert wird. Mehr oder anderes wird nicht

⁹⁴ AaO, 194, Z. 4, 13, 24 und 195, Z. 31.

⁹⁵ Vgl. hierzu: http://en.wikipedia.org/wiki/Christina_the_Astonishing - aufgerufen am 13.10.2011.

⁹⁶ Vgl. pars pro toto Brokenmouth, Nick Cave, 217.

⁹⁷ Man hört nur die sanfte Percussion Mick Harveys, die von Nick Cave selber gespielte Orgel und das rudimentär-sphärische Gitarrenspiel Blixa Bargelds.

⁹⁸ Cave, Complete Lyrics, 199, Z. 5.

⁹⁹ AaO, Z. 11.

¹⁰⁰ AaO, Z. 19.

über sie gesagt. Von dieser namenlosen Menge grenzt sich die wundersame Christina ab, mit ihr will sie aufgrund ihres ‚Gestanks‘ nichts zu tun haben. Denn das, was da stinkt, es stinkt, wie man im Deutschen sagt, zum Himmel. Es ist der Gestank der Sünde und Verderbtheit, der Gestank der menschlichen Haltung, die von Gott trennt, weil sie nicht mit ihm rechnet, ihn in und mit seiner Relevanz für das eigene Leben ausblendet oder leugnet. Damit will Christina nichts zu tun haben. Dem will sie entfliehen. Stattdessen betet sie, sucht die Verbindung mit Gott auch in ungewöhnlichen Kontexten¹⁰¹. Sie steht also im Konflikt mit der kompletten menschlichen Gemeinschaft, hat einen völligen Außenseiterstatus, womit sie intertextuell stark an Euchrid Eucrow, den Protagonisten aus Nick Caves 1. Roman, erinnert.

Das Erstaunliche an Christina in der Darstellung des Songs ist ihre Prioritätensetzung weg von Gestank, Sünde und Verderbtheit und mittels des Gebets hin zu Gott auch um den Preis völliger Vereinsamung im Kontext der menschlichen Gemeinschaft. Das im Song als „*terrifying*“¹⁰² Bezeichnete ist ihre ungewohnte Andersartigkeit, die sich in diesem Verhalten Bahn bricht. Ihre Absonderung von der Sünde macht sie im eigentlichen Wortsinn heilig, dem Profanen, Gewöhnlichen gegenüber herausgehoben, abgesondert und damit heilig.

Dass Nick Cave diesen Song überhaupt gemacht und auf diesem Album platziert hat, erklärt sich nicht zuletzt durch sein Faible, seine Schwäche für Außenseiter und Sonderlinge wie den eben schon angeführten Euchrid Eucrow und damit für Individualisten und Abgedrehte, Menschen, die außerhalb der Norm und des Mainstreams stehen, leben und agieren. Zu der intertextuellen Verbindung zwischen Christina und Euchrid führt Robert Brokenmouth in seiner Kurzbesprechung dieses Songs zudem treffend aus: „*There is also a link between Christina and the... character Euchrid (from Nick's novel) – the mad are often regarded as touched by the hand of God; the purest example of innocent.*“¹⁰³

Zudem gibt es folgende Verbindung zwischen diesem und einigen anderen Songs dieses Albums: Die Welt, wie sie in diesen Songs beschrieben wird und deren Vorbild auch in den desillusionierten brasilianischen Erfahrungen Nick Caves liegt, diese Welt aus Brutalität und Totschlag, Drogen und Verbrechen, Hurerei und Gewalt, Verzweiflung und Obszönität, scheiternden Beziehungen und Hass, begegnet in diesem Song in der summarischen Formulierung der ‚menschlichen Sünde und Verderbtheit‘, die als solche zum Himmel stinkt.

Mit dem Song und seiner Protagonistin geht es dann um eine auch mögliche Verhaltensweise im Gegenüber zu dieser Welt, ein erstaunliches, weil andersartiges Verhalten, das Respekt verdient – ein Respekt, den Nick Cave durch das bloße Faktum dieses veröffentlichten Songs bereits erweist – ein Verhalten, das die Verderbtheit dieser Welt, ihre Gottesferne, durch ihre Distanzierung davon noch zusätzlich unterstreicht.

Der folgende 6. Song des Albums trägt den Titel „*When I First Came to Town*“ und beschreibt die Erfahrungen und Empfindungen eines Mannes, der in einer Stadt zunächst freundlich aufgenommen, später aber ignoriert und drangsaliert wird und diese Erfahrungswerte in diversen Städten erlangt. Die Inspiration und Basis für diesen Song holte sich Nick

¹⁰¹ Siehe aaO, Z. 15f.

¹⁰² AaO, Z. 22 und 26.

¹⁰³ Brokenmouth, Nick Cave, 217.

Cave bei Karen Daltons Version der traditionellen amerikanischen Ballade „*Katie Cruel*“¹⁰⁴, die er in Gestalt seines Songs einer kompletten Neubearbeitung unterzieht.

Ort und Zeit des Songs bleiben unkonkret, es liegt jedoch nahe, in ihm auch eine künstlerische Aufarbeitung von Nick Caves Erfahrungen in Brasilien zu sehen, wie sie ja z.B. auch bereits im 1. Song des Albums begegnen.

Musikalisch handelt es sich um einen Folksong mit zunehmend melodramatisch pompösem Einschlag bis hin zur abschließend erklingenden Mundharmonika Nick Caves, die zusätzlich Westernfeeling aufkommen lässt. Der dramatische Touch kommt durch das Keyboardspiel und die Streicher hinein, aber auch durch die zweite Singstimme von Conway Savage.

Struktur und Aufbau des Songs stellen sich wie folgt dar: Es gibt acht Strophen und einen dreimal begehenden Refrain. Die ersten beiden Strophen schildern die vom Songtitel angesprochene Ausgangssituation und weisen in ihrer jeweils finalen Zeile schon auf den Wandel hin, einmal mit einer Anrede Gottes und somit als an ihn gerichtete Klage eingeleitet. In der 3. Strophe ist die Situation dann schon ins Negative umgeschlagen. Das Blut an den Händen des lyrischen Ichs¹⁰⁵ deutet einen gewalttätigen Zusammenhang und damit eine auf dem Erzähler lastende Schuld an, ohne dass man wie Maximilian Dax gleich davon sprechen muss, dass es sich um einen Mörder handelt¹⁰⁶. Der vor der 4. Strophe zum ersten Mal eingeflochtene Refrain bietet dann eine inbrünstige Anrufung Jesu in Kombination mit der Feststellung, dass es kein Zurück, aber stets eine weitere, neue Stadt gibt. In der 4. Strophe gibt es eine weitere Schilderung der inzwischen schlechten Behandlung des lyrischen Ichs in dieser Stadt und in der 5. wird, das Vorherige aufnehmend, ein Einst-Jetzt-Schema dargeboten. Vor der Wiederholung des Refrains bietet die 6. Strophe eine Ursachenforschung im Spiegelbild, bevor die 7. dann eine Anrufung Gottes mit einem Eingeständnis von Angst des Erzählers vor Gewalt angesichts früherer Erfahrungen aufbietet. Die 8. Strophe schließlich sprengt noch mehr den Strukturrahmen des Songs als schon die 7., was mit ihrer schieren Länge, der hier zu verortenden musikalischen Klimax des gesamten Songs mit anschwellender, intensiver und lauter werdender Musik zu ihrem Ende hin und mit ihrem Inhalt zu tun hat. Bei letzterem gibt es sowohl heilig-unheiligen Zorn des lyrischen Ichs gegenüber seinen städtischen Peinigern als auch Fluchformeln mit Tendenz zur Selbstverfluchung neben der Verfluchung dieser Stadt. Der den Song abschließende Refrain variiert dann noch die 2. Zeile, die nun auf das Ende von Song und in ihm erzählter Geschichte hin abgestimmt ist.

Es ist evident, dass der Song eine Mehrfachcodierung aufweist, da er auf mehreren Ebenen angesiedelt ist und funktioniert sowie diese vermengt:

1. Es handelt sich um einen Folksong mit Westerneinschlag, der das Motiv bis Klischee vom *lonesome cowboy riding from town to town* aufnimmt und bedient.
2. Der Song hat eine autobiographische Ebene, auf der Nick Cave seine eigenen Brasilienereferenzen nach dem Abklingen der anfänglichen Euphorie und dem Einsetzen einer tiefen Desillusionierung einfließen lässt bzw. aufarbeitet. Ein weiteres autobiographisches El-

¹⁰⁴ Siehe Nick Caves eigene Ausführungen dazu gegenüber Amy Hanson: A. Hanson, booklet HD-CE, 8.

¹⁰⁵ Vgl. Cave, *Complete Lyrics*, 200, Z. 11f.

¹⁰⁶ Vgl. Maximilian Dax, *illustrated biography*, 134.

ement sieht Ian Johnston darin, dass der Song „*directly reflects the authors's perception of his experiences in cities around the world where he was first welcomed then quickly discarded, leaving him no option but to forever wander on*“¹⁰⁷.

3. Vor dem Hintergrund der evidenten Vorliebe Nick Caves für gesellschaftliche Außenseiter bietet dieser Song geradezu eine Stilisierung des Motivs vom einsamen Wolf, der nicht zur sonstigen Gemeinschaft dazugehört und gemieden, verachtet und verfolgt wird, ein Schicksal, das er vor allem mit dem Protagonisten von Nick Caves 1. Roman, Euchrid Eucrow, teilt.

4. In theologischer Hinsicht weist der Song mehrere Elemente auf, von denen als erstes die Anrufung Gottes bzw. Jesu zu nennen ist. Diese Anrufungen verbinden sich mit an Gott bzw. Jesus gerichteten Klagen. Dann begegnet die Parallelisierung mit Jesus. Schließlich gibt es noch die Bearbeitung des Missstandes der kollektiven Ablehnung und Verfolgung durch Fluchformeln inklusive einer Tendenz zur Selbstverfluchung und mit biblischen Anklängen¹⁰⁸ in der finalen 8. Strophe.

Damit begegnet in diesem Song eine explizite und spannende Theologie: das Explizite kommt schon darin zum Ausdruck, dass mittels der Anrufung Gottes oder speziell Jesu, noch dazu mit der dreimal begegnenden inbrünstigen Formel „*O sweet Jesus*“¹⁰⁹, die Relation zu Gott bzw. Jesus als wichtig erscheint. Hier, bei Gott(es Sohn), ist offenbar die richtige Adresse für Klage und Bitte. Die Parallelisierung mit Jesus verstärkt den expliziten wie spannenden Charakter der hier mitschwingenden theologischen Komponente und Ebene noch. Sie begegnet geschickt formuliert am Ende der 6. Strophe mit ihrer doppeldeutigen Formulierung: „*...the people of this town Have washed their hands of me*“¹¹⁰. Das englische „*to wash one's hands of somebody*“ heißt übersetzt: mit jemandem nichts mehr zu tun haben wollen. Gleichzeitig heißt „*I wash my hands of it*“ – Ich wasche meine Hände in Unschuld, was im Zusammenhang mit und von Pilatus in Mt 27, 24b ausgesagt wird. M.E. spielt Nick Cave hier mit der Doppeldeutigkeit dieser Formulierung und setzt sie bewusst ein, um auch den Effekt der Selbstparallelisierung des lyrischen Ichs mit Jesus zu erzielen. Damit geht der Effekt einher, dass dem eigenen Leiden, der eigenen menschlichen Existenz gerade in ihrer Negativität, ihrem Kummer und Leiden ein Sinn verliehen wird. Denn wenn mit dem Leiden und Sterben Jesu aufgrund des Osterereignisses ein tieferer Sinn verknüpft wird, dann drückt sich in der Parallelisierung mit ihm die Sehnsucht und Hoffnung aus, dass ein wenig Sinn und Trost auch auf die eigene angefochtene und geschundene Existenz fallen.

Zum Thema Parallelisierung des Künstlers Nick Cave mit Jesus trägt Robert Brokenmouth zudem bei: „*Pontius Pilatus washed his hands of Jesus, and Nick has linked himself with Jesus for years, to the extent of wearing a childish, white t-shirt on stage with that single name on it. Jesus is the ultimate innocent, crucified not for his sins but for all humanity's...*“¹¹¹.

¹⁰⁷ Ian Johnston, *Bad Seed*, 277.

¹⁰⁸ Vgl. hierzu *pars pro toto* 5. Mose 4, 24 – 27 und die sogenannten Weherufe Jesu in Mt 11, 20 – 24. Aber auch Jesu Anweisung an seine Jünger inklusive der Unheilsprophezeiung gegenüber unwirtlichen Städten im Rahmen seiner Aussendungsrede Mt 10, 14f.

¹⁰⁹ Cave, *Complete Lyrics*, 200, Z. 13 sowie 201, Z. 30 und 48.

¹¹⁰ AaO, Z. 28f.

¹¹¹ Brokenmouth, *Nick Cave*, 218.

Das dialektische Moment der mit diesem Song verknüpften und ausgedrückten Theologie bringt hingegen Robert Eaglestone in seinem schon angeführten Essay zu Nick Caves Religion so auf den Punkt: „... again, there is a tension between the two modes of discourse, Old and New. A very clear example is ‚When I First Came to Town‘ in which the spurned narrator appeals both to Jesus (and so to a sensibility of forgiveness and redemption) and to an Old Testament sense of vengeance: ‘those that sin against me are snuffed out...’“¹¹². Auch wenn man zu Recht die hier wie leider oft in diesem Kontext sehr plakative und damit inadäquate Aufteilung auf Neu(es Testament) und Alt(es Testament) beklagen kann, so bringt Eaglestone doch davon abgesehen das dialektische Moment dieser Theologie gut auf den Punkt, das nicht zuletzt darin besteht, dass die Gegensätze in ihrer Spannung nicht einfach und schnell versöhnt oder aufgelöst werden, sondern nebeneinander stehend auszuhalten sind.

Wie eine Prolepse des 1996er Albums „Murder Ballads“ wirkt dann der 7. Song des Albums mit dem Titel „John Finn’s Wife“¹¹³ mit seiner Geschichte von Lust und Begehren, Rache und Mord. Letztlich geht es hier um Verlockung und Versuchung sowie um die offensichtlich grausam unvermeidlichen Konsequenzen, die es zu tragen gilt, wenn der Versuchung nachgegeben wird. Robert Brokenmouth sieht darin ein durchgängiges Thema des Albums: „‘Henry’s Dream’ concerns sin and purity – balancing the human need to sin with the inevitable retributions or torments which follow. ‘John Finn’s Wife’ introduces a perpetrator who considers murder a justifiable act, that his actions are perhaps inevitable; it’s the inevitability of people’s behavior about which Nick circles, like a moth around a flame.“¹¹⁴

Gleichzeitig bemerkenswert und für Nick Cave bezeichnend ist es, dass es selbst in diesem Song (so wenig wie in manch anderem Beispiel dieser Art), der ja nicht nur Gewalt und Brutalität an und für sich und eher anonym thematisiert wie z.B. „Papa Won’t Leave You, Henry“, sondern explizit in einem Totschlag oder Mord kulminiert, dass es hier darin hineingewoben auch um Liebe und Sympathie geht, wie Robert Eaglestone zu Recht ausführt: „In another register, though still involved with love and retribution, and echoed beautifully by the music, the act of murder of mad John Finn is redeemed by the love of his wife for the murderer, and for the sympathy engendered for the victim’s body on the ground.“¹¹⁵

Schließlich möchte ich im Kontext dieses Songs noch auf ein Phänomen hinweisen, welches das Album insgesamt durchzieht: das Phänomen des roten Fadens, der sich in der kunstvollen Verbindung über die Grenzen des einzelnen Songs hinaus zeigt, indem Begriffe, Stichworte, Motive oder Bilder von einem Song zum nächsten wieder aufgenommen werden. Das beginnt beim Albumtitel „Henry’s Dream“, bei dem sich der hier benutzte Vorname im Titel des 1. Songs wiederfindet: „Papa Won’t Leave You, Henry“, und dessen Nomen im 2. Song wieder begegnet: „I Had a Dream, Joe“. Im Falle von „John Finn’s Wife“ ist es das dreimal erwähnte „bolo knife“¹¹⁶ des lyrischen Ichs, mit dessen letaler Anwendung es zum Mörder

¹¹² Robert Eaglestone, 147.

¹¹³ Vgl. zum Songtext Cave, Complete Lyrics, 202 – 204.

¹¹⁴ Brokenmouth, Nick Cave, 218.

¹¹⁵ Robert Eaglestone, 148.

¹¹⁶ Cave, Complete Lyrics, 202, Z. 22 sowie 203, Z. 46 und 52.

avanciert, das im Folgesong „*Loom of the Land*“ als „*knife in his jeans*“¹¹⁷ und einziger Besitz des mittellosen lyrischen Ichs wieder auftaucht. Ein weiteres Beispiel dieser kunstvollen Praxis bietet die Variation von „*mission house*“¹¹⁸ in „*Papa Won't Leave You, Henry*“ zu „*mission bells*“¹¹⁹ hier in „*Loom of the Land*“.

Der damit bereits genannte, 8. und vorletzte Song des Albums erzählt eine kleine Liebesgeschichte von einem das lyrische Ich repräsentierenden Jungen und seiner „*sweet Sally*“¹²⁰, die einen ausgedehnten Winterspaziergang unternehmen.

Dabei gibt es zwei Details, die sich als theologisch anschlussfähig interpretieren lassen: Zum einen sind in der 3. Strophe des Songs Kirchenglocken zu hören, die hier quasi den Hintergrund bilden und illustrieren: „*Along the loom of the land The mission bells peeled From the tower of Saint Mary's Down to Reprobate Fields*“¹²¹. Diese Formulierung, dieses Detail deutet an, dass die spirituelle, religiöse Dimension zum geschilderten Geschehen, ja zum Leben überhaupt dazugehört, auch wenn sie nicht explizit im Vordergrund steht.

Zum anderen begegnet in der 4. Strophe des Songs wie so oft im Werk von Nick Cave eine spannende Korrespondenz von Spiritualität und Liebe, hier in Gestalt eines Zusammenhangs von im Weltgeschehen erkennbarem, an ihm ablesbarem Segen und dem Wohlergehen in der privaten Liebesbeziehung: „*And I saw that the world Was all blessed and bright And Sally breathed softly In the majestic night*“¹²². Dabei bildet sich sozusagen das eine im anderen ab, das eine ist transparent für das andere, lässt es durchscheinen, konkret formuliert wird hier der allgemeine Segen in der konkreten Liebesbeziehung erfahrbar, deren Existenz – umgekehrt formuliert – ohne den Segen Gottes kaum denkbar erscheint.

Der Entstehungszeit dieses Albums zugeordnet sind sodann noch drei Songs, deren erster mit dem Titel „*Blue Bird*“ der ersten Single-Veröffentlichung des Albums beigegeben war. Bei diesem Song handelt es sich um eine Sehnsuchtsballade, die in ihrer berückenden Simplizität und sparsamen Instrumentierung sowohl dem Vorgängeralbum „*The Good Son*“ als auch dem fünf Jahre später erschienenen Album „*The Boatman's Call*“ entstammen könnte. Das lyrische Ich des Songs hat einen blauen Vogel und sieht eine nackte, offenbar verwirrte Frau am Wasser stehen. Er schickt mit seinem Vogel eine Warnung das Wasser herunter und behauptet mehrfach von sich selber: „*And I know that I'm flying And the rest is lies*“¹²³. So kryptisch der Song insgesamt anmutet, so deutlich ist jedoch, dass die gerade zitierte Passage als Zentrum des Songs eine fundamentale und mehrdimensionale Sehnsucht ausdrückt. Diese Sehnsucht lässt sich nämlich als Sehnsucht nach Transzendenz in mehrfacher Hinsicht deuten: dabei geht es zum einen um die Überwindung der Distanz und Grenze zwischen dem lyrischen Ich und der von ihm beobachteten Frau, zum anderen aber wohl auch um das Abstreifen der irdischen Fesseln und Begrenztheiten überhaupt bis hin zur

¹¹⁷ AaO, 205, Z. 8.

¹¹⁸ AaO, 187, Z. 5.

¹¹⁹ AaO, 205, Z. 10.

¹²⁰ AaO, Z. 3.

¹²¹ AaO, Z. 9 – 12.

¹²² AaO, Z. 13 – 16.

¹²³ Cave, Complete Lyrics, 211, Z. 19 – 22.

menschlichen Endlichkeit. Das Fliegen steht dabei im Rang einer Sehnsuchts- und Transzendenzmetapher. Die Sehnsucht verleiht hier sozusagen Flügel und wenn der so ermöglichte Sehnsuchtsflug im Gegensatz zum sonstigen Lügenrest steht, dann kann dies bedeuten: die Wahrheit liegt in der Sehnsucht, in der Emotion, in der Transzendenz.

Die beiden weiteren Songs aus der Entstehungszeit dieses Albums wurden von Nick Cave für den Wim Wenders Film von 1993 „*In weiter Ferne so nah*“ geschrieben, der Fortsetzung seines Erfolgsfilmes „*Himmel über Berlin*“. Der 1. Song trägt den englischen Filmtitel „*Faraway, So Close!*“ und ist bis heute nur auf der Soundtrack-CD zugänglich. Es handelt sich um eine Neubearbeitung eines schon vorhandenen Songs von Nick Cave mit dem Titel „*What Can I Give You?*“, der zwar bereits auf einer Promotion-CD mit „*Henry's Dream*“ zusammen in Frankreich erschienen war, jedoch von seinem Songtext her in den „*Complete Lyrics*“ nicht nachvollziehbarerweise erst dem Folgealbum „*Let Love In*“ zugeordnet wird¹²⁴.

Das Thema des Songs ist zum einen Sterblichkeit, Endlichkeit und Vergänglichkeit sowie in Kombination damit Abschied¹²⁵ und zum anderen die Hoffnung über das irdische Ende hinaus, der Blick somit auf das, was bleibt, was Bestand hat.

Bei der Frage nach dem Wer im Song fällt auf, dass es kein lyrisches Ich gibt, aber eine den ganzen Song hindurch angesprochene Person, bei der es sich im Zweifelsfalle um den Protagonisten des Films handelt, den Engel Cassiel. Dieser verliert wie sein Kollege Daniel im Vorgängerfilm seine engelhafte Unsichtbarkeit und Unsterblichkeit und wird stattdessen in die Menschlichkeit inklusive der Endlichkeit geworfen. Anders als Daniel, bei dem dies amoris causa willentlich geschah, jedoch nicht beabsichtigt, sondern als Folge einer Rettungstat. So besteht das Movens für Cassiel, diese Menschlichkeit auf sich zu nehmen und zu akzeptieren, darin, Menschen nicht nur unsichtbar und unmerklich beistehen, sondern handgreiflich und real helfen sowie sich gegen Unrecht und Ungerechtigkeit einsetzen zu können, eine Entscheidung, die er am Ende des Films mit seinem menschlichen Leben bezahlt.

Die Frage nach dem Wer führt indirekt weiter zu den vom angesprochenen Du geliebten Menschen, von denen es sich zu verabschieden gilt; indirekt, weil sie unscharf bleiben. Dann gibt es die Engel und die Heiligen, die den Sterbenden¹²⁶ schon zu erwarten scheinen¹²⁷. Da begegnet der Himmel, bereit zur Belohnung: „*But the heavens they will reward you*“¹²⁸, es gibt die Sterne und Planeten, die Cassiel umgeben und es finden auch noch die Welt an und für sich sowie die Geschichte Erwähnung, die ohne ihn weitergehen bzw. über ihn hinweggehen und so im deutlichen, direkten Gegensatz zum Himmel stehen.

Die Antwort auf die Fragen nach dem Wo und Wann des Songs ergibt sich aus dem Kontext des Films, der im Berlin der Nachwendezeit, also Anfang der 1990er Jahre angesiedelt ist. Letztlich ist sie jedoch aufgrund der übergeordneten Thematik des Songs unerheblich.

¹²⁴ Weil dem so ist, bespreche ich den Song, meiner eigenen methodisch-formalen Grundentscheidung treu bleibend, dann auch erst im Zusammenhang dieses Albums.

¹²⁵ Die Imperative des Songtextes wie z.B. „*Say farewell*“ und „*Do not grieve*“ verdeutlichen die Abschiedssituation. Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 208, Z. 11 und 20.

¹²⁶ Hier sei an die Formulierung aus Z. 5 des Songs erinnert: „*So kiss close all of your wounds...*“. Siehe aaO.

¹²⁷ Siehe aaO, Z. 8f. und 24f.

¹²⁸ AaO, Z. 17.

In theologischer Hinsicht begegnet in diesem Song eine spannende Mixtur. Explizite Theologie findet sich darin, dass der Sterblichkeit und dem Tod die himmlische Hoffnungsdimension entgegengesetzt wird, die auch dann greift, wenn innerirdisch Diskontinuität und Vergessen vorherrschen. Gleichzeitig arbeitet diese explizite Theologie mit Implikationen, da weder von Gott oder Jesus noch von Auferstehung expressis verbis die Rede ist, gleichzeitig jedoch die Stichworte himmlische Belohnung, Engel und Heilige klar in diese Richtung deuten.

Zwei Dinge sind in diesem theologischen Kontext abschließend noch bemerkenswert: 1. Der Dualismus bis Antagonismus von Welt und Geschichte einer- und dem Himmel andererseits in der 4. Strophe, der intertextuell gesehen an die entsprechenden Dualismen in der johanneischen Tradition erinnert¹²⁹. 2. Das dialektische Ineinander von Schon jetzt und Noch nicht, das sowohl im identischen Film- wie Songtitel zum Ausdruck kommt, wo es auf die räumliche Ebene von Distanz und Nähe übertragen wird als auch in der Kombination präsens-tischer¹³⁰ und futurischer¹³¹ Aussagen.

Der 2. Song, den Nick Cave für den Soundtrack von „*In weiter Ferne so nah*“ beigesteuert hat, schließt sich unter dem Titel „*Cassiel's Song*“ nahtlos an den ersten an. Schon von diesem Titel her ist klar, um wen es geht, nämlich erneut um den ehemaligen Engel und Protagonisten des Films, Cassiel, an den der Song gerichtet ist.

Interessanterweise gibt es in diesem Song nun ein lyrisches Wir, das wohl mit dem Chor, der Gemeinschaft der anderen Engel des Films identisch sein soll. Denn (nur) so machen die Aussagen des Songs insgesamt Sinn, wenn es z.B. gleich zu Beginn heißt: „*We've come to bring you home*“¹³². Die Ausgangssituation ist wiederum nicht nur die Wandlung des Engels in den Menschen Cassiel, sondern auch dessen menschliches Sterben bzw. schon Gestorben sein. In dieser Situation bietet der Song aus der Perspektive der Engelgemeinschaft eine Art bewertenden Rückblick auf Cassiels irdisches Dasein und einen Ausblick auf die nun wieder vor ihm liegende himmlische Heimat, quasi angereichert durch die alte Gemeinschaft der Engel. Damit kommt einmal mehr ein Dualismus und Antagonismus ins Spiel, diesmal von alter Gemeinschaft und neuem Erdendasein, irdischer Endlichkeit und engelhafter Unsterblichkeit, menschlicher Begrenztheit und himmlischer Heimat. Dabei lässt die eben schon zitierte Zeile intertextuell an biblische Bezüge wie z.B. Hebr 11, 16 denken, wo vom himmlischen Vaterland die Rede ist. Doch auch wenn die Rede von dieser himmlischen Heimat erneut eine Hoffnungsdimension über den Tod hinaus anklingen lässt, so bleibt das in diesem 2. Song des Soundtracks doch eher speziell auf Cassiel und seine alte Engelgemeinschaft bezogen. Denn Cassiels Namensnennung und das lyrische Wir der Engel, das konkret Cassiel anspricht, lassen den Song insgesamt nicht jenseits des eigentlichen Filmkontextes funktionieren wie dies bei seinem Pendant, dem 1. Song Nick Caves für diesen Film und Soundtrack, der Fall ist. Deshalb kommt auch die theologische Komponente im ersten Falle ganz anders zur Geltung und Wirkung als in dem sehr spezifizierten zweiten.

¹²⁹ Vgl. hierzu nur Joh 16, 33b: „*In der Welt habt ihr Angst; aber seid getrost, ich habe die Welt überwunden.*“

¹³⁰ Cave, Complete Lyrics, 208, Z. 8f.: „*And the angels in Heaven adore you And the saints they all stand and applaud you*“.

¹³¹ AaO, Z. 17f.: „*But the heavens they will reward you And the saints will all be there to escort you*“.

¹³² AaO, 209, Z. 1.

In der ergebnisorientierten Zusammenfassung der theologisch relevanten Inhalte lässt sich bei „*Henry's Dream*“ kein so durchgängig stringentes Thema ausmachen wie bei „*The Good Son*“. Ich neige in diesem Fall eher dazu, von Themenfeldern oder thematischen Schneisen zu sprechen, die hier wie häufiger im Werk von Nick Cave auftauchen, als da sind:

- Die spannungsvolle Relation und Opposition, Korrespondenz und Interdependenz von Leben und Glauben, menschlicher Welt und himmlischer Sphäre und die Frage des Umgangs damit.
- Die Überschneidung und Vermengung der Spannungsfelder von Glauben und Liebe, Spiritualität und Erotik und dabei die Abbildung des einen im anderen oder die Transparenz des einen für das andere.
- Die Sehnsucht nach Transzendenz.

Dabei kontrastiert der Eröffnungssong den Horror der Welt mit der Geborgenheit in der doppelten Vater-Sohn-Relation, deren irdisch-menschliche Variante transparent ist für die Gott und Mensch meinende. Denn die Zusage des väterlichen Beistands „*Papa Won't Leave You, Henry*“ lässt den häufigen biblischen Zuspruch von Beistand und Begleitung Gottes zumindest anklingen. Und der Beistand des irdischen lässt die Begleitung des himmlischen Vaters durscheinen, ist dafür transparent. So wird hier andeutungsweise die christliche Hoffnung in Relation und Kontrast zur bedrückenden Realität gesetzt.

In den folgenden Songs wird vor allem evident, dass es eine Verbindung zwischen Himmel und Erde, menschlichem Ergehen und Anteilnahme Gottes gibt und dass die religiöse und biblisch geprägte Dimension auch und gerade dann zum Leben dazugehört, wenn dieses als Mischung aus Traum und Realität, Vision, Ver-rücktheit und Wahrheit erscheint.

Nick Caves Vorliebe für Außenseiter und Sonderlinge schlägt bei „*Christina the Astonishing*“ durch, einem Song, der den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft als einen solchen von religiösem Subjekt und sündig gottesferner Welt exemplifiziert und der heilig abgesonderten Titelheldin Respekt zollt.

Auch eine explizite, und spannend dialektisch ausgeprägte Theologie begegnet hier, wenn in „*When I First Came to Town*“ neben der Anrufung Jesu als erster Adresse für Klage und Bitte und der (Selbst)Parallelisierung mit Jesus sowohl eine Haltung der Vergebung und Erlösung angedeutet wird als auch eine solche zorniger Rachsucht auszumachen ist.

Der Titelsong des Soundtracks zu Wim Wenders Film „*Faraway, So Close!*“ fügt dem noch die theologisch explizite, spannungsvolle Opposition der himmlischen Hoffnungsdimension im Gegenüber zu Sterblichkeit und Tod hinzu sowie einen fast johanneisch anmutenden Dualismus von Welt und Himmel ergänzt durch die Dialektik von Schon jetzt und Noch nicht im angedeuteten Sinne präsentischer und futurischer Eschatologie.

2.3.3 „*She was given to me to put things right*“¹³³ – Die Transparenz der Liebe für den Glauben oder „*Let Love In*“ von 1994

Zwei Jahre nach „*Henry’s Dream*“ erschien im April 1994 das mittlerweile 8. Studioalbum von Nick Cave and the Bad Seeds mit dem Titel „*Let Love In*“. Die Zeit zwischen beiden Veröffentlichungen war prall gefüllt: eine ausgiebige Tournee mitsamt Dokumentation mittels eines Live-Albums, das zudem das gestiegene Selbstwertgefühl der Band und ihres Frontmannes demonstrierte und der Umzug von Nick Cave mit Partnerin und Sohn nach London, wo er das erste Mal immobiles Eigentum erwarb und die damit einhergehende fundamentale Veränderung der Lebensumstände von einer eher nomadischen zu einer fast bürgerlichen Existenz. Auch die Arbeit an zwei Songs für einen neuen Film von Wim Wenders (siehe letztes Kapitel) und weitere Projekte hielten Nick Cave und die anderen Bandmitglieder bei der Arbeit.

Im Frühherbst 1993 begannen die Studioarbeiten an dem neuen Album, wobei diesmal nicht erneut ein externer Produzent hinzugezogen, sondern auf die bewährte Tätigkeit des der Band lange vertrauten Tony Cohen zurückgegriffen wurde. Etliche der Songs waren schon im Vorfeld weit gediehen und viele Gastmusiker und Kollegen wurden bei den Aufnahmesessions – speziell in der australischen Heimat – teils spontan integriert. Insgesamt war die Arbeit intensiv und konzentriert – kein Vergleich z.B. mit den zerstückelt chaotischen Arbeitsverhältnissen bei der Entstehung noch des „*Tender Prey*“ – Albums.

Das Cover zeigt eine interessante Gestaltung: einzig Nick Cave ist darauf vor einem flammendroten Hintergrund zu sehen, mit halbem, nacktem Oberkörper, auf dem mit roten Lettern die Aufforderung des Albumtitels zu lesen ist: „*Let Love In*“. Die Nacktheit des Künstlers hat dabei etwas zugleich Intimes und Entwaffnendes, zeigt sie doch an: Hier bin ich und so bin ich. Hier geht es um mich, meine Perspektive und Emotionen. Hier kehre ich mein Inneres nach außen, entblöße meine Sicht der Welt, meinen Gefühlshaushalt. Der Hintergrund deutet weiter an, dass hier Intensität und Leidenschaft entscheidende Faktoren sind. Die innere Gestaltung des Booklets zeigt Nick Caves bei den Aufnahmen benutzte Songbögen, seine Konzeptions-, Struktur- und Textblätter für die enthaltenen Songs. Diese Enthüllung demonstriert: Hier wurde nichts dem Zufall überlassen, sondern viel Arbeit investiert, sehr überlegt und strukturiert an den Songs gearbeitet. Und: Hier lässt sich der für dieses Album Hauptverantwortliche gleichsam bei der Arbeit über die Schulter schauen.

Die Einordnung des fertigen Albums stellt sich im Rückblick so dar, dass es einen weiteren Entwicklungsschritt markiert: weg von dem vorwiegend im Underground- und Independent Bereich angesiedelten Geschäft hin zu dem „*Haifischbecken Overground... ohne nennenswerten Gesichtsverlust*“¹³⁴. Dieser mit den beiden Vorgängeralben bereits vorgezeichnete bis eingeschlagene Weg wird hier fortgesetzt, ohne dass Konzessionen in inhaltlicher Hinsicht, z.B. bei der Auswahl oder Gestaltung der Songs und ihrer Texte, gemacht würden. Für Amy Hanson repräsentiert dieses Album den Beginn einer neuen Periode im Werkkatalog von Nick Cave and the Bad Seeds. Sie fasst diese eben skizzierte Entwicklung einfühlsam evaluierend so zusammen: „*Let Love In is an incredibly textured album of shimmering, sculptural*

¹³³ AaO, 215, Z. 15.

¹³⁴ Maximilian Dax, illustrated biography, 151.

tone. Intense and haunting, it leaves behind some of the beautiful cruelty of the past, and moves toward a more tender examination of the themes Cave was still ruminating.”¹³⁵ Insgesamt gesehen repräsentiert dieses Album eine Kombination aus Kontinuität und Neubeginn. Neben der Kontinuität der Bandmitglieder seit dem Vorgängeralbum und der stilistischen Vielfalt sowie der prädominanten Themen wie Liebe und Leid, Gewalt und Tod, Schmerz und Erotik, Spiritualität und Schönheit gibt es einen Neubeginn hinsichtlich der musikalischen Bandbreite und weiteren Experimentierfreudigkeit und vor allem im Hinblick auf die Songtexte, ihre Machart und Prägung, die so persönlich wie nie zuvor daherkommen, ohne dass sich Nick Cave als Urheber dieser Songs hinter fiktiven Gestalten verstecken würde.¹³⁶

„*Do You Love Me?*“, der Eröffnungssong des Albums, thematisiert das Auf und Ab der Liebe, die hier in These und Antithese entfaltet und in größere Zusammenhänge eingeordnet wird¹³⁷. Das Personaltableau besteht dabei exklusiv aus dem lyrischen Ich und seiner Partnerin, von der größtenteils in der 3. Person, aber im Refrain sowie zu Beginn der 4. Strophe in direkter Ansprache mittels der 2. Person Singular die Rede ist. Ansonsten finden noch Gott und seine Dämonen Erwähnung, worauf gleich einzugehen ist. Die Konzentration auf diese damit in den Blick genommene Beziehung, deren Anfang, Mitte und (befürchtetes) Ende umkreist werden, zeigt ihre Relevanz für das lyrische Ich.

Von einer pulsierenden Basslinie angetrieben, einem rhythmischen Piano strukturiert und einer gelegentlich aufheulenden Gitarre akzentuiert, entfaltet der Song musikalisch einen hypnotischen Sog. Die Atmosphäre ist dramatisch und korrespondiert damit schon dem Einstieg, der das Kennenlernen und die von Anbeginn intensive Beziehung zum Thema hat. Im Refrain fragt das lyrische Ich dann jeweils nach der Liebe seiner Partnerin, als deren Bezugspunkt und Maß es die eigene Liebe zu ihr angibt. Diese Frage des Refrains macht natürlich auch in anderen Relationen und Konstellationen Sinn, worauf Robert Brokenmouth im Gefolge des Videoclips zu diesem Song zu Recht hinweist¹³⁸. Die an sein Publikum gerichtete Frage des Künstlers, insbesondere des auftretenden Künstlers, sei hier speziell erwähnt.

Die 2. Strophe beginnt mit einer Antithese zum Beginn der 1., wenn es jetzt heißt: „*She was given to me to put things right*“¹³⁹ im Gegensatz zum Songbeginn mit: „*I found her on a night of fire and noise*“¹⁴⁰. Die passivische Formulierung deutet eine ordnende Hand im Hintergrund an, womit ausgedrückt wird: Es gibt hier keinen Zufall, sondern dieses Aufeinandertreffen und Zusammenkommen der beiden Personen entspricht einem höheren Sinn. Anders gesagt: die hier Anwendung findende Passivformulierung impliziert ein göttliches Aktiv. Das Nebeneinanderstehen von Z. 1 und Z. 15 demonstriert zudem, dass es mehrere Sichtweisen ein und desselben Geschehens gibt und dass diese sich keineswegs gegenseitig ausschließen müssen, sondern ergänzen können. Noch mal anders formuliert: der Glaube

¹³⁵ Amy Hanson, in: Nick Cave and The Bad Seeds, *Let Love In*, Collector’s Edition (CD und DVD), 2011, Liner Notes im dem Album beiliegenden Booklet (im Folgenden: A. Hanson, booklet LLI-CE), 11.

¹³⁶ Vgl. hierzu Maximilian Dax, *illustrated biography*, 151.

¹³⁷ Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 215f.

¹³⁸ Brokenmouth, Nick Cave, 219.

¹³⁹ Cave, *Complete Lyrics*, 215, Z. 15.

¹⁴⁰ AaO, Z. 1.

fügt dem Leben eine Metaebene oder vertiefte Dimension des Empfindens und Verstehens hinzu. Er hat eine hermeneutische Qualität im Hinblick auf das (eigene) Leben und Erleben.

Weiter begegnet in Z. 18 dann folgende theologische Spitzenaussage des Songs: „*I found God and all His Devils inside her*“¹⁴¹. Damit wird die besondere Qualität dieser Beziehung in positiver wie in negativer Hinsicht zum Ausdruck gebracht. Gleichzeitig begegnet hier die für Nick Cave so typische Verbindung und Verquickung von Liebe(, Hass) und Erotik einerseits sowie Spiritualität und Glaube andererseits. Schließlich ist dies auch ein intertextueller Verweis auf die neutestamentliche Aussage, dass Gott im Menschen gefunden werden kann, wie sie z.B. in der Geschichte vom Weltgericht in Mt 25, 31 – 46 ihren Ausdruck findet. Der Antithese von Gott und Dämonen entspricht sodann die Antithese, der Dualismus von Licht und Schatten, in V. 20 – 22: „*A mock sun blazed upon her head So completely filled with light she was Her shadow fanged and hairy and mad*“¹⁴². Während das volle Licht eher an eine Angelophanie wie in Nick Caves 1. Roman denken lässt¹⁴³, hat die Beschreibung des Schattens dann eher etwas von einer Dämonenerscheinung.

Zu Beginn der 3. Strophe begegnet erneut eine antithetische Formulierung, die zum einen ihr Herz voller demütiger Liebe rühmt und zum anderen ihren Geist voller Tyrannei und Terror. In der 4. Strophe kommt es dann zu der direkten Anrufung der Geliebten, die ihren Partner, der am Boden ist, wieder finden soll. Strophe 5 schließlich zeigt finalisierenden Charakter, wobei die Formulierung „*I knew before I met her that I would lose her*“¹⁴⁴ der 3. und 4. Zeile zu Beginn des Songs korrespondiert. Hier jedenfalls klingt es einmal mehr nach Vorherbestimmung im Gegensatz zu Kontingenz.

Der 2. Song des Albums, „**Nobody’s Baby Now**“, ist eine getragen interpretierte Liebesballade der traurigen Art, zärtlich und grausam zugleich in ihrer schmerzhaften Zuspitzung, die schon im Titel anklingt, mit dem die Ausgangssituation auf den Punkt gebracht wird: Sie, die vom lyrischen Ich geliebte Person, ist „*Nobody’s Baby Now*“, sie gehört niemandem mehr, auch nicht ihm, dem früheren Partner oder Liebhaber, denn sie ist weg, gegangen, verschwunden. Die Beziehung ist beendet, auch wenn es ihm schwerfällt, dies zu akzeptieren, weil er nach wie vor von ihr erfüllt ist und verzweifelt eine Antwort auf die Frage nach dem Warum des Endes sucht. So geht es letztlich um das Mysterium der Liebe, speziell der unerwiderten, der einseitig beendeten, der unglücklichen Liebe.

Nick Cave hat diesen Song nach eigener Auskunft ursprünglich als Auftragsarbeit für Johnny Cash geschrieben. Er fühlte sich dem Song jedoch nach seiner Fertigstellung so verbunden, dass er ihn selber aufnahm: „*Right from the start, you know, I really loved that song. It meant a lot to me. I connected to it on a deep, personal level and decided to keep it for myself. Of course, Johnny would have sung it nice though. There is no doubt about that.*“¹⁴⁵

¹⁴¹ AaO, Z. 18.

¹⁴² AaO, Z. 20ff.

¹⁴³ Vgl. das hierzu in Kap. 2.2.5.2 dieser Arbeit Ausgeführte.

¹⁴⁴ Cave, Complete Lyrics, 216, Z. 44.

¹⁴⁵ Nick Cave zitiert von: A. Hanson, booklet LLI-CE, 12.

Die 1. Strophe des Songs beschreibt in einer lang ausholenden, kunstvoll arrangierten¹⁴⁶ Bewegung und Formulierung, was das lyrische Ich alles getan hat auf der Suche nach einer Antwort auf die im jeweiligen Strophenende anklingende Frage: „*I don't know why and I don't know how But she's nobody's baby now*“¹⁴⁷. Er hat sozusagen Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt, gelesen, geforscht, ist durch die Welt gereist und trotzdem bleibt am Ende nur die Erkenntnis, dass diese Antwort nicht zu finden ist. Ihr Weggang, das Ende der Beziehung, bleibt ein Mysterium analog dem in Z. 2 des Songs benannten Mysterium Jesu Christi, auch dies ein Mysterium der Liebe, in diesem Falle der Liebe Gottes zum Menschen, die sogar den Tod auf sich nimmt¹⁴⁸. Die Liebe ist also so groß, entscheidend, relevant, dass es der Relation zu und Korrespondenz mit der Liebe Gottes bedarf, um ihr auf die Spur zu kommen, sie wenn schon nicht erklären, entwirren, so doch illustrieren zu können.

Interessant und aufschlussreich für unser Thema, unsere Fragestellung ist, wo das lyrische Ich sucht, in welcher Reihenfolge und wo es beginnt. Am Anfang der Suche, zu Beginn des Songs, widmet es sich den „*holy books*“¹⁴⁹. Theoretisch können damit jede Menge, in ihrer Religion als heilig angesehene Bücher und Textsammlungen gemeint sein, von der Bhagavad Gita über den Koran bis hin zur Bibel. Wahrscheinlicher aber ist, dass Nick Cave hier die Bücher der Bibel meint, wofür zweierlei spricht: 1. Der unmittelbare Kontext mit Z. 2 des Songs, in der es um das Mysterium Christi geht und 2. Der Kontext seines sonstigen Werkes, in dem es meines Wissens keine Belegstelle für eine Erwähnung außerbiblicher heiliger Bücher gibt, aber jede Menge intertextuelle Bezugnahmen auf biblische Quellen.

Die Suche beginnt nicht klein, sondern so groß wie möglich, was die Größe und Relevanz dieser Liebe oder der Liebe an und für sich unterstreicht. Und: die biblischen Bücher und das darin dokumentierte, bezeugte Mysterium Christi, also letztlich das Geheimnis der Liebe Gottes, sind die erste Adresse, wenn es um fundamentale, existentielle und essentielle Fragen geht. Zudem ist es hier eine selbstverständliche Prämisse, dass die Bibel als Dokument des christlichen Glaubens lebensrelevant ist, gerade wenn es um die großen Fragen, Themen und Probleme des Menschen geht. Danach erst kommen dann Poesie, Literatur und Wissenschaft in den Blick. Auch sie sind einen Blick wert, können Relevanz entfalten, wenn es um solche Fragen geht, aber offenbar erst in sekundärer Hinsicht.

Bleibt für unsere Themenstellung hier dreierlei festzuhalten: Zum einen die hier angedeutete Relevanz von Bibel und christlichem Glauben auch an dieser Stelle im Werk von Nick Cave für das Leben und die in ihm auftauchenden grundlegenden Fragestellungen. Zum anderen die hier erneut begehende Verbindung von Liebe und Gott, die Parallelisierung von Glauben und Liebe, des Mysteriums der Liebe zwischen Menschen und des Mysteriums der Liebe Gottes in Jesus Christus. Zum dritten lässt sich im Gefolge dieses Songs unter besonderer Berücksichtigung seiner 1. Strophe konstatieren: es ist nicht immer das unbedingt Entscheidende, die eine richtige Antwort zu finden. Manchmal ist es mindestens genauso wich-

¹⁴⁶ Vgl. ebd. zu Nick Caves Stolz auf diese poetisch verdichtete, kunstvolle Form.

¹⁴⁷ Cave, Complete Lyrics, 217, Z. 7f. 13f. und 26f.

¹⁴⁸ Vgl. zu dieser christologischen und soteriologischen Zuspitzung der biblischen Rede vom Geheimnis Gottes pars pro toto Eph 6, 19 und Kol 2, 2.

¹⁴⁹ Cave, Complete Lyrics, 217, Z. 1.

tig, (die richtigen) Fragen zu stellen und adäquate Bezugspunkte für die Bearbeitung dieser Fragen zu haben, sozusagen Felder, auf denen sie sich behandeln und verfolgen lassen.

Mit „**Loverman**“ enthält das Album einen Song über die Urmacht der Liebe mit besonderem Augenmerk auf der Kraft des Begehrens. Es handelt sich um einen erotisch sexuell aufgeladenen Song, der zwischen Zärtlichkeit und Bedrohlichkeit changiert, so wie auch die Erzählperspektive zwischen einem lyrischen Ich und einem mehr Distanz suggerierenden Er.

Die Struktur des Songs stellt sich so dar, dass fünf Strophen ein viermal wiederholter und jeweils variiertes Refrain gegenübersteht¹⁵⁰. Dabei fallen die 2. und die 4. Strophe aus dem sonstigen Rahmen von Text und Musik, da sie die Buchstaben des Titelwortes einen nach dem anderen erläuternd und übersetzend entlang gehen und gesprochen statt gesungen werden. Die Er-Perspektive begegnet im Song stets dann, wenn das Bild vom Teufel benutzt wird, um im wahren Sinne des Wortes lustvoll mit der teuflisch-verführerischen Seite des sexuellen Begehrens zu spielen und diese zu akzentuieren.

So beginnt der Song mit der Beschreibung eines vor der Tür (s)einer geliebten und begehrten Frau wartenden und zunehmend seine Beherrschung verlierenden, weil vor Begehren wilden Teufels und seines Gebarens.

Der 1. Refrain bietet dann die Selbstvorstellung des Liebhabers als titelgebender „**Loverman**“ in der Ich-Perspektive. In diesem Kontext kommt es zu einer Affirmation des Begehrens mit biblischer Diktion: „*Forever - Amen – ‘til the end of time Take off that dress, I'm coming down I'm your Loverman*“¹⁵¹ und einer tautologischen Begründung seines Status als „**Loverman**“ in intertextueller Aufnahme eines biblischen Textes: „*‘Cause I am what I am what I am what I am*“¹⁵², womit die Selbstvorstellungsformel Gottes in 2. Mose 3, 14 anklingt.

In der 2. Strophe begegnet das 1. Intermezzo mit Namensklärung des „**Loverman**“ mittels Auflösung der Bedeutung der einzelnen Buchstaben. Dabei kommt es zu der für Nick Cave typischen Kombination von Liebe und Zärtlichkeit¹⁵³ einerseits sowie Brutalität und Gewalt¹⁵⁴ andererseits und zu der Verbindung¹⁵⁴ und Vermengung von Liebe und Glaube sowie Spiritualität und Erotik¹⁵⁵.

Der 2. Refrain bietet im Anschluss neben den wiederkehrenden Elementen aus dem ersten eine Betonung der Beständigkeit von Liebe und Begehren, bevor die 3. Strophe das Bild des Teufels erneut benutzt, diesmal mit noch stärkerer Akzentuierung des sexuellen Begehrens. In der 1., 3. und 5. Strophe, in denen der Teufel vorkommt, lässt sich eine klar klimaktische Tendenz konstatieren: steht der Teufel zunächst vor der Tür der Geliebten¹⁵⁶, so ist er hier, in der 3. Strophe, schon durch die Tür ins Zimmer gekommen, wo er über den Boden kriecht¹⁵⁷, um schließlich in der letzten Strophe im Bett der Geliebten zu liegen¹⁵⁸.

¹⁵⁰ Vgl. hierzu den Songtext aaO, 218ff.

¹⁵¹ AaO, 218, Z. 10ff.

¹⁵² AaO, Z. 13

¹⁵³ AaO, Z. 14 – 17.

¹⁵⁴ AaO, Z. 18f.

¹⁵⁵ AaO, Z. 20ff.

¹⁵⁶ Vgl. aaO, Z. 1. 5 und 8.

¹⁵⁷ Siehe aaO, 219, Z. 30f. 33 und 38.

¹⁵⁸ AaO, 220, Z. 58 und 61.

Der 3. Refrain betont zusätzlich die Unvermeidbarkeit des Begehrens und die 4. Strophe bildet das 2. Intermezzo mit gegenüber dem ersten gleichbleibender Struktur, jetzt aber exklusiv zärtlichem Aspekt des „*Loverman*“-Daseins.

Im 4. Refrain kommen darüber hinaus noch Herrschaftsbilder¹⁵⁹ zum Zug, mit denen die geliebte Person, das Objekt der Begierde des lyrischen Ichs, als diejenige beschrieben wird, welche die Herrschaft (über ihren Geliebten) inne hat. Im weiteren Sinne wird damit auch unterstrichen, dass Liebe und Begehren Urmächte sind, die quasi im Regimente sitzen.

Die 5. Strophe fokussiert das Wollen und Begehren des ‚Teufels‘ noch auf das Ziel der Nuptialisierung: „*He wants you, darling, to be his bride*“¹⁶⁰.

In intertextueller Hinsicht weist der Song drei evidente und relevante Bezüge auf:

1. Nick Caves eigenen Song „*Hard on for Love*“ von seinem 1986er Album „*Your Funeral, My Trial*“, in dem er ebenfalls Spiritualität, Glaube und biblische Bezüge einerseits¹⁶¹ mit Liebe, Erotik und explizitem Sex andererseits verbindet¹⁶².
2. Bob Dylans Song „*New Pony*“¹⁶³ von seinem 1978 veröffentlichten Album „*Street Legal*“, ein – für Dylan eher singulär und somit bemerkenswert – ebenfalls sexuell aufgeladener Song, an den drei Details aus „*Loverman*“ erinnern: zum einen der mehrfach begegnende Chorgesang: „*How much longer*“, der wörtlich und dann zudem auch als Hintergrundchorgesang ebenfalls in dem Dylan-Song auftaucht. Zum anderen die Parallele zwischen dem „*devil*“ in dem Song von Nick Cave und dem Namen des alten Ponys in dem Dylan-Song, das „*Lucifer*“ heißt. Schließlich die Parallele mit dem Türmotiv, das ich eben im Zusammenhang der klimaktischen Tendenz im Nick-Cave-Song schon beleuchtet habe und das bei Dylan folgendermaßen ebenfalls sexuell konnotiert in seinem Song begegnet:
„*Well now, it was early in the mornin', I seen your shadow in the door* *It was early in the mornin', I seen your shadow in the door* *Now, I don't have to ask nobody I know what you come here for*“¹⁶⁴.
3. Biblische Bilder und Motive, Worte und Texte: zunächst gleich im 1. Refrain die Zeile: „*Forever, Amen 'til the end of time*“¹⁶⁵, die hier, an dieser Stelle des Songs der Affirmation des ewigen Liebens und Begehrens im positiven Sinne dient, heißt doch „*Amen*“ bekanntlich „So sei es“ und dient im biblischen Kontext sowie in der christlichen praxis pietatis der finalen Affirmation eines Gebets(wunsches). Gleichzeitig klingt mit dieser Formulierung grundsätzlich die religiöse, spirituelle, biblische Dimension an.
Dann erinnert die mehrfach begegnende Formulierung „*'Cause I am what I am what I am what I am*“¹⁶⁶ an die Selbstvorstellungsformel und Namensoffenbarung des Gottes Israels gegenüber dem Mose anlässlich dessen Berufung in 2. Mose 3, 14, die ins Englische

¹⁵⁹ Siehe aaO, 219, Z. 54f: „*Seize the throne, seize the mantle* *Seize the crown*“.

¹⁶⁰ AaO, 220, Z. 60.

¹⁶¹ In diesem Fall handelt es sich um eine Adaption inklusive Zitation und Variation des 23. Psalms.

¹⁶² Vgl. zu diesem Song meine Analyse in Kap. 2.1.3 dieser Arbeit.

¹⁶³ Der dazugehörige Songtext findet sich auf: <http://www.bobdylan.com/songs/new-pony> - aufgerufen am 26.10.2011.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Cave, Complete Lyrics, 218, Z. 10.

¹⁶⁶ AaO, Z. 13 und 28 sowie 219, Z. 40 und 56.

übersetzt so lautet: *I am that I am*. Damit ist Gott also der, *der* er ist und sein wird und der „*Loverman*“ ist das, *was* er ist.

Schließlich ist am Ende des 1. Intermezzos in der 2. Strophe davon die Rede, dass sich der „*Loverman*“ und seine Geliebte wechselseitig als Antwort auf ihre jeweiligen Gebete verstehen, womit das biblische Motiv der Gebetserhörung anklingt und eine neuerliche Verbindung zwischen Liebe und Glaube, Spiritualität und Erotik hergestellt wird.

Als theologisch relevant sind abschließend die folgenden drei Punkte festzuhalten:

1. Die in diesem Song einmal mehr bei Nick Cave begegnende Verbindung von Glaube und Liebe, insbesondere von Spiritualität und Erotik dient der wechselseitigen Akzentuierung beider Bereiche und Dimensionen und ihrer Legitimierung. Also der Legitimierung des Themas oder der Dimension von Spiritualität und Glaube im Rocksong und des Themas oder der Dimension von Erotik und Sexualität in einem Atemzug mit der Thematisierung des Glaubens. Auf Liebe, Erotik und Sexualität bezogen bewirkt diese Verknüpfung auch dies: die Liebe wird als Himmelsmacht apostrophiert. Und Erotik und Sexualität werden als natürliche Bestandteile der Liebe eingeführt, die ihren Ursprung in Gott hat und stets mit ihm verbunden ist und bleibt.
2. Der Teufel ist hier keineswegs als eigenständige Person oder Macht im Blick, sondern als Bild, das den auch verführerisch bedrohlichen Aspekt des sexuellen Begehrens illustriert.
3. Die Bibel ist und bleibt mit ihren Traditionen, Texten und Motiven der selbstverständliche Bezugspunkt und Kausalkontext nicht nur, aber besonders dann, wenn es um das weite Themenfeld der Liebe geht.

Mit dem 5. Song des Albums, „*Red Right Hand*“, kommen wir zu einem der, auch wegen seiner Verwendung in Soundtracks wie zu den „*Scream*“-Filmen, bekanntesten Songs von Nick Cave, den er zudem oft live spielt. Dieser Song wird außerdem häufig zur Identifizierung und Klassifizierung dieses Künstlers genutzt, der dann schnell und exklusiv den Bereichen und Genres des Düsternen und Bedrohlichen, von Gewalt und Horror oder „*Gothic*“ zugeordnet wird. Wenn man den Song isoliert betrachtet, so leistet er dem vordergründig durchaus Vorschub mit seiner einschmeichelnd düsteren Musik rund um eine dominante Basslinie und eine deutliche Hammond-Orgel bis hin zum wohldosiert effektiven Einsatz einer mit der Basstrommel verbundenen und auf sie reagierenden Gitarre, einer geschlagenen Glocke sowie dem zurückgenommenen und damit umso bedrohlicher wirkenden Sprechgesang Nick Caves. Dazu gehört auch das die Fantasie der Hörer/innen stimulierende zentrale Bild von der „*Red Right Hand*“, auf die am Ende jeder der vier Strophen geradezu beschwörend fokussiert wird. Lässt dieses Bild doch nicht nur an die Redensart vom „*Dreck am Stecken*“ denken, sondern vor allem an eine von einer Bluttat rote Hand. Das Kunstvolle des Songs besteht damit darin, dass er Bilder in den Köpfen seiner Hörer/innen anregt und freisetzt.

Inhaltlich gesehen geht es um die Gestalt eines Verführers, der als solcher teuflische Züge trägt und ansatzweise an den Verführer in der Geschichte von der Versuchung Jesu in Mt 4, 1 - 11 par. erinnert, indem er vorgibt, seinem menschlichen Gegenüber Gutes zu wol-

len und zu erweisen, faktisch aber Menschen für seinen eigenen „catastrophic plan“¹⁶⁷ benutzt. Die Botschaft des Songs ist keineswegs eine solche von der Lust an Blut und Gewalt, sondern wenn überhaupt klar, dann eher in die Richtungweisend, dass vor Verführung durch angebliche Wohltäter gewarnt wird, die doch nur ihre ureigenen Interessen verfolgen. Alles Andere oder Weitergehende entspringt eher der Fantasie der Interpreten, die sich zudem exklusiv auf Refrain und Titel des Songs beschränken, wie Adrian Danks es in seinem Essay über Nick Cave und das Kino gut nachvollziehbar beschreibt¹⁶⁸. Eventuell ist der Song aber auch so interpretierbar, dass Nick Cave hier mit seinem eigenen Image spielt und es bewusst karikiert. Auch diese Option kann jedenfalls nicht ausgeschlossen werden.

„***I Let Love In***“ lautet der Titel des 6. Songs, der musikalisch an dramatische Western-Soundtrackmelodien von Ennio Morricone erinnert. In diesem Song steht die Ambivalenz oder Ambiguität der Liebe im Fokus. Dabei spricht das lyrische Ich einerseits ausdrücklich von Liebe und redet seine Partnerin als „*darling*“¹⁶⁹ an. Andererseits betont es jedoch deutlich die Schattenseiten der Liebe, wenn eingangs von „*Despair and deception*“¹⁷⁰ und in der 3. Strophe explizit von diversen Spielarten der Folter im Rahmen dieser Liebe die Rede ist.

Direkt im Anschluss an diese Strophe kommt es zur musikalischen und inhaltlichen Klimax des Songs. Bei dramatisch anschwellender Musik wird der Text dieser Strophe wiederholt und so besonders betont. Inhaltlich beinhaltet sie eine Anrufung Gottes: „*O Lord, tell me what I done Please don't leave me here on my own Where are my friends? My friends are gone*“¹⁷¹. Diese Anrufung hat den Charakter und Stil eines Gebetsrufes mit Klagecharakter in der Not, der intertextuell an klagende Hilferufe in den Psalmen erinnert. Dabei ist eine zweifache Selbstverständlichkeit theologisch spannend: Einmal ist Gott hier selbstverständlich als Adressat des leidenden Absenders im Blick. Dann wird Gott damit nicht nur als existent vorausgesetzt, sondern darüber hinaus als ein Gott, der als Helfer in der Not Gebete (er)hört und damit als genau der Gott, den die Bibel so oft bezeugt.

Auch diesem Album sind in den „*Complete Lyrics*“ erneut Songs zugeordnet, die in etwa in ein und dieselbe Entstehungszeit fallen. Deren erster mit dem Titel „***Sail Away***“ ist ursprünglich ein Outtake der Aufnahmesessions zu „*Let Love In*“ und wurde einen Monat vor dem Erscheinen des Albums auf der „*Do You Love Me?*“-Single veröffentlicht. Heute ist er auf der 3-CD-Kompilation „*B-Sides and Rarities*“ aus dem Jahr 2005 zugänglich.

Musikalisch-atmosphärisch und textlich-inhaltlich passt der Song allerdings eher zu der Ära des Albums „*The Good Son*“, so beschaulich, langsam und sparsam instrumentiert er daher kommt und mit seinem das Spektrum der *conditio humana* erweiternden Inhalt.

In sechs Strophen, unterbrochen bzw. ergänzt durch einen zweimal variierten Refrain, wird zunächst die Begegnung eines lyrischen Ichs mit einem kleinen Mädchen geschildert, das ihm den Gedanken, die Tatsache, die Empfindung nahelegt, dass „*the worst it has*

¹⁶⁷ AaO, 224, Z. 36.

¹⁶⁸ Vgl. Adrian Danks, *Red Right Hand*, 113.

¹⁶⁹ Cave, *Complete Lyrics*, 225, Z. 3.

¹⁷⁰ AaO, Z. 1.

¹⁷¹ AaO, Z. 15 - 18.

*come true*¹⁷². Der Song entfaltet sodann die Reaktion des lyrischen Ichs auf diese Ansage und deutet Möglichkeiten des Umgangs damit an. Bei alledem bleibt das hier immer wieder als realisiert benannte Schlimmste namenlos und unspezifisch, was jedoch gleichzeitig das Kopfkino der Hörer/innen in Gang setzt. Einzig das Bild von der „*night without end*“¹⁷³ in der Schlussstrophe gibt eine Ahnung, was zum Schlimmsten dazugehört, nämlich Dunkelheit, Kälte und Anonymität. Dem wird Folgendes als Gegenentwurf, Heilmittel oder auch nur zur Linderung entgegengesetzt: In erster Linie menschliche Nähe, Beistand und Liebe wie es vor allem in der 6. Strophe zum Ausdruck kommt, wo es abschließend heißt: „*We clung to each other so very close For the worst it had come true*“¹⁷⁴. In der Strophe zuvor wird dann die allgemeine Vergänglichkeit als Trostargument ins Feld geführt, da sie auch die Sorgen und ‚das Schlimmste‘ inkludiert und so aufhebt: „... *all things must pass To a place where your troubles can't find you*“¹⁷⁵. Das ist spannende Theologie: die Vergänglichkeit mündet in einen eschatologisch zu denkenden Ort, der als sorgenfrei tituliert wird und so an Offb 21, 4 erinnert. Intertextuell gesehen ist die hier begegnende Formulierung der faktischen Allvergänglichkeit ein Zitat des gleichnamigen Songs und Albums „*All Things Must Pass*“ von George Harrison aus dem Jahr 1970. Schließlich wird als Gegenmittel gegen das Schwerste oder Schlimmste noch die durch den Songtitel und die Repetition im Refrain „*Sail Away*“ naheliegende Empfehlung von (räumlicher) Distanz ausgesprochen, die sich mit der Option eines Ortes, „*where your troubles can't follow*“¹⁷⁶ verbindet, worin die Hoffnungsdimension anklingt, die Sehnsucht nach Sinn, Überwindung und Transzendenz.

Der zweite dieser ergänzenden Songs mit dem Titel „***(I'll Love You) Till the End of the World***“ ist eine weitere Auftragsarbeit von Nick Cave für den deutschen Regisseur Wim Wenders, in diesem Falle für den Soundtrack zu dessen Film „*Bis ans Ende der Welt*“ aus dem Jahr 1991. Dieser mit zahlreichen Themen- und Handlungssträngen überfrachtet und überambitioniert daher kommende Film erzählt die Geschichte einer modernen Odyssee auf der Jagd nach Bildern, nach Liebe, Hoffnung und Versöhnung, die auch von einer drohenden Nuklearkatastrophe schattiert wird¹⁷⁷.

Der Song von Nick Cave für diesen Film und Soundtrack thematisiert die Sehnsucht nach, die Liebe zu einer Frau, die so groß ist, dass das lyrische Ich sie im wahren Sinne des Wortes anbetet: „*And me, if you can believe this, at the wheel of the car, closing my eyes and actually praying Not to God above, but to you, sayin' Help me, girl*“¹⁷⁸. Sie bzw. präziser sein Empfinden für sie ist die Konstante in dem durch den Film vorgegebenen und im Song skizzierten Szenario von Unsicherheit und Bedrohung, Verfolgung, Chaos und Gewalt. Dabei kommt es zu einer Vermengung von Spiritualität und irdischer Liebe, wie sie

¹⁷² Cave, Complete Lyrics, 235, Z. 4.

¹⁷³ AaO, 236, Z. 31 und 35.

¹⁷⁴ AaO, Z. 27f.

¹⁷⁵ AaO, 235, Z. 23f.

¹⁷⁶ AaO, Z. 10.

¹⁷⁷ Vgl. hierzu die Angaben auf der entsprechenden Seite der offiziellen Wim Wenders-Website: http://www.wim-wenders.com/movies/movies_spec/untiltheendoftheworld/untiltheendoftheworld.htm - aufgerufen am 31.10.2011.

¹⁷⁸ Cave, Complete Lyrics, 237, Z. 10 – 13.

nicht nur, aber besonders das eben Zitierte verdeutlicht. Der Titel des Songs gibt der Liebe zudem quasi eine eschatologische Tiefendimension und gegen Ende des Songs begegnet dann noch eine doxologische bzw. hymnologische Formulierung an die Adresse der geliebten Frau gerichtet: „*I sang a song for the glory of the beauty of you, waiting for me, in your dress of blue Thank you, girl!*“¹⁷⁹. Auch damit verschwimmen die Grenzen zwischen der konkreten Geliebten und Gott¹⁸⁰ als dem generell die Menschen Liebenden mit dem hier evidenten Zweck, die Größe der Liebe zu der Geliebten zu untermauern.

Der dritte und letzte, das Album ergänzende Song „**What Can I Give You?**“ geht auf die Entstehungszeit des Vorgängeralbums „*Henry’s Dream*“ zurück, dessen französischer Erstveröffentlichung er in Kombination mit zwei anderen Titeln als Bonustracks beigegeben war.¹⁸¹ Er diene offensichtlich als Vorlage für den späteren Song „*Faraway, So Close*“¹⁸², was wörtliche Übereinstimmungen zwischen beiden Songs belegen.

Der sanft und langsam eingespielte Song beginnt im Einst-Jetzt-Schema und benennt die einstige Blindheit des lyrischen Ichs gegenüber dem Guten, das offenbar schon länger direkt vor ihm präsent war, das er aber jetzt erst wirklich wahrnimmt: „*All my life I’ve failed to see One good thing standing in front of me*“¹⁸³. Um dieses weiter als „*you*“¹⁸⁴ angesprochene „*One good thing*“ dreht sich im Folgenden des Songs auch in einem sehr wörtlichen sowie global umfassenden, auch das All einschließenden Sinn alles: „*And the planets gravitate around you And the stars, the stars surround you*“¹⁸⁵. Gleichzeitig geht es um die dankbare Frage, die im Titel und Refrain des Songs begegnet: „*What can I give you? What can I give you in return?*“¹⁸⁶.

Bei alledem ist es entscheidend, dass das eingangs als „*One good thing*“ titulierte „*you*“ in seiner Identität unklar bzw. nicht festgelegt erscheint und bleibt und diese beiden Möglichkeiten in sich birgt: Es kann sich um die Geliebte und um Gott handeln, womit es auch in diesem Song wieder zu einer Verbindung und Vermengung von Spiritualität und hier auch Gottesglaube einerseits und irdischer Liebe andererseits kommt, die geradezu himmlische Züge trägt, da die Geliebte förmlich angebetet wird sowie im spirituellen wie räumlichen Sinne himmlische Reaktionen evoziert. Die Bezeichnung „*babe*“¹⁸⁷ am Ende der 2. Strophe ist ein klarer Hinweis auf ein irdisches Du. Hingegen lässt die diese Bezeichnung rahmende Beschreibung „*Reaching low, babe, reaching low down to the ground*“¹⁸⁸ die Prämisse himmlischer Höhe anklingen. Insgesamt bietet die 2. Strophe des Songs eine göttlich herrschaftliche

¹⁷⁹ AaO, 238, Z. 38 – 40.

¹⁸⁰ Dass es sich hierbei um ein generell popkulturelles Phänomen handelt, weswegen für Nick Cave an dieser Stelle keine genuine Originalität reklamiert werden kann, hat schon vor geraumer Zeit Gotthard Fermor gezeigt. Siehe: Gotthard Fermor, „Die irdische Religion der Liebe.“ Glaube und Liebe in aktuellen Beispielen der Popmusik - ein Werkstattbericht, in: EvErz 46/1994, 123 - 137.

¹⁸¹ Vgl. Amy Hanson, *Armchair Guide*, 87 und 89.

¹⁸² Siehe zu diesem Song das in Kap. 2.3.2 dieser Arbeit Geschriebene.

¹⁸³ Cave, *Complete Lyrics*, 239, Z. 1f.

¹⁸⁴ AaO, Z. 3 – 8 und öfter.

¹⁸⁵ AaO, Z. 3f.

¹⁸⁶ AaO, Z. 7f und 15 – 18.

¹⁸⁷ AaO, Z. 14.

¹⁸⁸ Ebd.

Deskription der Geliebten, womit ihr und der mit ihr verbundenen Liebe in Aktiv und Passiv besondere Qualität und Dignität zugesprochen werden. Gleichzeitig wird bei der Option, dass mit dem „you“ des Songs Gott gemeint und angesprochen sein kann, dieser mit der Dimension menschlich irdisch spürbaren liebevollen Beistands in Verbindung gebracht.

Abschließend weise ich noch auf drei intertextuell aufschlussreiche Bezüge hin:

1. Der Song lässt mit seiner Beschreibung der himmlischen Reaktionen auf sein gepriesenes Du das entsprechende Huldigungsmotiv der sogenannten JHWH-Königspsalmen anklingen wie sie in Ps 97 und 99 vorzufinden sind. Ich zitiere zur Illustration dieser These aus Ps 97, 1f. und 5f.: *„Der HERR ist König; des freue sich das Erdreich und seien fröhlich die Inseln, so viel ihrer sind. Wolken und Dunkel sind um ihn her, Gerechtigkeit und Gericht sind seines Thrones Stütze. Berge zerschmelzen wie Wachs vor dem HERRN, vor dem Herrscher der ganzen Erde. Die Himmel verkündigen seine Gerechtigkeit, und seine Herrlichkeit sehen alle Völker.“* Hier wie in unserem Song werden natürliche und spirituelle Elemente angeführt, welche die Huldigung praktizieren.
2. Der Titel des hier besprochenen Songs erinnert wörtlich-formal bis inhaltlich an einen Songtitel aus der explizit christlichen Phase Bob Dylans, auf dessen 1980er Album *„Saved“* sich der Song *„What Can I Do For You?“*¹⁸⁹ findet, bei dem klar ist, wem das „you“ gilt. Das verstärkt noch die Option, das „you“ im Nick Cave Song zumindest auch mit Gott zu identifizieren, zumal wenn man bedenkt, dass Nick Cave keinen Hehl aus seiner Bewunderung für Bob Dylan und dessen sogenannte christliche Phase macht¹⁹⁰.
3. Schließlich gibt es einen weiteren Bob Dylan Song, der hier vergleichsweise anzuführen ist. Das 1985er Album *„Empire Burlesque“* enthält den Song *„I’ll Remember You“*¹⁹¹, bei dem die Bedeutung und Identifizierbarkeit des „you“ genau so zwischen den beiden Polen Geliebte und Gott schwankt und changiert wie bei dem hier analysierten Nick Cave Song. Ein weiteres Beispiel für dieses popkulturell verbreitete Phänomen.¹⁹²

In der evaluierenden Zusammenschau der Ergebnisse hinsichtlich der für unsere Fragestellung relevanten Aspekte dieses Albums lässt sich konstatieren, dass es hier primär um das für Nick Caves Werk insgesamt typische Thema des positiven Spannungsverhältnisses von Liebe und Erotik einerseits sowie Spiritualität und Glaube andererseits geht, das von verschiedenen Seiten beleuchtet und in den Blick genommen wird.

Schon der Eröffnungssong begibt sich auf diese Spur, indem hier diese beiden Dimensionen miteinander verbunden werden. Dabei ist deutlich: Gott wird im Menschen gefunden. Denn die Erfahrung menschlicher Liebe ist transparent für das Widerfahrnis der Liebe Gottes. Zugleich kommt hier die hermeneutische Qualität des Glaubens für das Leben zum Ausdruck.

Im 2. Song steht dann das doppelte Mysterium der Liebe im Fokus: das Geheimnis der Liebe zwischen zwei Menschen und ihm korrespondierend das Geheimnis des Glaubens, also das Mysterium Christi und damit des Evangeliums und der darin offenbar(t)en Liebe

¹⁸⁹ Vgl. den Songtext auf: <http://www.bobdylan.com/songs/what-can-i-do-for-you> - aufgerufen am 01.11.2011.

¹⁹⁰ Vgl. hierzu z.B. Nick Cave im Gespräch mit Phil Sutcliffe in: Phil Sutcliffe, Nick Cave: Raw and Uncut 1, in: Mat Snow, Essential Interviews, 172.

¹⁹¹ Vgl. den Songtext auf: <http://www.bobdylan.com/songs/ill-remember-you> - aufgerufen am 01.11.2011.

¹⁹² S.o. Anm. 180.

Gottes. So kommt es hier zu einer Parallelisierung von Liebe und Glaube. Gleichzeitig wird hier auch die prinzipielle Relevanz von Bibel und Glauben für das Leben und seine spannend spannungsvollen Fragestellungen evident.

In „*Loverman*“ wird das Hauptthema so variiert: neben der Verknüpfung kommt es auch zur Vermengung von Liebe und Glaube, Erotik und Spiritualität bei einer wechselseitigen Akzentuierung und Legitimierung des Themas Glaube im Rocksong und des Themas Erotik, wenn es um den Glauben geht. Typisch erscheint zudem die Verbindung von Spiritualität, Glaube und biblischen Bezügen mit Liebe, Erotik und explizitem Sex wie bei „*Hard on for Love*“¹⁹³. Nicht nur, aber ganz besonders, wenn es um das Thema Liebe geht, ist schließlich die Bibel ein selbstverständlicher und häufiger intertextueller Bezugspunkt.

Der Titelsong des Albums stellt sodann neben der Ambiguität der Liebe diese doppelte Selbstverständlichkeit im Hinblick auf Gott heraus: Gott ist zum einen die selbstverständliche Adresse von Klage und Bitte des einsam leidenden Individuums. Zum anderen wird er selbstverständlich als Helfer in der Not verstanden. Dabei geht es nicht um die theoretische Frage, ob Gott existiert und wenn ja, sich für uns Menschen interessiert, sondern darum, ihn quasi praktisch ins Spiel zu bringen, ihn anzurufen, mit ihm und seinem Beistand zu rechnen.

Die den Songzyklus des Albums ergänzenden Songs fügen dem Hauptthema noch folgende Aspekte hinzu: Die Konstante der Liebe in der Unsicherheit des Daseins. Die Sehnsucht nach Sinn, Überwindung und Transzendenz kombiniert mit der Trostdimension, dass die Vergänglichkeit alles in einen sorgenfreien Ort einmünden lässt. Die eschatologische Tiefendimension der Liebe und die verschwimmende Grenze zwischen der Geliebten und Gott. Schließlich die wechselseitige Identifizierung der einen in der je anderen Dimension, wenn die Geliebte himmlische Züge trägt und Gott eine irdische Anbindung hat.

2.3.4 „*All God's children, all have to die*“¹⁹⁴ – Von Mord und Totschlag, schwarzem Humor, doppelter Natur und Spott über den Tod oder „*Murder Ballads*“ von 1996

Das 1996 erschienene 9. Studioalbum von Nick Cave and The Bad Seeds mit dem programmatisch schlichten Titel „*Murder Ballads*“ nimmt zusammen mit „*Kicking Against The Pricks*“ und den beiden „*Grinderman*“-Alben eine Sonderstellung im Katalog der Veröffentlichungen von Nick Cave ein. Ist es bei „*Kicking Against The Pricks*“ die damals überraschende Neupositionierung mittels eines Albums, das exklusiv Cover-Versionen anderer Songs enthielt, so markieren die „*Grinderman*“-Alben ein neues Konzept und Bandprojekt, das mit einer provokant markanten Rejuvenalisierung inklusive Sexualisierung und einer musikalischen Rückbesinnung auf die Birthday Party-Ära einhergeht. Mit den „*Murder Ballads*“ hingegen bringt Nick Cave ein Themenfeld auf den exklusiven Punkt, das ihn seit seinen Anfängen begleitet hat; jetzt jedoch geht es – und das markiert die Besonderheit – um nichts anderes. Diese exklusive Fokussierung und die spezielle Art der Behandlung des Themas und Genres Mörderballade machen die Besonderheit dieses Album im Werkkatalog von Nick Cave aus.

¹⁹³ Vgl. meine Analyse dieses Songs in Kap. 2.1.3 dieser Arbeit.

¹⁹⁴ Cave, Complete Lyrics, 253, Z. 35.

Nach dem persönlich schmerzhaften Hintergrund des Vorgängeralbums „*Let Love In*“ und der 1995 dann erfolgten Trennung von seiner Partnerin Vivian Carneiro hatte Nick Cave, wie James Scavunos es anlässlich der Neuedition des Albums im Jahr 2011 auf der Homepage von Nick Cave and The Bad Seeds treffend auf den Punkt bringt, offensichtlich genug von „*catharsis and the vulnerable confessional tone that had crept into his lyrics*“¹⁹⁵. In dieser Situation der Unlust gegenüber einer weiteren Sektion seines Seelenlebens lag es nahe, sich einem Projekt zuzuwenden, das er persönlich emotional eher distanziert angehen konnte.

In die Richtung genau dieses Projektes, das zur Veröffentlichung des Albums „*Murder Ballads*“ führte, wiesen bereits zwei Songs, die während der Aufnahmesessions zu „*Let Love In*“ eingespielt wurden, aber dafür keine Verwendung fanden. Es handelte sich um eine Frühform des „*Song of Joy*“, dem Eröffnungssong des späteren „*Murder Ballads*“-Albums, mit dem Arbeitstitel „*Red Right Hand II*“ und um das episch angelegte Stück „*O'Malley's Bar*“, eine satirisch und makaber überdrehte murder ballad, deren Grundidee und –struktur auf Tour entstanden und von Nick Cave tagebuchartig sukzessive elaboriert worden war.

Wie eben angedeutet waren Gewalt und Tod, auch Brutalität und Mord schon immer mal Randnotiz oder Begleiterscheinung, mal expressis verbis Thema in diversen Nick Cave Songs bis zurück zur Zeit der Birthday Party. Scavunos schreibt dazu: „*Cave's lyrics never suffered for lack of violence. Proto-murder balladry weaves throughout Nick Cave & the Bad Seeds' oeuvre in the form of both cover songs and originals*“¹⁹⁶. Gleichzeitig geisterte die Idee eines ganz darauf fokussierten Albums länger schon durch Nick Caves Kopf und wurde dann durch die Demoaufnahme von „*O'Malley's Bar*“ initiiert zum realen Projekt.

Mit diesem Projekt verband sich der Plan von Nick Cave, nach dem zunehmenden kommerziellen Erfolg der letzten Alben ein Werk auf den Markt zu werfen, das seiner Ansicht nach nur floppen konnte und das somit ihn und die Band etwas aus dem Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit entfernen sollte¹⁹⁷. Ein Plan, der sich grandios und glorios in sein Gegenteil verkehrte. Denn auch wenn die Zielsetzung dieses Albums sicherlich auch die alte Lust an der Provokation und Brückierung zumindest eines Teils des Publikums war¹⁹⁸, so ist es a posteriori nicht wirklich überraschend, dass dieser Schuss nach hinten los ging. Dies lag nicht zuletzt an den Gastauftritten anderer Künstler/innen auf diesem Album, allen voran an dem Duett von Nick Cave mit der damals in Europa wie Australien sehr populären Kylie Minogue bei dem Song „*Where the Wild Roses Grow*“. Der fulminante und so nicht absehbare Megaerfolg dieses Songduetts in Kombination mit dem Video zum Song machte Nick Cave zum Star im MTV-Kosmos und im Fahrwasser dieser Single das ganze Album zum Megaseller und für Künstler und Band zum Bestseller im wahren Sinne des Wortes. Wohl um nicht zu sehr von diesem Mainstream- und Chartserfolg vereinnahmt und so korrumpierbar zu werden, sorgte Nick Cave dafür, dass seine anschließende Nominierung zum „*Best Male Artist*“ durch den Fernsehkanal MTV zurückgezogen wurde.

¹⁹⁵ <http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/murder-ballads> - aufgerufen am 30.10.2011.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Vgl. dazu Amy Hanson, *Armchair Guide*, 107, die m.E. berechtigterweise den Eindruck erweckt, selber nicht genau zu wissen, ob sie diesem von Cave in Interviews dargelegten Plan Glauben schenken soll oder nicht.

¹⁹⁸ Robert Brokenmouth merkt in diesem Kontext an: „*Nick is milking his violent, bad-boy reputation once again*“. Brokenmouth, *Nick Cave*, 221.

Da dieses Album nun mit seiner inhaltlichen Fokussierung oder thematischen Monokultur auch insofern eine Sonderstellung einnimmt, dass hier entgegen sonstiger Gepflogenheiten von Nick Cave nicht die Bibel als intertextuelle Primärquelle und Schlüsseltext dient, ja dass sogar weitgehend keine biblischen Bezüge existent sind, verzichte ich im Folgenden fast komplett auf eine eingehende Einzelanalyse der Songs des Albums und widme mich stärker einer summarischen Einordnung und Evaluation des Gesamtalbums.

Dabei ist zunächst wichtig, dass – wie Karen Welberry überzeugend darlegt und nachweist¹⁹⁹ - hier, bei Caves „*Murder Ballads*“, der Katalog englischer romantischer Poesie des späten 18. und 19. Jahrhunderts ein Hauptbezugspunkt ist, mithin der literarisch-poetische Kanon, der in Australien als britischer Kolonie gelehrt und hochgehalten wurde. Aus dem Fundus dieser Quelle schöpft Nick Cave hier reichlich, was Welberry an den Beispielen der beiden „*Murder Ballads*“ „*Song of Joy*“ und „*Where the Wild Roses Grow*“ nachweist. Dabei bürstet er in diesem Fundus zu findende Aussagen und Inhalte gegen den Strich ihrer ursprünglichen Bedeutung und parodiert sie damit fundamental. Dem korrespondiert nach Welberry Nick Caves Passion für das Groteske einerseits sowie die implizite Bearbeitung seiner australischen Herkunft und damit verbunden der australischen Vergangenheit bis Gegenwart als britischer Kolonie. Welberry meint nämlich, dass der quantitative und qualitative Stellenwert des Themas Verbrechen in Nick Caves Werk in Korrelation zu Australiens Vergangenheit als britischer Gefängnisstaat steht. Im Anschluss an Russell Forster spricht sie von einer offensichtlichen „*connection between an artist who is interested in the ‚gothic‘ or repressed side of life, and a country that continues to be haunted by its own repressed past.*“²⁰⁰

Gleichzeitig ist evident, dass Nick Cave, der für die Songs dieses Albums auf Bücher mit alten murder ballad - Texten zurückgegriffen und sich dort Anregungen und auch Titel für seine eigenen murder ballads geholt hat, einige Male mit den Erwartungen an eine klassische murder ballad spielt und ihnen widerspricht. Deutlich ist dies, wenn z.B. die Beschreibung der Morde in „*O'Malley's Bar*“ in poetisch(-parodistisch)er Manier erfolgt²⁰¹. Ein weiteres Beispiel dieser Art liegt vor, wenn Nick Cave in seiner Adaption von „*Stagger Lee*“ diesem alten Charakter die neue, ungewohnte Facette der Homosexualität hinzufügt. Insgesamt gesehen ist es im Hinblick auf Bildwelt und sprachliche Form der Songs klar, dass hier Flair und Ambiente des romantisch geprägten Beginns des 19. Jahrhunderts vorherrschen, sogar bis zur grafischen Ausgestaltung des CD - Booklets.

Bei der Einordnung und Bewertung des Albums ist es wichtig, sich klar zu machen, dass hier offenbar nicht exklusiv alles ernst gemeint ist. James Sclavunos zitiert dazu den Keyboarder der Bad Seeds, Conway Savage: „*It's always been loosely referred to in the band as a 'comedy' record.*“²⁰² Die Songs des Albums sind oft von dunklem bis groteskem oder makabrem Humor durchzogen und einige kommen in einer geradezu inadäquat fröhlich ausgelassenen Stimmung daher bis zu dem kathartisch wirkenden Schluss- und Kontrapunkt des Albums in Gestalt der Coverversion des Bob Dylan Songs „*Death Is Not The End*“. Ein schönes

¹⁹⁹ Vgl. Welberry, *Laughter*, 53f.

²⁰⁰ AaO, 52.

²⁰¹ Vgl. dazu den Songtext am gewohnten Ort: Cave, *Complete Lyrics*. Dort auf den Seiten 260 – 265.

²⁰² <http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/murder-ballads> - aufgerufen am 30.10.2011.

Beispiel dafür ist der Song „*The Curse of Millhaven*“, der Song mit der höchsten Todesrate des Albums, mit seiner an ein fröhliches Jahrmarkttreiben erinnernden Musik und der Beschwerde seines lyrischen Ichs, der Mörderin Lottie, dass die Polizisten, die sie schließlich in ihrem Haus verhaften, nicht mal vorher angerufen hätten²⁰³. Dazu passt der Bericht von Slavunos, dass die Aufnahmesessions zu einem beträchtlichen Teil Partycharakter hatten²⁰⁴.

Zusammenfassend kann konstatiert werden: Das Album „*Murder Ballads*“ markiert und repräsentiert den Höhe- und gleichzeitig (bisherigen) Schlusspunkt der Beschäftigung und Auseinandersetzung Nick Caves mit dem Themenfeld von Gewalt, Brutalität, Tod, Totschlag und Mord²⁰⁵. Denn in und mit diesem Album kulminiert diese Auseinandersetzung dadurch, dass es exzessiv²⁰⁶, obsessiv und (fast) exklusiv um das Thema Tod und Mord kreist. Dabei wird in einer Art Komplettierungswahn die gesamte Bandbreite von Mörder(inne)n und Mordtaten sowie möglicher Mordmotive abgedeckt: von Mord aus Eifersucht und verschmähter Liebe wie in „*Henry Lee*“²⁰⁷ über Mord aus niederen Motiven wie Rache oder Hass wie in „*Crow Jane*“²⁰⁸ und „*Stagger Lee*“ bis zu Mord aus Verzweiflung bzw. zur Vertuschung von Straftaten durch die Beseitigung von Zeugen wie in „*Song of Joy*“²⁰⁹ und „*The Kindness of Strangers*“²¹⁰. Doch damit ist es dann offensichtlich auch gut und genug. Denn seitdem ist das Thema Mord keines mehr im Werk von Nick Cave. Und: die exklusive Konzentration auf dieses Sujet geht offenbar nur mittels der Stilmittel von Humor, Parodie und Sarkasmus sowie mit der finalen Auflösung mittels des gecoverten Songs „*Death Is Not The End*“. So hält Amy Hanson gegen Ende ihres instruktiv-informativen Begleittextes zur Neuedition des Albums im Mai 2011 zu Recht fest: „*The end of the album feels like the end of an era...*“²¹¹.

Theologisch gesehen bemerkenswert ist – auch wenn es in ihm keine direkten biblischen Bezüge gibt – der Eröffnungssong des Albums „*Song of Joy*“. Darin erzählt das lyrische Ich eines Mannes, der auf einer Wanderschaft Unterschlupf sucht, seinem potentiellen Quartiermeister seine Geschichte, die seine Eheschließung mit „*Joy*“, die Gründung einer Familie mit ihr und den gemeinsamen drei Töchtern sowie deren Ermordung umfasst. Das gleichzeitig Interessante wie Verwirrende an dieser Geschichte ist die schillernde Figur dieses Mannes, Vaters und Erzählers, wobei das Schillernde darin liegt, dass es im Song bewusst angelegt offen bleibt, ob er vielleicht selbst seine Familie gemeuchelt hat. Die Täterschaft des Ehemannes und Vaters bleibt spekulativ, ist aber eine Option. Damit kommt in den Blick, dass er sowohl Opfer als auch Täter ist bzw. sein kann. Das wiederum lässt diesen Charakter

²⁰³ Cave, Complete Lyrics, 253, Z. 41.

²⁰⁴ Siehe den in Anm. 195 genannten Text.

²⁰⁵ Vgl. hierzu auch die summarische Einordnung und Bewertung dieses Albums unter der Überschrift: „*Murder, Mayhem and Atrocity*“ bei Roland Boer, Nick Cave, 38f.

²⁰⁶ Bei einer Todesrate von – alle Toten des Albums zusammengezählt – 65 Personen und einem Terrier darf von Exzess gesprochen werden.

²⁰⁷ Cave, Complete Lyrics, 246f.

²⁰⁸ AaO, 258f.

²⁰⁹ AaO, 243ff.

²¹⁰ AaO, 256f.

²¹¹ Amy Hanson, in: Nick Cave and The Bad Seeds, *Murder Ballads, Collector's Edition* (CD und DVD), 2011, Liner Notes im dem Album beiliegenden Booklet (im Folgenden: A. Hanson, booklet MB-CE), 13.

- zumal in Anbetracht der das restliche Album prägenden Stellung und Kraft des Eröffnungssongs - über sich selbst hinausweisen, sowohl im Hinblick auf das gesamte Album und seine Charaktere, als auch in anthropologischer wie theologischer Hinsicht. Denn hier geht es um eine anthropologisch-theologische Grundaussage und Basiseinsicht über den Menschen schlechthin und seine ambivalent dialektische Natur.

Offenbar ist kein Mensch hier wie sonst im Kosmos des Nick Cave und weit darüber hinaus nur gut oder nur schlecht bzw. böse. Niemand ist nur das eine oder exklusiv das andere. Diese doppelte Natur, dieses Zugleich und Ineinander beider Zustände oder Seinsweisen kennzeichnet den Menschen gerade auch nach biblisch-neutestamentlichem Verständnis²¹². Lyn McCredden schreibt als entsprechendes Resümee über diesen Song in ihrem klugen Essay über Nick Caves ‚Fleischliche Theologien‘: *„Cave places us momentarily in Paradise Lost where all are victims and perpetrators, fallen creatures. So many of Cave’s lovers are murderers, so many are the ones sinned against. Many are both. This vision of the double nature of humans haunts Cave’s theology, and perhaps is responsible for the often passive aggression (melancholic defiance?) of his lovers.“*²¹³

Der 2. Song, der kurz Erwähnung verdient, ist **„Crow Jane“**²¹⁴, weil Nick Cave hier intertextuell auf den eigenen Prätext seines 1. Romans rekurriert, indem er den Geist der hasserfüllten und gewalttätigen Mutter seines Romanhelden Euchrid Eucrow namentlich und brutal wieder aufleben lässt. Diese trägt den Namen Jane Crowley und erinnert nicht nur von daher, sondern auch hinsichtlich ihrer Behausung und des jeweils benannten Getränks stark an die Protagonistin dieses Songs²¹⁵.

Schließlich gebührt dem letzten Song des Albums ein eingehenderer Blick, denn hier wird es in mehrfacher Hinsicht hochinteressant. Es handelt sich um eine Coverversion des Bob Dylan-Songs **„Death Is Not The End“**²¹⁶, den dieser 1983 im Rahmen der Aufnahmen seines Albums *„Infidels“* eingespielt, aber erst 1988 auf *„Down In The Groove“* veröffentlicht hat.

Mit *„Infidels“* legte Bob Dylan 1983 ein Album vor, das nach seiner 1979 erfolgten Konversion zum Christentum, woraus drei Alben resultierten, die seinen neuen Glauben expressis verbis thematisieren, seine Abkehr von explizit christlich geprägten Songs markierte. Wie *„Death Is Not The End“* klar belegt, bedeutete dies aber keine Abkehr von theologischen und den Glauben betreffenden Songinhalten an und für sich, sondern nur den Abschied von deren Exklusivität und der damit einhergehenden Konzentration auf Jesus. Seit 1983 zeigt sich wieder stärker das jüdische Erbe bei Bob Dylan und die theologischen oder den Glauben betreffenden Aussagen sind allgemeiner gehalten, sowohl jüdisch als auch christlich rezipierbar. Nimmt man ernst, dass es am Rande des ATs, aber eben in diesem auch Aussagen

²¹² Man vgl. diesbezüglich nur die paulinischen Aussagen in Röm 7.

²¹³ Lyn Mc Credden, 178.

²¹⁴ Cave, Complete Lyrics, 258f.

²¹⁵ Vgl. zu Euchrid Eucrows Mutter im Roman das von mir in Kap. 2.2.2.3 dieser Arbeit Dargelegte.

²¹⁶ Der Songtext findet sich hier: <http://www.bobdylan.com/songs/death-is-not-the-end> - aufgerufen am 07.11.2011.

gibt, die eine Auferstehungshoffnung transportieren oder beinhalten, dann trifft das eben allgemein für die Dylan-Songs seit 1983 Formulierte auch auf „*Death Is Not The End*“ zu.

Die von Bob Dylan selbst herausgebrachte Fassung des Songs kommt monoton daher. Die einzige Variation mit intensiverer musikalischer Interpretation inklusive eines ausgeprägteren Beats gibt es bei der sogenannten „bridge“ im Song, dem Teil, der dem ansonsten durchgängigen lyrischen und musikalischen Schema des Songs sozusagen aus dem Ruder läuft und der mit dem „*tree of life*“²¹⁷ und dem „*bright light of salvation*“²¹⁸ zwei klare biblische Bezugnahmen enthält: Der ‚Baum des Lebens‘ verweist deutlich auf den gleichnamigen Baum im Paradiesgarten aus 1. Mose 2, 9 und 3, 22, auf den auch das letzte Buch der Bibel in Offb 2, 7 und 22, 2 rekurriert. Die Verbindung dieses Baumes mit dem Gedanken des ewigen Lebens ohne jede Relevanz des Todes ist bei all diesen biblischen Verweisstellen evident. Ebenso ist die Verknüpfung von Licht und Heil ein biblischer Topos, der oft in vielen Varianten vorkommt, die vom Licht als messianischem Hoffnungssymbol wie in Jes 9, 1 bis zur Personifizierung des Lichtes als Symbol der Erlösung in und durch Christus in Joh 8, 12 reichen.

Die Struktur des Songs mit der häufigen Repetition seiner Titelzeile und damit gegebenen zentralen Aussage akzentuiert diese deutlich. Dabei gibt es eine klare Entwicklung vom Persönlichen zum Allgemeinen: Zunächst werden persönliche Leidenssituationen beschrieben, bevor nach der „bridge“ dann der Blick geweitet und in einen geradezu apokalyptischen Horizont eingetaucht wird, wo von brennenden Städten und Menschen die Rede ist. Doch egal welcher, jeder dieser Negativaussagen wird die Hoffnung der Titelzeile entgegengehalten, die mit den benannten biblischen Bezugnahmen in der Mitte des Songs unterfüttert wird. Die Titelzeile selber enthält die positive Botschaft, dass der Tod einen Übergang oder Neuanfang markiert, was die biblisch-christliche Auferstehungshoffnung impliziert, zumal wenn man die biblischen Bezüge in der Mitte des Songs beachtet. Die inhaltliche Aussage des Songtitels, an die mit dem Refrain des Songs stets neu und insgesamt dreizehnmal erinnert wird, knüpft zudem deutlich an neutestamentliche Aussagen von der Entmachtung des Todes und der mit der Auferweckung Jesu durch Gott verknüpften Hoffnung auf eine allgemeine Auferstehung der in Christus Gestorbenen an wie sie exemplarisch und schwerpunktmäßig in 1. Kor 15, 20.26.55ff.; 1. Thess 4, 14 sowie Offb 21, 4f. zu finden sind.

Das zum ursprünglichen Song Ausgeführte gilt auch für die Coverversion von Nick Cave, zumal dieser am Songtext nichts ändert. So bildet dieser Song mit seiner Eröffnung eines Hoffnungshorizontes über den Tod hinaus einen fulminanten, weil der Dominanz des Todes in den übrigen Songs antithetisch-kontradiktorisch gegenübergestellten Abschluss des Albums. Obwohl klar ist, dass die vorherigen „*Murder Ballads*“ keinesfalls nur ernst gemeint sind und in diesem Sinne z.B. einer Glorifizierung des Todes oder gar Mordens das Wort reden wollen, hielt Nick Cave es offenbar für adäquat, das Album mit diesem Dylan-Song enden zu lassen, der – wie Amy Hanson es anlässlich der Neuauflage des Albums im Mai 2011 treffend auf den Punkt bringt – „*a glimmer of hope rising from the mayhem*“²¹⁹ repräsentiert.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ A. Hanson, booklet MB-CE, 13.

Im Vergleich zum Original von Dylan fallen folgende Punkte auf: die Instrumentierung und der mehrstimmige, aufeinander folgende und im Refrain vereinte Gesang von insgesamt sieben Personen lassen den Song beschwingter, leichter und gleichzeitig dichter wirken. Der Gesang spielt dabei eine besondere Rolle, da er zum einen von seiner Art her an ein „*sing along of grand proportion*“²²⁰ erinnert und Reminiszenzen an die „*We Are The World*“-Single aufkommen lässt, was Amy Hanson zu der schönen Formulierung hinreißt, es handele sich um ein „*‘We Are The World’ for the next world*“²²¹. Zum anderen singen hier auch zwei der zahlreichen Mordopfer der vorherigen „*Murder Ballads*“! Das ist einmal Nick Cave selber, der als „*Henry Lee*“ zuvor von seiner eifersüchtigen Geliebten gemordet wird und dann Kylie Minogue, die in ihrer Rolle als Elisa Day den Song „*Where the Wild Roses Grow*“ quasi nicht überlebt. Beide Stimmen und damit die durch sie dargestellten Personen der Songs, mithin beide Mordopfer, feiern somit in diesem finalen Song sehr praktisch gewendet fröhliche Wiederauferstehung. Dass der Gesang des Songs gleichzeitig – zumal bei Nick Cave noch in Personalunion mit einer ermordeten Figur – auch Mörder/innen inkludiert macht die ganze Angelegenheit nur noch fröhlicher und beschwingter, denn die zentrale Aussage des Song(titel)s gilt ja wahrlich allen Menschen.

Mit der fröhlichen Darbietung dieses Songs am Ende des Albums verbindet sich schließlich ein weiterer, theologisch relevanter Aspekt, nämlich der des Spottes über den Tod, wie er auch in 1. Kor 15, 55 anklingt. Wer in Anbetracht des Todes noch oder erst recht lachen und spotten kann, tut dies nicht ohne Grund, sondern aufgrund der ihn letztlich aufrichtenden Auferstehungshoffnung, wie dieser Song sie zumindest andeutet. Von daher trifft es zu, wenn Robert Eaglestone über den Song schreibt, es handele sich um ein „*half-mocking, half-praising, live-aid style Dylan cover*“²²². Der ursprüngliche Dylan-Song bekommt in dieser Version auf diesem speziellen Album eine fröhliche Ernsthaftigkeit, die seinem Inhalt adäquat erscheint und ihn aus der Kitschcke seiner Originalfassung herausholt. Gleichzeitig erhält das „*Murder Ballads*“-Album mit diesem abschließenden Song eine theologische Note, mit der die Spannung zwischen Leben und Tod mindestens relativiert wird.

Die weiteren, das Album aus der zeitlichen Nachbarschaft ergänzenden Songs, die in den „*Complete Lyrics*“ dem Album zugeordnet werden²²³, umfassen noch eine ‚Mörderballade‘ ebenfalls ohne theologische Implikation, eine Auftragsarbeit für den Soundtrack zu dem Hollywood-Blockbuster-Film „*Batman Forever*“ mit dem Titel „*There is a Light*“, die ohne eigenständige Aussage jenseits des unmittelbaren comichaften Filmkontextes bleibt und von Amy Hanson darum nicht unberechtigt als „*unquestionably humdrum*“²²⁴ tituiert wird, sowie einen kryptisch bleibenden Song mit dem Titel „*Time Jesum Transeuntum Et Non Revertentum*“²²⁵, der als sogenannter hidden track auf der Song-Compilation „*In The Key Of X*“ enthalten ist, einem die erfolgreiche TV-Serie „*X-Files*“, in Deutschland unter „*Akte X – Die un-*

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

²²² Robert Eaglestone, 148.

²²³ Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 266 – 270.

²²⁴ Amy Hanson, *Armchair Guide*, 103.

²²⁵ Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 270.

heimlichen Fälle des FBI“ laufend, begleitenden Album mit Songs diverser Künstler und Bands. Dafür hatte Nick Cave mit der australischen Band The Dirty Three kooperiert, denen das spätere Mitglied seiner eigenen Band The Bad Seeds, Warren Ellis, angehört(e).

Ähnlich wie bei dem Song „*There is a Light*“ adaptiert Nick Cave auch in diesem Fall den filmischen Kontext für den Text seines Songs. Dabei muss man wissen, dass „Akte X“ unheimliche Fälle aus dem Grenzgebiet zwischen Mystery und Science Fiction darbietet, was die Dämonen im Song erklärt sowie die anfangs erwähnte Suche des lyrischen Wir nach den „*secrets of the universe*“²²⁶. Das Wir des Songs lässt sich auf die beiden Agenten der Serie beziehen, aber auch auf alle diejenigen, die auf der Suche nach den Geheimnissen dieser Welt und ihrer Entschlüsselung sind. Die Suche des lyrischen Wir im Song führt in den Wald und zu Dämonen, die festgesetzt und zu einer Aussage darüber, „*what it all meant*“²²⁷, gebracht werden. Darauf halten diese auf einem Zettel die Botschaft fest, man möge die Passage, den Über- oder Weggang Jesu fürchten, da er nicht wiederkehre: „*Dread the passage of Jesus for He will not return*“²²⁸. Daraufhin kehrt das lyrische Wir zurück aus dem Wald angefüllt mit und erfüllt von der Botschaft der Liebe, die offensichtlich in den niedergeschriebenen Worten der Dämonen besteht. Doch während des weiteren Lebens in der realen Welt gerät diese Botschaft in Vergessenheit. Die Welt gerät in kolossale Unordnung, die Worte (für Kommunikation) sind ausgegangen, die Sterne hängen schief am Himmel und es bleibt dunkel. Da erinnert sich der zum lyrischen Ich mutierte Erzähler an die „*message in a demon's hand*“ *Dread the passage of Jesus for He does not return*“²²⁹.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass die beiden, das „*Murder Ballads*“-Album rahmenden Songs eine in zweierlei Hinsicht spannende Theologie andeuten:

1. Da ist zunächst das den anthropologischen wie theologischen Aspekt zusammenbringende Konstitutivum der ambivalenten menschlichen Existenz, das besagt: Niemand ist frei von jeglicher Schuld, nur gut oder exklusiv schlecht, nur Opfer und nie Täter. Vielmehr überlagern sich in jedem Menschen beide Aspekte, womit eine entscheidende anthropologische Konstante in theologischer Perspektive ihren Ausdruck findet.
2. Der Schlusssong deutet dann, der Dominanz des Todes widersprechend, einen Hoffnungshorizont über den Tod hinaus an. Dabei spielt die quasi fröhliche Wiederauferstehung vorheriger Mordopfer eine wichtige Rolle, die in den Spott über den Tod einstimmen.

2.3.5 „*I believe in love*“²³⁰ – Von Glaube und Zweifel, Liebe und Gott oder „*The Boatman's Call*“ von 1997

Knapp ein Jahr nach der Veröffentlichung von „*Murder Ballads*“ erschien mit „*The Boatman's Call*“ Anfang März 1997 das inzwischen 10. Studioalbum von Nick Cave and The Bad

²²⁶ AaO, Z. 3.

²²⁷ AaO, Z. 5.

²²⁸ AaO, Z. 9 und 21.

²²⁹ AaO, Z. 20f.

²³⁰ AaO, 273, Z. 25.

Seeds. Damit verbindet sich ein tiefgreifender Wandel in mehrfacher Hinsicht, die Musik, den Sound wie auch den Inhalt, die Perspektive der Songs sowie ihre gesamte Machart und Ausrichtung betreffend. James Scavunos beschreibt diese Veränderung anlässlich der Reedition des Albums im Mai 2011 auf der Homepage von Nick Cave and The Bad Seeds zutreffend als „*a stylistic sea-change that touched upon every aspect of songwriting, arranging, presentation and persona, eschewing full band arrangements and character-driven narrative for a stripped-down sound, meditative delivery and introspective lyrics*“²³¹.

Den Hintergrund dieser Veränderung bildet die Vorgeschichte des Albums mit ihren Knotenpunkten in der Biographie von Nick Cave, die in den drei Jahren vor der Veröffentlichung des Albums einiges aufbot: die nach zahlreichen Höhen und zuletzt vor allem Tiefen in der Beziehung traumatische Trennung von seiner langjährigen Partnerin Vivian Carneiro, Mutter seines Sohnes Luke, ein weiterer Aufenthalt in einer Rehabilitationsklinik nach erneutem Entzug, eine Phase tiefer Reue und schließlich eine mit vier Monaten Dauer kurze, aber intensiv-heftige und letztlich schmerzhaftes Liebesbeziehung mit der singer/songwriterin Polly Jean („PJ“) Harvey, mit der er das Duett „*Henry Lee*“ auf dem „*Murder Ballads*“ – Album nebst dazugehörigem Video eingespielt hatte. All das hatte Nick Cave so zugesetzt, dass – wie Scavunos ausführt²³² – im Gegensatz zu seiner sonstigen Reserviertheit, das eigene Seelenleben direkt in seine Songs einfließen zu lassen, es in ihnen zu offenbaren, jetzt offenbar die Zeit dafür vor allem in psychologischer Hinsicht reif war. Zwei zusätzliche Punkte flankieren diese Beobachtung: Zum einen gab es bereits auf dem 1994er Album „*Let Love In*“ deutlich erkennbare Tendenzen in diese Richtung²³³ hin zu stärker selbstreferentiellen Songs. Zum anderen steuerte das unmittelbare Vorgängeralbum „*Murder Ballads*“ trotz (oder damals noch gerade wegen) der längst evidenten persönlichen Probleme in die genaue Gegenrichtung der Distanz(iertheit). Maximilian Dax schreibt in diesem Zusammenhang völlig zu Recht davon, dass Nick Cave mit dem Sujet der „*Murder Ballads*“ ganz klar „*emotional unberührt und distanziert*“²³⁴ umgehen konnte, handelte es sich dabei doch offenbar um „*eine von seinen bisherigen Werken losgelöste literarische Arbeit über die Methodik des Geschichtenerzählens*“²³⁵. Wertet man diese Distanz auch als Verdrängung, dann ist der Schritt hin zu den Songs auf „*The Boatman’s Call*“ mit ihrer dem entgegengesetzten neuen Herangehensweise, inhaltlichen Ausrichtung und Art nicht mehr groß. Dies gilt umso mehr, als die Arbeit an den ersten Songs dieses neuen und so radikal anderen Albums parallel zu den Aufnahmen der „*Murder Ballads*“ stattfanden, wie Nick Cave selber berichtet²³⁶.

²³¹ <http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/the-boatmans-call> - aufgerufen am 09.11.2011.

²³² Ebd.

²³³ Vgl. meine Ausführungen zu den Songs dieses Albums in Kap. 2.3.3 dieser Arbeit.

²³⁴ Maximilian Dax, *illustrated biography*, 155.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Nick Cave zitiert von Amy Hanson, in: Nick Cave and The Bad Seeds, *The Boatman’s Call*, Collector’s Edition (CD und DVD), 2011, Liner Notes im dem Album beiliegenden Booklet (im Folgenden: A. Hanson, booklet TBC-CE), 7: „*We were making the Murder Ballads record, Cave recalls, ‘but at the same time I was writing a series of songs that were wholly different. As we were mixing that album I went into an adjoining studio with Marty [Casey] and Tommy [Wylder] and a piano and laid down a group of songs that were quiet and introspective.*“

Auch das wie bei „*Henry’s Dream*“ auf Anton Corbijn zurückgehende Coverfoto des Albums deutet die neue Richtung der Songs an: ein karges, ausdrucksstarkes Schwarzweiß-Porträtfoto von Nick Cave vor einer in Unschärfe sich abzeichnenden Backsteinmauer. Sein Blick ernst und melancholisch nach rechts aus dem Bild herausweisend, als ob er jemanden oder etwas erwarte. Das Bild zeigt: Hier kommt kein Sommeralbum mit fröhlich-beschwingten Songs, sondern hier geht es um ernste, traurige und tiefschürfende Inhalte.

Diese durch das Coverfoto geweckten Erwartungen werden durch die Songs und das von ihnen abgedeckte Themenspektrum erfüllt: da geht es exklusiv um die beiden großen Themen Liebe und Gott. Oder besser um Freud und Leid, Anfang und Ende, Drama und Mythos der Liebe sowie um die Beziehung des Menschen zu Gott, zum Bereich des Heiligen oder Göttlichen, um Glaube und Zweifel, Sehnsucht und Skepsis, Gott in uns, mit uns und außerhalb von uns und um das Verhältnis, die Verbindung und Vermengung von Eros und Agape, menschlicher und göttlicher Liebe, von Liebe und Glaube, Erotik und Spiritualität.

Musikalisch gesehen repräsentiert dieses Album ein beeindruckendes Exempel strikter und herausragender Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik und Text. Dem sehr intimen und konfessorischen Charakter der Songtexte entspricht nämlich eine sehr sparsame Instrumentierung in Gestalt der langsamen und zurückhaltenden musikalischen Begleitung und Akzentuierung. Dies bedeutete eine neue Herausforderung für die Mitglieder der Bad Seeds in Gestalt musikalischer Selbstbeschränkung bis hin zum Minimalismus und eine sehr versierte Konzentration auf die musikalischen Nuancen. Diese Meisterschaft der musikalischen Ökonomie geht bisweilen so weit, dass sie die Kunst der Pause umfasst, der Pause, die fast bis wirklich genau so viel sagt oder ausdrückt wie das Wort und die Musik!

Der Titel des Albums „*The Boatman’s Call*“ ist ein leicht variiertes, substantiviertes Zitat vom Beginn der 1. Zeile des 2. Songs, wo es heißt: „*The boatman calls from the lake*“²³⁷. Hier, am Anfang dieses Songs, ist das so wie auch die 2. und letzte Erwähnung des ‚Fährmanns‘ in Z. 17 dieses Songs ein mythologisch angehauchter Pinselstrich²³⁸, der dazu beiträgt, die das Liebespaar des Songs umgebende Welt als von Endlichkeit und Erbärmlichkeit gekennzeichnet zu skizzieren; eine Welt, die jedoch zumindest für das Liebespaar aufgrund seiner Liebe ihren Schrecken verliert, da bis auf die Erwähnung des allgemein existenten Leidens nicht an sie angeknüpft wird. Im Hinblick auf den Titel des Albums lässt sich trefflich spekulieren: Wer oder was ist der ‚Fährmann‘ bzw. hat dessen (von A nach B) übersetzende, (A und B) verbindende Funktion? Ist es die Liebe, mit deren Hilfe das Leben mit dem Glauben verbunden werden kann oder das Leiden? Jesus, in dem fast alles vorkommt, was dieses Album thematisiert, oder die Geliebte? Oder ist es Nick Cave, dessen (hier versammelte) Songs „*bridges between earthly and sacred places*“²³⁹ sind?

Zur Einordnung des Albums in den Werkkanon und einer ersten Bewertung lässt sich sagen, dass es zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung bei zahlreichen Fans und Kritikern Erstaunen bis Verstörung auslöste, da es weder ihrem Bild noch ihrer Erwartungshaltung ent-

²³⁷ Cave, Complete Lyrics, 275, Z. 1.

²³⁸ Der Bezugspunkt ist die Figur des Charon aus der griechischen Mythologie, der die Toten über den Fluss Styx zur Unterwelt, in den Hades, geleitet. Vgl. hierzu im Kontext dieses Albums Lyn McCredden, 171f.

²³⁹ AaO, 172.

sprach. Im Rückblick ist klar, dass es Nick Cave selber neue musikalische und textlich-inhaltliche Möglichkeiten eröffnete, von denen er auf dem Folgealbum weiter reichen Gebrauch machen sollte. Allerdings bleibt das Album hinsichtlich seiner intim-persönlichen Art ein Solitär im bisherigen Werk. Unabhängig von Kritikerlob und großem Publikumszuspruch erweist sich Nick Cave selbst als sein schärfster Kritiker, indem er a posteriori nicht nur von offensichtlich und premierenhaft selbstreferentiellen Songs spricht, sondern gleichzeitig davon, dass er hier eine Dramatisierung einer bestimmten Phase, eines spezifischen Aspekts seines Lebens vorgenommen habe, die zwar wertvoll sei, aber letztlich eine heroische Überhöhung der eigenen, eigentlich gewöhnlichen Lebenssituation darstelle²⁴⁰. Demgegenüber bleibt festzuhalten, dass die auf diesem Album versammelten Songs nicht zuletzt gerade wegen ihres so persönlichen Charakters und ihrer gleichzeitig so existentiellen wie universalen Themen Reaktionen und Emotionen transportieren und auslösen, die weit über den individuellen Lebenskosmos ihres Urhebers hinausreichen²⁴¹. Letztlich handelt es sich um eine Kollektion von zu Musik gewordener oder in sie gegossener Poesie mit in Anbetracht ihrer Macht und ihrer Themen natürlicherweise hohem Identifikationspotential.

„*Into My Arms*“, der 1. Song des Albums, trägt programmatischen Charakter, auch für das, was mit und auf diesem Album insgesamt folgt und zum Ausdruck kommt. Dieser Song, der zu den bekanntesten Songs von Nick Cave zählt, setzt den Ton und die Maßstäbe von seiner 1. Zeile bis zu seinem Schlusspunkt. Er ist multifunktional, -relational und -intentional zu verstehen, hat mehrere verschiedene Adressaten und diverse Botschaften.

Vor jeglicher Analyse und Interpretation gebietet es die wissenschaftliche Herangehensweise, Methodik und Hermeneutik, auch im Falle dieses mit dem Wort „I“²⁴² beginnenden Songs wie Albums die Unterscheidung zwischen dem persönlichen Ich des Autors Nick Cave und dem lyrischen Ich der Songs beizubehalten. Wegen des von Nick Cave selbst eingeräumten konfessorischen Charakters dieses Albums²⁴³ ist es umso wichtiger, hier nicht mit (vor)schnellen Identifizierungen zu arbeiten, sondern Vorsicht walten zu lassen.

Musikalisch gesehen kommt der Song sparsam, nackt und intim daher, ist er doch lediglich mit Piano, Bass und Gesangsstimme ohne jeglichen Chor- oder Hintergrundgesang instrumentiert, aber gerade deshalb umso dichter, intensiver und bewegender bis hin zur Kunst der Pause jeweils direkt vor dem Refrain²⁴⁴.

²⁴⁰ Vgl. das entsprechende Zitat von Nick Cave bei A. Hanson, booklet TBC-CE, 8.

²⁴¹ Vgl. in diesem interpretatorischen Kontext die Ausführungen von Roland Boer, Nick Cave, 6. Für Boer dient dieses Album als Kronzeuge seiner These einer „*intersection of autobiography and Bible*“ im Werk von Nick Cave. Die symbiotische Beziehung von Autobiographie und Bibel bei Nick Cave zeige sich ansonsten vor allem in dessen kunst- und absichtsvoll gestalteten Erzählungen über seine eigene Biographie, die angeblich mit dem offensichtlichen Interesse des Künstlers einhergehen bzw. verknüpft sind, (auch) hier die interpretatorische Kontrolle auszuüben und zu behalten. Vgl. aaO, 4f.

²⁴² Cave, Complete Lyrics, 273, Z. 1.

²⁴³ Siehe das abschließende Zitat von Nick Cave bei A. Hanson, booklet, TBC-CE, 9.

²⁴⁴ Vgl. zur musikalischen Begutachtung des Songs, aber auch zu seiner inhaltlich-thematischen Einordnung und Interpretation auf der Basis des hier evidenten Zusammenspiels und -fallens von Liebe und Glaube Roland Boer, Nick Cave, 62f. Boer spricht hier auf S. 63 von „*Cave's Trinity. Not the father, son and holy spirit, but God, Cave and woman, with the outcome that God and the woman merge into one.*“

In thematischer Hinsicht setzen die ersten beiden Zeilen des Songs den Rahmen und benennen die entscheidenden Bezugspunkte. Dies geschieht mit den hier verwendeten Substantiven ‚Gott‘ und ‚Liebling‘ sowie Verben ‚(nicht) glauben‘ und ‚wissen‘, die je für sich und in Beziehung zueinander Räume und Diskussionsfelder eröffnen. So geht es hier um Glaube und Liebe, genauer um Glaube und Zweifel sowie Glaube und Wissen einerseits und um Liebe und Geborgenheit sowie Liebe und Sorge um die geliebte Person andererseits und damit verknüpft um die Frage, was das eine, der eine Bereich, mit dem anderen zu tun hat.

Diese thematische Spreizung und Spannung spiegelt sich in der Uneindeutigkeit der Gattungsfestlegung, denn hier kommen mindestens die folgenden drei Spielarten in Betracht: Liebeslied an die Adresse der Geliebten gerichtet, Ballade mit quasi dialogischer Struktur über Glaube und Zweifel, Hoffnung und Frage sowie Liebe als Agape und Eros, sowohl an die Adresse Gottes als auch an die des eigenen zweifelnden Selbst gerichtet. Zudem begegnen Anklänge an bzw. Elemente von Gebet und speziell Fürbitte im jeweils 2. Teil der Strophen sowie im Refrain.

Der Inhalt, also die Antwort auf die Frage nach dem Was, erschließt sich über die Struktur des Songs, in diesem Falle kann man von seiner Dramaturgie sprechen. Der Beginn ist dabei in dieser 1. wie auch in den beiden Folgestrophen thetisch, deklaratorisch und apodiktisch, wenn das lyrische Ich hier verlauten lässt: „*I don't believe in an interventionist God*“²⁴⁵. Entscheidend bei dieser Startzeile ist es, sie nicht atheistisch misszuverstehen, es geht ja nicht allgemein um Unglauben, sondern um einen klar spezifizierten Nichtglauben. Es heißt hier nota bene nicht: Ich glaube nicht an Gott, sondern: ‚Ich glaube nicht an einen intervenierenden Gott‘. Das lyrische Ich glaubt also nicht an diese spezielle Gottesvorstellung. Nach der Startaussage: ‚Ich glaube nicht an...‘ folgt die erste Aber-Aussage mit Ansprache der Geliebten mittels eines Kosewortes: ‚Aber ich weiß, dass du, Liebling, es tust‘. So tun nicht nur irgendwelche anderen Menschen das, was ‚mir‘ schwerfällt oder unmöglich erscheint, glauben so wie ‚ich‘ es nicht kann, sondern die von ‚mir‘ geliebte Person. Darauf folgt das zweite Aber, diesmal nach dem Motto: Tun wir mal so, als ob. ‚Aber wenn ich es täte, dann...‘ hätte bis habe ‚ich‘ jedenfalls einige Bitten an Ihn, also an Gott, was dich, Geliebte, anbelangt: Er soll nicht intervenieren, wenn es um dich geht, sondern dich so lassen, wie und was du bist, die Person, die ich liebe und die mich liebt. Und wenn so etwas wie göttliche Leitung sein muss, dann bitte so, dass sie dich ‚in meine Arme‘ führt, womit der Songtitel erklingt und der Refrain eingeleitet wird²⁴⁶. Zusammengefasst stellt sich die dramaturgische Struktur so dar:

1. Ich glaube nicht an...
2. Aber du, Geliebte, tust es.
3. Aber wenn ich es täte, dann...

Dabei ist hier folgende spannende Verbindung von Liebe und Glaube evident: Die Liebe (zu) der Geliebten lässt das lyrische Ich an dieser Art seines eigenen Nichtglaubens zumindest so zweifeln, dass er über die hypothetische Möglichkeit nachdenkt, wie es wäre, wenn er an

²⁴⁵ Cave, Complete Lyrics, 273, Z. 1.

²⁴⁶ Vgl. aaO, Z. 3 – 8, zu dem von mir hier auf Deutsch paraphrasierten Text nach dem zweiten Aber-Einwand.

einen Gott glaubte, der unmittelbar eingreift und was er diesen bitten würde. Die Liebe führt somit zum ersten Zweifel am eigenen Zweifel.

Der dreimal begehende Refrain bietet dann die dreimalige Repetition des Songtitels mit je einer Anrede Gottes kombiniert, die sich aus einem Seufzer an seine Adresse und dem Hoheitstitel ‚Herr‘ zusammensetzt: „*Into my arms, o Lord*“²⁴⁷. Diese Anrede Gottes in diesem Kontext, der mit der Anrede zusammen eine Gebetsbitte mindestens anklingen lässt, kann als Ausdruck einer Glaubenshoffnung des lyrischen Ichs gewertet werden, zumal wenn man die schon in der 1. Strophe implizierte Gebeshaltung berücksichtigt²⁴⁸. Die Konklusion hier wie bei den beiden anderen Strophen ist mithin das Gebet. Der Disput von Glaube in Strophe eins, Hoffnung in Strophe zwei und Liebe in Strophe drei, die Benennung des Zweifels und das hoffnungsvolle ‚So tun als ob‘ sowie das Rechnen mit Gott, mit seinem Eingreifen, Leiten und Andere in Dienst nehmen, all das mündet ins zumindest angedeutete Gebet.

Die 2. Strophe variiert das eben aufgedeckte Strukturschema wie folgt:

1. Ich glaube nicht an ..., in diesem Fall: die Existenz von Engeln.
2. Aber wenn ich dich anschau, dann frage ich mich...
3. Aber wenn ich es täte...

Hier führt die Liebe das lyrische Ich weiter zur Infragestellung des eigenen Zweifels: „... *I wonder if that's true*“²⁴⁹. Die Verbindung von Liebe und Glaube sieht dabei so aus: die aktive und passive Erfahrung von Liebe führt zum Zweifel am Zweifel, was letztlich ein Mosaikstein des Glaubens ist. Der angenommene, hypothetische Glaube („*But if I did*“²⁵⁰) führt dann erneut zur Bitte und Fürbitte für die geliebte Person, die zudem noch eine Parallelisierung mit Christus erfährt: „*And to walk like Christ...*“²⁵¹. Zweck der Bitte ist auch hier wieder die Bestärkung der Liebe, indem die Geliebte in die Arme ihres Liebhabers geführt wird.

Mit der 3. Strophe des Songs kommen wir schließlich nach der These der ersten mit dem Schema: ich glaube nicht, aber du und der Antithese der zweiten Strophe mit dem Schema: ich glaube nicht, aber frage mich bei deinem Anblick, ob das richtig ist, zur Synthese mit einer positiven Glaubensaussage mit folgender Variation des Grundschemas:

1. ‚Aber ich glaube an die Liebe‘.
2. Du auch.
3. Und ich glaube an eine Art Weg für uns.

Im 2. Teil der 3. Strophe folgt erneut eine Bitte des lyrischen Ichs an die Engel aus der 2. Strophe, diesmal mit deutlichem Aufforderungscharakter, die Lebensreise der Geliebten zu ermöglichen und zu begleiten und sie stets neu in seine Arme zurückkehren zu lassen. „*Always and evermore*“²⁵² lautet die Schlusszeile dieser Strophe, die auf den hier postulierten Ewigkeitscharakter der Liebe hinweist.

²⁴⁷ AaO, 273, Z. 9 - 11 und 21 - 23 sowie 274, Z. 33 - 35.

²⁴⁸ Vgl. aaO, 273, Z. 3.

²⁴⁹ Cave, Complete Lyrics, 273, Z. 14.

²⁵⁰ AaO, Z. 3 und 15.

²⁵¹ AaO, Z. 19.

²⁵² AaO, 274, Z. 32.

Die in diesem Song begegnenden biblischen Bezüge sind vielfältig. Im Einzelnen nenne ich: Zunächst die Übernahme der inhaltlichen Gliederung der drei Strophen in die drei thematischen Bereiche von „*Glaube, Hoffnung und Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen.*“ wie Paulus es zum Abschluss von 1. Kor 13 in 13, 13 schreibt. Die 1. Strophe ist dabei klar auf den Glauben (als hypothetische Möglichkeit) bezogen, die 2. mit ihrer Anfrage an den eigenen Zweifel auf die darin zum Ausdruck kommende Hoffnung auf die doch gegebene Möglichkeit des Glaubens und die 3. deutlich auf die Liebe.

Die Verbindung von Glaube und Liebe erhellt auch die biblische Erklärung der unmittelbaren definitiven Verknüpfung Gottes selber mit der Liebe wie sie in 1. Joh 3, 7f. und 16b begegnet. Weiter erinnert die Bitte an die Engel: „*To make bright and clear your path*“²⁵³ zum einen an die Aussage von Ps 91, 11f, wo es heißt: „*Er hat seinen Engeln befohlen, dass sie dich behüten auf allen deinen Wegen*“ und zum anderen an Ps 119, 105: „*Dein Wort ist meines Fußes Leuchte und ein Licht auf meinem Wege.*“

Letztlich verbindet der Songtitel und Refrain „*Into My Arms*“ selber ein Bild der Liebe mit erotischer Komponente einerseits mit dem biblischen Bild für Gott in Gestalt einer gütig beschützenden Vaterfigur andererseits wie es z.B. in 5. Mose 33, 27 und Lk 15, 20b begegnet.

Die Multirelationalität des Songs bietet den Bezug auf Gott, die Geliebte, das Publikum sowie den zweifelnden Teil des lyrischen Ichs. Lyn McCredden spricht im Kontext ihres instruktiven Textes „*Fleshed Sacred: The Carnal Theologies of Nick Cave*“²⁵⁴ davon, dass „*Into My Arms*“ eben dies sei: „*a doubter’s dialogue with his (hypothetically) believing self.*“²⁵⁵

Schließlich umfasst die mit diesem Song verknüpfte Multiintentionalität folgende Aspekte: Der Zweifel als Bruder des Glaubens wird in seiner Legitimität vorgestellt und akzentuiert. Gleichzeitig wird der Zweifel am Zweifel angesichts der Erfahrung von Liebe betont. Und es wird die Verbindung von Liebe und Glaube in der Art unterstrichen, dass Liebe für den Glauben transparent werden, also als Bedingung seiner Möglichkeit erscheinen kann.

Zusammengefasst:

1. Wer geliebt wird und selber liebt, also Liebe erfährt, ist auf dem Boden der Aussagen dieses Songs nah dran am Glauben daran, dass die Existenz eines uns Menschen liebenden und leitenden Gottes nicht auszuschließen ist. Die menschliche Liebe ist somit transparent für die Hoffnung auf Gott und so für den Glauben.
2. Nicht nur Not, sondern auch und gerade Liebe lehrt beten, vor allem die Fürbitte.

Das letzte Wort zu diesem Song hat sein Autor selber, der im Gespräch mit Amy Hanson dies über ihn verlauten ließ: „*I’m often writing about what I need rather than what I have. It’s always been that way. Writing becomes a kind of ballast – a stabilizing force in my life.*“²⁵⁶

Der 2. Song des Albums mit dem Titel „*Lime-Tree Arbour*“ ist ein nicht mehr ganz so spartanisch, aber immer noch sparsam instrumentiertes Stück mit klarer Struktur und deutlicher Dramaturgie. Neben Piano und Bass kommen hier noch eine Hammond-Orgel und Schlag-

²⁵³ AaO, 273, Z. 18.

²⁵⁴ Lyn McCredden, 167 – 185.

²⁵⁵ AaO, 172.

²⁵⁶ Nick Cave bei A. Hanson, booklet, TBC-CE, 8.

zeug zum unaufdringlichen Einsatz. Es handelt sich um ein in der kritischen Rezeption fast völlig vernachlässigtes²⁵⁷ Liebes- und Glaubenslied, das sich aus sechs Strophen zusammensetzt, die in je zwei analog aufgebaute Dreiergruppen aufgeteilt sind. Die 3. und 6. Strophe repräsentieren dabei die jeweilige Klimax und enthalten die Aussage einer Glaubenserfahrung. In klarer Korrespondenz von Form und Inhalt verdeutlicht hier auch die Musik und dabei vor allem die Phrasierung und Akzentuierung in der Gesangsdarbietung von Nick Cave, dass diese Strophen von besonderer Bedeutung sind.

Handlungstechnisch gesehen passiert in diesem eher reflexiv angelegten Song nicht viel. Das lyrische Ich sitzt mit seiner Geliebten in einer ‚Lindenbaumlaube‘, beobachtet die Natur um sie herum und denkt, meditativ den Gegenstand umkreisend über das Leben, die Liebe und den Glauben nach. Ruhe- und Fixpunkt in jeder Strophe ist dabei die ‚Hand‘, mit deren taktilem Erleben und metaphorischer Relevanz sich verschiedene Erfahrungen und Einsichten verknüpfen. Dabei kommen zusammengenommen zweimal drei Hände in den Blick: Die Hand des lyrischen Ichs, die sich auf die Hand seiner Geliebten legt, in Strophe eins und vier²⁵⁸, ihre Hand über seiner in Strophe zwei und fünf²⁵⁹ und ‚eine Hand‘, die das lyrische Ich als beschützend über sich schwebend oder liegend empfindet und erlebt²⁶⁰.

Strophe eins beginnt mit einem Bild der Idylle, offensichtlich die Zweisamkeit eines Liebespaares in einer ‚Lindenbaumlaube‘ am Wasser mehr skizzenhaft andeutend als ausgeführt. Seine Hand über ihrer demonstriert in diesem Kontext Zusammengehörigkeit und Nähe, Intimität und Verbundenheit sowie den Willen, den Partner zu schützen. Gleichzeitig handelt es sich hierbei um eine Geste der Selbstvergewisserung der Liebe.

In der 2. Strophe ist das Empfinden der Liebe so intensiv, dass auch ein natürliches Ereignis wie das Flüstern des Windes von ihr quasi in Dienst genommen wird und so eine Botschaft von ihr und für sie transportiert: „*The wind in the trees is whispering Whispering low that I love her*“²⁶¹.

In Strophe drei bewirkt die Intensität der Liebe dann noch mehr: Sie öffnet Augen und Herz des lyrischen Ichs für die Glaubenserfahrung, dass es eine schützende Hand über ihm gibt. Dies wiederum bestärkt ihn katalysatorisch nur noch mehr in seinem Liebesempfinden: „*And I do love her so*“²⁶². Somit wird hier die menschliche Liebe transparent für die dadurch und darin aufleuchtende Liebe Gottes, die in seinem Schutz, seiner Bewahrung erfahrbar wird.

Die 4. Strophe enthält sodann den realistischen Einwand, dass nicht alles nur positiv ist. Vielmehr sei mit jedem Leben stets auch Leiden verbunden, das unweigerlich wie ein Fluss durch das Leben hindurchfließe. Das wird weder klein gemacht noch groß geredet, sondern lapidar konstatiert. Und diesem Einwand wird die Erfahrung der Liebe an die Seite gestellt, vermittelt durch deren Vergewisserung in Gestalt neuerlicher Handauflegung. Diese

²⁵⁷ Einzig Amy Hanson bemerkt knapp und einseitig auf das Liebesthema bezogen zu diesem Song, dass er „*a deft collection of strong images that speak to the safety of a lover*“ darstelle. Siehe ebd.

²⁵⁸ Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 275, Z. 3 und 15.

²⁵⁹ AaO, Z. 7 und 19.

²⁶⁰ AaO, Z. 11 und 23.

²⁶¹ AaO, Z. 5f.

²⁶² AaO, Z. 12 (und 24).

Nebeneinanderstellung von Leiden und Liebe zeigt dabei eine Art an, mit dem Leiden umzugehen, es auszuhalten. Die Liebe macht das Leiden nicht ungeschehen oder unmöglich, zumal sie oft genug selber mit ihm verknüpft ist, wie zahlreiche Songs von Nick Cave es illustrieren. Aber die Liebe ist ein adäquates Gegenmittel, eine Hilfe zum Überleben, genau wie der Glaube, der zudem, angetrieben durch die Liebe Gottes, eine Hoffnung transportiert und beinhaltet, deren beschützende Funktion auch das Ende dieses Lebens transzendiert.

In der 5. Strophe wird weiter eine Veränderung in der Natur, der Umgebung der Laube konstatiert. Gleichzeitig aber bleibt es bei der Liebe, wie es die sich ihrer vergewissernde Geste – jetzt wieder andersherum mit ihrer Hand über seiner – veranschaulicht.

Die 6. und letzte Strophe lässt das Erlebnis und die Erkenntnis der Liebe wieder einmünden in die Erfahrung des Glaubens, die sich in dem Empfinden des Beschütztseins in jeder Lebenssituation Bahn bricht.

Neben dem Terminus ‚Hand‘ sind die entscheidenden Worte des Songtextes zum einen „every“²⁶³ und zum anderen „through“²⁶⁴. Das Wort „every“ verdeutlicht die offensichtlich durch die Liebeserfahrung ermöglichte und beförderte Glaubenserfahrung, die in Kombination mit diesem Wort als holistisch, allumfassend zu verstehen ist und damit weder punktuell noch iterativ oder auf bestimmte Zeiten, Gelegenheiten und Orte beschränkt. Mit „through“ hingegen wird unterstrichen, dass die Glaubenserfahrung eine neue, andere Dimension eröffnet. Die Realität wird gleichsam ‚durch‘scheinend, transparent für das Wirken Gottes dahinter und damit, darin und dadurch hindurch. Dies geschieht initiiert durch die Erfahrung von Liebe, die damit in erneut enger Verbindung mit dem Glauben steht und in der Bibel als Synonym für Gott verwendet wird²⁶⁵.

Damit sind wir bei den intertextuell relevanten biblischen Bezügen dieses Songs. Hier gibt es zwar keine unmittelbaren biblischen Zitate, jedoch deutliche Anklänge und Motivübernahmen. Dies bezieht sich einerseits auf das biblische Bild der Schutz gewährenden Hand Gottes wie z.B. in 2. Mose 33, 22, wo diese Hand Gottes Mose vor dem Tod bewahrt. Dies klingt an, wenn es im Song zweimal heißt: „*There is a hand that protects me*“²⁶⁶. Die jeweils direkt davor angesiedelte Passage mit „through“ und „every“, ich zitiere deren erste: „*Through every word that I speak And every thing I know*“²⁶⁷ lässt das sehr oft in der Bibel begegnende Motiv der Begleitung, des Beistands durch Gott anklingen, für das ich auf Jos 1, 9 verweise, aber auch auf die ähnlichen, ebenfalls im Berufungskontext angesiedelten Stellen 2. Mose 3, 12a; Jer 1, 8 sowie Mt 28, 20. Auch Lk 1, 66 und Apg 11, 21 weisen in diese Richtung. Die Zusage und Verheißung von Gottes Beistand bezieht sich dabei durchgängig auf ursprünglich Angst einflößende, schwierige Situationen, die zum Anlass genommen werden für einen generellen Zuspruch Gottes, der sich im Falle dieses Songs in dem Wort „every“ niederschlägt.

²⁶³ AaO, Z. 9f. und 21f.

²⁶⁴ AaO, Z. 9, 14 und 21.

²⁶⁵ Siehe 1. Joh 3, 7f. und 16b.

²⁶⁶ Cave, Complete Lyrics, 275, Z. 11 und 23.

²⁶⁷ AaO, Z. 9f.

Abschließend zusammengefasst ist im Gefolge dieses Songs festzuhalten: Liebe und Glaube gehören zusammen, bedingen und befruchten einander wechselseitig und können bei Nick Cave offenbar nicht getrennt voneinander gedacht und erlebt werden.

Der 3. Song des Albums *„People Ain't No Good“* transportiert und enthält die für die *conditio humana* relevante These, dass die Menschen 'einfach nicht gut' sind, wobei dieses 'nicht gut' als „nicht wirklich oder nicht exklusiv gut“ spezifiziert werden kann. Der Song untermauert diese These durch die aus der Perspektive eines lyrischen Wir dargelegte persönliche Beziehungsgeschichte eines Paares, die mit der Schilderung ihrer Hochzeit im Frühling beginnt und mit dem Ende der Beziehung in der realen und symbolischen Winterzeit schließt, nicht ohne Details aus der Endphase der Partnerschaft zu enthüllen und damit zu einer sarkastischen ‚sie tun so als ob sie gut wären‘ – Schlussstrophe überzuleiten. Dabei gibt es eine geschickte Verschachtelung der Erzählperspektiven und –ebenen, die Passagen aus der Sicht des lyrischen Wir des Paares mit solchen aus fingiert neutraler Sicht abwechseln lässt²⁶⁸.

Bei alledem offenbart sich in diesem Song wie auch in den ebenfalls auf diesem Album erscheinenden Songs *„Far From Me“* und *„Green Eyes“*, wie Amy Hanson treffend ausführt, ein *„sense of profound fragility in the human experience that underpins the songs.“*²⁶⁹ Diese Fragilität betrifft vor allen Dingen die Liebe und deren oft kurze Halbwertszeit.

In einem Interview mit James McNair konzediert Nick Cave, dass dieser Song sich auf das Ende seiner Beziehung mit Vivian Carneiro bezieht²⁷⁰ bzw. dies zum Anlass nimmt für die Reflexion dieser bitteren Erkenntnis, die der im Refrain repetierte Songtitel eben so zusammenfasst: *„People Ain't No Good“*. Dabei fügt Nick Cave hinzu: *„It's a comment on people's morality. I'm not saying that people are bad; I'm saying that people aren't any help – that ultimately, we're no use to each other. What I'm trying to put across on this record is that we have each other, and it's not really enough, but it's all that we've got.“*²⁷¹ Gleichzeitig verweist Nick Cave ergänzend darauf, dass das gesamte Album eine religiöse Seite habe und sich intensiv mit Gott und der Beziehung des Menschen zu ihm, seinem Glauben an ihn auseinandersetze²⁷², so dass dieser Song ein Puzzlestein in einem größeren Ganzen ist.

„Brompton Oratory“, des Albums 4. Song, bringt in bemerkenswerter Weise die Spannungsfelder von Glaube und Liebe, Erotik und Spiritualität, Glaubenspraxis und Liebesleben, gottesdienstlichem Vollzug und Liebesleid, Freude und Traurigkeit zusammen. Ein Song, dessen Besonderheit, Ästhetik und Größe sich durch seine zunächst antithetisch erscheinende und dann synthetisch wirkende Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik und Text erschließt. Nick Cave selber bemerkt dazu: *„I wrote Brompton Oratory on an old Casio keyboard. ... I just liked it, the crappy little drum machine and the whole thing played on that broken-down keyboard. It created a pleasing counterpoint to the gothic majesty of the lyric.“*²⁷³

²⁶⁸ Der Songtext findet sich aaO, 276f.

²⁶⁹ A. Hanson, booklet, TBC-CE, 8.

²⁷⁰ James McNair, *The Return of the Saint*, in: Mat Snow, *Essential Interviews*, 86.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Vgl. noch einmal ebd.

²⁷³ A. Hanson, booklet TBC-CE, 7.

„*Brompton Oratory*“ ist ein Song mit einer sehr konkreten Ortsangabe im Titel²⁷⁴, was ansonsten nur bei drei anderen Nick Cave-Songs der Fall ist: „*Tupelo*“, der auf den Geburtsort von Elvis Presley bezogene Song von 1985; „*Thirsty Dog*“ von 1994, ein Song, der den Namen der englischen Kneipe trägt, in der er geschrieben wurde und „*O'Malley's Bar*“ von 1996, der Song, der den fiktiven Namen einer Bar trägt, die hier als Schauplatz des im Song beschriebenen Mordens dient. Allen vier Songs ist gemeinsam, dass die Ortsangabe des Titels den Platz des im Song geschilderten Geschehens markiert.

Zu Struktur, Setting und inhaltlich-dramaturgischem Aufbau des Songs ist Folgendes zu sagen: Es gibt sechs Strophen und keinen Refrain. Die 1. und 6. Strophe rahmen den Song auch inhaltlich. Zu Beginn geht das lyrische Ich die Steinstufen der Kirche hinauf, die es am Pfingstmorgen zum Zweck der Teilnahme am Gottesdienst²⁷⁵ besucht. Dabei wird expressis verbis betont, dass es sich um einen ‚freudigen‘ Tag handelt, an dem ‚Huldigung‘, also Anbetung, Gottesdienstbesuch und Freude angesagt sind²⁷⁶. In der abschließenden Strophe wird das lyrische Ich dann trostlos auf den Steinstufen zur Kirche sitzend dargestellt, schlecht drauf und erschöpft wegen der Abwesenheit seiner Geliebten. Schauplatz beider Rahmungsstrophen ist somit der Eingang zur Kirche, wobei sich Strophe eins auf die freudige spirituelle Situation bezieht, Strophe sechs hingegen auf die eher niedergedrückte emotionale Situation des Erzählers hinsichtlich seines Beziehungslebens.

Dazwischen gibt es in Strophe zwei bis fünf die Schilderung des Gottesdienstbesuches oder -vollzuges kombiniert mit den Gedanken und Empfindungen des lyrischen Ichs dabei. In Strophe zwei und vier stehen zwei konkrete Ereignisse des gottesdienstlichen Geschehens im Zentrum: Zunächst die dem Pfingsttag liturgisch korrekt zugeordnete Evangeliumslesung aus Lk 24, bei der Nick Cave das - man könnte hier sagen – handfeste Ergebnis der Auferstehung Jesu praktisch, pointiert und prägnant so auf den Punkt bringt: „... *Luke 24 Where Christ returns to his loved ones*“²⁷⁷. Dann die Abendmahlsfeier oder Kommunion und dabei speziell das Trinken aus dem dargereichten Kelch, wobei bezeichnenderweise kein Zweifel an dessen Inhalt aufkommt, wenn es hier „*The blood*“²⁷⁸ heißt.

Während der Lesung betrachtet der Ich-Erzähler die steinernen Apostelfiguren in der Kirche und bemerkt: „*Think that it's alright for some*“²⁷⁹. Dabei bleibt der Bezug unklar: Ist es für manche richtig, am Gottesdienst teilzunehmen, diese Form der Glaubenspraxis auszuüben oder ist die Auferstehungsbotschaft der Lesung für einige richtig oder ist die meditative Betrachtung der steinernen Apostel gemeint oder das zu Stein werden und damit einhergehend das Nicht-tangiert-Werden, das emotionale Unbeteiligt Sein bei einschneidenden Ereignissen oder Erlebnissen?

²⁷⁴ Lyn McCredde meint den Ort bzw. die Kirche eindeutig identifizieren zu können. Vgl. Lyn McCredde, 168.

²⁷⁵ Dass es sich bei diesem Gottesdienst um eine römisch-katholische Messe handelt, ist entgegen McCredde, aaO, in Anbetracht der Darreichung des Kelches beim Abendmahl eher unwahrscheinlich.

²⁷⁶ Vgl. Cave, Complete Lyrics, 278, Z. 2 – 4.

²⁷⁷ AaO, Z. 5f. Lyn McCredde, 169, spricht im Zusammenhang dieses Zitates sehr schön von „*a wonderful use of Cave understatement.*“

²⁷⁸ Cave, Complete Lyrics, 278, Z. 14.

²⁷⁹ AaO, Z. 8.

Dies führt den Ich-Erzähler zu der Meditation in der 3. Strophe, die den Wunsch beinhaltet, selber aus Stein zu sein. Zielrichtung dieses Wunsches ist es, eine Schönheit nicht sehen zu müssen, die in drei parallel formulierten Zeilen als in dreifacher Hinsicht „impossible“²⁸⁰ beschrieben wird: ‚unmöglich zu definieren‘, also zu erfassen und ihrer Herr zu werden; ‚unmöglich zu glauben‘, also für wahr, vertrauenswürdig und ggf. auch relevant zu halten und ‚unmöglich zu ertragen‘, mithin auszuhalten, zu bewältigen oder damit umzugehen.

Doch welche ‚Schönheit‘ ist hier im Blick und gemeint? Die 4. Strophe, deren 1. Zeile bereits die dritte Unmöglichkeits-Beschreibung der Schönheit enthält, gibt Aufschluss: denn jetzt schildert der Ich-Erzähler sein Trinken aus dem Abendmahlskelch, währenddessen ihm ihr, also der seiner Geliebten, noch seinen Händen anhaftender, wohl erotischer Geruch in die Nase steigt. Diese kunstvolle und sinnliche, weil die Sinneswahrnehmungen des Riechens, Tastens und Schmeckens zusammenbringende Kombination und Vermengung von Erotik und Spiritualität²⁸¹ impliziert zusammen mit den drei, die ‚Unmöglichkeit‘ der Schönheit beschreibenden Verben in der 3. und 4. Strophe des Songs, dass Subjekt und Objekt dieser ‚Schönheit‘ sowohl Gott bzw. Jesus Christus und der Glaube an ihn sein können als auch die geliebte Person bzw. eventuell auch die Liebe von ihr und zu ihr. Das Bemerkenswerte daran ist nicht die Kombination von die Schönheit beschreibend erfassender Ästhetik mit Liebe und Erotik, sondern die Kombination von Ästhetik mit Gott, Glaube und Gottesdienst. Entscheidend dabei ist, dass die Schönheit von ihrem Subjekt und Objekt her nicht auf eine dieser beiden Varianten festgelegt und reduziert wird, sondern bewusst in der Schwebe zwischen diesen beiden Optionen, Realisierungen und Verkörperungen bleibt.

Schließlich bietet die 5. Strophe den Schlusspunkt der während des Gottesdienstes ventilierten Gedanken des Erzählers, hier nun das einzige Mal in diesem Song mit einer auf der vordergründig offensichtlichen Ebene klaren Gegenstellung von Gott bzw. jeglicher höherer und sogar tieferer Macht und der Geliebten. Dieser wird dabei eine Fähigkeit zugesprochen, die den höheren Wesen im Hinblick auf den Erzähler abgesprochen wird: die Gabe, ihn auf die Knie zu bringen. Der so erzielte Effekt ist aber nichts anderes als eine Gebetshaltung, die mit Anbetung und Huldigung – man vergleiche hiermit das zweifache „Hail“²⁸² in der 1. Strophe – sowie mit flehentlicher Bitte in Verbindung steht. So erzielt das Alleinstellungsmerkmal der Liebe und Geliebten einerseits im Vergleich mit Gott und dem Glauben andererseits einen Effekt aus dem Bereich der Glaubenspraxis. Also selbst da, wo es um Unterscheidung beider Bereiche geht, ist evident, dass eine trennscharfe Abnabelung des einen vom je anderen ‚unmöglich‘ ist, um ein Wort des Songs selber aufzunehmen²⁸³.

So endet der Song schließlich vage und offen: Der Gottesdienst ist vorbei. Der Ich-Erzähler sitzt leicht verloren auf den Kirchenstufen. Denn auch seine Geliebte ist nicht da, wobei auch offen bleibt, ob ihre Abwesenheit punktuell oder dauerhaft zu verstehen ist.

²⁸⁰ AaO, Z. 11ff.

²⁸¹ Vgl. zur Interpretation dieser kunstvollen Vermengung von Erotik und Spiritualität auch Roland Boer, Nick Cave, 79. Boer merkt hier unter anderem an: „*this track broaches sexual taboo, especially in light of the Church's de-sensualization and de-sexualization of Christ*“.

²⁸² Cave, Complete Lyrics, 278, Z. 2 und 4.

²⁸³ Siehe aaO, Z. 11ff.

Die Gesamtaussage und Intention des Songs gerade hinsichtlich seines theologisch relevanten Gehalts kann so zusammengefasst werden: Das Heilige gewinnt hier Kontur und Gestalt im Profan-Menschlichen. Dem Bereich von Liebe und Erotik kommt dabei eine herausgehobene Relevanz zu für diese spannende Verbindung, die Wahrnehmung und das Erleben des je einen im je anderen und für die Erkenntnis der Untrennbarkeit beider Bereiche für die menschliche Rezeption und in ihr. Roland Boer spricht hier von dem „*feature of Cave’s love songs... what may be called Cave’s Trinity. Not the father, son and holy spirit, but God, Cave and woman, with the outcome that God and the woman merge into one.*“²⁸⁴

Ausgehend von der Schlusstrophe des Songs schreibt Lyn McCredde in ihrem instruktiven Essay über Nick Caves „*Carnal Theologies*“²⁸⁵ zu diesem Song:

„*Sexual and religious submission conjoin here. This invoking of the very sexual, bodily forces... telescope [sic!] together the erotic and the divine. Further, there is a fusing of sexual and divine love, of the powers of the loved woman with those of god and devil, which register the essence of Cave’s sacred vision: the inescapable, incarnate force of the divine. The loved woman is just as absent as God or devil, but the presence of all meet in the suppliant brought to his knees. The language of the song, together with its syncopated, insistent, forward tilting rhythm, invoke a love which is in mourning at the bodily absence of its loved object, but simultaneously registers the body and its senses as the real paths to the spirit. It is one example of Cave’s many representations of melancholia as enabling, the site of fusion between body and spirit.* So, ‘*Brompton Oratory*’ entangles the sacred with the abject“²⁸⁶.

Es ist deutlich, dass für McCredde dieser Song quasi als Kronzeuge für ihre Hauptthese fungiert, Nick Caves Vorstellung oder Konzeption vom Heiligen, seine spezielle Theologie sei „*deeply enmeshed in the human dimensions of flesh, erotics and violence.*“²⁸⁷ Damit setze er sich ab von der religionsgeschichtlich-theoretischen Differenzierung und Entgegensetzung von Heilig und Profan wie sie seit dem frühen 20. Jahrhundert im Gefolge von Mircea Eliade angesagt ist. Stattdessen gelte bei ihm:

„*The sacred – the holy, divine, hierophanic, epiphanic – and the profane do not stand apart in his work, but are in dynamic and conflicting conjunction, creating a sprawling, unsystematic and confrontational dialogue with divine forces which may or may not be ‘there’. Institutional religion does not fare well in his songs, but nor is it ignored. What we find stamped across his songs, over and over, is the dark, lonely figure of a man caught up in desire for a divine source or balm.*“²⁸⁸

Gleich in mehrfacher Hinsicht unterscheidet sich der 5. Song, „***There is a Kingdom***“, von allen anderen auf diesem Album versammelten Songs. Das betrifft seinen Charakter und Inhalt sowie seine Musik, Darbietung und Aussage.

Musikalisch kommt hier das erste Mal auf „*The Boatman’s Call*“ fast die gesamte Band der Bad Seeds zum Einsatz mit dem natürlicherweise dadurch hervorgerufenen Effekt eines ver-

²⁸⁴ Roland Boer, Nick Cave, 63.

²⁸⁵ Lyn McCredde, 167.

²⁸⁶ AaO, 170f.

²⁸⁷ AaO, 167.

²⁸⁸ Ebd.

gleichsweise vollen Klangs, wobei das Pianospiele von Conway Savage und die akustische Gitarre von Mick Harvey akzentuierend herausragen. Insgesamt gesehen wirkt die Musik tragend bis leicht pathetisch und korrespondiert damit schön dem hier erhabenen, partiell gleichsam schwebenden bis entrückt wirkenden Gesang von Nick Cave, der durch die zweite, von Conway Savage dargebotene Gesangsstimme unterstützt wird.

Inhaltlich behandelt der Song²⁸⁹ teils deskriptiv-deklamatorisch, teils thetisch-apodiktisch wieder die großen Themen, diesmal: Glaube und Liebe, äußere und innere oder vorfindliche und erlebte Welt, Freude und Leid sowie Königtum und Königreich Gottes bzw. Christi.

Es gibt auch wieder ein lyrisches Ich, das aber unpersönlich bleibt und so wie ein quasi menschheitliches Ich wirkt, was der thematischen Tiefendimension des Songs entspricht.

Struktur und Dramaturgie stellen sich wie folgt dar: Es gibt zwei Strophen und den zweimal begegnenden Refrain. Dabei wird die 2. Strophe in verkürzter Form wiederholt, um erneut in die Repetition des Refrains zu münden, der abschließend um diese, damit besonders hervorgehobene Aussage ergänzt wird: „*And He is everything*“²⁹⁰.

In Strophen geht es um ein ‚Ich‘ und ein ‚Du‘, die durch ‚Glaube‘ und ‚Liebe‘ miteinander verbunden sind, in der 2. Strophe hingegen um ein oder besser das menschheitliche ‚Ich‘ und darum, wie ihm die Welt erscheint. Der Refrain stellt dem jeweils eine apodiktisch formulierte theologische und den Glauben artikulierende Aussage zur Seite, die Gott („*He*“²⁹¹) und sein ‚Königreich‘ in Beziehung zu dieser Welt setzt.

Im Einzelnen: Die 1. Strophe spannt den Bogen von der Dämmerung zur Sonne, von der Dunkelheit zum Licht, vom Ich zum Du und vom Vertrauen oder Glauben zur Liebe. Dabei bleibt wie in manchen anderen Songs von Nick Cave offen, ob mit dem „*you*“²⁹² die Geliebte des lyrischen Ichs oder Gott gemeint ist und angesprochen wird oder ob beide gleichzeitig im Fokus sind. Das erste Bild, die erste Aussage des Songs vergleicht die Art, Beschaffenheit und Kraft des Vertrauens und Glaubens, die das lyrische Ich dem Du entgegenbringt mit einem Vogel, der durch die dunkelste Dämmerung nicht davon abgehalten werden kann, die Sonne zu besingen, ja sie gleichsam ‚herauf‘ zusingen²⁹³. Damit ist klar: die Dämmerung, mithin das Dunkel, das Negative des Lebens ist letztlich kein Hinderungsgrund für den Glauben, sondern lediglich der Hintergrund, vor dem der Glaube seine besondere Kraft entfaltet. Intertextuell gesehen klingen damit biblische Aussagen an, die wie Ps 73, 23 ff. das „*Dennoch*“ des Glaubens und wie Mt 17, 20 seine unermessliche Kraft thematisieren.

Das zweite Vergleichsbild geht in die gleiche Richtung, bezieht sich aber auf die Liebe, deren unüberwindliche Macht schon in einem einzigen Funken hervorscheint, demgegenüber alle Dunkelheit dieser Welt letztlich machtlos ist.

Der anschließende Refrain formuliert thetisch-lapidar und apodiktisch bis fast schon performativ Realität setzend und theologisch aufgeladen: „*There is a kingdom There is a king
And He lives without And He lives within*“²⁹⁴. Weder das Wort Gott kommt hier

²⁸⁹ Vgl. zu Charakter und Gattung dieses Songs als ‚religiöser Hymne‘ Roland Boer, Nick Cave, 6.

²⁹⁰ Cave, Complete Lyrics, 279, Z. 25.

²⁹¹ AaO, Z. 11f. und 23ff.

²⁹² AaO, Z. 3 und 7.

²⁹³ Vgl. hierzu die Anfangszeile des Songs aaO, Z. 1: „*Just like a bird that sings up the sun*“.

²⁹⁴ AaO, Z. 9 – 12.

oder an anderer Stelle des Songs vor noch wird Jesus namentlich genannt und doch ist klar, dass es um sie geht. Der Kontext und die Atmosphäre des Songs verdeutlichen das, aber auch der Zusammenhang des Albums wie des Gesamtwerkes von Nick Cave.

Die Formulierung „*And He lives without*“²⁹⁵ kann so verstanden werden, dass Gott auch ohne die Welt, seine Schöpfung, existiert und gedacht werden kann, also quasi Sinn macht. Dies ist dann letztlich eine Feststellung der Freiheit Gottes und auch seiner Aseität, die betont, dass Er unabhängig davon, was wir Menschen als seine Geschöpfe von ihm sehen, erfassen, aussagen können, existiert und gedacht werden kann. Hingegen wird mit der Parallelf Formulierung „*And He lives within*“²⁹⁶ betont, dass Gott sich auf diese Welt einlässt bis hin zur Inkarnation und darüber hinaus. Gott bzw. Jesus sind im (Mit)Menschen zu finden, anzutreffen; das und der Heilige im Profanen, im Fleisch, die göttliche in der menschlichen Liebe. James Scavunos spricht angesichts dieser Zeile davon, dass es Nick Cave darum gehe: „*the inward presence of the divine, a God we carry around within us, that is part of us and whose contours and purpose is shaped by us; a God not just of theological speculation or philosophical contention, but a vital component of subjective human experience.*“²⁹⁷ M.E. stimmt das, greift jedoch zu kurz, da es einseitig auf *eine* Interpretationsmöglichkeit nur dieser *einen* Zeile rekurriert und damit sowohl den inkarnatorischen Aspekt dieser Zeile und den ebenfalls wichtigen Aspekt der Freiheit Gottes in der Zeile davor ausblendet.

In der 2. Strophe steht dann das Phänomen dieser (menschlichen) Welt im Blickpunkt mit seinen verschiedenen Rezeptionsmöglichkeiten von der Weite des Alls bis zum an Immanuel Kant erinnernden moralischen Kodex im Menschen, von der Vergänglichkeit speziell positiver Erlebnisse bis hin zur existentiellen tränentreibenden Traurigkeit darüber. „*So the world appears*“²⁹⁸ heißt es dazu dreimal lapidar in dieser Strophe. So ist das mit dieser Welt, doch der Refrain stellt und hält „*with a declaration of belief*“²⁹⁹ erneut fest: „*There is a kingdom There is a king And He lives without And He lives within*“³⁰⁰.

So steht das eine neben dem anderen, aber beides greift auch ineinander, ist untrennbar miteinander verknüpft: diese Welt ist im Duktus dieses Songs gleichzeitig immer auch die Welt Gottes, sein ‚Königreich‘. Der Glaube und die Liebe schließen die Möglichkeit der Dunkelheit, also die negativen Aspekte des Lebens in dieser Welt, nicht aus, aber ermöglichen es, sie auszuhalten und überwinden sie letztlich. Denn das Entscheidende wird in der Schlusszeile so gesagt: „*And He is everything*“³⁰¹. Damit klingt intertextuell gesehen Röm 11, 36a an: „*Denn von ihm und durch ihn und zu ihm sind alle Dinge*“, und ebenso gut Apg 17, 27b.28a: „*... fürwahr, er ist nicht ferne von einem jeden unter uns. Denn in ihm leben, weben und sind wir*“. Wenn Gott nun so auf den Punkt gebracht ‚alles‘ (in allem) ist, dann wird er mit allem zusammengesprochen, was diese Welt und dieses Leben zu bieten hat, inklusive

²⁹⁵ AaO, Z. 11.

²⁹⁶ AaO, Z. 12.

²⁹⁷ <http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/the-boatmans-call> - aufgerufen am 17.11.2011.

²⁹⁸ Cave, Complete Lyrics, 279, Z. 15f. und 19.

²⁹⁹ Robert Eaglestone, 148.

³⁰⁰ Cave, Complete Lyrics, 279, Z. 21 – 24.

³⁰¹ AaO, Z. 25.

der Negativaspekte z.B. des Leidens an der Vergänglichkeit und Endlichkeit, von denen Gott eben nicht gleichsam abgeschnitten wird³⁰².

Mit dem 6. Song, „**(Are You) the One that I've Been Waiting For?**“, begegnet wieder ein Sehnsuchtssong. Die Sehnsucht des lyrischen Ichs, die jeweils in der die Titelzeile wiedergebenden Schlusszeile jeder Strophe³⁰³ auf den Punkt gebracht wird, richtet sich hier darauf, dass seine Geliebte sich als die eine, reine und wahre Verkörperung seines Idealbildes von seiner Liebsten herausstellen möge. Es ist wie die Jagd nach einem Phantom, diese leicht verzweifelt anmutende Suche, dieses an sich selbst und an die Geliebte gerichtete Fragen, ob sie nun diese eine sei. Denn natürlich sind Realität und Sehnsucht nicht identisch. Aber das bedeutet keinesfalls, diese Sehnsucht aufzugeben, die mit ihr verknüpfte Hoffnung fahren zu lassen, denn die schon fast als ästhetisch einzustufende Produktivität der unerfüllten Sehnsucht und des Leidens daran sind nicht zu unterschätzen: „*Out of sorrow entire worlds have been built Out of longing great wonders have been willed*“³⁰⁴.

Gleichzeitig ist offensichtlich, dass die Konzentration auf die Sehnsucht, die Fixierung auf ihre unmöglich scheinende Realisierung dazu beiträgt, dass die Realität der den Sehrenden umgebenden Welt kaum noch wahrgenommen oder sogar bewusst ausgeblendet wird: „*Outside my window the world has gone to war*“³⁰⁵. Weiter kommt es in der als Brücke zur letzten Strophe fungierenden 4. Strophe als Zwischenstrophe zu einer Desillusionierung, die als Überleitung zu einer klar auf Jesus bezogenen Passage dient: „*There's a man who spoke wonders...*“³⁰⁶. In der Folgezeile des Songs wird Jesus dann mit seinem Verheißungswort aus Mt 7, 7 zitiert und die am Ende eindrücklich geschilderte Antizipation der ersehnten Person öffnet sich auf ihn hin, so dass es zu einer spannenden Vermischung Jesu und der Geliebten als ersehnter Person kommt. Entscheidend ist hier zudem, dass die vier von fünf Strophen beschließende Titelfrage des Songs eine leichte intertextuelle Variation der Anfrage Johannes, des Täufers, an Jesus darstellt wie sie in Mt 11, 3 par. zu finden ist: „*Bist du es, der da kommen soll, oder sollen wir auf einen andern warten?*“ Noch ein klarer Hinweis darauf, dass die hier im Song ersehnte Person auch Jesus ist.

So belegt dieser Song insgesamt wieder die für Nick Cave charakteristische Mischung von Sehnsucht und fragender Unsicherheit bzw. Zweifel sowie die Verquickung von Liebe und Glaube, diesmal mittels der zur Geliebten wie zu Jesus hin offenen Sehnsucht³⁰⁷. Liebe und Glaube erscheinen so beide von der Sehnsucht angetrieben, aller Desillusionierung trotzend.

Der 7. Song, „**Where Do We Go Now But Nowhere?**“, ist ein melancholisch-balladesker Rückblick auf eine Beziehung, deren Zukunft hinter ihr liegt, woran die rhetorische Frage des

³⁰² Roland Boer, Nick Cave, 56, geht hier bei der Interpretation dieses Songs sogar noch einen Schritt weiter, indem er ihm einen expliziten Bezug auf die Überwindung des Todes bzw. die Auferstehung attestiert. Ich selber sehe diesen Bezug, wie meine Untersuchung dieses Songs gezeigt hat, eher als implizit gegeben an.

³⁰³ Cave, Complete Lyrics, 280, Z. 6. 12. 18 und 28.

³⁰⁴ AaO, Z. 13f.

³⁰⁵ AaO, Z. 17.

³⁰⁶ AaO, Z. 23f.

³⁰⁷ Vgl. zu diesem Zusammenhang zwischen Liebe und Glaube, Bibelbezug und Geliebter in diesem Song auch Roland Boer, Nick Cave, 6f.

Titels keinen Zweifel aufkommen lässt. Den biographischen Hintergrund dafür bildet die langjährige Beziehung von Nick Cave mit Vivian Carneiro, was der an Brasilien erinnernde Karnevalskontext in der 1. und vorletzten Strophe des Songs verdeutlicht³⁰⁸. Für unser Thema interessant ist die hier wie im Song zuvor begegnende intertextuelle Variation eines Bibelwortes in der siebenmal im Song zitierten Titelfrage. Es handelt sich um die rhetorische Frage des Petrus an Jesus in Joh 6, 68: „*Herr, wohin sollen wir gehen? Du hast Worte des ewigen Lebens*“. Im Song wird diese Frage – ebenfalls rhetorisch – mit einem negativen Ende kombiniert, womit zweierlei angedeutet wird: Zum einen, dass eine Liebesbeziehung, auch oder gerade wenn sie zu Ende geht, spirituelle Tiefe, Dignität und Qualität hat – sonst bedürfte es des Bibelwortes nicht. Zum anderen, dass es wirklich unabsehbare Dauer im Sinne „*ewigen Lebens*“ nur bei Jesus bzw. Gott gibt. So werden Liebe und Glaube hier doppelt, hinsichtlich ihrer Parallelität und ihrer Differenz zusammengesprochen.

„*Idiot Prayer*“, der 10. Song des Albums, meint mit seinem Titel im Zweifelsfalle sich selber als Song insgesamt und nicht nur etwas unausgesprochen zwischen den Zeilen seiner letzten Strophe Mitschwingendes³⁰⁹. Damit ist dieser bemerkenswerte Song als Gebet an die Adresse der offensichtlich als tot vorausgesetzten Geliebten³¹⁰ seines lyrischen Ichs zu verstehen, womit sich erneut die Ebenen und Dimensionen von Liebe und Glaube überschneiden. Gleichzeitig, also damit verwoben, kreist der Song um die großen Themen von Schuld und Reue, Endlichkeit und Tod, Sehnsucht und Hoffnung.

Idiotisch ist dieses Song-Gebet insofern, als es letztlich aus ‚leeren Worten‘³¹¹ besteht, solchen, die irrelevant sind, da sie – so meine Interpretation vom Kontext des Songs her – an der Faktizität des Geschehenen (mit dem Tod der Geliebten) nichts zu ändern vermögen und von menschlich-individueller Schuld überlagert werden. Und doch ist da noch mehr und anderes: Die Ebene der Liebe und die Hoffnung über den Tod hinaus, beides als Objekt und Zielpunkt intensiver Sehnsucht deutlich im Fokus.

Die über den Tod hinausgehende Hoffnung begegnet von Anbeginn des Songs an, in dessen 1. Strophe das lyrische Ich bereits in Kombination mit der Erwähnung seines eigenen nahen Endes der Sehnsucht Ausdruck verleiht, dass dieses geschehen möge: „*Then we'll meet again*“³¹². Damit zitiert Nick Cave kaum zufällig und intertextuell aufschlussreich einen alten Song aus der Zeit des 2. Weltkrieges, mit dem der Hoffnung Ausdruck verliehen wurde, dass es ein Wiedersehen mit den in den Krieg ziehenden Soldaten geben möge. Diesen oft gecoverten Song hat auch sein Idol Johnny Cash 2002 aufgenommen und als Schlusspunkt auf sein letztes, zu Lebzeiten erschienenen Album gesetzt. Cash öffnet die schon spirituell angehauchte Sehnsuchts- und Hoffnungsperspektive dieses Songs auf die christliche Auferstehungsbotschaft hin³¹³, was offensichtlich auch Nick Cave schon fünf Jahre früher tut.

³⁰⁸ Cave, Complete Lyrics, 281, Z. 2f. und 282, Z. 37f.

³⁰⁹ Vgl. aaO, 286, Z. 29 – 35.

³¹⁰ Vgl. hierzu die 3. und 4. Strophe des Songs, aaO, 285, Z. 15 – 28.

³¹¹ AaO, 286, Z. 31.

³¹² AaO, 285, Z. 6 und auch Z. 13 sowie 20.

³¹³ Siehe dazu meine entsprechende Interpretation dieser Coverversion von Johnny Cash auf der Internetseite: <http://www.trauernetz.de/musik/pop/7006.html> - aufgerufen am 18.11.2011.

Die somit implizierte Hoffnung über den Tod hinaus ist aber im Falle dieses Nick Cave-Songs auch schon dadurch gegeben, dass das lyrische Ich hier im Song die offensichtlich nicht mehr lebende (frühere) Geliebte durchgängig als Adressatin im Blick hat und direkt anspricht, wofür Ausdrücke wie „*friend*“³¹⁴, „*dove*“³¹⁵, und „*dear*“³¹⁶ Verwendung finden.

In der 2. Strophe des Songs stellt das lyrische Ich seiner Liebsten dann *expressis verbis* die Frage: „*Is Heaven just for victims, dear?*“³¹⁷, welche die Sehnsucht in sich birgt und gleichzeitig expliziert, dass es anders sein möge, dass auch ein wie er, der Erzähler, offensichtlich mit Schuld beladener Mensch dort willkommen sein möge.

„*If you're in Heaven, then you'll forgive me, dear*“³¹⁸. Dieser Beginn der 3. Strophe verdeutlicht, dass es offenbar etwas zu vergeben gibt, da er an ihr schuldig geworden ist, wofür auch der Beginn der folgenden Strophe hindeutet, wo das lyrische Ich von einer Art ihn verfolgender, ihm zusetzender Erscheinung seiner toten Geliebten „*from the depths*“³¹⁹, also aus der Tiefe berichtet. Die der eben zitierten Zeile entsprechende Parallelformulierung „*But if you're in Hell, then what can I say* *You probably deserved it anyway*“³²⁰ impliziert zudem, dass auch sie, die nicht mehr lebende Geliebte, nicht frei von Schuld sein kann.

In der letzten Strophe wird dann noch die Unmöglichkeit der Liebe als menschlicher Option durch ihre exklusive Zuordnung zu den Vögeln betont: „*Love, dear, is strictly for the birds*“³²¹. Gleichzeitig wird diese Unmöglichkeit jedoch durch die Verwendung des Kosewortes „*dove*“³²², also ‚Tauben‘ für die Geliebte sehnsuchtsvoll transzendiert und aufgebrochen, was noch dadurch verstärkt wird, dass „*Tauben*“ auch eine Anrede für die Geliebte im biblischen Buch Canticum darstellt³²³. Dieser sehr poetische und auch humorvolle Vorgang liefert somit noch einmal eine Schnittmenge von Liebe und Glaube, initiiert durch die beide Dimensionen verbindende Sehnsucht.

Zusammengenommen zeigen die Songs dieses besonderen Albums, wie stark und intensiv Nick Cave zur Zeit seiner Entstehung und weit darüber hinaus speziell vom NT und den Worten Jesu beeinflusst und beeindruckt worden ist. Amy Hanson schreibt dazu anlässlich der Re-Edition des Albums im Mai 2011 und zitiert dafür auch Nick Cave selber:

„*Cave admits he was deeply embroiled in the New Testament at the time these songs were written and the themes of redemption, intervention and Biblical iconography pepper the set. 'There are overtly Christian concerns on this album. At that time I was genuinely seduced by much of what I had been reading in the New Testament – which I approached initially as a literary text... At that time the words of Christ had a huge impact over me.'*“³²⁴

³¹⁴ Cave, Complete Lyrics, 285, Z. 1.

³¹⁵ AaO, Z. 8 und 286, Z. 34.

³¹⁶ AaO, 285, Z. 15 und 22.

³¹⁷ AaO, Z. 10.

³¹⁸ AaO, Z. 15.

³¹⁹ AaO, Z. 22.

³²⁰ AaO, Z. 17f.

³²¹ AaO, 286, Z. 32.

³²² AaO, Z. 34.

³²³ Siehe Hld 6, 9. Vgl. zudem 4, 1 und 5, 12.

³²⁴ A. Hanson, booklet TBC-CE, 8.

Der Produktivität der durch „*The Boatman’s Call*“ geprägten Schaffensphase von Nick Cave entsprechend gibt es zahlreiche in dieser Zeit zusätzlich entstandene Songs, die entweder als sogenannte „B-Sides“ im Zusammenhang mit Singleauskopplungen veröffentlicht wurden oder erst auf der 2005er Kollektion „*B-Sides and Rarities*“ erschienen oder bis heute unveröffentlicht geblieben sind. Aus der Menge dieser insgesamt zwölf Songs, deren Texte allesamt den Texten der offiziell auf dem Album veröffentlichten Songs zugeordnet sind³²⁵, habe ich die im Folgenden hier analysierten ausgesucht, da sie dem Thema dieser Arbeit entsprechend biblische Bezüge aufweisen und theologisch relevant sind.

Die Reihe beginnt mit „*Little Empty Boat*“, einem nicht nur ernst gemeintem Song mit der interessanten Kombination von Erotik, Humor und Spiritualität oder auch sexuellem Notstand als Nährboden und Motivationsgrund für einen One night stand sowie biblischen Bezügen unter anderem zur Untermauerung einer Parallelisierung mit Jesus.

Etwas undeutlich bleibt die Metaphorik der Titelzeile und des dreimal begegnenden Refrains, die ich vom Kontext des weiteren Songs und seiner Thematik her so übersetze und interpretiere: Das ‚kleine, leere Boot‘ steht m.E. für das leere Bett des lyrischen Ichs im Song, dessen Leere seinen sexuellen Notstand andeutet. Dann könnte das ‚gebrochene Ruder‘ für seinen nutzlosen Penis stehen, nutz- und wertlos in Ermangelung sexueller Aktivität und Anforderung. Der abschließende Hintergrundgesang des Songs mit seiner Wiederholung allein des Wortes „*row*“ = rudere unterstützt meine These, ist der Stand des Songs an seinem Ende doch der, dass das lyrische Ich mit einer potentiellen Sexualpartnerin den Ort des vorherigen Geschehens verlässt³²⁶. Die etwas monotone Musik des gesamten Songs inklusive des Gesangsvortrags kontrastiert dabei das erotische Thema mit seinem humorvollen Einschlag.

Zum Inhalt: Das lyrische Ich des Songs wird auf einer Party von einer Frau angesprochen und in ein Gespräch verwickelt. Der Song bietet dabei die fingierte direkte Ansprache des lyrischen Ichs an diese Frau mit Wiedergabe dessen, was während dieser Begegnung in ihm vorgeht. Seine Bemerkung in der 1. Strophe „*I don’t wanna be born again*“³²⁷ und deren Kontext legen den Schluss nahe, dass die Frau der evangelikal-fundamentalistischen Gruppierung der sogenannten „Born again Christians“ angehört und ihn argumentativ auf diese Seite ziehen will. Er konzidiert ihr daraufhin zwar profundes Wissen und eine gute Argumentationsstruktur, distanziert sich aber gleichzeitig unter anderem durch eine humorvolle Parallelisierung mit Jesus anhand der Zitation von dessen Wort aus Joh 11, 25a in Kombination mit der lapidaren Feststellung „*And you’re standing on my foot*“³²⁸.

Die Metaphorik des Refrains leitet dann über zu dem für das lyrische Ich hier zentralen Thema von Erotik und Sexualität, das in der 2. Strophe deutlich hervortritt. Intertextuell interessant ist hier die Anspielung auf den ebenfalls sexuell konnotierten Bluesklassiker „*Dust My Broom*“³²⁹, zu Deutsch etwa: Entstaube meinen Besen³³⁰, in deren Gefolge dann

³²⁵ Siehe die Übersichtsseite in Cave, Complete Lyrics, 272.

³²⁶ AaO, 291, Z. 44.

³²⁷ AaO, 290, Z. 8. Roland Boer sieht hierin auch eine Bezugnahme auf Joh 3, 1 – 21. Vgl. dazu Roland Boer, Nick Cave, 3.

³²⁸ Cave, Complete Lyrics, 290, Z. 12.

³²⁹ Vgl. zu diesem Song inklusive des Streits darüber, ob er Robert Johnson oder Elmore James als seinem Urheber zuzuschreiben ist: http://de.wikipedia.org/wiki/Dust_My_Broom - aufgerufen am 22.11.2011.

diese sexuell belegte Fantasie begegnet: „*I can't help but imagine you All postured and prone*“³³¹ – ‚Ich kann nicht anders als dich mir in Positur geworfen auf dem Bauch liegend vorzustellen‘. Zwar gibt es noch ein retardierendes Moment in Gestalt der Stimme der Vernunft, die gegen den sich anbahnenden One night stand votiert. Aber die betörende Präsenz dieser Frau und die sich bietende Chance auf Sex übertönen diese Stimme.

In der 3. Strophe gibt es einen weiteren biblischen Bezug mit neuerlichem Jesus-Zitat, diesmal aus Mt 22, 21: Die Frau möge Gott geben, was Gott zusteht und ihm den Rest!³³². Damit drückt er aus: Ich habe nichts gegen deinen Glauben oder deine Glaubensrichtung, so lange sozusagen genug für mich übrigbleibt – und jetzt ist es Zeit für uns zu gehen.

Was passiert hier? Welche Funktion haben die biblischen Bezüge und was ist mit ihnen gemeint und beabsichtigt? Zuerst muss betont werden, dass es hier keineswegs um Blasphemie geht. Das ist definitiv kein Thema für Nick Cave, nicht mal dann, wenn er sich in der Rolle des Provokateurs gefällt und schon gar nicht in dieser Schaffensphase. Es verhält sich vielmehr so, dass die religiöse Dimension, intertextuell genährt von biblischen Bezügen in Gestalt von Motiven, Metaphern, Zitaten und Anspielungen, ein genuiner und selbstverständlicher Bestandteil der Vorstellungs- und Lebenswelt von Nick Cave ist. Entscheidend dabei ist, dass dieser Bestandteil nicht wie ansonsten oft vom Rest der Welt und ihrer Darstellung sowie Reflexion abgetrennt wird. Deshalb kann diese Dimension innerhalb dieses Kosmos auch frei mit anderen (Bestand)Teilen und Bereichen sowie Dimensionen desselben kombiniert werden. Diese Kombination kann dann synthetisch oder antithetisch, kontrastierend oder parataktisch-addierend und -summierend sein.

Hier, im Falle dieses Songs, haben die beiden biblischen Bezüge in Gestalt von Jesus-Zitaten, deren erstes zudem eine Parallelisierung mit Jesus impliziert, zum einen eine humorvoll entwaffnende Funktion im Gegenüber des lyrischen Ichs zu der Frau aus der Born again-Fraktion. Zum anderen wird durch die hier vorliegende, zunächst überraschende Kombination von Themen, Motiven und Bereichen des Lebens und Glaubens auch impliziert, dass der christliche Glaube wirklich alle Lebensbereiche (be)trifft und meint.

Der 2. hier wegen seiner spannenden Theologie zu behandelnde Ergänzungssong ist das bislang unveröffentlichte, aber in den „*Complete Lyrics*“ enthaltene Stück „*Wife*“. Der brasilianische Kontext des Songs³³³ legt den Schluss nahe, dass es sich bei der hier besungenen und fast hymnisch gepriesenen (Ehe)Frau um Vivian Carneiro handelt, mit der Nick Cave einige Jahre zunächst in São Paulo zusammenlebte. Der Song beschreibt diese Frau und ihre Wirkung auf ihre Umgebung und vor allem auf ihren das lyrische Ich repräsentierenden Mann. Diese einer glorifizierenden Huldigung ähnelnde Beschreibung findet statt, während die Frau auf dem Nachhauseweg durch die Stadt ist, welche dabei im wahren Sinne des Wortes im Vorübergehen auch mit einigen kräftigen Pinselstrichen skizziert und charakterisiert wird.

³³⁰ Vgl. Cave, *Complete Lyrics*, 290, Z. 23f.: „*Seven steps behind me With your dustpan and broom*“.

³³¹ AaO, Z. 25f.

³³² Vgl. aaO, 291, Z. 41f.

³³³ Siehe aaO, 298, Z. 12 und Z. 20.

Dabei gibt es einen starken Kontrast zwischen der euphorisch-eulogischen Deskription der (Ehe)Frau einerseits, die unter anderem als „*Latin America's pride*“³³⁴ tituiert wird, und der zu einem großen Teil bedrückenden Realität in der Millionenstadt São Paulo mit ihrer Hitze, ihrem Regen und Dreck sowie den in ihr lebenden und hungernden Kindern: „*The kids are howling like cats With not enough in their bellies*“³³⁵.

Das so als negativ einzustufende Setting dieser Stadt liefert m.E. den Grund und Hintergrund für die zweimal im Song geäußerte These: „*God is gone*“³³⁶. Damit schildert Nick Cave einen Eindruck, der sich ihm, der hier gleichsam hinter dem lyrischen Ich hervorschaut, in Anbetracht von Brutalität, Gewalt und Leid in dieser Stadt aufdrängt. Interessant ist hier der Kontext dieser These bei ihrer ersten Erwähnung: „*God is gone. We got to get a new one Not lock Him down in cathedrals and cages I found the eternal woman The fire that leapt from Solomon's pages*“³³⁷.

Gott ist also nicht nur gegangen oder anders gesagt: die Annahme seiner Gegenwart verbietet sich in Anbetracht der bedrückenden Realität der Stadt nicht nur. Es ist vielmehr so, dass er durch einen neuen Gott ersetzt werden muss. Offensichtlich ist ein Leben ohne (einen) Gott weder vorstellbar noch wünschenswert. Dieser alte oder auch neue Gott soll aber weder in Kathedralen noch in Käfigen eingesperrt werden. Damit klingt intertextuell gesehen die Stelle aus dem Tempeleinweihungsgebet des Salomo an, wo dieser sagt: „*Aber sollte Gott wirklich auf Erden wohnen? Siehe, der Himmel und aller Himmel Himmel können dich nicht fassen – wie sollte es dann dies Haus tun, das ich gebaut habe?*“³³⁸ Diese Aussage und ggf. auch Anspielung auf das zitierte Bibelwort kann als Hinweis darauf verstanden werden, mit der Freiheit Gottes Ernst zu machen. Gottes Freiheit ist dabei aber auch die Freiheit seiner Abwesenheit, seines sich Verabschiedens aus bestimmten Kontexten unseres Lebens!

Im direkten Anschluss hieran betont das lyrische Ich, dass es ‚die ewige Frau gefunden‘ habe, wobei die Kombination von ewig und Frau darauf hinweist, dass es der Liebe zu dieser Frau ewige und so spirituelle bis göttliche Qualität zuweist. Dass diese Liebe aber kein Surrogat für Gott darstellt, sondern eher als eine Erscheinungsform Gottes zu verstehen ist, das deutet die Folge-Zeile: „*The fire that leapt from Solomon's pages*“³³⁹ mit ihrem Bezug auf Hld 8, 6 an: „*Lege mich wie ein Siegel auf dein Herz, wie ein Siegel auf deinen Arm. Denn Liebe ist stark wie der Tod und Leidenschaft unwiderstehlich wie das Totenreich. Ihre Glut ist feurig und eine Flamme des HERRN*“. Nick Cave spricht hier also an der Stelle, wo er Gottes ‚Abgang‘ erwähnt, von der Liebe, die er – wie der Verweis auf das Hohelied nahelegt – zumindest nicht unabhängig von Gott denkt.

Zusammengefasst geht es hier zwar um die Abwesenheit, das Abgewandtsein Gottes, doch dabei kommt keine atheistische oder agnostische Ausrichtung zum Tragen, sondern es wird tendenziell die Freiheit Gottes akzentuiert, sein Anderssein gegenüber unseren irdischen

³³⁴ AaO, Z. 20.

³³⁵ AaO, 299, Z. 32f.

³³⁶ AaO, 298, Z. 13 und 299, Z. 44.

³³⁷ AaO, 298, Z. 13 – 16.

³³⁸ 1. Kön 8, 27.

³³⁹ Cave, Complete Lyrics, 298, Z. 16.

Maßstäben. Und es wird auf die Liebe und die Geliebte hingewiesen, in denen sich Gott quasi neu realisiert und wie biblisch gehabt offenbart - eine explizite und spannende Theologie.

Der nächste hier in den Blick zu nehmende Song trägt den Titel „*Opium Tea*“ und ist eine weitere Studioaufnahme aus der Entstehungszeit von „*The Boatman’s Call*“, die erst 2005 in die Kompilation „*B-Sides and Rarities*“ integriert wurde.

Musikalisch kommt der Song aufgrund seiner Synkopen und der Hammond-Orgel beschwingt daher, während sein Text zunächst fatalistisch wirkt, was besonders auf die dreimal eingeflochtene Formulierung „*I am what I am and what will be will be*“³⁴⁰ zurückzuführen ist. Im Kontrast dazu steht neben der Musik auch der trotzig wirkende Gesangsvortrag von Nick Cave, womit angedeutet wird, dass es so fatalistisch simpel doch nicht ist oder zugeht.

Inhaltlich ist es offensichtlich, dass sich das lyrische Ich des Songs irgendwo im arabischen Raum am Meer befindet, was durch den öffentlichen Gebetsruf in der 1. Strophe³⁴¹ und die Bezeichnung der Geldmünzen in der 2. Strophe³⁴² deutlich wird. Ebenfalls klar ist, dass der Ich-Erzähler dort, wo er ist, in den Tag hineinlebt³⁴³, was eine Art Urlaubssituation fern seiner Familie³⁴⁴ andeutet, auch wenn er zu Beginn der 4. Strophe etwas kryptisch von einem Gefangenendasein spricht.³⁴⁵ Also steht er am Fenster und beobachtet das Meer, hält sich am Hafen auf, wo er den einlaufenden Booten zusieht, sitzt viel und trinkt ‚Opiumtee‘, der hier eher als Genuss- denn als Rauschmittel im Blick ist. Vor allem hat er viel Zeit zum Nachdenken, dazu, die Gedanken fließen zu lassen, seine Lebenssituation wie das Leben überhaupt zu bedenken. Dabei gelangt er zu Einsichten über die *conditio humana* und die Dialektik seiner wohl exemplarisch zu verstehenden menschlichen Existenz.

So fragt er sich, ob seine Kinder an ihn denken³⁴⁶, eine Andeutung der Relevanz sozialer und familiärer Gemeinschaft. In der 3. Strophe hat er den Eindruck, der nächtliche Wind lache über sein befremdliches Schicksal, was an Pred 2, 22f. vor allem hinsichtlich seines Schlusses erinnert: „...*was kriegt der Mensch von aller seiner Mühe und dem Streben seines Herzens, womit er sich abmüht unter der Sonne? Alle seine Tage sind voller Schmerzen, und voll Kummer ist sein Mühen, dass auch sein Herz des Nachts nicht Ruhe findet.*“ Die gleichzeitig vergnügt singenden Katzen lassen den Ich-Erzähler aber erneut zu der Erkenntnis gelangen, dass er ist, ‚was er ist und dass kommt, was kommt‘. Intertextuell gesehen liegt hier wie schon bei dem Song „*Loverman*“³⁴⁷ eine Parallelformulierung zu der Selbstvorstellung Gottes gegenüber dem Mose in 2. Mose 3, 14 vor³⁴⁸.

Diese zentrale und entsprechend in jeder Strophe repetierte Aussage mit ihrer Mischung aus Schicksalsergebenheit und Akzeptanz des Unabänderlichen mündet in allen vier Strophen

³⁴⁰ AaO, 300, Z. 12 und 20 sowie 301, Z. 28.

³⁴¹ AaO, 300, Z. 2.

³⁴² AaO, Z. 10. Die Währungsbezeichnung Dirham findet sich sowohl in Marokko als auch in Dubai und den Vereinigten Arabischen Emiraten.

³⁴³ Vgl. aaO, Z. 3f.: „*And there is nothing to do but rise And follow the day wherever it takes me*“.

³⁴⁴ Siehe aaO, Z. 11: „*And I wonder if my children are thinking of me*“.

³⁴⁵ AaO, 301, Z. 23: „*I’m a prisoner here, I can never go home*“.

³⁴⁶ Siehe den in Anm. 343 bereits zitierten Text.

³⁴⁷ Vgl. meine Ausführungen dazu in Kap. 2.3.3 dieser Arbeit.

³⁴⁸ Vgl. zu dieser biblischen Bezugnahme und ihrer Analyse auch Roland Boer, Nick Cave, 3.

ein in den Genuss des Opiumtees. Genau diese Kombination von abgeklärter Einsicht in das Unabänderliche und dennoch oder deshalb gelebtem Genuss erinnert erneut an Kohelet, bei dem sie in dieser Form begegnet: der Klage darüber, dass letztlich alles menschliche Streben ein Haschen nach Wind sei, wird die theologische Erkenntnis zur Seite gestellt: Gott *„hat alles schön gemacht zu seiner Zeit, auch hat er die Ewigkeit in ihr Herz gelegt; nur dass der Mensch nicht ergründen kann das Werk, das Gott tut, weder Anfang noch Ende.“*³⁴⁹ Diese Zuordnung und Verbindung von geschenkter Ewigkeit und bleibender Unergründlichkeit führt Kohelet dann zu dieser positiven Konklusion: *„Da merkte ich, dass es nichts Besseres dabei gibt als fröhlich sein und sich gütlich tun in seinem Leben. Denn ein Mensch, der da isst und trinkt und hat guten Mut bei all seinem Mühen, das ist eine Gabe Gottes.“*³⁵⁰

Genau diese Art von Freude und Gelassenheit zudem kombiniert mit Genuss gerade angesichts des Unabänderlichen kommt auch in diesem Song zum Ausdruck, wenn es am Ende von Strophe zwei und vier jeweils heißt: *„And I smile and I sip my opium tea“*³⁵¹.

In Strophe vier steht abschließend noch die Dialektik von Gefangenschaft und Freiheit im Fokus. Dies wiederum erinnert an die Ausführungen des Paulus in 1. Kor 9, 19, wo dieser von Freiheit in Christo und Knechtschaft um des Evangeliums willen spricht und ebenfalls beides dialektisch ineinander verschränkt. In der 4. Strophe des Songs konstatiert das lyrische Ich zunächst seinen Gefangenenstatus, wobei offen bleibt, ob dieser faktisch gegeben ist oder empfunden wird und worauf er sich letztlich bezieht. Ich verstehe diese Gefangenschaft als gefühlt in Verbindung mit der Unabänderlichkeit des Daseins. Diese drückt sich hier darin aus, dass es keine Wahl oder Entscheidung zu treffen gibt³⁵². Die gleichzeitig dialektisch mit dieser Gefangenschaft verwobene Freiheit besteht dann in der Akzeptanz der Unabänderlichkeit des Lebens. Diese Akzeptanz setzt Freiheit frei, macht frei dazu, dieses Leben sich nicht nur ereignen zu lassen, sondern zu leben und sogar zu genießen.

Wenn meine These stimmt, dass die schon angeführten entsprechenden Passagen und Inhalte des Kohelet- bzw. Prediger-Buches den Hintergrund für die sehr ähnlichen Passagen dieses Songs bilden, dann macht auch der abschließende Hinweis Sinn, dass die Bedingung der Möglichkeit von Fröhlichkeit, Lebensfreude und Genuss für Kohelet in Gott und seinem Handeln begründet ist: *„Ist's nun nicht besser für den Menschen, dass er esse und trinke und seine Seele guter Dinge sei bei seinem Mühen? Doch dies sah ich auch, dass es von Gottes Hand kommt. Denn wer kann fröhlich essen und genießen ohne ihn?“*³⁵³ Dies kommt in *„Opium Tea“* nicht expressis verbis zum Ausdruck, klingt aber implizit an und mit bei der weiteren eben aufgezeigten Bezugnahme auf dieses biblische Buch in diesem Song.

„Sheep May Safely Graze“, der 4. und letzte hier zu behandelnde Ergänzungssong, ist wie *„Papa Won't Leave You, Henry“* der Gattung des „lullaby“, des Gute Nacht- oder Schlafliedes, zuzurechnen, im Vergleich zum letztgenannten Song diesmal auch musikalisch.

³⁴⁹ Pred 3, 11.

³⁵⁰ Pred 3, 12f.

³⁵¹ Cave, Complete Lyrics, 300, Z. 14 und 301, Z. 30.

³⁵² Vgl. aaO, 301, Z. 25f.

³⁵³ Pred 2, 24f.

Der Song zeigt eine deutliche Struktur aus vier Strophen, von denen je zwei in eine Richtung gehen: die 1. und 3. Strophe malen gleichsam Bilder zur Unterstützung und Illustration der oft wiederholten Titelzeile, während die 2. und 4. eher unruhige, Angst machende Situationen schildern, jedoch in deutliche Formulierungen von Beistand und Zuspruch münden. Die insgesamt elfmal repetierte Titelzeile evoziert ein Bild des Friedens und Wohlergehens, das an die alttestamentliche Bedeutungsfülle des Schalom erinnert. Der Hintergrund dieses Bildes, gleichsam die Negativfolie, vor der es steht und zu verstehen ist, wird durch das lebensgefährliche Leben repräsentiert, durch die Angst, die das Leben machen kann, speziell bei Kindern mit ihrer naiven Erfahrungslosigkeit und partiell grenzenlosen Fantasie.

So versucht das lyrische Ich des Songs, das mit der Selbstbezeichnung „*your daddy*“³⁵⁴ für Nick Cave als Vater steht, seinen abwechselnd als „*my boy*“³⁵⁵ und „*my darling*“³⁵⁶ titulierten kleinen Sohn mit diesem Lied in den Schlaf zu singen, ihn zu beruhigen, ihm die Ängste zu nehmen. Dafür wird einiges aufgeboten: Friedlich grasende Schafe und ‚zu Bett gebrachte‘, mithin schlafende, also ungefährliche Wölfe. Aus den Träumen des Sohnes verjagte Krokodile, das Wiederfinden aller verlorenen Kinder, durch Singvögel vertriebene Geier. Und quasi als Unterpfand für diese Bilder und Szenarien des Friedens und Wohlergehens kommt es zweimal zu der Aufforderung, der Junge möge ruhig seine Augen schließen, denn Daddy sei an seiner Seite, womit einmal mehr die in Nick Caves Werk so oft begegnende und wichtige Vater-Sohn-Relation in einer exklusiv positiven Variante vorkommt.

So weit so gut. Nur: die bloße Erwähnung von Wölfen, Krokodilen, Geiern und verlorenen Kindern zeigt, dass es auch anders sein könnte. Die Schafe sollen oder mögen wohlbehalten grasen – selbstverständlich ist das damit keineswegs. Wie bei Nick Cave kaum anders zu erwarten lauert das Grauen sozusagen um die Ecke: ist es in der 2. Strophe zunächst ein ‚unbestimmter Kummer‘, der aus einem Traum nachhallt, so wird es gegen Ende des Songs drastischer: Es kann sein, dass sich morgen beim Aufwachen dieses Bild zeigt: Die den Bestien Einhalt gebietenden Zäune eingerissen und die Wälder voll ‚heulender Bestien‘, so dass die Welt fremd, aus den Fugen geraten erscheint. Das Negative, Übel, Leiden und Böses lauert also und kann sich ereignen. Auch im Schlaf- oder Gute Nacht Lied für seinen kleinen Sohn blendet Nick Cave diese Erfahrungseinsicht nicht aus, auch wenn sie hier im Vergleich mit dem anderen „*lullaby*“, „*Papa Won't Leave You, Henry*“, nicht drastisch und brutal überkommt, sondern eher behutsam formuliert wird.

Im Gegenüber zu dem hier angeführten Bedrohungspotential wird auf vier Punkte verwiesen, vier Bezugsgrößen, die dazu angetan sind, die potentielle Bedrohung zu entkräften, ihr Entscheidendes entgegenzusetzen.

Da ist zunächst am Ende der 1. und 3. Strophe der Daddy, der seinem Sohn konkreten Beistand verheißt: „*Sheep may safely graze, my boy, close your eyes Your daddy is by your side*“³⁵⁷. Dazu kommt am Ende der 2. Strophe die Erfahrung, dass es ‚Mächte‘ gibt, die

³⁵⁴ Cave, Complete Lyrics, 308, Z. 12 und 30.

³⁵⁵ AaO, 308, Z. 5. 11. 23 und 29.

³⁵⁶ AaO, Z. 26.

³⁵⁷ AaO, Z. 11f. und 29f.

auf Bewahrung aus sind: „*That’s just the powers that be making it safe to graze*“³⁵⁸. Aus diesen zunächst unscharfen Mächten werden später, kurz vor dem Ende der 4. und letzten Strophe, dann ‚Götter‘: „*That’s just the gods above making it safe to graze*“³⁵⁹. Und schließlich endet der Song im unmittelbaren Anschluss an die gerade zitierte Zeile mit dem Hinweis auf den Menschensohn, indem fast wörtlich das Jesus-Wort aus Mt 8, 20 zitiert wird: der offensichtlich heimatlose Menschensohn kann dabei als Hinweis darauf verstanden werden, dass Jesus als wahrer Mensch die Situation der Heimat- und Schutzlosigkeit kennt und geteilt hat, aber auch andeutungsweise darauf, dass Gott, seinem und der Menschen Vater, am Wohlergehen seiner Geschöpfe liegt.

Es ist zudem kaum zu übersehen, dass die benannten vier Bezugspunkte klimaktisch angeordnet sind: vom Vater und seinem Beistand zu den numinosen Mächten, von diesen dann zu den Göttern und schließlich zum Menschensohn, mit dessen Namen, Wirken und Gottes Handeln an ihm die Klimax als nicht mehr überbietbarer Beistand erreicht ist. Also ein deutlicher Bezugspunkt und implizierter Hoffnungsgrund, der aufgrund des Bibelzitats und seiner Stellung im darauf abzielenden und ausgerichteten Song von besonderer Relevanz ist.

Zuletzt sei noch darauf hingewiesen, dass die im Song verwendeten Bilder des Friedens und Wohlergehens, kurz des Schaloms, intertextuell an Jes 11 erinnern. Denn wenn im Song von den schon erwähnten friedlichen Wölfen die Rede ist oder auch von den Singvögeln, welche die Geier vertreiben, dann lässt das an diese Passage aus Jes 11, 6ff. denken: „*Da werden die Wölfe bei den Lämmern wohnen und die Panther bei den Böcken lagern. Ein kleiner Knabe wird Kälber und junge Löwen und Mastvieh miteinander treiben. Kühe und Bären werden zusammen weiden, dass ihre Jungen beieinander liegen, und Löwen werden Stroh fressen wie die Rinder. Und ein Säugling wird spielen am Loch der Otter, und ein entwöhntes Kind wird seine Hand stecken in die Höhle der Natter.*“

Die Analyse dieses Albums und seiner Ergänzungssongs abschließend kann in der Zusammenschau der Ergebnisse zunächst allgemein gesagt werden, dass dieser für unser Themengebiet zentrale Songzyklus die beiden Themenbereiche Liebe und Gott behandelt und zusammenbindet. Dabei geht es um Jubel und Dramen der Liebe, um Sehnsucht und Skepsis, Glaube und Zweifel des Menschen im Gegenüber zu Gott sowie um die Relation und Verquickung von Eros und Agape. In alledem ist deutlich, dass es eine untrennbare Relation von Liebe und Glaube, Transzendenz und Immanenz, Profanem und Heiligem gibt.

Bereits der Eröffnungssong demonstriert intensiv, wie diese Relation konstituiert ist: Hier geht es darum, dass die Liebe zum Zweifel am eigenen Zweifel führt und so letztlich den Glauben andeutet bis ermöglicht. Dabei ist die Legitimität des Zweifels als Bruder des Glaubens selbstverständlich gegeben, aber durch die Erfahrung der Liebe erfolgt eine Akzentuierung des Zweifels am Zweifel. Zudem lehrt die Liebe beten, speziell die Fürbitte. Insgesamt entscheidend ist die Transparenz der menschlichen Liebe für den Glauben.

Diese Transparenz kennzeichnet ebenfalls den 2. Song des Albums, wobei hier die Liebe auch als Gegenmittel angesichts des Leidens in Erscheinung tritt. Die Ermöglichung des

³⁵⁸ AaO, Z. 18.

³⁵⁹ AaO, 309, Z. 36.

Glaubens durch die Liebe ist dabei so konfiguriert, dass das Erlebnis der Liebe in die Erfahrung des Glaubens einmünden kann. Gleichzeitig gibt es hier aber auch eine Transparenz der Realität insgesamt für das Wirken Gottes darin bzw. dahinter.

Der 3. Song widmet sich erneut dem Bedingungsgefüge der *conditio humana*, indem er die anthropologische Grundthese beleuchtet, dass die Menschen nicht wirklich bzw. nicht exklusiv gut sind.

In „*Brompton Oratory*“ kommt es sodann zu einer hochinteressanten Kombination und Vermengung von Erotik, Ästhetik, Spiritualität und Gottesdienstvollzug. Dabei wird die untrennbare Verbindung des Heiligen mit dem Profanen dadurch evident, dass das Heilige im Profan-Menschlichen, herausgehoben im Bereich von Liebe und Erotik Gestalt gewinnt, ein entscheidendes Kennzeichen der inkarnatorischen Theologie von Nick Cave.

Indem Gott mit allem, was diese Welt zu bieten hat, inklusive ihrer Negativphänomene, zusammengedacht wird, demonstriert der Song „*There is a Kingdom*“ eindrucksvoll, dass und wie Transzendenz und Immanenz zusammengehören und ineinandergreifen.

„*(Are You) the One that I've Been Waiting For?*“ enthält und transportiert hingegen eine charakteristische Mischung von Sehnsucht und Zweifel, wobei sowohl die Liebe als auch der Glaube von der Sehnsucht angetrieben erscheinen.

In und mit „*Where Do We Go Now But Nowhere?*“ wird sodann die Parallelität und Differenz von Liebe und Glaube angedeutet.

Während bei „*Idiot Prayer*“ dann Sehnsucht und Hoffnung über den Tod hinaus im Fokus sind, begegnet in „*Little Empty Boat*“ eine spannende bis überraschende Kombination von Erotik, Humor und Spiritualität mit biblisch-christlichen Bezügen, womit vor allem dies illustriert wird, dass der christliche Glaube alle Lebensbereiche, also die spannungsvolle Ganzheit des Lebens meint und betrifft.

Die Betonung der Freiheit Gottes, die auch die spannende Freiheit seiner Abwesenheit einschließt, ist ein zentrales Element in „*Wife*“, wobei auch deutlich wird, dass sich Gott in der Liebe bzw. einer geliebten oder liebenden Person (quasi neu) offenbart und realisiert.

„*Opium Tea*“ beleuchtet noch einmal die *conditio humana* und die Dialektik der menschlichen Existenz. Dabei lässt die Kombination von Freude und Gelassenheit mit Genuss in Anbetracht des Unabänderlichen die spannungsvolle Dialektik von Gefangenschaft und Freiheit erkennen, die darin besteht: Die Unabänderlichkeit des Daseins ist als Gefangenschaft zu verstehen, während die Akzeptanz dieses Umstandes Freiheit gebiert. In diesem Kontext gibt es einen intertextuellen Anklang an das biblische Buch Kohelet.

Das sehr persönliche Schlaflied „*Sheep May Safely Graze*“ dreht sich schließlich im Angesicht der Lebensgefährlichkeit des menschlichen Daseins um das Thema Beistand, dessen Klimax in dem Hinweis auf den Menschensohn Jesus und dessen eigene Heimat- und Schutzlosigkeit sowie andeutungsweise auch lebensrettende Relevanz zu finden ist.

2.4 „I got some words of wisdom“¹ – Die Alben der Büro-Ära von 2001 – 2008

2.4.1 „We came along this road“² – Von Heirat und Ehealltag, innerer und äußerer Welt wie Unruhe oder „No More Shall We Part“ von 2001

Im Frühjahr 2001 erschien nach der mit vier Jahren bis heute längsten Phase der Nichtveröffentlichung eines Albums mit neuen Songs in der Karriere von Nick Cave das mittlerweile 11. Studioalbum von Nick Cave and The Bad Seeds mit dem programmatischen Titel „No More Shall We Part“. Die vorherige Vierjahresphase ist multikausal bedingt: Da ist zunächst die neue, im Spätsommer 1999 in eine Ehe überführte Partnerschaft von Nick Cave mit der Engländerin Susie Bick. Dann das gemeinsame Sesshaft-Werden in einem Haus in Südwest London. Die Geburt ihrer Zwillinge Earl und Arthur in 2000 und schließlich die nun endgültige Drogenentziehung Nick Caves mit Hilfe seiner Ehefrau.

Dazu kam keine Schreibblockade, aber eine längere Phase des Rückgangs der Kreativität und der Demotivation im Hinblick auf das Schreiben neuer Songs, die Amy Hanson so auf den Punkt bringt: „Cave’s pen was silent. He had reached a point where he was physically and emotionally spent.“³ Nick Cave hatte nach „The Boatman’s Call“ das Gefühl, es sei quasi nichts mehr übrig, um darüber zu schreiben. Sein Akku war sozusagen leer. Zwei Entscheidungen halfen ihm heraus aus dieser Phase: Eine kurze Tour mit der kleinen Band seines noch recht neuen Bad Seeds-Mitglieds Warren Ellis, in deren Verlauf er langsam mit der langwierigen Arbeit an neuen Songs beginnen konnte. Und ein radikal neuer Arbeitsstil, der eine neue Herangehensweise und Art des Songschreibens bedeutete. Dafür bezog Nick Cave ein Büro mit einem Klavier, einem Computer und Büchern, in dem er fortan diszipliniert arbeitete, ein Arbeitsstil, den er bis heute beibehalten hat⁴. Er selbst bringt diese relevante Neuerung so auf den Punkt: „I wanted to write again and I needed a place to concentrate in, so I got an office. And it has just grown into a place of retreat. It’s a very protected environment, completely about my work, and I really like it here.“⁵ Dieser neue Arbeitsstil mit der jetzt noch strikteren Arbeitsmoral hatte zusammen mit seiner deutlichen Weiterentwicklung als Klavierspieler den Effekt, dass Nick Cave zu Beginn der Aufnahmen für das neue Album mit auch musikalisch bereits ausgearbeiteten Songs das Studio betrat.

Der Titel(song) des neuen Albums weist die inhaltliche Richtung, handelt es sich bei „No More Shall We Part“ doch um nichts Geringeres als ein Eheversprechen. Damit ist klar, dass es sich hier um das Hochzeitsalbum von Nick Cave handelt, mit einer dementsprechenden inhaltlichen Ausrichtung und Fokussierung der meisten hier versammelten Songs um die Themen Liebe, Heirat und Ehe. Dieser Themenkomplex wird keineswegs eindimensional unter dem Eindruck andauernden Verliebt-Seins abgehandelt, sondern eine komplexe Sicht auf den Gegenstand wird eröffnet, die auch negative Aspekte des Themas sowie Verpflichtung und Alltag und demgemäß gemischte Emotionen beinhaltet. Und Nick Cave wäre nicht Nick

¹ Cave, Complete Lyrics, 433, Z. 18 und 20.

² AaO, 331, Z. 21f.

³ Amy Hanson, in: Nick Cave and The Bad Seeds, No More Shall We Part, Collector’s Edition (CD und DVD), 2011, Liner Notes im dem Album beiliegenden Booklet (im Folgenden: A. Hanson, booklet NMSWP-CE), 7.

⁴ Deshalb erscheint mir die Benennung dieser Ära als „Büro-Ära“ zutreffend.

⁵ Nick Cave interviewt von Jessamy Calkin, 2001, in: Mat Snow, Essential Interviews, 111.

Cave, wenn nicht auch der Themenbereich Gott und Glaube in Verbindung mit dem bereits Erwähnten hier vorkäme. Dies geht einmal mehr so weit, dass – wie in der Einzelanalyse der Songs zu zeigen sein wird – die Grenzen zwischen der geliebten Frau und Gott partiell verschwimmen, dass Liebe und Glaube wieder stark aufeinander bezogen werden, ineinander greifen, sich wechselseitig bedingen und steigern bis dahin, dass die Nuptialisierung selber nicht auf die Ehefrau beschränkt bleibt. Nick Cave drückt das am Ende seines bereits angeführten Gesprächs mit Jessamy Calkin so aus: „*I have something which seems to be a marriage of my conscience, my muse and God – and maybe it’s all the same thing, I don’t know. But I feel protected by that. That and the missus.*”⁶

Der Charakter des Albums ist nicht weniger autobiographisch-persönlich oder introspektiv-poetisch als bei seinem Vorgänger, aber mit entscheidenden Unterschieden, die belegen, dass Nick Cave sehr daran gelegen ist, sich nicht zu wiederholen, sondern (musikalisch-künstlerisch) weiterzuentwickeln⁷. So gibt es hier keinen bekennenhaften Modus mehr, stattdessen eine reiche Bilderwelt, die neben dem Sublimen auch das Profane und Alltägliche sowie bisweilen das surreal Lächerliche heraufbeschwört⁸. Es handelt sich keineswegs um eine Neuauflage von „*The Boatman’s Call*“, sondern um eine nicht nur selbstreferentielle, sondern auch hoch reflektive Songkollektion, die eine neuerliche Metamorphose dieses Künstlers und seiner Band auch in musikalischer Hinsicht mit sich bringt: Dies beginnt im Vergleich besonders mit dem Vorgängeralbum bei dem erweiterten Facettenreichtum der Gesangsdarbietung – man beachte z.B. den Gesang Nick Caves bei dem Song „*God is in the House*“ – und reicht über die dichteren, farbigeren und reicheren Arrangements der Songs bis zu dem damit trefflich korrespondierenden Cover des Albums, einem Ausschnitt aus einem Blumengemälde von Tony Clark, dessen intensive Farben in hartem Kontrast zu dem melancholisch-ernsten Schwarz-Weiß-Portraitfoto von Nick Cave auf dem Cover von „*The Boatman’s Call*“ stehen. Gleichzeitig gibt es Songs, die sich musikalisch überraschend entwickeln und solche, bei denen die Musik in Antithese zum Text zu stehen scheint oder wirklich steht. Schließlich gibt es wieder einige Songs, bei denen Streicher zum Einsatz kommen und als Novum weibliche Gesangsstimmen für den Hintergrundgesang.

Im Anschluss an Amy Hanson lässt sich zusammenfassend-evaluierend über das Album sagen, dass es eine Kollektion von Liebesliedern oder Liebesbriefen darstellt, die durch Aspekte und Facetten des täglichen Lebens interpunktiert werden⁹. Dabei kommt es zu einer faszinierenden Nebeneinanderstellung von inneren und äußeren Subjekten und Angelegenheiten in der Handlung der Songs. Allerdings stehen dabei stets die allumfassenden Themen von Liebe, Leben und Glauben quasi mitten auf der Bühne der Darbietung.

Die Reaktionen auf das Album fielen durchweg bis überschwänglich positiv aus. Das große Medieninteresse dokumentierte sich in einer ausführlichen, intensiven Berichterstat-

⁶ AaO, 116.

⁷ Vgl. zu diesem Entwicklungsdrang bei gleichzeitiger Abneigung gegenüber Repetition das Nick Cave Zitat am Ende der bereits zitierten liner notes von Amy Hanson: A. Hanson, booklet NMSWP-CE, 9.

⁸ Vgl. hierzu die prägnanten Ausführungen von James Scavunos auf der Homepage von Nick Cave and The Bad Seeds anlässlich der Neuedition des Albums im Mai 2011:

<http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/no-more-shall-we-part> - aufgerufen am 27.11.2011.

⁹ Siehe A. Hanson, booklet NMSWP-CE, 8.

tung in nahezu allen relevanten Publikationsorganen. Dabei gab es großes Kritikerlob, eventuell auch deshalb, weil Nick Cave ganz entgegen früherer Praxis sich in Interviews sehr auskunftsfreudig gab, bis hin zu Identifizierungen und Interpretationen seiner neuen Songs. Der sich in nackten Verkaufszahlen niederschlagende Publikumserfolg tat ein Übriges.

Der Eröffnungssong des Albums, „*As I Sat Sadly by Her Side*“, wirkt wie ein vertonter philosophisch-theologischer Diskurs in Dialog-Form und kammerspielartiger Atmosphäre.

Musikalisch dominieren Piano und Bass sowie vor allem die stark im Vordergrund agierende und dabei sehr nuancenreich phrasierende Gesangsstimme von Nick Cave, die hier ganz ohne Zweitstimme oder Hintergrundgesang erscheint. Zu Beginn des Songs hört man die beiden sehr zurückgenommenen Gitarren von Mick Harvey und Blixa Bargeld und im letzten Drittel dann die stärker wahrnehmbare Violine von Warren Ellis.

Der Song hat – wie einige andere auf diesem Album – auffällig viel, in diesem Fall auf sieben Strophen verteilten und deutlich strukturierten Text. Dieser wird durch die Titelzeile gerahmt, die auch das Ende der 1., 3. und 5. sowie den Anfang der 4. Strophe bildet und das Ausgangsszenario des Songs vorgibt, indem es ein beieinander sitzendes Paar und seine traurig-melancholische Stimmung benennt.

Der Songtext weist folgende Struktur auf: Die 1. Strophe bietet die Exposition. In der 2. Strophe gibt es die 1. Rede der Frau. Die 3. Strophe markiert den 1. Übergang der Rede von ihr zu ihm. In der 4. findet sich die eine Entgegnungsrede des Mannes, der gleichzeitig das lyrische Ich repräsentiert. Mit der 5. kommt es zum 2. Übergang, diesmal von ihm zu ihr. Die 6. enthält sodann die 2. Rede der Frau mit ihrer Erwiderung auf seinen Einwand und die 7. und letzte bildet den Abschluss mit der beiderseitigen Reaktion auf diesen Diskurs.

Hinsichtlich des Personaltableaus im Song gilt es zunächst zwischen Innen- und Außenwelt zu differenzieren. Die Innenwelt besteht aus einem Paar mit Mann und Frau, das weniger persönlich als vielmehr prototypisch im Hinblick auf die von ihm jeweils vertretenen Positionen daherkommt. Dazu gesellt sich ein, die Idylle dieser Innenwelt verkörperndes Kätzchen, das zwischen ihr und ihm hin und herpendelt.

Die Außenwelt hingegen wird von der Innenwelt „*At the window, through the glass*“¹⁰ beobachtet und beschrieben. Sie ist klar von der Innenwelt abgetrennt. In ihr kommen zunächst die von der Frau angeführten Familienmitglieder und Verwandten vor sowie Angehörige unterschiedlichster Berufsgruppen. In seiner Entgegnung werden dann Gebrechliche, Bedürftige und Beeinträchtigte angeführt zusammen mit einer gleichgültigen Menge. Schließlich ist noch Gott zu nennen, der von der Frau gegen den Einwand des Mannes und die damit ausgedrückte Position ins Feld geführt wird.

Inhaltlich gesehen entwickelt und baut sich der Song wie folgt auf: Die Exposition führt das die Innenwelt repräsentierende Paar ein, das - hinter einer Fensterscheibe sitzend - die sich davor abspielende Außenwelt beobachtet.

Die Frau macht daraufhin eine die gesamte Außenwelt umgreifende Aussage über deren Natur und Ästhetik. Alle, die Familienmitglieder, die Verwandtschaft, alle Berufsgruppen und

¹⁰ Cave, Complete Lyrics, 313, Z. 2.

alles, Erde, Mond und Sterne, Planeten und Kometen, das alles wird als „*forever falling Falling lovely and amazing*“¹¹ beschrieben, womit sie letztlich die Endlichkeit und den Zerfall auf den Punkt bringt. Vergänglichkeit ist mithin das Charakteristikum aller Natur, allen Seins, auch des Menschseins. Dabei wird dieser Zerfall zudem im 2. Teil des eben zitierten Passus ihrer Rede als geradezu ästhetische Angelegenheit dargestellt. Diese Darstellung erinnert intertextuell gesehen an die ebenfalls ästhetische und harmonische Summe, die Gott selber am Ende seines Schöpfungshandelns nach dem Bericht der Priesterschrift in 1. Mose 1, 31 zieht: „*Und Gott sah an alles, was er gemacht hatte, und siehe, es war sehr gut*“.

Die Entgegnung des Mannes macht sich dann an der Beobachtung und Benennung von Szenen in der Außenwelt fest, die er als konkrete Missstände gegen die harmonisierend zusammenfassende Ästhetik der Frau in ihrer Argumentation ins Feld führt: Es ist nicht einfach alles nur harmonisch und ästhetisch. Es gibt konkrete Not, leidende Menschen und Andere, die daneben stehen und sie ignorieren. Und jeder ist sich dabei offenbar selbst der Nächste: „*For each is concerned with their immediate need*“¹².

Ihre Reaktion darauf ist zunächst das Schließen der Vorhänge, um die (weitere) Sicht auf die Außenwelt zu verhindern. Dann macht sie ihrem Gesprächspartner klar, dass diese ihn nichts angehe. Sein ihm von Gott gegebenes Herz sei zu klein für die dort evidenten und virulenten Leiden und Sorgen anderer Menschen. Damit ist Gott in den Diskurs eingeführt, der ihrer Meinung nach weder das unbeteiligte, weil nur artikulierte und so theoretische Wohlwollen der Menschen braucht und will noch deren Richtersprüche über seine Schöpfung vom bequemen Beobachtungsposten aus. Diese brüske Abwehr gegenüber menschlichem Richten über Gottes Walten steht intertextuell in gesamtbiblischer Tradition wie die entsprechenden Belegstellen in Hiob 40, 2; Jes 45, 9 sowie Röm 2, 1 und 9, 20f. anzeigen. Sorgen und Leiden gibt es schon genug um Ihn und uns herum. Die sind „*Ugly, useless and over-inflated*“¹³, aber verringern sich nicht durch theoretische Diskurse darüber.

Zum Abschluss des Songs weint dann die Frau, wobei unklar bleibt, ob über den Mann und sein unbeteiligtes, nutzloses Wohlwollen oder wegen der Erkenntnis der sich auf-türmenden ungelösten Sorgen und Nöte. Er hingegen kann sich bei aller Grundmelancholie ein Lächeln nicht verkneifen, vielleicht weil er sie aus der Reserve gelockt oder weil er ihre harmonisierende Weltsicht ins Wanken gebracht hat.

Zur Intention und Interpretation¹⁴ unter besonderer Berücksichtigung der theologischen Im- und Explikationen lässt sich m.E. Folgendes anführen:

1. Es gibt unterschiedliche Sichtweisen auf die Welt und verschiedene Haltungen gegenüber der Außenwelt: Beobachtung und Ignoranz, Anteilnahme oder Akzeptanz des Unabänderlichen inklusive Endlichkeit und Leiden. Oder auch die Anklage Gottes vom menschlichen Richterstuhl aus.
2. Wichtig ist der Diskurs über diese Haltungen und Optionen. Dies markiert den ersten Weg heraus aus der Gleichgültigkeit, dem individuell-innerweltlichen Egoismus.

¹¹ AaO, Z. 15f.

¹² AaO, 314, Z. 30.

¹³ AaO, Z. 48.

¹⁴ Vgl dazu auch Roland Boer, Nick Cave, 39.

3. Gott und seine Schöpferfähigkeit werden als selbstverständlich (gegeben) vorausgesetzt.
4. Die Relationen von Gott und Mensch werden im biblisch-theologischen Sinne zurechtgerückt.
5. Der Hinweis auf das Leiden destruiert den allgemein ästhetisch-harmonisierenden Ansatz.
6. Die Frage nach dem Leiden bleibt letztlich offen und unbeantwortet. Aber es wird ausgeschlossen, diese Frage mit bloßem ‚Wohlwollen‘ anzugehen, also theoretisch, abstrakt und akademisch abzuhandeln und einer (befriedigenden) Antwort zuzuführen.

„***And No More Shall We Part***“, der titelgebende 2. Song des Albums, macht dieses in aller Deutlichkeit zu einem Hochzeitsalbum, da er ein Eheversprechen mitsamt seinen Implikationen und Konsequenzen beinhaltet, thematisiert, ja meditiert.

Musikalisch gesehen kommt auch dieser Song eher zurückhaltend daher, wobei die Musik hier insgesamt in Konflikt mit der doch eigentlich fröhlich-glücklichen Angelegenheit zu stehen scheint. Das beginnt bei dem beschwörenden Charakter des Gesangs von Nick Cave, der etwas sich selbst Einschwörendes an sich hat. Es geht weiter mit dem Pianospiele, das eine dem Gegenstand eher gegenläufige Tendenz aufweist. Diese antithetisch dialektische Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik und Text zeigt, dass es hier nicht um ein eindimensionales Geschehen geht bzw., dass Nick Caves vielschichtige Herangehensweise der hintergründigen Komplexität des Themas gerecht wird. James Scavunos bringt das noch über diesen Song hinausweisend so auf den Punkt: *„Cave’s attitude towards getting hitched and settling down as expressed on the album is a mixed bag and difficult to sum up. This is plainly evident in the title track wherein the joyous state of matrimony outlined in the text is belied by the minor key anguish of its piano accompaniment.“*¹⁵

Es gibt in diesem Song bemerkenswerterweise drei Ansprechpartner des lyrischen Ichs, drei Adressen, an die es sich wendet: 1. Das im lyrischen Wir inkludierte und in Strophe drei und vier dann in Form des besitzanzeigenden Pronomens „*your*“¹⁶ offenbare Du seiner Braut und Ehefrau. 2. Sein eigenes Herz, sein eigenes Du, die er jeweils zu Beginn des Songs und an dessen Ende anspricht. Und 3. Gott, der je zu Beginn der letzten beiden Strophen mittels eines innigen Gebetsrufes um seinen Beistand gebeten wird.

Strukturell-inhaltlich weist der Song zwei Hauptteile auf, deren erster durch die Strophen eins bis vier gebildet wird und deren zweiter aus den beiden abschließenden Strophen fünf und sechs besteht. Dieser Aufteilung korrespondiert die musikalische Zuordnung: im 1. Teil sind nur Nick Caves eindringlicher Gesang, sein Pianospiele und ein Bass zu hören. Im 2. Teil setzt der Rest der Band ein, wobei Violine und weiblicher Hintergrundgesang herausragen.

In den Strophen eins bis vier, die alle mit der Titelzeile beginnen, meditiert das lyrische Ich des Bräutigams die Relevanz des hier im Fokus stehenden Eheversprechens in einer Art poetisch ausgemaltem Früher-Jetzt-Schema. So wird festgehalten, dass es jetzt keinen Grund, keinerlei Notwendigkeit mehr für eine Trennung gibt. So dass es dann eben auch kein

¹⁵ Siehe Anm. 8.

¹⁶ Cave, Complete Lyrics, 315, Z. 11 und 14f.

Alleinsein aufgrund von Verlassen sein mehr geben kann. Jetzt, in Anbetracht unterzeichneter Verträge und angesteckter Ringe, braucht es keine traurigen Winterbriefe mehr¹⁷.

Der durch Strophe drei und vier konstituierte 2. Teil des 1. Hauptteils impliziert dann frühere Konflikte (früherer Beziehungen?) und markiert frisch verwischte Demarkationslinien: „*Your chain of command has been silenced now*“¹⁸. Das disharmonische bis destruktive Potential einer Beziehung blitzt damit, wenn auch in der Vergangenheitsform, deutlich auf. So gerät die Ambivalenz der Liebe gerade in ihrer ehelichen Form in den Blick, die Liebe mit hin als Begehren und Verpflichtung, als Disziplin und Versprechen oder Gelübde. Nick Cave drückt das diesen Song in den Fokus rückend im Gespräch mit Amy Hanson so aus: „*I wanted to write about love as a commitment, as a vow, as a discipline. Not a force that descends upon us from the stars, but something that needed to be worked at, to be practiced. I also wanted to look at the settled middle period of a relationship. Something that has been overlooked in modern music – rock’n’roll being about the beginnings and ends of things.*“¹⁹

Auf der Basis des so im 2. Teil des 1. Hauptteils Benannten erfolgt dann der inhaltlich beziehungslogische Brückenschlag zum 2. Hauptteil des Songs mit seiner betend inbrünstigen Ansprache an Gott, dessen Beistand flehentlich erbeten wird, indem es zu Beginn der beiden letzten Strophen jeweils heißt: „*Lord, stay by me Don’t go down*“²⁰. Der Hintergrund dieser Gebetsbitte wird durch zwei Basisannahmen plastisch und plausibel: Zum einen das Erfahrungswissen um die Möglichkeit des Scheiterns einer Beziehung und Ehe. Und zum anderen der hoffnungsvolle Glaube an Gott, der hier seine konkrete Gestalt darin findet, dass Er um Hilfe gebeten wird – offenbar in der von Glaubenshoffnung beseelten Annahme, dass (nur) mit seinem Beistand diese Ehe gelingen kann. Mit dieser gerade zitierten Bitte klingen intertextuell gesehen folgende Bibelstellen an: einmal die Bitte der beiden Emmaus-Jünger an den noch nicht von ihnen erkannten auferstandenen Christus aus Lk 24, 29, als dieser weggehen will: „*Bleibe bei uns; denn es will Abend werden...*“. Und auch das Ich bin – Wort Jesu aus Joh 15, 5, das am Bild des Weinstocks und seiner Reben die Notwendigkeit des beieinander und ineinander Bleibens von Jesus und seinen Nachfolgern versinnbildlicht.

In diesem Kontext kommt es zudem zu zwei bemerkenswerten Aussagen über die Freiheit in diesem 2. Hauptteil des Songs. Diese wird mit dem Gegenwartszustand verbunden und hinsichtlich der Vergangenheit negiert, heißt es hier doch: „*I will never be free If I’m not free now... I never was free*“²¹. Da nun die Gegenwart durch die frisch besiegelte eheliche Bindung gekennzeichnet ist, liegt hier eine Aussage über die Dialektik der Freiheit als Freiheit in Bindung und Verantwortung vor, die intertextuell gesehen an die entsprechenden paulinischen Aussagen in 1. Kor 9, 1 und 19 sowie Gal 5, 1 denken lässt.

Im Einzelnen: Mit der Negation der Freiheit in Bezug auf die eigene Vergangenheit kommt unter der hier plausiblen Prämisse einer weitgehenden Identität von lyrischem Ich und Nick Cave selber dessen (Beziehungs)Leben vor der Nuptialisierung mit Susie Bick in den Blick. Die Unfreiheit kann dann im Kontext der damals nicht dauerhaften Bindungen im Sinne

¹⁷ Vgl. dazu aaO, Z. 6 – 8.

¹⁸ AaO, Z. 14.

¹⁹ A. Hanson, booklet NMSWP-CE, 8.

²⁰ Cave, Complete Lyrics, 315, Z. 18f. und 22f.

²¹ AaO, Z. 20f. und 24.

des angeführten Eheversprechens verstanden werden. Die Phase der vordergründigen Bindungs- und Beziehungsfreiheit ist so letztlich in Wahrheit als Unfreiheit zu verstehen. Der eben bereits zitierte Beginn der vorletzten Strophe hingegen legt die Erkenntnis nahe, dass die Gegenwartssituation ehelicher Verantwortung und Bindung als entscheidender Prüfstein der Freiheit auch hinsichtlich der Zukunft des eigenen Lebens einzustufen ist. Diese Verantwortung zu bejahen und dauerhaft zu leben, bedeutet, ja ist dann Freiheit in diesem Duktus. Damit wird Freiheit mit paulinischem Anklang nicht als Beliebigkeit und reine Wahlfreiheit missverstanden, sondern als dialektischer Relationsbegriff deutlich.

Zusammenfassend ist festzuhalten: Das Eheversprechen und damit die Ehe selber bedeutet Bindung, Dauer und Verantwortung. Es unterliegt der Gefährdung des Lebens und der Liebe. Es braucht für seine Umsetzung, also dafür, gelebt werden zu können, den Beistand, die Unterstützung Gottes. Gleichzeitig befreit das angenommene und gelebte Eheversprechen zur Freiheit, setzt diese sozusagen frei und zwar die im angedeuteten christlichen Sinne wahre Freiheit als Freiheit zur Liebe und Verantwortung, als freie Entscheidung für diese Bindung.

„*Hallelujah*“, der 3. Song des Albums, thematisiert eine Art Ausbruchsversuch. Musikalisch kommt er getragen bis erhaben daher, was vor allem auf die Violine und den weiblichen Hintergrundchor zurückzuführen ist, der am Ende einzig übrig bleibt und die Schlusszeilen des Songs a capella repetiert.

Das lyrische Ich des Songs ist ein verhätschelt bis skurril wirkender Mann, der sich in seinem Zuhause bequem eingerichtet hat. Seine ‚Krankenschwester‘ sorgt für seine Medikation und Verpflegung und gibt offensichtlich die Richtlinien für sein (Alltags)Leben vor: „*I left my house without my coat Something my nurse would not have allowed*“²². ‚Schreibmaschine‘ und ‚Klavier‘ in seinem Zimmer erinnern an das Büro, das Nick Cave neuerdings für die Arbeit an seinen Songs und überhaupt nutzt und legen den Schluss nahe, dass diese Figur Züge von ihm trägt bzw. diese hier erzählte Geschichte etwas thematisiert, was ihn umtreibt.

Nun hat die Krankenschwester das Wochenende frei und der Ich-Erzähler wagt einen längeren (Spazier)Gang im Regen, der ihn zu einem kleinen, von einer jungen Frau bewohnten Haus führt. Diese lädt den durchnässten Mann zum Hereinkommen ein. Doch nach einer herzlichen Begrüßung dreht er – die Einwände seiner Krankenschwester im Hinterkopf – um, zurück in die Sicherheit seiner Heimstatt, gleichwohl ein trauriges Lied auf den Lippen, in dem die Tränen nicht versiegen wollen.

Hintergrund oder Thema des Songs ist dabei die konflikträchtige Alternative der beiden Pole von Bleiben oder Gehen, Aus- und Aufbrechen ins Abenteuerlich-Ungewisse oder Bleiben und Bearbeiten des Vorhandenen, Ausleben der Sehnsucht oder Beharren in der Bequemlichkeit. Diese Alternative wird in die eben zusammengefasste Geschichte gepackt und als Parabel entfaltet. Lyn McCredden beschreibt das so:

„*Cave lays before us his little parable of desire and hope pitted against human fear and containment. ... Here, as so often in Cave, desire and imagination are erotically and compassionately charged ... The freedom, youth, and erotic drive on that ‘first day of May’ are pitched*

²² AaO, 316, Z. 17f.

*against the stern practicality of the nay-sayers and the narrator's own human timidity. Dried up imagination and pain are met by a reckless 'Hallelujah'. In fact each chorus of 'Hallelujah' emerges directly from the moments of abjection, as if produced from those moments, but also in order to combat them. The struggle can't be sustained, however, the song ending in a funereal chorus"*²³.

Die theologische Relevanz des Songs erschließt sich über seinen Titel und Refrain: „*Hallelujah*“²⁴. Dieses hebräische Wort heißt übersetzt: Singet JHWH, (lob)preiset den Herrn. Mit und in diesem Song kann es gut so verstanden werden, dass damit letztlich die hier erzählte Geschichte, das Thema und Problem vor Gott gebracht werden. Mit diesem Ruf wird Gott überhaupt und speziell als zu lobende Instanz hineingebracht. So wird angedeutet, dass sich das Leben coram deo vollzieht, dass Gott gerade hinsichtlich schwieriger Entscheidungen des eigenen Lebens nicht außen vor bleiben soll. Gott soll für das Leben gepriesen, Ihm soll gedankt werden. Die trotzig Art von Nick Caves Gesang dieses Wortes deutet zudem an, dass Gott auch so ins Spiel gebracht werden kann, dass er unsere menschlichen Entscheidungen nicht gutheißt. All das liegt auf der Linie dessen, was der Grundsatz, die Summe der alttestamentlichen Weisheit meint, die z.B. in Pred 12, 13 so auf den Punkt gebracht wird: „*Fürchte Gott und halte seine Gebote*“. Das Gotteslob ist dann der höchste Sinn des menschlichen Lebens, an dem sich Gott als Gott erweist – auch in all dem, was kontingent erscheint und in, mit und unter menschlichen Entscheidungen und manchmal auch im Widerspruch dazu.

All das klingt biblisch-theologisch bei dem Wort „*Hallelujah*“ an. Dieses Wort ist zum einen nicht nur ein Wort, sondern lässt, wie gezeigt, ein theologisches Programm mitschwingen. Zum anderen hängt die implizite Theologie dieses Songs zwar nur an diesem Wort, aber das kommt – wie Anm. 23 belegt – häufig und prominent im Song vor, nämlich in dessen Titel, Refrain und Abschluss, wobei die ersten beiden nur aus diesem Wort bestehen. All das ist kaum und schon gar nicht bei Nick Cave mit seiner fundierten Kenntnis biblisch-theologischer Zusammenhänge als Zufall zu verstehen.

Im 4. Song des Albums, „*Love Letter*“, und in der von ihm vorgestellten Gattung des titelgebenden Liebesbriefes überschneiden und vermengen sich für Nick Cave einmal mehr die beiden Ebenen und Dimensionen von Liebe und Glaube. Dabei ist die prinzipielle Funktion des Liebesbriefes generell und in diesem speziellen Kasus evident: er soll als Dokument und Vehikel der Liebe des Absenders in Richtung der adressierten Person dienen. Dies ist meistens mit einer zusätzlichen Intention verknüpft, in diesem Falle die der Versöhnung mit und Rückgewinnung der Geliebten, was im Refrain deutlich wird: „*Love Letter Love Letter Go get her Go get her Love Letter Love Letter Go tell her Go tell her*“²⁵.

In den drei Strophen dieses emotionalen und auch musikalisch intensiven Songs beschreibt das lyrische Ich zum einen die Umstände, die offenbar zur Entstehung des Briefes geführt haben: „*Said something I did not mean to say It all came out the wrong way*“²⁶.

²³ Lyn McCredden, 182f.

²⁴ Cave, Complete Lyrics, 316, Z. 15f. und 317, Z. 31f. 47. 49. 51. 53. 55 sowie 318, Z. 57. 59 und 61.

²⁵ AaO, 319, Z. 9 -12 und 21 – 24.

²⁶ AaO, Z. 19f.

Zum anderen macht es keinen Hehl aus seinen Gedanken und Hoffnungen in Verbindung mit dem Brief, wobei die Verknüpfung mit dem als schlecht beschriebenen Wetter auch die Angst vor dem Misslingen der Epistelmission deutlich anklingen lässt: „*I press my lips against her name Two hundred words. We live in hope The sky hangs heavy with rain*“²⁷. Schließlich charakterisiert er seinen Brief schon zu Beginn des Songs gattungsübergreifend nicht nur als ‚Bekennnis‘ und ‚Antrag‘, sondern zudem als ‚Gebet‘²⁸. Da man in Liebesdingen nicht von ungefähr von der Angebeteten spricht, macht dies schon auf dieser Ebene Sinn. Gleichzeitig ist die Angebetete auch die Gebetene, die Adressatin des Liebesbriefes, die mit diesem um Vergebung und Rückkehr gebeten wird.

Die letzte Strophe des Songs verdeutlicht, dass es hier nicht um ein schlichtes Wortspiel oder eine rein lexikalische Schnittmenge geht: Jetzt steht der Briefschreiber im Regen, den Brief in der Hand und ein Gebet „*Whispered on the wind*“²⁹ auf den Lippen. Damit steht das Gebet neben dem Brief, allerdings nicht trennscharf davon abgegrenzt, da es hier auf den Synergieeffekt ankommt. Denn offensichtlich ist der Briefschreiber nicht nur der Auffassung, dass sein Brief Gebetscharakter hat, sondern auch, dass er des zusätzlichen Gebets bedarf, um den gewünschten Effekt zu erzielen. So greifen die menschliche Anstrengung des Briefes und die menschliche Bitte an Gott, er möge das Seine zum Gelingen beitragen (diesen Inhalt des Gebets gilt es sozusagen stillschweigend zu ergänzen) hier ineinander.

Theologisch gesehen bleibt festzuhalten: Das menschliche Bemühen allein kann es nach der hier implizierten Auffassung nicht richten. Es braucht das Gebet, mit dessen Hilfe Gott angesprochen, gebeten wird. Damit wird angedeutet, dass es neben, in und unter unserem menschlichen Handeln und Wollen eine andere Ebene und wichtige Dimension gibt: die Dimension des Unverfügbaren oder eben Gottes, die des Glaubens und des Gebets bedarf, um in und trotz aller Unverfügbarkeit doch beeinflussbar³⁰ zu werden.

Der 5. Song des Albums, „***Fifteen Feet of Pure White Snow***“, bezieht seinen Reiz daraus, dass er auf mehreren Ebenen funktioniert und musikalisch abwechslungsreich daherkommt mit seinem sanften, zurückgenommenen Beginn und seinem kaskadenhaft gesteigerten, rauschhaft opulenten Abschluss.

Wörtlich verstanden beschreibt der Song die Situation des Eingeschneit-und-von-der-Außenwelt-abgeschnitten-Seins unter einer dichten, das Haus bedeckenden Schneeschicht. Für dieses Verständnis lässt sich vor allem der Anfang des Songs ins Feld führen, wo z.B. von fehlenden ‚Handschuhen‘ die Rede ist³¹.

Bildlich gesehen kann die alles abdeckende Schneeschicht auch als Metapher für eine Situation des Allein-und-abgeschieden-Seins in der eigenen Innenwelt ohne Verbindung zu einer Außenwelt interpretiert werden. Die m.E. wahrscheinlichste Variante ist aber die, den Song

²⁷ AaO, Z. 7f.

²⁸ AaO, Z. 2. Die Zusammenstellung von „*petition*“ und „*prayer*“ erinnert intertextuell an eine Zeile im Schlussong des Vorgängeralbums mit dem Titel „*Green Eyes*“. Vgl. aaO, 289, Z. 8.

²⁹ AaO, 320, Z. 32.

³⁰ Als ein biblisches Beispiel dafür, dass Gott durch menschliches Gebet beeinflussbar ist, sei die Geschichte von der Fürbitte Abrahams für die Stadt Sodom angeführt, wie sie in 1. Mose 18, 16 – 33 berichtet wird.

³¹ Siehe Cave, Complete Lyrics, 321, Z. 5f.

als Drogensong zu verstehen: „*Snow*“ ist eine bekannte Metapher oder Umschreibung für Kokain, so dass Songtitel und Song dann einen intensiven Drogenrausch thematisieren. Im Kontext der erfolgreichen Drogenentwöhnung Nick Caves nach Beginn seiner Partnerschaft mit Susie Bick wirkt der Song auf der Basis dieser Interpretation dann wie der Abschied aus einem Milieu, das dem lyrischen Ich alias Nick Cave lange vertraut war. So gesehen liegt dieser Song auf einer Linie mit dem 1983er Song „*Mutiny in Heaven*“, dessen Thema die Rebellion gegen die eigene Heroinsucht ist³². Der jetzt in „*Fifteen Feet of Pure White Snow*“ thematisierte Abschied aus dem Drogensumpf beinhaltet Elemente des Rück- und Einblicks hinsichtlich des Lebens mit und unter der Droge (dabei setze ich voraus, dass „*snow*“ auch als Metapher für harte Drogen insgesamt gebraucht wird) sowie im Drogenrausch und weist am Ende des Songs deutlich auf die Bedingung seiner Möglichkeit hin.

Auf der Basis dieser interpretatorischen Grundannahme³³ unter besonderer Berücksichtigung der Biographie von Nick Cave erschließt sich der Song fast wie von selbst: Die Frage nach den konkreten Personen zu Beginn, die alle nicht mehr da sind, kann als Hinweis auf deren Drogentod wie auf die zunehmende Beziehungslosigkeit und Einsamkeit des drogenabhängigen lyrischen Ichs hin interpretiert werden. Von der 3. bis zur 7. Strophe zeigt sich dann eine deutlich klimaktische Entwicklung zunehmender Drogenparanoia mit Wahrnehmungsproblemen³⁴, Depression³⁵, sowie Paralyse und Gefühllosigkeit³⁶.

Die 5. und die abschließende 8. Strophe, die auch musikalisch die beiden Höhepunkte des Songs darstellen, weisen dann auf den Weg hin, der aus der Abhängigkeit herausführen kann: Die Aufforderung „*Raise your hands up to the sky*“³⁷ kann dabei eingedenk der Tatsache, dass es sich bei dieser Position der Hände um eine Gebetsgeste handelt, als Einladung zum Gebet verstanden werden, zumal in beiden Strophen auch Gott direkt und wiederholt angesprochen wird: „*O my Lord*“³⁸. Abgesehen davon, dass diese Nennung und Anrede Gottes den Titel des 7. Songs auf dem Album schon antizipiert, legt sich der Gebetskontext auch von dem hier gebrauchten, oft liturgisch verwendeten Hoheitstitel „*Lord*“=HERR her nahe. Auf jeden Fall ist klar, dass die Angelegenheit hier(mit) vor Gott gebracht wird, weil hier offenbar ein entscheidender Anhaltspunkt für den Weg heraus vermutet wird.

Der zweite Anhaltspunkt für diesen Weg liegt in der Ergänzung der letzten gegenüber der 5. Strophe: „*Save yourself! Help yourself!*“³⁹ Mit dieser Selbsthilfe und –rettung kommt die *conditio sine qua non* jeglicher Drogentherapie zum Ausdruck, die offen eingestandene Anerkennung der eigenen Abhängigkeit und der Wille, sie zu beenden. Die Kombination beider Anhaltspunkte ergibt dann – vergleichbar mit „*Love Letter*“ – wieder einen Synergieeffekt von an Gott gerichtetem Gebet und eigener Aktivität. Beides hat sein Recht und seine Notwendigkeit. Beides muss zusammenkommen.

³² Vgl. zur Interpretation dieses Songs den 1. Teil meines Beitrags zu Krankheit und Gesundheit bei Nick Cave: <http://www.theomag.de/72/ms2.htm> - aufgerufen am 04.12.2011.

³³ Diese fundierte Hypothese teilt im Hinblick auf diesen Song auch Roland Boer, Nick Cave, 38.

³⁴ Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 321, Z. 19f.

³⁵ AaO, 322, Z. 39ff.

³⁶ AaO, Z. 46f.

³⁷ AaO, Z. 31ff. und 53ff.

³⁸ AaO, Z. 35f. und 57f.

³⁹ AaO, 323, Z. 59 – 62.

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, wie kunstvoll dieser Song in die Gesamtheit des Albums integriert ist. Zum einen begegnet wie schon in „Hallelujah“ auch hier „my nurse“⁴⁰, die Krankenschwester, die nun vom lyrischen Ich um Heilung gebeten wird und eben deshalb Züge von Susie Bick trägt, der Frau, für die und mit deren Hilfe Nick Cave nach etlichen Entziehungen dann letztlich erfolgreich von den Drogen loskam. Weiter gibt es die eben schon aufgezeigte Verbindung mit dem noch folgenden Song „O My Lord“ über die gleichlautenden Worte hier, die andeuten, dass die menschliche Hilfe zur Selbsthilfe nicht alles ist.

Bei dem 6. Song, „**God is in the House**“, handelt es sich auf den ersten vordergründigen Blick um den einzigen unpersönlichen Song des Albums, was sich schon daran zu zeigen scheint, dass in seinen vier Strophen die Perspektive eines lyrischen Wir eingenommen wird. Dieses Wir steht für die klein- und gutbürgerliche Gemeinschaft einer US-amerikanischen Kleinstadt⁴¹, die im Hinblick auf die Ansichten ihrer Bürger/innen und ihr Wertesystem, Abgrenzungsverhalten und Gottesbild dargestellt, charakterisiert und parodiert wird.

Insgesamt gesehen weist der Song eine überragende Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik, Gesang und Text auf. Sparsam instrumentiert, leise und bedächtig intoniert bis ganz zurückgenommen am Ende – so kommt der Song musikalisch daher. Besonders ausdifferenziert ist dabei der Gesang von Nick Cave, der äußerst prononciert, artikuliert und bedacht-sam phrasiert vorgetragen wird und damit dem geschilderten Inhalt, besonders dem Anspruch und der Intention der hinter dem lyrischen Wir stehenden Gruppe perfekt entspricht.

Inhaltlich beginnt der Song mit einem kurzen Rückblick sozusagen auf die Gründerzeit der beschriebenen Kleinstadt, wobei gleich einige der offensichtlichen Prinzipien und Prioritäten der frisch entstandenen kleinstädtischen Gemeinschaft auf den Punkt gebracht werden: Hier gebe es „no Place for crime“⁴² heißt es da. Und die notwendige ‚Sicherheit‘ wird betont, deren Gewährleistung dafür Sorge, dass es „No cause for worry“⁴³ gebe. Die kleine Kirche gehört von Anfang an dazu, die städtische ist also gleichzeitig auch eine religiöse, nämlich christliche Gemeinschaft mit, wie der weitere Song belegt, fundamentalistischem Gepräge. Diese Kirche ist natürlich ‚weiß gestrichen‘, in der Farbe der Reinheit und Unschuld. Auch in der Nacht geht es von Anfang an sicher und ruhig zu, denn die entscheidende Botschaft, derer man sich hier sicher ist, lautet: „God is in the house“⁴⁴.

Was damit passiert, ist evident: eine Identifizierung Gottes mit dieser kleinstädtischen Idylle, ihren Ansichten, Regularien und ihrer Ausrichtung. Diese Identifizierung kommt einer Domestizierung gleich, die den Anschein erweckt, die Anwesenheit Gottes inklusive aller damit verknüpfter Implikationen wie seinem Segen, Wohlwollen und Beistand sowie seiner Zustimmung zu den hiesigen menschlichen Maßstäben sei fixierbar und verfügbar. Bei

⁴⁰ AaO, 322, Z. 44.

⁴¹ Im Gespräch mit Amy Hanson lässt Nick Cave an dieser Identifizierung keinen Zweifel: Dieser Song sei entstanden „in America as my wife and I were driving around Arizona and Colorado on our honeymoon. The song was inspired by the people we met in the little towns we drove through. These people were very friendly, welcoming, and proud of the towns they lived in. I was very taken by that. But like anything, there was a darker side.“ A. Hanson, booklet NMSWP-CE, 8.

⁴² Cave, Complete Lyrics, 324, Z. 3f.

⁴³ AaO, Z. 12.

⁴⁴ AaO, Z. 10f. und 13 und auch Z. 23f. und 26 sowie 325, Z. 35f. und 38 und Z. 53.

dieser hybriden Attitüde geht es stets um die vermeintlich letztgültige Legitimation menschlich-politischer Prinzipien und Prioritäten. Das war zur Zeit des militärisch kulturprotestantischen Komplexes in der deutschen Kaiserzeit bis 1918 tendenziell nicht anders als hier.

Intertextuell interessant ist in diesem Kontext, dass Bob Dylan schon 1963 die hier evidente hybride Mentalität transkontinental ausholend politisch-plakativ auf den Punkt seines Songs mit dem bezeichnenden Titel „*With God on our Side*“⁴⁵ gebracht und gebrandmarkt hat. Nick Cave tut das hier auch, allerdings poetisch-parodistisch und auf der Ebene US-amerikanischen Kleinstadtlebens. Der differente Maßstab zwischen beiden Songs ändert aber nichts an der Ungeheuerlichkeit des Vorgangs an sich, Gott, den nach biblischem Zeugnis stets Unverfügbaren und Freien mit menschlichen Vorstellungen gleichsetzen zu wollen.

Die folgenden Strophen zwei bis vier des Songs markieren dann vorwiegend eine Demarkationslinie zwischen der groß(städtisch)en Welt da draußen und der kleinstädtischen Perspektive und Rangordnung. Hier wird deutlich, was im kleinstädtischen Kontext alles abgelehnt und bekämpft wird: Drogen(abhängige), Homosexuelle, Kriminelle und Unruhestifter, Betrunkene, Außenseiter und alle irgendwie anderen Menschen⁴⁶. Das alles wird der Großstadt zugeschanzt: „*That stuff is for the big cities*“⁴⁷. Demgegenüber wird auf die Schönheit der eigenen Kleinstadt verwiesen sowie auf die harte, aber faire Politik, die sogar Gleichberechtigung inkludiert und letztlich auf die Quasiinhaftierung Gottes in dieser Kleinstadt zurückzuführen ist: „*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*“⁴⁸.

Das Ganze ist – siehe die gerade zitierte Passage – nicht in jeder Beziehung schlecht oder unsympathisch. Es zeigt sich am Rande auch so etwas wie Sympathie des Autors gegenüber diesem Milieu und Bestreben. Lyn McCredden schreibt zu diesem Aspekt des Songs: „*But the performance... is moving. What is it we are moved by? It seems that at the point of highest political mockery there is pity and understanding even for the timid believers who act out of fear of an abject, violent world. All those ... are, like Cave, dreaming of a better world. Their failure, it seems, is that they will not let God out of the house. Boxed-in, tamed, homogenized and purified, their god presides over a quaking congregation.*“⁴⁹

Gleichwohl trägt die Szenerie absurd bis grotesk überspitzte Züge: die aus Sicherheitsgründen weißen Kätzchen und die Händchen haltende Gemeinschaft, die in den affirmativen Ausruf des Songtitels einstimmt: „*God is in the house*“, nicht ohne ein (den roten Faden des Albums durch das Zitat eines anderen Songtitels aufnehmendes) „*Hallelujah*“ anzuschließen.

Entscheidend für die Meinung, Intention und Theologie des Autors Nick Cave ist schließlich der Abschluss des Songs: „*Hallelujah God is in the house God is in the house Oh I wish He would come out God is in the house*“⁵⁰. Hier, wo ein Übergang

⁴⁵ Vgl. den Songtext auf: <http://www.bobdylan.com/songs/with-god-on-our-side> - aufgerufen am 06.12.2011.

⁴⁶ Besonders deutlich wird das jeweils zu Beginn von Strophe drei und vier. Vgl. dazu Cave, Complete Lyrics, 325, Z. 27ff. und 39ff.

⁴⁷ AaO, Z. 30.

⁴⁸ AaO, Z. 31 – 35.

⁴⁹ Lyn McCredden, 184.

⁵⁰ Seltsamerweise findet sich dieser Abschluss nicht in den „Complete Lyrics“, allerdings wird er deutlich hörbar gesungen und ist am Ende des Songtextes im Booklet der CD auch abgedruckt zu finden.

vom lyrischen Wir zum Ich stattfindet, wird deutlich: Letztlich ist dieser Song gar nicht unpersönlich. Denn hinter diesem Ich ist Nick Cave selber zu finden, der die vorher geschilderte Vereinnahmung Gottes offensichtlich kritisch beurteilt. Er wünscht sich, dass Gott das Haus dieses kleinstädtisch kleingeistigen Milieus verlassen möge. In diesem Wunsch schwingt mit:

1. Ein Ansatz biblisch orientierter Theologie, die Ernst macht mit der Unverfügbarkeit und Freiheit Gottes wie sie z.B. in 1. Kön 8, 27 und Röm 11, 32 – 36 akzentuiert wird.
2. Damit einhergehend die Ablehnung der zuvor beschriebenen Vereinnahmung und der damit versuchten Entmündigung, Verkleinerung und Entgöttlichung Gottes.
3. Schließlich auch eine Selbstpositionierung inmitten der Gegenkultur und –welt, die aus der kleinstädtischen Perspektive heraus abgelehnt und –gedrängt wird. „...*that very world is the one that Cave inhabits. That world of abjection and violence, of elusive erotic possibilities, of loved and degraded flesh... bodies forth the sacred.*“⁵¹

Der 7. Song des Albums, „**O My Lord**“, ist emotional, intensiv und bewegend. Er steigert sich musikalisch und inhaltlich hin zu einem furiosen Finale mit vollem Bändeinsatz und einer virtuosen Violine. Der verhaltene, fast intime Beginn mit zunächst nur der behutsam agierenden Gesangsstimme von Nick Cave und den langsam nacheinander einsetzenden Instrumenten korrespondiert dabei der persönlich familiären Szenerie der 1. Strophe. Hingegen erhebt die letzte Strophe das zuvor Geschilderte ins Grundsätzliche mit existentiell philosophisch theologischem Tiefgang in Korrespondenz zum musikalischen Crescendo.

Der Song besteht aus vier Strophen, deren erste und zweite sowie letzte jeweils in den stets gleichen Refrain einmünden. In der 1. Strophe erzählt das lyrische Ich, in dem mühelos Nick Cave selber mit seiner aktuellen Lebenssituation von 2000/2001 auszumachen ist, von einer zunächst harmlosen frühmorgendlichen Begebenheit im familiären Kontext: Der im lyrischen Ich erkennbare Mann will einen Spaziergang machen – womit eine intertextuelle Parallele zu dem früheren Song „*Hallelujah*“ besteht, die wieder sozusagen am roten Faden des Albums webt - , schaut nach seinen Kindern, die noch schlafen und nach seiner Frau, die jedoch wach ist und sanft seine Hand drückt. In diesem eigentlich harmlos-friedlichen Moment sieht er jedoch das ‚Damoklesschwert‘ über ihr schweben. Dieses unheilträchtige Symbol in diesem Kontext lässt sich als Hinweis auf die Fragilität von Leben, Liebe und Glück deuten, so dass der sich anschließende Gebetsruf des Refrains besonderen Sinn macht.

Dessen Rahmung besteht – wie schon in „*Fifteen Feet of Pure White Snow*“ - aus der jeweils dreimaligen Anrufung Gottes, einer Frage und einer Bitte. Die Frage „*How have I offended thee?*“⁵² hat ihren Grund in der Suche nach einem Kausalzusammenhang zwischen dem angedeuteten Negativgeschehen, dem Beter und Gott in der Spur des alttestamentlichen Theologumenons vom Tun-Ergehen-Zusammenhang. Allerdings hat sie auch eine klare Tendenz zur rhetorischen Frage. Die Bitte „*Wrap your tender arms around me*“⁵³ hingegen transzendiert diese letztlich müßige Spekulation der Frage mühelos mit ihrem flehentlichen Appell an Gottes väterlichen Beschützerinstinkt. Hier überschneiden und vermengen sich

⁵¹ Lyn McCredden, 184.

⁵² Cave, Complete Lyrics, 326, Z. 15 und auch 327, Z. 45 sowie 328, Z. 63.

⁵³ AaO, 326, Z. 16 und auch 327, Z. 46 sowie 328, Z. 64.

einmal mehr Agape und Eros, denn diese Bitte könnte sich genauso gut an eine Geliebte richten. Letztlich geht es mit dem Refrain intentional um eine Reaffirmation und Restitution der Gottesbeziehung des Beters. Das lyrische Ich braucht und bittet um Beistand und Nähe Gottes in Anbetracht von Unwägbarkeit und Gefährdung des Lebens.

In der 2. Strophe sieht sich das lyrische Ich dann mit einer aus dem Personalpronomen „*They*“⁵⁴ zu konkludierenden Menge konfrontiert, die ihn mit Vorwürfen und Anschuldigungen traktiert. Hier ist Nick Cave selber als Künstler zu erkennen, der von einer Fraktion enttäuschter Fans angegangen wird, die ihn verhöhnen und ihm Verrat an der eigenen Vergangenheit und vor allem wohl an ihrer Erwartungshaltung ihm gegenüber vorwerfen. Dies lässt an manche Reaktionen von Fans und Kritikern auf die zum Zeitpunkt ihres Erscheinens als ungewöhnlich geltenden Alben von Nick Cave and The Bad Seeds von 1990 und 1997 denken, an „*The Good Son*“ und „*The Boatman’s Call*“. Das lyrische Ich alias Nick Cave lässt diese Anfeindung nicht kalt. Vielmehr heißt es am Ende der Strophe in paralleler Formulierung zum ‚Damoklesschwert‘ am Ende der 1. Strophe „*For even I could see in the way they looked at me The spear of Destiny sticking right through me*“⁵⁵.

Dies setzt sich in der 3. Strophe fort und steigert sich noch mit geradezu surrealen Zügen: Beim Friseur wird er durch die Schaufensterscheibe beobachtet und angemacht – ein Vorgang, der die Entstehungssituation des Songs darstellt wie Nick Cave einräumt⁵⁶. Daraufhin sucht er auf allen Vieren das, was ihm von den Pseudofans vorher als Verlust vorgehalten wurde: den Grund, roten Faden oder ‚Plot‘ des Ganzen. Auch die Rückbesinnung auf seine Frau, die er anruft, endet desaströs mit ihrer Abwehr, so dass er zitternd und ungläubig zurückbleibt und sich quasi in die prinzipiellen Überlegungen der 4. Strophe hinüberrettet.

Dort spricht und singt er das „*you*“⁵⁷ seiner Zuhörer an, dem er zunächst vorsichtig-bedachtsame, aber ernsthaft strenge Gebete nahelegt. Die Begründung dafür „*For the tears that you are crying now Are just your answered prayers*“⁵⁸ ist zunächst kryptisch und kann unterschiedlich gedeutet werden: Sind Tränen das Ergebnis vergeblicher Gebete? Oder lässt Gott den Beter weinen, weil er ihm die Negativaspekte des Lebens nicht vorenthält, sondern offenbart? Oder sind die Tränen der Erkenntnis geschuldet, dass Gott kein Gebetserfüllungsautomat ist? Jedenfalls wird in dem eben zitierten Passus en passant konstatiert, dass Gebete beantwortet werden, sonst machte die Gleichsetzung von Tränen und „*answered prayers*“⁵⁹ keinen Sinn. Allerdings offensichtlich nicht stets und automatisch so, wie wir es gerne hätten.

Im Anschluss an diese theologische Betrachtung wechselt die Perspektive zu einem vereinnehmenden lyrischen Wir, womit die transindividuelle Validität der folgenden philosophischen Erkenntnis akzentuiert wird: Der oft als Aufstieg empfundene Gang des Lebens erweist sich eher als Abstieg in die Niederungen eines offensichtlich fremdbestimmten Daseins, wo an Schrauben gedreht wird und Hämmer, Nägel und Telekameras zum Einsatz kommen. Das

⁵⁴ AaO, 326, Z. 19ff und 24.

⁵⁵ AaO, Z. 29f.

⁵⁶ Siehe hierzu A. Hanson, booklet NMSWP-CE, 8.

⁵⁷ Cave, Complete Lyrics, 327, Z. 49, 51 und 55f.

⁵⁸ AaO, Z. 51f.

⁵⁹ Ebd.

Letztgenannte legt einen biographischen Zusammenhang nahe, ist es doch das berufliche Werkzeug sogenannter Paparazzi, zu deren Zielobjekten auch Nick Cave mit seiner Familie zählt. Diese Erklärung ließe dann auch die Hassäußerung vor dem abschließend inbrünstig erklingenden Refrain plausibel erscheinen.

Zusammengefasst offenbart sich in diesem Song die Fragilität und Gefährdung des Lebens im persönlich individuellen, beruflichen wie übergeordnet allgemeinen Zusammenhang. Diese Fragilität gilt es wahr- und ernst zu nehmen sowie auszuhalten. Und es ist im Duktus dieses Songs gesprochen offensichtlich gut, sie vor Gott zu bringen oder Gott über ihr anzurufen. Denn die theologische Erkenntnis und das glaubensmäßige Erfassen des Lebens in der Relation coram deo hilft offenbar, es anzunehmen und zu leben, zumal das Bewusstsein dieser Relation zu der das Leben tragenden Innigkeit der Gottesbeziehung werden kann, die sich in der Gebetsbitte dieses Songs zeigt: „*Wrap your tender arms around me* *O Lord*
O Lord *O My Lord*“⁶⁰.

Der vorletzte Song des Albums, „**Gates to the Garden**“, ist auch in theologischer Hinsicht wieder interessant und aufschlussreich.

Es handelt sich um einen langsamen, ruhigen Song, stimmungsvoll romantisch, melancholisch, nachdenklich und sehnsuchtsvoll. Die Musik fließt bedächtig wirkend dahin und korrespondiert so mit der Gesangsdarbietung, die beim inhaltlichen Höhepunkt des Songs in der 4. Strophe zum Sprechgesang wird. Gleichzeitig korrespondiert die Musik mit ihrem etwas schleppend daherkommenden Tempo mit dem nachdenklichen Inhalt und Ton des Songs.

Strukturell gesehen besteht der Song aus vier Strophen und einem Refrain, der nach der 2. Strophe und am Ende des Songs positioniert ist. Ein besonderer Akzent liegt jeweils auf dem Anfang der Schlusszeile jeder Strophe, da hier stets eine multiple Repetition stattfindet, womit z.B. in der 3. Strophe die Lebendigkeit der Geliebten besonders betont wird.

Das Personaltableau des Songs umfasst das lyrische Ich, seine Frau bzw. Geliebte, einige begrabene Tote sowie, zumindest angesprochen oder erwähnt, Engel, Heilige und Gott.

Der Ort des Songs ist der Kirchhof einer Kathedrale – mit dem 1981er Albumtitel von George Harrison gesagt: „*Somewhere in England*“, der offensichtlich gleichzeitig als Friedhof dient. Dorthin zieht es den Erzähler bei einem Spaziergang, womit einmal mehr ein roter Faden des Albums aufgenommen wird⁶¹. Er setzt sich mit dem Rücken zu den titelgebenden Eingangstoren dieses Kirchgartens und Friedhofes nieder und kommt ins Nachdenken über die hier begrabenen Menschen und ihre Schicksale. Dabei belegen zwei Zeilen des Songs, dass es sich bei diesem Kirchhof und –garten zumindest auch um einen Friedhof handelt⁶², ein Faktum, das Lyn McCredden bei ihrer Kurzinterpretation dieses Songs komplett übersieht, was sie zu der Fehleinschätzung führt, dieser Song beschreibe eine geradezu gespens-

⁶⁰ AaO, 326, Z. 16ff. und 327, Z. 46ff. sowie 328, Z. 64ff.

⁶¹ Vgl. hierzu die beiden vorherigen Songs des Albums „*Hallelujah*“ und „*O My Lord*“ und meine Ausführungen dazu weiter oben in diesem Kapitel.

⁶² Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 334, Z. 8: „*Assorted boxes of ordinary bones*“, womit eindeutig auf Särge und Leichen hingedeutet wird und aaO, Z. 22: „*And leave the dead beneath the ground so cold*“, was den Friedhof selber klar in den Fokus rückt.

tische Welt, bevölkert durch die zu Beginn der 2. Strophe benannten Menschen, die jedoch der Fantasie des Erzählers über die dort faktisch begrabenen Menschen entstammen⁶³.

An diesem morbiden Ort von Trauer und Totengedenken wünscht sich der Erzähler ein Treffen mit seiner Geliebten, deren Epiphanie diesem Ort quasi neues Leben einhaucht, wenn es heißt: „*I turn to find you waiting there for me In sunlight and I see the way you breathe Alive and leaning on the gates of the garden*“⁶⁴. Diese Lebendigkeit seiner Liebsten und dieses Leben ihrer Liebe führt ihn schließlich zu dem Entschluss, diesen altertümlichen Ort des Kirch- und Friedhofs zu verlassen und zwar mit dieser Deklaration und Selbstaufforderung: „*Leave these ancient places to the angels Let the saints attend to the keeping of their cathedrals And leave the dead beneath the ground so cold*“⁶⁵.

Entscheidend ist dabei die Begründung für diese Erklärung und Aufforderung: „*For God is in this hand that I hold*“⁶⁶. Wenn somit die Berührung seiner Liebsten, die taktile Vergewisserung ihrer Gegenwart transparent ist für die darin gleichzeitig zu erspürende Gegenwart Gottes, dann passiert hiermit einiges:

Es überschneiden und vermengen sich erneut die beiden Dimensionen und Lebens- sowie Erfahrungsbereiche von Agape und Eros, Glaube und Liebe, Spiritualität und Erotik.

Dann lassen sich zwei intertextuell aufschlussreiche Parallelen erkennen: Zum einen das hier eventuell angedeutete Mt 22, 32b, wo Jesus im Kontext eines Disputs über die Auferstehung sagt: „*Gott ist nicht ein Gott der Toten, sondern der Lebenden.*“ Auch hier liegt eine Abgrenzung Gottes vom Tod vor, der aufgrund der Auferstehung kein Thema mehr ist⁶⁷. Weiter die Parallele zu „*Lime Tree Arbour*“, dem 2. Song des Vorgängeralbums, wo die manuelle Berührung und Selbstvergewisserung des Liebespaares ebenfalls transparent wird für das Empfinden, dass Gott seine schützende Hand über den Erzähler hält⁶⁸.

Im Gegensatz zum Setting des Songs und seines Ortes mit seiner morbidentertümlichen Atmosphäre ist Leben, die Verheißung und Erfahrung von Lebendigkeit in der Geliebten. In ihr, durch sie (hindurch) wird dann auch Gott greifbar im Sinne von spür- und erlebbar. So überlappen und vermischen sich hier einmal mehr das Göttliche und das Menschliche, wobei sich Nick Cave darum bemüht, die Transparenz des einen für das andere zu erspüren und zu artikulieren, es kunstvoll kundzutun.

Schließlich: Die Überschneidung und Interdependenz von Menschlichem und Göttlichem, das Gewahr werden der Transzendenz in der Immanenz, des Heiligen im Profanen bei Nick Cave ist auch ein Beleg für die explizit inkarnatorische Ausrichtung und Profilierung seiner spannenden Theologie, auf die sich der theologisch christologische Grundsatz anwenden lässt: Von Gott reden heißt vom Menschen reden.

„***Darker With the Day***“, der das Album beschließende Song, kommt wie eine melancholisch-sehnsuchtsvolle, jedoch um die drohende Vergeblichkeit ihres Mühens wissende Suchbewe-

⁶³ Vgl. Lyn McCredden, 182.

⁶⁴ Cave, Complete Lyrics, 334, Z. 17ff.

⁶⁵ AaO, Z. 20ff.

⁶⁶ AaO, Z. 23.

⁶⁷ Hier sei auch auf das entsprechende Ich-bin-Wort des johanneischen Jesus aus Joh 11, 25f. verwiesen.

⁶⁸ Vgl. dazu meine Analyse dieses Songs in Kap. 2.3.5 dieser Arbeit.

gung daher. Der musikalisch getragene, sonore Song versammelt noch einmal die großen Themen dieses Albums und Künstlers: Sehnsucht und Verzweiflung, Skepsis und Spiritualität, Suche, Verlangen und Vergeblichkeit, Schmerz und Verlust.

Die jetzt finale Arbeit am roten Faden des Albums zeigt sich an drei Stellen des Songs:

1. Wie in „*Hallelujah*“, „*O My Lord*“ und „*Gates to the Garden*“ unternimmt das lyrische Ich auch hier einen Spaziergang, allerdings ohne eine rechte Zielangabe, abgesehen davon, dass es einen Abschluss sucht: „*I was looking for an end to this, for some kind of closure*“⁶⁹ und von Sehnsucht getrieben wird, deren Zielpunkt er aber selber nicht zu spezifizieren vermag: „*I come and go Full of a longing for something I do not know*“⁷⁰.
2. Hier begegnet, wie bereits in „*O My Lord*“, ebenfalls eine öffentliche Anteilnahme am Leben des lyrischen Ichs alias Nick Cave, wie die 1. Strophe des Songs belegt⁷¹.
3. In der letzten Strophe sieht das lyrische Ich seinen Vater „*slumped in the deepening snow*“⁷² sitzen, womit schon in Strophe acht, aber auch hier in der 9., eine surreal anmutende Szenerie verknüpft ist. Beides erinnert an „*Fifteen Feet of Pure White Snow*“.

Strukturell gesehen setzt sich der Song aus neun Strophen und einem dreimal begegnenden Refrain zusammen. Dieser findet sich nach der 4. und vor sowie nach der 9. Strophe.

Der Refrain verdeutlicht dabei die Ausgangssituation des Songs: Das lyrische Ich ist offensichtlich von seiner Liebsten verlassen worden und schaut sich nun selber, seinem wie dem Leben überhaupt dabei zu, wie es von Tag zu Tag dunkler wird. Vor diesem schmerzhaften Hintergrund beschließt der Erzähler, einen finalen (Spazier)Gang zu unternehmen, bei dem er in Anbetracht ihn beobachtender Nachbarn zunächst darüber nachsinnt, was öffentliche Wahrnehmung und Beobachtung mit Menschen anstellt.

Dann stoppt er an einer Kirche, in der er sich eine Pause gönnt, „*seeking the presence of a God*“⁷³, wofür er in einem dort offenbar ausliegenden Buch blättert. Darin findet er Abbildungen, die wie das Lamm in einer Blutlache die soteriologische Funktion Christi bzw. speziell seines Kreuzestodes illustrieren.

Wieder auf der Straße sinniert er über Gut und Böse und das Destruktionspotential der Gleichgültigkeit. Er beschreibt das Panoptikum der Menschen auf der Straße, die ihn mit ihrer Ignoranz und ihrem offenkundigen Materialismus abstoßen. In starkem Kontrast dazu steht die Schilderung der versteckt beobachteten, anmutig schönen Geliebten, umgeben von Blumen in ihrem Garten.

Doch die Welt da draußen geht ignorant ungestört weiter ihren Gang. Und nur der Erzähler, das lyrische Ich, scheint die Surrealität der Szenerie wahrzunehmen: „*Great cracks appear in the pavement, the earth yawns Bored and disgusted, to do us down*“⁷⁴.

Und was bleibt bei und in alledem?

Es bleiben Schmerz und Klage über den Verlust der Geliebten, wie die Konzentration des Refrains am Ende des Songs belegt.

⁶⁹ Cave, Complete Lyrics, 336, Z. 6.

⁷⁰ AaO, 337, Z. 48f.

⁷¹ Vgl. aaO, 336, Z. 1 – 5.

⁷² AaO, 337, Z. 50.

⁷³ AaO, 336, Z. 16.

⁷⁴ AaO, 337, Z. 40f.

Weiter bleibt die Sehnsucht, auch wenn sie keinen konkret benennbaren Zielpunkt mehr hat. Somit ist die Sehnsucht ein Wert an und für sich, zielt sie doch auf jeden Fall auf einen Mehrwert ab, der im Song im Gegenüber zu dem implizierten Materialismus⁷⁵ aufblitzt. Gleichzeitig hat die Sehnsucht, wo sie auf einen solchen Mehrwert abzielt, stets auch einen Transzendenzcharakter.

Sodann bleibt das lyrische Ich, bleibt wohl auch Nick Cave und der Mensch schlechthin ein Suchender, wie gerade die Schlusszeile des Songs direkt vor dem letzten Refrain anzeigt: „*As I search, in and out, above, about, below*“⁷⁶.

Schließlich: Es gibt Anhaltspunkte dafür, wie und wo die sehnsuchtsvolle Suchbewegung Nahrung, Zielpunkte, sie (unter)fütternde Bilder finden kann. Dafür stehen die Kirche und der Garten im Song. Die Kirche bietet dabei Anhaltspunkte für die spirituelle Sehnsucht in der christlichen Tradition. Der Garten hingegen zeigt: Die Geliebte ist zumindest nicht aus der Welt, nicht gänzlich verschwunden.

Insgesamt gesehen gilt: Die Sehnsucht bleibt, die Suche geht weiter, allem Schmerz, allem Verlust zum Trotz. Und auch, wenn Anhaltspunkte keine einfachen, stets befriedigenden oder fertigen Antworten sind, so lohnen sie unter Umständen doch einen weiteren Blick.

Von den während der Aufnahmen zu „*No More Shall We Part*“ zusätzlich entstandenen vier Songs, die alle über die 2005 erschienene Kompilation „*B-Sides & Rarities*“ zugänglich und deren Texte in den „*Complete Lyrics*“ enthalten sind, ist zunächst der 2. Song mit dem Titel „**A Grief Came Riding**“ auch hinsichtlich unserer Fragestellung relevant. Es handelt sich um einen getragenen melancholischen Song, der *expressis verbis* Betrübnis und Schwermut thematisiert. Die Intensität der Gesangsdarbietung von Nick Cave steigert sich dabei zum jeweiligen Strophenende hin und erreicht ihren Höhepunkt in der 2. Strophe, wo das lyrische Ich nach der persönlicher geprägten 1. Strophe über allgemein menschliche Betrübnis und ihre Ursachen nachdenkt.

Der Song weist eine klare Dreiteilung auf: In der 1. Strophe beschreibt das lyrische Ich, wie es am Ufer der Themse in London sitzend plötzlich von Betrübnis bzw. Trauer befallen wird, die quasi mit dem Wind herbei schwebt und sich in ihm einnistet. Die Kombination von Wind und Kummer akzentuiert dabei die Dynamik, mit der Kummer, Gram, Betrübnis über einen Menschen kommen können und die Kontingenz, also auch Unwägbarkeit dieses Geschehens. Mit dieser Betrübnis in sich denkt der Erzähler über die Entwicklung seines Lebens seit seiner Hochzeit nach, mit der die Liebe von der puren Emotion zum ‚Gelöbniß‘ wurde: „*I began thinking about our wedding day And how love was a vow*“⁷⁷. Dabei zeigt sich erneut eine klare Identität von lyrischem Ich und dem Autor Nick Cave mit seiner Lebenssituation zur Zeit der Entstehung dieses Songs: frisch verheiratet und in London lebend.

Gleichzeitig ist dieser Song eine intertextuelle Parallele zu dem Song „*The Sorrowful Wife*“ von „*No More Shall We Part*“. Geht es dort um die Betrübnis seiner frisch vermählten Gattin, so hier um seine eigene. Beide Songs thematisieren vom Ansatz bei einem der beiden

⁷⁵ Vgl. dazu die 6. Strophe, aaO, Z. 30 - 33.

⁷⁶ AaO, Z. 51.

⁷⁷ Cave, Complete Lyrics, 341, Z. 5f.

Partner her die (eheliche) Gemeinschaft und Perspektive beider, was sich im Falle des hier behandelten Songs an der Verwendung des lyrischen Wir in der 1. Strophe zeigt.

Im Anschluss an die betrübliche Betrachtung seines ehelichen Lebens denkt der Erzähler über London nach. Dabei lässt er, wohl auch in Erinnerung an die schwierige erste Zeit in London mit seiner früheren Band The Birthday Party Anfang der 1980er Jahre, kein gutes Haar an dieser Kapitale und ihrem Fluss, der – man beachte den hier wieder aufblitzenden schwarzen Humor Nick Caves – nicht mal für seinen Suizid taugt, so dreckig wie er ist: „*And if the Thames wasn't so filthy I'd jump in the river and drown*“⁷⁸. Diese, wie alle drei Strophen beschließend, wendet er sich dann direkt an seine Frau, deren Angst und Sorge in Anbetracht seines Grams er mit dem Trosthinweis zu zerstreuen sucht, er denke lediglich laut.

In der 2. Strophe wird dann der Bogen vom Persönlichen zum eher Allgemeineren geschlagen. Der Erzähler denkt über den ‚Wind der Betrübnis‘ nach, der über die Menschen kommen und sie behelligen kann, sie z.B. aus dem Ehebett auf die Couch eines Psychiaters wehen und treiben kann. Er beobachtet weiter, wie zahlreiche Menschen eine alte Brücke über die Themse überqueren, und sinniert darüber, wohin sie wohl zurückkehren mögen: „*Leaving or returning home To their failures, to their boredoms To their husbands and their wives Who are carving them up for dinner Before they even arrive*“⁷⁹. Dabei geraten die Routine und Langeweile des ehelichen Alltagslebens sowie die biographischen Misserfolge generell in den Blick, bevor er sich wieder der Besänftigung seiner Frau zuwendet.

In der kurzen, den Song beschließenden 3. Strophe zeigt er seiner offenbar neben ihm auf der Bank am Flussufer sitzenden Frau den direkt unter der Wasseroberfläche auszumachenden ‚Erlöser der Menschheit‘, der dort mitten unter Fischen und Fröschen seine letzte Ruhestätte gefunden habe. Direkt anschließend kommt noch ein letztes Mal die persönliche Ansprache an die Ehefrau unter Verwendung der bekannten Trostformel.

Das hier von Nick Cave benutzte, surreale Bild vom Menschheitserlöser unter Wasser wirkt kryptisch bis verstörend und ist nur schwer zu interpretieren. Zunächst ist klar, dass der Ausdruck „*Saviour*“ gleich Erlöser, mit seiner biblisch-theologischen Herkunft – wofür ich nur auf Hiob 19, 25 und 1. Kor 1, 30 verweise – deutlich anzeigt, dass hier Christus gemeint und im Blick ist. Dieser Christus ist jedenfalls in der Nähe des Erzählers. Diese räumliche Nähe könnte dabei als Zeichen seiner quasi auch inhaltlichen Nähe verstanden werden. Dann würde dieses Bild das implizieren, was Nick Cave in „*The Mercy Seat*“ von 1989 so auf den Punkt bringt: „*And God is never far away*“⁸⁰. Auf diesen Song und sein schwermütig-betrübliches Sujet angewandt hieße das dann: Christus (und oder Gott) ist auch und gerade dann nicht fern, wenn sich das Leben von seiner Schattenseite, seinen negativen Facetten her zeigt, nicht mal dann, wenn ein Suizid droht oder geschieht. Es lässt sich aber auch nicht bestreiten, dass dieses seltsame Bild des Erlösers mit seiner Unterwasserruhestätte auch die Surrealität des Erlösungsgeschehens im christlichen Sinne implizieren könnte, wobei diese

⁷⁸ AaO, Z. 15f.

⁷⁹ AaO, 341, Z. 30f. und 342, Z. 32ff.

⁸⁰ AaO, 138, Z. 45.

Surrealität ein Hinweis darauf sein kann, dass das christologische Erlösungsgeschehen innerweltlich immanent nicht erklärbar bzw. logisch nachvollziehbar ist.

Der nächste Ergänzungssong mit dem Titel „**A Good, Good Day**“ ist eine fröhlich und beschwingt daherkommende Uptempo-Nummer, deren Titel Programm ist. Nachdem in „*A Grief Came Riding*“ die Tiefen der Betrübnis ausgelotet wurden, repräsentiert dieser Song quasi das Pendant dazu am entgegengesetzten Ende der Stimmungsskala. Dass in beiden Songs auch theologische Implikationen enthalten sind, zeigt erneut den spannend ganzheitlichen Ansatz und Charakter von Nick Caves Theologie, die nicht exklusiv mit einem Aspekt oder wenigen Facetten des Menschseins, sondern mit der spannend spannungsvollen Ganzheit und Fülle des menschlichen Lebens verknüpft ist.

Der Song gliedert sich in drei Strophen, in deren Verlauf immer wieder der titelgebende, frei übersetzt ‚sehr gute Tag‘ benannt, konstatiert, besungen und beschworen wird.

In der 1. Strophe lenkt das lyrische Ich den Fokus seiner unbändigen Freude vom perfekt passenden guten Wetter auf die Ankunft seiner Geliebten mit Namen „*Mary*“, deren Epiphanie den Tag zu einem Festtag macht. Sie gibt dem Erzähler, ihrem Geliebten, ein Hochgefühl von gegenwartsbezogenem Glück und freudiger Erfüllung, das ihn den Atem anhalten lässt, um diesen Moment einzufrieren: „*There can be times When all things Come together And for a moment Under a clear sky You can believe You hold your breath For this moment But do not breathe*“⁸¹.

In der 2. Strophe wird Marys Ankunft noch konkreter: sie ist schon im Haus, auf der Treppe nach oben und er kann sein Glück kaum fassen. Dies Glück ist so groß, dass er sie als ‚Antwort auf all seine Gebete‘ empfindet und titulierte, dass er alles Leid, alle Tränen beiseiteschieben und auch seinen Glauben auf sie fokussieren kann. Von daher ist Gott, der Gott, der Gebete hört und erhört, auch hier beteiligt. So, wie salopp gesagt wird: Dich schickt der Himmel, so empfindet und artikuliert es der Erzähler hier. Damit werden Liebe und Glaube wieder in Beziehung zueinander gesetzt. Dies geht so weit, dass die Geliebte auch zum Objekt des Glaubens werden kann: „*‘Cause I can believe In the one that is standing in front of me*“⁸². Damit erreicht das spannende Wechselspiel von Liebe und Glaube seinen Höhepunkt in diesem Song, denn hier werden die in Nick Caves Werk ohnehin nicht trennscharfen Grenzen zwischen beiden Bereichen, Ebenen, Dimensionen weiter verwischt.

Die Ankunft der Geliebten vollzieht sich dann endgültig in der 3. Strophe wie es der deutlich sexuelle Kontext in Z. 44 belegt. Damit kommt es auf das Ganze des Songs bezogen erneut zu der für Nick Cave so typischen Vermengung von Erotik und Spiritualität. Denn sie, deren ‚Brüste‘ ihn weiter diesem sehr guten Tag huldigen lassen, ist ja nach wie vor die personifizierte Antwort auf seine Gebete. Gleichzeitig wird hier, die entsprechende Tendenz der 1. Strophe aufnehmend und verstärkend, der Gegenwartsbezug des Heils und Glücks erneut akzentuiert: „*‘Cause right now for this moment I will for ever be standing next to her On this good day, yeah*“⁸³.

⁸¹ AaO, 343, Z. 9 – 17.

⁸² AaO, 344, Z. 38f.

⁸³ AaO, Z. 69ff.

Zwei intertextuelle Parallelen beziehen sich auf andere Songs von Nick Cave: 1. „*She is the answer to all of my prayers*“⁸⁴ erinnert an die ähnliche Formulierung im 7. Song des Albums „*O My Lord*“, wo allerdings den Tränen die Rolle der beantworteten Gebete zukommt: „*For the tears that you are crying now Are just your answered prayers*“⁸⁵. Die Synopse beider Stellen darf dabei als weiterer Hinweis für den spannend-ganzheitlich theologischen Ansatz von Nick Cave wie oben beschrieben gewertet werden.

2. Zu Beginn der 3. Strophe zitiert Nick Cave sich selbst und weist auch expressis verbis augenzwinkernd darauf hin: „*See her breasts how they rise and fall... And she knows I've used that line before*“⁸⁶, womit er fast wörtlich den entsprechenden Passus aus seinem früheren Song „*Hard on for Love*“⁸⁷ zitiert und bewusst darauf anspielt. So verdeutlicht er zweierlei: Zum einen, dass auch hinter und in dem lyrischen Ich dieses späteren der beiden Songs deutlich die Person Nick Cave erkennbar ist. Und zum anderen, dass dieser Song quasi in der Tradition des zitierten Songs steht, der auf höchst bemerkenswerte und eigenwillige Weise Erotik und christliche Spiritualität verbindet.

„***Bless His Ever-Loving Heart***“ heißt der den Songzyklus des Albums beschließende Ergänzungssong, der musikalisch wie inhaltlich einige der Tendenzen und Themen dieses Albums zusammenfasst, jedoch nicht ohne eigenständige Ergänzung und Fokussierung.

In musikalischer Hinsicht gibt es einen zugleich verhaltenen wie eindringlichen, sparsam instrumentierten wie punktgenau phrasierten und intonierten Beginn. In der Mitte des Songs, zu Beginn der 4. von sechs Strophen, gibt es dann – wie ja auch bei den beiden Songs „*Fifteen Feet of Pure White Snow*“ und „*The Sorrowful Wife*“ – eine deutliche Intensitätssteigerung von Musik und Gesang: Die Quantität und lautstarke Intensität der eingesetzten Instrumente ist vernehmbar gesteigert und auch der Gesang ist hier noch intensiver, nicht zuletzt durch den Einsatz des für dieses Album so typischen weiblichen Hintergrundgesanges.

Strukturell weist der Song sechs Strophen auf, deren 2. und 4. einen abweichenden Aufbau erkennen lassen. Exceptionell ist zudem, dass dies der einzige Song dieses Zyklus ist, der kein lyrisches Ich und auch kein solches Wir vorweist. Stattdessen steht ein angesprochenes Du im Vordergrund, das bewusst unkonkret und so allgemein menschlich bleibt.

Dieses Du wird mit der den Song rahmenden und darüber hinaus noch dreimal im Verlauf des Songs repetierten Titelzeile aufgefordert: „*Bless His Ever-Loving Heart*“⁸⁸. Eine Variation dieser Aufforderung findet sich außerdem in der ebenfalls appellativen Aussage: „*Hold His Ever-Loving Hand*“⁸⁹, die dreimal begegnet.

Der kausal damit verknüpfte Hintergrund für diese Aufforderungen wird in den Strophen des Songs allgemein, aber deutlich illustriert: Es geht um die den Songzyklus dieses Hochzeitsalbums aus der naiven Romantik des Zaubers von Verliebtheit heraushebende Thematik des Blues, also der Schattenseiten des Lebens, die in zahlreichen Formulierungen

⁸⁴ AaO, 343, Z. 26.

⁸⁵ AaO, 327, Z. 51f.

⁸⁶ AaO, 344, Z. 44 und 46.

⁸⁷ Der Song findet sich aaO, 129f. und der zitierte Passus dort in den Zeilen 32 – 35 sowie 45f.

⁸⁸ AaO, 345, Z. 1, 4, 20, 23 und 27.

⁸⁹ AaO, Z. 10, 13 und 24.

des Songs anklingen, wie z.B.: „*And when you're feeling low ... And when there is no place left to go*“⁹⁰. Vor diesem Betrübnis und Kummer benennenden Hintergrund ergeht die doppelte Aufforderung: „*Bless His Ever-Loving Heart*“ und: „*Hold His Ever-Loving Hand*“. Was ist damit im Blick und intendiert?

Zunächst lassen das durchgängig großgeschriebene „*He*“ und „*His*“ zusammen mit dem Kontext des Songs, Albums wie Gesamtwerkes von Nick Cave keinen Zweifel daran, dass hier Gott gemeint ist.

Dann lässt sich die Titelformulierung mit ihrer biblisch anmutenden Wortwahl so verstehen: Wenn hier der Mensch aufgefordert wird, das als ‚ewig liebend‘ charakterisierte ‚Herz‘ Gottes zu segnen, so ist zunächst bemerkenswert, dass hier quasi ein Rollentausch und Funktionswechsel stattfindet: Der Segen und das Segnen wird biblisch gesehen nicht exklusiv, aber primär auf Gott als Urheber und Akteur bezogen. Hier jedoch soll der Mensch Gott(es Herz) segnen. Auf der anderen Seite redet die Bibel viel vom Herz des Menschen, aber nicht vom Herz Gottes, so anthropomorph viele ihrer im Wortsinn theologischen Aussagen auch ausfallen. Versteht man das Herz im biblischen Sinne korrekt als Zentrum des Personseins und das nicht nur in emotionaler Hinsicht, so ist mit dem ‚ewig liebenden Herz‘ Gottes seine Motivation, Mitte und Intention dem Menschen gegenüber im Fokus.

Vor diesem biblischen Hintergrund deutet Nick Caves Titel- und Refrainformulierung an: Wenn Gott in seinem innersten Kern, da, wo sich sein Gottsein konzentriert und entscheidet, nichts anderes als ewige Liebe ist, dann kann kein menschlicher Blues daran etwas ändern, dann sind Leiden, Not und Betrübnis des Menschen letztlich sekundär in komparativer Relation zu diesem Zentrum und Primärziel Gottes, so dominant sie aus menschlicher Perspektive auch sein mögen. Das Segnen dieses ewig liebenden Herzens Gottes meint dann, dies wahrzunehmen und weiterzugeben.

Gottes ‚ewig liebende Hand‘ steht demgegenüber für sein Tun und handfestes Handeln an Mensch und Welt, das in Offb 21, 4 in eschatologischer Heilsperspektive so gekennzeichnet wird: „*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...*“. Diese Hand dieses so beschriebenen Gottes gilt es festzuhalten, womit das Festhalten dieses Gottes mit seiner Bestands- und Liebesverheißung in den Blick kommt. Festhalten heißt dabei: nicht loslassen, auch nicht in Krisenzeiten, wenn der Blues niederdrückt.

Drei weitere Formulierungen und die damit zum Ausdruck kommenden Inhalte sind abschließend noch in den Blick zu rücken:

1. „*What you do is what you are*“⁹¹ heißt es in der 5. Strophe. Interessant ist hier zunächst, was nicht gesagt wird, nämlich weder frei nach René Descartes: Du bist, weil du denkst. Noch nach der Melodie des Materialismus: Du bist, was du hast. Das hier Gesagte lässt sich auf der Basis des eben Erläuterten vielmehr so verstehen: Wenn du segnest, bist du ein Segnender; einer, der Segen und Heil weitergibt und so selber zum Segen wird.

⁹⁰ AaO, Z. 14 und 17.

⁹¹ AaO, Z. 21.

2. „*Only He knows who you are*“⁹². Damit wird intertextuell auf die biblische Traditionslinie angespielt, der zufolge in Gottes liebevoller Allwissenheit auch die Kenntnis des Menschen bis hinein in seine tiefsten Freuden, Leiden und Beweggründe eingeschlossen ist. Entscheidend ist dabei, dass Gottes Kenntnis des ganzen und gleichsam nackten Menschen stets das Kennen und Wissen der Liebe ist. Pars pro toto sei dafür Ps 44, 22 angeführt: *„Er kennt ja unsres Herzens Grund“*.
3. „*He may seem so very far*“⁹³. Der Blues hat theologisch gesehen nicht im Letzten, aber im Vorletzten seine Berechtigung. Dies offensichtlich auch deshalb, weil Gott manchmal bis oft fern oder abwesend zu sein scheint. Dass aber auch Gottes Fern-Sein zu seinem Gottsein gehört, nichts daran ändert so wenig wie an Vorrang und Letztgültigkeit seiner Liebe, das zeigt auf seine Art z.B. Jer 23, 23f., eine intertextuelle Parallele zu dieser Formulierung im Song, die im Kontext der Auseinandersetzung mit dem Phänomen und Problemkomplex der falschen Prophetie zu dieser Aussage kommt: *„Bin ich nur ein Gott, der nahe ist, spricht der HERR, und nicht auch ein Gott, der ferne ist? Meinst du, dass sich jemand so heimlich verbergen könne, dass ich ihn nicht sehe?, spricht der HERR. Bin ich es nicht, der Himmel und Erde erfüllt?, spricht der HERR.“*

So hält dieser abschließende Song zusammengefasst fest, dass es für die Betrübnis im (Alltags)Leben und Leiden, kurz den Blues, ein Therapeutikum gibt, das sich aus der gelebten Verbindung mit Gott ergibt. Denn das Festhalten an Ihm, die segensreiche Verknüpfung mit seinem Herzen voller Liebe schenkt Trost und Hoffnung gerade im Angesicht von Leiden und Betrübnis. Die Relation zu Gott, das Ihn-nicht-Loslassen, ist somit das Entscheidende. Deshalb wird Nick Cave in den Songs dieses Albums nicht müde, den Gottesbezug variabel einzutragen und variantenreich zu akzentuieren.

In der Ergebniszusammenfassung zeigt sich im Hinblick auf den Songzyklus dieses Albums generell ein Doppeltes: Zunächst die komplexe Sicht auf den Gegenstand Liebe, Heirat und Ehe in Verbindung mit dem Themenbereich Gott und Glaube, wobei sich Liebe und Glaube wechselseitig bedingen und steigern und der Aspekt des (all)täglichen Lebens besondere Berücksichtigung findet. Und dann das Nachdenken über die Relation von Gott und Mensch unter Berücksichtigung auch ihres Verhältnisses im biblischen Sinne.

Im Eröffnungssong spielen neben dem gerade erwähnten Punkt das selbstverständliche Rechnen mit Gott auch in seiner Eigenschaft und Funktion als Schöpfer eine zentrale Rolle sowie die Realität des Leidens als Herausforderung für das Denken, Leben und Glauben.

Der Titelsong betont dann in theologischer Perspektive diese zwei Aspekte: 1. In Anbetracht der realistischen Möglichkeit des Scheiterns von Beziehungen und Ehen spielt der hoffnungsvolle Glaube an Gottes Unterstützung und Beistand eine entscheidende Rolle für das Gelingen von Partnerschaft. 2. Die Eheschließung führt zudem zu einem Nachdenken über die Dialektik der Freiheit als solche in Bindung und Verantwortung und zu einer Bejahung der Freiheit zur Verantwortung und Liebe, womit paulinische Aussagen anklingen.

⁹² AaO, Z. 2.

⁹³ AaO, Z. 3.

Im Duktus des oben benannten 2. Gedankens deutet der Song „*Hallelujah*“ an: Das Leben vollzieht sich coram deo. Es ist vor Ihn zu bringen, gerade auch angesichts schwieriger Entscheidungen. Mit Gott ist zu rechnen, unter Umständen sogar mit seinem Einspruch.

Die Überschneidung und Vermengung der spannend nebeneinander stehenden und verbundenen Ebenen und Dimensionen von Liebe und Glaube prägt den Song „*Love Letter*“. Der ‚Liebesbrief‘ erscheint dementsprechend auch als Gebet an die Angebetete. Und es wird unterstrichen, dass die Gebetsbitte um Gottes Beistand und Segen zum menschlichen Bemühen dazukommen muss. Dies weist auf einen vom Menschen her notwendigen Synergieeffekt hin, insofern er auf Gottes Unterstützung und Segen angewiesen ist und bleibt.

Auch in „*Fifteen Feet of Pure White Snow*“ geht es um einen notwendigen Synergieeffekt, diesmal um den von Gebet in Richtung Gott und eigener, menschlicher Aktivität für den Abschied von der Droge.

Der Song „*God is in the House*“ stellt den im wahren Sinne des Wortes *theologischen* Höhepunkt des Albums dar, insofern hier ein indirektes Plädoyer für die Freiheit und Unverfügbarkeit Gottes erfolgt. Dies geschieht in der Form des poetisch-parodistischen Protests gegen die menschliche Vereinnahmung Gottes, gegen seine Identifizierung mit menschlichen Maßstäben und Ansichten und seiner damit einhergehenden Domestizierung.

In „*O My Lord*“ erfolgt des Weiteren die Bitte um Gottes Beistand und Nähe angesichts der mannigfachen Unwägbarkeit, Fragilität und Gefährdung des Lebens.

„*A Good, Good Day*“ erhellt sodann den ganzheitlich spannenden Charakter von Nick Caves Theologie, die sich zu Betrübnis wie freudigem Überschwang des menschlichen Daseins in Beziehung setzt. Hier gibt es ein fröhliches Wechselspiel von Liebe und Glaube zu beobachten bis dahin, dass die Geliebte zum Objekt des Glaubens wird. Und es ist einmal mehr eine Verbindung expliziter Erotik mit Spiritualität zu beobachten, bei der es zu einer Akzentuierung des Gegenwartsbezuges von Glück und Heil kommt.

Schließlich hält „*Bless His Ever-Loving Heart*“ fest: Es geht um die Wahrnehmung, Akzeptanz und Weitergabe der theologischen Wahrheit, dass Gott in seiner Mitte, seinem ‚Herzen‘, ewige Liebe ist. Die lebendige Verbindung mit Gott, seinem Liebe sein und Liebeshandeln, steht dabei als entscheidendes Therapeutikum gegen den Alltags-Blues im Fokus.

2.4.2 „*We’ve gotta get it all together*“⁹⁴ – Von Konsolidierung und Sehnsucht, Andeutungen und Offenheit oder „*Nocturama*“ von 2003

Im Februar 2003 wurde das 12. Studioalbum von Nick Cave and The Bad Seeds unter dem Titel „*Nocturama*“ veröffentlicht. Die knapp zwei Jahre seit dem Erscheinen des Vorgängeralbums nutzte Nick Cave für diverse Projekte bis hin zu Aufnahmen mit einem seiner Idole, dem bereits sterbenskranken Johnny Cash. Zudem gibt es aus dieser Zwischenzeit einen weiteren Beweis dafür, dass künstlerische Freiheit für Nick Cave gleichsam in der Spur seines anderen Idols Bob Dylan auch das Tun des Überraschenden bedeutet, das Verfolgen von für ihn sowie seine Fans unkonventionellen Pfaden, das sich Einnisten in ungewohnten musikalischen

⁹⁴ AaO, 357, Z. 34 – 37.

schen Gefilden. Hier und jetzt ist das die Aufnahme von Coverversionen zweier später Beatles-Klassiker und das von einem Künstler, über den Amy Hanson in diesem Kontext schreibt: „*Cave is one person, who might be deemed to be immune to their [The Beatles] influence.*“⁹⁵

Das neue Album zeigt nun eine Entwicklung tendenziell weg von der Piano basierten Ballade zurück in die Zukunft wieder stärker am Rock'n'Roll orientierter Songs wie z.B. „*Bring it On*“ und das längste Stück der bisherigen Bandgeschichte, das furiose „*Babe, I'm on Fire*“. Amy Hanson charakterisiert das Gesamtalbum als „*as loud as dirty, desperate and fulfilling as it was quiet.*“⁹⁶ Dabei ist deutlich, dass „*Nocturama*“ stärker und gewollt als seine beiden Vorgänger als Album der ganzen Band konzipiert und realisiert wurde, bei dem die Person und das Persönliche von Nick Cave nicht mehr so stark im Vordergrund stehen.

Auffällig ist das geteilte Echo von Kritikern und Fans auf dieses Album, das von Verriss bis zu äußerst positiver Überinterpretation reicht⁹⁷. M.E. ist es bezeichnend, dass keiner der Songs dieses Albums in auch nur einem der zwölf Essays des 2009 publizierten Sammelbandes „*Cultural Seeds*“ zu Nick Cave und seiner Kunst explizit thematisiert wird. Einzig der Schlusssong „*Babe, I'm on Fire*“ findet in einem Halbsatz Erwähnung und muss gleich für eine Überinterpretation herhalten⁹⁸. Wie kommt das und wie lässt es sich erklären?

Ich denke, das hängt mit den Besonderheiten dieses Albums im Vergleich mit und Gegensatz zu seinen Vorgängern seit 1990 zusammen, dass hier zuerst einmal kein Gesamt- oder Oberthema wie z.B. das Ehe- und Alltagsleben im direkten Vorgängeralbum, mithin kein die (meisten) Songs verbindender roter Faden erkennbar ist. Nick Cave scheint das selber ähnlich empfunden zu haben wie seine diesbezüglichen Äußerungen in zwei Interviews von Phil Sutcliffe zeigen, in denen er zum einen die Songs des folgenden Doppelalbums von 2004 als elaborierter einschätzt⁹⁹ und zum anderen das gesamte Album „*Nocturama*“ so einordnet: „*... there's a huge searching going on all over the shop and... not really finding it.*“¹⁰⁰

Dann offenbart schon das Faktum, dass der Titelsong des Albums gar keine Verwendung auf dem Album selber fand, das doch seinen Titel trägt, sondern erst später als Single-B-Seite veröffentlicht wurde¹⁰¹, eine gewisse konzeptionell-strukturelle Unschärfe, die im Vergleich mit dem durchstrukturierten Vorgängeralbum deutlich ist.

Schließlich fällt auf, dass auch die Ebene des Spirituellen, die Dimension des Sehns und Glaubens sowie die Zitation von oder Anspielung auf biblische Motive, Bilder, Texte und Traditionen hier in deutlich geringerem Ausmaß vorkommt als auf den Alben seit 1997.

Der Eröffnungssong „***Wonderful Life***“ passt in dieses Bild: Hier besingt Nick Cave vorwiegend im lyrischen Wir eines Paares die Schönheit, das Wunderbare des Lebens, das es zu entde-

⁹⁵ Amy Hanson, *Armchair Guide*, 134.

⁹⁶ AaO, 138.

⁹⁷ Vgl. auch hierzu aaO, 139.

⁹⁸ Siehe Jillian Burt, *The Light Within: The Twenty-first-Century Love songs of Nick Cave*. In: *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, hg. v. Karen Welberry und Tanya Dalziell, Farnham und Burlington, 2009, 21.

⁹⁹ Siehe Phil Sutcliffe, *Nick Cave: Raw and Uncut 1*, in: Mat Snow, *Essential Interviews*, 156.

¹⁰⁰ Nick Cave im Gespräch mit Phil Sutcliffe in: Phil Sutcliffe, *Nick Cave: Raw and Uncut 2*, in: Mat Snow, *Essential Interviews*, 225.

¹⁰¹ In den „*Complete Lyrics*“ fehlt zudem (auffälliger- oder unbeabsichtigterweise?) der Songtext dieses Songs, obwohl er mittlerweile auch auf der 2005er Kompilation „*B-Sides&Rarities*“ enthalten ist.

cken, bejahen und anzunehmen gilt: „*Come on, admit it, babe It's a wonderful life If you can find it ... It's a wonderful life that you bring Ooh, it's a wonderful thing*“¹⁰². Dabei fehlt weitgehend die früher oft vorherrschende dialektische Gebrochenheit von Leben, Glaube und Liebe, die dem Zweifel den Glauben an die Seite stellte (und umgekehrt) wie in „*Into My Arms*“, dem Empfinden des Erwählt-Seins den hybriden Fanatismus wie im Roman „*And The Ass Saw The Angel*“, dem Liebestaumel den Verlustschmerz und der Hoffnung die Skepsis. Dabei geht es nicht um eine Bewertung, sondern nur um eine Feststellung. Offensichtlich war Nick Cave in dieser Lebensphase der Konsolidierung seines ehelichen und familiären Lebens mit für seine Verhältnisse bürgerlich-sesshaftem Ambiente einfach so drauf, dass ihm z.B. dieser Eröffnungssong adäquat erschien. Das gilt es zu sehen und zu akzeptieren. Zumal es nicht so ist, dass Reflexion, Tiefgang und auch Spiritualität auf diesem Album komplett fehlen. Und: Nick Cave entwickelt sich als Künstler stets weiter und bleibt nicht einfach auf einer einmal erreichten Stufe stehen, fährt nicht ein und dasselbe (erfolgreiche) Konzept einfach weiter, sondern hasst Wiederholung und Stillstand. „*Nocturama*“ kennzeichnet eine spezifische Phase, bei der er dann ja auch nicht stehen geblieben ist.

Ein Beispiel eines leicht aus dem Rahmen des Albums fallenden Songs ist der 5. Titel „***Dead Man in My Bed***“. Dieser skurril bis surreal anmutende Song mischt das nicht nur im Eröffnungssong dargebotene Bild der Harmonie leicht auf, z.B. durch die folgende, paradoxe Bemerkung: „*There's a dead man in my bed, she said And though he keeps on taking notes I swear this ain't some kind of hoax Dead man in my bed*“¹⁰³. Der von der Frau des Songs in ihrem Bett gefundene ‚tote Mann‘ ist also so lebendig, dass er sich noch Notizen machen kann! Eingedenk der Tatsache, dass Nick Cave auch intensiv mit Notizbüchern arbeitet, lässt sich hier eine klar identifizierende Sprache ausmachen. Zudem ist das Bild vom ‚toten Mann im Bett‘ klar disharmonisch, wird hier doch wohl auch auf die nicht (mehr) existente sexuelle Betätigung eines Paares angespielt, das schon längere Zeit zusammen ist. In Richtung leichter Disharmonie oder zu erahnender Gebrochenheit weist auch die mehrfach repetierte Schlusszeile des Songs: „*We've gotta get it all together*“¹⁰⁴, deren Ausdruck von Sehnsucht nach Sinn und Ganzheit nur Sinn macht, wenn nicht alles nur gut und wunderbar ist.

Der 7. Song des Albums mit dem Titel „***There is a Town***“ ist eine bemerkenswerte Midtempo-Rocknummer mit zunehmender musikalischer Intensität dargeboten, inbrünstig sehnsuchtsvoll ohne Hintergrundgesang nur von Nick Caves Gesangsstimme intoniert und von Warren Ellis' Violine überlagert, die sparsam, aber wirkungsvoll Akzente setzt.

Der Song besteht aus drei Strophen, die durch den zweimal begegnenden Refrain nach der 2. und der abschließenden 3. Strophe ergänzt werden.

Szenario und Setting werden mit wenigen, markanten und wirkungsvollen Pinselstrichen skizziert, die im Kopfkino der Zuhörer/innen schnell und effektiv eigene Bilder, Erinnerungen und Vorstellungen evozieren.

¹⁰² Cave, Complete Lyrics, 349, Z. 7 – 13.

¹⁰³ AaO, 356, Z. 22 – 25.

¹⁰⁴ AaO, 357, Z. 34 – 37.

Personal- und Ortstableau sind äußerst sparsam und konzentriert: Neben dem lyrischen Ich begegnet nur Gott, wobei dies der einzige Song des Albums inklusive der Ergänzungssongs ist, in dem Er expressis verbis genannt wird. Weiter gibt es drei Orte, die hier Erwähnung finden: die Heimatstadt des lyrischen Ichs, die Stadt, in der es aktuell lebt und die Träume als Ort der Sehnsucht, Hoffnung und Transzendenz, als Lebensort Gottes.

Im Einzelnen: Das lyrische Ich, der Erzähler, erinnert sich an seine Heimatstadt jenseits des Ozeans und daran, dass er dort davon träumte, diese zu verlassen und den Ozean zu überqueren. Der anschließende Refrain zieht eine deutliche Verbindungslinie zwischen menschlichen Träumen und Gott: „*And so it goes And so it seems That God lives only in our dreams In our dreams*“¹⁰⁵. Die 3. Strophe lebt von einem doppelten Perspektivenwechsel: Zum einen lebt der Erzähler jetzt in der damals erträumten Stadt. Das, was er über sein Leben in dieser Stadt sagt, lässt sich auf die Begriffe Einsamkeit und Dunkelheit bringen: „*In this town I walk these dark streets Up and down, up and down Under a dark sky*“¹⁰⁶. Zum anderen träumt er sich hier und jetzt zurück in seine Heimat. Nach diesem lapidaren (Ein)Geständnis schließt der Song mit einer Wiederholung des Refrains und eindringlicher Musik, die das Sehnsuchtsvoll-Träumerische des Songs weiter unterstreicht.

Dass der zentrale Begriff des Songs das insgesamt sechsmal in Variation von zweimal Verb und viermal Substantiv begegnende „*dream/s*“¹⁰⁷ ist, wird neben diesem, Strophen und Refrain verbindenden, quantitativen Aspekt auch durch eine herausragende musikalisch-qualitative Facette hervorgehoben: Das gesungene Schlusswort „*dreams*“ in Z. 13 und 25 wird durch einen auditiv nicht mehr trennscharfen Übergang vom Gesang zur Musik, genau von der Gesangsstimme Nick Caves zu der deren Klang und Ton aufnehmenden und verlängernden Violine von Warren Ellis besonders und ästhetisch akzentuiert.

Insgesamt gesehen ist dieser kunstvoll gestaltete Song als Parabel auf das Menschsein zu verstehen mit seiner Konstante von Sehnsucht und Hoffnung, seinem steten Antagonismus von Wirklichkeit und Traum, Faktizität des Daseins und Notwendigkeit der Transzendenz. Dabei zeigt der Song eine doppelte Transparenz: Einmal für die Biographie seines Autors, die in der transkontinentalen Gegenüberstellung der beiden Städte aufblitzt, die sich mit Warracknabeal bzw. Melbourne und London identifizieren lassen und an Nick Caves Weg nach London mit seiner ersten Band und die Negativerfahrungen dort zu Beginn der 1980er Jahre erinnert. Und dann für das allgemein Menschliche, das sich in der Sehnsucht offenbart, das Vorfindliche, den beständigen status quo, zu transzendieren, sich nicht mit dem zufrieden zu geben, was aktuell angesagt ist, sondern stets den Wunsch, das Streben nach Erneuerung, Wechsel, Veränderung in sich zu tragen.

Diese allgemein menschliche Tendenz zur träumerischen Transzendenz wird zu Gott in Beziehung gesetzt, dessen Leben und Wirken in den Träumen des Menschen konstatiert wird. Die so vorgenommene Verknüpfung von Gott und menschlichem Träumen steht intertextuell gesehen in einer gesamtbiblischen Traditionslinie. Denn biblisch gesehen sind Träume oft Zeit und Raum für die Begegnung mit Gott, seinem Wort und Willen bzw. seinen Boten und

¹⁰⁵ AaO, 360, Z. 11 – 14.

¹⁰⁶ AaO, Z. 16 – 19.

¹⁰⁷ Siehe aaO, Z. 7, 13f., 20 und 25f.

Gesandten. Das zeigt die Geschichte Jakobs, von dem in 1. Mose 28, 10 – 19 erzählt wird, dass er von einer Erde und Himmel verbindenden Leiter träumt, an deren oberem Ende er Gott ausmacht, der ihn anspricht. Jakob träumt, und dabei geht es um Begegnung und Verheißung. Jakobs Traum eröffnet einen Raum, ist Ort und Zeit für die Gegenwart Gottes, der diesen schuldigen und flüchtigen Menschen in Anspruch nimmt, ihm Zukunft eröffnet.

Weitere relevante Traumgeschichten der Bibel begegnen z.B. in Mt 2, 13ff., wo Joseph mit Maria und dem Jesuskind auf die Flucht nach Ägypten geschickt wird, womit es zur Eröffnung von Weiterleben und Zukunft für diese kleine Familie kommt, oder bei dem Paulus der Apg vor wichtigen Knotenpunkten seiner Geschichte und Missionsreisen.

Träume sind biblisch gesehen oft Visionen. Biblische, menschliche Träumer sind dann Visionäre, die sich nicht dem Diktat der Gegenwart, des Vorfindlichen, unterwerfen, sondern von der Zukunft und Verheißung Gottes her die Gegenwart gestalten, verändern.

Vor diesem biblischen Hintergrund lässt sich der im Song benannte Zusammenhang zwischen Gott und menschlichen Träumen so verstehen und positiv interpretieren: Gott lebt in menschlichen Träumen. Er ist dort sehr lebendig, wo Menschen die vorfindliche Welt, das alltägliche Koordinatensystem des Heute, Hier und Jetzt träumend oder träumerisch transzendieren, wo Menschen sich nicht auf das festlegen lassen, was in der Realität des Alltags gerade angesagt ist. Gott ist auf der Basis dieses Verständnisses der Mehr-Wert des Lebens, des menschlichen Hoffens und Träumens. Gott lässt Menschen träumen und sie ihre Träume realisieren. Er lässt Menschen wie im Song skizziert aufbrechen und nach Hause zurückkehren. Aber lebt Gott im Duktus dieses Songs verstanden nur in den menschlichen Träumen? Der Song gibt keine Berechtigung, Gott auf dieses „nur“ zu beschränken. Nick Cave verdeutlicht das mit einer kleinen, aber feinen Formulierung im Refrain seines Songs: „*so it seems*“¹⁰⁸ – so scheint es, dass Gott nur in Träumen lebt.

Auch der 8. Song des Albums mit dem Titel „**Rock of Gibraltar**“ ist eine Midtempo-Rocknummer, die sehr melodiös, fast beschwingt daherkommt und vom Gesang her wieder ganz auf die Stimme von Nick Cave beschränkt ist. Es handelt sich um ein Liebeslied mit zehn kurzen Strophen, in denen das lyrische Ich seine Ehefrau¹⁰⁹ direkt anspricht und sich mit ihr zu einem lyrischen Wir vereint¹¹⁰.

Inhaltlich gesehen geht es dabei um dreierlei:

1. Das lyrische Ich beteuert seiner Frau die Standfestigkeit und Treue seiner Liebe gerade auch in schwierigen Zeiten, was wie ein Eheversprechen klingt und damit intertextuell gesehen an den Titelsong des Vorgängeralbums erinnert¹¹¹. Es geht also um Beschwörung und Beteuerung der Liebe.
2. In der Mitte des Songs, genau in den Strophen fünf bis sieben, gibt es dann einen Rückblick auf die Nuptialisierung und die Flitterwochen des mit dem Ich und Du des Songs in den Blick genommenen Paares.

¹⁰⁸ AaO, Z. 12 und 24.

¹⁰⁹ Siehe aaO, 361, Z. 13ff.

¹¹⁰ Siehe aaO, Z. 16 – 20 und 362, Z. 28ff.

¹¹¹ Vgl. meine Analyse des Songs „*And No More Shall We Part*“ in Kap. 2.4.1 dieser Arbeit.

3. Der Song endet mit einem Hinweis auf die Fragilität und damit Gefährdung der Liebe.

Der titelgebende ‚Fels von Gibraltar‘ findet dabei als doppeltes Sinnbild Verwendung: Zum einen steht er für die im wahren Sinne des Wortes felsenfeste Zusage von Treue und Unbeirrbarkeit dieser Liebe, dieses Liebenden. Zum anderen aber symbolisiert er auch die Möglichkeit von Verrat und Betrug wie die Schlusstrophe verdeutlicht: „*All the plans that we laid
Could soon be betrayed Betrayed like the Rock of Gibraltar*“¹¹².

Die spirituell-religiöse Dimension blitzt kurz in der vorletzten Strophe auf: „*Could the powers
that be Ever foresee That things could so utterly alter?*“¹¹³ Die Formulierung „*the powers that be*“, wörtlich übersetzt also ‚die Mächte, die sind‘, lässt sich im Hinblick auf die Schicksalsmächte, also die Mächte, welche die Herrschaft über den Menschen haben, verstehen und deuten oder auch auf die Macht Gottes bezogen. Jedenfalls begegnet sie wörtlich in dem früheren Song „*Sheep may Safely Graze*“¹¹⁴. Der intertextuelle Vergleich unter Berücksichtigung des jeweiligen Song-Kontextes ist dabei aufschlussreich: Während es in diesem älteren Song drei spirituell-religiöse Benennungen gibt, die eine klimaktisch ansteigende Reihenfolge aufweisen von den eben zitierten Mächten über „*the gods above*“¹¹⁵ bis zu dem mit einem Bibelzitat abschließend angeführten „*son of man*“¹¹⁶, also ‚Menschensohn‘, bleibt es bei dem hier behandelten späteren Song bei dieser ersten und einzigen Benennung. Damit wird die spirituell-religiöse Dimension impliziert, aber nicht inhaltlich gefüllt oder expliziert. Anders gesagt: Das spirituelle oder religiöse Element ist existent, aber hier nicht virulent, es spielt keine dramaturgisch oder inhaltlich relevante Rolle.

Dies zeigt auch der zweite intertextuell aufschlussreiche Vergleich mit dem schon erwähnten Titelsong des Vorgängeralbums: Beide Songs enthalten eine Liebesbeteuerung, die an ein Eheversprechen erinnert bzw. dieses zitiert. Der ältere Song aber mündet in seinem 2. Teil in eine Anrufung Gottes mit der Bitte um seinen Beistand – ein deutlicher Hinweis darauf, dass das lyrische Ich sich als dessen existentiell bedürftig erachtet. Hier aber gibt es nur den sparsamen Hinweis auf dieses Element im Zusammenhang des Verweises auf die prinzipielle Fragilität der Liebe, ohne dass es zu einer Benennung oder Anrufung Gottes käme.

Zusammengefasst begegnet in diesem Song eine spirituelle Implikation in Anbetracht von Fragilität und Gefährdung der Liebe statt theologischer Explikation oder *expressis verbis* vollzogener Anrufung Gottes. Dies deutet die Sehnsucht nach Beistand an, mehr nicht.

„*She Passed By My Window*“ heißt der 9. und vorletzte Song des Albums, der weniger rockig als melodios daherkommt mit erneut auffälliger Violine und diesmal auch wieder mit einem Chorgesang, der jeweils im Refrain einsetzt und die Gesangsstimme von Nick Cave gleichsam einhüllt. Die Struktur des Songs ist einfach bis klassisch mit drei Strophen, die einmal vom Refrain unterbrochen werden, der dann auch den Schluss bildet.

Das lyrische Ich, der Erzähler, berichtet von einer Frau, die an seinem Fenster vorbeigeht und dabei kurz innehält, um ihre Handschuhe aus dem Schnee aufzuheben, in den sie

¹¹² Cave, Complete Lyrics, 362, Z. 28ff.

¹¹³ AaO, Z. 25ff.

¹¹⁴ Vgl. auch dazu wieder meine Analyse dieses Songs in Kap. 2.3.5 dieser Arbeit.

¹¹⁵ Cave, Complete Lyrics, 308, Z. 36.

¹¹⁶ AaO, Z. 38.

gefallen sind. Er erinnert eine Ansprache der Natur an ihn und richtet sich im Refrain an ein Du, das mehrfach aufgefordert wird: „*You gotta sanctify my love*“¹¹⁷, wofür er die Begründung gibt, dass er kein „*lover-boy*“¹¹⁸ sei, was der Hintergrundchor den Song abschließend in die Form gießt: „*He ain't no lover-boy*“, eine Abwandlung der Schlusszeile, die in den „*Complete Lyrics*“ nicht aufgeführt ist.

Der auf den ersten Eindruck recht kryptische Inhalt und Sinn erschließt sich durch die Decodierung der 2. Strophe, wo es heißt: „*Nature had spoken it in the Spring With apple, plum and brand new pear Have you time for my company? No, I said, I have none to spare*“¹¹⁹. Erkennt man, dass mit den ‚Äpfeln‘ eine Metapher für die weiblichen Brüste benutzt wird, dann lässt sich die ‚Pflaume‘ als Vulva identifizieren und die ‚Birnen‘ als Bild für das weibliche Hinterteil von den Hüften abwärts. Vor diesem Hintergrund entpuppt sich die Ansprache der Natur im Frühling als das, was man Frühlingsgefühle nennt. Die eben schon mitzitierte Frage der Natur an den Erzähler: „*Have you time for my company?*“ bringt dann dessen Versuchung durch attraktive Frauen speziell im Frühling auf den Punkt. Obwohl der auch bereits zitierte Abschluss der 2. Strophe die Ablehnung der Versuchung durch den Erzähler beinhaltet, liegt ihm die im Refrain vorgetragene und dabei inständig repetierte Bitte: „*You gotta sanctify my love*“¹²⁰ offenbar am Herzen. Denn diese Ablehnung ist kein Automatismus – sonst wäre die Versuchung ja auch keine wirkliche Versuchung.

Die Begründung der 3. Strophe für das Zurückweisen der Versuchung ergeht mittels eines Hinweises auf die Vergänglichkeit versinnbildlicht durch das Verdorren der genannten Früchte. Doch das Entscheidende ist, dass die Bitte des Refrains notwendig bleibt, so dass diesbezüglich noch genauer hinzuschauen ist: Das hier benutzte Wort „*sanctify*“ entstammt einem theologischen Kontext. Im NT ist die Heiligung die je nach Perspektive und argumentativem Kontext automatische¹²¹ bis notwendige Konsequenz der Rechtfertigung und zielt auf das der Gerechtersprechung des Menschen durch Gott korrespondierende Sein, Leben und Verhalten des Menschen¹²². Die Heiligung ist quasi die Bewährung der Rechtfertigung, ihre Entsprechung im Leben des Gerechtfertigten. So verstanden ist es kaum anders möglich, als das „*You*“ zu Beginn dieser Bitte im Refrain als das Du Gottes, der hier direkt angesprochen wird, zu verstehen. Die Heiligung ist nach dem Dafürhalten des Erzählers im Song also kein sich von selbst verstehender Vorgang, sondern muss erbeten sein, damit sie erreicht wird.

Im Angesicht der Versuchung, die in den glühenden Augen der Frau am Fenster zu Beginn des Songs¹²³ personifiziert wird, tut die Heiligung der vorhandenen Liebe not und will erbeten sein, da sie als Leistung des Menschen allein kaum eine Chance hat, so intellektuell einleuchtend der Vergänglichkeitshinweis auch sein mag.

¹¹⁷ AaO, 363, Z. 9ff. und 17ff.

¹¹⁸ AaO, Z. 12 und 20.

¹¹⁹ AaO, Z. 5 – 8.

¹²⁰ Siehe oben Anm. 117.

¹²¹ Dafür verweise ich auf 1. Kor 1, 30, wo Paulus davon spricht, dass Christus uns Menschen „*von Gott gemacht ist zur Weisheit und zur Gerechtigkeit und zur Heiligung und zur Erlösung*“.

¹²² Dies verdeutlicht Paulus beispielsweise in 1. Thess 4, 3: „*Das ist der Wille Gottes, eure Heiligung...*“, was dann im Folgenden konkretisiert und mit ethischem Leben gefüllt wird.

¹²³ Vgl. Cave, Complete Lyrics, 363, Z. 2.

So geht es letztlich in diesem Song – ähnlich manchem der Songs des Vorgängeralbums – um das Thema der Bewahrung der Liebe im Alltag des Miteinanders eines (Ehe)Paares. Und es wird evident, dass diese Bewahrung ein den Menschen alleine überforderndes Projekt darstellt, dass er vielmehr auf die Hilfe Gottes angewiesen ist. So impliziert dieser Song auch ohne die explizite Nennung Gottes eine theologische Aussage, dass nämlich die Liebe der Heiligung bedarf, des dafür nötigen Beistands Gottes, wenn sie bleiben soll.

Der letzte Song des Albums „*Babe, I’m on Fire*“ ist schon wegen seiner Länge und der nicht enden wollenden Spielfreude der Band bemerkenswert. Mit 38 Strophen, einem achtmal eingefügten Refrain und einer viertelstündigen Spieldauer ist dies der quantitativ umfangreichste Song, den Nick Cave and The Bad Seeds bis heute eingespielt haben. Inhaltlich bietet er eine endlos anmutende Aufzählung von Menschen, vereinzelt auch Tieren, die einem Panoptikum gleichkommt, bei der ein besonderes Augenmerk auf kuriosen und freakigen Außenseiter-Typen liegt. Zwei Zitate illustrieren dies: Das erste entstammt der 5. Strophe, wo es heißt: „*The drug-addled wreck With a needle in his neck says it The drunk says it, punk says it The brave Buddhist monk says Babe, I’m on fire*“¹²⁴. Die 8. Strophe ergänzt diese Freakshow so: „*The fucked-up Rastafarian says it The dribbling libertarian says it The sweet little goth With the ears of cloth says Babe, I’m on fire*“¹²⁵.

Entscheidend ist dabei zweierlei: zum einen, dass es sich vom Ansatz her wirklich um ein Panoptikum handelt, zu dem die vordergründig normalen Menschen ebenso gehören wie die Freaks. Zum anderen, dass von allen dasselbe jeweils am Ende der Strophen ausgesagt wird, nämlich das, was auch der Titel des Songs sagt: „*Babe, I’m on Fire*“. Das erinnert intertextuell strukturell an den Grammy-prämierten Song „*Gotta Serve Somebody*“¹²⁶ von Bob Dylan, in dem dieser ebenfalls viele unterschiedlichste Menschen(typen) in diversen Lebenssituationen und bei verschiedensten Tätigkeiten aufzählt, um sie im Refrain jeweils dahingehend zusammenzufassen, dass sie allesamt zu einer Entscheidung in dieser Angelegenheit kommen müssen: „*But you’re gonna have to serve somebody, yes indeed You’re gonna have to serve somebody Well, it may be the devil or it may be the Lord But you’re gonna have to serve somebody*“¹²⁷. Diese intertextuelle Strukturparallele ist kaum Zufall, schätzt doch Nick Cave nicht nur Bob Dylan und seine Musik bzw. Songs in toto, sondern speziell das Album „*Slow Train Coming*“ von 1979, dem der angeführte Song entnommen ist.

Nick Cave bedient sich intertextuell bei diesem Dylan-Song, indem er dessen enumerativ-panoptisches Strukturprinzip adaptiert, ausdehnt und gleichzeitig öffnet. Bei Nick Caves Song geht es nicht um eine Glaubensentscheidung, sondern um Inspiration und Leidenschaft allgemein, darum, dass jedermann im Gefolge Martin Luthers gesagt etwas hat, woran er sein Herz hängt oder anders formuliert, etwas oder jemanden hat, wofür er sich engagiert und leidenschaftlich einsetzt. Das lyrische Ich des Songs, das stets im Refrain begegnet, macht da keine Ausnahme, ist es doch offenbar Feuer und Flamme für seine Liebste: „Hit me

¹²⁴ AaO, 364, Z. 25 – 28 und 365, Z. 29.

¹²⁵ AaO, 365, Z. 52 – 56.

¹²⁶ Der Songtext findet sich auf: <http://www.bobdylan.com/songs/gotta-serve-somebody> - aufgerufen am 27.12.2011.

¹²⁷ Ebd.

up, baby, and knock me down Drop what you're doing and come around We can
hold hands till the sun goes down 'Cause I know That you And I Can
be Together 'Cause I love you"¹²⁸.

Damit verfügt dieser epische Song über eine implizierte spirituelle Tiefe, sagt er doch letztlich dieses aus: Leben heißt und bedeutet Inspiration, Leidenschaft, Engagement, Liebe und Einsatz dafür. In dieser Spur brauche ich als Mensch ein Movens, eine Inspiration und Überzeugung, einen Fixpunkt, für die oder den sich mein Leben lohnt.

Von den vier Ergänzungssongs zu dem Album „*Nocturama*“ lohnen zwei einen näheren Blick: „*Swing Low*“, der 2. dieser Songs, hat einen insgesamt recht kryptischen Text, der sich über sechs Strophen verteilt und dabei zweimal vom Refrain unterbrochen wird, welcher dann auch zum Ende hin erklingt. Musikalisch gesehen kommt der Song rockig daher mit einer dominanten Basslinie und einer Akzente setzenden Violine. Der üppige Chorgesang betont den Refrain, der sich intertextuell gesehen an das afroamerikanische Spiritual „*Swing Low, Sweet Chariot*“¹²⁹ anlehnt, das die Sehnsucht nach der himmlischen Heimat thematisiert und auf die Himmelfahrt des Propheten Elia in 2. Kön 2, 11 anspielt.

Das lyrische Ich im Nick Cave Song ist demgegenüber auf der Suche: zunächst sucht es seine ‚Kätzchen‘ genannte Liebste, die weder ans Telefon geht noch zu Hause anzutreffen ist. Während der Erzähler dann in ihre Wohnung einsteigt, hört er „*strange music playing on the radio Swing low...*“¹³⁰. Diese Radiomusik, offenbar das benannte Spiritual, inspiriert ihn dazu, Versatzstücke desselben aufzunehmen und die Suche nach der Liebsten mit der spirituellen Suche nach Sinn und der Sehnsucht nach Seelenfrieden, Heil und Rettung sowie tiefgründigem Wissen zu vermengen. Dabei kommt es nicht nur zu einer Bezugnahme auf Petrus, Paulus und Jesus: „*Pray like Peter, preach like Paul Jesus died to save us all*“¹³¹, sondern zudem zu einer weiteren intertextuellen Anspielung, diesmal auf einen fast wörtlich zitierten Song der irischen Band U2, dessen leicht variiertes Titel mit ebenfalls sehnsuchtsvollem und spirituell bis religiös und christlich aufgeladenem Inhalt gut passt und in der Variation durch Nick Cave so lautet: „*But I still couldn't find what I was looking for*“¹³².

Die 5. Strophe benennt direkt danach die fundamentalen erkenntnistheoretischen Probleme der menschlichen Existenz, stellt sie gleichsam auf eine Stufe mit dem vergeblichen Anruf (s.o.) und dem im Radio zu hörenden Spiritual: „*The problems, dear, we claim as our own Cannot be solved, they must be outgrown The bottomless knowledge that cannot be known And the empty ringing of the telephone And the strange music playing on the radio*“¹³³. Der daraufhin erneut gesungene Refrain mündet in die letzte Strophe, in der sich die Ebenen von Glaube und Liebe, Agape und Eros überlappen und mischen,

¹²⁸ Cave, Complete Lyrics, 365, Z. 31 – 39 und öfter. Der zitierte Text ist im Original kursiv gedruckt und ergo hier, in dieser Arbeit, als Zitat normal, da alle sonstigen Zitate hier auch kursiv abgedruckt werden.

¹²⁹ Vgl. zu diesem Song den Wikipedia-Artikel: http://en.wikipedia.org/wiki/Swing_Low,_Sweet_Chariot – aufgerufen am 27.12.2011.

¹³⁰ Cave, Complete Lyrics, 377, Z. 13f.

¹³¹ AaO, Z. 20f.

¹³² AaO, Z. 24.

¹³³ AaO, 378. Z. 25 – 29.

wenn die titelgebende Aufforderung nun *expressis verbis* an die Geliebte gerichtet und um die Bitte ergänzt wird: „*save my soul*“¹³⁴, normalerweise eher eine Gebetsbitte an Gott.

Zusammengefasst lässt sich konstatieren: Es gibt keine klaren Antworten in diesem Song, der wie eine spannende Suchbewegung erscheint, aber es gibt klare Bezugspunkte und eine doppelte Adresse für die Sehnsucht nach Heimat, Sinn und Rettung: Gott bzw. Christus und die Geliebte. Mithin ist dieser Song ein weiterer Beleg für die Vermengung der beiden Ebenen und Dimensionen von Glaube und Liebe, Spiritualität und Erotik bei Nick Cave.

Im 3. Ergänzungssong mit dem Titel „**Everything Must Converge**“ geht es um die Sehnsucht und das große Ganze. Es handelt sich um eine langsam und bedächtig gespielte und intonierte Rocknummer mit einer intensiven Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik und Text. Der poetisch komprimierte Text schwankt zwischen der lapidaren Bemerkung und Feststellung, dass alles irgendwie und –wann konvergieren, also sich aneinander annähern und zusammenfügen muss und (wohl auch) wird, und der inständigen bis beschwörenden (Gebets)Bitte, dass eben dieses auch tatsächlich geschehen möge. Dementsprechend bietet die Musik sowohl das langsam-bedächtige Hintergrundelement als auch den eher inständig-intensiven Part, der sich insbesondere aus drei Quellen speist: 1. Aus der adäquat intonierenden Gesangsstimme von Nick Cave. 2. Aus dem die Titelzeile repetierenden Hintergrundchorgesang und 3. Aus der abschließend erklingenden Harmonika.

Der Text gliedert sich in sechs gleich strukturierte kurze Strophen, die jeweils mit der nur partiell leicht variierten Titelzeile beginnen und dann in je drei weiteren, kurzen Zeilen Präzisierungen, Bedingungen, Weiterführungen dieser Titelzeile darbieten wie z.B. in der 1. Strophe: „*Everything must converge In time And so it goes By and by*“¹³⁵. Weiter gibt es eine zweimal begegnende sogenannte Bridge, die nach der 4. und der 6. Strophe eingefügt ist. Der Song endet schließlich mit der mehrfachen Repetition der Titelzeile.

Formkritisch gesehen lässt sich dieser Song wie etliche andere Songs von Nick Cave der Gattung des Sehnsuchtsongs zuordnen. Allerdings ist die Sehnsucht, um die es hier geht, in einem sehr umfassenden Sinne zu verstehen, ist sie doch als Sehnsucht nach Sinn und Einheit, Harmonie und Erfüllung zu erkennen. Hier geht es um nicht weniger als die Sehnsucht nach einer sinnvollen Zusammenfügung aller Aspekte und Wege allen Lebens. Dabei inkludiert das Wort „*Everything*“ den allumfassenden Anspruch. „*Converge*“ betont den Zielpunkt des Zusammenfügens. Und in „*must*“ drückt sich die eigentliche Sehnsucht nach Erfüllung dieses Anspruchs und Zielpunktes aus.

Die Übersetzungsvarianten des Titels weisen den Weg zu Intention und Interpretation dieses Songs: Alles muss konvergieren, sich zusammenfügen, aneinander annähern, zusammenkommen, -laufen, -strömen. Und im Duktus der 2. Strophe freier übersetzt: Alles muss doch irgendwie so zusammenkommen, dass es ein sinnvolles Ganzes ergibt. Noch freier auf den interpretatorischen Punkt gebracht: Es kann und darf doch nicht sein, dass das Leben nur eine kontingente, beliebige Aneinanderreihung einzelner Ereignisse, Aspekte und Belanglosigkeiten ist. Es ‚muss‘ doch mehr als das sein, es ‚muss‘ doch einen das alles zu-

¹³⁴ AaO, Z. 38 und 41.

¹³⁵ AaO, 379, Z. 1-4.

sammenfügenden Sinn haben und (er)geben. Die ohnehin schon implizierte, spirituelle Dimension dieser Sehnsucht nach Sinn wird in der 5. Strophe religiös fokussiert und theologisch expliziert: „*Everything must converge One day I hope I pray*“¹³⁶. Wenn die letztlich allumfassende Konvergenz hier also kein Automatismus ist, sondern Gegenstand und Zielpunkt von Hoffnung und Gebet des lyrischen Ichs, dann offenbart sich darin sowohl die Glaubenszuversicht als auch die (biblisch-)theologische Erkenntnis, dass Gott derjenige ist, der für Konvergenz und Sinnstiftung sorgt. Intertextuell klingt damit Röm 11, 36 an: „...*von ihm und durch ihn und zu ihm sind alle Dinge*“, eine Aussage, die sich so interpretieren lässt: In Gott kommt alles zusammen, hat alles seinen Platz und Sinn. „*Von ihm*“ nimmt alles seinen Ausgang, kommt alles her. „*Durch ihn*“ kommt alles zustande, ergibt alles einen, seinen Sinn. „*Zu ihm*“ hin läuft alles zusammen, kehrt alles zurück.

Diese spirituell-theologische Sehnsucht inkludiert auch die am Ende der 6. Strophe implizierte erotische Komponente, wenn das lyrische Ich dort der Hoffnung Ausdruck verleiht, dass auch „*Me and you*“¹³⁷ konvergieren, also zusammengefügt werden mögen. Schließlich eröffnet die zweimalige Bridge einen Horizont, in dem es eine im wahren Sinne des Wortes natürliche Begründung für das Konvergenzgeschehen bzw. sein Zustandekommen gibt, wenn es dort vor der Repetition der Titelzeile heißt: „*Like the river that runs to the sea Like the sun going down on me*“¹³⁸. Dies deutet zwar den in Strophe fünf negierten Automatismus des Konvergenzgeschehens an, die hier vorliegende intertextuelle Anspielung zeigt aber, dass es sich um einen theologisch bedingten, auf Gott zurückzuführenden Automatismus handelt. Denn angespielt wird auf die Naturbilder von Jes 55, 10f. mit ihrem Effekt, die theologische Aussage von der Selbstdurchsetzungskraft von Gottes Wort zu illustrieren: „*Denn gleichwie der Regen und Schnee vom Himmel fällt und nicht wieder dahin zurückkehrt, sondern feuchtet die Erde und macht sie fruchtbar und lässt wachsen, dass sie gibt Samen, zu säen, und Brot, zu essen, so soll das Wort, das aus meinem Munde geht, auch sein: Es wird nicht wieder leer zu mir zurückkommen, sondern wird tun, was mir gefällt, und ihm wird gelingen, wozu ich es sende.*“

Zusammengefasst geht es in diesem Song um die Sehnsucht nach Sinn für das große Ganze oder in allem, nach letztgültiger Konvergenz aller Aspekte, Facetten und Ereignisse des Lebens. Diese Konvergenz soll, wird und muss sich ereignen, sofern sie ein von Gott herkommendes und bewirktes Geschehen ist, um das dieser gleichwohl gebeten werden will oder muss. Die Hoffnung, dass es zu dieser Konvergenz kommen wird, ist damit die Hoffnung des Glaubens auf Gott, der alles in allem ist und dies letztlich auch offenbaren wird.

Zusammengefasst ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass „*Nocturama*“ ein deutlich weniger durchstrukturiertes sowie durchgängig anspruchsvolles und kohärentes Album darstellt als seine unmittelbaren Vorgänger. Offenbar korrespondiert das weitgehende Fehlen der ansonsten so typischen dialektischen Gebrochenheit und Ambiguität von Leben, Glaube und

¹³⁶ AaO, Z. 19 – 22.

¹³⁷ AaO, Z. 26.

¹³⁸ AaO, 379, Z. 17f. und 380, Z. 27f.

Liebe der Konsolidierung des persönlichen Lebens von Nick Cave. Auch die spirituelle Dimension sowie theologische Reflexion sind vergleichsweise zurückgenommen¹³⁹.

Der theologisch gehaltvollste Song des Albums ist „*There is a Town*“. Hier begegnen Träume als Ort von Sehnsucht, Hoffnung und Transzendenz und damit als Lebensort Gottes. Sehnsucht und Hoffnung sind dabei Konstanten der menschlichen Existenz wie auch der Kampf zwischen der Faktizität des Vorfindlichen und träumerisch gebotener Transzendenz. Entscheidend ist hier, dass sich die menschlich träumerische Transzendenz-Sehnsucht mit der Existenz und Aktivität Gottes (in den Träumen des Menschen) verknüpft.

„*Rock of Gibraltar*“ hingegen bietet auf der Linie des zum Gesamtalbum Gesagten eine spirituell-religiöse Andeutung im Gegensatz zu einer theologischen Ausführung mit explizit christlichem Bezugspunkt.

„*She Passed By My Window*“ zeigt das Angewiesen-Sein des Menschen auf Gottes Beistand durch die Notwendigkeit der Heiligung, die mehr ein Geschenk Gottes denn eine Leistung des Menschen ist, für die Bewahrung einer Liebe im Angesicht von Versuchung.

Der Schlusssong des Albums „*Babe, I’m on Fire*“ deutet noch mal spannend anschlussfähige spirituelle Tiefe an, indem er betont: Leben heißt und bedeutet Inspiration, Leidenschaft, Liebe und Engagement. Nur wer liebt und Leidenschaft zeigt, lebt demzufolge.

Von den hier relevanten Ergänzungssongs des Albums lässt sich „*Swing Low*“ als Song wie eine spannend sehnsuchtsvolle Suchbewegung klassifizieren, bei dem und der sich die Dimensionen und Ebenen von Spiritualität und Erotik, Glaube und Liebe vermischen.

Theologischen Tiefgang offenbart noch einmal „*Everything Must Converge*“, ein Sehnsuchtssong, bei dem es um das große Ganze geht, um die Sehnsucht nach Einheit, Sinn und Erfüllung für das Leben und Sein in toto. Diese gerade auch spirituelle Sehnsucht nach allumfassender Konvergenz erfüllt sich nicht von selbst, sondern benötigt aktive Hoffnung, Gebet und Glaubenszuversicht, womit intertextuell Röm 11, 36 und Jes 55, 10f. anklingen.

2.4.3 „Send that stuff on down to me“¹⁴⁰ – Kunst und Körperlichkeit, Humor, Liebe und Spiritualität oder „Abattoir Blues/Lyre of Orpheus“ von 2004

Nur anderthalb Jahre nach „*Nocturama*“ erschien im September 2004 das zwei Alben umfassende Doppelalbum „*Abattoir Blues/Lyre of Orpheus*“, das mittlerweile 13. Studioalbum von Nick Cave and The Bad Seeds. In der Zwischenzeit kam es unter anderem zum Abschluss des Filmprojektes „*The Proposition*“, wofür Nick Cave das Drehbuch und den Soundtrack¹⁴¹ beigesteuert hatte.

Das neue Album war nicht als Doppelalbum geplant. Doch die kreative Aktivität beim Entstehungsprozess führte zu dem Ergebnis zweier, dann zusammengefasster Alben, deren jeweilige Eigenständigkeit durch die beiden Albumtitel akzentuiert wird. Diese Kreativität hat vorwiegend zwei Ursachen: Zum einen zwang der Weggang von Blixa Bargeld die Band dazu, neue Methoden und Strukturen des musikalischen Herangehens und Ausformens zu entwi-

¹³⁹ Roland Boer, Nick Cave, 61, spricht in seiner Untersuchung hier bezeichnenderweise von „*the unimpressive album, Nocturama*“.

¹⁴⁰ Cave, Complete Lyrics, 392, Z. 22 – 25.

¹⁴¹ Siehe hierzu unten Kap. 3.2 dieser Arbeit.

ckeln. Zum anderen ließ Nick Cave bei den ersten Aufnahmesessions mit einer Rumpffruppe der Bad Seeds in Paris diese stärker als zuvor am Prozess des Songschreibens teilhaben.

Das fertige Doppelalbum kommt besonders auf seinem 1. Album laut, gewaltig und stolz daher. Es bietet im Vergleich mit den beiden Alben „*The Boatman’s Call*“ und „*No More Shall We Part*“ eine schon auf dem direkten Vorgängeralbum „*Nocturama*“ zu beobachtende weitere musikalische Revitalisierung. Dies hängt auch mit der erstmaligen Partizipation eines kompletten Gospelchores zusammen, der schon dem Eröffnungssong des 1. Albums ein besonderes Gepräge verleiht¹⁴², aber auch mit einer Anlehnung an den Glamrock-Sound, wie er in den frühen 1970er Jahren z.B. durch Marc Bolan geprägt wurde¹⁴³. Insgesamt gibt es so viele treibende Pop-Melodien wie nie zuvor bei Nick Cave. Die Musik der Band und die Texte von Nick Cave klingen weitgehend überschwänglich, lebhaft und mitreißend. Im direkten Gegensatz zu dem humorfreien Album „*No More Shall We Part*“ sind die Songtexte hier oft in Humor getränkt – gerade dann, wenn es um Gott und Beziehungen, das Leben und die Liebe geht. Das 2. Album in diesem Verbund „*finds Cave in a quieter and more introspective mood, but again shot through with a brighter sparkle than his late 1990s albums.*“¹⁴⁴

Insgesamt gesehen bietet dieses doppelte Album den Beweis musikalischer Unabhängigkeit im Gegenüber zu den Erwartungen und Gesetzmäßigkeiten des Rockbusiness und die Reaffirmation des Sinnes von Nick Cave and The Bad Seeds für treibende Musik jenseits der Wiederholung des ewig Gleichen oder der Befriedigung von Mainstream-Bedürfnissen. Inhaltlich betrachtet geht es in den beiden hier zusammengeführten Alben um die Frage der Funktion und Macht von Musik, wovon geradezu paradigmatisch speziell die beiden jeweiligen Eröffnungssongs handeln, also „*Get Ready for Love*“ und „*The Lyre of Orpheus*“, die hinsichtlich dieser Frage antipodisch ausgerichtet sind, geht es in ersterem doch um hymnisches Gotteslob, im zweiten hingegen um die wenn auch humorvoll gewendete, aber nichtsdestotrotz evidente martialische bis todbringende Rolle und Funktion von Musik.

Karen Welberry ordnet beide Alben ein als „*an extended meditation on the role of art, specifically poetry, in a contemporary world riven by war.*“¹⁴⁵ Tatsächlich gibt es hier etliche intertextuelle Referenzen zum einen an (alt)griechische (mythologische) Themen und Motive, was besonders in „*The Lyre of Orpheus*“ deutlich zutage tritt, und an Vorstellungsgut und Motive aus der Zeit der Romantik, wozu die zahlreichen in diesen Songs versammelten und genannten Blumen und Bäume, Flüsse und Sterne, Meere und Monde, Hasen, Vögel und Lämmer ebenso zählen wie die Gestaltung des Covers der beiden CDs mit ihren Pastellfarben und den darauf platzierten Blumenbildern¹⁴⁶.

Nick Cave rezipiert, transformiert und parodiert diese Einflüsse, die auch mit seiner familiären Prägung vor allem durch die Vorstellungs- und Lebenswelt seines die englische Literatur hochhaltenden Vaters Colin Cave und mit seiner zur Zeit der Entstehung dieses Albums bis

¹⁴² Amy Hanson fühlt sich durch diese Beteiligung m.E. zu Recht an den Chorgesang der schwarzen Backgroundsängerinnen auf den Bob Dylan Alben vom 1978er „*Street Legal*“ bis zum 1981er „*Shot of Love*“ erinnert. Vgl. Amy Hanson, *Armchair Guide*, 142.

¹⁴³ Auch dieser Hinweis stammt von Amy Hanson, siehe ebd.

¹⁴⁴ Amy Hanson, aaO, 143.

¹⁴⁵ Welberry, *Laughter*, 55.

¹⁴⁶ Vgl. aaO, 56.

heute aktuellen Lebenssituation an der ländlichen englischen Südküste zu tun haben. Der Song „*Nature Boy*“ auf dem 1. Album bietet ein beredtes Beispiel dieser Transformation: Die mit der Potenz zur Weltrettung ausgestattete ‚Schönheit‘, von der sein Vater in der 1. Strophe spricht¹⁴⁷, meint offensichtlich die Ästhetik und Moral von (gehobener und gediegener) Kunst (und ihrer Bearbeitung der Natur). Nick Caves eigener Naturbezug ist im Duktus dieses Songs hingegen auf die Potenz, ergo Urkraft der Liebe, bezogen. Er findet die ausgelobte ‚Schönheit‘ in der Liebe und der Geliebten.

In ihrem eben zitierten Essay sieht Karen Welberry die beiden Alben als humorvolle Kritik, der ich ein Movens des Entlarvens hinzufüge, an der Ernsthaftigkeit englischer Poesie und ihrer Forderungen nach Aufmerksamkeit¹⁴⁸ in einer Welt, die der Song „*Abattoir Blues*“ mit „*culture of death*“¹⁴⁹ kennzeichnet. Insgesamt gesehen liege Nick Cave hier wie auch andernorts viel an einer Transformation der englischen literarischen Tradition, wobei es ihm sowohl um Intellektualität und Ernsthaftigkeit wie dort dokumentiert gehe als auch insbesondere um die seines Erachtens ebenfalls wesentlichen Aspekte von Körperlichkeit und Erfahrung, um „*hilarity and levity as well as dignity and gravitas*.“¹⁵⁰

Der Eröffnungssong des 1. Albums mit dem Titel „*Get Ready for Love*“ bietet einen furiosen, rockigen Auftakt, bei dem der das komplette Album bereichernde London Community Gospel Choir bereits voll zur Geltung kommt, indem er die mit dem Songtitel im Refrain verknüpfte Aufforderung „*Get ready for love! Praise Him!*“¹⁵¹ von Anbeginn des Songs an fulminant in die Tat umsetzt. Dabei ist dieser Song schon strukturell bemerkenswert, beginnend mit dem Refrain, dessen Besonderheiten sind: 1. Er rahmt den Song, begegnet also auch schon zu Beginn. 2. Es gibt hier – ungewöhnlich für und bei Nick Cave – mehr Refrain als Strophen. 3. Der Refrain wird zweifach ausgedehnt und –gearbeitet. Strukturell interessant ist zudem, dass in den ersten beiden Strophen ein wohl auf die Menschheit insgesamt bezogenes lyrisches Wir begegnet, während erst und exklusiv die letzte Strophe ein lyrisches Ich anbietet, das aber im Zweifelsfalle auch exemplarisch zu verstehen ist.

Die eben angeführte Hauptzeile des Refrains, die alleine siebenmal im Song vorkommt, verbindet in typischer Nick-Cave-Manier Liebe und Glaube, hier jetzt dergestalt: Die Bereitschaft für die Liebe, die Vorbereitung auf sie wird mit der Aufforderung zu hymnischem Gotteslob kombiniert, wobei dieser Appell zum Lobpreis Gottes durch den Song selber bereits realisiert wird. So zeigt sich die Bereitschaft für die Liebe im Gotteslob und der Lobpreis Gottes ist ohne das Bereitsein für die Liebe nicht vorstellbar, nicht glaubwürdig. Diese starke, untrennbare Verbindung von Liebe und Glaube erinnert intertextuell gesehen an die Gleichsetzung Gottes mit der Liebe in 1. Joh 4, 16b: „*Gott ist die Liebe; und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm.*“ Gleichzeitig kann die Hauptaussage des Refrains auch als unaufgebbare Verknüpfung von Liebesbereitschaft und Spiritualität im Sinne gelebter Frömmigkeit verstanden werden, denn nichts anderes meint das Gotteslob.

¹⁴⁷ Vgl. Cave, Complete Lyrics, 395, Z. 5 – 8.

¹⁴⁸ Welberry, *Laughter*, 56f.

¹⁴⁹ Cave, Complete Lyrics, 397, Z. 5.

¹⁵⁰ Welberry, *Laughter*, 61.

¹⁵¹ Cave, Complete Lyrics, 383, Z. 1f. und öfter.

Die 1. Strophe des Songs beschreibt dann wahrscheinlich den Normalzustand des menschlichen Lebens, in dem nicht viel passiert. Gott steht ganz oben im Himmel, während wir Menschen uns selbst halb zerstreut und abwesend sowie halb beunruhigt vorfinden und das versprochene Wunder leise vorbeischiebt. Letzteres kann auf die Erfüllung von Gottes Verheißung(en) hin interpretiert werden, die sich manches Mal so vollzieht, dass wir Menschen es kaum wahrnehmen. Theologisch gesehen ist dies bemerkenswert, unterstreicht es doch, dass die von Gott versprochenen und gewirkten ‚Wunder‘ nicht spektakulär sind oder sein müssten. Sie können sich offenbar im Alltäglichen ereignen und leise daherkommen.

Die 2. Strophe ist recht kryptisch. Auch hier gibt es ein oben und unten. Oben befinden sich jetzt die ‚Mächtigen‘, die das Volk unten huldvoll grüßen und ihm Kummer sowie Freude „*in supportable doses*“¹⁵² zukommen lassen. Das lyrische Wir ist oben wie unten auf der Suche, während sich das Tor zum ‚Königreich‘ (Gottes?) schließt. Ich interpretiere dies so: Es gibt oben und unten im Leben, Mächtige und im Wir zusammengefasste normale Menschen. Das Menschsein ist ein stetes Suchen – im Zweifelsfalle ist diese Suche mindestens, auch wenn nicht vorwiegend, auf Gott als Zielpunkt ausgerichtet zu verstehen.

Es folgt der zweifach ausgearbeitete Refrain, der sich hier mit dem Appell zum Lobpreis an alle Welt richtet und den Appell wie den Lobpreis noch intensiviert: „*Praise Him till you’ve forgotten what you’re praising Him for Then praise Him a little bit more*“¹⁵³.

In der 3. Strophe geht die Suche schließlich weiter. Sie ist jetzt jedoch auf das lyrische Ich als Subjekt fokussiert und wird gleichzeitig humorvoll ausgedehnt: „*I searched the Seven Seas and I’ve looked under the carpet And browsed through the brochures that govern the skies*“¹⁵⁴. Die zuletzt zitierte Zeile meint dabei wahrscheinlich heilige Schriften, die auf der Suche nach Gott durchforstet werden. Doch es bleibt bei der Suche, das heißt: solange das lyrische Ich auf der Suche ist, solange passiert nichts. Als es jedoch die Suche auf- und sich dem Nichtstun hingibt, da wird es fündig: „*Then I was just hanging around, doing nothing and looked up to see His face burned in the retina of your eyes*“¹⁵⁵. Die hier angeführten Augen können dabei die Augen einer geliebten Person sein, aber auch generell die des Mitmenschen, des biblisch gesprochen Nächsten. Demnach werde ich als Mensch in den Augen meines geliebten Partners, im Ansehen meines Mitmenschen Gottes gewahr. Dies erinnert intertextuell gesehen an die Selbstidentifizierung Jesu mit dem Menschen – hier speziell in seiner geringen und bedürftigen Erscheinungsform – in der matthäischen Geschichte vom Weltgericht in Mt 25, 31 – 46. In Kombination damit führt die in diesem Song vorliegende Verbindung von Liebe und Glaube, Gotteserkenntnis und Liebe wieder zu der theologischen Erkenntnis: Von Gott reden heißt vom Menschen reden.

Schließlich bleibt darauf hinzuweisen, dass die in den Refrain integrierte Titelzeile „*Get ready for love*“ auch noch ein Zweifaches bedeutet, nämlich die Bereitschaft zur aktiven wie passiven Liebe. Also die wissentliche Bereitschaft, sich für das Widerfahrnis von Liebe zu öffnen, diese passiv geschehen zu lassen, wie die willentliche Bereitschaft, Liebe aktiv zu üben. In

¹⁵² AaO, Z. 16.

¹⁵³ AaO, Z. 24f.

¹⁵⁴ AaO, 384, Z. 33f.

¹⁵⁵ AaO, Z. 35ff.

beidem kann die im Song thematisierte menschliche Suche nach Gott dann so zum Ziel kommen, dass ich mit Pauli Wort aus 1. Kor 13, 12b erkenne, „*wie ich erkannt bin*“.

Der 2. Song des Albums, „*Cannibal's Hymn*“, bietet einen musikalisch verhaltenen, sparsam instrumentierten Beginn, der durch den Kontrast zum Eröffnungssong besonders auffällt. Der Song steigert sich dann von der musikalischen Intensität her und im Hinblick auf den Gesangsvortrag von Nick Cave. Diese Steigerung ist insgesamt zu beobachten und vollzieht sich speziell zum jeweiligen Ende der drei Strophen hin, auch wenn hier keinerlei Hintergrund- und Chorgesang zu verzeichnen sind.

Der Song zeigt einen Aufbau aus drei Strophen, die alle gleich strukturiert sind und jeweils in den Refrain einmünden, dessen einzige Variation die noch genauere untersuchende Zeile über das Herz am Ende des Songs betrifft.

Überschaubar ist auch das Personaltableau des Songs: Es gibt das lyrische Ich und seine angesprochene Geliebte. Dann gibt es eine im Zweifelsfalle stets identische Gruppe von Menschen, die einmal als „*heathens*“¹⁵⁶, also Heiden, einmal mit dem Personalpronomen ‚sie‘ und im dreimal begehenden Refrain jeweils als „*cannibals*“¹⁵⁷ bezeichnet werden.

Für das inhaltliche Verständnis bleiben weite Teile des Songs dunkel bis kryptisch. Was m.E. gesagt werden kann, ist dies: Das lyrische Ich warnt seine Geliebte vor einem zu intensiven Kontakt mit der erwähnten Menschengruppe, weil: „*if you're gonna dine with them cannibals Sooner or later, darling, you're gonna get eaten*“¹⁵⁸. Der Ich-Erzähler betont seine enge Beziehung zu seiner Geliebten und seine guten Absichten ihr gegenüber. Weiter verleiht er seiner Freude darüber Ausdruck, dass sie bei ihm vorbeikommt.

Auch wenn bei alledem unklar bleibt, wer die als ‚Heiden‘ und ‚Kannibalen‘ bezeichneten Menschen sind, so gibt es zwei Anspielungen, welche die Funktion der Geliebten im Verhältnis zu dieser Gruppe andeuten. Das in der 1. Strophe hinsichtlich der Intention dieser ‚Heiden‘ gegenüber der um sie bemühten Frau gebrauchte Verbum to „*defrock*“¹⁵⁹ heißt wörtlich übersetzt: aus dem Priesteramt verstoßen. In Kombination mit der im Refrain der 3. Strophe gegebenen 3. Beschreibung ihres Herzens als „*bruised but bleating And bleeding like a lamb*“¹⁶⁰, also als ‚verletzt, aber blökend und blutend wie ein Lamm‘ wird hier ein priesterlicher bis jesuanischer Stellvertretungsgedanke impliziert, also eine Stellvertretungsfunktion dieser Person in Relation zu dieser Gruppe.

Intertextuell gesehen spielt die am Ende des Songs begegnende, soeben zitierte Passage, in der das verletzte, aber lebende Herz der Geliebten des lyrischen Ichs mit dem blutenden Lamm parallelisiert und verglichen wird, auf die neutestamentlichen Stellen an, die Christus als das Lamm Gottes titulieren, dessen Blut eine stellvertretende Sühnefunktion für uns Menschen ausübt. Ich verweise hierfür auf Joh 1, 29 sowie Offb 5, 12; 7, 14 und 12, 11. So deutet sich hier eine Parallelisierung der Geliebten mit Christus an, womit sich auf eine neue Art Erotik und Spiritualität bei Nick Cave vermengen und verbinden.

¹⁵⁶ AaO, 385, Z. 3.

¹⁵⁷ AaO, Z. 7, 18 und 29.

¹⁵⁸ AaO, Z. 7f und auch in Strophe zwei und drei.

¹⁵⁹ AaO, Z. 4.

¹⁶⁰ AaO, 386, Z. 32f.

Lang und gewaltig kommt „*Hiding All Away*“, der 3. Song des Albums, daher, dabei voller musikalischer Spannung und Potenz, von Amy Hanson treffend als „*Punked out dirty blues*“¹⁶¹ charakterisiert. Ein Blick auf die Struktur zeigt zwölf Strophen mit teils humorvollen sowie selbstironisierenden Spitzen und Sentenzen, deren Aufbau immer gleich ist: Es beginnt jeweils mit dem vom lyrischen Ich angesprochenen ‚Du‘ seiner Geliebten, das dabei beschrieben wird, wie es ihn an diversen Orten sucht, die vom Meer über das Museum und die Kathedrale bis zur lokalen Polizeistation reichen. Und jede dieser Strophen endet mit dem Hinweis des Ich-Erzählers, dass er sich *expressis verbis* ‚vor allem‘ versteckt hat, wie es dieser stetige Refrain am Ende der elf Strophen und der Songtitel sagen. Die 12. Strophe hingegen fällt strukturell und inhaltlich aus dem Rahmen. Sie bietet aus der vereinnahmenden Perspektive eines lyrischen Wir eine lapidare Erklärung des vorherigen Versteckspiels und die Benennung einer prioritären Doppelerkenntnis für Gegenwart und Zukunft¹⁶².

Die auftauchenden Personen umfassen neben dem sich versteckenden Ich und dem suchenden Du einige andere Individuen: vom Elektriker über einen Arzt, einen Richter und Polizisten bis zum Fleischer allesamt Menschen, in deren Umfeld das Du den Erzähler sucht.

Anhand der schon erwähnten Orte und mithilfe des gerade benannten Personals spielt Nick Cave mit Erwartungshaltungen, Klischees, Vorurteilen und Einschätzungen seiner selbst durch Kritiker und Publikum: Dass man ihn, den Künstler, in dessen Werk so zahlreich biblische Bezüge begegnen, in der Kathedrale sucht, scheint z.B. auf der Hand zu liegen. Dass man ihn, den Poeten mit Hang zum Düsternen, dort jedoch nicht mal bei den mittelalterlich-steinernen Monsterfiguren, den „*gargoyles*“¹⁶³, antrifft, ist ein kalkuliert humoriger Überraschungseffekt. Da er ebenso wenig im Museum und im Buch gewordenen Kanon der Poeten anzutreffen ist, scheint er noch lebendig und aktiv zu sein.

Der ernste Hintergrund des Versteckens kann hingegen in diesen beiden Aspekten identifiziert werden: 1. Da sich verstecken auch den Rückzug aus einer gerade auch öffentlichen Wahrnehmung bedeutet, kann es auch als Hinweis auf die Notwendigkeit von Auszeiten und Erholungsphasen um der Rekreation und Wiedererlangung von Kreativität willen verstanden werden. 2. Im Drang, sich gelegentlich bis regelmäßig zu verstecken oder zu entziehen, drückt sich auch Ablehnung gegenüber Festlegungen aus, was dem verschiedentlich geäußerten künstlerischen Credo von Nick Cave entspricht, nicht Wiederholung, sondern Entwicklung und Veränderung anzustreben.

Die Schlusstrophe hält dann wie schon erwähnt lapidar fest: „*Some of us, we hide away*

Some of us, we don't Some will live to love another day And some of us won't“¹⁶⁴. Also lieben manche Menschen jeden neuen Tag wegen der ihm inhärenten Chance auf Veränderung. Aber wie dem auch sei, es gibt ein allgemeines Gesetz und zwar die Liebe: „*we all know there is a law And that law, it is love*“¹⁶⁵. Damit klingt abschließend eine theologische Aussage an, denn zum einen erinnert die Zuordnung von ‚Gesetz‘ und ‚Liebe‘, die Identifizierung des einen Gesetzes mit der Liebe in intertextueller Hinsicht an fol-

¹⁶¹ Amy Hanson, *Armchair Guide*, 142f.

¹⁶² Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 389, Z. 67 – 76.

¹⁶³ AaO, 387, Z. 15.

¹⁶⁴ AaO, 389, Z. 67 – 70.

¹⁶⁵ AaO, Z. 71f.

gende neutestamentliche Verweisstellen: Joh 13, 34, wo Jesus das Liebesgebot als sein neues Gebot für seine Jünger anführt sowie die sehr ähnlichen Stellen Joh 15, 12 und 17. Paulus spricht in Gal 5, 14 einerseits von der Erfüllung des Gesetzes durch das Gebot der Nächstenliebe und zum anderen in Gal 6, 2 vom „Gesetz Christi“, das durch tätige Nächstenliebe erfüllt werde. In all diesen fünf biblischen Verweisstellen werden somit Gesetz und Liebe in einen engen Zusammenhang gerückt.

Auf dieser intertextuellen Basis lässt sich die theologische Erkenntnis: Von Gott reden heißt vom Menschen reden bei Nick Cave und speziell in diesem Song auch so fassen: Von der Liebe reden heißt von Gott reden. Dafür ist biblisch gesehen erneut auf 1. Joh 4, 16 zu verweisen: „Gott ist die Liebe; und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm.“

Der apokalyptisch gefärbte Abschluss des Songs „*We all know there's a war coming Coming from above*“¹⁶⁶ bleibt schließlich leicht kryptisch, lässt sich aber eventuell so verstehen: Dass es einen ‚Krieg‘ geben wird, der ‚von oben‘ über uns kommt, bedeutet, dass es zu einer Entscheidung kommen wird, die mit Gott zu tun hat, von ihm initiiert wird. Bei dieser Entscheidung, mit der die biblische Vorstellung vom Endgericht – wie beispielhaft in Mt 25, 31 – 46 beschrieben – anklingt, ist dann wohl das Entscheidende, wie sich nicht nur „*some of us*“¹⁶⁷, sondern „*we all*“¹⁶⁸ zum ‚Gesetz der Liebe‘ verhalten haben (werden).

„*Messiah Ward*“, der 4. Song dieses 1. Albums, ist eine Midtempo-Rocknummer mit einem mehr gesprochenen als gesungenen Beginn, prägnantem Pianospiele und prägenden Gitarrenriffs. Es gibt ein lyrisches Ich und das von ihm angesprochene Du seiner Geliebten, mit dem es sich einige Male zu einem lyrischen Wir verbindet.

Dieses Paar steht mit seiner Partnerschaft für die Innenwelt und deren Option, die Außenwelt auszublenden und sich selbst genug zu sein: „*It's easy just to look away*“¹⁶⁹ oder sie lediglich vom Logenplatz aus zu beobachten, ohne sich wirklich von ihr und ihren Nöten tangieren zu lassen, wie es der Beginn des Songs schildert.

Die Außenwelt hat hier dann sozusagen zwei Bereiche: In Strophe zwei bis vier den durch das Personalpronomen „*they*“¹⁷⁰ markierten Bereich der Gesellschaft und den Bereich der Gestirne, des Weltalls, der sich selbst zu organisieren sucht¹⁷¹, aber aus dem Bereich der menschlichen Gesellschaft beeinflusst oder manipuliert wird: „*But they've taken out the stars*“¹⁷² und „*But they've ordered the moon not to shine*“¹⁷³. Die quasi innerweltliche Außenwelt wird durch das dreimal doppelt erwähnte und so hervorgehobene Faktum beschrieben und charakterisiert: „*They're bringing out the dead now*“¹⁷⁴.

Die Welt, in der das Wir des Paares und wohl auch der Rezipienten dieses Songs lebt, ist so beschrieben eine Welt des Todes bzw. der Toten, was sich in doppelter Hinsicht ver-

¹⁶⁶ AaO, Z. 73f.

¹⁶⁷ AaO, Z. 67f.

¹⁶⁸ AaO, Z. 71 und 73.

¹⁶⁹ AaO, 390, Z. 12 und 24. Siehe auch in sehr ähnlicher Form 391, Z. 36.

¹⁷⁰ AaO, 390, Z. 11 und 13 und öfter.

¹⁷¹ Siehe AaO, 391, Z. 33: „*While the planets try to get organized*“.

¹⁷² AaO, 390, Z. 16.

¹⁷³ AaO, Z. 20.

¹⁷⁴ AaO, Z. 11. Siehe auch Z. 13, 23, 25 sowie 391, Z. 35 und 37.

stehen lässt: einmal im Hinblick auf die Endlichkeit jedes menschlichen Lebens und dann im Hinblick darauf, dass diese Welt vom Tod im Sinne von Gewalttätigkeit, Totschlag, Krieg und Ähnlichem mehr geprägt wird. Weil dem so ist, dass der Tod in dieser doppelten Hinsicht nicht wegzudenken ist aus dieser Welt, deshalb werden ständig Tote herausgebracht.

Das Interessante ist, dass es keine Auflösung oder Überwindung dieses vom Tod geprägten Zustandes der Welt gibt. Allerdings gibt es eine theologische Implikation, die exklusiv durch den Titel des Songs eingebracht wird: Dessen erstes Wort ist der Begriff des Messias, womit in seinem ursprünglichen biblischen Kontext der erwartete oder bereits gekommene Gesandte Gottes bezeichnet wird. Mit dessen Ankunft und Wirken verbinden sich Hoffnung, Heil und Erlösung sowohl in der weiter andauernden jüdischen Erwartungshaltung als auch in der christlichen Erfüllungsperspektive in, mit und durch Jesus Christus.

Das 2. Wort des Titels „*Ward*“ bezeichnet übersetzt das Krankenzimmer, den Stadt- oder Gemeindebezirk und das Mündel. Die hier einzig Sinn machende Übersetzung ‚Messias-Krankenzimmer‘ ist so zu verstehen: Die Welt so wie sie ist und in diesem Song beschrieben wird, ist als Messias-Krankenzimmer einzuordnen, also als Krankenzimmer, das den Messias braucht oder als Zimmer, in dem dieser krank daniederliegt, was den Zustand der Welt erklärt. Mit der m.E. wahrscheinlichen Deutungsvariante der Welt als Krankenzimmer des Messias impliziert Nick Cave dass es keine innerweltliche, also immanente Hoffnungs- und Heilsperspektive für diese vom Tod geprägte Welt gibt. Es braucht stattdessen schon Gott bzw. seinen Messias oder Christus, durch dessen Auferweckung Gott nach dem Zeugnis des NTs dem Tod die letzte Macht genommen, ihn also überwunden hat¹⁷⁵. So deutet der Titel des Songs eine Hoffnungsperspektive an, die jenseits von trauriger Zweisamkeit mit Tendenz zum Wegsehen und der Konstellation der Gestirne wirklich tragfähig ist.

Der 5. Song des 1. Albums mit dem Titel „*There She Goes, My Beautiful World*“ ist lang und intensiv, rockig und laut. Er zeichnet sich durch einen treibenden Beat und den vollen Einsatz des beteiligten London Community Gospel Choir aus.

Strukturell gesehen gibt es sieben Strophen und einen viermal eingefügten und dabei dreimal ausgebauten Refrain mit jeweils mehrfacher Wiederholung der Titelzeile und der sie ergänzenden Aussage. Unter den sieben Strophen nimmt die erste eine strukturelle Sonderstellung aufgrund ihrer einleitenden Funktion ein. Ansonsten gibt es unter den verbleibenden sechs Strophen jeweils eine Paarbildung. Und zwar korrespondieren einander die 2. und die 4., die 3. und die 6. sowie die 5. und die 7. Strophe.

Inhaltlich thematisch gesehen geht es schwerpunktmäßig um Kunst und Inspiration, aber auch um Ästhetik, Vergänglichkeit und Sehnsucht sowie um die Funktion der Kunst und den Zusammenhang von Inspiration und Spiritualität.

Das Personaltableau umfasst neben dem lyrischen Ich und seiner Geliebten, die hier auch als Muse begegnet, Gott, der nicht genannt, aber angerufen wird, einen als „*brother*“¹⁷⁶ titulierten Mitmenschen sowie einen Katalog von acht historischen Personen aus den Bereichen (bildende) Kunst, Literatur, Poesie, Popkultur und Philosophie.

¹⁷⁵ Vgl. 1. Kor 15, 54 – 57.

¹⁷⁶ Cave, Complete Lyrics, 393, Z. 50.

Die 1. Strophe bietet einen romantisch-poetischen Rundumschlag im Hinblick auf Natur und Kosmos von der Aufzählung diverser Pflanzen und Bäume über die eingeflochtene Bemerkung über die Nachwirkung von Worten der Geliebten bis zur Bewegung von Mond und Gestirnen. All das mündet in den die Titelzeile repetierenden Refrain mit seinem laut klagenden Abgesang der Vergänglichkeit.

In der 2. und 4. Strophe werden dann schwerpunktmäßig Literaten und Poeten mit den teils skurrilen Eigenheiten ihrer kreativen Schaffensprozesse benannt, wohingegen die 3. Strophe die eigene kreative Ladehemmung des Ich-Erzählers thematisiert: „*Me, I’m lying here, with nothing in my ears Me, I’m lying here, for what seems years I’m just lying on my bed with nothing in my head*“¹⁷⁷.

Zwischen der 3. und 4. Strophe ist der Refrain in seiner ersten ausgedehnten Fassung eingeschoben, welche diese dreimal repetierte Zeile umfasst: „*Send that stuff on down to me*“¹⁷⁸. Im direkten Anschluss an die zuvor ausführlich beschriebene Schreibhemmung ist dies eindeutig eine flehentliche Bitte, wobei „*that stuff*“¹⁷⁹ nur die Inspiration als Quellgrund künstlerischer Kreativität meinen kann und als Adressat dieser Bitte im Zweifelsfalle Gott in Frage kommt, wenn es hier offensichtlich darum geht, die Inspiration ‚herunter zu schicken‘.

Damit deutet sich an, dass die Inspiration für Nick Cave göttlich-himmlichen Ursprungs ist und kein selbstverständliches innermenschliches Reservoir. Anders gesagt: Es gibt für Nick Cave – wie er in einer eigenen Abhandlung¹⁸⁰ selber betont – einen Zusammenhang von Inspiration, Kreativität, Imagination und Kunst einerseits sowie Gott, seinem Wollen und Wirken andererseits.

Die 5. Strophe und die anschließende Einleitung des Refrains kann ich dann nur als Parodie eines übersteigerten künstlerischen Anspruchs verstehen – frei nach dem nicht nur ernst zu nehmenden Motto: Ich bin zu (fast) allem bereit inklusive Erniedrigung¹⁸¹ und Lächerlichmachen meiner selbst, und ich verlange nichts dafür außer alles: „*I’ll ask for nothing Give me everlasting life I just want to move the world*“¹⁸². Letztlich ist diese Kombination aus ewigem Leben und Bewegung der Welt Hybris hinsichtlich der realen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten von Kunst und Kunsttreibenden sowie gegenüber Gott, dem allein beides zukommt: das Attribut der Ewigkeit wie die Potenz, die Welt bewegen zu können.

In Korrespondenz zur 3. Strophe mit ihrer Deskription der künstlerischen Ladehemmung und im Kontrast zur Hybris in Strophe fünf und dem 1. Teil des anschließenden Refrains wird nun, in der 6. Strophe, dazu aufgerufen, dass jeder an seinem Ort seiner Berufung nachgeht und seinen Job macht: Der Trompeter soll blasen, der Bauer pflügen und der Künstler realistisch bleiben, sich seiner Muse widmen und um Inspiration bitten.

Dabei verdeutlicht die 7. Strophe in Kombination mit dem Schlussrefrain, dass die Kunst die Liebe und den Glauben braucht, die Muse und Gott, die Erotik und Spiritualität, die

¹⁷⁷ AaO, 392, Z. 19ff.

¹⁷⁸ AaO, Z. 22ff.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Vgl. hierzu Nick Caves Ausführungen in seinem instruktiven Essay „*The Flesh Made Word*“: Cave, *Flesh*, 137 – 142, und meine Interpretation dieser Abhandlung in Kap. 3.1.1 dieser Arbeit.

¹⁸¹ Siehe Cave, *Complete Lyrics*, 393, Z. 34f. und 394, Z. 56ff.

¹⁸² AaO, 393, Z. 40ff.

innerweltliche ästhetisch-erotische Anregung und die transzendente, sich spirituell erschließende Inspiration göttlicher Provenienz. Denn in dieser Strophe verwischen die Grenzen zwischen Muse und Geliebter sowie Gott, wenn offen bleibt, auf wen von beiden sich das Personalpronomen „you“¹⁸³ und das Possessivpronomen „your“¹⁸⁴ bezieht.

Für Karen Welberry trägt Nick Cave in diesem Song quasi eine Narrenkappe, die es ihm erlaubt und ermöglicht, romantische Motive und Inhalte mit ihrer inhärenten, genuinen Sehnsucht nach Transzendenz und Relevanz zu gebrauchen und gleichzeitig den damit einhergehenden kulturellen Ballast zu kritisieren¹⁸⁵.

„**Abattoir Blues**“, der titelgebende 7. Song des 1. Albums, kommt musikalisch wie inhaltlich schwergewichtig daher. Die von Amy Hanson treffend als „*deep dance beat*“¹⁸⁶ beschriebene musikalische Signatur des Songs passt perfekt zu der hier inhaltlich dargelegten Gegenkultur, dem realistischen Gegenentwurf zu der romantischen Attitüde gegenüber Welt und Gesellschaft, dem romantisierend hybriden künstlerischen Anspruch, durch die Abbildung und Reflexion der Ästhetik von Natur und Kultur die Welt positiv prägen und verändern zu können.

In denkbar scharfem Kontrast dazu spricht dieser Song von der Welt als ‚Schlachthof‘, auf dem naturgemäß keine Hochkultur regiert, sondern die „*culture of death*“¹⁸⁷. Dementsprechend vollzieht sich das Leben in einer „*unholy evolutionary trajectory*“¹⁸⁸, also einer unheiligen oder scheußlichen vorbestimmten Bahn, und alles befindet sich apokalyptisch anmutend in Auflösung, während der Himmel in Flammen steht, die Toten aufgehäuft werden und die Moral den Bach runtergeht.

In der so skizzierten Situation hilft keine Poesie, sondern höchstens Zweisamkeit, Partnerschaft und Liebe: „*Slide on over here, let me give you a squeeze*“¹⁸⁹ sowie die gemeinsame Flucht: „*Shall we leave this place now, dear? Is there some way out of here?*“¹⁹⁰ Dabei wird die zwei Menschen zusammenführende Richtung der Liebe auf Gottes Initiative zurückgeführt, dem damit die Verantwortung für den Lichtblick einer „*pleasing geometry*“¹⁹¹ inmitten dieser ‚Todeskultur‘ und so für die Liebe als einzig veritablem Gegenentwurf zukommt.

Bei dem vorletzten, 8. Song des 1. Albums „**Let The Bells Ring**“ handelt es sich um einen musikalisch unspektakulären Midtempo-Rocksong, der ohne Hintergrund- und Chorgesang auskommt, so dass der dreimal gesungene Refrain besonders hervorsticht.

In den drei Strophen des Songs gibt es personell gesehen neben dem Erzähler, der sich in das lyrische Wir einreicht, den angesprochenen „*kind Sir*“¹⁹², der wie eine Art multiple Persönlichkeit beschrieben wird und dem der Erzähler mit Respekt und Ehrfurcht begegnet.

¹⁸³ AaO, 394, Z. 57.

¹⁸⁴ AaO, Z. 56 und 58 – 61.

¹⁸⁵ Siehe Welberry, *Laughter*, 61.

¹⁸⁶ Amy Hanson, *Armchair Guide*, 143.

¹⁸⁷ Cave, *Complete Lyrics*, 397, Z. 5.

¹⁸⁸ AaO, Z. 8.

¹⁸⁹ AaO, Z. 7.

¹⁹⁰ AaO, Z. 23f.

¹⁹¹ AaO, Z. 22.

¹⁹² AaO, 399, Z. 1.

Und es gibt Tote, deren Gedenken in Strophe eins angemahnt wird: „*See the many that have lived and died*“¹⁹³ und zu denen in Strophe zwei auch der schon erwähnte „Sir“ gezählt wird.

Inhaltlich erschließt sich der Song, sobald klar ist, dass es sich bei dem hier angesprochenen und besungenen ‚Herrn‘ um Johnny Cash handelt, was Nick Cave selber im Gespräch mit Barney Hoskins enthüllt¹⁹⁴. Der im Jahr vor der Veröffentlichung dieses Albums verstorbene ursprüngliche Country Star mit Rock’n’Roll Appeal und später Americana Reputation gehört zu den großen Idolen von Nick Cave. Kurze Zeit vor Johnny Cashes Tod kam es zur einzigen Begegnung der beiden Künstler, als Nick Cave zwei Songs im Duett mit seinem Idol aufnahm, eine Erfahrung, die ihn offenbar mit zu diesem Song motiviert hat.

Aussage und Intention des Songs gehen in Richtung Huldigung und Ehrerbietung, eine Haltung, die für Christen in Bezug auf Gott und Jesus Christus angesagt ist. Daher nimmt es nicht Wunder, dass das zentrale Huldigungsmotiv des Songs in der Parallelisierung des als Johnny Cash identifizierten ‚Herrn‘ mit Jesus Christus besteht. Zwei intertextuelle Hinweise sind dafür ausschlaggebend:

1. „*See all of us that come behind Clutching at your hem*“¹⁹⁵. Diese Umklammerung des Rockzipfels des „*kind Sir*“ durch das Wir der ihm Nachfolgenden erinnert an die heilvolle Berührung des Saumes von Jesu Gewand durch die blutflüssige Frau in Mt 9, 20ff.
2. Die Aufforderung: „*Take this bread and take this wine*“¹⁹⁶ in der 2. Strophe ist eine Anspielung auf das Abendmahl wie es z.B. in Lk 22, 14 – 23 par. berichtet wird.

Wichtig zu beachten ist dabei, dass hier weder der Name Jesu noch der von Johnny Cash ausdrücklich genannt wird. Die Plausibilität der Identifizierung von Johnny Cash in diesem Song verdankt sich dem expliziten Hinweis von Nick Cave und dem bekannten Faktum seiner Verehrung dieses Künstlers. Gleichzeitig ist deutlich und wohl auch beabsichtigt, dass die mit „*Sir*“ oder „*He*“ bezeichnete Person ebenso gut Jesus sein kann, was die intertextuellen Bezugnahmen in Kombination mit der fehlenden Namensnennung plausibel machen.

Intertextuell bemerkenswert ist im Hinblick auf den eigenen Werkkatalog Nick Caves außerdem die Parallele zu seinem früheren Song „*Tupelo*“¹⁹⁷, in dem ebenfalls die Grenzen zwischen einem von Nick Cave verehrten Künstler – in diesem Falle handelt es sich eindeutig um Elvis Presley – und Jesus Christus verwischen.

Hier, in „*Let The Bells Ring*“, dient das Motiv der Parallelisierung mit Jesus klar dem Zweck, die Bedeutung und Verehrungswürdigkeit von Johnny Cash zu betonen und zu mehren. Dass im Hinblick auf Jesus von einem „*mighty work*“¹⁹⁸ gesprochen werden kann, ist unmittelbar einleuchtend. Bei Johnny Cash wird dies durch die verwischte Grenze gegenüber Jesus Christus noch zusätzlich akzentuiert. So geht es um die Steigerung der Verehrungswürdigkeit dieses spezifischen Menschen durch dessen Parallelisierung mit dem verehrten Gottessohn.

¹⁹³ AaO, Z. 3.

¹⁹⁴ Nick Cave nach Barney Hoskins, in: Barney Hoskins, *Old Saint Nick*, in: Mat Snow, *Essential Interviews*, 148.

¹⁹⁵ Cave, *Complete Lyrics*, 399, Z. 5f.

¹⁹⁶ AaO, Z. 14.

¹⁹⁷ Siehe aaO, 101ff.

¹⁹⁸ AaO, 399, Z. 18.

Das 2. Album des doppelten Albums trägt den Titel seines Eröffnungssongs „*The Lyre of Orpheus*“ und präsentiert sich ruhiger und introspektiver als das 1. Album, ohne deshalb an die musikalische Askese von „*The Boatman’s Call*“ und einiger Songs von „*No More Shall We Part*“ anzuknüpfen. Die Mehrheit seiner acht Songs ist zudem für unsere Fragestellung zu vernachlässigen, da sie keine biblischen Bezüge aufweisen bzw. spirituell-religiöse bis theologische Dimensionen tangieren. Letzteres inkludiert auch die beiden diesen Songzyklus ergänzenden und in den „*Complete Lyrics*“ hier zugefügten Songs.

Der Titel- und Eröffnungssong, „*The Lyre of Orpheus*“, korrespondiert seinem Eröffnungspendant „*Get Ready for Love*“ auf dem 1. Album, insofern beide die Rolle und Funktionsmöglichkeiten von Musik thematisieren. Ist dies im letztgenannten Song eine positive Funktion, die intentional auf Lobpreis, Huldigung und Dank an die Adresse Gottes ausgerichtet ist, so weist der Titelsong des 2. Albums in die andere Richtung: auch wenn die hier vorliegende Bearbeitung des antiken Mythos von Orpheus und Eurydike¹⁹⁹ durch Nick Cave frei und keck und humorvoll gegen den Strich der Tradition gebürstet erscheint, so enthält sie doch auch diese ernsten Hinweise: Musik kann auch schlecht sein und klingen und wird geschmacklich sehr unterschiedlich empfunden. Das illustriert die 5. Strophe des Songs sehr anschaulich: „*Look what I’ve made, cried Orpheus And he plucked a gentle note Eurydice’s eyes popped from their sockets And her tongue burst through her throat*“²⁰⁰.

Orpheus’ Lyraspiel ist im Song-Duktus so grauenhaft, dass auch Gott es nicht ignorieren kann. Von Nick Cave hier in alttestamentlich-anthropomorph anmutender Weise gezeichnet wird Gott durch Orpheus’ Art, sein Instrument zu quälen, aus einem tiefen Schlaf geweckt und reagiert ungehalten, indem er den Verursacher dieser akustischen Marter mittels eines massiven Hammers einen Brunnen hinunter bis hinein in die Hölle stößt²⁰¹.

Hinsichtlich der werkinhärenten Intertextualität bei Nick Cave ist abschließend bemerkenswert, dass er in seinem späteren Song „*Dig, Lazarus, Dig!!!*“ das gleiche Strukturprinzip anwendet, indem er auch hier eine – diesmal aus dem 11. Kap. des Johannes-Evangeliums stammende – Ursprungsgeschichte neu und radikal anders erzählt. Der damit hier wie dort erzielte Verfremdungseffekt lässt die alte Geschichte neu interessant erscheinen und die eigenen Fragen und Zuspitzungen des Autors prägnant hervortreten.

Der 2. Song dieses 2. Albums, „*Breathless*“, feiert die Liebe des lyrischen Ichs zu seiner Partnerin in bei Nick Cave singulär erscheinender, weil völlig ungebrochener Weise. Dieser nicht zuletzt wegen des Einsatzes einer tirilierenden Flöte beschwingt daher kommende Song vermengt die Zelebration von Liebe und Natur. Anders gesagt: Die glückliche Deskription von Flora und Fauna spiegelt das Glück der Liebe, welches das lyrische Ich hier in ungetrübten Sangesjubiläum einstimmen lässt: „*And the red-breasted robin beats his wings His throat it trembles when he sings For he is helpless before you*“²⁰². Das für unser Thema Interessante an diesem Song ist dabei das, was Nick Cave selber über ihn verlauten lässt, dass er

¹⁹⁹ Vgl. zur Information über den ursprünglichen Mythos und seine Geschichte den Wikipedia-Artikel auf: <http://de.wikipedia.org/wiki/Orpheus> - aufgerufen am 12.01.2012.

²⁰⁰ Cave, *Complete Lyrics*, 403, Z. 21 – 24.

²⁰¹ Vgl. aaO, 404, Z. 36 – 49.

²⁰² AaO, 406, Z. 4ff.

nämlich „*a celebration of nature and divinity*“²⁰³ sei. Damit zeigt er an, dass es für ihn einen ursächlichen Zusammenhang von Liebe, Naturempfinden und Spiritualität gibt, dass mithin der Lobpreis der Liebe sein Pendant nicht nur in einem spezifisch positiven Naturerleben findet, sondern auch eine spirituelle, religiöse Erfahrung zumindest impliziert.

„*Carry Me*“, der vorletzte und 7. Song dieses 2. Albums, ist eine musikalisch eher unauffällige Midtempo-Nummer mit neuerlichem Einsatz des Gospelchores, der hier im Wechsel mit der Gesangsstimme von Nick Cave den Refrain und dessen Einleitungen intoniert.

Der Song besteht aus drei Strophen, von denen die ersten beiden einen parallelen Aufbau vorweisen, während die letzte formal-strukturell und inhaltlich-thematisch alternativ ausgerichtet ist. Der zwischeneingeschobene und abschließende Refrain nimmt an Quantität und Intensität zu, wobei letztere der Repetition und dem Wechselgesang zwischen dem Chor und der einzelnen Gesangsstimme geschuldet ist.

In personeller Hinsicht gibt es neben dem lyrischen Ich weitere, aber nicht zu identifizierende Personen, die sich hinter den „*many voices*“²⁰⁴ zu Beginn der 2. Strophe vermuten lassen sowie hinter der Ansprache an das lyrische Ich im jeweils 2. Teil von Strophe eins und zwei und schließlich hinter der zweimaligen Frage: „*Who...?*“²⁰⁵ zu Beginn der letzten Strophe.

Inhaltlich gesehen wirkt der Song codiert bis kryptisch. Bei der Decodierung helfen die Entschlüsselung der Schlüsselworte, die Identifizierung eines intertextuellen Mehrfachverweises und schließlich die Aufdeckung der Absenderschaft sowie die Beantwortung der Adressatenfrage an den entscheidenden Stellen. Der Reihe nach:

In der 1. Strophe liegt das lyrische Ich an einem Fluss und hört „*the war between the water and the bridge*“²⁰⁶. Dabei steht das Wasser für Bewegung und Dynamik, die Brücke hingegen für Statik im doppelten Sinne und für eine tragende Funktion, wie sie ja auch Titel und Refrain einfordern.

Die 2. Strophe beginnt dann damit, dass der Ich-Erzähler Stimmen hört, die aus den Tiefen einer „*ancient wound This catacomb Beneath the whited snow*“²⁰⁷ zu ihm rufen, wobei der darauf folgende Anruf inhaltlich fast identisch ist mit dem im 2. Teil der 1. Strophe. Er wird aufgefordert, hinzugehen und zu trinken oder sich abzuwenden und nicht mehr an den rufend lockenden Absender zu denken. Die beiden Termini ‚alte Wunde‘ und ‚Schnee‘ sind dabei die Schlüsselbegriffe, die m.E. unter Berücksichtigung von Nick Caves Biographie auf seine lange Drogenabhängigkeit hin zu decodieren sind: Dass ‚Schnee‘ ein Codewort für Kokain und auch einen Sammelbegriff für harte Drogen überhaupt darstellt, ist bekannt. Dass Nick Cave zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Songs noch längst nicht so lange clean ist wie er vorher abhängig war und dass ein Rückfall nie kategorisch ausgeschlossen werden kann, ist ebenfalls klar. Von daher macht die Interpretation Sinn, die ‚alte Wunde‘ als die frühere Drogenabhängigkeit zu verstehen und die ‚zahlreichen Stimmen‘ als wei-

²⁰³ Nick Cave im Gespräch mit Barney Hoskins, in: Barney Hoskins, *Old Saint Nick*, in: Mat Snow, *Essential Interviews*, 149.

²⁰⁴ Cave, *Complete Lyrics*, 416, Z. 11.

²⁰⁵ AaO, Z. 22f.

²⁰⁶ AaO, Z. 4.

²⁰⁷ AaO, Z. 13ff.

ter virulenten, also vernehmbaren Lockruf der alten Drogen, die ihn, ihren früheren Nutzer und von ihnen Abhängigen, gerne wieder als Kunden sähen, der aus ihrer Quelle schöpft und trinkt: „*Come to me, come to me, come to me* *Come and drink of me*“²⁰⁸.

Vor dem Hintergrund dieser Interpretation macht es Sinn, das für Bewegung und Dynamik stehende ‚Wasser‘ in der 1. Strophe ebenfalls auf die Drogen zu beziehen, die den von ihr Abhängigen ja auch in Bewegung versetzen, ihm einen wie auch immer gearteten Schub vermitteln. Die ‚Brücke‘ hingegen steht für Ruhe und Getragen-Werden, für Nüchternheit und Solidität²⁰⁹. Der Krieg zwischen beiden ist dann der Konflikt zwischen dem alten Drogenego und dem neuen Nüchternheitsethos.

So gesehen und verstanden ist der Titel und Refrain des Songs „*Carry me away*“²¹⁰ dann ein Anruf des wie beschrieben geplagten Ich-Erzählers an (man könnte sagen) eine Brückeninstanz, also eine Person oder etwas anderes mit ihm tragender und von diesem Ruf der Stimmen aus seiner Drogenvergangenheit wegtragender Funktion.

Hier rückt nun die 3. Strophe in den Fokus, in der es um das Innehalten geht, darum, „*The mystery Of the Word*“²¹¹ zu sehen und zu begutachten. Das im Englischen nicht notwendigerweise großgeschriebene ‚Wort‘ lässt hier in Kombination mit dem zuvor genannten ‚Mysterium‘, also Geheimnis, intertextuell gesehen an drei prägnante Bibelstellen im NT denken, zunächst an 1. Kor 2, 1f., wo Paulus schreibt: „... *kam ich nicht mit hohen Worten und hoher Weisheit, euch das Geheimnis Gottes zu verkündigen. Denn ich hielt es für richtig, unter euch nichts zu wissen als allein Jesus Christus, den Gekreuzigten.*“ Hier ist evident, dass mit dem „*Geheimnis Gottes*“ das Evangelium oder mit Paulus gesagt „*das Wort vom Kreuz*“ gemeint ist, so dass Geheimnis und Wort heilsam zusammengebunden sind. Eine ähnliche Zusammenstellung von Geheimnis und Evangelium, also dem Wort des Heils für alle Welt, findet sich in Röm 16, 25. Schließlich ist noch auf den Prolog des Johannes-Evangeliums in Joh 1, 1 – 5 und 9 - 14 hinzuweisen, wo Jesus als das eine Wort Gottes identifiziert wird.

Die Benennung und Zusammenstellung von ‚Mysterium‘ und ‚Wort‘ in der 3. Strophe des Songs deutet somit darauf hin, dass Nick Cave hier das Wort Gottes, also Jesus Christus, im Blick hat und meint. Von daher lässt sich die Anrufung des Refrains als eine Bitte an Christus verstehen, ihn, den gefährdeten Ich-Erzähler, hilfreich aufzurichten, im engeren und weiteren Wortsinne zu ‚tragen‘ und ihn von der Versuchung eines Rückfalls ‚wegzutragen‘. Der Kampf gegen einen möglichen oder drohenden Rückfall kann in diesem Duktus nur gelingen, wenn Unterstützung da ist bis hin zum Beistand Gottes oder Christi, der sich in fürsorglich tragenden Mitmenschen zeigen kann.

Zuletzt ist aufschlussreich und erwähnenswert, dass ‚das Mysterium des Wortes‘ offenbar die Pause oder Unterbrechung jeglicher Routine braucht, um wahrgenommen werden zu

²⁰⁸ AaO, Z. 16f. und sehr ähnlich Z. 5f.

²⁰⁹ Das lässt unwillkürlich an das von Paul Simon in seinem bekannten gleichnamigen Song beschriebene Bild von der „*Bridge over Troubled Water*“ denken, ein Song, den der von Nick Cave so verehrte Johnny Cash für sein letztes zu seinen Lebzeiten erschienenes Album ebenfalls gecovered hat, also für eben jenes Album, für das auch die Duette von Nick Cave und Johnny Cash aufgenommen wurden. Siehe hierzu die Analyse des Nick Cave Songs „*Let The Bells Ring*“ etwas weiter vorne in diesem Kapitel.

²¹⁰ Cave, Complete Lyrics, 416, Z. 21.

²¹¹ AaO, Z. 25f.

können. Es erschließt sich nicht von alleine, sondern braucht eine Zeit der Muße im Gegensatz zum Alltag, um fruchtbar und wirksam werden zu können: „*Who will lay down their hammer? ... And pause to see The mystery Of the Word*“²¹².

Der letzte Song des 2. Albums wie des doppelten Albums insgesamt mit dem Titel „**O Children**“ lebt musikalisch noch einmal stark von dem das ganze Album prägenden Gospelchor, der hier insbesondere den Refrain und die vierfach variierte Schlussstrophe intoniert und dem Song den Stempel des getragenen Erhabenen aufdrückt. Mit Blick auf das Gesamtalbum zeigt sich eine klare Korrespondenz dieses Schlusssongs zum Eröffnungssong „*Get Ready for Love*“. Ist es dort der hymnische Lobpreis Gottes, zu dem „*every boy and girl*“²¹³ aufgerufen werden, so heißt es hier: „*O children Lift up your voice, lift up your voice Children Rejoice, rejoice*“²¹⁴. Dabei liegt die Nähe und Verwandtschaft der drei Ausdrücke „*praise*“, „*lift up your voice*“ und „*rejoice*“ auf der Hand.

Die Struktur des Songs weist zwölf Strophen auf, die jeweils alternierend dreimal von dem gesungenen Titel und dreimal von dem ausgearbeiteten Refrain unterbrochen werden. Der Song bewegt sich inhaltlich gesehen auf drei Ebenen, denen die handelnden bzw. angesprochenen Personen zugeordnet sind.

Auf der 1. Ebene, die in den Strophen eins, zwei und sechs präsent ist, gibt es neben dem lyrischen Ich dessen „*darling*“²¹⁵ sowie „*cleaners*“²¹⁶ genannte professionelle Reinigungskräfte. Der ‚Liebling‘ des Ich-Erzählers hat ein ‚kleines Gewehr‘ in der Hand, was auf eine Bluttat deuten könnte, aber im Kontext der anstehenden Reinigung des „*butcher’s floor*“²¹⁷ auch symbolisch-metaphorisch verstanden werden kann. Ich interpretiere dies von der intertextuellen Parallele zwischen dem „*Abattoir Blues*“ mit seiner Welt und Gesellschaft kennzeichnenden „*culture of death*“²¹⁸ und dem hier begegnenden „*butcher’s floor*“ her so, dass das Gewehr den Überlebenskampf symbolisiert und die „*broken little hearts*“²¹⁹ verdeutlichen sollen, dass es speziell für Kinder in dieser Welt unmöglich ist, ohne emotionale Beeinträchtigung bis Beschädigung zu (über)leben. Die 6. Strophe berichtet dann auf dieser 1. Ebene von der erfolgreichen Reinigung des ‚Lieblings‘ vom Beginn des Songs – vielleicht ein Hinweis auf die Möglichkeit eines Neubeginns auch nach der Erfahrung eines gebrochenen Herzens.

Die 2. Ebene umfasst dann die Strophen drei bis fünf und sieben. Hier gibt es neben dem lyrischen Ich auch ein solches Wir und angesprochen werden jetzt offenbar die titelgebenden ‚Kinder‘. Die 3. Strophe bleibt recht kryptisch, weil die zu vergebende Tat²²⁰ selber ungenannt bleibt. Der abschließende Hinweis auf den ‚Gulag‘ passt aber symbolisch gut in das Gesamtszenario von Waffengewalt und Schlachthof, deutet doch auch er auf Unterdrückung und Gewalttätigkeit hin. Doch mit der Aushändigung der ‚Schlüssel zum Gulag‘ tut sich

²¹² AaO, Z. 22 – 26.

²¹³ AaO, 383, Z. 8, 10, 19 und 21 sowie 384, Z. 38 und 40.

²¹⁴ AaO, 418, Z. 14 – 17 sowie 419, Z. 26 – 30 und 40 – 43.

²¹⁵ AaO, 418, Z. 2.

²¹⁶ AaO, Z. 3. Siehe auch aaO, 419, Z. 31.

²¹⁷ AaO, 418, Z. 7.

²¹⁸ AaO, 397, Z. 5.

²¹⁹ AaO, 418, Z. 8.

²²⁰ Vgl. aaO, Z. 10f.

eine erste Möglichkeit zu einem befreienden Neubeginn auf, so dass der sich direkt anschließende Refrain mit seiner Aufforderung zum Jubilieren hier adäquat erscheint.

In der 4. und 5. Strophe tut sich der Ich-Erzähler mit alten Freunden zusammen und das darauf bezogene lyrische Wir lässt vollmundig verlauten: „*We have the answer to all your fears It's short, it's simple, it's crystal clear*“²²¹. Doch in Strophe sieben entpuppt sich die wiedergefundene Antwort als nicht existent, denn: „*There ain't nothing we can do to protect you*“²²².

Gleichzeitig verweist es auf die im Refrain und auf der 3. Ebene des Songs eröffnete Option, die darin besteht, Beistand und Schutz²²³, Freiheit²²⁴ und Glück²²⁵ aus der Richtung kommend zu erwarten, in die der ‚kleine Zug‘ den Song beschließend aufbricht, wenn es dort dreimal heißt: „*The train that goes to the kingdom*“²²⁶. Mit dieser Richtung ‚zum Königreich‘ einen Zug zu besteigen, heißt, seine Hoffnung auf das zu setzen, was dort zu erwarten steht und auf den, der dort das Zepter in der Hand hält. Vom Kontext des Songs unter besonderer Berücksichtigung des Refrains wie des gesamten Albums und weiteren Werkes von Nick Cave her legt es sich nahe, das ‚Königreich‘ als kurzen Ausdruck für das Königreich Gottes zu verstehen. So dass der Ausweg aus dem ‚Schlachthof‘ dieser Welt und Gesellschaft mit der sie prägenden ‚Kultur des Todes‘ die Hoffnung auf, der Glaube an das Anbrechen von Gottes (König)Reich ist, von dem Jesus in Lk 17, 20f. sagt: „*Das Reich Gottes kommt nicht so, dass man es beobachten kann; man wird auch nicht sagen: Siehe, hier ist es! oder: Da ist es! Denn siehe, das Reich Gottes ist mitten unter euch.*“ Den Zug in Richtung auf dieses Königreich hin zu besteigen, heißt so noch einmal variiert, sozusagen dem anbrechenden Reich Gottes entgegenzugehen, sich in seine Richtung bewegen, aktiv dazu beizutragen, dass es schon jetzt mitten unter den Menschen anbricht und die ‚Kultur des Todes‘ entmacht.

Abschließend noch ein bemerkenswerter intertextueller Hinweis: Das Bild des Zuges als (man könnte sagen) Transportmittel für das (König)Reich Gottes benutzt auch Bob Dylan im Titelsong seines 1979 den Beginn seiner explizit christlichen Phase einläutenden und von Nick Cave bekanntlich besonders geschätzten²²⁷ Albums „*Slow Train Coming*“, wenn es dort im Refrain heißt: „*And there's a slow, slow train comin' up around the bend*“²²⁸. Hier bei Dylan kommt ‚ein langsamer Zug‘, der das allmähliche Anbrechen von Gottes Reich entgegen aller im Song drastisch beschriebener Missstände in Welt und Gesellschaft symbolisiert. Bei Nick Cave hingegen ist es der ‚kleine Zug‘, der sich in Richtung ‚Königreich‘ aufmacht. Entscheidend ist in beiden Fällen der Bezug auf das Reich Gottes als Gegenentwurf zu unserer Welt, ihren Maßstäben und Widrigkeiten.

²²¹ AaO, 419, Z. 23f.

²²² AaO, Z. 39.

²²³ Siehe Cave, Complete Lyrics, 419, Z. 39.

²²⁴ Siehe aaO, 420, Z. 53.

²²⁵ Siehe aaO, Z. 58 und 62.

²²⁶ AaO, 419, Z. 45 sowie 420, Z. 57 und 61.

²²⁷ Vgl. dazu Nick Cave im Gespräch mit Phil Sutcliffe, Ders., Nick Cave: Raw and Uncut 1, in: Mat Snow, Essential Interviews, 172.

²²⁸ <http://www.bobdylan.com/songs/slow-train> - aufgerufen am 13.01.2012.

Der Blick auf die Ergebnisse der Untersuchung dieses doppelten Albums zeigt noch einmal deutlich das vorherrschende Thema der Funktion und Macht von Kunst im Allgemeinen und Musik im Speziellen. Dabei kommt es zu einer Ergänzung der für die klassische Kunst zentralen Aspekte von Ernsthaftigkeit und Intellektualität um die für Nick Cave zentralen Dimensionen und Ebenen von Erfahrung, Körperlichkeit und Humor. Dass die theologische Dimension dabei in etlichen Songs virulent ist, veranschaulicht die abschließende Zusammenschau:

Der 1. Song „*Get Ready for Love*“ zeigt die wieder untrennbare Verknüpfung von Liebe und Glaube bei Nick Cave, die in der festen Verbindung von Liebesbereitschaft im aktiven wie passiven Sinne und im Gotteslob gelebter Spiritualität konkret wird. Das menschliche Dasein erscheint dabei als auf Gott ausgerichtete Suchbewegung, die im (Mit)Menschen ihr Ziel erreicht, denn auch hier gilt: Von Gott reden heißt vom Menschen reden.

„*Cannibal's Hymn*“ zeigt wieder die für Nick Cave so typische Vermengung von Erotik und Spiritualität, diesmal durch die Parallelisierung der Geliebten mit Christus.

In „*Hiding All Away*“ drückt sich im Motiv des Sich-Versteckens Nick Caves Ablehnung von (bleibenden) Festlegungen gerade auch in künstlerischer Hinsicht aus. Gleichzeitig gibt es hier einen evidenten Zusammenhang von Gesetz und Liebe auch insofern, als von der Liebe reden heißt, von Gott und seinem Zu- wie Anspruch an die Menschen zu reden.

„*Messiah Ward*“ lässt die Welt als ‚Krankenzimmer des Messias‘ erscheinen, was als Andeutung dessen verstanden werden kann, dass unsere von Gewalttätigkeit und Tod geprägte Welt (den Gesandten) Gott(es) braucht, um eine Hoffnungsperspektive zu haben.

„*There She Goes, My Beautiful World*“ stellt auch in theologischer Hinsicht den Höhepunkt des Gesamtalbums dar, wird hier doch der Zusammenhang von Kunst und Inspiration mit Gottes Wollen und Wirken evident. Inspiration und Imagination sind göttlicher Provenienz und keine rein menschliche Selbstverständlichkeit. Dabei braucht die Kunst offenbar sowohl die Liebe als auch den Glauben, die Muse und Gott, Erotik und Spiritualität als Movers und Anregung zur Entfaltung ihrer Kreativität.

Der „*Abattoir Blues*“ hingegen steht mit seiner Sicht auf Welt und Gesellschaft in einer Linie mit „*Messiah Ward*“ und dem Schlusssong „*O Children*“: Der ‚Schlachthof-Blues‘ erscheint hier als adäquate Musik in Spannung zu einer von der ‚Kultur des Todes‘ geprägten Welt, deren einziger Lichtblick die auf Gottes Initiative zurückzuführende Liebe ist.

In „*Let The Bells Ring*“ begegnet noch einmal das Motiv der Parallelisierung mit Jesus, das hier wie im ähnlich gelagerten Fall von „*Tupelo*“ auf ein musikalisches Idol von Nick Cave angewandt wird. War es damals Elvis Presley, so ist es hier Johnny Cash, dessen Relevanz und Verehrungswürdigkeit durch diese Parallelisierung potenziert werden.

Mit „*Breathless*“ enthält das 2. Album ein bemerkenswertes Liebeslied, in dem die Liebe – singular bei Nick Cave – ungebrochen positiv geschildert wird und in einem ursächlichen Zusammenhang mit Naturempfinden und Spiritualität steht.

In „*Carry Me*“ setzt Nick Cave der bleibenden Versuchung des Rückfalls in die Drogensucht die Anrufung Christi entgegen, die Bitte um seinen nötigen Beistand.

Mit „*O Children*“ wird schließlich festgehalten: Die Hoffnung auf das Anbrechen von Gottes Reich, das ihm Entgegenstreben, ist das einzige Gegen- und Heilmittel im Hinblick auf den ‚Schlachthof‘ dieser Welt und Gesellschaft mit ihrer dominanten ‚Kultur des Todes‘²²⁹.

2.4.4 „*I’m more afraid of things staying the same*“²³⁰ - Neue Verfremdung, existentielles Fragen und Offenheit für Überraschungen oder „*Dig, Lazarus, Dig!!!*“ von 2008

Gerade ein Jahr nach dem Neuansatz mit „*Grinderman*“²³¹ erschien Ende Februar 2008 mit „*Dig, Lazarus, Dig!!!*“ bereits das nächste, inzwischen 14. Studioalbum von Nick Cave and The Bad Seeds. Musikalisch-stilistisch zeigt sich dieses Album stark von *Grinderman* beeinflusst: Es gibt viele elektronische Beats und Loops, kreischende Gitarren, Verzerrungen und Dissonanzen sowie Sprechgesang, besonders auffällig im Titelsong und bei „*We Call upon the Author (to Explain)*“. Und doch ist dieses Album klar ein Bad-Seeds-Album mit seiner Mischung aus Uptempo-Rocknummern und Midtempo-Balladen sowie seiner musikalischen Variabilität bis hin zum Einsatz einer größeren Zahl von Musikern und Instrumenten.

Auch bei den Songtexten zeigen sich Unterschiede zum „*Grinderman*“-Album: Auf „*Dig, Lazarus, Dig!!!*“ sind längere und stärker elaborierte Texte zu finden, die ein größeres thematisches Spektrum abdecken. Das reicht von der verfremdenden Neubearbeitung eines biblischen Ursprungstextes wie im Titelsong über Anklänge an die griechische Mythologie („*Night of the Lotus Eaters*“), Liebeslieder mit Trennungsschmerz („*Jesus of the Moon*“) oder voller Begehren („*Midnight Man*“) und die Reflexion unterschiedlicher Lebensentwürfe („*Albert Goes West*“) bis zur Behandlung der Theodizeeproblematik („*We Call upon the Author*“).

Insgesamt gesehen ist auch dieses Album bei allen Wiedererkennungseffekten wie den religiösen Anklängen und biblischen Bezügen neu und anders, eine Weiterentwicklung im Vergleich mit dem, was davor war. Dies ist die natürliche Konsequenz aus Nick Caves Haltung, nicht stehen zu bleiben und sich zu wiederholen, sondern beständig zumindest auch Neuland zu betreten. Diesen Anspruch bringt er auf diesem Album in der 5. Strophe des Songs „*Jesus of the Moon*“ sehr schön so zum Ausdruck: „*cause people often talk about being scared of change but for me I’m more afraid of things staying the same cause the game is never won by standing in any one place for too long*“²³².

Mit dem Album verbunden ist zudem ein neuerlicher kreativer Schub auf verschiedenen Ebenen von den Videos zu den als Single ausgekoppelten Songs über die Neugestaltung der Homepage bis zu der künstlerischen Installation farbiger Glühbirnen, die für das Album-

²²⁹ In eben diesem Sinne versteht auch Roland Boer nicht nur diesen Song, sondern ebenso dieses doppelte Album von Nick Cave in seiner Gesamt Tendenz, wenn er davon spricht, dass hier eine in Nick Caves apokalyptische Welt quasi eingebaute zarte Erwartung von bzw. Sehnsucht nach Erlösung „*usually in the context of love*“ begegne. Siehe Roland Boer, Nick Cave, 41.

²³⁰ Cave, Complete Lyrics, 472, Z. 23.

²³¹ Vgl. hierzu unten Kap. 3.3.1. dieser Arbeit.

²³² Cave, Complete Lyrics, 472, Z. 22 - 25.

Cover fotografiert wurden und der Publikation einer kleinen Dokumentation über den Titelsong mitsamt dieser Installation und einer den Song enthaltenden CD-Single²³³.

Der Titel- und Eröffnungssong des Albums „**Dig, Lazarus, Dig!!!**“ ist eine Mehrfach-Mischung und –Verfremdung in musikalischer wie inhaltlicher Hinsicht. Musikalisch gesehen handelt es sich um einen Rock’n’Roll-Song, der mit Dancefloor-Loops vermischt und mit Elementen des Talking Blues verfremdet daherkommt. Der Songtext vermengt eine biblische Ursprungsgeschichte mit einem modernen Szenario, wofür die biblische Erzählung von der Auferweckung des Lazarus in Joh 11, 1 – 45 verfremdet wird: Nick Cave nimmt deren Protagonisten Lazarus, macht aus ihm in amerikanisierend-fraternisierender Sprachmanier „Larry“²³⁴ und erzählt eine Geschichte nach dessen Auferweckung. Dabei wird dieser auferweckte Larry aus dem antiken Palästina zur Zeit Jesu in das New York der 1970er Jahre versetzt²³⁵.

Die Struktur des Songs zeigt drei Strophen, zwischen denen der Refrain zu finden ist, welcher den Song zudem rahmt. Es herrscht eine quasi neutrale Erzählperspektive vor, die jeweils am Ende der Strophen in die Ich-Perspektive wechselt, wobei offen bleibt, wer dieses lyrische Ich ist, wen es repräsentiert: Lazarus selber oder den Erzähler bzw. Autor des Songs?

Inhaltlich gesehen pendelt der in die USA versetzte Lazarus als orientierungsloser Getriebener zwischen Ost- und Westküste, zwischen New York, San Francisco und Los Angeles. Der Song hat von Beginn an auch surreale Züge, wenn es z.B. direkt am Anfang heißt: „*Larry made his nest up in the autumn branches built from nothing but high hopes & thin air*“²³⁶. Jedenfalls irrt er in der 1. Strophe als Auferstandener durch New York und San Francisco und wirkt dabei überfordert. Gleichzeitig wird hier schon klar, dass er ein Womanizer oder Frauentyp ist. In der 2. Strophe steigert sich seine Orientierungslosigkeit in der modernen Welt noch. Er findet aber weiter Zuflucht bei den Frauen. Im Verlauf der 3. Strophe wird er dann zunehmend psychisch krank, aber gleichzeitig berühmt. Dennoch endet er mittel- und obdachlos als Junkie und Gefängnisinsasse und landet schließlich wieder im Grab. Der Refrain mit seiner wiederholten und durch den Chorgesang akzentuierten Aufforderung „*dig yourself, LAZARUS!!!!!!! (dig yourself back in that hole)*“²³⁷ kann den (Wieder)Rückzug ins Grab als letzten Ausweg, Schutzfunktion oder auch als Spott meinen.

Für die Intention des Autors und damit für die Interpretation des Songs sind m.E. zwei andere Passagen entscheidend: Zum einen das Ende der 3. Strophe unmittelbar vor der wiederkehrenden und gleich zu analysierenden Feststellung mit seiner einmalig im Song aus der Perspektive eines lyrischen Wir gestellten Frage: „*but what do we really know of the dead & who actually cares????????!!!!*“²³⁸ Damit begegnet letztlich ein Plädoyer für eine Kultur der Erinnerung und Wertschätzung der Toten sowie einer persönlichen Verbunden-

²³³ Nick Cave and The Bad Seeds, Sue Webster and Tim Noble, Dig, Lazarus, Dig!!! 60 Page Book and 1 Track CD – Mute Records 2008 (im Folgenden: Nick Cave uam., 60 Page Book).

²³⁴ Cave, Complete Lyrics, 455, Z. 5 sowie 456, Z. 30 und 46.

²³⁵ Auf diesen Zusammenhang weist Nick Cave selber wiederholt hin. Siehe z.B. seinen Klappentext zu Nick Cave uam., 60 Page Book, wo er diesbezüglich schreibt: „*The song, which is a comic re-imagining of the Lazarus myth (placing the recently ,risen‘ Lazarus in 70’s New York City)...*“.

²³⁶ Cave, Complete Lyrics, 455, Z. 5f.

²³⁷ AaO, Z. 3f. und öfter.

²³⁸ AaO, 457, Z. 65f.

heit mit ihnen. Der biographische Hintergrund dafür liegt in Nick Caves frühem Verlust seines Vaters. Robert Eaglestone interpretiert diese Frage im Setting dieses Songs hinsichtlich einer ihr und ihm inhärenten religiösen Sensibilität so: „*Already to ask this question (of the dead, but with a rhetorical faith in God) is to locate the sensibility as a religious one.*“²³⁹

Zum anderen ist die dreimalige Feststellung des in eben diesem Kontext begegnenden lyrischen Ichs entscheidend: „*I don't know what it is but there is definitely something going on upstairs*“²⁴⁰. Damit gerät Folgendes optional in den Blick: 1. „*upstairs*“ kann oben aus der Perspektive des Grabes meinen. 2. Es kann sich auf den Kopf, das Oberstübchen des Autors beziehen und 3. Es kann den Himmel quasi als Heimatort und erstes Betätigungsfeld Gottes meinen. Im übertragenen Sinne der beiden letzten Varianten ist es dann so verstehbar: Es passiert etwas, entwickelt sich etwas in der Dachstube, dem Kopf des Autors, dem die Idee entsprungen ist, den auferstandenen biblischen Lazarus in die Neuzeit zu transponieren. Und auch (unter Umständen sogar gleichzeitig, siehe unten) diese Bedeutung kommt in Frage: Es tut sich etwas, da passiert was im Himmel, dort oben, wo die Auferstandenen und Gott zu Hause sind, von wo diese im Song erzählte Geschichte sozusagen ihren Ausgangspunkt nimmt. Und das, was da oben passiert, hat Auswirkungen auf das irdische Geschehen unten.

Letztlich sind es diese folgenden vier Aspekte, die sich interpretatorisch aus den genannten Passagen und dem gesamten Song ableiten lassen und die Intention des Autors abbilden:

1. Die Freude an der künstlerischen Freiheit der Transformation und Verfremdung einer in diesem Falle biblischen Ursprungsgeschichte. Damit verbunden dann auch die Lust am aktualisierenden Weiterspinnen oder Neuerzählen einer biblischen Geschichte.
2. Die narrative Fiktionalisierung der durch die biblische Ursprungsgeschichte provozierten Frage, wie sich der auferweckte Lazarus gefühlt, was ihn umgetrieben haben mag.
3. Die religiöse Sensibilität erinnernder, liebevoller Wertschätzung der Toten.
4. Das Rechnen damit, dass sich oben, also im Himmel oder bei Gott, etwas tut, was auch das Unten beeinflusst. Damit auch die bleibende Offenheit für Gottes Überraschungen, gleichzeitig auch für die Überraschungen des Autors.

Interessanterweise gibt es eine intertextuelle Parallelität dieser quasi bipolaren Option, dass hier Gott und der literarische Autor gemeint sein können, mit dem ebenfalls auf diesem Album vertretenen Song „*We Call Upon The Author*“²⁴¹, bei dem der titelgebende ‚Autor‘ den göttlichen Urheber und den literarischen Autor meinen kann und bezeichnet.

Somit geht es hier um spirituelle und religiöse Offenheit, darum, diese Dimension zu berücksichtigen und wertzuschätzen statt sie zu ignorieren, leugnen und auszublenden. Letztlich also darum, ‚definitiv‘ mit Gott zu rechnen.

Der zweite, für unser Thema relevante Song dieses Albums ist dessen 6. Nummer mit dem Titel „*We Call Upon the Author*“²⁴². Wie der Eröffnungssong ist auch dieser Song musikalisch

²³⁹ Robert Eaglestone, 149.

²⁴⁰ Cave, Complete Lyrics, 455, Z. 17f., 456, Z. 37f. und 457, Z. 67f.

²⁴¹ AaO, 465ff.

²⁴² Ebd.

durch schwere Beats, Dancefloor-Loops und einen Talking Blues-artigen Gesang geprägt. Wirklicher Gesang begegnet nur beim Refrain, der dadurch besonders akzentuiert wird.

Strukturell lässt sich der Song so aufgliedern: Einer Art Prolegomenon folgen neun Strophen, die jeweils durch den Refrain voneinander abgegrenzt sind. Dieser begegnet siebenmal in kurzer und dreimal in ausgedehnter Form. Interessant ist zudem, dass es sowohl ein lyrisches Ich im Song gibt als auch ein lyrisches Wir. Letzteres begegnet vorwiegend zu Beginn des Songs wie in seinem Refrain: „*what we once thought we had we didn't*

& what we have now will never be the same again *so WE CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!*“²⁴³ Dieser Beginn und Vorspruch zum weiteren Song markiert deutlich die Differenz zwischen menschlicher Einbildung und Vorstellung einerseits und der Realität andererseits. Dabei und damit wird angedeutet, dass es menschlich ist, sich die Wirklichkeit zurechtzubiegen und schön zu reden statt sie nüchtern als solche anzunehmen. Ebenso menschlich ist es im Duktus der 2. Zeile gesprochen, sich nach einer angeblich glorreichen Vergangenheit zurückzusehnen, die dabei gerne unangemessen verklärt wird. Die alttestamentliche Rede von der Sehnsucht nach den Fleischtöpfen Ägyptens²⁴⁴ bringt dieses anthropologisch-psychologische Phänomen sprichwörtlich auf den Punkt. Ebenfalls typisch ist es, die Schuld für Entwicklungen, die anders als gewünscht und erwartet verlaufen, nicht bei sich selbst, sondern bei Gott zu suchen, weshalb der 1. Refrain hier bereits Sinn macht.

Der weitere Song bietet in seinem Verlauf etliche Beispiele dafür, dass die Frage nach einer Erklärung oder Rechtfertigung angemessen und berechtigt erscheinen kann. Die entsprechende Anrufung des Urhebers hat demzufolge ihr Recht. Bemerkenswert und wichtig ist dabei hier, in diesem Song, die Vermengung, ja Verschmelzung von menschlicher und göttlicher Urheberschaft²⁴⁵. Das Wort „Gott“ kommt selber nicht vor, aber es ist klar, dass auch er hier als ‚Autor‘, also Urheber der Schöpfung und des Lebens im Fokus steht.

In der 1. Strophe sind es furchtbar erkrankte Kinder, die nach einer Erklärung rufen lassen. In der 2. Strophe ist es ein angesichts des Rosenkranzes als gläubiger Katholik zu identifizierender Sterbender. In beiden Fällen ist der Ruf nach Erklärung eher auf Gott bezogen. In der 3. Strophe, die Irrelevanz, Geistlosigkeit und Idiotie anprangert, ist ein menschlicher wie göttlicher ‚Autor‘ als Adressat denkbar. In der 4. Strophe hängen dem lyrischen Ich als Guru junge Leute an, die ihn mit ihren Fragen überfordern. „*they ignite the power-trail sssssstraight to my father's heart!!!!* *& once again I CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!!!!!*“²⁴⁶ Der hier erwähnte ‚Vater‘ kann sich auf den biologischen wie den göttlichen ‚Vater‘ beziehen. Der anschließende Refrain hat dann eher letzteren im Blick.

Die 5. Strophe ist insofern besonders interessant und aufschlussreich, als sich bei den hier beschriebenen und beklagten Problemen die eigene Autorenschaft des lyrischen Ichs und die Gottes mischen, so dass sowohl die Beschimpfung als auch die Anrufung um Erklärung an das eigene Ich gerichtet sein kann. „*I feel like a VACUUM CLEANER!!! A COMPLETE*

²⁴³ AaO, 465, Z. 1ff.

²⁴⁴ Vgl. hierzu z.B. 2. Mose 16, 3.

²⁴⁵ Robert Eaglestone drückt das in seinem Essay über „*Cave's Religion*“ so aus: „*the issue here is that the creative writer is, or has amalgamated with, God.*“ Robert Eaglestone, 149.

²⁴⁶ Cave, Complete Lyrics, 466, Z. 37ff.

*SUCKER!!!! (it's fucked up & he is a fucker!) but what an enormous & encyclopaedic brain!!!!!!!! I CALL UPON THE AUTHOR TO EXPLAIN!!!!!!!!*²⁴⁷

Im Falle der 6. Strophe mit ihrer Aufzählung globaler sozioökonomischer Probleme liegt es wieder nahe, dass Gott als ‚Autor‘ adressiert ist und in Anbetracht des angerissenen Themenspektrums die Theodizeefrage mindestens mitschwingt, will man nicht ohnehin den Refrain des Songs als hier gebrauchte Variante dieser Frage ansehen²⁴⁸. In der 7. Strophe mit ihrer Erwähnung von ‚Holocaust-Poesie‘ und der Ankündigung von ‚Regen‘, wohinter sich ein Codewort für atomaren Niederschlag verbirgt²⁴⁹, kann hingegen sowohl Gott als Adressat der Bitte um Erklärung gemeint sein als auch der Autor des Buches über die ‚Holocaust-Poesie‘. Diese Doppelung der möglichen Adressaten gibt es auch in der 8. Strophe, in der zwei US - amerikanische Schriftsteller des 20. Jahrhunderts einander gegenübergestellt werden, wobei auch deren zweiter, John Allyn Berryman, der sich selbst getötet hat, nach einer Erklärung dieses seines Suizids gefragt sein kann. In der letzten Strophe schließlich bedankt sich das lyrische Ich sarkastisch für die Veröffentlichung literarischen Mülls, so dass die letzte Bitte um Erklärung dann offensichtlich an deren Urheber gerichtet ist.

Die Langfassung des Refrains *„PROLIX!!!! PROLIX!!!! NOTHING A PAIR OF SCISSORS CAN'T FIX!!!!“*²⁵⁰ übersetzt in etwa: ‚Weitschweifig! Weitschweifig! Es gibt nichts, was eine Schere nicht richten könnte!‘ lässt sich – wie Robert Eaglestone in seinem profunden Essay über *„Cave's Religion“*²⁵¹ ausführt – auch unterschiedlich interpretieren: einmal im Hinblick auf den manuellen Vorgang des Editierens eines Textes. Dann kann die Scherenaktion auch auf das Abschneiden unliebsamer Fragen hin gedeutet werden. Schließlich könnte die Schere auch als Waffe gegen unbequeme Fragensteller eingesetzt werden.

Das insgesamt Entscheidende aber ist in meiner Analyse: Dieser Song ist keine akademische und angeblich voraussetzungslose Erörterung der Theodizeeproblematik, die dann zu dem Ergebnis führt, dass die Annahme oder Behauptung Gottes in Anbetracht dieser unlösbaren Problematik schlicht unlogisch ist. Vielmehr wird hier die fragende Bitte oder bitende Frage um Erklärung an Gott selber gerichtet, der damit selbstverständlich als göttlicher Urheber angenommen wird bzw. vorausgesetzt ist. Robert Eaglestone formuliert das in seinem Essay so: *„... the assumption that there is an author already locates these questions as being asked from within a certain sensibility. ... This is a song about questions asked from a position of certainty.“*²⁵² Die Fragen mitsamt der dahinter stehenden und im Song deutlich benannten Probleme sind und bleiben gravierend und letztlich unbeantwortbar, aber indem

²⁴⁷ AaO, Z. 44 - 47.

²⁴⁸ Vgl. zum Thema *„Die Theodizeefrage in der säkularen Musik“* den gleichnamigen Beitrag von Johannes Schwanke mit dem Untertitel: Von der Emigration eines Theologumenons, in: Joachim Kunstmann und Ingo Reuter (Hg.), Sinnspiegel. Theologische Hermeneutik populärer Kultur, Paderborn 2009, 201 – 219. Zur Theodizeeproblemstellung im engeren und weiteren theologisch-dogmatischen Sinne sei auf Wilfried Härle, Dogmatik, Berlin und New York 1995, 439 – 455, hingewiesen.

²⁴⁹ Vgl. dazu den apokalyptisch-surrealen Song von Bob Dylan: *„A Hard Rain's A-Gonna Fall“*, in dem dieser 1963 den mit der Kubakrise drohenden Atomkrieg verarbeitete. Siehe <http://www.bobdylan.com/songs/a-hard-rains-a-gonna-fall-0> - aufgerufen am 24.01.2012.

²⁵⁰ Cave, Complete Lyrics, 465, Z. 29ff.

²⁵¹ Siehe Robert Eaglestone, 149.

²⁵² Ebd.

sie an Gott gerichtet werden, werden sie wachgehalten und implizit mit der Hoffnung auf eschatologische Beantwortung und Überwindung verknüpft, wie es z.B. Offb 21, 4f. verheißt.

Und: die Fragen des Songs und optionalen Adressierungen des Refrains illustrieren mit Robert Eaglestone gesagt „*the confusion of creativity and religion (God as a divine author, from which explanations can be demanded)*“²⁵³ Durch diese Vermengung von Kreativität und Religion, menschlicher (und dabei inkludiert auch eigener) und göttlicher Urheber-schaft verdeutlicht Nick Cave außerdem, dass es zu einfach und billig wäre, allein Gott für die individuellen bis globalen Probleme bis Aporien verantwortlich zu machen und den menschlichen Eigenanteil an diesen Problemen wie an deren Lösungspotential zu ignorieren.

Letztlich wird bei alledem eine Glaubenshaltung angedeutet, wie sie archetypisch in den Threni oder auch in Ps 22 beschrieben wird: das klagende bis anklagende Festhalten an Gott gerade angesichts von Leid und Not, die ihm vorgehalten werden. Das Behaften Gottes bei seinen Verheißungen auch gegen allen Augenschein, das ihn nicht Loslassen und damit auch das ihn nicht aus der Verantwortung lassen, sondern das Erinnern und Einfordern seiner Gnade und Güte, die letztlich obsiegen sollen, wie es biblisch verheißt ist (s.o. Offb 21).

„**Hold On To Yourself**“, der 7. Song des Albums, ist eine langsam und bedächtig daherkom-mende Midtempo-Ballade mit fünf Strophen, deren sphärisch anmutende Hintergrundklän-ge dem geisterhaft-surrealen Szenario des Songs korrespondieren.

Inhaltlich gesehen geht es um ein lyrisches Ich, das weit von seiner Liebsten entfernt ist und diese aus der Ferne quasi gedanklich dabei beobachtet, wie sie offensichtlich zuneh-mend von „*phantoms & ... ghosts*“²⁵⁴ heimgesucht wird bzw. diesen huldigt, Visionen hat und langsam in den Irrsinn abgleitet: „*there’s madhouse longing in my baby’s eyes*“²⁵⁵. Das Stichwort ‚Kollision‘ in der 3. Strophe deutet an, dass sie einen Unfall gehabt haben könnte, vielleicht die Ursache für ihre Visionen und Geisterbeschwörung.

Der Ich-Erzähler jedenfalls ist „*a 1000 miles away*“²⁵⁶, denkt aber an sie und über sie sowie das Leben nach. In der letzten Strophe wendet er sich direkt an seine ferne Geliebte, gesteht seine Hilflosigkeit und vereint sich mit ihr zu einem lyrischen Wir, das zu dieser klar-en Erkenntnis gelangt: „*it’s all life & fire & lunacy & excuses & excuses & excuses*“²⁵⁷. So also ist das ganze Leben: Es besteht aus ‚Feuer‘, das ich als Metapher für Drangsal und Pein interpretiere, aus ‚Irrsinn‘ und ‚Entschuldigungen‘.

Und doch enthält der Song zwei Hinweise, die diesem Negativbild positiv entgegen-gesetzt sind: Zunächst ist da der Hinweis des Songtitels, der am Ende von Strophe zwei bis fünf refrainartig repetiert und dabei leicht variiert wird: „*hold on to yourself*“²⁵⁸, übersetzt: halte dich an dich selber bzw. halte dich an dir selber fest. Ab der 3. Strophe geht es dann darum, dass der Ich-Erzähler dies wünscht, verspricht und zusagt, dass er sich an sie, die fer-ne Geliebte, halten, an ihr festhalten will und wird. Offensichtlich braucht es also in diesem

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Cave, Complete Lyrics, 468, Z. 24.

²⁵⁵ AaO, Z. 7.

²⁵⁶ AaO, Z. 30.

²⁵⁷ AaO, 469, Z. 34f.

²⁵⁸ AaO, 468, Z. 14, 21, 29 und 469, Z. 36.

bedrängenden und irrsinnigen Leben eine festen Halt und Beistand, den ich wohl am besten in und bei einem mich liebenden Partner finde.

Und dann ist da noch der theologisch relevante dreimalige Hinweis auf Jesus: In der 1. Strophe fragt der Ich-Erzähler, während er weit weg von seiner Liebsten sein Zimmer bewandert: „*does Jesus only love a man who loses?*“²⁵⁹. Damit wird zunächst – in Anlehnung an die neutestamentliche Überlieferung – ausgesagt, dass Jesus ein liebendes Herz für Verlierertypen, Leidende, Kranke und Ausgestoßene hat. Gleichzeitig jedoch wird, so wie diese Frage gestellt ist, die Sehnsucht impliziert, zum einen kein Verlierer (mehr) zu sein und zum anderen dennoch von Jesus geliebt zu werden, mit seiner Liebe rechnen zu dürfen.

In der 3. Strophe heißt es weiter im Kontext der schon benannten ‚Kollision‘: „*she says o o o o o o o o as Jesus makes the flowers grow all around the scene of her collision*“²⁶⁰. Der Vorgang des Blumen wachsen Lassens um den Schauplatz einer Kollision herum kann als von Jesus und gleichzeitig dem Glauben an ihn ausgehendes Hoffnungszeichen gegen Leid, Not und notfalls mitten im Unglück verstanden werden. Jesus überlässt demnach den Menschen nicht einfach seinem mitunter blinden Leidenschicksal, sondern ist da und lässt Hoffnung sprießen, neues Leben gedeihen.

Die 5. Strophe schließlich bietet noch diese Aussage: „*I just don't know what to say cause Jesus only loves a man who bruises*“²⁶¹. Wieder ins Positive gewendet wird hier angedeutet: Jesus hat ein liebendes Herz für Menschen ‚mit blauen Flecken‘, also für Verletzte, solche, die z.B. von einem tatkräftigen Einsatz (für andere) Spuren davontragen, die sich überhaupt ‚handgreiflich‘ engagieren und einbringen. Im Kontext dieser Strophe kann diese Aussage dann auf die kritische Selbsterkenntnis hin interpretiert werden, dass der Ich-Erzähler sich bislang zu wenig (für seine Liebste) eingesetzt hat.

Zusammengefasst: Jesus ist hier selbstverständlicher Bestandteil des Songs. Seine Präsenz und Liebe werden als gegeben vorausgesetzt. Seine Zuwendung wird als auf die Bedürftigen bezogen konstatiert, aber auch für sich selbst jenseits eines Verliererdaseins erhofft.

Der 9. Song des Albums, „**Jesus of the Moon**“, ist inklusive der beiden Ergänzungssongs der letzte für unsere Themenstellung relevante Song dieser Veröffentlichung von Nick Cave and The Bad Seeds. Es handelt sich um eine anrührende Liebesballade, in der es um Veränderung, Trennung und Abschiedsschmerz geht.

Musikalisch gesehen weist der zunächst unspektakuläre Song bei näherer Begutachtung zwei Besonderheiten auf: Zunächst das Fehlen eines Chorgesanges, wodurch die Gesangsstimme von Nick Cave in ihrer Individualität und Intensität hervorgehoben wird. Dies korrespondiert sehr gelungen mit der Situation des lyrischen Ichs im Song, seinem einsamen Nachdenken und Abwägen, zurück und nach vorne Blicken, Entscheiden und schon antizipierenden Trauern im Hinblick auf das sich abzeichnende Ende einer Liebesbeziehung. Dann gibt es noch den auf diesem Album singulären Einsatz einer Flöte, die sowohl den melancholischen

²⁵⁹ AaO, 468, Z. 3.

²⁶⁰ AaO, 468, Z. 18ff.

²⁶¹ AaO, 469, Z. 31f.

Grundton des Songs unterstützt als auch eine heiter-beschwingte Note hinzufügt, die der am Ende des Songs herauszuhörenden Aufbruchstimmung korrespondiert²⁶².

Der Song(text) besteht aus acht Strophen, von denen die dritte, sechste und achte refrainartigen Charakter aufweisen, indem sie den Songtitel integrieren und so ergänzen: „*like a jesus of the moon a jesus of the planets & the stars*“²⁶³. Dem lyrischen Ich als erzählendem Absender entspricht das angesprochene Du seiner zurückgelassenen Geliebten als Adresse.

Eine Abschiedssituation prägt den Song schon zu Beginn, wobei das lyrische Ich aus diesem Abschied von seiner Geliebten, die schlafend im Hotelzimmer zurückbleibt, offensichtlich eine Trennung zu machen gedenkt. Der Ich-Erzähler verlässt das Hotel mit dem schon gefühlten Wissen: „*a change is gonna come*“²⁶⁴ und blickt gedanklich erinnernd wie realiter Abschied nehmend auf die schlafende Geliebte zurück. Die noch im Hotelzimmer gehörte Wetterprognose anstehenden Regens ist dabei als Metapher der nahenden Entscheidung und des daraus resultierenden kathartischen Effekts zu verstehen.

Draußen, auf der morgendlich glänzenden Straße, kreisen die Gedanken des Ich-Erzählers weiter um seine noch nichtsahnend schlafende Geliebte: „*y/ lying there w/ the light on yr hair [sic!] like a jesus of the moon a jesus of the planets & the stars*“²⁶⁵, die er dabei kaum zufällig in Relation zu Jesus setzt. Die vorgenommene Parallelisierung der Geliebten mit Jesus lässt sich so interpretieren: Zuerst liegt damit ein Hinweis auf ihre Besonderheit, ja Einmaligkeit vor, sodann eventuell auch eine Implikation in der Richtung, dass sie sich für ihn aufgeopfert hat oder auch dass sie unschuldig von ihm als dem am Ende der Beziehung Schuldigen verlassen wird. Die erweiterte Herkunftsbezeichnung ‚Jesus vom Mond und von den Sternen‘ lässt sich als zusätzliche Akzentuierung des überirdischen Charakters dieser Frau verstehen, vielleicht mit noch dazukommender Fokussierung auf ihre Liebe oder Schönheit. So ließe sich vielleicht sagen: In diesem Fall dieser besonderen Frau reicht die bloße Parallelisierung mit Jesus nicht aus, so richtig und berechtigt sie auch ist. Sie muss noch gesteigert werden. Eventuell liegt das *tertium comparationis* zwischen der Geliebten und Jesus hier aber auch im Leiden, das ihr hier unschuldig zugefügt wird.

Im Kontext seines Nachdenkens über die anstehende Veränderung kommt der Ich-Erzähler auch dazu, prinzipiell über den Stellenwert von Veränderung in seinem Leben nachzusinnen. Dabei offenbart er ein eindeutig positives Verhältnis zur Veränderung im prinzipiellen Sinne, die er als Chance und Notwendigkeit erachtet. Und auch die Veränderung des Lebens durch den Tod beschäftigt ihn, wobei er zu der gerade auch theologisch bedeutsamen Einsicht gelangt: „*& if the voices of the living can be heard by the dead well the day is gonna come when we find out & in some kinda way i take a little comfort from that (now & then)*“²⁶⁶. In der hier unspektakulär selbstverständlich formulierten Aussage: ‚der Tag wird kommen‘ ist nota bene nicht(s) weniger als die christliche Auferstehungshoffnung enthalten, welche ja die *conditio sine qua non* dafür darstellt, dass eigentlich Tote dennoch die

²⁶² Siehe dazu weiter unten im Text das Ende der Interpretation dieses Songs.

²⁶³ Cave, Complete Lyrics, 472, Z. 15f. sowie 473, Z. 29f. und 38f.

²⁶⁴ AaO, 472, Z. 3.

²⁶⁵ AaO, Z. 14ff.

²⁶⁶ AaO, Z. 18 – 21.

Stimmen der Lebenden hören können. Diese hier nicht explizierte, aber implizierte Auferstehungshoffnung wird zudem parakletisch interpretiert, was intertextuell an die parakletische Auslegungstradition der Auferstehungsbotschaft in 1. Thess 4, 13 – 18 erinnert.

„I see the many girls walking down the empty streets & maybe once or twice one of them smiles at me“²⁶⁷. Dieses Zitat aus der vorletzten Strophe dieses bemerkenswerten Songs zeigt, dass sich am Ende in den Abschiedsschmerz auch ein wenig durch die Veränderung aufgrund der anstehenden Trennung hervorgerufene Aufbruchstimmung mischt. Dabei kann die Zusammenstellung von einander eigentlich entgegengesetzten Gefühlen und Zuständen als typisch für das Werk von Nick Cave bezeichnet werden, für den Eindimensionalität offenbar genauso ein Gräuel darstellt wie Stillstand und Repetition.

In der Zusammenfassung ist zunächst festzuhalten: Vom Neuansatz mit dem Grinderman-Projekt beeinflusst, zeigt dieses Album von Nick Cave and The Bad Seeds eine Evolution in musikalischer Hinsicht sowie eine Variation und Erweiterung des bekannten Themenkatalogs, wozu z.B. die explizite Bearbeitung des Theodizeethemas zählt.

Der Titelsong „Dig, Lazarus, Dig!!!“ bietet eine radikal verfremdende Neu- oder Weitererzählung einer biblischen Ursprungsgeschichte, was eine Weiterentwicklung im Vergleich mit dem Song „The Good Son“ bedeutet, wo es zu einem Perspektivenwechsel innerhalb des bekannten biblischen Settings kommt. Gleichzeitig ist der Song die narrative Umsetzung einer durch die in Joh 11 erzählte Geschichte provozierten Frage. Festzuhalten bleibt weiter das hier implizierte Plädoyer für die liebevoll erinnernde Wertschätzung der Toten und die deutliche Tendenz dazu, mit Gott zu rechnen, offen für seine Überraschungen zu sein wie für die des Autors, durch dessen Inspiration hindurch ja auch Gott wirkt²⁶⁸.

Mit „We Call Upon the Author“ begegnet eine vielschichtig spannende und differenzierte Annäherung an die Theodizeeproblematik, was sich schon an der Vermengung von menschlicher und göttlicher Urheberchaft zeigt, womit monokausal simple Erklärungs- und Anklagemodelle nicht in Betracht kommen. Indem primär Gott als Adressat der Frage und Bitte von Songtitel und Refrain in den Blick gerät, ist deutlich: hier wird mit Gott gerechnet, sogar noch im Modus der Anklage in Andeutung biblisch bezeugter Glaubenshaltungen an ihm festgehalten und die (eschatologische) Hoffnung somit nicht aufgegeben.

In „Hold On To Yourself“ werden die Gegenwart und Liebe Jesu als Selbstverständlichkeiten vorausgesetzt. Dabei wird Jesu Zuwendung als auf Bedürftige fokussiert dargestellt, aber auch darüber hinausgehend erhofft.

„Jesus of the Moon“ bietet schließlich ein bekanntes und ein neues Motiv: Bekannt ist die Parallelisierung der Geliebten mit Jesus, womit es auch wieder zu einer Verknüpfung von Liebe und Glaube kommt. Neu hingegen ist die hier begegnende Implikation und dann auch parakletische Interpretation der christlichen Auferstehungsbotschaft.

²⁶⁷ AaO, 473, Z. 31f.

²⁶⁸ Vgl. hierzu den Song „There She Goes, My Beautiful World“ des Vorgängeralbums und meine Interpretation desselben im vorhergehenden Kap. 2.4.3 dieser Arbeit.

3. Von Vätern und Söhnen bis Heidenkind und Wolfsmensch. Mehr als Paralipomena.
3.1 Das Zusammendenken von Gott und Mensch, Imagination und Inspiration in essayistischer Form
3.1.1 „Through us God finds His voice“¹ - Spannende Interdependenz von Gott, Mensch und Kunst oder „The Flesh Made Word“ von 1996

Im Jahr der Entstehung seines in theologischer Hinsicht herausragenden Albums „*The Boatman’s Call*“, also 1996, schrieb Nick Cave einen Beitrag für die „*Religious Services*“ der BBC, der im Juli 1996, von ihm gesprochen, dort gesendet und dessen Text dann 1997 in seiner 2. Textsammlung „*King Ink II*“² publiziert wurde. Der programmatische Titel dieser „*Lecture*“, die von ihrer Gattung her ein Essay oder eine Abhandlung darstellt, weist auf ihr theologisches Thema hin, das sich in Form einer alternativen Überschrift thetisch so zusammenfassen lässt: Von Gott reden heißt vom Menschen reden – der spannende Zusammenhang von Theologie, Anthropologie und Autobiographie oder die spannungsvolle Vater-Sohn-Relation in theologischer, anthropologischer und kulturschaffender Perspektive. Im Folgenden werde ich nach einem Hinweis auf intertextuelle Bezugspunkte des Essays seine Gliederungsstruktur darlegen und dabei seinen Inhalt kurz zusammenfassen, bevor ich mich abschließend dem Bereich der Intention seines Autors und der Interpretation dieser Abhandlung widme.

Die intertextuellen Bezüge schlagen eine erste Schneise für das Verständnis und die Einordnung des Textes. Sie lassen sich in drei Gruppen unterteilen: Da sind zunächst und prädominant die biblischen Bezugnahmen, bei denen es sich neben einem nicht identifizierbaren Elifas-Zitat aus dem Buch Hiob vor allem um neutestamentliche Zitate handelt. Letztere entstammen dreimal dem Matthäus- und je zweimal dem Johannes-Evangelium sowie dem 2. Korintherbrief. Von besonderer Relevanz ist das den Text rahmende Zitat des Wortes Jesu aus Mt 18, 20, auf das im weiteren Text noch zweimal Bezug genommen wird und das Nick Cave als biblischer Beleg für seine Ausgangsthese dient.

Dann gibt es klassisch literarische Bezugnahmen, die vorwiegend in dem Abschnitt begegnen, in welchem Nick Cave sein Eingeführt-Werden in die Welt und Bedeutung der Literatur durch seinen Vater schildert, der ihm die Kraft und Macht von Literatur demonstrieren wollte. Dabei erwähnt er Werke von Shakespeare, Dostojewski und Nabokov. Zudem zitiert er einmal William Blake und ein Jesus-Wort aus dem apokryphen Thomas-Evangelium. Mit diesem letztgenannten Zitat leite ich zu der dritten und letzten Gruppe intertextueller Bezugnahmen über, die Nick Caves eigenes Werk betreffen:

Neben einem ausführlichen Hinweis auf seinen eigenen 1. Roman „*And The Ass Saw The Angel*“ begegnet dabei mit dem Zitat aus dem Thomas-Evangelium auch ein Hinweis auf den wahrscheinlich zu eben dieser Zeit entstandenen Songtext „*There is a Kingdom*“³ für das Album „*The Boatman’s Call*“.

Die inhaltliche Struktur des Textes weist vier Teile auf:

¹ Cave, *Flesh*, 142.

² AaO, 137 – 142.

³ Siehe zum Songtext Cave, *Complete Lyrics*, 279, und zur Interpretation dieses Songs meine Ausführungen dazu in Kap. 2.3.5 dieser Arbeit.

1. Einleitung mit Ausgangsthese
2. Autobiographische Entwicklung bis zur Mitte der 1980er Jahre
 - 2.1 Kindheit
 - 2.2 Teenagerzeit
 - 2.3 Zeit an der Kunsthochschule und von „The Birthday Party“
 - 2.4 Ende der „Birthday Party“ und Übergang zum Neuen Testament
3. Die Evolution des Vaters durch den Sohn
 - 3.1 Die Evolution Gottes durch Christus
 - 3.2 Die Verwirklichung eines väterlichen Projektes durch den Sohn Nick Cave
4. Abschluss mit Rekurs auf die Ausgangsthese

Der so strukturierte Inhalt lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

Der Text beginnt mit dem Wort Jesu aus Mt 18, 20, das den Ausgangs- wie Schlusspunkt von Nick Caves hier dokumentierten Überlegungen darstellt. Dabei richtet er sein Augenmerk bei der Interpretation dieses Diktums Jesu weder auf den liturgisch-gottesdienstlichen Aspekt noch auf die ekklesiologische Fokussierung, die dabei ansonsten auch gerne vorgenommen wird. Vielmehr versteht er es im Hinblick auf den seines Erachtens dadurch begründeten Kausalzusammenhang der Abfolge von Gemeinschaft, Sprache, Imagination und Gott, wenn er hier formuliert: *„Jesus said, ‚Wherever two or more are gathered together, I am in your midst.‘ Jesus said this because wherever two or more are gathered there is a communion, there is language, there is imagination. There is God. God is a product of the creative imagination and God is that imagination taken flight.“*⁴

Die im 2. Teil des Textes geschilderte autobiographische Entwicklung wird im Hinblick auf Imagination⁵, Gottesbeziehung sowie die Rolle und Funktion von Kunst dargelegt. Für die Zeit seiner Kindheit erinnert er sich im 1. Unterabschnitt daran, dass er die ‚Imagination‘ als negativ, ja verderbt und unabhängig bzw. getrennt von Gott erlebt und empfunden hat.

Die im 2. Abschnitt geschilderte Zeit kulminiert in der Einführung des Teenagers Nick Cave in die Literatur durch seinen Vater. Dieser versuchte offensichtlich, seinem Sohn die erhebende Funktion von speziell Literatur und generell Kunst zu vermitteln, die den Menschen näher an die göttliche Essenz des Seins heranzuführen und ihn Gott finden lasse.

Für die Zeit an der Kunsthochschule und mit „The Birthday Party“ führt Nick Cave im 3. Unterabschnitt aus, dass ihn sein Interesse an alter religiöser Kunst zur bewussten Bibellektüre führte und zur begeisterten Entdeckung des ATs, in dessen ‚harter Prosa‘ er ein adäquates Mittel fand, um seinen eigenen Gemütszustand, sein erbärmliches Lebensgefühl dieser Zeit auszudrücken. Dabei verleiht er a posteriori der Empfindung seiner selbst als Sprachrohr Gottes für den Negativaspekt seiner Ansprache an die Menschen Ausdruck.

Im 4. Abschnitt berichtet er über seinen mit dem Ende der Birthday Party zusammenfallenden Übergang zum NT. Die harte Arbeit, alles stets zu verachten und zu hassen, habe

⁴ Cave, *Flesh*, 137.

⁵ Ich spreche dem von Nick Cave gebrauchten englischen Originalwort entsprechend hier wie andernorts in diesem Kapitel von ‚Imagination‘, weil sich so eine Verengung des Bedeutungsspektrums des englischen Wortes „imagination“ z.B. auf Fantasie vermeiden lässt.

zu Überdruß und Ermüdung geführt, woraus der bewusste Entschluss resultierte, ein neues Buch aufzuschlagen: „so I closed the Old Testament and I opened up the New.“⁶

Im Kontext des Themas der Evolution des Vaters durch den Sohn geht es im 3. Teil zunächst in vier Unterabschnitten um die Evolution Gottes durch Christus. Dabei berichtet Nick Cave im 1. Unterabschnitt zuerst davon, dass ihm durch die (Wieder)Entdeckung Jesu in den Evangelien ein neues Verhältnis zur Welt ermöglicht wurde.

Der 2. Abschnitt kulminiert sodann in der Aussage, dass in Christus das Fleisch zum Wort wurde, was auch die spirituelle Vorlage und somit Ermöglichung dafür darstellt, dass wir Menschen mit unserer Imagination gottähnlich werden können.

Als Drittes wird zum einen die Imagination als spiritueller Flug bezeichnet und zum anderen werden Logos und Geist unter Berufung auf 2. Kor 3, 6 in einen scharfen Gegensatz zur institutionalisierten Form von Gesetz und Moral gestellt.

Den 3. Teil beschließend wird Christus endlich als Sohn Gottes und (Weiter)Entwicklung seines Vaters bezeichnet, mithin als dessen Evolution und Korrektiv sowie als göttliche Imagination schlechthin.

Die 2. Hälfte des 3. Teils zerfällt noch einmal in zwei Unterabschnitte, in deren erstem eine deutliche Selbstparallelisierung des Autors und Künstlers Nick Cave mit Jesus stattfindet sowie mit dessen Weiterentwicklung seines Vaters in ihm selber.

Der 2. Unterabschnitt enthält schließlich die Kurzdarstellung des vom Sohn Nick Cave realisierten Romanprojekts(, von dem sein Vater geträumt hatte). Euchrid Eucrow, der Protagonist des Romans, wird in diesem Kontext als Exempel für die Schädlichkeit eines blockierten Künstlers, einer internalisierten und nicht veröffentlichten Imagination angeführt.

Der 4. und letzte Teil des Essays, sein Abschluss, bietet zwei Unterabschnitte: Zunächst wird dabei unter Heranziehung eines Jesus-Wortes aus dem apokryphen Thomas-Evangelium betont, dass Gott mindestens auch in der Individualität des Menschen gefunden wird und nicht nur außerhalb desselben.

Im Rekurs auf die Ausgangsthese und das Diktum Jesu aus Mt 18, 20 wird schließlich konstatiert, dass der Mensch ein Geschöpf Gottes ist, durch dessen Sprache, Kommunikation und Imagination Gott sich in dieser Welt realisiert, erkennbar macht: „*Divinity must be given its freedom to flow, through us, through language, through communication, through imagination. ... Through us God finds His voice, for just as we need God, He in turn needs us.*“⁷ Somit gilt: Kunst, die Kommunikation befördert und Imagination abbildet, hält Gott lebendig!

Mit diesem den Text beschließenden Fazit ist bereits Wesentliches gesagt hinsichtlich der Intention des Autors und der Interpretation dieser „Lecture“, bei der es sich um eine (auch) theologische Abhandlung handelt, aber nicht um eine theologisch wissenschaftliche Darstellung. Nick Cave erhebt hier wie auch sonst keinen Anspruch auf theologische Korrektheit weder an und für sich noch gegenüber der kirchen- und dogmengeschichtlichen Tradition oder im Hinblick auf theologisch wissenschaftliche Argumentationsstrukturen. Es geht ihm um seine individuell subjektive Sicht, Erkenntnis und Erfahrung, mit deren Hilfe er Gott und

⁶ Cave, *Flesh*, 139.

⁷ AaO, 142.

Mensch, Vater und Sohn, Fleisch und Wort, Transzendenz und Immanenz, Kreation und Imagination, Biographie, Theologie und Anthropologie, das Wirken Gottes und die Kulturproduktion, das Kunstschaffen des Menschen zusammendenkt und –stellt. Seine Priorität liegt nicht in der Repetition theologischer Richtig- und Wichtigkeiten, sondern im Zusammendenken und –bringen der benannten Punkte, Bereiche, Dimensionen und Personen.

Der oben bereits zitierte 2. Teil der Ausgangsthese in diesem Essay, dass Gott das ‚Produkt der schöpferischen Imagination‘ sei, ja dieselbe, die ‚zum (Höhen)Flug angesetzt‘ habe, braucht deshalb für sein richtiges Verständnis und zur Vermeidung seines Missverständnisses im Sinne einer religionskritischen Projektionstheorie den erläuternden Gesamtzusammenhang des folgenden Textes sowie die prinzipielle, auch daraus resultierende Erkenntnis: Nick Caves Interesse richtet sich nicht auf eine erschöpfende Definition Gottes, sondern auf eine Annäherung an ihn. Gott ist seines Erachtens durch menschliche Imagination und in ihr erfahrbar und erkennbar, ohne dass dies exklusiv gilt. Gott ist demnach diese Imagination. Da, wo sie aktiv ist, in Gebrauch steht, da wirkt Gott, ist er präsent, erfahrbar. Dies begründet den hier evidenten engen Zusammenhang von Gott und Kunst. Nick Cave behauptet dabei allerdings *nota bene* nicht, Gott erschöpfe sich darin, dass er exklusiv in der Imagination des Menschen erkennbar und wirksam sei. Er betont diesen Aspekt lediglich.

Sein Verständnis von Imagination geht dahin, dass sie genau den Bereich bezeichnet, in dem Gott und Mensch zusammenkommen. Sie ist die *conditio sine qua non* jeglicher künstlerischer Betätigung des Menschen und die Dimension, in der sich Gott quasi fortwährend inkarniert und wirksam zeigt. Dahinter steckt eine doppelte Sehnsucht: Zum einen die Sehnsucht einer unmittelbaren Erfahrung bzw. Erfahrbarkeit Gottes. Robert Eaglestone drückt das auf diesen Essay bezogen so aus: *„Cave offers an unmediated experience of religion“*⁸ und betont zugleich, dass dies mehr eine mystische Sehnsucht als eine reale Möglichkeit oder Gegebenheit sei. Zum anderen manifestiert sich hier die Sehnsucht, mit dem eigenen menschlichen Wirken das Wirken Gottes abzubilden, erkennbar zu machen, was Nick Cave am Ende dieser *„Lecture“* so in Worte fasst: *„My father asked me what I had done to assist humanity and at twelve years old I could not answer. I now know. I too come in the name of my father, to keep God alive.“*⁹

So erschließt sich von dieser Interpretation her auch der programmatische Sinn des Titels *„The Flesh Made Word“* – ‚Das Fleisch zu Wort gemacht‘: Im ‚Fleisch‘, im Menschen, in dessen Gemeinschaft, Sprache, Kommunikation und Imagination, in seiner dies alles voraussetzenden künstlerischen Aktivität betätigt und realisiert sich Gott, der Logos! Auf diese Weise, in diesem Duktus wird das ‚Fleisch‘, der Mensch gottähnlich, zum Logos gemacht.

⁸ Robert Eaglestone, 144.

⁹ Cave, *Flesh*, 142.

3.1.2 Ein „Gefühl vom Göttlichen in allen Dingen“¹⁰ oder „Introduction to Mark“ von 1998

Im Jahr 1998 wurde Nick Cave von dem schottischen Verlagshaus Canongate Books um ein einleitendes Vorwort zu einem biblischen Buch gebeten, das im Rahmen eines ehrgeizigen Vorhabens mit dem Titel „*The Bible Project*“ zusammen mit dem je einzelnen biblischen Buch publiziert werden sollte und wurde¹¹. Er entschied sich wohl nicht zuletzt deshalb für das Markus-Evangelium, weil es wie er in seiner Einleitung dann schreibt „*die wichtigste Kraftquelle meines geistigen Lebens, meiner Religiosität*“¹² darstellt.

Ich beginne meine Analyse wieder mit einer den Text strukturierenden inhaltlichen Zusammenfassung seiner Hauptaussagen und komme im 2. Teil zu einer Kurzdarstellung der Intention des Autors, bei der auch der Vergleich mit „*The Flesh Made Word*“ zum Zuge kommt.

Nick Caves Einleitung in das Markus-Evangelium weist drei Hauptteile auf:

- Zunächst schildert er seine autobiographische Entwicklung von der Faszination durch das AT zur Entdeckung des NTs, insbesondere des Markus-Evangeliums.
- Im 2. Teil widmet er sich dem Markus-Evangelium, seinen Charakteristika wie Spezifika.
- Und im 3. Teil steht der Christus dieses Evangeliums im Fokus und wird als intensiv imaginativ, fundamental menschlich und beispielhaft befreiend dargestellt.

Zu Beginn seines Einleitungstextes schildert Nick Cave seine Begeisterung für das AT „*mit seinem zornigen, strafenden Gott*“¹³, die er damit begründet, dass es seiner prinzipiellen Haltung als junger Mensch korrespondierte, die von „*Abscheu und Verachtung gegen die Welt*“¹⁴ geprägt war. Zudem kam es seinem Faible für brutale literarische Werke entgegen und es entsprach seinem „*namenlosen Gefühl vom Göttlichen in allen Dingen*“¹⁵.

Der Prozess des Erwachsenwerdens habe aber zur Favorisierung von Mitgefühl und Vergebung geführt anstelle des Zorns und zu einem entsprechend modifizierten Gottesbild.

Zur Lektüre des Markus-Evangeliums war jedoch ein externer Impuls vonnöten, weil er das NT vor dem Hintergrund seiner Erfahrungen als Kind mit dem weichgespülten Jesus in der Verkündigung der anglikanischen Kirche mied.

Diese Lektüre ermöglichte ihm schließlich einen neuen Zugang zum NT und zu Christus, wobei er im Markus-Evangelium das ‚Licht Christi‘ entdeckte und wirklichen Halt fand.

Der 2. Teil mit seinem Augenmerk auf den Charakteristika und Spezifika des Markus-Evangeliums beginnt mit einer Beschreibung seines kurzen und prägnanten Erzählstils, mit

¹⁰ Nick Cave, *Das Evangelium des Markus*, in: *Offenbarungen. Was uns die Bibel heute sagen kann*, ohne Angabe einer Herausgeberschaft, Frankfurt am Main 2006 (im Folgenden: Cave, Markus), 127. In dieser offiziellen deutschen Ausgabe wurde die sehr gute und hier als Zitationsbasis dienende Übersetzung des Textes wieder von Werner Schmitz besorgt, der schon Nick Caves 1. Roman und 1. Textsammlung ins Deutsche übertragen hatte.

Die englische Originalausgabe des Textes findet sich in: *The Gospel according to Mark*, authorized King James Version, with an introduction by Nick Cave, Edinburgh 1998, VII – XII.

¹¹ Vgl. zu dieser Vorgeschichte des Textes wie auch zu diesem gesamten Publikationsprojekt von Canongate die Ausführungen von Maximilian Dax in seiner illustrierten Nick Cave Biographie: Maximilian Dax, *illustrated biography*, 148.

¹² Cave, Markus, 131.

¹³ Cave, Markus, 127.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

dessen Hilfe die Intensität und Dramatik der Geschichte Christi hervorgehoben und die Dringlichkeit seiner Mission akzentuiert werde.

Im 2. Abschnitt geht es um die spezielle Einsamkeit des markinischen Christus, dessen glänzende ‚Imagination‘¹⁶ und „göttliche Inspiration im Gegensatz zum dumpfen Rationalismus seiner Umgebung“¹⁷ inklusive seiner Jünger stehen, die ihm insgesamt mit Un- und Missverständnis begegnen. So erklärt sich für Nick Cave Christi andauernder Konflikt mit der Welt.

Die konzentrierte Hinführung des Markus-Evangeliums auf das Ende hin, auf den Kreuzestod Jesu, ist dann das Thema des 3. und letzten Unterabschnitts.

Im 3. Teil des Textes geht es schließlich zunächst um die faszinierende Intensität Christi, bevor Nick Cave die im Gegensatz zum blut- und kraftlosen Christus der kirchlichen Verkündigung stehende fundamentale Menschlichkeit des markinischen Christus als Vorlage für das eigene Leben herausstellt. Es geht dabei seines Erachtens nicht darum, Christus demütig zu verehren, sondern darum, sich durch sein Beispiel befreien zu lassen aus der Weltlichkeit, dem gewöhnlichen Mittelmaß des menschlichen Daseins, ihm ähnlich zu werden, indem wir unsere ‚Imagination‘ befreien und fliegen lassen.

Hinsichtlich der mit diesem Einleitungstext gegebenen und für unsere Themenstellung relevanten Intention von Nick Cave sei zunächst angemerkt: Die hier wie auch in „*The Flesh Made Word*“ anzutreffende einseitige Gleichsetzung des ATs und, wenn man so sagen darf, seines Gottes mit Zorn und Rache, Bosheit und Verachtung ist für biblisch-theologisch geschulte und gegenüber antijudaistischen Tendenzen sensible Theolog(inn)en problematisch. Gleichwohl sei zur Erklärung dieser einseitigen Darstellung bei Nick Cave Folgendes angemerkt:

Nick Cave ist weder Deutscher noch ein biblisch-theologisch und anderweitig ausgebildeter Theologe, bei dem man die notwendige Sensibilität im gerade implizierten Sinne und eine differenziertere Herangehensweise an das biblische Gottesbild in seiner Komplexität und Mehrdimensionalität sowohl im AT als auch im NT voraussetzen könnte. Gleichzeitig erklärt sich seine einseitige Darstellung psychologisch und biographisch: nach der in unserem Text geschilderten kindlich-jugendlichen Erfahrung einer kirchlichen Verkündigung Christi mit Weichspülertendenz und ohne lebenspraktische Relevanz kam die Entdeckung des gerade auch zornigen und zuweilen durchaus rachsüchtigen Gottes, wie ihn manche Texte des ATs schildern, für den jungen Erwachsenen mit seinem Abscheu gegenüber Welt und Gesellschaft einer Befreiung gleich. Zudem konnte Nick Cave durch diese Entdeckung sein namenloses „Gefühl vom Göttlichen in allen Dingen“¹⁸ problemlos auch auf die Negativerfahrungen des Lebens anwenden und musste Gott nicht davon abtrennen, eine wesentliche Prämisse für den spannend ganzheitlichen Ansatz seiner Theologie, wie ihn das Zitat aus „*The Mercy Seat*“, das den Titel dieser Arbeit bildet, auf den Punkt bringt: „*And God is never far away*“¹⁹.

Davon abgesehen bietet der Vergleich mit „*The Flesh Made Word*“ deutliche Hinweise für die Interpretation des späteren Textes im Hinblick auf die Intention seines Autors. Bei-

¹⁶ Der ansonsten sehr gute Übersetzer Werner Schmitz benutzt hier das deutsche Wort „Fantasie“ für das englische „imagination“, was ich aus den in Anm. 5 dieses Kapitels genannten Gründen nicht nachvollziehe.

¹⁷ Cave, Markus, 130.

¹⁸ AaO, 127.

¹⁹ Cave, Complete Lyrics, 138, Z. 45.

de Texte weisen einen biographischen Ansatz auf und skizzieren die Entwicklung von der Faszination durch das AT hin zur (Neu)Entdeckung des NTs. Gleichzeitig kommt beide Male der ‚Imagination‘ ein zentraler Stellenwert zu und es zeigt sich eine Fokussierung auf den Aspekt und Effekt der Gott- bzw. Christusähnlichkeit.

Vor allem aber geht es auch im späteren Text intentional letztlich – vom engeren, speziellen Sinn einer wirklichen Einführung in das Markus-Evangelium abgesehen – wieder um das Zusammenbringen, -stellen und -denken von Gott und Mensch. Einmal mehr kann das so auf den Punkt gebracht werden: Von Gott reden heißt vom Menschen reden, was sich hier schon an dem neuerlich autobiographischen Einstieg in den Text zeigt. Denn offensichtlich kann ich Nick Caves Ansatz beherzigend nicht über (mein Verhältnis zu) Gott und Bibel reden, ohne über mich selbst zu reden.

Gleichzeitig gilt hier jetzt auch umgekehrt in einem sehr spezifischen Sinn: Vom Menschen reden heißt von Gott reden! Denn insofern der Mensch jenseits „*der Weltlichkeit unseres Daseins*“²⁰, seiner gewöhnlichen, alltäglichen Mittelmäßigkeit in den Blick gerät, braucht es die Befreiung durch Beispiel und Vorlage Christi, um Aufsteigen und Flug der ‚Imagination‘ zu ermöglichen und so christus- oder gottähnlich zu werden.

Dabei geht es nota bene nicht um Synergismus oder Vergöttlichung des Menschen. Auch eine humane Domestizierung Gottes ist nicht intendiert. Es geht vielmehr um das eingangs erwähnte Zusammenbringen und –denken von Gott und Mensch, das dem spezifischen Ansatz Nick Caves Rechnung trägt, dass Glaube und Leben, Religion und Verstand, Spiritualität und Materialität (z.B. in Gestalt von Erotik), Transzendenz und Immanenz zwar terminologisch differenziert, aber nicht inhaltlich voneinander getrennt werden können. Dies offenbart und dokumentiert in unserem Text die schöne, prägnante und bezeichnende Formulierung vom „*namenlosen Gefühl vom Göttlichen in allen Dingen*“²¹. Gott ist demnach nicht von der Wirklichkeit unseres Daseins zu trennen, abzuschneiden, auch nicht von ihren negativen Aspekten. Dem trägt Nick Cave Rechnung, ohne sich mit seines Erachtens weichgespülten Varianten institutionalisierter christlicher Glaubenspraxis zu arrangieren.

3.1.3 „Words endure, flesh does not“²² – Die ‚Aktualisierung Gottes‘ oder „The Secret Life of the Love Song“ von 1998/99

Der 3. und letzte, hier zu behandelnde Text ist gleichzeitig der längste, anspruchsvollste und gewichtigste. Auch er stammt in seinem Ursprung aus dem Jahr 1998. Nick Cave verfasste ihn für das Wiener Poesie Festival auf eine Anfrage der „*Poetry Academy in Vienna*“²³ hin, die ihn gebeten hatte, einen Kurs für Studierende über die Kunst des Songwriting zu geben und dafür eingangs eine öffentliche Vorlesung beim Festival, also im wahren Sinne des Wortes, eine „*lecture*“, zu halten. Als Thema wählte er selber das ‚Liebeslied‘. Ein Jahr später hielt er diese Vorlesung in überarbeiteter Form noch einmal am South Bank Centre in Lon-

²⁰ Cave, Markus, 131.

²¹ AaO, 127.

²² Cave, Complete Lyrics, 15.

²³ AaO, 5.

don. Diese Fassung ist die Grundlage zum einen der Publikation als programmatischer Einstieg in die „*Complete Lyrics*“²⁴ und zum anderen der Aufnahme, die er inklusive einer dabei integrierten Neuaufnahme von fünf Songs ebenfalls 1999 tätigte und in Kombination mit einer Radioaufnahme von „*The Flesh Made Word*“ als CD veröffentlichte²⁵.

Die Frage nach der Gattung dieses Textes ist damit schon beantwortet. Sein Thema lässt sich so zusammenfassen: Die anthropologische und theologische Tiefendimension des Liebesliedes als Mitte des künstlerischen Schaffens von Nick Cave.

Im Folgenden gebe ich nach einem kurzen Hinweis auf die interessanten und aufschlussreichen intertextuellen Bezüge dieser Vorlesung eine strukturierende inhaltliche Zusammenfassung, bevor ich abschließend eine interpretatorische Einordnung vornehme.

Intertextuell gesehen ist Nick Caves Hauptbezugspunkt hier das eigene Werk in Gestalt von fünf Songs, die er zur Exemplifizierung und Illustration seiner Aussagen einsetzt. Weiter bezieht er sich zu diesem Zweck auch auf einen Popsong mit dem Titel „*Better The Devil You Know*“²⁶. Er führt von ihm geschätzte singer/songwriter mit Bob Dylan an der Spitze an, deren Werk entgegen dem Mainstream von tiefer und unergründlicher ‚Sehnsucht‘ und ‚Betrübnis‘ geprägt ist, die er in Gestalt des portugiesischen „*saudade*“²⁷ und des von F.G. Lorca geprägten „*duende*“²⁸ einführt. Er bezieht sich an entscheidender Stelle auf eine Aussage von W.H. Auden über die ‚traumatische Erfahrung‘ und die ihr innewohnende Chance auf Ernsthaftigkeit und Kreativität²⁹. Und er nimmt mehrfach Bezug auf die Bibel, dabei vornehmlich auf das AT und speziell auf die Psalmen, exemplifiziert an Ps 137³⁰.

Die Struktur des Textes wird durch die zitierten oder angeführten Songs und ihre Texte markiert. Es gibt so gesehen deutlich sieben Sinnabschnitte oder Kapitel:

1. Einleitung mit Ausgangsthese
2. Biographischer Einstieg, doppelte Funktion des (kreativen) Schreibens und Charakterisierung des Liebesliedes
3. Inspiration durch das AT, speziell die Psalmen
4. Der tiefe Sinn, die fundamentale Berechtigung und Notwendigkeit des Liebesliedes
5. Das Potential des Liebesliedes
6. Die Macht des Liebesliedes
7. Das geheime bis evidente Eigenleben des Liebesliedes, die Ästhetik des Schreibens von Liebesliedern und die Funktion des Liebesliedes.

Inhaltlich gesehen bietet die Einleitung die Ausgangsthese, dass das Liebeslied ein eigenes Leben sowie eine spezifische Identität und Wahrheit besitzt. Am Exempel seines Songs „*West Country Girl*“ zeigt Nick Cave auf, dass Spezifikum und besondere Magie des Liebesliedes darin liegen, dass es andauert, auch wenn sein Gegenstand und Objekt dies nicht tut.

²⁴ AaO, 1 – 19.

²⁵ Nick Cave, *The Secret Life of the Love Song. The Flesh Made Word. Two Lectures read by Nick Cave including new performances of five songs by Nick Cave, King Mob, London 1999.*

²⁶ Dessen Text findet sich ebenfalls im Abdruck dieser Vorlesung in: Cave, *Complete Lyrics*, 11f.

²⁷ AaO, 7.

²⁸ Ebd.

²⁹ AaO, 6f.

³⁰ AaO, 9f.

Im biographischen Einstieg des 2. Teils erläutert Nick Cave die Genese dieser Vorlesung und reflektiert das Verhältnis zu seinem verstorbenen, Literatur lehrenden Vater, dem er früher nie ähneln wollte und, wie er inzwischen erkennt, immer ähnlicher wird. Die traumatische Erfahrung des frühen Verlusts seines Vaters bearbeitet er durch sein Songwriting.

Neben dieser Verarbeitungsfunktion des eigenen Schreibens, das im Medium des Liebesliedes seine Mitte findet, dient es zudem in erster Linie der Aktualisierung Gottes. Denn Schreiben erlaubt direkten Zugang zu Imagination, Inspiration und Gott. Der imaginative, inspirierte Gebrauch der Sprache ist Balsam für die Wunden und ein Mittel, um Gott Gestalt und Form, also Aktualität zu verleihen. So braucht Leiden einerseits Kreativität und Inspiration zu seiner eigenen Bearbeitung und setzt diese andererseits auch frei.

Zur Charakterisierung des Liebesliedes führt Nick Cave aus, dass, egal welche Form es annimmt, Gott stets seine Adresse bleibt, da es beständig um Sehnen und Begehren gehe. Der multiple Zielpunkt dieser Sehnsucht ist für ihn Liebe, Inspiration, Imagination und ‚Göttlichkeit‘ und dies im Gegensatz zur Erdgebundenheit und Mittelmäßigkeit des Menschen. Das Liebeslied versteht er als stets trauriges Lied, das gleichwohl das Licht Gottes transportiert und ist, das unser irdisches Leben bescheint. Demnach muss ein wahres Liebeslied von „*‘duende’*“ – tiefer Traurigkeit geprägt sein, das Leiden als Dimension und Erfahrung kennen und beinhalten: „*as goodness cannot be trusted unless it has breathed the same air as evil – the enduring metaphor of Christ crucified between two criminals comes to mind here – so within the fabric of the Love Song, within its melody, its lyric, one must sense an acknowledgement of its capacity for suffering.*“³¹

Im 3. Teil spricht Nick Cave von der unermesslichen Inspiration durch das AT und dort speziell durch die Liebeslieder, die Poesie der Psalmen, das Gefühl ihrer Worte, ihrer Bilderwelt, die ihm oft als Vorlage dienten: „*I found the Psalms, which deal directly with the relationship between man and God, teeming with all the clamorous desperation, longing, exhaltation [sic!], erotic violence and brutality that I could hope for. The Psalms are soaked in ‚saudade‘, drenched in ‚duende‘ and bathed in bloody-minded violence.*“³²

Der 4. Teil exemplifiziert das eben Gesagte zunächst an Ps 137. Dabei betont Nick Cave, dass speziell das AT die Möglichkeit demonstriert, eigentlich spannungsvoll gegensätzliche Gefühle und Zustände zusammen zu bringen, was ihn in seinem Songwriting beeinflusst habe.

Die Liebe selber als Gegenstand, Thema, Movers des Liebesliedes ist nach Nick Cave letztlich ver-rückt. Denn in ihr manifestiert sich die Notwendigkeit, den Bereich des rein Rationalen zu transzendieren. Deshalb ist das Liebeslied für ihn berechtigterweise im Bereich des Paradoxalen, Irrationalen, Absurden, des Melancholischen, Obsessiven und Ver-rückten anzusiedeln. So hat das Liebeslied viele Formen und Ursprünge, aber seine tiefe Daseinsberechtigung, ja Notwendigkeit besteht stets darin, „*to fill, with language, the silence between ourselves and God, to decrease the distance between the temporal and the divine.*“³³

Im 5. Teil beschreibt er das Potential des Liebesliedes, tiefe und partiell schreckliche Wahrheiten des Menschseins auszudrücken sowie die vielfältigen Gefühle von Verlust und

³¹ AaO, 8.

³² AaO, 9.

³³ AaO, 11.

Sehnsucht und dies alles vor Gott zu bringen mit der Aussicht auf Erlösung. Er nennt eigene, gelungene Liebeslieder und charakterisiert sie als „*my gloomy, violent, dark-eyed children.*“³⁴

Um die Macht des Liebesliedes geht es im 6. Abschnitt, wobei eine Parallelisierung mit dem Liebesbrief erfolgt. Beide verkürzen nach Nick Cave die Distanz des Schreibenden zu der geliebten Person und verfügen über die Macht der Permanenz im Gegensatz zum gesprochenen Wort. Sie können die geliebte Person durch Worte neu erfinden und quasi liebend in Besitz nehmen, ihre Seele stehen. Dies sei letztlich ein Vorgang, der sich in der Relation coram deo vollziehe: „*Words endure, flesh does not. The poet will always have the upper hand. Me, I'm a soul-catcher for God. Here I come with my butterfly-net of words... Here I blow life into bodies and hurl them fluttering to the stars and the care of God.*“³⁵

Im abschließenden 7. Teil der Vorlesung steht zunächst das geheime bis evidente Eigenleben des Liebesliedes, sofern es sich einer aktuellen, realen Erfahrung verdankt, im Vordergrund.

Dann geht es damit verbunden um die besondere Ästhetik des Schreibens von Liebesliedern, die darin besteht, dass diese gewöhnliche Ereignisse überdauern und erhöhend aufheben: „*As the relationship itself collapses, whimpering with exhaustion, the song breaks free of it and beats its wings heavenward. Such is the singular beauty of song-writing.*“³⁶

Bleibt noch die dreifache Funktion des Liebesliedes: Es dient der Begleitung des irdischen Daseins durch die existentielle Leere, unerklärbare Betrübnis und ‚göttliche Unzufriedenheit‘ hindurch. Dabei kommt dieser Art von Songs eine quasi seelsorgliche Qualität zu: „*the songs themselves, my crooked brood of sad-eyed children, rally round and, in their way, protect me, comfort me and keep me alive.*“³⁷ Schließlich geht es um die Befriedigung der Sehnsucht, die Stillung des Verlangens nach Transzendenz, nach einem Mehrwert über dieses begrenzte irdische Dasein hinaus: „*The imagination demands an alternate world and through the writing of the Love Song one sits and dines with loss and longing, madness and melancholy, ecstasy, magic and joy with equal measure of respect and gratitude.*“³⁸

Interpretatorisch gesehen bleibt zu konstatieren, dass das Liebeslied von Nick Cave als prinzipiell und existentiell notwendige Form künstlerischer Betätigung vorgestellt wird. Es trägt entscheidend dazu bei, die Spannungen und Ambivalenzen, Widersprüche und Gegensätze, Beeinträchtigungen sowie Verlusterfahrungen und damit die Traumata des Lebens und Liebens auszuhalten, kreativ zu bearbeiten und vor Gott zu bringen, womit es auch eine Brückenfunktion zwischen Mensch und Gott ausübt. Letztlich geht es damit wieder wie schon in den beiden anderen, in diesem Kapitel behandelten Texten von Nick Cave um das Zusammenbringen und –halten von Gott und Mensch sowie von Transzendenz und Kreativität.

Robert Eaglestone spricht zu Recht in seinem Beitrag zu Nick Caves Religion vom „*sense of ,bringing together‘ ... in ,The Secret Life of the Love Song*“³⁹ und betont, dass es hier um die Untrennbarkeit des Göttlichen vom Kreativen und damit vom Liebeslied gehe. Er

³⁴ AaO, 13.

³⁵ AaO, 15.

³⁶ AaO, 18.

³⁷ Ebd.

³⁸ AaO, 18f.

³⁹ Robert Eaglestone, 142.

kommt zu der einleuchtenden Konklusion, dass Nick Caves Gesamtwerk durchgängig von Religion geprägt, in ihr getränkt sowie untrennbar mit ihr verbunden und so nur von ihr her zu verstehen ist: „*Rather, it is to say that what is Nick Cave could not be Nick Cave without this suffusion in religion, without this denial of the separation of spheres characteristic of modernity and thus his life-long religious aesthetic.*“⁴⁰

Roland Boer hingegen kommt in seiner Gesamtuntersuchung von Nick Caves Werk im Hinblick auf diesen Text zu der Feststellung, dass Gott hier omnipräsent sei, was sich letztlich auf das simple Argument zurückführen lasse „*that the love song is a prayer... , but that realization begins to make some sense of what I called earlier Cave’s Trinity of woman, God and himself. Quite simply, the love song as prayer is addressed to God as much as it is addressed to the woman.*“⁴¹

3.2 „Clean hands and dirty hands“⁴² – Die spannungsvolle Ambivalenz von Gut und Böse, Schuld und Unschuld oder „The Proposition“ von 2005

Im Jahr 2005 hatte der Film „*The Proposition*“⁴³ Premiere, bei dem Nick Cave erneut mit seinem australischen Landsmann, dem Regisseur John Hillcoat, zusammengearbeitet hat. Dieser Film verdient hinsichtlich unserer Thematik aus zwei Gründen einen eingehenderen Blick: Zum einen wegen der intensiveren inhaltlich-substantiellen Partizipation von Nick Cave im Vergleich zu seinen früheren wie späteren Beteiligungen an Filmprojekten, die von rein instrumental eingespielten Soundtracks wie bei „*The Road*“, ebenfalls mit Regisseur John Hillcoat, oder dem Beisteuern von ein bis zwei Songs für einen Soundtrack wie bei Wim Wenders „*Palermo Shooting*“ über zusätzlich kleine Rollen oder Auftritte wie in Wenders „*Himmel über Berlin*“ oder „*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*“ bis hin zur frühen Mitarbeit an einem Drehbuch wie bei John Hillcoats „*Ghosts... of the Civil Dead*“ reichen. Im Falle von „*The Proposition*“ jedoch hat Nick Cave das komplette Drehbuch verfasst⁴⁴ und zusammen mit Warren Ellis den ganzen Soundtrack beigesteuert, der zudem nicht exklusiv instrumental daherkommt, sondern auch einige textgebundene Songs enthält.

Zum anderen verdient „*The Proposition*“ Beachtung wegen des hier dargebotenen Themenspektrums mit seiner anthropologischen Tiefendimension und den damit auch verknüpften theologischen Implikationen, was zusammen genommen am Ende des Films in Kombination mit dem im Abspann erklingenden letzten Song des Soundtracks zu einer explizit theologischen Aussage führt. Das Themenspektrum dieses gegen Ende des 19. Jahrhunderts im australischen Hinterland angesiedelten Westerns umfasst das Spannungsfeld von Schuld und Sühne, Verbrechen, Rache und Vergeltung, Brutalität und Gewalt (als natürliche Konsequenz und Auswüchse der menschlichen Natur), der Spirale der Gewalt über hehren

⁴⁰ AaO, 143.

⁴¹ Roland Boer, Nick Cave, 68.

⁴² Cave Complete Lyrics, 429, Z. 1 und 4.

⁴³ Vgl. die gut zugängliche DVD: *The Proposition – Tödliches Angebot*, Sony Pictures-Home Entertainment 2007.

⁴⁴ Für den 2012 veröffentlichten Film „*Lawless*“ ebenfalls von Regisseur John Hillcoat, hat Nick Cave noch einmal in neuerer Zeit neben der Filmmusik das Drehbuch geschrieben, das jedoch im Unterschied zu „*The Proposition*“ auf einer fremden Romanvorlage basiert und auch deshalb und insofern hier unberücksichtigt bleibt.

(moralisch-zivilisatorischen) Anspruch und tiefen realitätsgeschuldeten Fall bis hin zu Ambivalenz und Mehrdeutigkeit der Charaktere wie des Menschen schlechthin.

Inhaltlich gesehen erzählt der Film die sozusagen letzten Kapitel in der Geschichte einer brutalen Verbrecherbande, die vorwiegend aus den vier Brüdern der Burns-Familie besteht in der Auseinandersetzung mit der offiziellen Seite des Gesetzes. Die beiden jüngsten Brüder, Charlie und Mike, werden von dem britischen Captain Stanley und seinen Leuten geschnappt, woraufhin der Captain Charlie das titelgebende ‚Angebot‘ unterbreitet: Wenn er binnen neun Tagen seinen ältesten Bruder Arthur, den Kopf der Bande, aufspürt und tötet, dann kommen Mike und er straffrei davon. Charlie macht sich auf den Weg und die Suche, wobei ein Großteil der Spannung des Films darin besteht, dass bis zu seinem Ende unklar bleibt, ob Charlie Arthur töten wird, kann und will. Währenddessen wird der noch minderjährige Mike entgegen der Absprache des Angebots, das der Captain jedoch nicht mit seinem Vorgesetzten abgestimmt hatte, wegen der Verbrechen seiner Gang so brutal ausgepeitscht, dass er danach im Sterben liegt. Charlie hingegen weiht den inzwischen aufgespürten Arthur in das ‚Angebot‘ ein und gemeinsam mit dem Rest ihrer Gang reiten sie als Polizeikräfte verkleidet in die Stadt, befreien Mike, der kurz darauf stirbt und nehmen Rache an den Männern des Captain, eine Aktion, an der sich Charlie bereits nicht beteiligt. Derweil bereitet sich der Captain mit seiner viktorianisch anmutenden Frau auf das inzwischen angebrochene Weihnachtsfest vor, was die Burns-Bande nicht davon abhält, ihren Rachefeldzug bei diesem Ehepaar zu beenden. Arthur foltert den Captain, dessen Frau zeitgleich von einem anderen Gangmitglied vergewaltigt wird. Als Charlie dazukommt, erschießt er den Vergewaltiger und anschließend schießt er Arthur in die Brust. Die Schlusszene des Films zeigt dann den sterbenden Arthur in der untergehenden Sonne sitzend und Charlie, der sich zu ihm gesellt.

Das für unsere Themenstellung Interessante an diesem Film ist das Faktum, dass und die Art, wie sich hier die beiden Bereiche und Dimensionen von Gut und Böse, Recht und Ordnung einerseits sowie Unrecht und Verbrechen andererseits speziell in den handelnden Personen vermengen⁴⁵. Der mit hehrem Anspruch startende Captain Stanley, der sich anfangs zu der Äußerung versteigt, dieses offensichtlich barbarische Land zivilisieren zu wollen, ist gleichzeitig keineswegs frei von Rachegelüsten gegenüber den Verbrechern. Seine zarte und anmutige Frau noch viel weniger, deren schwangere Freundin von der Bande missbraucht und ihrer Familie beraubt wurde. Sie sorgt letztlich dafür, dass Mike ausgepeitscht wird, wobei klar ist, dass er diese drakonische Strafe kaum überleben können. Während also die vordergründig Aufrechten und Guten ihrem tiefgründigen Hass und Rachebedürfnis nachgeben, sind auf der anderen Seite die Gesetzlosen teilweise wie Arthur poetisch-künstlerisch interessiert und gebildet und insgesamt wie eine große Familie fürsorglich um-

⁴⁵ Genau diesen entscheidend wichtigen Aspekt des Ineinanders und der Gleichzeitigkeit von Gut und Böse in durchgängig allen Protagonisten des Films lässt Roland Boer in seiner Untersuchung von Nick Caves Werk außer Acht, wenn er diesen Film auch unter der Überschrift der ‚totalen Verderbtheit von Caves literarischer Welt‘ subsumiert und dann zu dem zwar richtigen, aber eben genau diesen fundamentalen Aspekt außen vor lassenden und somit unvollständigen Ergebnis und Urteil kommt: Die Welt in diesem Film „*is once again remote, violent, riddled with utmost sinfulness and is almost unredeemable. ... In short, this world is one of utter sinfulness and degeneracy, whether in the film or novels or snippets of other pieces.*“ Siehe Roland Boer, Nick Cave, 19.

einander bemüht und keineswegs nur schlecht oder böse. Die Gewaltausbrüche und brutalen Scharmützel gibt es auf beiden Seiten, die Rachegeleüste ebenso. Und schuldig werden ohnehin alle, wenn sie es nicht schon vor Beginn der Filmhandlung längst waren.

Lyn McCredde bringt dieses Spezifikum des Films in ihrem Essay über Nick Caves ‚körperlich-sinnliche Theologien‘ so auf den Punkt: *„This doubleness of character is a typical Cave vision, one which sometimes calls on a response of forgiveness (we are all capable of being an ass and an angel) and sometimes on retribution. ... One overarching realisation offered by The Proposition is of the raw physicality, even the brutishness of all human attempts at justice, and the scapegoating and bloodletting that our fallenness necessarily entails.“*⁴⁶

Die theologische Implikation dieser anthropologischen Tiefendimension wird deutlich durch einen Hinweis auf die theologische Anthropologie des Paulus, wie er sie exemplarisch in Röm 3, 22ff auf den Punkt bringt: *„Denn es ist hier kein Unterschied; sie sind allesamt Sünder und ermangeln des Ruhmes, den sie bei Gott haben sollten, und werden ohne Verdienst gerecht aus seiner Gnade durch die Erlösung, die durch Christus Jesus geschehen ist.“* Martin Luther hat diesen Kern der paulinischen Theologie auf die prägnante Formel gebracht, dass jeder Mensch *„simul iustus et peccator“* sei, was sich auch im Hinblick auf die Protagonisten von *„The Proposition“* anwenden bzw. andersherum durch sie bewahrheiten lässt. Dass und wie sich die Ebenen und Dimensionen von Schuld und Unschuld, poetischer Ästhetik und brutaler Gewalt, Gut und Böse überlagern und bis zur Unmöglichkeit des trennscharfen Differenzierens vermischen, zeigt besonders eindrücklich diese Szenenmontage des Films: Während in dem einen Handlungsstrang der inhaftierte Mike Burns bis aufs Blut ausgepeitscht und damit faktisch seines Lebens beraubt wird, initiiert von den gesetztestreuen Bürgern, die eben nicht frei von Rachegeleüsten sind, wird in dem anderen, immer wieder sozusagen hineingeschnittenen Handlungsstrang gezeigt, wie das nach Arthur brutalste Mitglied der Burns-Gang ein poetisch einschmeichelndes und geradezu steinerweichendes Lied singt, während die Bande zusammensitzt. Es ist mithin evident, dass hier (wie überhaupt) kein Mensch nur gut oder nur böse, nur zärtlich oder exklusiv brutal, nur gebildet und zivilisiert oder exklusiv roh und ungehobelt, nur kontrolliert oder exklusiv hemmungslos ist.

Um jegliches Missverständnis zu vermeiden, sei betont: Es geht bei alledem keineswegs um Rechtfertigung oder Beschönigung von Gewalt und Verbrechen, sondern einzig darum zu zeigen, dass wir Menschen unabhängig von unserer Herkunft, Prägung und je aktuellen Lebenssituation, also den (Rahmen)Bedingungen unserer Existenz, letztlich allesamt das sind und dessen bedürfen, was Paulus in dem eben zitierten Passus aus Röm 3 benennt.

Der Soundtrack zum Film enthält zwei Songs, die hier noch kurz Aufmerksamkeit verdienen: Der in mehreren Teilen und an verschiedenen Stellen des Films wie der Soundtrack-CD begegnende Song *„The Rider“*⁴⁷ offenbart das diesen Film ebenfalls prägende Phänomen der Korrespondenz von Natur und menschlichem Verhalten. Diese Korrespondenz betrifft zunächst den quälenden Einfluss von Hitze und Trockenheit auf alle Personen. Dann jedoch gibt es auch die grandiose Weite, Leere und Schönheit der überwältigenden Landschaft in

⁴⁶ Lyn McCredde, 176.

⁴⁷ Siehe zum Songtext Cave, Complete Lyrics, 427f.

ihrer schieren Ausdehnung, Ödnis und Kargheit. Und es gibt in diesem Song die natürlichen Elemente wie Sonne, Mond, Bäume und Wolken, Schatten und Vögel und anderes mehr, die den einsamen ‚Reiter‘, also Charlie Burns, umgeben und umgarnen und scheinbar im Dialog mit ihm stehen oder ihn sogar zu einer Entscheidung zu drängen scheinen: „*‘How?’ said the sun that melted the ground ,Why?’ said the river that refused to run ,Where?’ said the thunder without a sound ,Here,’ said the rider and took up his gun*“⁴⁸.

Der zweite, hier beachtenswerte Titel ist der Schlusssong „*Clean Hands, Dirty Hands*“, der, wie schon erwähnt, direkt nach der Schlussequenz mit dem vor dem Sonnenuntergang sterbenden Arthur während des dann folgenden Filmabspans ertönt. Diese (gewollte?) Beiläufigkeit ändert nichts daran, dass der Song mit seiner Botschaft wie ein abschließender Kommentar zum Filmgeschehen in toto wirkt, wenn es in ihm heißt: „*Clean hands and dirty hands, brown eyes and blue Pale cheeks and rosy cheeks, Jesus loves you If you come to him today, He will wash your tears away*“⁴⁹. Interessant ist hier die doppelte Bedeutung des zu Jesus Kommens, womit einerseits das beim Jüngsten Gericht vor ihm Stehen aller Menschen gemeint sein kann, ein Vorgang, der mit dem individuellen Sterben und der Totenauferstehung sozusagen zusammenfallend gedacht ist, aber andererseits auch schlicht die bewusste individuelle Entscheidung für den Glauben an Jesus als den Christus Gottes. Gleichzeitig ist klar, dass dieser letzte Song einen abschließenden Hoffnungsschimmer zumindest andeutet, indem er in seiner vorletzten Zeile auf Offb 21, 4 anspielt, wo es von Gott heißt, dass er demaleinst alle Tränen abwischen wird, ein tröstlicher Vorgang, der im Song von Gottes Sohn ausgesagt wird und die christliche Glaubenshoffnung auf ein Ende des Leids am Ende der Zeit impliziert. Entscheidend ist hier, dass diese angedeutete Hoffnung weder aus dem Geschehen des Films noch aus dem Menschen an und für sich ableitbar erscheint, was der Kunstgriff mit dem Song zum Abspann des Films verdeutlicht. Diese Hoffnung liegt theologisch gesprochen vielmehr extra nos.

Abschließend sei noch auf zwei im weiteren Sinne intertextuelle Bezugspunkte dieses Films hingewiesen: Zum einen gibt es eine interessante Parallele zwischen Nick Caves und Bob Dylans Beteiligung an Filmprojekten, die deutlich wird, wenn man folgende Filme und die jeweilige Partizipation der beiden singer/songwriter begutachtet: einerseits „*Don’t Look Back*“ über und mit Bob Dylan auf Tournee und andererseits „*The Road to God Knows Where*“ über und mit Nick Cave auf Tour. Weiter die Parallele zwischen Sam Peckinpahs Western „*Pat Garrett and Billy The Kid*“ mit dem Soundtrack und Mitwirken von Bob Dylan als Schauspieler und eben „*The Proposition*“ mit dem Drehbuch und Soundtrack von Nick Cave.

Zum anderen steht „*The Proposition*“ klar in einer Traditionslinie mit solchen Westernfilmen wie dem schon erwähnten „*Pat Garrett and Billy The Kid*“, aber auch Arthur Penns „*Little Big Man*“ und Clint Eastwoods „*Unforgiven*“, die alle dem Subgenre des Anti-

⁴⁸ AaO, 427, Z. 5 – 8.

⁴⁹ AaO, 429, Z. 1 – 3.

Western oder Abgesanges auf den klassischen Western zuzurechnen sind, mit dessen oft anzutreffenden Klischees und holzschnittartigen Antagonismen sie nachhaltig aufräumen⁵⁰.

3.3 „I call out from the storm“⁵¹ – Kompromisslos und inkorrekt, roh und reduziert: Das Grinderman Projekt

3.3.1 „He crawled out of the ooze“⁵² – Attitüde und Neuanfang, altes und wirklich Neues, Pose und ernstes Spiel oder „Grinderman“ von 2007

Anfang März 2007 erschien mit „*Grinderman*“ ein Studioalbum, das Nick Cave mit einer aus einer Rumpfbesetzung der Bad Seeds bestehenden neuen Formation unter dem neuen Bandnamen des Albumtitels eingespielt hatte. Die Zwischenzeit seit der Veröffentlichung des Doppelalbums „*Abattoir Blues/Lyre of Orpheus*“ war vor allem durch eine sehr ausgedehnte Tournee sowie die Zusammenstellung und Bearbeitung des Dreifachalbums „*B-Sides & Rarities*“ angefüllt. Das neue Album unter neuem Namen repräsentiert eine weitere Entwicklungsstufe im Werk von Nick Cave, dem das Stehenbleiben bei oder Wiederholen von einem einmal bereits verwirklichten Stil oder Projekt ein Gräuel und gleichbedeutend mit künstlerischem Stillstand ist. Gleichwohl sahen viele Kritiker und Fans in dem neuen Grinderman-Projekt eine back to the roots – Attitüde am Werk, deren Ursprung in Nick Caves Vergangenheit mit The Birthday Party zu finden ist. Ich denke, dass beides richtig ist: Das Neue ist sowohl eine Anknüpfung an alte Birthday Party – Zeiten oder eine Wiederentdeckung und -belebung derselben mit ihrer Lust an lauter, harter, dissonanter und brachialer Musik und insofern eine Art Revitalisierung und Rejuvenalisierung, die im Bild von dem ausgegrabenen Körper des gealterten Rockstars im Eröffnungssong „*Get It On*“⁵³ einen drastischen Ausdruck findet. Aber das Neue ist auch wirklich neu, was sich nicht nur daran festmachen lässt, dass Nick Cave in dieser Band entgegen seiner sonstigen Gepflogenheiten Gitarre spielt, sondern vor allem daran, dass der größtenteils rohe und laute Sound mit Texten kombiniert wird, die reifer sind, insofern sie zu einem beträchtlichen Teil auf die Lebensphase eines knapp 50jährigen Rockstars und Künstlers bezogen sind.

Das Album und das dahinter stehende Gesamtprojekt Grinderman wird interessanter- und aufschlussreicherweise kontrovers diskutiert. Ein Blick in die entsprechenden Internetforen spricht hier Bände⁵⁴. Manche der dort geäußerten Ansichten erinnern an die Ablehnung, die auch Bob Dylan an verschiedenen Wendepunkten seines Schaffens erfahren hat, speziell nach seiner Konversion zum Christentum und den darauf bezogenen drei Alben seit 1979, die ihm wie schon früher „Judas“-Rufe aus dem Publikum einbrachten. Bei Nick Cave verbindet sich der Protest gegen dieses Projekt vor allem mit der Wertschätzung seiner

⁵⁰ Vgl. zur detaillierteren Deskription dieser Traditionslinie den Beitrag von Adrian Danks, Red Right Hand: Nick Cave and the Cinema, in: Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave, hg. v. Karen Welberry and Tanya Dalziel, Farnham und Burlington, 2009, 117.

⁵¹ Cave, Complete Lyrics, 434, Z. 51.

⁵² AaO, 433, Z. 24.

⁵³ Siehe aaO, Z. 9 – 19.

⁵⁴ Siehe z.B.: <http://www.nick-cave.net/board/viewtopic.php?t=3231&postdays=0&postorder=asc&start=0> – aufgerufen am 17.01.2012.

eher balladesken Alben wie „*The Boatman’s Call*“. Allerdings ist der Weg, den er hier mit dem Grinderman-Projekt beschreitet, auch kompromiss- und konzessionslos, wie Angela Jones in ihrem instruktiven Essay⁵⁵ darüber überzeugend aufzeigt. Es gibt keinerlei Politur des rohen bis partiell brutalen Sounds in einer Post-Produktionsphase, um es an einen vermeintlichen oder wirklichen Publikumsgeschmack oder den Mainstream anzupassen. Dieser musikalischen Rohheit entsprechen die an diversen Stellen der hier versammelten Songs entschieden politisch inkorrekten Texte wie auch die minimalistische und teilweise vulgäre Gestaltung der Cover des Albums und seiner Single-Auskoppelungen.

Drei Punkte sind – dem argumentativen Duktus von Angela Jones’ Essay folgend - entscheidend für die Einordnung und das Verständnis dieses Projektes und Albums:

1. Die „*All Stripped Down*“⁵⁶ – Haltung und Attitüde, die sich in folgenden Bereichen manifestiert: wie oben schon erwähnt in der Musik, dann aber auch insgesamt im Bereich der Texte: „*The lyrical content and delivery is similarly ,stripped down and to the point*“⁵⁷, gibt es hier doch keine eleganten poetischen Kadenzten und keine blumige Sprache mehr, sondern einen oft abrupten, konfrontativen und unzensierten Ton und Ausdruck. Auch die Band ist schließlich als Rumpfbesetzung der Bad Seeds eine stripped down-Version dieser Ursprungsband, deren Sound mit der im Eröffnungssong programmatisch angegebenen Richtung: „*Head on down to the basement*“⁵⁸ als basisorientiert und fundamental im reduzierten Sinne charakterisiert wird.
2. Das Projekt und Album sowie dessen Titelsong „*Grinderman*“ beziehen sich auf den mit dem ursprünglichen „*Grinder Man Blues*“ verknüpften Topos des Grinder Man als afro-amerikanischem Euphemismus für Sex. Wie bei den Mythen, die Robert Johnson und den Stackalee-Charakter umgeben und die in Nick Caves Interpretation in Gestalt seines Songs „*Stagger Lee*“ auf dem Album „*Murder Ballads*“ adaptiert werden, steht der Charakter des Grinder Man zudem für klassische Bilder traditioneller Rock’n’Roll Ideologie: „*a distinctly masculine image of individuality, virility and pride; the rebel or outlaw pitted against the law; the individual versus the conventions of polite, homogenised (white) society.*“⁵⁹ Die Namensgebung von Band und Album durch Nick Cave ist somit eine bewusste Entscheidung angesichts dieser bekannten und intendierten Konnotationen.
3. Das insgesamt Entscheidende an dem Gesamtprojekt „*Grinderman*“ ist das Faktum, dass es sich hier um eine genuine Pose, Geste und Haltung und das ernsthafte Spiel damit handelt. Dies meint eben keine leere Scharade, sondern eine durchaus ernste Auf- und Vorführung, aber eben eine solche!⁶⁰ Damit verbunden ist die Charakterisierung als Spiel: Nick Cave spielt hier mit den bereits aufgezeigten Topoi, Traditionen, Vorurteilen und

⁵⁵ Siehe Angela Jones, Grinderman, 123 – 136.

⁵⁶ AaO, 123.

⁵⁷ AaO, 125.

⁵⁸ Cave, Complete Lyrics, 433, Z. 2. Diese Richtungsanzeige spielt auch mit dem Basement-Topos, der nicht zuletzt auf die berühmten „*Basement Tapes*“ verweist, die klassischen back to the roots – Aufnahmen, die Bob Dylan nach seinem Motorradunfall und anschließenden Rückzug aus der Öffentlichkeit 1966 im Keller eines Hauses in Woodstock mit The Band aufnahm. Vgl. dazu das instruktive Buch von Greil Marcus, Basement Blues – Bob Dylan und das alte, unheimliche Amerika. Deutsch von Fritz Schneider. Hamburg, 2. Auflage 1998.

⁵⁹ Angela Jones, Grinderman, 133.

⁶⁰ Siehe aaO, 124.

auch Klischees, allerdings spielt er dieses Spiel bis zum Äußersten ernsthaft, was sich sowohl an seinem Gesangsvortrag auf dem Album⁶¹ wie auch an seiner Bühnenpräsenz und seinem Auftreten während der Grinderman-Liveshows⁶² festmachen lässt. Angela Jones bringt das so auf den Punkt: „Grinderman *is playing with the idea of ‚stripping down‘*“⁶³. Vor diesem Hintergrund lässt es sich dann auch sehr gelassen mit den zahlreichen Vorwürfen leben, denen Nick Cave sich in Anbetracht dieses Albums und Projektes ausgesetzt sieht, die von Misogynie über Sexismus⁶⁴ bis hin zu spät postpubertär anmutender Midlifecrisis reichen. Angela Jones zieht das Fazit: „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.*“⁶⁵

Inhaltlich gesehen berührt das Album kaum spirituelle Themenfelder und religiöse Ebenen. Biblische Bezüge sind nicht auszumachen. Von den ein bis zwei im Hinblick auf unsere Themenstellung relevanten Songs abgesehen, die noch detaillierter zu untersuchen sind, gebe ich deshalb hier nur kurz einen summarischen Überblick über einige Songs dieses Albums:

Zum programmatischen Eröffnungssong „**Get it On**“⁶⁶ wurde oben schon einiges angemerkt. Jetzt sei noch darauf hingewiesen, dass dieser Song auch im Hinblick auf die drastische Sprache des Gesamtalbums den Maßstab vorgibt. Dies gilt ebenfalls für die starke Betonung der sexuellen Dimension und Ebene.

Der 2. Song, „**No Pussy Blues**“⁶⁷, schildert das intensive und gleichwohl vergebliche Bemühen eines alternden Rockstars um ein erheblich jüngeres Mädchen aus seinem Konzertpublikum. Das Ganze kommt vom Text her humorvoll und mit starker sich selbst parodierender Tendenz daher, wird aber gleichwohl bis zum infernalischen Abgesang vollkommen ernst dargeboten. Dabei verdeutlichen das einleitende Schreibmaschinengeräusch und das Faktum, dass es sich bei der Frau, um die sich der Künstler hier bemüht, um eine Person aus seinem Publikum handelt, dass der Song auch als Reflexion des Verhältnisses von Künstler und Publikum gehört werden kann.

„**Grinderman**“⁶⁸, der Titelsong selbst, ist wiederum multifunktional interpretierbar. Denn die ‚Schinderei‘ kann sich – wie oben auch schon angedeutet - auf diverse Bereiche beziehen und die Musik, die Sexualität und das Leben überhaupt meinen und betreffen.

⁶¹ Man höre und beachte nur pars pro toto die Eingangssequenz des Eröffnungssongs „Get It On“, wo Nick Cave die Worte sehr prononciert förmlich ausspuckt.

⁶² Ich konnte mich am 15.10.2010 beim Grinderman Konzert im Kölner E-Werk selbst davon überzeugen.

⁶³ Angela Jones, Grinderman, 132.

⁶⁴ Vgl. aaO, 132.

⁶⁵ AaO, 135.

⁶⁶ Cave, Complete Lyrics, 433f.

⁶⁷ AaO, 435f.

⁶⁸ AaO, 438.

„*Depth Charge Ethel*“⁶⁹ bietet die Glorifizierung einer Prostituierten, wohingegen „*(I Don't Need You To) Set Me Free*“⁷⁰ Freiheit, Abhängigkeit und Überdruß in Gestalt von kruder Antipathie in einer Beziehung thematisieren.

„*When My Love Comes Down*“⁷¹ enthält eine bizarre Mischung aus skurrilen, lieblichen und martialischen Bildern zur Beschreibung der Geliebten. Und der finale Song „*Love Bomb*“⁷² thematisiert die Suche nach Orientierung und Sinn und versucht sich an einer Revitalisierung der Liebe und des Lebens überhaupt. Dabei zeigt sich ein ähnlicher Humor wie in „*No Pussy Blues*“ in Bezug auf das Nagen des Zahnes der Zeit.

„*Go Tell The Women*“⁷³, der 6. Song des Albums, lohnt für unsere Fragestellung einen intensiveren Blick, geht es hier doch expressis verbis um Religion. Schon musikalisch sticht dieser Song heraus, da er vergleichsweise leise, langsam und zurückhaltend eingespielt ist. Der Text wird von Nick Cave mehr gesprochen als gesungen und dies in geradezu distanzierter und sehr prononcierter Weise, was den Eindruck von Arroganz vermittelt, eine Haltung, die exakt der hier beschriebenen Einstellung korrespondiert.

Inhaltlich-thematisch gesehen nimmt der Song aus der sich selbst beschreibenden Perspektive eines lyrischen Wir eine spezifische Gruppe innerhalb der aktuellen, westlich geprägten oder lokalisierten Gesellschaft in den Blick: gut situierte und hoch positionierte Intellektuelle in den Bereichen Kunst und Wissenschaft, die sich als Gewinner der Evolution inklusive der Selektion verstehen⁷⁴ sowie als betrügerische und zynische Magier, die dem Untergang ihrer Mitmenschen taten- und mitleidlos zusehen: „*We're hip to the sound Of six billion people Going down We are magicians We are deceiving*“⁷⁵.

Wortwahl, Vortrag und inhaltliche Präsentation dieser Gruppe zeigen, dass Nick Caves eigene Sympathien anderswo liegen, zumal noch ein entscheidender Aspekt in der Selbstbeschreibung dazukommt: „*We leave religion To the psychos and fanatics But we are tired We've got nothing to believe in We are lost*“⁷⁶. Hier nimmt Nick Cave eine bekannte, verbreitete Haltung von Intellektuellen, Künstlern und Wissenschaftlern ins Visier, die sich teils arrogant bis ignorant und teils hybrid über alles Religiöse erhebt bzw. es mit einem Federstrich beiseiteschiebt und den angeblich Minderbemittelten überlässt. Doch wer nichts hat, woran er glauben kann und will, mag sich frei fühlen, ist aber verloren.

Damit macht Nick Cave umgekehrt zwei positive Aussagen über Religion und Glauben: 1. Religion ist demnach eine Ebene und Dimension des Lebens überhaupt, die jeden Menschen angeht, und kein Spezialissimum für Kranke, Dumme, Verblendete und Idioten.

⁶⁹ AaO, 439f.

⁷⁰ AaO, 443.

⁷¹ AaO, 447f.

⁷² AaO, 449f.

⁷³ AaO, 441f.

⁷⁴ Vgl. aaO, 441, Z. 2 – 8: „*We have evolved We're up on our hind legs The problems solved We are artists We are mathematicians Some of us hold extremely High positions*“.

⁷⁵ AaO, 441, Z. 26 – 442, Z. 30.

⁷⁶ AaO, 441, Z. 19 – 23.

2. Wer glaubt, ist gerettet und nicht ‚verloren‘, wobei dieses letzte Stichwort intertextuell an Joh 3, 16 erinnert: *„Also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingeborenen Sohn gab, damit alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.“*

Robert Eaglestone meint in seinem Essay über *„Cave’s Religion“*, dass dieser Song klar eine religiöse Position illustriert und fasst dessen Zielpunkt und Intention pointiert so zusammen: *„Surely, here, the target is the anti-religion lobby (and ‚geneticists‘ hints at the ubiquitous and voluble geneticist, science populariser and aggressively public atheist Richard Dawkins). This too is a religious song, if of a more aggressive sort.“*⁷⁷

Als zweites gehe ich noch kurz auf den 9. Song des Albums mit dem Titel *„Man in the Moon“* ein, da dieser von dem bei Nick Cave so oft begegnenden Thema der Vater-Sohn-Relation geprägt ist. Auch hier gibt es wieder einen im Kontext des Albums fast schon überraschend zurückgenommenen Sound. Zu leicht sphärischen Klängen singt Nick Cave sehr intensiv und speziell im Vergleich zu dem eben behandelten Song auch sehr emotional.

Inhaltlich geht es um Verlust, das dadurch verursachte Leiden und um Sehnsucht. Das lyrische Ich schildert, wie man ihm den Verlust des Vaters verkauft hatte, als er ein Kind war: *„My daddy was an astronaut That’s what I was often taught My daddy went away too soon Now he’s living on the moon“*⁷⁸. Das mit diesem Verlust verknüpfte Leiden wird mittels des Bildes einer Existenz unter Wasser illustriert, wo es eine Abwesenheit von Geräuschen und eine Präsenz von Distanz gibt. Besonders anrührend ist der (kindliche) Versuch der Kontaktaufnahme mit dem Vater auf dem Mond mittels ‚Kratzen‘ und ‚Klopfen‘.

Dabei ist das Motiv des zu frühen Verlustes des Vaters ein klar autobiographischer Anhaltspunkt im Hinblick auf den Autor und Interpreten. Und der Versuch der Kontaktaufnahme illustriert die dahinter stehende Sehnsucht des Sohnes nach seinem nicht mehr anwesenden Vater. Es ist bemerkenswert, dass dieses sehr persönliche Thema und Motiv auch auf diesem Album integriert ist, das doch sonst wenig wirklich Persönliches thematisiert: ein Indiz dafür, wie dominant dieses oft mit einer spirituellen Dimension daher kommende Sehnsuchts-thema letztlich für Nick Cave ist.

3.3.2 *„Here come the Wolfman“*⁷⁹ – Styling und Kalkül, Begehren und Ängste oder *„Grinderman 2“* von 2010

Im September 2010 wurde zweieinhalb Jahre nach dem Erscheinen des Albums *„Dig, Lazarus, Dig!!!“* von Nick Cave and The Bad Seeds *„Grinderman 2“* veröffentlicht. Die Zwischenzeit war mit einer ausgedehnten Tournee, der Publikation des 2. Romans *„The Death of Bunny Munroe“* und der Mitarbeit am Soundtrack zu Wim Wenders Film *„Palermo Shooting“*, wofür Nick Cave mit Grinderman zwei, hier irrelevante, neue Songs beisteuerte, gefüllt.

„Grinderman 2“ knüpft nahtlos an *„Grinderman“* an und ist doch zugleich wieder anders und neu. Geblieben sind die Besetzung der Band, der rohe, ungeschliffen wirkende

⁷⁷ Robert Eaglestone, 150.

⁷⁸ Cave, Complete Lyrics, 446, Z. 1 – 4.

⁷⁹ AaO, 486, Z.12 und 487, Z. 39.

Sound, die prinzipielle Pose oder Attitüde, die Nick Cave als Protagonist mit diesem Projekt verbindet und das Spiel damit sowie mit den Erwartungshaltungen des Publikums. Geblieben ist weiter das wiederum auffällige weitgehende Fehlen der spirituell-religiösen Dimension in den Songs, von denen nur einer das Thema Religion streift bis behandelt. Und das Cover der CD zeigt in seinem Zentrum wieder ein Tier: War es auf dem 1. Album ein Affe, der wie in einer Art Stroboskoplicht eingefangen wirkte, so ist es diesmal ein Wolf, der inmitten einer edel erscheinenden Suite inklusive Badewanne die Zähne bleckt. Gleichzeitig offenbart diese Covergestaltung auch die Differenzebene, kommt es doch im Fall des 1. Albums gewollt schlicht bis spartanisch daher, im 2. Fall jedoch erheblich stärker gestylt.

Die weiteren Differenzen des 2. Albums im Vergleich zum ersten betreffen folgende Bereiche: Zunächst den Gesamteindruck einer Art Institutionalisierung des Projekts, das bei seiner Premiere natürlich neu, ungewohnt und in mancher Hinsicht anstößig daherkam. Dann wirkt manches auf dem 2. Album eher routiniert und elaboriert als, wie auf dem ersten, spontan, roh und improvisiert. Das ganze Package der CD beispielsweise, die es nun auch als Deluxe-Edition gibt mit einem umfangreichen, im corporate design gestalteten booklet, das neben den Songtexten auch etliche Illustrationen zu den Songs enthält. Dieses corporate design erstreckt sich weiter auch auf die Homepage der Band, das 1. Video zu dem Song „*Heathen Child*“ und das Covermotiv. Die Website der Band wurde komplett neu gestaltet und mit zahlreichen Gimmicks versehen. Es gibt professionelle Videos und etliche Remixe zu mehreren der als Single ausgekoppelten Songs, ein Merchandising und eine ausgedehnte Tournee über den halben Globus.

Die auf dem Album versammelten Songs umkreisen diese Themen:

Das intertextuell sowohl an die römische Sage von Romulus und Remus wie auch an die Verwendung desselben Motivs in manchen Songs von Bob Dylan⁸⁰ erinnernde Zwillingssmotiv bzw. das Spiel mit verschiedenen Facetten und Ausprägungen des eigenen Selbsts in „*Mickey Mouse and the Goodbye Man*“⁸¹. Damit verbunden begegnet hier eine Art (Vexier)Spiel mit einer Rolle, einem alter ego, einer Außenansicht der eigenen Person wie es ja bereits der Songtitel nahelegt und wie Nick Cave es interessanterweise auch schon zu den Zeiten von The Birthday Party in den Songs „*Nick the Stripper*“⁸², „*Figure of Fun*“⁸³ und „*King Ink*“⁸⁴ betrieben hat. Legt das Cover des 1. Albums noch die Pose des sich zum Affen Machens nahe, so ist es hier auf dem 2. Album eher das mit seinem 1. Song beginnende Spiel mit dem Wolfsmotiv, das auch die mit dem Werwolf-Mythos verbundene Urange vor der Bestie im Menschen provoziert: „*Here come the Wolfman*“⁸⁵.

⁸⁰ Vgl. z.B. diese Passage in Bob Dylans Song „*Where Are You Tonight? (Journey Through Dark Heat)*“: „*I fought with my twin This enemy within Till both of us fell to the ground*“. Siehe: <http://www.bobdylan.com/songs/where-are-you-tonight-journey-through-dark-heat> - aufgerufen am 03.02.2012.

⁸¹ Cave, Complete Lyrics, 483f.

⁸² Siehe Cave, Complete Lyrics, 26.

⁸³ Siehe aaO, 27.

⁸⁴ Siehe aaO, 28.

⁸⁵ AaO, 486, Z.12 und 487, Z. 39.

Das Themenfeld von Lust, Begierde und Sexualität begegnet im 2. Song „**Worm Tamer**“⁸⁶ mit seinem (fast) parodistisch anmutenden speziellen Kult der Behandlung des männlichen Geschlechtsorgans, dazu im 7. Song „**Kitchenette**“⁸⁷ mit seiner Schilderung dessen, wie das lyrische Ich versucht, eine von ihm begehrte Ehefrau und Mutter für sich zu gewinnen.

Der 5. Song „**What I Know**“⁸⁸, der psychedelisch sanft und leicht sphärenhaft daherkommt, kreist um Wissen und Nichtwissen sowie dunkles, verborgenes Wissen. Dabei wird mit dem vermuteten, geahnten bis befürchteten, aber nicht genannten Inhalt oder Gegenstand des Wissens gespielt.

Schließlich gibt es mit dem 8. Song „**Palaces of Montezuma**“⁸⁹ noch ein hier atypisches, weil geradezu leicht und unbeschwert wirkendes Liebeslied im übertriebenen Duktus und Gestus eines Verliebten.

Und mit „**When My Baby Comes**“⁹⁰ sowie dem abschließenden „**Bellringer Blues**“⁹¹ begegnen zwei weitgehend kryptisch bleibende Songs, in denen aber auf jeden Fall die Themen Gewalt und Einsamkeit begegnen.

Bleibt mit dem 3. Song „**Heathen Child**“⁹² der eine, in dem es klar auch um das Themenfeld Religion geht. Deshalb hier ein genauerer Blick auf diesen musikalisch gesehen rockigen und lauten Song, der von Bass und Gitarre dominiert wird, wobei die Gitarren partiell wie Gewehrsalven in den Song hineinbrechen.

Strukturell gesehen fällt zunächst auf, dass der Songtext trotz seiner Untergliederung in mehrere Strophen, recht assoziativ abgehackt erscheint. Es gibt keinen wirklichen Gedankenfortschritt, sondern eher eine Art Gedankengewitter aus verschiedenen Blickwinkeln. Klar ist, dass es um eine junge Frau geht, die in einer Badewanne sitzend offenbar ihren Gedanken freien Lauf lässt und von ihren Ängsten heimgesucht wird. Der dabei evidente multiperspektivische Erzählstil inkludiert eine quasi neutrale Erzählperspektive, das lyrische Ich der Frau und ihr direkt angesprochenes Du.

Die Protagonistin des Songs lässt sich insgesamt als sozusagen personifizierter Typus des zeitgenössischen indifferent gleichgültigen bis egoistisch agnostischen Westeuropäers in der postmodernen, säkularisierten und zugleich multireligiösen Gesellschaft ausmachen. Dafür sprechen folgende Aspekte des Songs:

Das mehrfach repetierte Daumenlutschen zeugt von Selbstverliebtheit und Ichbezogenheit, während die Badewanne anzeigt, dass hier jemand in seiner eigenen kleinen Welt lebt, die gleichzeitig für den Mittelpunkt der großen Welt gehalten wird: „*Sitting in the bathtub sucking her thumb*“⁹³.

⁸⁶ AaO, 485.

⁸⁷ AaO, 493f.

⁸⁸ AaO, 490.

⁸⁹ AaO, 495f.

⁹⁰ AaO, 488f.

⁹¹ AaO, 497f.

⁹² AaO, 486f.

⁹³ AaO, 486, Z. 23.

Weil diese junge Frau sich selbst genug ist, braucht sie auch keine Religion. Glaube oder Religion jenseits ihrer selbst sind ergo uninteressant, irrelevant und schlicht nicht existent: „*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*“⁹⁴. Die Entfremdung von der klassisch traditionellen Religion in der westlichen Welt, der christlichen Religion, ist so weit fortgeschritten, dass der biblische Gott hier gar nicht mehr vorkommt. Die typische Haltung der doppelten Gleichgültigkeit – wenn alle Religionen gleich (un)gültig sind, dann ist letztlich alles gleichgültig – erscheint hier zudem kombiniert mit Egozentrik und Hybris: „*She don't care about Allah She is the Allah She don't care about Buddha She is the Buddha*“⁹⁵. Gleichzeitig – und spätestens hier deutet sich die Kritik oder das Missbehagen an dieser Haltung an – wird „*little Moo Moo*“⁹⁶, das „*heathen Child*“⁹⁷, von Phobien und Neurosen geplagt, ja heimgesucht: „*I'm scared and lonely Here come the Wolfman!*“⁹⁸. Der in Ermangelung oder Ablehnung von Religion und Glaube komplett auf sich selbst zurückgeworfene Mensch sucht Schutz in seinem kleinen oder größeren Sozialsystem und bleibt doch letztlich mit seinen Ängsten alleine und diesen ausgeliefert: „*You think your great big husband will protect you You are wrong ... You think your government will protect you You are wrong*“⁹⁹. Das ist, so lässt sich der Song jedenfalls plausibel aufschlüsseln, offenbar der wahrlich einsame Preis für Gleich(-)gültigkeit und Atheismus.

Letztlich ist dies eine klare und aufschlussreiche Parallele zu dem Song „*Go Tell the Women*“¹⁰⁰ auf dem 1. „*Grinderman*“ Album: In beiden Songs, die auf dem jeweiligen Album zudem in der Behandlung ihres Themas singulären Status haben, wird Religion nur allgemein und aus einer Negationsperspektive heraus behandelt. Gleichzeitig zeigt sich in beiden Fällen gerade dadurch wie vom jeweiligen Duktus des gesamten Songs her Nick Caves Kritik an dieser Perspektive und Haltung.

⁹⁴ AaO, Z. 24 - 27.

⁹⁵ AaO, 487, Z. 53 - 56.

⁹⁶ AaO, 486, Z. 1, 13f. und 487, Z. 33.

⁹⁷ AaO, 486, Z. 16ff. und öfter.

⁹⁸ AaO, Z. 11f.

⁹⁹ AaO, 487, Z. 45f. und 51f.

¹⁰⁰ Vgl. meine Analyse dazu in Kap. 3.3.1 dieser Arbeit.

4. „*And God is never far away*“¹ – Transparenz und Transzendenz, Ambiguität und Anschlussfähigkeit, Spannung und Sehnsucht oder spannende Theologie bei Nick Cave

In diesem Schlusskapitel der Arbeit steht die abschließende Bewertung der Einzelergebnisse im Fokus. Dafür greife ich auf das in der Einleitung vorgestellte Strukturgitter oder Deutungs-raster zur Erfassung der verschiedenen Aspekte spannender Theologie bei Nick Cave² zurück und ordne die zentralen Ergebnisse der detaillierten Untersuchungen in den vorherigen Kapiteln in dieses differenzierte Schema ein. In diesem Zusammenhang zeigt sich dann auch, inwiefern dieses Raster mit seinen fünf zentralen Einteilungen ggf. zu modifizieren ist.

Im Anschluss daran rekurriere ich kurz auf die drei bis dato wichtigsten und ergiebigsten kritischen Essays englischsprachiger Wissenschaftler/innen sowie auf die Studie von Roland Boer zu den religiösen bzw. theologischen Aspekten in Nick Caves Werk, die alle in der Einleitung³ bereits zur Darstellung gekommen sind und bei der Einzelanalyse – wo möglich und nötig – Berücksichtigung fanden. Für beide Teile ziehe ich auch einige glaubwürdige Eigenaussagen⁴ von Nick Cave selber heran, die sich in offiziell dokumentierten Interviews mit ihm finden.

Den vorletzten Punkt stellt dann eine thesenartige Zusammenfassung zentraler Einsichten im Anschluss an das titelgebende Zitat aus „*The Mercy Seat*“ dar.

Ich schließe mit einem Ausblick in Gestalt einiger knapp skizzierter Hinweise darauf, inwiefern und was Theologie und kirchliche Praxis von Nick Caves spannender Theologie lernen können.

4.1 Einordnung, Zusammenfassung und Bewertung der einzelnen Erkenntnisse und Ergebnisse zu Nick Caves spannender Theologie

Der 1. Punkt des Strukturgitters zur Erfassung von Nick Caves spannender Theologie zielt darauf ab, diese deshalb als spannend zu bezeichnen, weil sie unterhaltsame und abwechslungsreiche, an- und aufregende, ungewöhnliche, überraschende oder auch provokante Aspekte und Facetten aufweist.

Spannend im Sinne von ungewöhnlich geht es z.B. in „*Saint Huck*“⁵, einem Song von 1984, zu, insofern Nick Cave hier die spannende Verknüpfung von Heiligenstatus einerseits und Nonkonformismus bzw. Outlaw-Dasein oder Anti-Helden-Status andererseits vornimmt. Die auch provokante Facette spannender Theologie begegnet in dem 1986er Song „*Hard on for Love*“⁶, in dem eine erotisch sexualisierte Rezeption von Ps 23 vorkommt, mit deren Hilfe es zu einer wechselseitigen Verstärkung und Steigerung von Erotik und Spiritualität, sexuellem Begehren und biblischer Bildsprache kommt.

¹ Cave, Complete Lyrics, 138, Z. 45.

² Siehe die differenzierte Darstellung in Kap. 1.3.

³ Vgl. meine Einführung und Paraphrase, Anmerkungen und Fragen dazu in Kap. 1.5.1.

⁴ Siehe dazu das von mir am Ende von Kap. 1.4 Angemerkte.

⁵ Vgl. die eingehendere Analyse in Kap. 2.1.1.

⁶ Siehe Kap. 2.1.3.

Für den spannenden, weil überraschenden Aspekt führe ich zwei Songs an: Zum einen „*Tupelo*“⁷ von 1985, in dem es keine Auflösung seiner Ambivalenz von apokalyptischem Unheil und messianischem Heilsbringer zwischen dem „King“ Elvis und dem messianischen König Christus gibt, sondern eine wohl bewusst so angelegte und dennoch überraschend inkohärente Theologie des Offen- und Aushaltens der Spannungen und Abbrüche des Daseins. Und zum anderen „*Little Empty Boat*“⁸ von 1997 mit seiner spannend überraschenden Kombination von Erotik, Humor und Spiritualität, die hier im Sinne des 3. Punktes spannender Theologie bei Nick Cave illustriert, dass der christliche Glaube die spannungsvolle Ganzheit des Lebens, also alle Lebensbereiche umfasst.

Die Facette von spannend als anregend unterhaltsam findet sich einmal in dem 1985er Song „*Blind Lemon Jefferson*“⁹, insofern Nick Cave hier biblische, genauer apokalyptische Anklänge mit klassischen Bluesmotiven mischt. Dann begegnet diese Facette in seinem Essay „*The Flesh Made Word*“¹⁰ von 1996, wenn er autobiographisch anmerkt, dass er zu seiner frühen Zeit auf der Kunsthochschule und bei The Birthday Party zu einer begeisterten Entdeckung des ATs, seiner harten Prosa und seines brutal strafenden Gottes, kam, denn hier fand er einen adäquaten Ausdruck seines eigenen derzeitigen Empfindens und Lebensgefühls.

Bleibt der an- und aufregende Aspekt spannender Theologie. Hier ist als erstes Nick Caves 1. Roman „*And The Ass Saw The Angel*“ von 1989 anzuführen, bei dem in theologischer Hinsicht auch ein rätselhafter, unerklärbarer, nicht verrechenbarer Rest bleibt¹¹. Dabei geht es um die hier im Hinblick auf den Protagonisten Euchrid Eucrow evidente Solidarität Gottes nicht nur mit der geschundenen, kranken und leidenden Kreatur, sondern auch und sogar mit dem offensichtlich schuldigen Menschen in Gestalt dieses Mörders. Weiter führe ich in der Rubrik spannend, weil an- und aufregend, den Song „*Wife*“¹² von 1997 an, weil sich hier die spannende Freiheit Gottes auch als die Freiheit seiner Abwesenheit manifestiert.

Mit dem 2. Punkt unseres Strukturgitters kommt die spannende Selbstverständlichkeit von Nick Caves Theologie in den Blick. Hier verweise ich zunächst auf zwei frühe Songs: „*Well of Misery*“¹³ von 1984 zeigt die Selbstverständlichkeit der religiösen Dimension bzw. theologischen Implikation gerade auch in Anbetracht negativer Lebensumstände, wenn hier Gott wie selbstverständlich mit den Abgründen und Spannungen des Lebens zusammengedacht wird. Noch einen Schritt weiter geht Nick Cave dann mit „*Hard on for Love*“¹⁴, bei dem die eben schon erwähnte provokante, aber nicht blasphemische Verknüpfung von expliziter Sexualität und biblischer Bildsprache unter Adaption von Ps 23 die Selbstverständlichkeit von Nick Caves Theologie im Sinne spannungsvoller Ganzheitlichkeit untermauert, eine Ganzheitlichkeit, zu der genuin auch der Bereich von Erotik und Sexualität gehört.

⁷ Vgl. hierzu meine detaillierteren Ausführungen in Kap. 2.1.2.

⁸ Siehe dazu Kap. 2.3.5.

⁹ Ich verweise auf Kap. 2.1.2..

¹⁰ Die eingehende Analyse ist in Kap. 3.1.1 zu finden.

¹¹ Vgl. hierzu das Ende von Kap. 2.2.5.4.

¹² Siehe Kap. 2.3.5.

¹³ Die detaillierte Analyse enthält Kap. 2.1.1.

¹⁴ Vgl. Kap. 2.1.3.

Die 2. Facette der Selbstverständlichkeit kommt in Nick Caves 1. Roman¹⁵ und seiner „*Introduction to Mark*“¹⁶ von 1998 schön zum Ausdruck: In „*And The Ass Saw The Angel*“ ist es keine Frage, dass Gott omnipräsent und –effizient sowie von keinem Bereich des Geschehens prinzipiell abgetrennt ist. Er steht in keiner Weise zur Disposition oder in Frage, ist vielmehr selbstverständlich letztlich der Urheber allen Geschehens, aber auch Ansprechpartner, Akteur und Befehlsgeber für den Protagonisten. Die Selbstverständlichkeit Gottes trägt hier entscheidend zur Sinnstiftung für den Hauptdarsteller bei und ist für diesen eine wichtige Hilfe bei der Alltags- wie Kontingenzbewältigung. Insgesamt zeigt sich die theologische Dimension im Roman als selbstverständlich, fundamental und konstitutiv. Dazu passt Nick Caves Bemerkung im Rahmen seiner Einführung in das Markusevangelium, dass ihm in seinen jungen Jahren das AT sehr entgegen und gelegen kam, weil es seinem „*namenlosen Gefühl vom Göttlichen in allen Dingen*“¹⁷ entsprach. Dass hier wie im Roman und stets bei Nick Cave das kleine Wort „alles“ wirklich alles unter explizitem Einschluss gerade der negativen Aspekte des Daseins meint, die so unter der partiell gewollten und partiell unbeabsichtigten Implikation von Sinnstiftung mit Gott zusammengedacht werden, ist evident.

An 3. Stelle rückt nun die Selbstverständlichkeit der Relation zu Gott in den Fokus, die im Gebet ihren Ausdruck findet. Hier ist zunächst der „*Hammer Song*“¹⁸ von 1990 anzuführen, wo diese Selbstverständlichkeit dergestalt begegnet, dass das an Gott gerichtete Gebet eben keiner besonderen Begründung oder Einführung bedarf, sondern gerade angesichts der Unwägbarkeit des Lebens und seiner oft unheilvollen Entwicklung natürlich angesagt erscheint. Ähnlich stellt sich das im Falle des Songs „*I Let Love In*“¹⁹ von 1994 dar, allerdings lässt sich in diesem Falle eine quasi doppelte Selbstverständlichkeit konstatieren: zum einen ist Gott hier die klare Adresse klagender Anrufung und Bitte, zum anderen kommt er damit vorausgesetzt als erhörender Gott und Helfer in der Not ins Spiel.

Mit den beiden Songs „*Nobody’s Baby Now*“²⁰ von 1994 und „*Loverman*“²¹ aus dem gleichen Jahr lässt sich des Weiteren die Bibel als selbstverständlicher Bezugspunkt wie Fundus anführen: Im 1. dieser zwei Songs wird in der Eröffnungstrophe die grundsätzliche Bedeutung der Bibel (als Bezugspunkt) für die spannend existentiellen Fragestellungen des Lebens deutlich, auch wenn hier letztlich keine Antwort gefunden wird. Der 2. Song hingegen führt klar vor Augen, dass die Bibel mit ihren Geschichten und Bildern speziell dann, wenn das Thema der Liebe angesagt ist, ganz natürlich in den Blick kommt und zwar als Referenzadresse wie als Begründungszusammenhang.

Der Aspekt des selbstverständlichen Rechnens mit Gott als Schöpfer begegnet dann in dem Song „*As I Sat Sadly by Her Side*“²² von 2001 mit seinem dialogischen Diskurs über Außen- und Innenwelt, Leiden, Anteilnahme und Endlichkeit.

¹⁵ Auch hierfür ist Kap. 2.2.5.4 der Fundort für die ausführliche Entfaltung.

¹⁶ Siehe Kap. 3.1.2.

¹⁷ Cave, Markus, 127.

¹⁸ Siehe meine Ausführungen in Kap. 2.3.1.

¹⁹ Vgl. dazu Kap. 2.3.3.

²⁰ Siehe ebd.

²¹ Ebd.

²² Näheres zu diesem Song und seiner Interpretation in Kap. 2.4.1.

In dem Eröffnungssong des gleichnamigen Albums von 2008 „*Dig, Lazarus, Dig!!!*“²³ zeigt sich weiter ein so konfiguriertes selbstverständliches Rechnen mit Gottes Aktivität, dass hier eine Offenheit für Gottes Überraschungen vorliegt, die im Sinne einer bipolaren Option wie in „*We Call Upon the Author*“²⁴ vom gleichen Album auch auf den Autor des Songs, Nick Cave, bezogen im Sinne von zurückzuführen sein können.

Ebenfalls diesem Album entstammt der Song „*Hold On To Yourself*“²⁵, in dem ein selbstverständliches Einrechnen von Jesu Gegenwart und Liebe enthalten ist.

Schließlich sind hier noch die beiden für unsere Themenstellung einzig relevanten Songs der zwei „Grinderman“-Alben anzuführen: Vom 1. Album aus dem Jahr 2007 der Song „*Go Tell The Women*“²⁶, der den Selbstverständlichkeitsaspekt so transformiert, dass Religion im positiven Umkehrschluss der hier kritisierten Haltung stattdessen als alle Menschen angehende und betreffende, ja hilfreich rettende Dimension und Ebene des Lebens zur Darstellung kommt. Die selbstverständliche Notwendigkeit von Religion erhellt der 2. Song „*Heathen Child*“²⁷ vom 2. Album aus dem Jahr 2010, indem er an seiner Protagonistin demonstriert, wie der ohne Religion – in Ermangelung oder Ablehnung derselben – allein auf sich zurückgeworfene Mensch schutzlos seinen Ängsten ausgeliefert ist.

Der 3. umfangreiche Aspekt oder Schwerpunkt spannender Theologie bei Nick Cave im Sinne meines einleitenden Strukturrasters betrifft die Beobachtung, dass hier die Spannungen und Ambivalenzen, Fragen, Abgründe und Grundbedingungen des Lebens und dabei und in alledem die spannungsvolle Ganzheit des Daseins in den Blick genommen werden.

Die Spannungen und Widersprüche des Lebens werden in zwei hier exemplarisch angeführten Songs aus den 1980er Jahren zur Darstellung gebracht und reflektiert: Dabei demonstrieren der 1984er Ergänzungssong „*Just a Closer Walk with Thee*“²⁸ wie weite Teile des Albums „*From Her to Eternity*“, dass und wie biblische Bilder, Motive, in diesem Falle der Garten, und Texte für die Abbildung und Reflektion der Spannungen und Wechselfälle des Lebens, Liebens und Leidens von Nick Cave eingesetzt werden. In „*New Morning*“²⁹ vom Ende der 1980er Jahre hingegen zeigt sich bereits eine stärker elaborierte Herangehensweise. Hier begegnet eine teils apokalyptisch, teils neutestamentlich verheißungsvoll geprägte Theologie, in der die Spannung zwischen den alten, dunklen Kräften und der Hoffnung eines Neubeginns evident ist und zugunsten der Hoffnungsdimension bearbeitet wird.

Von herausragender Relevanz in diesem Kontext ist Nick Caves Vorlesung bzw. Essay vom Ende der 1990er Jahre „*The Secret Life of the Love Song*“³⁰. Darin wertet er das ‚Liebeslied‘ als entscheidenden Beitrag dazu, die Spannungen, Widersprüche, Verluste und Traumata des Lebens und Liebens zum kreativen Ausdruck und so vor Gott zu bringen und auszuhalten. Damit hat und erfüllt das Liebeslied eine wichtige Brückenfunktion zwischen Mensch

²³ Vgl. Kap. 2.4.4.

²⁴ Siehe ebd.

²⁵ Vgl. ebd.

²⁶ Kap. 3.3.1 enthält die ausführliche Analyse.

²⁷ Siehe Kap. 3.3.2.

²⁸ Vgl. das Ende von Kap. 2.1.1.

²⁹ Hierfür verweise ich auf das Ende von Kap. 2.1.4.

³⁰ Die eingehende Darstellung und Interpretation auf unser Thema hin ist in Kap. 3.1.3 zu finden.

und Gott, es spricht, bringt und hält beide zusammen. Das In- und Miteinander der Spannungen und Widersprüche des Daseins prägen, so Nick Cave, das wahre Liebeslied. Dies gehe so weit, dass dem Guten nicht zu trauen sei, solange es nicht die gleiche Luft wie das Böse und das Leiden geatmet habe. Das illustrierte die biblische Metapher von Christi Kreuzigung zwischen zwei Verbrechern.

Damit ist die Brücke geschlagen zu den spannungsvollen Ambivalenzen des Lebens, die in Nick Caves Werk nicht zuletzt darin ihren Ausdruck finden, dass die Gleichzeitigkeit und Zwiespältigkeit von Gut und Böse, aber auch das Wechselspiel und Ineinander von Leiden bis hin zum Tod und Sehnsucht sowie Hoffnung darin und darüber hinaus hier immer wieder zum Thema werden. Ein herausragendes Beispiel dafür liefert Nick Caves Song „*The Mercy Seat*“³¹ von 1988. Hier erscheint in dem Todeskandidaten selber das In- und Miteinander von Gut und Böse als menschliches Konstitutivum, illustriert durch die Benennung bis Inskription seiner beiden Hände als ‚böse‘ und ‚gut‘ sowie durch das beständige Umkreisen der Fragen nach Schuld und oder Unschuld, Wahrheit und Lüge. Gleichzeitig gibt es in diesem Song mit seiner Grundsituation eines Todeskandidaten kurz vor und während seiner Hinrichtung ein Festhalten an Gott in dieser existentiell aporetischen Situation, was an die alttestamentliche Klage-tradition erinnert und damit letztlich auch eine implizite Auferstehungshoffnung bzw. zumindest eine Hoffnung mitten im Sterben und durch dieses hindurch transportiert: „*And God is never far away*“³²! Entscheidend ist die Doppeldeutigkeit des Songtitels selber, und dass sich alles aus dem hier in den Blick kommenden ‚Gnadenthron‘ Gottes heraus entfaltet, dass mithin alles mit Gott in Verbindung steht, auch und gerade das, was auf dem „*Mercy Seat*“ in seiner Bedeutung als elektrischer Stuhl vonstattengeht.

Die ambivalente Synchronizität und teils auch Ambiguität von Gut und Böse, Schuld und Unschuld im Menschen erhellen weiter auch folgende Songs: Der Titelsong des 1990er Albums „*The Good Son*“³³ mit seiner gegen den Strich gebürsteten, verfremdeten Rezeption des biblischen Gleichnisses vom Vater und den zwei Söhnen in Lk 15, 11 – 32. Nick Cave stellt dabei den älteren, zu Hause gebliebenen Sohn in die Mitte und beleuchtet dessen ambivalente Gefühlswelt von gut und böse, Frustration, Enttäuschung und Hass. Dieser ‚gute Sohn‘ verdeutlicht: Kein Mensch ist nur gut oder nur böse. Auch der Eröffnungssong der „*Murder Ballads*“ von 1996 mit dem Titel „*Song of Joy*“³⁴ geht in diese Richtung, wenn der hier als lyrisches Ich agierende Witwer als einzig Überlebender eines Massakers an seiner Familie je länger der Song andauert, desto weniger unschuldig erscheint. Schließlich wirft auch der Film „*The Proposition*“³⁵ von 2005, für den Nick Cave das Drehbuch und den Soundtrack beisteuerte, ein Schlaglicht auf dieses anthropologische Konstitutivum: Jeder Mensch trägt hier wie überhaupt die Spannungen und Abgründe, Ambivalenzen und Widersprüche des Lebens in sich. Recht und Ordnung, Gut und Böse, Schuld und Unschuld überlappen und vermengen sich in den Charakteren selber, womit – auch durch den letzten Song des Soundtracks „*Clean Hands, Dirty Hands*“ betont – folgende theologische Implikation dieser anthropologischen

³¹ Siehe die umfangreiche Untersuchung des Songs in Kap. 2.1.4.

³² Cave, *Complete Lyrics*, 138, Z. 45.

³³ Vgl. meinen Beitrag dazu in Kap. 2.3.1 dieser Arbeit.

³⁴ Kap. 2.3.4 enthält detailliertere Ausführungen zu diesem Song und Album.

³⁵ In Kap. 3.2 gibt es zu diesem Film weitere Informationen und Analysen.

Grunderkenntnis einhergeht: Alle Menschen sind und bleiben, weil keiner frei von Schuld und Sünde ist, der Gnade Gottes bedürftig.

Hinsichtlich der Spannungen und Abgründe des Lebens im Sinne leidvoller Negativerfahrungen und Schrecken hat Nick Caves 1. Roman einiges zu bieten. Doch auch hier bleibt es nicht bei der bloßen Nennung dieser Phänomene, sondern es gibt immer wieder – z.B. in den Einschüben theologischer Reflektion des geschundenen Protagonisten³⁶ oder im Rahmen seiner Angelophanien und Auditionswiderfahrnisse³⁷ - angedeutete oder ausgesprochene Hoffnungszeichen. In diese Richtung geht z.B. der Hinweis auf die unermessliche Größe von Gottes Herz³⁸, womit der Hinweis auf seine letztlich alles umschließende Liebe einhergeht. Im gleichen Gedankengang des Hauptdarstellers deutet dann die Bezeichnung der Welt als „*einzig großer Dornbusch*“³⁹ die Präsenz Gottes mitten im Leiden an. Insgesamt zeigt sich in diesem Roman ein pantheistisch-ganzheitliches, die Spannungen, Abgründe und Widersprüche des Lebens zusammenhaltendes und ein sympathisch-solidarisches Gottesbild, insofern Gottes Präferenz für die geschundene Kreatur deutlich wird.

Im Hinblick auf die von Nick Caves Theologie in den Blick genommenen Abgründe und Negativaspekte des Lebens sind zudem anzuführen: Zunächst erneut sein 1. Roman, wenn hier durch das schon von seinem Titel her virulente Motiv der Bileam-Geschichte⁴⁰ vermittelt deutlich wird: Das Beeinträchtigt-Sein und Außenseiterdasein kann die Chance oder sogar Prämisse einer besonderen Beziehung zu Gott bedeuten. Dann der von Nick Cave 1985 gecoverte und stark ergänzte Bob Dylan Song „*Wanted Man*“⁴¹, in dem Gott als Adressat von Klage begegnet, womit eine biblisch inspirierte Herangehensweise an die Negativaspekte des Daseins zur Anwendung kommt. Weiter der Song „*Carry Me*“⁴² von 2004. Hier setzt Nick Cave der abgründigen Versuchung eines Rückfalls in die Drogensucht die Anrufung Christi entgegen, was die auch und gerade hier notwendige Unterstützung durch dessen Beistand hervorhebt. Mit dem späten Song „*We Call Upon the Author*“⁴³ von 2008 nähert sich Nick Cave narrativ ausholend und prinzipiell dem Problem der Urheberschaft und Verantwortung im Hinblick auf erklärungsbedürftige Phänomene, Probleme und Aporien. Dabei kommt es auch zu einer nicht akademischen, sondern existentiellen Behandlung der Theodizeefrage. Entscheidend ist hier, dass schon durch die Art und Adresse dieser Frage (an)klagend, erinnernd und hoffnungsvoll an Gott festgehalten, mit ihm gerechnet wird.

Als nächstes geht es in dieser Spur um die *conditio humana*, also um die von Nick Cave tangierten bis explizierten spannenden Fragen und prinzipiellen Konditionen des Lebens oder dessen Bedingungsgefüge sowie die damit verknüpften theologischen Implikationen. In diesem Kontext nimmt das 1990er Album „*The Good Son*“⁴⁴ eine herausragende Stellung ein: Neben dem eben schon erwähnten Titelsong ist hier zunächst der Eröffnungssong

³⁶ Siehe z.B. Nick Cave, *Und die Eselin...*, 275.

³⁷ Vgl. hierzu dezidiert Kap. 2.2.5.2.

³⁸ Siehe dazu meine Erläuterungen in Kap. 2.2.5.4.

³⁹ Nick Cave, *Und die Eselin...*, 277.

⁴⁰ Vgl. zur Darstellung und Analyse dieses Motivs Kap. 2.2.5.1 dieser Arbeit.

⁴¹ Ich weise für genauere Angaben auf Kap. 2.1.2 hin.

⁴² Siehe für nähere Erläuterungen Kap. 2.4.3.

⁴³ Siehe für weitere Details der Erläuterung Kap. 2.4.4.

⁴⁴ Vgl. die intensive Untersuchung dieses Albums und seiner Songs in Kap. 2.3.1.

„Foi Na Cruz“ bemerkenswert, insofern er die spannungsvolle Ambiguität des Lebens durch die geschickte Kontrastierung seiner Strophen einer- und des Refrains andererseits auf den Punkt bringt. Auf diese Weise kommt die Spannung zwischen dem neutestamentlich so genannten alten und neuen Menschen in Christo⁴⁵ zum Ausdruck, die es auszuhalten gilt. „Sorrow’s Child“ ergänzt dies dergestalt: Die Potentialität und Realität von Kummer und Trauer gehören zum Leben dazu, das ohne diese Dimension undenkbar erscheint. Mit „The Weeping Song“ wird der *conditio humana* die Facette des Weinen für den Umgang mit, die Reaktion auf Kummer und Leiden hinzugefügt. Theologisch anschlussfähig und relevant ist dabei auch das hier erkennbare stellvertretende Weinen mit Erleichterungsfunktion und das solidarische Weinen. In „The Hammer Song“ schließlich werden die Unwägbarkeit des Lebens und seine oft unheilvolle Entwicklung thematisiert. Damit und darin geht es dann auch um die theologisch wieder anschlussfähige Frage nach der Möglichkeit von Umkehr oder eben Buße. Aus dem Songzyklus des 2001er Albums „No More Shall We Part“⁴⁶ sind hinsichtlich dieser Konkretion auf die *conditio humana* hin interessant: Der Song „O My Lord“, in dem die Gefährdung und Unabsehbarkeit des Lebens den Hinter- und Motivationsgrund für die Bitte um Gottes Beistand und Nähe bilden. Und der Ergänzungssong „Bless His Ever-Loving Heart“, der in Anbetracht des das Leben prägenden Alltags-Blues die lebendige Verbindung mit Gott in den Fokus rückt, dessen Herz, also Mitte, und Handeln Liebe ist.

Bleibt die spannungsvolle Ganzheit des Lebens als theologische Herausforderung, ein Aspekt, der bereits mitschwang, für den ich jetzt ergänzend noch auf den Bezugspunkt des 1985er Albums „The First-Born is Dead“⁴⁷ verweise. Denn dieses hat einen multiplen Referenzcharakter und erweist nicht zuletzt der Bibel seine Referenz, insofern diese offensichtlich das ganze Leben inklusive seiner Spannungen und Ambivalenzen abzubilden und zu reflektieren vermag – auch wenn die Bibel zu diesem Zeitpunkt der Entwicklung von Nick Caves Theologie tendenziell noch eher einen Fundus als ein wirklich bewohntes Haus darstellt⁴⁸.

Mit dem 4. Gesichts- und weiteren Schwerpunkt spannender Theologie bei Nick Cave auf der Basis unseres Deutungsrasters geraten das Verhältnis von und die Spannung zwischen Mensch und Gott, Glaube und Zweifel, Liebe und Glaube sowie Erotik und Spiritualität in den Fokus, aber auch die Relation von und Spannung zwischen Leben und Sterben, Tod und Hoffnung. Nach der Durchsicht der diversen Werkstücke von Nick Cave auch auf diesen Aspekt hin muss nun eine **Ergänzung** des hier umrissenen Schwerpunkts vorgenommen werden, welche die wichtige **Dimension der Sehnsucht** integriert, und zwar als Mittel zur Verknüpfung der benannten Spannungspole sowie zur Anknüpfung an die Hoffnungsdimension des Glaubens. Unter diesen Sehnsuchtsaspekt spannender Theologie werde ich dann ebenfalls das bedeutsame **Motiv der Parallelisierung mit Jesus** subsumieren.

Hinsichtlich des 1. hier benannten Aspekts, der Relation von und Spannung zwischen Gott und Mensch, ist zunächst der für unser Thema insgesamt herausragende Song „God’s

⁴⁵ Siehe z.B. 2. Kor 5, 17: „Ist jemand in Christus, so ist er eine neue Kreatur; das Alte ist vergangen, siehe, Neues ist geworden.“

⁴⁶ Vgl. dazu Kap. 2.4.1.

⁴⁷ S.o. Kap. 2.1.2.

⁴⁸ Für diese hilfreiche Beobachtung und Formulierungsanregung verweise ich auf: Robert Eaglestone, 146.

*Hotel*⁴⁹ von 1986 anzuführen, der, sein titelgebendes Motiv metaphorisch entfaltend, die Spannung zwischen Gottes menschenfreundlicher Offenheit einerseits und menschlicher Restriktion und Reglementierung andererseits beschreibt. Mit dem 1997er Meilenstein „*Into My Arms*“⁵⁰ gerät das spannende Verhältnis von Zweifel und Glaube in den Blick. Die Erfahrung von Liebe führt hier zum Zweifel am Zweifel, was quasi einen Mosaikstein des Glaubens ergibt. Darum, aber auch, weil der angenommene Glaube zur Fürbitte für die Geliebte führt, lässt sich hier von der möglichen Transparenz der menschlichen Liebe für den Glauben sprechen. Allerdings steht hier die Legitimität des Zweifels so wenig in Frage wie die des Zweifels am Zweifel oder wie Nick Cave selber es in einem späteren, ausführlichen Interview zusammenbringt: „*I think doubt is an essential part of belief*“⁵¹. Der Song „*As I Sat Sadly by Her Side*“⁵² von 2001 trägt dann diese Facette zur Beschreibung der Relation von Mensch und Gott bei: die klare, in biblisch-theologischer Tradition beheimatete Abwehr menschlicher Hybris gegenüber Gott, die sich in menschlichem Richten über sein Walten offenbart. In „*And No More Shall We Part*“⁵³, dem Titelsong des gleichnamigen 2001er Albums, wird weiter die spannungsvolle Relation der Potentialität und Realität menschlichen Scheiterns zum hoffnungsvollen und offensichtlich notwendigen Glauben an Gottes Unterstützung zum Ausdruck gebracht. Vom gleichen Album stammt der Song „*God is in the House*“⁵⁴, der poetisch parodistisch die Tendenz menschlicher Vereinnahmung bis Usurpation Gottes abzuwehren versucht. Hingegen wird das Verhältnis von Mensch und Gott in „*Fifteen Feet of Pure White Snow*“⁵⁵, auch dieser Song entstammt dem zuletzt genannten Album, im Sinne eines hier als nötig erachteten Synergieeffekts von und mit göttlicher und menschlicher Partizipation um des Abschieds von der Drogenabhängigkeit willen beschrieben. In seinem Essay „*Introduction to Mark*“⁵⁶ von 1998 orientiert sich Nick Cave sodann am befreienden Beispiel Christi, dessen faszinierende Intensität und fundamentale Menschlichkeit dazu verhelfen können, dem eigenen menschlichen Mittelmaß zu entkommen, Ihm durch (seine) Befreiung unserer Imagination ähnlich zu werden. Dabei werden Gott und Mensch in multipler Relation und Perspektive kreativ imaginativ zusammengedacht und –gebracht, so dass sich hier beides sagen lässt: Von Gott reden heißt vom Menschen reden. Und: Vom Menschen, jedenfalls vom Menschen jenseits gewöhnlichen, sozusagen unangestregten Mittelmaßes, reden, heißt von Gott reden. Mit diesem Zusammendenken und –sprechen von Gott und Mensch werden auch Glaube und Leben, Spiritualität, Kreativität und Materialität sowie Transzendenz und Immanenz zusammengebracht. Der kurz vor diesem Essay 1997 veröffentlichte Song „*There is a Kingdom*“⁵⁷ demonstriert schließlich die Zusammengehörigkeit und das In-

⁴⁹ Vgl. meine Ausführungen am Ende von Kap. 2.1.3

⁵⁰ Siehe meine eingehende Analyse zu Beginn von Kap. 2.3.5.

⁵¹ Nick Cave im Gespräch mit Phil Sutcliffe in: Phil Sutcliffe, Nick Cave: Raw and Uncut 1, in: Mat Snow, Essential Interviews, 172.

⁵² Siehe dazu Näheres zu Beginn von Kap. 2.4.1 dieser Arbeit.

⁵³ Vgl. hierzu ebd.

⁵⁴ Auch hier gilt, dass nähere Informationen und Interpretationen in Kap. 2.4.1 enthalten sind.

⁵⁵ Siehe ebd.

⁵⁶ Die eingehendere Untersuchung dieses Essays ist in Kap. 3.1.2 zu finden.

⁵⁷ Vgl. Kap. 2.3.5 für nähere Ausführungen.

einandergreifen von Transzendenz und Immanenz, indem Gott hier mit allem, was diese Welt zu bieten hat, zusammengedacht wird.

Ein weiterer Gesichtspunkt des spannenden Verhältnisses von Gott und Mensch bei Nick Cave zeigt sich in dem Topos der Vater-Sohn-Relation, der an verschiedenen Stellen seines Werkes mit unterschiedlichen Facetten vorkommt und verhandelt wird⁵⁸, wobei es oft eine (wechselseitige) Transparenz der innermenschlichen und biographischen Vater-Sohn-Relation zu der Mensch und Gott in den Blick nehmenden gibt. Ein beredtes Beispiel hierfür liefert der Song „*Papa Won't Leave You, Henry*“⁵⁹ von 1992 mit seinem starken Kontrast zwischen dem Horror der Welt und der Geborgenheit in der doppelten Vater-Sohn-Relation, deren menschliche Ausprägung transparent bis offen ist für die biblische. Hier lässt die Zusage des väterlichen Beistands den biblischen Zuspruch von Beistand und Begleitung Gottes anklingen. Von besonderer Relevanz ist in diesem Kontext die multiple Vater-Sohn-Relation, wie sie in Nick Caves Essay „*The Flesh Made Word*“⁶⁰ entfaltet wird: Geht es hier zunächst um die anthropologisch autobiographische Variante dieser Relation im Hinblick auf Nick Cave und seinen eigenen, früh verstorbenen Vater, so kommt rasch die theologische Variante in Bezug auf Gott Vater und Christus, seinen Sohn, in den Blick, bevor schließlich beides in kulturschaffender Perspektive zusammengefasst wird, wenn ‚Imagination‘ als der Bereich gesehen wird bzw. als die Dimension, in der sich Gott fortwährend inkarniert. Auf diese Weise kommen Gott und Mensch zusammen, realisiert sich Gott nicht zuletzt durch (menschliche) Kommunikation und Imagination in der Welt: „*Divinity must be given its freedom to flow, through us, ... through communication, through imagination. ... Like Christ, I too come in the name of my father, to keep God alive.*“⁶¹

Der nächste, sehr spezifische Aspekt dieses Schwerpunkts spannender Theologie bei Nick Cave ist jetzt das Verhältnis und die Spannung von Liebe und Glaube, Eros und Agape sowie Erotik und Spiritualität oder Sexualität und Glaube. Die spannende Verbindung von Liebe und Spiritualität zeigt sich bereits in dem Titelsong des 1984er Albums „*From Her to Eternity*“⁶², in dessen Fahrwasser sich sagen lässt, dass Liebe eine spirituelle Dimension eröffnet und hat, nicht zuletzt insofern die Sehnsucht – besonders, wenn sie unerfüllt bleibt und quasi als (künstlerische) Lebensform im Blick ist – beide Pole und Dimensionen verknüpft und vermengt. In „*Loom of the Land*“⁶³, einem Song von 1992, begegnet weiter eine spannende Korrespondenz von Liebe und Spiritualität, allgemeinem Segen und konkret individuellem Wohlergehen mit jeweiliger Transparenz des einen für das andere. Die Ermöglichung des Glaubens durch die Liebe wird in dem Song „*Lime Tree Arbour*“⁶⁴ von 1997 zum Thema, wenn hier evident wird, dass das Erlebnis der Liebe in die Erfahrung des Glaubens einmünden kann, so dass durch die Realität hindurch das Wirken Gottes darin und dahinter auf-

⁵⁸ In Kap. 2.2.2.3 habe ich unter dem Stichwort „Relation“ in Nick Caves 1. Roman die Belegstellen für die Vater-Sohn-Relation in Nick Caves Werk insgesamt zusammengetragen.

⁵⁹ Zu Beginn von Kap. 2.3.2 findet sich die ausführliche Besprechung dieses Songs.

⁶⁰ Vgl. meine detaillierte Darstellung und Interpretation dieses Essays in Kap. 3.1.1.

⁶¹ Cave, *Flesh*, 142.

⁶² Siehe dazu Kap. 2.1.1 dieser Arbeit.

⁶³ Vgl. Kap. 2.3.2.

⁶⁴ In Kap. 2.3.5 gibt es weitere Erläuterungen auch zu diesem Song.

scheint. Ähnlich bis hin zu der neuerlichen Verwendung des Motivs der Hand der Geliebten, mit und in der die schützend liebende Hand Gottes sich versinnbildlicht, geht es in dem Song „*Gates to the Garden*“⁶⁵ von 2001 zu, wo es zu erneuter Überschneidung und Vermischung von Liebe und Glaube kommt und damit zur Transparenz der Liebeserfahrung und somit der Immanenz für die Transzendenz und damit Gott.

Für die Kombination von Erotik und Spiritualität als Ausdruck von Nick Caves spannender Theologie ist zunächst exemplarisch der frühe Song „*Sad Waters*“⁶⁶ von 1985 zu nennen. Hier kommt es zu einer spannend spannungsvollen Verquickung beider Bereiche, vermischen sich doch im Zauber der angebeteten Kindfrau Erotik und Begehren mit Spiritualität und christlichem Glauben. Als nächstes muss in diesem Zusammenhang der 1. Roman mit seinem fünfmal explizit auftauchenden Motiv der Angelophanie betrachtet werden⁶⁷. Bei diesem im Roman zentralen Motiv verbinden und vermengen sich sowohl die Bereiche und Dimensionen von Erotik und Spiritualität als auch die von Vision und Audition sowie von Angelo- und Theophanie. Dies wird deutlich, wenn die erotisch aufgeladene Erscheinung des Engels die Züge der vom Protagonisten beehrten und vom Mob erschlagenen Cosey Mo trägt und sich mit Elementen und Kennzeichen von Theophanie und Audition mischt. Auf diese Weise kommt es hier nicht nur zu einer engen Nachbarschaft, einer Nähe und Verquickung von Transzendenz und Immanenz, ja einer Synergie von Gott und (imaginiert) erscheinender Geliebter, sondern vor allem auch zu einer Trost und Sinn spendenden Funktion im Hinblick auf den einsamen und zunehmend paranoiden Protagonisten. So dienen diese Angelophanien mit ihrer Verknüpfung erotischer und spiritueller religiöser Anteile der Stabilisierung und auch Beauftragung des Hauptdarstellers, der damit Vergewisserung, Beistand und Beauftragung bis hin zum Bewusstsein des Erwählt-Seins erfährt. Weiter bietet der Song „*Brompton Oratory*“⁶⁸ von 1997 eine bemerkenswerte Verbindung erotischer, ästhetischer, spiritueller sowie liturgischer Elemente. Hier erscheint das Heilige so ins profane Menschliche verstrickt, dass es in der Dimension von Liebe und Erotik konkret wird, wobei keine trennscharfe Isolation des je einen vom je anderen Bereich möglich erscheint, wenn hier z.B. von der ‚Schönheit‘ die Rede ist, die sich auf die Geliebte, auf Gott und sogar auf den liturgischen Vollzug eines Gottesdienstes beziehen kann. Als Letztes weise ich hier auf das 1994er Album „*Let Love In*“⁶⁹ hin, dessen primäres Thema das positive Spannungsverhältnis von Liebe und Glaube, Erotik und Spiritualität ist. In mehreren Songs dieses Albums ist die Erfahrung menschlicher Liebe transparent für das Erleben der Liebe Gottes. Im Song „*Loverman*“ kommt es dabei zu einer spannenden wechselseitigen Akzentuierung und Legitimierung von Liebe und Glaube, Erotik und Sexualität sowie Spiritualität und biblischen Bezügen.

Als weiterer Unteraspekt dieses Schwerpunkts spannender Theologie bei Nick Cave rückt nun das Verhältnis von, die Spannung zwischen Leben und Sterben, Tod und Hoffnung in den Fokus. Dafür ist zuerst auf den Song „*Faraway, So Close!*“⁷⁰ von 1992 hinzuweisen:

⁶⁵ Ich verweise für weitere Einzelheiten zu diesem Song auf Kap. 2.4.1.

⁶⁶ Siehe für die eingehende Untersuchung des Songs und seiner Fortschreibung den Beginn von Kap. 2.1.3.

⁶⁷ Vgl. zur Erläuterung und Analyse dieses Motivs im Ganzen des Romans meine Ausführungen in Kap. 2.2.5.2.

⁶⁸ Siehe hierzu das in Kap. 2.3.5 Geschriebene.

⁶⁹ Vgl. dazu Kap. 2.3.3.

⁷⁰ Ich verweise für die ausführlichere Analyse dieses Songs auf meine Erläuterungen in Kap. 2.3.2.

Dieser Titelsong vom Soundtrack des gleichnamigen Films von Wim Wenders enthält und bietet eine theologisch explizite Hoffnungsdimension in spannungsvoller Opposition zu Sterblichkeit und Tod. Dabei ist die hier auf die Filmfigur des Engels und späteren Menschen Cassiel bezogene bzw. an ihm festgemachte Hoffnung über den Tod hinaus offen bis anschlussfähig für die allgemeine Auferstehungshoffnung in futurisch eschatologischer Perspektive. Dann führe ich in diesem Kontext zwei Songs des doppelten Albums *„Abattoir Blues/Lyre of Orpheus“*⁷¹ von 2004 an: Der Song *„Messiah Ward“* lässt anklingen, dass es in dieser in mehrfacher Hinsicht vom Tod geprägten, überschatteten Welt Gott bzw. seinen ‚Messias‘ für eine Hoffnungsperspektive braucht. *„Abattoir Blues“* deutet in der gleichen Linie und Stoßrichtung an, dass einzig die auf Gott zurückzuführende Liebe als veritabler Gegenentwurf zu dieser von einer Toteskultur geprägten Welt taugt.

Die letzte Facette dieses wichtigen Schwerpunkts der spannenden Theologie im Werk von Nick Cave wird durch den schillernden Begriff der Sehnsucht repräsentiert, die hier insgesamt betrachtet in doppelter Funktion erscheint: zum einen als Mittel zur Verknüpfung der benannten Spannungspole und zum anderen zur Anknüpfung an die Hoffnungsdimension des Glaubens. In diesem Kontext führe ich als erstes den Song *„Mercy“*⁷² von 1988 an, in welchem anhand des inhaftierten Täufers Johannes die Spannung zwischen der Aporie des menschlichen Daseins und der göttlichen Gnade, die es als einzigen Ausweg zu erbitten gelte, zur Darstellung kommt. Das Übertriebene und ironisch Gebrochene des Songs schafft hier Distanz bei gleichzeitig dennoch evidenter Sehnsucht danach, so glauben und leben zu können, sich so in Gottes Gnade aufgehoben zu wissen, wie es in dem pathetischen Refrain anklingt. Dabei gibt es keine logisch-theologische Auflösung der eben benannten Spannung, sondern eine künstlerisch-theologisch-existentielle in Sehnsucht hinein. Auf dem gleichen Album, nämlich *„Tender Prey“* von 1988, findet sich der Song *„City of Refuge“*, welcher von der Dichotomie und Spannung zwischen apokalyptischen Bildern vom Ende und der hoffnungsvollen Sehnsucht nach einer Zuflucht bei Gott dominiert wird. In dem Song *„Blue Bird“*⁷³ von 1992 deutet sich sodann die Sehnsucht nach Transzendenz an, wenn hier das Fliegen als Sehnsuchts- und Transzendenzmetapher begegnet. Der 1994er Song *„Sail Away“*⁷⁴ bietet weiter eine anklingende Hoffnungsdimension, wenn hier dem namenlosen ‚Schlimmsten‘ die Sehnsucht nach Überwindung, Sinn und Transzendenz gegenübergestellt wird. Dabei zeigt sich auch insofern eine spannende Theologie als hier Trost aus der allgemeinen Vergänglichkeit gezogen wird, in der alles, inklusive Sorgen und Schwerem eingeschlossen und aufgehoben ist. Die Vergänglichkeit lässt so alles in einen eschatologisch zu denkenden, sorgenfreien Ort einmünden, der an Offb 21, 4 erinnert.

Die fundamentale Dimension und Funktion der Sehnsucht im Rahmen von Nick Caves spannender Theologie wird auch in seinen beiden essayistischen Texten *„The Flesh Made Word“*⁷⁵ und *„The Secret Life of the Love Song“*⁷⁶ aus der 2. Hälfte der 1990er Jahre deutlich.

⁷¹ Zu diesem Album und den beiden erwähnten Songs finden sich eingehende Interpretationen in Kap. 2.4.3.

⁷² Siehe zu diesem wie dem nächsten erwähnten Song das in Kap. 2.1.4 Ausgeführte.

⁷³ Vgl. dazu Kap. 2.3.2.

⁷⁴ Siehe dafür Kap. 2.3.3.

⁷⁵ Vgl. Kap. 3.1.1.

⁷⁶ Siehe Kap. 3.1.3.

Die Konklusion des erstgenannten Essays umfasst die zentrale These, dass Imagination der Bereich sei, in dem Gott und Mensch zusammenkommen, die Dimension, in der sich Gott fortwährend inkarniert. Darin und dahinter steckt eine doppelte Sehnsucht: einmal die einer unmittelbaren Erfahrung bzw. unvermittelten Erfahrbarkeit Gottes und dann auch die Sehnsucht, mit dem eigenen Werk das Wirken Gottes abzubilden, erkennbar werden zu lassen. In seiner essayistischen Vorlesung über das ‚Liebeslied‘ hält Nick Cave dann fest: Gott ist die bleibende Adresse des Liebesliedes, da es beständig um Sehnsucht und Begehren kreist. Damit gerät Gott als Zielpunkt der Sehnsucht in den Blick. Weiter beschreibt Nick Cave es hier als die besondere Funktion des Liebesliedes, die Sehnsucht nach Transzendenz, nach einem Mehrwert über das endliche Dasein hinaus zu stillen. Denn das Liebeslied habe das Potential, es ziehe seine Berechtigung wie seine Notwendigkeit daraus, dass es die tiefen, existentiellen Wahrheiten des Menschseins ausdrücke und die Gefühle von Verlust und Sehnsucht mit der Absicht auf Erlösung vor Gott bringe. Anders gesagt: So findet die Sehnsucht in der Imagination, im künstlerischen Ausdruck besonders des Liebesliedes ein Vehikel und Mittel zum Zweck, das Dasein mit seinen Spannungen, Ambivalenzen und Aporien coram deo zu bringen und so Hoffnung zu schöpfen.

Dass die Sehnsucht selber quasi ein Transzendenzmoment oder vielleicht besser –movens in sich trägt, insofern sie dem Zweifel nicht das letzte Wort überlässt und eben nicht bei bedrückenden Ereignissen oder desillusionierenden Fakt(or)en stehenbleibt, sondern vorsichtig nach Hoffnung tastet, das kommt beispielhaft in dem Song „(Are You) the One that I’ve Been Waiting For?“⁷⁷ von 1997 zum Ausdruck und Tragen. Hier mischen sich Sehnsucht und fragende Unsicherheit oder Zweifel sowie mit der quasi changierenden Adresse von Geliebter und Jesus auch Liebe und Glaube, die beide von der Sehnsucht angetrieben sind. In „Idiot Prayer“ vom gleichen Album sind es dann die Liebe und die Hoffnung über den Tod hinaus als Objekt und Zielpunkt der Sehnsucht, die Liebe und Glaube miteinander verbindet. Den Song „Darker With the Day“⁷⁸ von 2001 zeichnet unter anderem eine spannende theologische Implikation aus, wenn hier die Sehnsucht als Wert an sich erscheint und herausgestellt wird, die auch ohne konkret benennbaren Zielpunkt auf einen Mehrwert abzielt und so Transzendenzcharakter hat. Bleiben zum Stichwort und Bedeutungskreis der Sehnsucht noch zwei relevante Songs des „Nocturama“⁷⁹-Albums von 2003. Zum einen „There is a Town“, durch den deutlich wird: In menschlichen Träumen zeigen sich Sehnsucht, Hoffnung und Transzendenz. In ihnen lebt und wirkt Gott. Dabei sind Sehnsucht und Hoffnung Konstanten menschlicher Existenz wie auch der Antagonismus zwischen der normativen Kraft des Faktischen und der im Traum sich offenbarenden Transzendenz. Zum anderen der inbrünstige Sehnsuchtssong „Everything Must Converge“, in dem der Sehnsucht nach Sinn, Einheit und Erfüllung für das große Ganze des Lebens Ausdruck verliehen wird. Dabei geht es um eine gerade auch spirituelle Sehnsucht nach allumfassender Konvergenz, wofür Gebet und Glaube(nszuversicht) nötig erscheinen.

⁷⁷ Näheres zu diesem und dem folgenden Song in Kap. 2.3.5.

⁷⁸ Kap. 2.4.1 enthält weitergehende Erläuterungen auch zu diesem Song.

⁷⁹ Zum Album insgesamt wie zu den beiden folgenden Songs verweise ich auf Kap. 2.4.2.

Schließlich spielt im Zusammenhang des Sehnsuchtschemas noch das Motiv der Parallelisierung mit Jesus eine wichtige Rolle. Abgesehen von solchen Beispielen wie „*Let The Bells Ring*“⁸⁰ von 2004, wo es im Hinblick auf Johnny Cash zu einer Parallelisierung dieses Idols von Nick Cave mit Jesus kommt, was zu dessen Relevanzsteigerung beiträgt, und „*Sad Waters*“⁸¹ von 1986 sowie „*Jesus of the Moon*“⁸² von 2008 mit ihrer Parallelisierung der jeweiligen Geliebten mit Jesus, was zu einer Verknüpfung von Liebe und Glaube führt, geht es dabei vorwiegend um Anschlussfähigkeit für die Sinngebung des Lebens oder Ausdruck der Sehnsucht nach Sinn. Hierfür verweise ich zunächst auf den frühen Song „*Black Crow King*“⁸³ von 1985, dessen mehrfach codierte Titelfigur eines Antihelden mit der Figur des leidenden Jesus, also quasi dem Anti-Messias Jesus Christus, parallelisiert wird, ein Versuch der Sinngebung und Verleihung von Würde inmitten der Spannungen und Abgründe des Lebens. Denn die Parallelisierung einer selber leidenden oder geschundenen Figur mit Jesus impliziert die Sehnsucht nach Sinn insofern, als ein Anschluss an die mit Jesu Leiden, Sterben und Auferstehung verbundene Sinnhaftigkeit und Hoffnung nahe liegt bis gesucht wird.

In Nick Caves 1. Roman „*And The Ass Saw The Angel*“ spielt das Motiv der Parallelisierung hier des Protagonisten mit Jesus eine besondere Rolle, quantitativ wie qualitativ⁸⁴. In der Spur des gerade Dargelegten lässt auch hier die Parallelisierung mit dem leidenden Jesus die christologischen Aussagen von Stellvertretung und Gesandt-Sein anklingen, womit die Funktion der Sinnstiftung verknüpft ist. Dann kommt es hier auch zu einer Parallelisierung bis Identifizierung der Hauptperson mit dem sterbenden Jesus am Kreuz, ein Ausdruck der Sehnsucht nach einem Sinnhorizont für das eigene Leiden und Sterben. Und es gibt eine Selbstbezeichnung des Protagonisten Euchrid Eucrow als ‚Sohn Gottes‘, womit eine wiederum sinnstiftende Identifizierung mit Jesus als dem Christus Gottes, als dessen gehorsamem Sohn und leidendem Gesandten anklingt. Weiter verknüpft das tertium comparationis des Gehorsams gegenüber dem Willen und Auftrag Gottes das Schicksal Euchrids mit dem Jesu. In und mit dieser Verknüpfung erschließt sich der Sinnhorizont für sein eigenes Leben in der gehorsamen Erfüllung des vom eigenen Glaubensempfinden her auf Gott zurückzuführenden Lebensauftrags. Neben der so implizierten Sehnsucht nach und Hoffnung auf Sinnhaftigkeit des eigenen Lebens und Sterbens ist mit diesem Motiv besonders hier im Roman aber auch der sehnsüchtige Wunsch nach Gottes Solidarisierung mit dem leidenden Menschen – wie im Falle der Passion Jesu – verbunden.

In dem Song „*When I First Came to Town*“⁸⁵ von 1992 kommt es dann zu einer spannenden Selbstparallelisierung des lyrischen Ichs mit Jesus, spannend, weil neben der imitatio Christi im Hinblick auf Vergebung und Erlösung auch die Aspekte von Verfluchung und Zorn in Parallelität zu Jesus als hier adäquat erscheinen. Ein deutliches Indiz für Nick Caves starkes Interesse an Jesu Menschlichkeit.

⁸⁰ Siehe hierfür Kap. 2.4.3.

⁸¹ Vgl. Kap. 2.1.3.

⁸² Siehe Kap. 2.4.4.

⁸³ Kap. 2.1.2 bietet die Interpretation auch dieses Songs.

⁸⁴ Eine eingehende Darstellung und Analyse dieses Motivs im Roman bietet Kap. 2.2.5.3.

⁸⁵ Vgl. dazu Kap. 2.3.2.

Bleibt noch der Hinweis auf den Essay „*The Flesh Made Word*“⁸⁶, in dem Nick Cave als Künstler eine Selbstparallelisierung mit Jesus vornimmt: So wie Christus die Evolution Gottes darstelle und verkörpere im Sinne einer gnädige(re)n Weiterentwicklung des alttestamentlich bezugten Gottes als seines Vaters, so verwirkliche auch er, Nick Cave, das Bestreben seines Vaters, in diesem Falle, das Schreiben eines Romans. Gleichzeitig halte er mit seiner Kunst Gott selber lebendig, da dieser sich in menschlicher Kommunikation, Gemeinschaft und Imagination aktualisiere und darstelle. Die dabei virulente multiple Vater-Sohn-Relation zeigt sich schön in der Formulierung des letzten Satzes in diesem Essay: „*Like Christ, I too come in the name of my father, to keep God alive.*“⁸⁷

Mit dem nach meinem Strukturgitter 5. und letzten Gesichtspunkt geht es nun noch um die menschliche, kreative und künstlerische Herangehensweise und Ausprägung und deshalb spannende Theologie in Nick Caves Werk. Dabei ist auch noch einmal eine **Ergänzung** vorzunehmen, welche die **doppelte Anschlussfähigkeit** als Spezifikum von Nick Caves spannender Theologie unter diesen kreativ künstlerischen Aspekt fasst und exemplarisch erläutert.

Ein erstes, frühes Beispiel für Nick Caves Kreativität und menschliche Herangehensweise an ein auch theologisch relevantes Thema zeigt sich in dem Song „*Saint Huck*“⁸⁸, in dem er mit dem Titel des Songs und der gleichnamigen Titulierung seiner Hauptperson den Status eines Heiligen mit dem Dasein eines adoleszenten, nonkonformistischen Außenseiters verknüpft. In „*Tupelo*“⁸⁹ mit seiner mehrdimensionalen Parallelisierung von Elvis mit Christus begegnet dann zwar eine Abbildung, aber keine Auflösung der Spannungen des Daseins. Bei der damit einhergehenden unentschiedenen oder inkohärenten Theologie des Offen- und Aushaltens der Abbrüche und Ambiguitäten des Lebens handelt es sich im Zweifelsfalle um eine gewollte und bewusste Entscheidung. Die theologischen Implikationen dienen damit in diesem Falle mehr dem künstlerischen Ausdruck als dem Aufweis von Kohärenz und klarem Sinn. Der Song „*That’s What Jazz Is To Me*“⁹⁰ von 1988 fügt dem künstlerisch ausgeprägten Aspekt von Nick Caves spannender Theologie diese Facette hinzu: Zur spannend spannungsvollen Komplexität und Ganzheit des Lebens gehören Kunst, Musik und Religion auf jeden Fall dazu.

In seinem Essay „*The Flesh Made Word*“⁹¹ kommt dann die sowohl menschliche als auch künstlerische Ausprägung und Charakteristik von Nick Caves spannender Theologie besonders stark zum Ausdruck und Tragen. Das zeigt sich bereits an der multiplen Vater-Sohn-Relation, die hier in autobiographischer, theologischer und kulturschaffender Perspektive entfaltet wird. Die Beschreibung und Bestimmung des Verhältnisses von Imagination, Mensch und Gott bzw. Christus und Künstler tut dann ein Übriges. Dabei kommt es in der Konklusion zu einer spannenden Interdependenz von Gott, Mensch und Kunst: Denn Gott – so Nick Caves thetische Schlussfolgerung – realisiert sich, macht sich erkennbar in der Welt

⁸⁶ Siehe meine Ausführungen in Kap. 3.1.1.

⁸⁷ Cave, *Flesh*, 142.

⁸⁸ Vgl. meine Erläuterungen in Kap. 2.1.1.

⁸⁹ Für nähere Informationen verweise ich auf meine Ausführungen in Kap. 2.1.2.

⁹⁰ Vgl. hierzu das Ende von Kap. 2.1.4.

⁹¹ Siehe hierfür einmal mehr Kap. 3.1.1.

durch Sprache, Kommunikation und Imagination, ohne dass dies exklusiv gemeint ist. Imagination ist demzufolge der Bereich, in dem Gott und Mensch zusammenkommen, die Dimension, in der sich Gott quasi fortwährend inkarniert. Dem korrespondiert das, was Nick Cave in seiner ein paar Jahre darauf entstandenen Abhandlung „*The Secret Life of the Love Song*“⁹² formuliert, wenn er dort gleichsam umgekehrt schreibt, dass es in der Kunst des Liebesliedes funktional gesehen auch zu einer Aktualisierung Gottes kommt. Über das Schreiben von Liebesliedern gebe es einen direkten Zugang zu Imagination, Inspiration und Gott. Auf diese Weise bringt Nick Cave künstlerische Kreativität und Transzendenz zusammen, ja er lässt erkennen, dass künstlerische Inspiration und Imagination sozusagen eine transzendente Ader haben. In seinem ebenfalls in diesem Zeitraum entstandenen Essay „*Introduction to Mark*“⁹³ fokussiert Nick Cave hingegen stärker auf den Aspekt der Menschlichkeit im Rahmen seiner hier begegnenden theologischen Überlegungen. Die von (dem markinischen) Christus ausgehende Faszination führt er auf dessen Intensität und fundamentale Menschlichkeit zurück. Die Orientierung am befreienden Beispiel Christi, mithin die imitatio Christi bzw. das Streben nach Christusähnlichkeit, könne im Verbund mit der Befreiung unserer Imagination entscheidend dazu beitragen, dem eigenen menschlichen Mittelmaß zu entkommen, womit einmal mehr Transzendenz und Immanenz, Gott und Mensch zusammengedacht und –gebracht werden. Die Faszination für die tiefe Menschlichkeit, ja Fehlbarkeit der Figur Christi bringt Nick Cave einige Jahre später in einem ausführlichen Interview so auf den Punkt: „...I started reading the New Testament... and I was taken away by the life of Christ. ... a figure that was deeply human, fallible, and something one could almost aspire to, as opposed to the gods in other religions who seemed to be beyond us as humans.“⁹⁴

Der Song „*There She Goes, My Beautiful World*“⁹⁵ von 2004 wirkt vor dem Hintergrund der genannten Essays wie eine poetisch verdichtete praktische Anwendung und Umsetzung des dort Ausgeführten. Denn auch hier wird der Zusammenhang von Kunst, Inspiration und Imagination mit Gottes Willen und Wirken thematisiert. Dabei wird deutlich, dass Kunst Liebe und Glauben benötigt, diese artikuliert und entfaltet, sie poetisch verdichtet. Inspiration und Imagination sind hier demnach menschlich gesehen unselbstverständlich und vielmehr göttlicher Herkunft. Eine anders zugespitzte und motivierte Vermengung von Kreativität und Religion hinsichtlich göttlicher und menschlicher Urheberschaft zeigt sich sodann in dem späteren Song „*We Call Upon the Author*“⁹⁶ mit seiner bewusst bipolaren Option im Hinblick auf die Urheberschaft erklärungsbedürftiger Phänomene und Probleme. In dem Song „*Dig, Lazarus, Dig!!!*“⁹⁷ vom gleichen Album wird hingegen noch einmal der künstlerische Aspekt von Nick Caves Theologie akzentuiert, wenn hier künstlerische Freiheit bei der Neubearbeitung und Verfremdung eines biblischen Prätextes waltet.

Bleibt noch die doppelte Anschlussfähigkeit von Nick Caves spannender Theologie. Damit meine ich zum einen die Anschlussfähigkeit seiner Theologie an das Leben und insbe-

⁹² Vgl. dazu insgesamt wieder Kap. 3.1.3.

⁹³ Siehe erneut Kap. 3.1.2.

⁹⁴ Nick Cave im Gespräch mit Phil Sutcliffe in: Mat Snow, *Essential Interviews*, 171.

⁹⁵ Vgl. meine Erläuterungen in Kap. 2.4.3.

⁹⁶ Siehe dazu Kap. 2.4.4.

⁹⁷ Vgl. hierzu ebd.

sondere auch an dessen negative Aspekte wie es exemplarisch in „*The Mercy Seat*“⁹⁸ mit seinem theologischen Spitzensatz „*And God is never far away*“⁹⁹ geschieht. Zum anderen geraten hier aber auch etliche Songs von Nick Cave in den Fokus, die selber theologisch anschlussfähig sind in dem Sinne, dass sie (biblisch-)theologische Sachverhalte, Fragen, Themen implizieren, also für deren Anschluss geeignet bis gedacht erscheinen. In diesem Kontext geht es dann entscheidend um die wechselseitige Transparenz von menschlich immanenter und göttlich theologischer Dimension füreinander. Beredte Beispiele für diese Form theologischer Anschlussfähigkeit liegen in folgenden Songs vor: „*The Weeping Song*“¹⁰⁰ mit seinem Fokus auf dem Weinen, dessen hier auch stellvertretende Funktion ebenso theologisch anschlussfähig ist wie das solidarisch mitleidende Weinen. Die Eingangsszenarie des Songs ist zudem anschlussfähig für Ps 137,1 und die Aussage vom Ende des Weinens impliziert die Verheißung von Offb 21, 4. In „*The Ship Song*“¹⁰¹ vom gleichen 1990er Album steht das Mysterium der Liebe als Aspekt der *conditio humana* im Fokus, womit eine Parallele zum Phänomen und Mysterium des christlichen Glaubens impliziert wird, so dass hier die menschliche Liebe transparent ist für den Glauben. In „*Papa Won't Leave You, Henry*“¹⁰² ist dann die menschliche Vater-Sohn-Relation transparent für die Gott-Mensch-Beziehung, denn die Zusage des väterlichen Beistands im Song lässt den biblischen Zuspruch von Beistand und Begleitung Gottes anklingen. Das positive Spannungsverhältnis von Liebe und Glaube, Erotik und Spiritualität klingt in dem Song „*Do You Love Me?*“¹⁰³ von 1994 an. Dabei wird hier deutlich: Von Gott reden heißt vom Menschen reden, denn Gott wird im Menschen gefunden. Die Erfahrung menschlicher Liebe ist transparent für das Erleben der Liebe Gottes. Und: Der Glaube hat (hier) eine hermeneutische Qualität für das Leben, indem er dieses zu verstehen hilft. Das *tertium comparationis* des Mysteriums begegnet erneut in dem Song „*Nobody's Baby Now*“¹⁰⁴, in welchem es für die Korrespondenz zwischen menschlicher Liebe(sbeziehung) und der im Evangelium offenbaren Liebe Gottes sorgt. Indem die Erfahrung von Liebe, wie sie in dem Song „*Into My Arms*“¹⁰⁵ vorkommt, zum Zweifel am Zweifel führt, zeigt sich auch hier die mögliche Transparenz der menschlichen Liebe für den Glauben an Gott. Bleibt noch ein abschließender Blick auf den Song „*Babe, I'm on Fire*“¹⁰⁶ von 2003: Hier gibt es eine spannende, theologisch anschlussfähige spirituelle Implikation dergestalt, dass Leben dieses heißt und bedeutet: Inspiration, Leidenschaft, Engagement und Liebe.

⁹⁸ Siehe Kap. 2.1.4.

⁹⁹ Cave, *Complete Lyrics*, 138, Z. 45.

¹⁰⁰ Vgl. für eingehendere Erläuterungen Kap. 2.3.1 dieser Arbeit.

¹⁰¹ Vgl. ebd.

¹⁰² Siehe für weitere Informationen Kap. 2.3.2.

¹⁰³ Vgl. Kap. 2.3.3.

¹⁰⁴ Siehe ebd.

¹⁰⁵ Vgl. Kap. 2.3.5.

¹⁰⁶ Ich verweise zu diesem Song auf meine Ausführungen in Kap. 2.4.2.

4.2 Kritischer Rekurs auf den Forschungsstand zu Nick Caves Theologie

Ich komme nun zurück auf die drei wichtigsten und in der Einleitung bereits dargestellten¹⁰⁷ Essays mit wissenschaftlichem Anspruch sowie auf die ebenfalls dort bereits vorgestellte Monographie von Roland Boer, in denen es dezidiert um Nick Caves Verhältnis zu und Behandlung von religiösen bzw. theologischen Fragen und Themen geht.

Hinsichtlich des Beitrags von **Robert Eaglestone** „*From Mutiny to Calling upon the Author: Cave's Religion*“¹⁰⁸ lässt sich nun auf der Grundlage dessen, was ich in dieser Arbeit untersucht und hinsichtlich der spannenden Theologie von Nick Cave insgesamt herausgefunden habe, kritisch zusammengefasst sagen: Eaglestones Hauptthese, dass Nick Caves Spezifikum im Umgang mit Religion und Theologie darin bestehe, dass diese nicht von anderen Bereichen und Dimensionen des Lebens separiert, sondern genuin damit zusammengedacht würden, ist uneingeschränkt zuzustimmen. Hier zeigt sich eine weitgehende Übereinstimmung mit dem von mir als 2. Bereich oder Aspekt spannender Theologie bei Nick Cave Bezeichneten. Ich meine das, was ich die Selbstverständlichkeit der theologischen Fragestellungen und Themen nenne, die Selbstverständlichkeit von Theologie als Fragen nach und Nachdenken bzw. Reden über Gott, was im Werk von Nick Cave ein roter Faden ist, ein genuiner Bestandteil, ein Konstitutivum. Dazu gehört ganz wesentlich auch, dass Gott bei Nick Cave nicht von Negativaspekten des Lebens, von dem, was es zu erleiden gilt, abgetrennt, sondern damit zusammengedacht wird. Auch diese für Nick Cave entscheidende Art der Selbstverständlichkeit des Gottesbezuges klingt bei Eaglestone an. Darüber hinaus zeigt er eine vergleichsweise wohltuend differenzierte und nicht klischeehafte Herangehensweise an die Frage der Entwicklung von Nick Caves Haltung zu dem Bereich von Religion und Theologie.

Allerdings fokussiert er zu stark bis exklusiv auf den Aspekt der seines Erachtens romantischen bis mystischen Theologie bei Nick Cave, die er an dessen Sehnsucht nach einer unmittelbaren Gotteserfahrung festzumachen versucht¹⁰⁹. Die von mir im Rahmen dieser Untersuchung als relevant herausgearbeiteten Aspekte und Schwerpunkte spannender Theologie bei Nick Cave im Sinne der gleich in Kap. 4.3 folgenden Thesen 4 bis 12 sind bei Eaglestone hingegen überhaupt nicht im Blick. Pars pro toto weise ich hier auf den wichtigen Aspekt von These 4 hin, dass Nick Caves Theologie auch und gerade insofern als spannend zu charakterisieren ist, weil sie sich den Spannungen und Gegensätzen, Ambiguitäten und Abgründen des Lebens stellt, diese aus- und zusammenhält, reflektiert und partiell klagend, partiell bittend vor Gott bringt.

In Bezug auf **Lyn McCredde**n und ihren Essay „*Fleshed Sacred: The Carnal Theologies of Nick Cave*“¹¹⁰ lässt sich vor dem Hintergrund meiner hier dargelegten Forschungsergebnisse kritisch anmerken: Ihre Hauptthese der dynamisch aufeinander bezogenen Dimensionen von Heiligem und Profanem bei Nick Cave¹¹¹ ist plausibel, weil auch durch den in dieser Untersu-

¹⁰⁷ Vgl. Kap. 1.5.1.

¹⁰⁸ Robert Eaglestone, 139 - 151.

¹⁰⁹ Vgl. aaO, 144f.

¹¹⁰ Lyn McCredde, 167 – 185.

¹¹¹ Vgl. aaO, 167ff. und schon das in Kap. 1.5.1 von mir dazu Ausgeführte.

chung erhobenen Befund gedeckt. Mit dieser ihrer These bringt sie im Sinne des 3. und 4. Aspekts meines Deutungsrasters¹¹² das auf den Punkt, was ich dort so zusammenfasse: Nick Caves spannende Theologie widmet sich den Spannungen, Widersprüchen, Ambivalenzen, Abgründen und verschiedenen Ebenen sowie Dimensionen des Lebens und nimmt dessen spannungsvolle Ganzheit in den Blick. Dazu gehört genuin auch die Spannung zwischen Mensch und Gott, Glaube und Zweifel, Erotik und Spiritualität, Lieben und Leiden sowie Leben und Tod. Das, was sie über die Sehnsucht in und hinter den Songs verlauten lässt, passt weiter gut zu dem, was ich über die Sehnsucht als wichtiges Motiv und Movens in Nick Caves Werk und Theologie herausgefunden habe¹¹³.

Jedoch bleibt diese Sehnsucht m.E. nicht so numinos und allgemein wie McCredden es andeutet, sondern tendiert im Zusammenklang intertextueller Verweise auf biblische Traditionen und Texte in die Richtung dessen, was ich Anknüpfung an die Hoffnungsdimension des Glaubens genannt habe. Schließlich ist McCreddens Aussage von der ‚Weiterentwicklung traditioneller Religion in künstlerische Formen von Heiligkeit‘ bei Nick Cave entgegenzuhalten: Nach meinem Eindruck in Anbetracht der Ergebnisse meiner Arbeit liegt Nick Caves Interesse nicht darin, eine Transformation von Religion und Heiligkeit in Kunst vorzunehmen. Es geht ihm nicht darum, Glaube und Religion, Theologie und Heiligkeit durch die Überführung in Kunst quasi abzuschaffen, überflüssig werden zu lassen. Sein Interesse richtet sich vielmehr auf die kreativ-konstruktive Verbindung, das Zusammenbringen und –halten, das wechselseitige Sich-Befruchten von Kunst, Kreativität und Inspiration auf der einen sowie Religion, Theologie, Glaube auf der anderen Seite mittels der beides verbindenden Imagination, in der Gott wirkt, sich aktualisiert und gleichsam inkarniert.

Weiter ist im kritischen Rekurs auf **John H. Bakers** Essay „*‘There is a kingdom’: Nick Cave, Christian Artist?*“¹¹⁴ mit seiner Hauptthese der ausschließlich künstlerischen Funktion von Nick Caves romantischer Theologie festzuhalten: Von seiner Darstellung und Argumentation her entpuppt sich Bakers im Titel seines Essays formulierte Frage als rein rhetorisch. Offensichtlich kann hier nicht sein, was nicht sein darf. Bezeichnend ist diesbezüglich seine den Schlussabschnitt seines Beitrags einleitende Bemerkung, es sei, vielleicht, eine Erleichterung, dass sich in Nick Caves Werk seit 1997 keine explizit christlichen Songs finden¹¹⁵. Er untermauert diese These dann abschließend durch den Verweis auf mehrere Songs, die er jedoch m.E. zu generalisierend oberflächlich und undifferenziert einseitig betrachtet und aus ihren jeweiligen Kontexten reißt, eine Tendenz, die er auch bereits bei der Behandlung der vorher von ihm angeführten früheren Songs von Nick Cave an den Tag legt. Im Hinblick auf „*God’s Hotel*“ und „*Hard on for Love*“ habe ich mich damit bereits kritisch auseinandergesetzt¹¹⁶. Hier führe ich noch folgende Beispiele an: Den Refrain des Songs, den Nick Cave 1996 für den Soundtrack des Hollywood Blockbusters „*Batman Forever*“ geschrieben und aufgenom-

¹¹² Vgl. dazu Kap. 1.3.

¹¹³ S.o. in diesem Schlusskapitel, in Kap. 4.1.

¹¹⁴ Baker, Kingdom, 219 – 237.

¹¹⁵ Siehe aaO, 235.

¹¹⁶ Vgl. dazu meine Ausführungen in Kap. 2.1.3 dieser Arbeit.

men hat, und der seinen Titel „*There is a Light*“¹¹⁷ aufnimmt, interpretiert Baker im Sinne eines grimmig ironischen Hinweises auf eine angeblich von Gott ausgehende Hoffnung¹¹⁸, was schlicht unwahrscheinlich bis falsch ist. Denn die Feststellung dieses vom Himmel ausgehenden Lichtes ist von seinem Kontext her im Zweifelsfalle eine Referenz an den Batman-Suchscheinwerfer über dem Himmel von Gotham City! Weiter das Ausblenden eines für die Fragestellung so zentralen Songs wie „*The Mercy Seat*“, mit dessen Berücksichtigung außerdem die schematische Einteilung der AT- und NT-Schaffensperiode hätte revidiert werden müssen. Denn dieser Referenzsong verdeutlicht sehr anschaulich, wie sich der vom AT und seiner Bilderwelt und Rhetorik geprägte Kosmos mit zentralen Elementen, Begriffen und Themen aus dem eher dem NT zuzurechnenden Kosmos geradezu antagonistisch verbindet¹¹⁹. Schließlich die Einordnung der „*Murder Ballads*“ als künstlerische Sackgasse unter völliger Ignoranz des hier virulenten und zu veranschlagenden dunklen bis schwarzen Humors von Nick Cave.

Was Baker m.E. zu Recht betont, das ist die künstlerische Funktion von Nick Caves Theologie – ob man sie nun romantisch nennt oder nicht. Allerdings halte ich auf der Basis meiner umfangreichen Untersuchung aller Songs und fast aller anderen Werkstücke von Nick Cave von 1984 bis 2010 fest, dass das nicht alles ist. Um Nick Caves Theologie gerecht zu werden, braucht es mehr: den Blick auf ihre Funktion im Hinblick auf das ganze Leben, seine Abbildung, Reflektion und Bewältigung. Und dabei spielen die Dimensionen, Erfahrungen und Haltungen von Hoffnung, Sehnsucht, Glaube und Zweifel, Liebe und Leiden eine zentrale Rolle. Geht es doch letztlich darum, die spannungsvolle Ganzheit des Lebens in den Blick zu nehmen, zu ertragen und zusammenzuhalten.

Um nicht falsch verstanden zu werden: So wenig adäquat es erscheint, die Frage nach der Christlichkeit von Nick Cave zum Maßstab der Darstellung, Einordnung und Interpretation seiner spannenden, künstlerisch ausgeprägten Theologie zu machen und sie dann auch noch a priori negativ zu beantworten, so wenig spielt umgekehrt ihre positive Beantwortung eine entscheidende Rolle oder darf den Zielpunkt einer Arbeit über seine Theologie darstellen. Allerdings darf die Theologie bei Nick Cave weder ihres hier untersuchten, dargelegten und nachgewiesenen spannenden Charakters beraubt werden noch darf sie auf den Charakter eines eher formalen Hilfsmittels zur Beibehaltung oder Neuentdeckung künstlerischer Ambition reduziert werden. Denn sie ist mehr und noch anderes, womit nicht zuletzt die Kunst der Frage oder ein fragendes Ertasten, Erspüren Gottes gemeint ist, aber auch die schon erwähnten Aspekte von Glaube und Zweifel, Hoffnung und Sehnsucht.

Dies lässt sich mit drei glaubwürdigen, weil ernsthaften Interviewäußerungen von Nick Cave untermauern, deren erste von 1999 einen klar emotionalen Anklang und Tiefgang hat: Nick Cave äußert hier im Gespräch mit Ginny Dougary das Gefühl, von Gott in manchen Situationen beschützt, bewahrt worden zu sein und verbindet seine Kreativität ursächlich mit ihm.

¹¹⁷ Der Songtext ist in Cave, *Complete Lyrics*, 268f., zu finden.

¹¹⁸ Baker, *Kingdom*, 221f.

¹¹⁹ Ich verweise dafür auf meine eigene ausführliche Untersuchung dieses für das Thema entscheidend wichtigen Songs in Kap. 2.1.4 und auf die genau den eben betonten Aspekt ebenfalls darbietende Interpretation von Robert Eaglestone. Vgl. Eaglestone, 147.

Er sagt weiter: „*For a long time I felt it was a malign presence, and now I see Him as benign. ... It feels like a sense of being protected.*“¹²⁰ Im Jahr 2004 erwähnt Nick Cave dann in einem Interview von Barney Hoskins vor dem Hintergrund und in Abgrenzung davon, was alles im Namen Gottes von Gewalttätern, Idioten und Psychopathen veranstaltet wird: „*I feel that it’s important to mention God in my songs, and to put forward my notion of what that is*“¹²¹. Entscheidend sei, statt einer engen, abgeschlossenen und vorgeblich einzig richtigen Sicht Gottes, „*a questioning view of God*“¹²² zu haben bzw. einzunehmen. Er fährt fort: „*I know it’s unfashionable to bring up the name of Jesus Christ, but I feel duty-bound to do it.*“¹²³ Auch 2004 schließlich bezeichnet Nick Cave gegenüber Phil Sutcliffe seinen Glauben an Gott als „*open, doubtful, sceptical. ... I think doubt is an essential part of belief.*“¹²⁴ Und er fügt kurz darauf geradezu pathetisch hinzu: „*I do see it as my duty in some way to put forward my own notion of God and that even though that may be unfashionable or distasteful to some people I don’t think it would be true to myself not to do that. Because it’s a genuine preoccupation. Always has been.*“¹²⁵

Bleibt noch der kritisch evaluierende Rückblick auf die Monographie von **Roland Boer** „*Nick Cave. A Study of Love, Death and Apocalypse*“¹²⁶. Boers Hauptthese, dass die Suche nach Rettung, das Streben nach Erlösung Nick Caves gesamtes Werk quasi wie ein roter Faden durchziehe, ist dabei auf der Basis meiner eigenen Untersuchung dieses Werkes prinzipiell zu bejahen. Denn dieses Streben nach Erlösung korrespondiert dem, was ich in meiner Analyse mit der Dimension der Sehnsucht als Sehnsucht nach Transzendenz, Sinn und Erfüllung (s.o. z.B. Kap. 4.1, auf S. 319 und 323 - 325) auszudrücken und zusammenzufassen versuche. Boer sieht die Erlösung bei Nick Cave dabei sehr richtig keinesfalls eindimensional oder gar banal. Vielmehr erkennt er in ihr ein utopisch hoffnungsvolles Moment inmitten der bei Nick Cave stark präsenten Apokalypse¹²⁷. Aber er identifiziert die Erlösung auch als dialektischen Endpunkt bei der Entwicklung der Songformen in Nick Caves Werk. Und genau hier offenbart sich bereits einer der Schwachpunkte in Boers Darstellung und Argumentationskette: Erlösung als Endpunkt und zwar in dezidiert künstlerischer Hinsicht und hier dann gerade nicht im theologischen Sinne, das ist mindestens schwierig und konstruiert, zumal damit im Hinblick auf die Songformen und die künstlerische Entwicklung von Nick Cave eine Art Schlusspunkt gesetzt wird, was der Unabgeschlossenheit sowie Weiterführung und –entwicklung von Nick Cave und seinem Werk, seinem künstlerischen Output, inadäquat gegenübersteht.

Roland Boer zeigt sich jedoch in weiten Teilen seiner Monographie zu selbstverliebt im Hinblick auf die von ihm hier dargelegten Schemata, Interpretationsraster und Kategori-

¹²⁰ Nick Cave im Gespräch mit Ginny Dougary, in: Ginny Dougary, *The New Romantic*, in: Mat Snow, *Essential Interviews*, 102.

¹²¹ Barney Hoskins, *Old Saint Nick*, in: Mat Snow, *Essential Interviews*, 152.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Phil Sutcliffe, *Nick Cave: Raw and Uncut 1*, in: Mat Snow, *Essential Interviews*, 172.

¹²⁵ AaO, 173.

¹²⁶ Roland Boer, *Nick Cave. A Study of Love, Death and Apocalypse* (*Studies in Popular Music*), Paperback edition Equinox Publishing Sheffield and Bristol 2013.

¹²⁷ Vgl. aaO, 115.

sierungen und zudem auch konstruierten Affinitäten, als dass er deren Grenzen hinsichtlich ihrer adäquaten Anwendbarkeit auf das komplexe und differenzierte Werk von Nick Cave redlich erkennen und veranschlagen würde. So wirkt und ist seine grundlegende Hypothese einer spezifischen Affinität zwischen Nick Cave und Ernst Bloch „*especially through the dialectical features of music itself*“¹²⁸ reichlich konstruiert, was sich bereits eingangs des entsprechenden Kapitels seiner Studie an der rhetorischen Frage zeigt, ob die Kombination von Nick Cave und der Musikphilosophie nicht inkongruent und unwahrscheinlich sei¹²⁹. Dass Roland Boer diese Frage hier stellt, heißt faktisch, dass er sehr wohl um ihre Berechtigung weiß, auch wenn er sie (natürlich) negativ beantwortet. Dahinter steckt m.E. ein grundsätzliches methodologisches Problem: Boer möchte die Interpretation der Songs von Nick Cave nicht auf deren reine Textgestalt beschränken, sondern ihre musikalische Form mitberücksichtigen. So weit, so gut und berechtigt. Nur schießt er nun dergestalt über das Ziel hinaus, dass er die von ihm hier benannten Songformen und –gattungen für sich genommen interpretiert und einigen von ihnen – und genau hier kommt die Musikphilosophie ins Spiel – eine utopisch-theologische Dimension bis hin zur Implikation oder sogar Manifestation von Erlösung zuspricht, die sie jedoch in kompletter Absehung von den textlichen Inhalten gar nicht haben (können). Die gerade hier so wichtige, ja fundamentale Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik und Text der Songs gerät so aus dem Blick.

Weiter bemerkt Boer schon zu Beginn seiner Studie mit Recht, dass Theologie in Nick Caves Werk stets im Spiel sei, allerdings eine theologische Perspektive in dessen höchst eigenwilliger, individueller und häretischer Art, dabei in ihrer Sprache und ihren Gedankenbahnen beständig genährt von der Bibel¹³⁰. Diese korrekte Beobachtung konterkariert er dann jedoch durch eine häufig oberflächliche Behandlung entscheidender Werkstücke von Nick Cave. So streift er bei seiner eigentlich intensiven Begutachtung¹³¹ von Nick Caves 1. Roman die dort – wie meine eigene Untersuchung in dieser Arbeit zeigt – evidente und elaborierte, ja nahezu omnipräsente theologische Dimension nur und bleibt diesbezüglich deutlich an der Oberfläche. Er befasst sich weder eingehend mit den hier virulenten Motiven der Bileam-Geschichte noch mit den Angelophanien oder den vielfältigen Parallelisierungen mit Jesus. Stattdessen fokussiert er fast exklusiv auf die apokalyptische Prädominanz der Verderbtheit in ihren mannigfachen Ausprägungen in diesem Roman, womit er ihm theologisch nicht zureichend gerecht wird.

Dazu kommt eine nicht unbeträchtliche Zahl von Fehlern im Kontext ungenauen Arbeitens, die zusätzlich belegen, dass Boers Zuordnungen und Interpretationen einige Male oberflächlich unzureichend bis schlicht falsch sind. Ich nenne pars pro toto: Die falsche Einordnung und Bewertung des frühen Songs „*Swampland*“¹³² als „*a song that may well have come from the novel And the Ass Saw the Angel*“¹³³. Vielmehr verhält es sich so, dass nicht etwa „*Swampland*“ diesem Roman entstammt oder entnommen sein könnte, weil er chronolo-

¹²⁸ AaO, 85.

¹²⁹ Vgl. ebd.

¹³⁰ Siehe aaO, 17.

¹³¹ Vgl. aaO, 17f. und 20 – 27.

¹³² Cave, Complete Lyrics, 75f.

¹³³ Roland Boer, Nick Cave, 52.

gisch später oder in die Entstehungszeit des Romans einzuordnen wäre, sondern umgekehrt als dessen Keimzelle anzusehen ist, was schon die korrekte Chronologie offenbart, wie ich in der Einleitung zur Behandlung dieses Romans in meiner Arbeit darlege¹³⁴. Weiter die Bezeichnung „*the Spanish ‚Foi Na Cruz‘ from The Good Son*“¹³⁵, die schlicht falsch ist, da der Titel und Refrain dieses Songs portugiesisch ist.

Schwerer wiegt noch die oberflächlich-unpräzise bis inadäquate Zuordnung von Songs zu konstruierten Kategorien: Im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem *love song* in seinen diversen Ausprägungen in Nick Caves Werk kommt Boer – wie in Kap. 1.5.1 meiner Arbeit dargelegt – zu einer sehr schematischen und übersystematisierenden Differenzierung zwischen vier logischen Kombinationsmöglichkeiten der hier entscheidenden Termini und Größen: Gott und Leiden. Der zweiten Kategorie ‚leidensfrei göttlicher‘ Songs subsumiert er dabei unter anderem die beiden Songs „*Hard on for Love*“ und „*Brompton Oratory*“, die beide keineswegs leidensfrei daherkommen, wie meine jeweiligen Untersuchungen deutlich belegen¹³⁶. Der dritten Kategorie ‚leidvoll säkularer‘ Songs ordnet er dann – bezeichnenderweise ohne jegliche Interpretation oder Analyse - mehrere Songs zu, die allerdings dezidiert theologische Bezüge aufweisen, wie „*Sad Waters*“, „*Where Do We Go Now But Nowhere*“, „*As I Sat Sadly by Her Side*“ und „*Love Letter*“¹³⁷. Besonders seltsam, weil strikt unlogisch, mutet zudem an, dass Boer den soeben erstgenannten Song „*Sad Waters*“ schließlich auch seiner vierten Kategorie ‚brutal göttlicher‘ Songs zuordnet.

Ich beschränke mich auf zwei weitere negativ-kritische Anmerkungen vor meiner Schlussbemerkung: Im 7. Kapitel seiner Studie widmet sich Boer der Darstellung der Songformen in Nick Caves Werk in ihrer Entwicklung, wobei er die drei Grundformen des ‚anarchisch-disharmonischen‘ Songtypus, des ‚Hymnus‘ sowie der ‚Klage‘ an zweiter Stelle und schließlich des ‚dialektischen Songs‘ aufführt¹³⁸. Dabei denkt und agiert er für mein Empfinden zu schematisch starr im Gerüst des dialektischen Dreischritts, dem zu folgen ihm wichtiger zu sein scheint als eine wirklich ausdifferenzierte Würdigung der Korrespondenz von Form und Inhalt, Musik und Text in den Songs von Nick Cave.

Im Rahmen seiner anfänglichen Untersuchung von Nick Caves Engagement in Sachen Bibel kommt Boer zu dem Schluss, Nick Cave versuche, die Interpretation seines Werkes, speziell seines biblisch-theologischen Engagements und seiner selbst, also seiner Biographie, zu kontrollieren und zwar durch (s)eine spezifische Mischung aus Autobiographie und Christologie¹³⁹. Boer meint in diesem Zusammenhang, das Phänomen einer Christologisierung der eigenen Autobiographie sowie des eigenen künstlerischen Wirkens und Werkes ausmachen zu können, was bei Nick Cave mit dem Ziel einer Kontrolle über deren und dessen Interpretation verbunden sei. Dabei äußert Boer berechtigte Bedenken im Hinblick auf die Gefahren

¹³⁴ Siehe Kap. 2.2.1 dieser Arbeit.

¹³⁵ Roland Boer, Nick Cave, 99.

¹³⁶ Vgl. hierzu zum einen den entsprechenden Abschnitt in Kap. 2.1.3 sowie die diesbezüglich relevante Passage in Kap. 2.3.5 meiner hier vorliegenden Arbeit.

¹³⁷ Siehe Roland Boer, Nick Cave, 126, Anm. 9. Vgl. hingegen meine jeweiligen Ausführungen zu den dezidiert theologischen Bezügen dieser vier Songs in den folgenden Kapiteln dieser meiner Arbeit: 2.1.3, 2.3.5 und 2.4.1.

¹³⁸ Vgl. meine zusammenfassende Darstellung in Kap 1.5.1 dieser Arbeit.

¹³⁹ Vgl. Roland Boer, Nick Cave, 8f. und 14.

dieser Vermengung von Autobiographie und Christologie (bei Nick Cave), die er darin sieht, dass der Mensch hier – gerade und besonders im Kontext von Star- und Personenkult in der Popkultur – die bedenkliche Tendenz zeige, die Grenze zur Deifizierung seiner selbst zu überschreiten. Nichtsdestotrotz erscheint es mir hier auf der Basis meiner eigenen sorgfältig intensiven Begutachtung des Werkes von Nick Cave eher adäquat, vom Motiv der Parallelisierung mit Christus zu sprechen, das Nick Cave in den diversen Artefakten seines Werkes oftmals anwendet (ich denke dabei vor allem an den 1. Roman, aber auch an etliche Songs, von denen ich exemplarisch „*Black Crow King*“¹⁴⁰ nenne) und hier dann für die eigene Biographie und das eigene Werk benutzt, wobei es stets darum geht, dieser und diesem Sinn zu verleihen. Nicht Kontrolle ist dann hier das Movens, der Motivationsgrund, die Intention des Künstlers, sondern vielmehr die Sehnsucht nach Sinn bzw. das Bemühen um Sinnstiftung!

Insgesamt betrachtet belegt Roland Boers Monographie über Nick Cave, wie intensiv in dessen Werk biblisch-theologische Stoffe, Motive und Bezugnahmen vorliegen und wie vielfältig diese interpretierbar sind. Die Stärke seiner Untersuchung liegt zweifelsohne neben dem deutlichen Bemühen, auch die musikalische Form und Art von Nick Caves Kunst zu klassifizieren und zu würdigen, in ihrem strikten Versuch der Systematisierung, wobei diese Stärke in Anbetracht mancher damit einhergehender übersystematisierender Schematik und Konstruktion gleichzeitig eine ihrer Schwächen darstellt. Das größte Manko von Boers Arbeit besteht allerdings darin, dass er zu oft zu stark an der Oberfläche bleibt, zu oberflächlich arbeitet und somit viele der spannenden theologischen Im- wie Explikationen in Nick Caves Werk nicht entdeckt und bearbeitet. Gleichzeitig ist er so stark in seinen eigenen theoretischen Ansätzen (marxistische Bibelrezeption und Christentumskritik sowie Ernst Blochs Musikphilosophie) verhaftet, dass er nicht merkt, wie sehr er diese der Analyse von Nick Caves Werk nicht immer adäquat überstülpt. So ist Roland Boers Interpretation von Nick Cave letztlich ein beredtes Beispiel für Intertextualität im Rezeptionsakt.

Zusammenfassend argumentiert zeigt sich, dass sowohl Robert Eaglestone und Lyn McCred-den als auch John H. Baker und Roland Boer entscheidende Aspekte von Nick Caves spannender Theologie entdeckt haben und darstellen: Die Selbstverständlichkeit, mit der Nick Caves Theologie mitten in einem postmodern unselbstverständlichen Setting für theologische(s) Fragen daherkommt, ist hier das eine. Nick Caves spannende Zusammenführung von Heiligem und Profanem repräsentiert den zweiten, hier virulenten Aspekt. Die auch funktional künstlerische Ausrichtung seiner Theologie ist der dritte, hier zu benennende Gesichtspunkt. Schließlich ist hier die Sehnsucht nach Sinn zu benennen, die sich in der Suche nach Rettung, dem Streben nach Erlösung Bahn bricht.

Jedoch greifen die drei Essays zu kurz, wenn die Aufgabe einer kritischen Gesamtdarstellung, -analyse und -würdigung von Nick Caves Theologie – wie in dieser Untersuchung vorgenommen – gestellt ist. Und die Monographie bleibt zum einen in verschiedener Hinsicht und mancherlei Teilen zu sehr an der Oberfläche der behandelten Werkstücke. Zum anderen wird hier manches zu statisch in ein (Kategorien-)Schema gepresst, weil der Autor zu sehr in

¹⁴⁰ Vgl. hierzu meine entsprechenden Ausführungen bei der Analyse dieses Songs in Kap. 2.1.2 dieser Arbeit.

seiner Systematik feststeckt als dass er den diversen Artefakten von Nick Cave hier wirklich unvoreingenommen und mit der notwendigen Differenzierung entspricht oder gerecht wird. Es zeigt sich zudem, dass aus theologisch geschulter Perspektive heraus und mit dem notwendigerweise langen Atem bei der sorgfältigen und eigehenden Untersuchung der verschiedenen Artefakte natürlich noch mehr und anderes im Hinblick auf die differenzierte Darstellung und Analyse von Nick Caves spannender Theologie in toto zu entdecken ist, was das Unterfangen dieser kulturtheologischen Untersuchung im deutschsprachigen Raum zusätzlich explizit rechtfertigt. Dies zumindest in Relation zu der Forschung zu und über Nick Caves Werk insgesamt. Denn im Hinblick auf den entsprechenden praktisch-theologischen Diskurs im Rahmen der wissenschaftlichen Reflexion popkultureller Phänomene besteht – wie oben in der Einleitung dargelegt und begründet – keinerlei Rechtfertigungsdruck (mehr).

4.3 Nick Caves spannende Theologie in zwölf abschließenden Thesen

Ich komme zu der Zusammenfassung entscheidender Einsichten und Ergebnisse in Form von zwölf abschließenden Thesen:

1. Das Spannende an Nick Caves Theologie ist zunächst das **Unerwartete, Ungewöhnliche** bis **Provokante**, da wo es um **Verbindungen und Verknüpfungen** geht, wie z.B. die von adolescentem Nonkonformismus und Heiligenstatus, Ps 23 und expliziter Sexualität, aber auch das **Überraschende** beispielsweise in Form einer **inkohärenten Theologie des Offen- und Aushaltens der Spannungen** und Abbrüche des Daseins.
2. Nick Caves Theologie ist weiter spannend, weil und insofern sie keiner besonderen Einführung oder Begründung, Rechtfertigung oder Apologetik bedarf, sondern selbstverständlich vor- und daher kommt, impliziert oder auch expliziert wird und dabei **das selbstverständliche Rechnen mit Gott** als Schöpfer, Gegenüber und Bewahrer sowie Christus als Schnittpunkt von Gott und Mensch meint wie auch **die Bibel als selbstverständliche intertextuelle Bezugsgröße und Quelle von Inspiration und Imagination**.
3. Die spannende Selbstverständlichkeit von Nick Caves Theologie ist dann auch so zu beschreiben und zu spezifizieren, dass sie die **Inklusion der Negativaspekte** des menschlichen Daseins meint, bedeutet und umfasst. Hier werden Gott und Glaube nicht von den Schattenseiten bis Aporien des Daseins abgetrennt, sondern konsequent damit zusammengebunden und –gedacht¹⁴¹, wie es „*The Mercy Seat*“ mit seiner theologischen Spitzenthese auf den Punkt bringt: „*And God is never far away*“¹⁴².

¹⁴¹ Das Zusammendenken Gottes mit den Negativaspekten und –seiten des Daseins erinnert an die theologische Rede vom deus absconditus. Vgl. dazu Hans Friedrich Geißer, Zur Hermeneutik der Verborgenheit Gottes, in: Ders. Annahme der Endlichkeit. Aufsätze zur theologischen Anthropologie und Dogmeninterpretation, hg. v. Hans Jürgen Luibl, Zürich 1993, 77 – 90. Geißer spricht in diesem Aufsatz von der zweifachen Verborgenheit Gottes, welche auch die heilsame Verborgenheit in der Niedrigkeit des Kreuzes inkludiere und meine; ein Denkansatz, der das auf den theologischen Punkt bringt, was Nick Cave mit dem häufig bei ihm begegnenden Motiv der Parallelisierung bis Identifizierung mit Jesus mindestens impliziert. Vgl. dazu auch die noch folgende These 10 im Haupttext.

¹⁴² Cave, Complete Lyrics, 138, Z. 45.

4. Nick Caves Kunst geht mit einer spannenden Theologie einher, weil sie sich den **Spannungen und Widersprüchen, Ambivalenzen und Abgründen des Lebens** stellt, diese abbildet, aus- und zusammenhält, sie realistisch reflektiert und teils klagend, teils hoffnungsvoll bittend vor Gott bringt¹⁴³. Das dialektische **In- und Miteinander**, die **Gleichzeitigkeit von Gut und Böse, Schuld und Unschuld als anthropologisches Konstitutivum** spielt dabei eine gewichtige Rolle. All das hat vor Gott seinen Platz und bei ihm sein Recht wie es exemplarisch Nick Caves 1. Roman demonstriert.
5. Spannend ist Nick Caves Theologie auch deshalb, weil sie – wie es das Album „*The Good Son*“ exemplifiziert – die **conditio humana** mitsamt ihren theologischen Implikationen in den Blick nimmt, also die **spannenden prinzipiellen Fragen, Probleme und Grundbedingungen des Menschseins** thematisiert und auslotet und dabei speziell deren theologisch relevante und anschlussfähige Aspekte wie die Frage nach der Option der Umkehr des Menschen und des Beistands Gottes mitten in der Ambiguität des Daseins aufgreift.
6. Spannende Theologie liegt im Werk von Nick Cave dann auch darum vor, weil sie die **spannungsvolle Ganzheit des Lebens** in den Blick nimmt, sich nicht auf dessen positive oder negative Aspekte allein beschränkt¹⁴⁴ und unter Heranziehung biblischer Prätexte, Bilder, Motive und Spezifika diese Ganzheit **abbildet, reflektiert und erträgt** wie es mit dem frühen Album „*The First-Born is Dead*“ beispielhaft geschieht.
7. Nick Caves Theologie erweist sich des Weiteren darin als spannend, dass sie das spannend **spannungsvolle Verhältnis von Gott und Mensch** in seiner Vielfalt abbildet, entfaltet und reflektiert. Dabei werden Gott und Mensch, **Glaube und Zweifel, Leben und Tod sowie Erotik und Spiritualität zusammengesprochen und –gehalten** und es erweist sich insbesondere die **Erfahrung menschlicher Liebe als transparent für den Glauben**. Dies geschieht z.B. indem das Widerfahrnis der Liebe zum Zweifel am Zweifel führt und so zur Bedingung der Möglichkeit des Glaubens wird, der Wahrnehmung von Transzendenz inmitten von und vermittelt durch Immanenz.
8. **Von Gott reden heißt vom Menschen reden**. Dieser Kern- und Spitzensatz von Nick Caves spannender Theologie lässt sich nicht zuletzt durch die **multiple Vater-Sohn-**

¹⁴³ Vgl. hierzu Harald Schroeters prinzipielle Schlussbemerkung am Ende seines Beitrags zu „Mendelssohns Elias“, aus welcher sich unschwer eine Art prinzipielle Vorbildfunktion der Kunst (und Kultur) gerade im Gegenüber und Miteinander zur Theologie ableiten lässt: „*Die Qualität von Kunst erweist sich darin, inwiefern sie in der Lage ist, Widersprüche so darzustellen, daß sie von ihren Rezipienten als eigene Widersprüche zugelassen und bearbeitet werden können, so daß sie nicht verdrängt zu werden brauchen. Widersprüche machen die Kunst aus! Das leisten (sich) Theologie und kirchliche Praxis leider kaum – es sei denn, man würde sie radikaler als Kunst verstehen, wofür ich plädiere, denn Welch glücklichere Befreiungserfahrung kann es geben als das fast unglaubliche Erlebnis des Widerspruchs gegen den Anspruch des Todes? – ein Widerspruch, der nur in der Offenheit des Fragments erfahren werden kann.*“ Harald Schroeter, Mendelssohns *Elias* – Ein Bibliodrama zwischen Kirche und Konzertsaal, in: Gotthard Fermor, Hans-Martin Gutmann und Harald Schroeter (Hg.), *Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie*, Hermeneutica Bd. 9, hg.v. Eberhard Hauschildt, Rheinbach 2000, 128 – 151, hier: 151.

¹⁴⁴ Inge Kirsner spricht in ihrem Buch „*Wo finden wir die blaue Fee? Spiritualität im Film*“ im Anschluss an Christian Schütz von Spiritualität als „*Spiritualität der Menschwerdung*“ und führt dann dazu unter anderem aus: Es ist „*deutlich, dass sich eine ‚Spiritualität der Menschwerdung‘ nicht nur auf die Welt als Ganze einlässt, sondern gerade und vor allem die dunklen Seiten des Lebens nicht ausspart – nein, sie vielmehr bewusst integriert, sie mit erleidet und dann auch von Ostern her neu zu denken vermag.*“ Siehe dies., *Wo finden wir die blaue Fee? Spiritualität im Film*, Münsterschwarzach 2008, 8 (1. Zitat) und 10 (2. Zitat).

Relation in seinem Werk illustrieren und exemplifizieren, wenn hier die anthropologisch autobiographische Variante mit der biblisch theologischen über und durch die kreativ imaginativ tätige, also künstlerisch produktive Version dieser Verbindung zusammenkommt. Gleichzeitig sorgt die Verdoppelung bis Verdreifachung dieser entscheidenden Relation dafür, dass die Hoffnungsdimension von Trost und Beistand impliziert wird.

9. In Nick Caves spannender Theologie kommt der **Sehnsucht** eine besondere Rolle und Funktion zu, insofern sie **Motivationsgrund, Movens und Mittel zum Zweck der Anknüpfung und Verknüpfung** ist. Sie verknüpft die Spannungspole des Daseins und sie knüpft an die Hoffnungsdimension des Glaubens an, indem sie ein **Transzendenzmoment in sich** birgt und dem vorsichtigen Tasten nach Hoffnung Ausdruck und Zielpunkt verleiht.
10. Das in Nick Caves spannender Theologie häufige und dafür typische **Motiv der Parallelisierung bis Identifizierung mit Jesus** konkretisiert die **Sehnsucht nach Sinn**, nach **Beistand** und **Solidarität Gottes**, also nach Hoffnung im Leiden und darüber hinaus.¹⁴⁵
11. Der zutiefst menschliche und künstlerisch kreative Aspekt von Nick Caves spannender Theologie zeigt sich darin, dass sowohl die **Kunst** als auch damit verknüpft und darin aktiv Religion und **Theologie der Abbildung und dem Verständnis des Lebens** im Sinne seiner hermeneutischen Erschließung sowie seiner Transzendenz zum Zwecke der Erkenntnis oder angedeuteten Hoffnung seiner Sinnhaftigkeit dienen. Mit der Deskription und aktualisierend inkarnierten Bestimmung der **Relation von Imagination, Gott und Mensch bzw. Künstler und Christus** rücken dabei die beiden Bereiche oder Dimensionen des Menschlichen und Göttlichen kreativ eng und untrennbar zusammen.
12. Im Hinblick auf die **doppelte Anschlussfähigkeit** von Nick Caves spannender Theologie belegt zunächst pars pro toto sein zentraler theologischer Spitzensatz „*And God is never far away*“¹⁴⁶ mit seinem im wahren Sinne des Wortes Sitz im Leben die Anschlussfähigkeit seiner Theologie an das Leben, insbesondere an dessen negative Aspekte. Auf der anderen Seite illustrieren Songs wie „*The Weeping Song*“ eindrucksvoll die theologische Anschlussfähigkeit dessen, was Nick Cave in zahlreichen seiner Werkstücke an existentiellen Themen und Sachverhalten in den Fokus rückt und kreativ umkreist bis hin zur offensichtlichen Implikation biblischer Prätexte in vielen seiner Songs. Insgesamt wird dabei auch hier die **Interdependenz von menschlich immanenter und göttlich theologischer Dimension und ihre Transparenz füreinander** evident.

4.4 Ausblick

Bleibt zuletzt noch ein kurzer Ausblick darauf, was Theologie und kirchliche Praxis beispielhaft von Nick Caves hier dargelegter spannender Theologie lernen können. Ich skizziere abschließend vier mögliche Lerneffekte:

¹⁴⁵ Vgl. hierzu wie auch schon zu These 9 diesen zutiefst wahren Satz von Henning Luther: „*Eine Theologie ohne Tränen der Trauer, die den Menschen in seinem Schmerz und in seiner Sehnsucht verloren hat, hat auch das, was sie für ihr eigentliches Thema halten mag, Gott verloren.*“ Ders., Religion und Alltag. Bausteine zu einer Praktischen Theologie des Subjekts, Stuttgart 1992, 252.

¹⁴⁶ Cave, Complete Lyrics, 138, Z. 45.

- In einer westlichen Gesellschaft, die seit einiger Zeit von einer um sich greifenden Funktionalisierung – auch im Sinne von beständiger Leistungs- und Effektivitätssteigerung – weiter Bereiche des Lebens, Lernens und Arbeitens geprägt ist, lässt sich auf Seiten von (evangelischer) Theologie und Kirche eine Tendenz zum einen zur verstärkten Konzentration auf die Bearbeitung „*rein diskursimmanente[r] Problemstellungen*“¹⁴⁷ und zum anderen zu postmoderner Apologetik und Selbstsäkularisierung beobachten. Das Phänomen „*der breitenwirksamen Populären Kultur*“¹⁴⁸ stellt nun aber in diesem Zusammenhang die Frage danach, „*was die Theologie zum Verstehen unserer Lebenswelt beiträgt.*“¹⁴⁹ Mit dieser hermeneutisch-kulturtheologischen Frage ist, wie Joachim Kunstmann und Ingo Reuter erst vor kurzem sehr berechtigt festgestellt haben, „*alles andere als ein theologisches Randthema markiert.*“¹⁵⁰ Vielmehr erklären Kunstmann und Reuter dazu apodiktisch: „*In einer Zeit, die in den Kategorien von Funktion, Leistungsfähigkeit und Effektivität denkt, ist mit dieser Frage das öffentliche Existenzrecht der Theologie berührt. Die Theologie kann sich diesem funktionalen Denken ... keineswegs verschreiben, stellt sie doch Fragen, die sich nicht nach Effektivitätskriterien bemessen lassen und die solchem Denken ... verschlossen bleiben. Gerade darum aber muss sie ihre Stimme einbringen in den öffentlichen Austausch über Kultur und Leben.*“¹⁵¹ In dieser Situation kann die Wahrnehmung der in dieser kulturtheologischen Untersuchung erhobenen Selbstverständlichkeit, mit der Nick Cave als zeitgenössischer Pop-Künstler und Kulturschaffender theologische Fragen und Themen implizit und explizit behandelt und auf biblische Prätexte rekurriert, Mut machen und Selbstbewusstsein spenden, die eigene theologische Profession und Herangehensweise sowie christliche Identität und biblische Prägung positiv bis offensiv zur Anwendung und ins Spiel des gesellschaftlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Diskurses zu bringen.
- Die unerschrockene Selbstverständlichkeit von Nick Caves Art, die spannungsvolle Ganzheit des Lebens inklusive seiner Negativaspekte in den Blick zu nehmen und in diesem Kontext gerade das Leiden und Sterben, die Abgründe und Aporien des Lebens mit Gott zusammen zu bringen und so einen Sinnhorizont mindestens zu implizieren, steht in starkem Kontrast zu der innerkirchlich virulenten Tendenz einer von mir so genannten Schönwettertheologie mit Wellnessfaktor¹⁵², welche die dunklen Seiten des Daseins schönredet oder ausblendet und so an der Realität des Lebens scheitert und ihre Sprachfähigkeit in Anbetracht existentieller Krisen verliert. Hier kann Nick Caves ehrlicher und manchmal schonungsloser Blick für das Ganze ein Beitrag zum notwendigen Gegensteuern sein.

¹⁴⁷ Joachim Kunstmann und Ingo Reuter, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Sinnspiegel. Theologische Hermeneutik populärer Kultur, Paderborn 2009, 9.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Vgl. zur Kombination und Reflektion von Wellness, Religion und Seelenfrieden sowie -heil den verschiedenste Bei- und Vorträge von Philosophen, Theologen, Sozialethikern, Kulturwissenschaftlern uam. zum Thema vereinenden Sammelband: Hans-Martin Gutmann und Cathrin Gutwald (Hg.), Religiöse Wellness. Seelenheil heute, Heinz Nixdorf Museums Forum, München 2005.

- Die Art und Weise, wie Nick Cave mit biblischen Prätexten seiner eigenen Texte und Werkstücke verfährt, wie er biblische Geschichten gegen den Strich bürstet, ihnen neues Leben einhaucht, sie fort- oder umschreibt oder in ein komplett neues Setting versetzt und sie durch Verfremdung neu und anders sprechen lässt, kann dazu ermutigen, in Seelsorge, Religionspädagogik und Homiletik bzw. Predigtpraxis ähnlich zu verfahren, um die alten Texte, Motive und Traditionen mit neuer Aktualität zu versehen bzw. ihre zeitlose Aktualität neu aufscheinen, transparent werden zu lassen.
- Nick Caves Bestreben, Gott und Mensch zusammen zu denken, zu sprechen und zu halten, seine spezifische, spannende Art, von Gott zu reden, indem er vom Menschen im Hinblick auf seine *conditio humana*, seine Sehnsucht und Gebrochenheit und sein Kulturschaffen redet, gibt Theologie und Kirche ein Beispiel dafür, wie sich das Problem vermeiden lässt, das da heißt: Keiner fragt, Theologen antworten¹⁵³. Denn die Menschen und ihre Fragen, Themen und Probleme erreiche ich nicht mit theologischen Spekulationen über die Aseität Gottes, sondern dort und dann, wo die Verbindung zwischen Mensch und Gott, Gott und Mensch transparent, evident und mit Leben gefüllt sowie in kulturellen Äußerungen ausgedrückt wird.

¹⁵³ Vgl. zu diesem kabarettistischen Bonmot den höchst unterhaltsamen und anregenden Sammelband: Günter Ruddat und Harald Schroeter (Hg.), *Kleiner kabarettistischer Katechismus – Sketche, Satiren, Sentenzen zur Kirche und allen anderen Fragen des Glaubens*, Rheinbach 1998. Hier wurde das Gegenmodell zu dem Bonmot im Haupt- und Fließtext praktiziert, das da lautet: Theologen fragen an, Kabarettisten antworten! Außerdem enthält dieser Band in seinem Abspann den schönen, instruktiven Beitrag von Harald Schroeter: „*Wider die Onanousie! Oder: Warum es der Kirche gut tut, fremd zu gehen*“. Siehe aaO, 305 – 311.

Literaturverzeichnis inklusive Diskographie

Die Reihenfolge der in den einzelnen, hier folgenden Rubriken aufgeführten Werke ist alphabetisch geordnet. Zuerst entscheidet der Anfangsbuchstabe des jeweiligen Autor(inn)en-Nachnamens über die Abfolge, dann der Anfangsbuchstabe des Titels. Erst bei gleichlautenden Titeln eines Autors, einer Autorin, erfolgt die Einordnung dann chronologisch (siehe unten 1.1.4 bis 1.1.6).

Bei mehrfach zitierten bzw. angeführten Werken erscheint am Ende der Literaturangabe die ab dem 2. Verweis im laufenden Text dieser Arbeit benutzte Kurzform des Titels in Klammern.

1. Quellen

1.1 Texte und Songtexte von Nick Cave

- 1.1.1 Nick **Cave**, *And The Ass Saw The Angel*, London 2009, unveränderte 14. Auflage der 1. Auflage von 1989/90 (Kurzform: Nick Cave, *And The Ass...*).
- 1.1.2 Ders., *Das Evangelium des Markus*, in: *Offenbarungen – Was uns die Bibel heute sagen kann*, ohne Angabe einer Herausgeberschaft, Frankfurt am Main 2006 (Kurzform: Cave, *Markus*), 127 – 132.
- 1.1.3 Ders., *Der Tod des Bunny Munro*, Köln 2009.
- 1.1.4 Ders., *King Ink*, London 1988, reprinted 1997 (Kurzform: Nick Cave, *King Ink*).
- 1.1.5 Ders., *King Ink – aus dem Englischen von Werner Schmitz*, Ravensburg 1991 (Kurzform: Cave, *King Ink bilingual*).
- 1.1.6 Ders., *King Ink II*, London 1997 (Kurzform: Nick Cave, *King Ink II*).
- 1.1.7 Ders., *The Complete Lyrics 1978 - 2013*, London 2013 (Kurzform: Cave, *Complete Lyrics*).
Die bei der Zitation von Songtexten aus diesem Buch verwendeten Zeilenangaben sind kein genuiner Bestandteil dieser Edition, sondern von mir aus Praktikabilitätsgründen ergänzt worden. Die Zeilen werden jeweils von Anbeginn eines Songs ggf. auch über mehrere Seiten hinweg durchgezählt.
- 1.1.8 Ders., *The Flesh Made Word*, in: Ders., *King Ink II*, London 1997 (Kurzform: Cave, *Flesh*), 135 – 142.
- 1.1.9 Ders., *Und die Eselin sah den Engel*, München Zürich, 12. Auflage 2007 (Kurzform: Nick Cave, *Und die Eselin...*).
- 1.1.10 The **Gospel** according to Mark, authorized King James Version, with an introduction by Nick Cave, Edinburgh 1998, VII – XII.

1.2 Diskographie: CDs und DVDs von Nick Cave

Die hier aufgelisteten CDs und DVDs ergeben in Ermangelung der in dieser Arbeit weitgehend nicht in den Blick genommenen Frühphase mit „The Boys Next Door“ und „The Birthday Party“ keine komplette Diskographie des Künstlers. Sie sind angegeben als Fundorte der behandelten und untersuchten Songs inklusive der behandelten Ergänzungssongs und als Quelle von zitierten oder angeführten Texten bzw. auch Skizzen, Bildern oder Fotos in ihren Booklets. Siehe zu den Booklet-Texten auch die konkreten Angaben in 2.1 dieses Verzeichnisses unter Amy Hanson.

- 1.2.1 The **Birth**day Party, Mutiny/The Bad Seed E.P., Mute Records 1983.
- 1.2.2 Nick **Cave**, The Secret Life of the Love Song. The Flesh Made Word. Two Lectures read by Nick Cave including new performances of five songs by Nick Cave, King Mob, London 1999.
- 1.2.3 Nick Cave and The Bad Seeds, Abattoir Blues/The Lyre of Orpheus, 2004, Remastered Collector's Edition (2 CDs und DVD) Mute Records 2012.
- 1.2.4 Nick Cave and The Bad Seeds, B-Sides and Rarities, 3 CD Kompilation Mute Records 2005.
- 1.2.5 Nick Cave and The Bad Seeds, Dig, Lazarus, Dig!!! 2008, Remastered Collector's Edition (CD und DVD) Mute Records 2012.
- 1.2.6 Nick Cave and The Bad Seeds, Sue Webster and Tim Noble, Dig, Lazarus, Dig!!! 60 Page Book and 1 Track CD – Mute Records 2008 (Kurzform: Nick Cave uam., 60 Page Book).
- 1.2.7 Nick Cave and The Bad Seeds, From Her to Eternity, 1984, Remastered Collector's Edition (CD und DVD) Mute Records 2009.
- 1.2.8 Nick Cave and The Bad Seeds, Henry's Dream, 1992, Remastered Collector's Edition (CD und DVD) Mute Records 2010.
- 1.2.9 Nick Cave and The Bad Seeds, Kicking Against The Pricks, 1986, Remastered Collector's Edition (CD und DVD) Mute Records 2009.
- 1.2.10 Nick Cave and The Bad Seeds, Let Love In, 1994, Remastered Collector's Edition (CD und DVD) Mute Records 2011.
- 1.2.11 Nick Cave and The Bad Seeds, Murder Ballads, 1996, Remastered Collector's Edition (CD und DVD) Mute Records 2011.
- 1.2.12 Nick Cave and The Bad Seeds, Nocturama, 2003, Remastered Collector's Edition (CD und DVD) Mute Records 2012.
- 1.2.13 Nick Cave and The Bad Seeds, No More Shall We Part, 2001, Remastered Collector's Edition (CD und DVD) Mute Records 2011.
- 1.2.14 Nick Cave and The Bad Seeds, Push The Sky Away, Mute Records 2013.
- 1.2.15 Nick Cave and The Bad Seeds, Tender Prey, 1988, Remastered Collector's Edition (CD und DVD) Mute Records 2010.
- 1.2.16 Nick Cave and The Bad Seeds, The Boatman's Call, 1997, Remastered Collector's Edition (CD und DVD) Mute Records 2011.
- 1.2.17 Nick Cave and The Bad Seeds, The Firstborn Is Dead, 1985, Remastered Collector's Edition (CD und DVD) Mute Records 2009.
- 1.2.18 Nick Cave and The Bad Seeds, The Good Son, 1990, Remastered Collector's Edition (CD und DVD) Mute Records 2010.
- 1.2.19 Nick Cave and Warren Ellis, The Proposition – Original Soundtrack, Mute Records 2005.
- 1.2.20 Nick Cave and The Bad Seeds, Your Funeral... My Trial, 1986, Remastered Collector's Edition (CD und DVD) Mute Records 2009.
- 1.2.21 **Grinderman**, Grinderman, Mute Records 2007.
- 1.2.22 Grinderman, Grinderman 2, Deluxe Edition Mute Records 2010.

- 1.2.23 The **Proposition** – Tödliches Angebot, DVD von Sony Pictures-Home Entertainment 2007.

1.3 Skizzen und Bilder von Nick Cave

- 1.3.1 **Nick Cave Stories**, published in association with NICK CAVE: THE EXHIBITION. The Arts Centre Gallery, Melbourne, edited by Janine Barrant and James Fox, Melbourne 2007.

Dieses Buch ist der Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, die das Arts Centre in Melbourne anlässlich des 50. Geburtstages von Nick Cave in 2007 eröffnet hat. Es enthält neben einleitenden Texten zu den verschiedenen Rubriken der Ausstellung zahlreiche Fotos und Faksimiles von Originalexponaten vorwiegend aus dem von Nick Cave zur Verfügung gestellten eigenen Fundus.

- 1.3.2 **Notizbuch** mit dem Titel „*Sacred and Profane*“: ein Beispiel hieraus in der Rubrik „Art“ auf der „Nick Cave and The Bad Seeds“-Homepage: <http://www.nickcaveandthebadseeds.com/art/saint-matilda> - aufgerufen am 30.09.2012.

1.4 Texte von Bob Dylan

- 1.4.1 **Bob Dylan**, Lyrics 1962 – 2001, Sämtliche Songtexte (Bilinguale, englisch deutsche Ausgabe), Hamburg 2004 (Kurzform: Bob Dylan, Lyrics).
- 1.4.2 Über Bob Dylans offizielle **Homepage**: <http://www.bobdylan.com/us/songs> - aufgerufen am 22.07.2012.

1.5 Weitere Songtexte

- 1.5.1 „**Another Man Done Gone**“, siehe zu diesem slave chant oder afro - amerikanischen Traditional:
http://en.wikipedia.org/wiki/The_Good_Son - aufgerufen am 06.08.2011.
- 1.5.2 Johnny **Cash**, „*The Singer*“, (Coverversion von Nick Cave auf seinem Album „Kicking Against The Pricks“ aus dem Jahr 1986), Zitat nach:
<http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/kicking-against-the-pricks> - aufgerufen am 05.08.2012.
- 1.5.3 „**Green, Green Grass of Home**“, siehe dazu:
http://de.wikipedia.org/wiki/Green,_Green_Grass_of_Home – aufgerufen am 07.10.2012.

1.6 Biblische Quellen

- 1.6.1 **Die Bibel** nach der Übersetzung Martin Luthers, revidierte Fassung von 1984, durchgesehene Ausgabe in neuer Rechtschreibung, Stuttgart 1999.
Sofern nicht anders angegeben entstammen sämtliche in dieser Arbeit aufgeführten biblischen Zitate und angeführten biblischen Verweisstellen dieser Bibel Ausgabe.
- 1.6.2 **Ps 23** in der Übersetzung der **King James Version**,

<http://www.die-bibel.de/online-bibeln/englische-bibel-kjv/bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/19/230001/239999/ch/1665648e7f3d6e6a501932c5357160ce/> - aufgerufen am 30.12.2012.

2. Sekundärliteratur

2.1. Artikel, Aufsätze, Essays, Monographien, Rezensionen zu und Interviews mit Nick Cave

- 2.1.1. John H. **Baker**, *The Art of Nick Cave – New Critical Essays*, Bristol, UK/Chicago, USA 2013 (Kurzform: *The Art of Nick Cave*).
- 2.1.2. Ders., 'There is a Kingdom': Nick Cave, Christian Artist? In: *The Art of Nick Cave*, aaO (siehe 2.1.1., Kurzform: *Baker, Kingdom*), 219 – 237.
- 2.1.3. Janine **Barrand**, Preface, in: *Nick Cave Stories*, published in association with NICK CAVE: THE EXHIBITION. The Arts Centre Gallery, Melbourne, edited by Janine Barrand and James Fox, Melbourne 2007.
- 2.1.4. Roland **Boer**, *Nick Cave. A Study of Love, Death and Apocalypse (Studies in Popular Music)*, Paperback edition Equinox Publishing Sheffield and Bristol 2013 (Kurzform: *Roland Boer, Nick Cave*).
- 2.1.5. Manuel **Bonik**, „Der Popkönig als Schriftsteller – Tod und Blut und Rock'n'Roll“, Rezension der deutschen Ausgabe von *Nick Caves 1. Roman*: in: <http://www.zeit.de/1991/15/tod-und-blut-und-rock-n-roll> - aufgerufen am 12.09.2010.
- 2.1.6. Robert **Brokenmouth**, *Nick Cave – The Birthday Party and other epic adventures*, London 1996 (Kurzform: *Brokenmouth, Nick Cave*).
- 2.1.7. Jillian **Burt**, *The Light Within: The Twenty-first-Century Love songs of Nick Cave*. In: *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, hg. v. Karen Welberry und Tanya Dalziell, Farnham und Burlington 2009, 13 – 29.
- 2.1.8. Tanya **Dalziell**, *The Moose and Nick Cave: Melancholy, Creativity and Love Songs*, in: *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, hg. v. Karen Welberry und Tanya Dalziell, Farnham und Burlington 2009, 187 – 201.
- 2.1.9. Adrian **Danks**, *Red Right Hand: Nick Cave and the Cinema*, in: *Cultural Seeds*, aaO (siehe 2.1.7., Kurzform: *Adrian Danks, Red Right Hand*), 109 – 121.
- 2.1.10. Maximilian **Dax** (und Johannes Beck [nicht Coautor, sondern Layouter dieses Foto- und Textbandes]), *The Life and Music of Nick Cave: an illustrated biography*, Berlin 1999 (Kurzform: *Maximilian Dax, illustrated biography*).
- 2.1.11. Robert **Eaglestone**, *From Mutiny to Calling upon the Author: Cave's Religion*, in: *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, hg. v. Karen Welberry und Tanya Dalziell, Farnham und Burlington 2009 (Kurzform: *Robert Eaglestone*), 139 – 151.
- 2.1.12. Amy **Hanson**, *Kicking Against The Pricks: An Armchair Guide to Nick Cave*, London 2005 (Kurzform: *Amy Hanson, Armchair Guide*).

- 2.1.13. Dies., in: Nick Cave and The Bad Seeds, *From Her to Eternity*, Collector's Edition (CD und DVD), 2009, Liner Notes im Booklet des Albums (Kurzform: A. Hanson, booklet FHTE-CE).
- 2.1.14. Dies., in: Nick Cave and The Bad Seeds, *Henry's Dream*, Collector's Edition (CD und DVD), 2010, Liner Notes im Booklet des Albums (Kurzform: A. Hanson, booklet HD-CE).
- 2.1.15. Dies., in: Nick Cave and The Bad Seeds, *Let Love In*, Collector's Edition (CD und DVD) 2011, Liner Notes im Booklet des Albums (Kurzform: A. Hanson, booklet LLI-CE).
- 2.1.16. Dies., in: Nick Cave and The Bad Seeds, *Murder Ballads*, Collector's Edition (CD und DVD) 2011, Liner Notes im Booklet des Albums (Kurzform: A. Hanson, booklet MB-CE).
- 2.1.17. Dies., in: Nick Cave and The Bad Seeds, *No More Shall We Part*, Collector's Edition (CD und DVD), 2011, Liner Notes im Booklet des Albums (Kurzform: A. Hanson, booklet NMSWP-CE).
- 2.1.18. Dies., in: Nick Cave and The Bad Seeds, *Tender Prey*, Liner Notes im Booklet des Albums, Collector's Edition (CD und DVD) 2010.
- 2.1.19. Dies., in: Nick Cave and The Bad Seeds, *The Boatman's Call*, Collector's Edition (CD und DVD) 2011, Liner Notes im Booklet des Albums (Kurzform: A. Hanson, booklet TBC-CE).
- 2.1.20. Dies., in: Nick Cave and The Bad Seeds, *The Firstborn Is Dead*, Collector's Edition (CD und DVD) 2009, Liner Notes im Booklet des Albums (Kurzform: A. Hanson, booklet TFBID-CE).
- 2.1.21. Dies., in: Nick Cave and The Bad Seeds, *The Good Son*, Collector's Edition (CD und DVD) 2010, Liner Notes im Booklet des Albums (Kurzform:: A. Hanson, booklet TGS-CE).
- 2.1.22. Carol **Hart**, *And the Ass Saw the Angel: A Novel of Fragment and Excess*, in: *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, hg. v. Karen Welberry und Tanya Dalziell, Farnham und Burlington 2009 (Kurzform: Carol Hart), 97 – 108.
- 2.1.23. Ian **Johnston**, *Bad Seed – the biography of Nick Cave*, London 2007 - unveränderter Nachdruck von 1995 (Kurzform: Ian Johnston, Bad Seed).
- 2.1.24. Angela **Jones**, *Grinderman: All Stripped Down*, in: *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, hg. v. Karen Welberry und Tanya Dalziell, Farnham und Burlington 2009 (Kurzform: Angela Jones, Grinderman), 123 – 136.
- 2.1.25. Lyn **McCredden**, *Fleshed Sacred: The Carnal Theologies of Nick Cave*, in: *Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave*, hg. v. Karen Welberry und Tanya Dalziell, Farnham und Burlington 2009 (Kurzform: Lyn McCredden), 167 – 185.
- 2.1.26. **Ohne Autorenangabe** in der „Reissues“-Reihe auf der offiziellen Nick Cave Homepage: <http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/the-firstborn-is-dead> - aufgerufen am 29.07.2012.
- 2.1.27. James **Sclavunos** zu dem Album „Henry's Dream“ auf der offiziellen Website:

- <http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/henrys-dream> - aufgerufen am 06.10.2011.
- 2.1.28. Ders., zu dem Album „Murder Ballads“ auf der offiziellen Website:
<http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/murder-ballads> - aufgerufen am 30.10.2011.
- 2.1.29. Ders., zu dem Album „No More Shall We Part“ auf der offiziellen Website:
<http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/no-more-shall-we-part> - aufgerufen am 27.11.2011.
- 2.1.30. Ders., zu dem Album „Tender Prey“ auf der offiziellen Website:
<http://www.nickcave.com/music/nickcaveandthebadseeds/tender-prey/information/> - aufgerufen am 11.02.2013.
- 2.1.31. Ders., zu dem Album „The Boatman’s Call“ auf der offiziellen Website:
<http://www.nickcaveandthebadseeds.com/reissues/the-boatmans-call> - aufgerufen am 09.11.2011.
- 2.1.32. Mat **Snow** (Hg.), Nick Cave - Sinner Saint: The True Confessions. Thirty Years of Essential Interviews, London 2011 (Kurzform: Mat Snow, Essential Interviews).
- 2.1.33. DER **SPIEGEL**, Rezension ohne Autorenangabe zu Nick Caves 1. Roman: SPIEGEL 42/1990 vom 15.10.1990, 308a.
- 2.1.34. Matthias **Surall**, Elaborierte Improvisation und implizierte Theologie. Eine musikalisch-theologische Schnittmenge bei Nick Cave. In: Marion Keuchen, Helga Kuhlmann, Martin Leutzsch (Hg.), Musik in Religion – Religion in Musik, POP-KULT, Bd. 10, Jena 2013, 423 – 429.
- 2.1.35. Ders., Krankheit und Gesundheit bei Nick Cave, in:
<http://www.theomag.de/72/ms2.htm> - aufgerufen am 31.12.2012.
- 2.1.36. Ders., Von Liebesleid und Ewigkeit. Oder: „From Her to Eternity“. Ein silberner Jubiläumsblick auf den Erstling von Nick Cave and The Bad Seeds aus dem Jahr 1984, in: <http://www.theomag.de/57/ms1.htm> - aufgerufen am 17.07.2013.
- 2.1.37. Karen **Welberry** und Tanya Dalziell (Hg.), Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave, Farnham und Burlington 2009 (Kurzform: Cultural Seeds).
- 2.1.38. Karen Welberry, Nick Cave and the Australian Language of Laughter, in: Cultural Seeds: Essays on the Work of Nick Cave, hg. v. Karen Welberry und Tanya Dalziell, Farnham und Burlington, 2009 (Kurzform: Welberry, Laughter), 47 – 64.
- 2.1.39. Nathan **Wiseman-Trowse**, Oedipus Wrecks: Cave and the Presley Myth, in: Cultural Seeds, aaO (siehe 2.1.37.), 153 – 166.
- 2.1.40. **Wikipedia**-Artikel zu Nick Caves 1. Roman:
http://en.wikipedia.org/wiki/And_the_Ass_Saw_the_Angel - aufgerufen am 01.04.2012.
- 2.1.41. Wikipedia-Artikel zu Nick Caves Song „Christina the Astonishing“:
http://en.wikipedia.org/wiki/Christina_the_Astonishing - aufgerufen am 13.10.2011.

2.2. Theologische Monographien, Aufsätze und Artikel

- 2.2.1. Bernd **Beuscher** und Dietrich Zilleßen, Religion und Profanität. Entwurf einer profanen Religionspädagogik, Weinheim 1998.
- 2.2.2. Peter **Bubmann**, Religiöse Elemente in der Popmusik, in: Popkultur und Religion. Best of..., Reihe: Populäre Kultur und Theologie (POPKULT), Bd. 1, hg. v. Andrea Bieler, Hans-Martin Gutmann, Harald Schroeter-Wittke uam., Jena 2009, 225 – 234.
- 2.2.3. Peter **Cornehl**, Lieder – Lyrik – Liturgien, in: Praktisch-theologische Hermeneutik, hg. v. Dietrich Zilleßen, Stefan Alkier, Ralf Koerrenz und Harald Schroeter, Rheinbach-Merzbach 1991, 297 – 305.
- 2.2.4. Gotthard **Fermor**, „Die irdische Religion der Liebe.“ Glaube und Liebe in aktuellen Beispielen der Popmusik - ein Werkstattbericht, in: EvErz 46/1994, 123 – 137.
- 2.2.5. Ders., Ekstasis. Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche. Stuttgart und andere Orte 1999.
- 2.2.6. Hans Friedrich **Geißer**, Zur Hermeneutik der Verborgenheit Gottes, in: Ders. Annahme der Endlichkeit. Aufsätze zur theologischen Anthropologie und Dogmeninterpretation, hg. v. Hans Jürgen Luibl, Zürich 1993, 77 – 90.
- 2.2.7. Wilhelm **Gräb**, Artikel „Rechtfertigung“, in: Norbert Mette und Folkert Rickers (Hg.), Lexikon der Religionspädagogik Bd. 2, Neukirchen-Vluyn 2001, Spalte 1588 – 1594.
- 2.2.8. Ders., Sinn fürs Unendliche. Religion in der Mediengesellschaft, Gütersloh 2002.
- 2.2.9. Albrecht **Grözinger**, Predigt als Unterhaltung, Bemerkungen zu einer verachteten homiletischen Kategorie, in: PastTheol 76/1987, 425 - 440.
- 2.2.10. Ders., Theologie und Ästhetik in der Postmoderne. Bemerkungen zu einem notwendigen und strittigen Verhältnis, in: Dietrich Zilleßen (Hg.), Religion, Politik, Kultur. Diskussionen im religionspädagogischen Kontext, Profane Religionspädagogik Bd. 2 – Festschrift für Uwe Gerber, Münster 2001, 109 – 123.
- 2.2.11. Hans-Martin **Gutmann**, Der Herr der Heerscharen, die Prinzessin der Herzen und der König der Löwen. Religion lehren zwischen Kirche, Schule und populärer Kultur, Gütersloh 1998.
- 2.2.12. Hans-Martin Gutmann und Cathrin Gutwald (Hg.), Religiöse Wellness. Seelenheil heute, Heinz Nixdorf Museums Forum, München 2005.
- 2.2.13. Hubertus **Halbfas**, Der Glaube. Erschlossen und kommentiert von Hubertus Halbfas, Düsseldorf 2010.
- 2.2.14. Wilfried **Härle**, Dogmatik, Berlin und New York 1995.
- 2.2.15. Ilse **Kögler**, Die Sehnsucht nach mehr. Rockmusik, Jugend und Religion, Graz, Wien und Köln 1994.
- 2.2.16. Inge **Kirsner**, Erlösung im Film. Praktisch-theologische Analysen und Interpretationen, Praktische Theologie heute, Bd. 26, Stuttgart und andere Orte 1996.

- 2.2.17. Dies., Wo finden wir die blaue Fee? Spiritualität im Film, Münsterschwarzach 2008.
- 2.2.18. Inge Kirsner und Michael Wermke (Hg.), Passion Kino. Existenzielle Filmmotive in Religionsunterricht und Schulgottesdienst, Göttingen 2009.
- 2.2.19. Inge Kirsner und Michael Wermke, Voraussetzungen und Bestimmungen, in: Dies. und ders. (Hg.), Religion im Kino. Religionspädagogisches Arbeiten mit Filmen, Göttingen 2000, 7 – 10.
- 2.2.20. Joachim **Kunstmann** und Ingo Reuter, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Sinnspiegel. Theologische Hermeneutik populärer Kultur, Paderborn 2009, 9 – 18.
- 2.2.21. Jan Milič **Lochman**, Das Glaubensbekenntnis – Grundriß der Dogmatik im Anschluß an das Credo, Gütersloh 1982.
- 2.2.22. Henning **Luther**, Religion und Alltag – Bausteine zu einer Praktischen Theologie des Subjekts, Stuttgart 1992.
- 2.2.23. Jürgen **Moltmann**, Der gekreuzigte Gott. Das Kreuz Christi als Grund und Kritik christlicher Theologie, Gütersloh 9. Auflage 2002.
- 2.2.24. Ders., Theologie der Hoffnung. Untersuchungen zur Begründung und zu den Konsequenzen einer christlichen Eschatologie, Beiträge zur evangelischen Theologie Bd. 38, München 1966.
- 2.2.25. Wolfhart **Pannenberg**, Das Glaubensbekenntnis. Ausgelegt und verantwortet vor den Fragen der Gegenwart, Gütersloh 1972.
- 2.2.26. Manfred L. **Pirner**, Werbung, Kultur und Religion, in: Harald Schroeter-Wittke uam. (Hg.), Popkultur und Religion. Best of..., aaO (siehe 2.2.2), 193 – 203.
- 2.2.27. Horst Georg **Pöhlmann**, Das Glaubensbekenntnis ausgelegt für Menschen unserer Zeit, Frankfurt am Main 2003.
- 2.2.28. Ingo **Reuter**, Der christliche Glaube im Spiegel der Popkultur, Leipzig 2012.
- 2.2.29. Ders., Gesänge der Sehnsucht – Unerhörtes aus der Popkultur. Versuch einer Systematisierung und theologischen Deutung des Liebesmotivs im Popsong, in: Johannes von Lüpke und Frank Vogelsang (Hg.), Der Liebe auf die Spur kommen. Ein Phänomen im sozialen, religiösen und kulturellen Kontext (Begegnungen 23), Bonn 2010, 79 – 102.
- 2.2.30. Ders., Religionspädagogik und populäre Bilderwelten. Grundlagen – Analysen – Konkretionen (POPKULT Bd. 4), Jena 2008.
- 2.2.31. Günter **Ruddat** und Harald Schroeter (Hg.), Kleiner kabarettistischer Katechismus – Sketche, Satiren, Sentenzen zur Kirche und allen anderen Fragen des Glaubens, Rheinbach 1998.
- 2.2.32. Henning **Schröer** und Gerhard Müller (Hg.), Vom Amt des Laien in Kirche und Theologie, Berlin und New York 1982.
- 2.2.33. Harald **Schroeter**, Kirchentag als vorläufige Kirche. Der Kirchentag als eine besondere Gestalt des Christseins zwischen Kirche und Welt, Stuttgart und andere Orte 1993.
- 2.2.34. Ders., Mendelssohns *Elias* – Ein Bibliodrama zwischen Kirche und Konzertsaal, in: Gotthard Fermor, Hans-Martin Gutmann und Harald Schroeter (Hg.), The-

- ophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie, Hermeneutica Bd. 9, hg. v. Eberhard Hauschildt, Rheinbach 2000, 128 – 151.
- 2.2.35. Ders., „Wider die Onanousie! Oder: Warum es der Kirche gut tut, fremd zu gehen“, in: Günter Ruddat und Harald Schroeter (Hg.), Kleiner kabarettistischer Katechismus, aaO (siehe 2.2.31), 305 – 311.
- 2.2.36. Harald **Schroeter-Wittke**, Präludium, in: Ders., Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Lientheologie in Geschichte und Gegenwart, Leipzig 2010 (Kurzform: Schroeter-Wittke, Präludium), 7 – 17.
- 2.2.37. Ders., Unterhaltung. Praktisch-theologische Exkursionen zum homiletischen und kulturellen Bibelgebrauch im 19. und 20. Jahrhundert anhand der Figur Elia, Friedensauer Schriftenreihe – Reihe C: Musik – Kirche – Kultur, Bd. 4, Frankfurt am Main 2000 (Kurzform: Schroeter-Wittke, Unterhaltung. Praktisch-theologische Exkursionen).
- 2.2.38. Ders., Artikel „Unterhaltung“, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 34, hg. v. Gerhard Müller uam. Berlin/New York 2002, 397 – 403.
- 2.2.39. Ders., Unterhaltung, in: Kristian Fechtner, Gotthard Fermor, Uta Pohl-Patalong und Harald Schroeter-Wittke, Handbuch Religion und Populäre Kultur, Stuttgart 2005, 314 – 325.
- 2.2.40. Ders., Vorwort: Populäre Kultur und Religion – Einführung in einen Arbeitskreis, in: Ders. uam. (Hg.), Popkultur und Religion. Best of..., aaO (siehe 2.2.2.), 9 – 11.
- 2.2.41. Johannes **Schwanke**, Die Theodizeefrage in der säkularen Musik. Von der Emigration eines Theologumenons, in: Joachim Kunstmann und Ingo Reuter (Hg.), Sinnspiegel. Theologische Hermeneutik populärer Kultur, Paderborn 2009, 201 – 219.
- 2.2.42. Bernd **Schwarze**, Die Religion der Rock- und Popmusik: Analysen und Interpretationen, Stuttgart und andere Orte 1997 (Kurzform: Bernd Schwarze).
- 2.2.43. Hubert **Tremml**, Spiritualität und Rockmusik. Spurensuche nach einer Spiritualität der Subjekte, Ostfildern 1997.
- 2.2.44. Michael **Welker**, Gottes Geist. Theologie des Heiligen Geistes, Neukirchen-Vluyn 1992.
- 2.2.45. Klaus **Wengst**, Demut – Solidarität der Gedeimütigten. Wandlungen eines Begriffes und seines sozialen Bezugs in griechisch-römischer, alttestamentlich-jüdischer und urchristlicher Tradition, München 1987.

2.3. Weitere Sekundärliteratur und Wörterbuchartikel

- 2.3.1. **Duden** – Deutsches Universalwörterbuch, hg. v. der Dudenredaktion, 5. Auflage Mannheim und andere Orte 2003, 1476f.
- 2.3.2. Anke **Finger**, Das Gesamtkunstwerk der Moderne, Göttingen 2006.
- 2.3.3. Gérard **Genette**, Paratexte – Das Buch vom Beiwerk des Buches, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1510, Frankfurt am Main 1989.

- 2.3.4. Jacob **Grimm** und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 16 = Bd. 10, Abteilung 1, Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1905, München 1999, Spalte 1916.
- 2.3.5. Axel **Honneth**, Peter Kemper und Richard Klein (Hg.), Bob Dylan – Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 2007.
- 2.3.6. Hans-Otto **Hügel** (Hg.), Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, Stuttgart 2003.
- 2.3.7. Christian **Jooß-Bernau**, Das Pop-Konzert als para-theatrale Form. Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum, Berlin und New York 2010.
- 2.3.8. Julia **Kristeva**, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Hg. v. Jens Ihwe, Frankfurt am Main, 345 - 375.
- 2.3.9. Sabine **Mainberger**, Spannung, II. Antike, Mittelalter, Neuzeit, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 9, Basel 1995, Spalte 1284 – 1290.
- 2.3.10. Greil **Marcus**, Basement Blues – Bob Dylan und das alte, unheimliche Amerika. Deutsch von Fritz Schneider, Hamburg, 2. Auflage 1998.
- 2.3.11. Walter **Rominger**, „Like a Rolling Stone“ – Ist der Wandel das einzig Beständige? Versuch einer Annäherung an den „Wandlungskünstler“ Bob Dylan, Deutsches Pfarrerblatt 4/2013, 216 und 221 – 224.
- 2.3.12. Gerhard **Schulze**, Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt 2000.
- 2.3.13. Matthias **Surall**, Interpretation des Bob Dylan Songs „*God Knows*“ auf der Internetseite: <http://www.trauernetz.de/musik/pop/7014.html> - aufgerufen am 01.11.2013.
- 2.3.14. Ders., Interpretation der Johnny Cash - Coverversion des Songs „*We'll Meet Again*“ auf der Internetseite: <http://www.trauernetz.de/musik/pop/7006.html> - aufgerufen am 18.11.2011.
- 2.3.15. Tobias **Trappe**, Spannung, I. Wortfeld, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Bd. 9, Basel 1995, Spalte 1282ff.
- 2.3.16. Ders., Spannung, III. 20. Jh., in: aaO, Spalte 1290 – 1293.
- 2.3.17. Gerhard **Wahrig** (Hg.), Das Große Deutsche Wörterbuch, Gütersloh 1967, Spalte 3333.
- 2.3.18. Angaben zu dem Wim **Wenders** Film „*Bis ans Ende der Welt*“ auf der offiziellen Wim Wenders-Website: http://www.wim-wenders.com/movies_spec/untiltheendoftheworld/untiltheendoftheworld.htm - aufgerufen am 31.10.2011.
- 2.3.19 **Wikipedia**-Artikel zu dem Bluessong „*Dust My Broom*“:

- http://de.wikipedia.org/wiki/Dust_My_Broom - aufgerufen am 22.11.2011.
- 2.3.20 Wikipedia-Artikel zum antiken Mythos von Orpheus und Eurydike:
<http://de.wikipedia.org/wiki/Orpheus> - aufgerufen am 12.01.2012.
- 2.3.21 Wikipedia-Artikel zu dem Spiritual „*Swing Low, Sweet Chariot*“:
http://en.wikipedia.org/wiki/Swing_Low,_Sweet_Chariot – aufgerufen am 27.12.2011.
- 2.3.22 Internetforum bzw. –Fanseite: www.nick-cave.net
Darin enthaltene Diskussion zu Nick Caves Grinderman-Projekt:
<http://www.nick-cave.net/board/viewtopic.php?t=3231&postdays=0&postorder=asc&start=0> – aufgerufen am 17.01.2012.