

# Litlog

Göttinger eMagazin für Literatur - Kultur - Wissenschaft

## Pop III - Rollen und Spiegel

Wolf Christoph Seifert · Friday, May 27th, 2016

**Der dritte Teil unserer Pop-Reihe: Die Texte Nick Caves entfalten Narrative der religiösen und sexuellen Besessenheit, des Gewalttätigen und des Todes, der Devianz und der Delinquenz, stellt Wolf Christoph Seifert fest. ›Autorreliquien‹ des ›Mörders‹ von Kylie Minogue sind in Form von handsignierten Spucktüten für 750 £ erhältlich.**

*Von Wolf Christoph Seifert*

Das Echte offenbart sich unmittelbar: »Like any *real thing*, you know it when you see it. / Nick Cave is the real thing«. <sup>1</sup> Dass der Blogger Randall Sokoloff Nick Cave (und neben ihm Tom Waits, Jim Jarmusch, David Lynch, die Band Sonic Youth und – einen Baum) als Personifikationen und Dingsymbole von *realness* anruft, verwundert nicht: Es ist ein Gemeinplatz, dass emphatische Bekenntnisse gelegentlich über den Bekenner mehr aussagen als über das Bekannte und so darf man vermuten, dass die Anrufung der Indie-Künstler hier vor allem als Ausweis der eigenen Coolness und Pop-Kompetenz gilt: Schließlich versucht Sokoloff nicht weniger als in einem ›Manifest‹ das Hipstertum als Form der *echten* Existenz in Opposition zum »corporate, common place America« <sup>2</sup> zu zeichnen und zu rechtfertigen.

## Autor

**Wolf Christoph Seifert** studierte Deutsche Philologie, Komparatistik und evangelische Theologie und arbeitet am Seminar für Deutsche Philologie in Göttingen. Seine Dissertation, eine kommentierte Neuedition von Christian Wilhelm Dohms *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden*, ist vor kurzem erschienen.

## Pop Pop Pop!

Pop als Feld permanenter Aushandlungsprozesse braucht Authentizität. Der Verweis auf *realness* und *fake*, *street credibility* und wahre Identität dient in der populären Musik dazu, sich nach außen und innen zu vergewissern. Gleichzeitig ist Authentizität immer dann vorbei, wenn man sie als solche begrifflich zu fassen beginnt. Nach der Ringvorlesung des Wintersemesters 2014/15 an der Universität Göttingen hat sich im

September 2015 auch ein **komparatistischer Workshop** in intensiven Diskussionen dem Thema populärer Musik gewidmet und dabei Phänomene der Authentizität und Artifizialität in den Fokus gerückt. In der Reihe **Pop! Pop! Pop!** präsentieren die VeranstalterInnen Julia Benner, Anna Bers und Niels Penke auf Litlog die einzelnen Beiträge des Workshops.

Diese Aussage eines emphatischen Fans und Apologeten des Hipstertums also, mittels simpler Suchmaschinen-Recherche aus den Untiefen der Blogosphäre geborgen, weist auf den strategischen Charakter einer Zuschreibung hin, die das Echte als eine - in hohem Maße werthaltige - Eigenschaft von Popmusik ausmacht. Eine vergleichbare Aussage findet sich auch im *Rock-Lexikon* als einem Ort der lexikographischen Kanonisierung: Hier ist vom »durchaus authentischen Pathos«<sup>3</sup> des australischen Künstlers die Rede. Die Bekenntnisse zur Echtheit eines Sängers oder einer Band auf Rezipientenseite ist hier auch symptomatischer Ausdruck einer zentralen Strukturbestimmung und inhärenten Eigenschaft der Popmusik selbst (verstanden von mir hier und im Folgenden als Gesamtheit aller ihrer Inszenierungselemente), in der (so Diederichsen) - eine »performative Ambivalenz«<sup>4</sup> vorherrscht, ein »spezifische[r] Modus des Als-ob«<sup>5</sup>, in dem die Frage, ob eine Äußerung authentische Expression sei oder nicht, ob der sie äußernde Künstler sich also selbst entspreche oder nicht vielmehr eine Rolle spiele, zunächst offen ist.

Die folgende kurze Untersuchung geht der Frage nach, wie im Falle Nick Caves dieses Spannungsfeld genau ausgestaltet, mit welchen Strategien das Potential der Strukturbestimmung entfaltet und wie damit die eindimensionale Applikation einer Authentizitätsvorstellung unterlaufen wird, die als orientierender und schließlich verkaufsfördernder Bezugspunkt gleichwohl Gültigkeit behält.

#### A: *Murder Ballads*

Das Album *Murder Ballads*<sup>6</sup> markierte eine deutliche Zäsur für den kommerziellen Erfolg von *Nick Cave and the Bad Seeds*, die bis zum Erscheinungsjahr des Albums 1996 bereits acht Studioalben veröffentlicht hatten. Ausschlaggebend für den gegenüber den Vorläufern überragenden Publikumserfolg von *Murder Ballads*, so wird oft angenommen, war vor allem der Erfolg des eingängigen Duettes *Where the Wild Roses Grow*, bei dem Kylie Minogue als Partnerin des Sängers Cave auftrat. Die Kollaboration mit Minogue eröffnete Cave die Möglichkeit zur ironisch-kontrastiven Inszenierung der eigenen Künstlerpersona in den Kommunikationskanälen des kommerziellen Pop, die allerdings auch die entschiedene Distanzierung von der Betriebsmaschinerie mit umfasste: Zwar übernahm Cave die Promotion seiner Platte in Sendungen wie *MTV's Most Wanted*<sup>7</sup>, zwar trat er mit den Bad Seeds bei *Top of the Pops*<sup>8</sup> auf, lehnte jedoch aus Sorge um seine Muse einen MTV Music Award ab.

Die traditionelle Balladenform und die musikalische Inszenierung von *Where the Wild Roses Grow* und dem formal und dramaturgisch vergleichbaren *Henry Lee* (dort im

Duett mit PJ Harvey) bekleiden als glatte, gefällige und offenbar publikumstaugliche Oberfläche einen in der Tat verstörenden Motivkomplex, den Cave bereits mit *The Birthday Party*, der Post-Punk-Vorläuferband der Bad Seeds – hier allerdings in deutlich sperrigerer Form – bearbeitet. Viele seiner Texte entfalten Narrative der religiösen und sexuellen Besessenheit, des Gewalttätigen und des Todes, der Devianz und der Delinquenz. Schon früh spielen sie auch mit dem Kurzschluss zwischen literarischer Figur, Performer und Autor, der die Dunkelheit seiner Texte auch durch Heroinabhängigkeit individualbiographisch zu beglaubigen scheint.

### *Kylies Killer*

Die Konfrontation der so geformten Künstlerpersona mit derjenigen Kylie Minogues, die den gegenüberliegenden Pol des Zeichenspektrums besetzte, instrumentalisierte *Where the Wild Roses Grow* außerordentlich effektiv, wenn Cave und Minogue hier die Sprecherrollen einer dialogischen Mordballade einnahmen, die mit dem Mord an der weiblichen Sprecherin endete.

Die hiermit auf Ebene des Songs nachvollzogene, hochgradig erotisierte Ermordung des früheren Popsternchens Minogue durch den düsteren Indie-Rocker wurde in der suggestiven Inszenierung des Videoclips durch Rocky Schenck mit seinem visuellen Rekurs auf viktorianische Darstellungen des Frauenkörpers auf die Spitze getrieben.<sup>9</sup> Misogynievorwürfe konnten hier nicht ausbleiben, die gleichwohl die reflexive Höhe des Textes nicht erreichen, der tatsächlich eine ironische Mordballade über das Genre der Mordballade selbst ist, insofern der Mord bereits unter den Vorzeichen seiner Ästhetisierung vollzogen wird (»As I kissed her goodbye, I said ›All beauty must die‹ / And lent down and planted a rose between her teeth«), während andererseits die weibliche Rolle in jedem Kehrreim betont, dass ihre wahre Identität von jedem ignoriert wird: »Why they call me it I do not know / for my Name was Elisa Day«.<sup>10</sup>

An der ironischen Anlage von *Where the Wild Roses Grow* lässt sich ablesen, dass das Programm von *Murder Ballads* auch die Auseinandersetzung Caves mit dem Genre der Mordballade, den darin traditionell vorgegebenen von ihm als Autor aktualisierten und von ihm als Performer stimmlich eingenommenen Rollen (des Killers oder – in *The Curse of Millhaven*<sup>11</sup> – der jugendlichen Killerin) mit umfasst, eine Technik, die von der dynamischen Spannung zwischen Authentizitätssuggestion und Rollenperformance lebt. Zugespitzt wird diese Spannung in der 14-minütigen *killing spree* des Protagonisten in *O'Malleys Bar*; die Coda des Albums schließlich – eine Coverversion von Bob Dylans *Death is not the end*, in der in aller Konsequenz auch die Stimme der längst umgebrachten Kylie Minogue wiederbelebt wird – entlarvt den ganzen Mordballadenzyklus als ironisches Spiel. Letztere lässt sich als humoristischer Ausweg aus einer abgründigen Reflexion lesen, in die sich die Ich-Stimme in *O'Malleys Bar*, nach der extensiven Schilderung eines hasserfüllten, aber vollständig unmotivierten, nihilistischen Gewaltexzesses, gezogen sieht: Das klar mit körperlichen Merkmalen Caves ausgestattete Sprecher-Ich (Körpergröße, und – wiederkehrendes Motiv in Nick Caves Texten – das rabenschwarze Haar), das zunächst die Tötung einer Gruppe unschuldiger Personen als masturbatorischen Akt in lustvoller Ergötzung an

der eigenen Pose schildert, tritt sich nach Abschluss der Tötung im Spiegel und unter den Vorzeichen der Unsicherheit und Kritik selbst gegenüber.

*Murder Ballads* ist mit den geschilderten Inszenierungsstrategien einer eindimensionalen ›authentischen‹ Rezeption des in der Konfrontation mit Kylie Minogue kontrastiv eingesetzten Images weit voraus: Die Verfahren etablieren strategisch die Persona Nick Caves als eine solche, in der sich verschiedene Ebenen der kreativen Produktion (empirische Person, Autor, Performer, Stimme, textinterne Rolle) wechselseitig und dynamisch durchdringen. Besonders sensibel auf den Punkt gebracht wird dieser Modus in Rocky Schencks Video zu *Henry Lee*: Schenck zeigt die Performer unmaskiert und in ›Echtzeit‹ ohne Schnitt als gestische Träger der im Text vorausgesetzten erotischen Beziehung, stellt jedoch das gesamte Video, in dessen ersten Sekunden die Klappe zu sehen ist, unter den Vorbehalt der Inszenierung.

*B: 20,000 Days on Earth*

Ich wende mich nun dem Biopic *20,000 Days on Earth*<sup>12</sup> und schließlich dem jüngst erschienenen Buch *The Sick Bag Song*<sup>13</sup> zu. Indem ich dabei die Perspektive medial – auf einen Film und ein literarisches Werk – erweitere, verzichte ich zugleich für den Moment auf eine detaillierte Untersuchung des Cave'schen Werkes in chronologischer Blickrichtung – die gleichwohl lohnend wäre.

*20,000 Days on Earth* zeichnet ein filmisches Porträt Nick Caves, das jedoch in seiner Darstellungstechnik von konventionellen, linearen (auto-)biographischen Narrativen abweicht. Nick Cave – der das Drehbuch mit verfasste – liefert die Erzählerstimme des Voice-overs und tritt zugleich als Protagonist des Filmes auf, der sich anschickt, seinen 20.000ten Lebenstag darzustellen. Schon der Titel verweist auf die fantastische Literatur Jules Vernes, und so arbeitet der Film selbst auf unterschiedlichen Ebenen daran, den Anschein eines konventionellen dokumentarischen Porträts, der authentischen Rekonstruktion einer Künstlerbiographie zu durchbrechen. Dies beginnt bei Passagen der ›artifiziellen‹ Kameraführung, geht über die eingesetzten FarbfILTER, die Inszenierung von Gesprächssituationen, in denen sich gleichwohl anscheinend spontane und ›authentische‹ Gespräche zwischen Cave, ehemaligen Kolleginnen und Kollegen oder einem Psychotherapeuten abspielen, bis zu den Ungenauigkeiten und Fiktionalisierungen der biographischen Erzählung (das im Film eine Rolle spielende Archiv Nick Caves existiert zwar – allerdings in Australien und nicht in Brighton). Die Präsentation von Archivmaterial durch eine objektive Berichterstattung suggestiv verbürgende und neutral-seriöse Voice-over-Stimme, die übliche konventionelle Präsentationstechnik dokumentarischen Erzählens, wird durch Techniken der Subjektivierung und Individualisierung ersetzt: Cave selbst präsentiert – intradiegetisch – das in seinem halbfiktionalen Archiv aufbewahrte Material, während sein Voice-over-Kommentar sich der Bildlichkeit literarischen Sprechens annähert. Der Anspruch objektiver Darstellung verschwindet hinter solchen artifiziellen Nebelkerzen. Diese sind allerdings folgerichtiger Ausdruck einer besonderen Konzeptualisierung des Autor/Musiker-/Pop-Star-Daseins, die sich schon zu Beginn in aller Klarheit artikuliert. Der Mensch Nick Cave existiert überhaupt

nicht: »At the end of the 20th century, I ceased to be a human being«. <sup>14</sup> Dieser Kunstfigur gerät auch ihr persönliches Erleben sofort zur Kunst:

Mostly I feel like a cannibal. You know, a cartoon one with the big lips and the funny hair and the bone through its nose. Always looking for something to cook in a pot. You can ask my wife Suzie, she'll tell you. Because she's usually the one that's getting cooked. Cause there's an understanding between us. A pact. Where every secret, sacred moment that exists between a husband and a wife is cannibalized. Then ground up and spat out the other side in the form of a song. Inflated and distorted.

And monstrous. <sup>15</sup>

### *Echtes im Erfundenen*

In der reflektierenden Stimme des kommentierenden Erzählers bleibt jedoch eine stabile auktoriale Instanz der Wahrnehmung und künstlerischen Produktion erhalten. Diese ist die Voraussetzung dafür, dass die Frage der Authentizität, die durch die skizzierten Techniken der Autobiographie suspendiert wird, im Film doch noch beantwortet werden kann. Zwar lässt sich über die *wirkliche* Identität des Trägers der Stimme nichts genaues mehr sagen, immerhin jedoch soviel: *dass* sie einer bedeutenden Person gehört. Und zu dieser Person kann dann auch ein authentischer Kontakt hergestellt werden: Die einzige Option der vollständigen Erfahrung dieser Instanz als *authentischer*, die der Film weiter offenhält, ist die unmittelbare (nicht-sprachliche) Erfahrung des Trägers der Erzählstimme in seiner vollständigen körperlichen Präsenz – auf der Bühne, im Rahmen des Konzertes: Extensiv dokumentiert der Film in unkommentierten Videos das Gegenüber von Performer und Konzertpublikum, in das das Publikum des Films gleichsam mit hineingenommen wird.

That words that I have written over the years are just a veneer. There are truths that lie beneath the surface of the words. Truths that rise up without warning like the humps of a sea monster and then disappear. What performance and song is to me is finding a way to tempt the monster to the surface. <sup>16</sup>.

Nur hier, auf der Bühne im Konzert, stellt der Künstler einen besonderen Moment der Wahrhaftigkeit her und erlangt damit eine Identität, die vom Publikum in unmittelbarer sinnlich-erotischer Schau wahrgenommen werden kann bzw. im direkten körperlichen Kontakt, den Nick Cave auf seinen Konzerten gelegentlich ermöglicht und fördert.

So führt die spielerische Subversion einer authentischen Identität des Pop-Stars zurück zur Inszenierung der Echtheit, die mit religiösen Motiven und Gesten arbeitet: Die Realpräsenz des Künstlerkörpers ermöglicht die adäquate, authentische und hoch-emotionale Rezeption durch sein Publikum.

*Coda: The Sick Bag Song*

Das in *20,000 Days on Earth* umgesetzte Konzept, das einerseits die Vorstellung eines empirischen Autors zu unterlaufen sucht, zu dem in der Biographie ein ungebrochener authentischer Bezug herzustellen wäre, um andererseits die Bedeutung *unmittelbarer* Präsenz des Künstlers als Bedingung gelingender, ungebrochener Kommunikation hervorzuheben, setzt die literarische Produktion als *eo ipso* mittelbare Kommunikation einem gewissen Rechtfertigungsdruck aus. Mir scheint, dass auch der jüngste literarische Text Nick Caves - *The Sick Bag Song* -, der sich durch eine besondere mediale Gestaltung auszeichnet, vor diesem Hintergrund zu analysieren ist. Verwandt ist das umfangreiche, fiktionale Langgedicht mit dem kurz zuvor erschienenen *20,000 Days on Earth* allein deswegen, weil auch der Text auf einen authentisch-historischen bzw. biographischen Kern, eine Bad-Seeds-Tour, rekurriert. Wie schon in *20,000 Days on Earth* wird die Rolle des in der dokumentarischen Form vorausgesetzten empirischen Autors Nick Cave von ihm selbst unterlaufen und wie in *O'Malleys Bar* findet man in der autopoetischen Reflexion das klassische Spiegelmotiv wieder.<sup>17</sup>

Der Titel des Werkes bezieht sich auf das Medium, von dem die Genese des Textes ihren Ausgang nimmt: handschriftliche Notizen Caves auf Spucktüten der Airlines, die den Transport der Band während der Tour gewährleisteten. Reproduktionen dieser Tüten sind in der bibliophilen ›Unlimited Edition‹ des Textes - eine einfache Paperback-Edition war erst ein knappes Jahr danach erhältlich - abgedruckt: Natürlich ist diese Konstruktion auch ironisch-humorvoll, insofern hier in Bezug auf ihren Verbrauchscharakter ephemere und insgesamt der Sphäre profanen Nutzens zuzurechnende Gegenstände in die dauerhafte, hochkulturelle Buchform überführt werden. Entscheidend bleibt gleichwohl der grundlegend unironische Bezug der reproduzierten Handschrift auf den Autor, zu dessen unmittelbarer Präsenz sie eine Verbindung herstellt. Zwar handelt es sich letztlich nur um Reproduktionen ›echter‹ handschriftlicher ›Autorreliquien‹, doch auch diese tragen Reste jener unmittelbaren künstlerischen Präsenz in Text und Medium ein, die nur in der singulären Performance vollständig zur Geltung käme. Deren Schwundstufe ist allerdings und konsequent - in Form einer Autorlesung im mp3-Format - in den Lieferumfang der ›Unlimited Edition‹ mit eingeschlossen. Noch authentischer, jedoch auch im negativen Sinne exklusiver, wird es schließlich für diejenigen, die es sich leisten können, 750 £ statt 30 £ für die auf 220 Exemplare beschränkte ›Limited Edition‹ des Textes zu zahlen. Der Sammleredition des Textes liegt nicht nur eine von Nick Cave handbearbeitete Spucktüte, sondern auch eine Aufnahme der Lesung auf weißem Vinyl bei<sup>18</sup>: Der durch das ironische Spiel hindurch gegangene Authentizitätsgedanke entspricht so in letzter Konsequenz auch noch dem Publikumsinteresse an einer repräsentativen Heimbibliothek und Plattensammlung; und die gesteigerte Anschauung des Echten muss sich schließlich wieder verstärkt auf Ding und Ware beziehen.

This entry was posted on Friday, May 27th, 2016 at 10:33 am and is filed under [Wissenschaft](#)

You can follow any responses to this entry through the [Comments \(RSS\)](#) feed. You can leave a response, or [trackback](#) from your own site.

