

# Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 147 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

---

## Ohne Plural weder Kunst noch Bibel

*Oder: Von Fragenstellern, Schuhmachern und Bezugskünstlern*

*Matthias Surall*

Mit Martin Luther und der von ihm ausgehenden Reformation verbinden sich zahlreiche dicta probantia, man denke nur – pars pro toto – an das vierfache reformatorische „solus“ bzw. „sola“... Eines dieser, salopp gesagt, bon mots lautet: „*scriptura sacra sui ipsius interpres*“.



Das hier kongenial prägnant zum Ausdruck kommende hermeneutische Prinzip des Reformators ist zunächst in Abgrenzung von einem der Bibel quasi übergeordneten Lehramt zu verstehen<sup>1</sup>. Elementar, pointiert und zuge- bis überspitzt gesagt: Die Bibel ist sich interpretatorisch selbst genug. Sie legt sich selbst aus. Oder präziser formuliert: Sie legt sich aus sich selbst heraus aus. Neben dieser evidenten Stoßrichtung der Abgrenzung gegenüber einem rein menschlich-theologischen Lehramt über die Bibel impliziert dieses Diktum aber auch den Blick auf den weiten Horizont des vielstimmigen Chores der biblischen Protagonist\*innen und Autoren. Will sagen: Es gibt eine Vielzahl biblischer Figuren und Autoren. Der Plural hat hier Methode, ist ein durchgängiges Prinzip, ja mehr noch ein Theologumenon. Weder die Bibel noch gar die Theologie gibt es im Singular. Ständig beziehen sich die biblischen Sprecher\*innen und Autoren aufeinander, zitieren sich, erläutern einander, ordnen zu, grenzen sich ab, bestätigen, verwerfen usw. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist die Eingangsfrage von Ps 22, die Jesus nach dem Bericht der Evangelien des Matthäus und Markus am Kreuze hängend und den Tod vor Augen im Munde führt<sup>2</sup>.

Nun hat die Pluralität als theologisches Prinzip im Protestantismus seit dessen Anbeginn fröhliche Urstände gefeiert, was ich hier weder kommentieren noch vertiefen will. Viel interessanter und relevanter ist für die Kunst in Gestalt von zwei popmusikalischen Kunstwerken, die gleich in den Fokus geraten werden, die Beobachtung, dass der Plural biblisch gesehen und bezeugt bis auf Gott selber zurückreicht und das eben nicht nur im Neuen Testament mit seiner Rede von Gott Vater, Jesus Christus als seinem Sohn und dem Heiligen Geist, sondern auch an prominenten Stellen im Ersten Testament<sup>3</sup>.

Die sich beständig selbst zitierende Bibel, deren Autoren so gerne wie oft auf Erzählungen, Motive, Erkenntnisse u.a.m. ihrer Ahnen und Vorgänger zurückgreifen, ist eine Art Ur-mutter des Phänomens, das „Intertextualität“ genannt wird<sup>4</sup>. Doch der Plural als Phänomen, die Pluralität als Prinzip und die Intertextualität wiederum als Erscheinungsform strukturieren nicht nur die Bibel, sondern jegliche wortgebundene Kunst seit jeher. Es gibt keine beziehungslose Kunst, keine Kunst quasi im Singular. Und schon gar keine Literatur oder Songpoesie, die einzig und allein für sich stünde und zu verstehen wäre, ohne dass intertextuelle Bezüge, implizit oder explizit, unbewusst oder beabsichtigt, vorhanden wären.



Im Folgenden soll es nun um zwei songpoetische Kunstwerke gehen, die den gerade skizzierten Gedankengang zu Plural, Pluralität und Intertextualität mannigfach und plastisch illustrieren und zugleich neben dem Plural Gottes auch den Gott und Mensch zusammendenkenden Plural in den Blick und das Ohr rücken.

Der erste Song, „*We Real Cool*“ betitelt, stammt von Nick Cave<sup>5</sup> und findet sich auf dessen 2013 veröffentlichten Album mit seiner Band The Bad Seeds „*Push The Sky Away*“. Aus heutiger Sicht markiert dieses, vor inzwischen etwas mehr als zehn Jahren erschienene Album einen Übergang: Nach den stark gitarrenorientiert und damit tendenziell eher rockig an- und ausgelegten Alben „*Dig, Lazarus, Dig!!!*“ mit den Bad Seeds von 2008 sowie „*Grinderman 2*“ von 2010 kommt „*Push The Sky Away*“ insgesamt vergleichsweise ruhig daher und lässt den deutlicheren musikalischen Einfluss des nach dem Abgang von Mick Harvey, dem bisherigen musikalischen Mastermind der Band, nun immer wichtiger werdenden Multiinstrumentalisten Warren Ellis im Verbund der Bad Seeds und in Kooperation mit Nick Cave erkennen. Ein Einfluss, der auf den Veröffentlichungen seitdem und bis heute noch deutlich zugenommen hat. Die Musik ist jetzt erheblich weniger gitarrenlastig und brachial als stärker elektronisch digital ausgerichtet, was vor allem der häufigere Einsatz sogenannter „Loops“ unterstreicht.

### Nick Cave, *We Real Cool* - 2013

„*We Real Cool*“ ist ein ruhiges Stück mit dominantem Blubberbass und wenigen anderen instrumentalen Einsätzen von Klavier, Percussion und Violine. Die Stimme von Nick Cave steht zusammen mit der Bassgrundierung im Vordergrund. Zu hören ist dabei eher ein Sprechgesang als wirklicher Gesang<sup>6</sup>, womit die Relevanz des Songtextes, also der Worte und ihrer Poesie sowie der jeweiligen Phrasierung durch den Künstler zusätzlich akzentuiert wird.



Der Text weist eine klare Gliederung auf: Jede seiner vier Strophen wird von einem jeweils leicht variierten Chorus respondiert. Dabei bestehen die ersten drei Strophen aus größtenteils rhetorisch anmutenden Fragen, während die letzte indikativisch konstatierende Aussagen be-reithält.

### **Nick Cave, *We Real Cool* - 2013      *Wir wirklich cool* [Übers. M.S.]**

*„Who took your measurements  
From your toes to the top of your head?  
Who bought you clothes and new shoes  
And wrote you a book you never read?  
Yeah, you know*

*Wer hat deine Maße genommen  
Von deinen Zehen bis zu deinem Kopf?  
Wer hat dir Klamotten gekauft und neue Schuhe  
Und dir ein Buch geschrieben, das du nie gelesen hast?  
Du weißt es*

*Who was it?  
Yeah you know, we real cool  
On the far side of the morning  
Who was it?  
Yeah you know, yeah we real cool  
Ah I hope you're listening. Are you?*

*Wer war es?  
Ja, du weißt es: Wir wirklich cool  
Auf der fernen Seite des Morgens  
Wer war es?  
Ja, du weißt es, ja: Wir wirklich cool  
Ich hoffe, dass du zuhörst. Hörst du?*

*Who was it you called the good shepherd  
Rounding up the kids for their meal?  
Who chased your shadow  
Running out behind?  
Clinging to your high-flying heels  
Your high flying, high flying, high flying heels*

*Wer war es, den du den Guten Hirten genannt hast  
Der die Kinder für ihr Essen zusammentreibt?  
Wer verfolgte deinen Schatten  
Der nach hinten weglief  
Sich an deine hoch fliegenden Fersen heftend  
Deine hoch fliegenden, hoch fliegenden, hoch fliegenden Fersen?*

*Who was it?  
Yeah you know, we real cool  
On the far side of the morning  
Who was it?  
Yeah you know, yeah we real cool  
Ah I hope you're listening. Are you?*

*Wer war das?  
Ja, du weißt es: Wir wirklich cool  
Auf der fernen Seite des Morgens  
Wer war es?  
Ja, du weißt es: Wir wirklich cool  
Und ich hoffe, dass du zuhörst. Hörst du?*

*Who measured the distance from the planets  
Right down to your big blue spinning world?  
In heartbeats and tears and nervous laughter  
Spilling down all over you, girl*

*Wer hat die Distanz gemessen von den Planeten  
Direkt herunter zu deiner großen blauen, sich drehenden Welt?  
In Herzschlägen und Tränen und nervösem Lachen  
Sich komplett über dir ergießend, Mädchen?*

*Who was it?  
Yeah, you know we real cool  
And the world keeps on turning  
Who was it?  
Yeah you know, yeah we real cool  
Ah I hope you're listening. Are you?*

*Wer war das?  
Ja, du weißt es: Wir wirklich cool  
Und die Welt dreht sich weiter  
Wer war das?  
Ja, du weißt es: Wir wirklich cool  
Und ich hoffe, dass du zuhörst, Hörst du?*

*Sirius is eight-point-six light years away  
Arcturus is thirty-seven  
The past is the past and it's here to stay  
Wikipedia is heaven  
When you don't want to remember no more  
On the far side of the morning*

*Sirius ist 8,6 Lichtjahre entfernt  
Arcturus 37  
Die Vergangenheit ist die Vergangenheit und sie ist hier, um zu bleiben  
Wikipedia ist der Himmel  
Wenn du nichts mehr erinnern willst  
Auf der fernen Seite des Morgens*

*Who was it?  
Yeah, you know we real cool  
I hope you hear me and you'll call"*

*Wer war es?  
Ja, du weißt es: Wir wirklich cool  
Ich hoffe, du hörst mich und dass du rufen wirst*

Um dem Verständnis dieses Songs näher zu kommen, helfen zunächst die bekannten W-Fragen in Auswahl:

1. Wer? Aus wessen Perspektive wird hier gesungen, gesprochen?
2. Was? Worum geht es inhaltlich?
3. Wie? Auf welche Art und Weise wird das Thema behandelt, wie wird es umgesetzt?

ad 1:

Das lyrische Ich des Songs ist ein „Wir“, das noch genauer zu untersuchen ist. Es stellt vorwiegend Fragen an ein nicht näher spezifiziertes „Du“, die schon dadurch als rhetorisch erkennbar werden, dass sie vom lyrischen Wir dann direkt mit Verweis auf sich selbst beantwortet werden.

ad 2:

Die vom lyrischen Wir aufgeworfenen Fragen sind grundsätzlicher Natur, also ‚groß‘, indem sie theologisch kreaturische Themen betreffen und aufwerfen, mithin Fragen der schöpferischen Urheberschaft im engeren und weiteren Sinne. Dabei geht es um das Maß-Nehmen in anthropologischer (Strophe 1) wie kosmologischer (Strophe 3) Hinsicht. In der 2. Strophe identifiziert sich das „Wir“ als „good shepherd“<sup>8</sup> – Guter Hirte, womit schöpfungstheologisch gesprochen der Aspekt der creatio continua, also der Begleitung und Bewahrung der Schöpfung und Geschöpfe durch den Schöpfer herausgestrichen wird. Gleichzeitig klingt hiermit die johanneische Bildrede von Jesus als dem guten Hirten an<sup>9</sup>. Die 4. Strophe schließlich bietet eine aktuelle Charakterisierung von Vergangenheit und Gegenwart im Internetzeitalter in beobachtend konstatierender Aussageform.

ad 3:

Das Themenfeld Schöpfung und Begleitung, Schöpfer und Geschöpf sowie Vergangenheit und Gegenwart im jeweils engeren wie weiteren Sinne wird hier durch Nick Cave so behandelt, dass er mit diversen intertextuellen Bezugnahmen operiert, die teils explizit, teils eher implizit erfolgen. Entscheidend erscheint mir in diesem Kontext die Auflösung der ersten Frage im Hinblick auf das „Wir“ und das „Du“ im Song. Hierzu gibt es keine eindeutige und allein gültige Antwort. Vielmehr zeigt sich eben hier das Phänomen der Mehrfach-Codierung dieses wie vieler anderer Songs von Nick Cave. Aber es gibt deutliche Hinweise im Bereich der evidenten bis untergründigen intertextuellen Bezüge, die in diesem Song vorhanden sind. Hierzu ist es gut, genau drei Punkte zu vergegenwärtigen:

- a) Nick Cave kennt und schätzt Bob Dylan und in dessen Werk insbesondere die ansonsten viel geschmähten, so genannten Gospel-Alben wie „*Slow Train Coming*“ von 1979.
- b) Nick Cave kennt zudem – genau wie Bob Dylan oder Johnny Cash – seine Bibel. Als Australier wurde er anglikanisch erzogen und geprägt und hat schon in der Frühzeit seiner Karriere<sup>10</sup> mit seiner Band The Boys Next Door, später: The Birthday Party die Bibel inhaliert und

rezipiert, sie quasi als intertextuellen Steinbruch genutzt und viele ihrer Themen aufgenommen und bearbeitet. Von Anbeginn seiner Zeit mit den Bad Seeds, also ab 1984, wurde daraus sukzessive noch mehr, nämlich eine zunehmende Inspiration durch die sich hier – im ersten wie im zweiten Testament der Bibel – dem Künstler eröffnende existentielle und spirituelle Dimension<sup>11</sup> bis hin zur expliziten Auseinandersetzung mit theologischen Fragestellungen und Themen<sup>12</sup>.

c) Nick Cave kennt sich schließlich mehr als gut in der englischen und US-amerikanischen Literatur aus.

Ich beginne mit Punkt c und verweise darauf, dass es kaum ein Zufall ist, dass der Titel des Cave Songs identisch ist mit dem Titel eines weithin bekannten Poems der schwarzen US-amerikanischen Poetin, Autorin und Pulitzer-Preisträgerin Gwendolyn Brooks, 1959 von ihr verfasst und ein Jahr später publiziert<sup>13</sup>. Die Kürze und formale Strenge des exklusiv aus einsilbigen Worten bestehenden Gedichts stehen in interessantem Kontrast zu der Vielzahl der hier angerissenen Themen. Inhaltlich geht es hierin um sieben junge schwarze Poolplayer, aus deren Perspektive („We“) heraus das Gedicht geschrieben ist. Sie rebellieren gegen das Establishment, haben die Schule (zu?) früh verlassen, lungern in der pool hall herum, stehen auf Jazz und Regelverletzung, sind ignorant und stolz selbst in Anbetracht eines womöglich frühen Todes.

Nick Cave nimmt den Titel dieses Poems auf, erweist diesem und seiner Autorin damit seine Referenz und transponiert dessen provokant selbstbezügliche Aussage in den komplett differenten Zusammenhang seines Songpoems. Dessen Kontext und eigentliche Stoßrichtung erschließt sich über Punkt b, nämlich die zahlreichen intertextuellen Bezugnahmen auf biblische Texte, Motive und Bilder.

M.E. stellt hier Hiob 38<sup>14</sup> den intertextuellen Hauptbezugspunkt dieses Songs in inhaltlicher wie formal-struktureller Hinsicht dar. Die Art und Strukturierung sowie der Inhalt der Fragen im Song erinnern stark an die erste Gottesrede an Hiob am Ende des Hiob-Buches im AT. Entscheidend bei der Gottesrede oder Antwort Gottes an Hiob ist dabei: Gott geht nicht wirklich auf Hiobs Anfragen und Anklagen ein. Er positioniert sich ihm gegenüber stattdessen als Schöpfer und Begleiter seiner Schöpfung, als sakrosankt, unantastbar und allmächtig sowie frei. Vielleicht ist es genau das, was Nick Cave mit „cool“ auf den Punkt zu bringen versucht. Der Hiob-Gott rückt die Verhältnisse zwischen Mensch und Gott sozusagen zurecht. Er klärt die Verhältnisse.

Dabei ist vor allem der Gedanke, das Bild des Maßes entscheidend: Der Schöpfer ist es, der Maß nimmt und anlegt, der, welcher die Ordnung einrichtet und aufrechterhält, wofür die Maßschnur als Metapher und Symbol steht.

Weitere biblische Bezugspunkte im Song sind diese:

- a) Der im „We“ des Songs evidente Plural kann auch als göttlicher Plural verstanden werden. Zum einen ist dieser in der Schöpfungsgeschichte<sup>15</sup> zu finden, aber natürlich begegnet er auch mit der Trias von Gott, dem Vater, dem Sohn wie dem Heiligen Geist, im NT<sup>16</sup>.
- b) Der Buchgedanke am Ende der ersten Strophe des Songs erinnert an das biblische Motiv vom Buch des Lebens, aber auch an die Bibel insgesamt und selber, das Buch der Bücher mit seinen vielen einzelnen Büchern und Schriften. Das Buch ist biblisch gesehen zudem oft ein Bild dafür, dass bei Gott alles festgehalten ist und wird: alles, was geschieht, was war und was da kommen wird<sup>17</sup>. Wenn Nick Cave mit dem am Ende der ersten Strophe seines Songs genannten „Buch“ wirklich die Bibel insgesamt meinen sollte, so könnte die Stoßrichtung des Gemeinten die menschliche Ignoranz gegenüber diesem ‚göttlichen Buch‘ sein bzw. die inzwischen weit verbreitete Unkenntnis der Bibel, das Desinteresse ihr gegenüber, die Bibelvergessenheit.
- c) Die „ferne Seite des Morgens“ im zweiten Chorus und am Ende der vierten Strophe oder die Morgenröte repräsentiert biblisch betrachtet vor allem mit Ps 139,9f. als Metapher die Allgegenwart Gottes und steht so dafür, dass es keinen Ort der Gottesferne gibt.
- d) Der „Gute Hirte“ ist, wie oben bereits angeführt, ein neutestamentliches Bild für Jesus in Beziehung zu seinen Jüngern, Nachfolgern und seiner Gemeinde. Aber auch dem allseits bekannten Ps 23 liegt diese Metaphorik in Bezug auf Gott zugrunde.
- e) Weiter lässt das Maßnehmen im gewissermaßen astronomischen Sinne, wie es zu Beginn der vierten Strophe des Songs angesprochen wird, an Bibelstellen wie Hi 38,33 und auch Jes 40,12 denken, welche die quasi kosmologische Dimension von Gottes Schöpferhandeln zugleich versinnbildlichen wie konkretisieren.
- f) Mit der Thematisierung der Vergangenheit, des Bleibenden und der Gegenwart um die programmatisch ironische und zugleich ernstzunehmende These im Zentrum der finalen vierten Strophe herum: „*Wikipedia is heaven*“<sup>18</sup> klingen die prinzipiellen Fragen des Umgangs mit Vergangenen, Bleibendem und Gegenwärtigen und ihrer jeweiligen Berücksichtigung und Wertschätzung an. Genau diese fundamentalen Fragen sind biblisch grundiert und virulent, was durch prominente Bibelstellen wie beispielsweise Röm 11,33.36a, Hebr 13,8 sowie Offb 1,8 und 22,13 exemplarisch untermauert wird.
- g) Der im Song mit Wikipedia gleichgesetzte „*heaven*“<sup>19</sup>, also der Himmel im spirituellen, theologischen Sinne, ist biblisch verstanden zum einen die ‚Heimat‘ Gottes und zum anderen auch ein starkes Bild und Symbol für den menschlichen Sehnsuchtsort schlechthin. Diese hier quasi antithetische intertextuelle Bezugnahme durch Nick Cave zeigt die Absurdität der Gleichsetzung von Wikipedia und Himmel, die eben darin besteht, dass der Himmel, so er denn als „*heaven*“ zu verstehen ist und angeführt wird, nie komplett im reinen Diesseits aufgehen kann, auch wenn dieses gewissermaßen als Diesseits 2.0 digital vermittelt daherkommt.

Mit dem oben angeführten Punkt a im argumentativen Gepäck verweise ich zudem auf eine hochinteressante intertextuelle Strukturparallele mit deutlich inhaltlicher Auswirkung zwischen dem hier behandelten Nick Cave Song *„We Real Cool“* einerseits und dem Bob Dylan Song *„I And I“*, der sich auf dessen 1983 veröffentlichten Album *„Infidels“*<sup>20</sup> findet, andererseits. Der Dylan Song wird unter der Überschrift dieses Beitrags gleich noch genauer zu untersuchen sein.

Jetzt aber weise ich bereits darauf hin, dass es einen Bezug der beiden Songs zueinander über den Titel und Refrain gibt: Denn beide Male liegt der Schluss nahe, dass Gott hier mindestens mitgemeint ist bis dahin, dass es sich bei dem Wir im Cave Song wie bei dem doppelten Ich im Dylan Song dezidiert um Gott handelt, ohne dass er namentlich oder vom ‚Titel‘ her genannt wird und beide Male wäre es dann eine quasi pluralische Anmutung Gottes, bei Dylan ein pluralis maiestatis und dualis und bei Nick Cave ein pluralis maiestatis und trinitatis.

Natürlich muss der Song von Nick Cave nicht so interpretiert werden, zumal es keinerlei gewissermaßen bindenden eigenen Hinweis seines Urhebers in dieser Hinsicht gibt. Bemerkenswerterweise fehlt jeglicher Verweis auf *„We Real Cool“* in dem als Buch unter dem Titel *„Glaube, Hoffnung und Gemetzel“* auch auf Deutsch erschienenen langen und intensiven Gespräch zwischen Nick Cave und dem Musikjournalisten Séan O’Hagan<sup>21</sup>. Das lyrische Wir des Songs lässt sich ggf. auch als Partnerperspektive in einer Beziehung oder Ehe verstehen und ebenso als väterliche Blickrichtung auf ein eigenes Kind. Hierfür lässt sich vor allem die dritte Zeile des Songs *„Who bought you clothes and new shoes“*<sup>22</sup> ins Feld führen. Jedoch trägt diese Identifikation und Interpretation nicht den ganzen Song und erklärt weiter nicht wirklich, warum Nick Cave dezidiert von *„We“* spricht. Die Interpretation auf Gott hin macht dagegen durchgängig Sinn, trägt den Song durch und korrespondiert eindeutig den oben angeführten intertextuellen Bezugnahmen.

Ich denke im Gefolge dieses Befundes, dass es sich hier um das nach meinem Kenntnisstand singuläre Phänomen eines Songpoems aus der Perspektive Gottes handelt. Nick Cave geht es dabei um eine Erinnerung an den biblischen Schöpfergott, der gleichzeitig der Begleiter seiner Schöpfung ist. Mithin um die Erinnerung daran, dass der Mensch – selbst im digitalen Internetzeitalter – sich weder sich selbst verdankt noch die Erinnerung und Vergangenheit prinzipiell hinter sich lassen sollte und kann, wozu eben auch die Erinnerung an diesen Fragensteller zählt, an Gott.

Nick Cave liegt offensichtlich an einem ‚call and response‘ im Verhältnis von Gott und Mensch, daran, dass hier ein Gespräch, ein Austausch stattfindet, eine Verbindung gehalten und kommunikativ im Austausch gepflegt, gelebt wird – siehe das Ende des Songs.

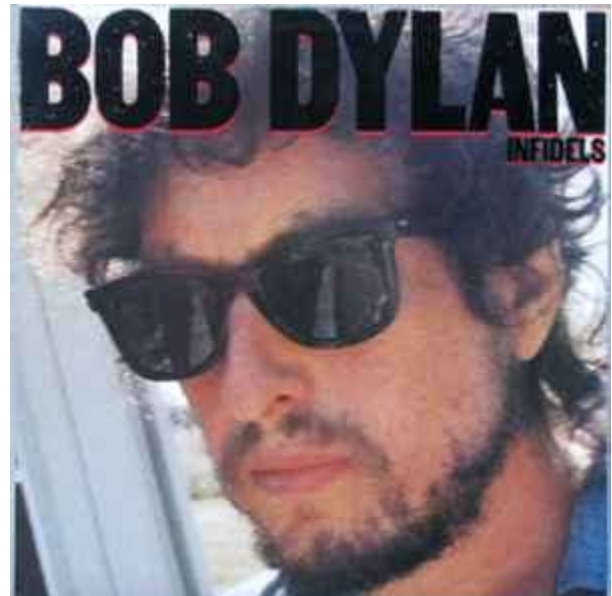
Mit Blick auf die Verortung dieses so verstandenen Songs in Nick Caves *„spannender Theologie“*<sup>23</sup>, wie ich sie in meiner entsprechenden Monographie entfaltet und analysiert habe, sind nun abschließend drei Aspekte derselben zusammenfassend herauszustreichen:

1. Mit „*We Real Cool*“ liegt eine spannende, ungewöhnliche Verbindung, Verknüpfung von Gott und lyrischem Ich/Wir vor, denn dieser Song ist quasi aus der Perspektive Gottes heraus angelegt! Weiter begegnet hier eine spannende Kombination von Gott und Coolness.
2. Dieser Song belegt einmal mehr die spannende Selbstverständlichkeit von Nick Caves Theologie: Hier wird nicht über die Existenz Gottes gestritten, darum gerungen, hier wird einfach aus Gottes Perspektive, die sich mit der des Songschreibers und seines lyrischen Ichs vermischt, getextet und gesungen.
3. Schließlich werden hier spannende, prinzipielle Fragen des Menschseins im Sinne der *conditio humana* behandelt. Es geht um die Fragen des Ursprungs, der Schöpfung und Bewahrung sowie Ordnung dieser Welt und meines je eigenen Lebens. Und es werden die Fragen von Erinnerung und Zukunft, von Vergangenheit und Gegenwart in ihrer jeweiligen Relationalität und Relevanz eingebracht und gestellt.

Vor dem Hintergrund der These, dass Theologie zuallererst die Kunst der Frage ist, lässt sich dieser Song des in Bezügen agierenden Künstlers Nick Cave als ein kulturtheologisch hochinteressantes Prolegomenon verstehen, begegnet hier doch Gott selber als Fragesteller. Eine im Übrigen famose, genre- und gattungsüberschreitende intertextuelle Parallele zu dem johanneischen Jesus, dessen erster, ureigener Satz im Johannes Evangelium auch eine an seine potentiellen Jünger gerichtete Frage ist: „*Was sucht ihr?*“<sup>24</sup>

### **Bob Dylan, I And I – 1983**

Der zweite, jetzt zu behandelnde Song ist der oben bereits erwähnte Bob Dylan Titel „*I And I*“ von dessen 1983er Album „*Infidels*“. Dieses Album wird gemeinhin als Beleg für die Abkehr Dylans von seiner die drei Alben zuvor umfassenden sogenannten Gospel-Phase verstanden. Doch das ist höchstens die halbe Wahrheit. Richtig ist, dass sich Dylan mit den 1983 veröffentlichten Songs auf diesem Album und auch den zahlreichen Tracks, die in dieser Zeit entstanden, aber erst erheblich später veröffentlicht wurden, vom Predigtstil verabschiedet, wie er etliche der zwischen 1979 und 1981 aufgenommenen Songs bestimmt. Doch das heißt nicht, dass seine Songs keine biblischen Bezüge mehr aufwiesen oder dass die Themenfelder Spiritualität, Religion und Glaube keine Rolle mehr spielten. Dylan ist jetzt aber wieder deutlich schwerer auszurechnen, zu verstehen und vor allem festzulegen. Die Mehrfachcodierung auch seiner Songpoesie schlägt gewissermaßen wieder durch. „*I And I*“ belegt das eindrücklich:



Der zweite, jetzt zu behandelnde Song ist der oben bereits erwähnte Bob Dylan Titel „*I And I*“ von dessen 1983er Album „*Infidels*“. Dieses Album wird gemeinhin als Beleg für die Abkehr Dylans von seiner die drei Alben zuvor umfassenden sogenannten Gospel-Phase verstanden. Doch das ist höchstens die halbe Wahrheit. Richtig ist, dass sich Dylan mit den 1983 veröffentlichten Songs auf diesem Album und auch den zahlreichen Tracks, die in dieser Zeit entstanden, aber erst erheblich später veröffentlicht wurden, vom Predigtstil verabschiedet, wie er etliche der zwischen 1979 und 1981 aufgenommenen Songs bestimmt. Doch das heißt nicht, dass seine Songs keine biblischen Bezüge mehr aufwiesen oder dass die Themenfelder Spiritualität, Religion und Glaube keine Rolle mehr spielten. Dylan ist jetzt aber wieder deutlich schwerer auszurechnen, zu verstehen und vor allem festzulegen. Die Mehrfachcodierung auch seiner Songpoesie schlägt gewissermaßen wieder durch. „*I And I*“ belegt das eindrücklich:



## **Bob Dylan, I And I – 1983**

*„Been so long since a strange woman has slept in my bed  
Look how sweet she sleeps, how free must be her dreams  
In another lifetime she must have owned the world, or been faithfully wed  
To some righteous king who wrote psalms beside moonlit streams*

*I and I  
In creation where one's nature neither honors nor forgives  
I and I  
One says to the other, no man sees my face and lives*

*Think I'll go out and go for a walk  
Not much happenin' here, nothin' ever does  
Besides, if she wakes up now, she'll just want me to talk  
I got nothin' to say, 'specially about whatever was*

*I and I  
In creation where one's nature neither honors nor forgives  
I and I  
One says to the other, no man sees my face and lives*

*It goes to the worthy, who can divide the word of truth  
Took a stranger to teach me, to look into justice's beautiful face  
And to see an eye for an eye and a tooth for a tooth*

*I and I  
In creation where one's nature neither honors nor forgives  
I and I  
One says to the other, no man sees my face and lives*

*Outside of two men on a train platform there's nobody in sight  
They're waiting for spring to come, smoking down the track  
The world could come to an end tonight, but that's all right  
She should still be there sleepin' when I get back*

*I and I  
In creation where one's nature neither honors nor forgives  
I and I  
One says to the other, no man sees my face and lives*

*Noontime, and I'm still pushin' myself along the road, the darkest part  
Into the narrow lanes, I can't stumble or stay put  
Someone else is speakin' with my mouth, but I'm listening only to my heart  
I've made shoes for everyone, even you, while I still go barefoot*

*I and I  
In creation where one's nature neither honors nor forgives  
I and I  
One says to the other, no man sees my face and lives"<sup>25</sup>*

Meine eigene Übersetzung dieses Songtextes ins Deutsche liest sich so:

## **Ich und ich**

*Es ist lange her, dass eine fremde Frau in meinem Bett geschlafen hat  
Schau, wie süß sie schläft, wie frei müssen ihre Träume sein  
In einem anderen Leben muss sie die Welt besessen haben oder treu mit einem rechtschaffenen  
König verheiratet gewesen sein, der im Mondschein Psalmen dichtete*

*Ich und ich*

*In der Schöpfung, wo jemandes Natur weder anerkennt noch vergibt*

*Ich und ich*

*Einer sagt zum anderen, kein Mensch sieht mein Gesicht und lebt (weiter)*

*Ich denke, ich werde raus- und spazieren gehen*

*Hier passiert nicht wirklich viel, eigentlich passiert nie was*

*Und wenn sie jetzt aufwacht, wird sie nur mit mir reden wollen*

*Ich aber habe nichts zu sagen, schon gar nicht über Geschehenes*

*Ich und ich*

*In der Schöpfung, wo jemandes Natur weder anerkennt noch vergibt*

*Ich und ich*

*Einer sagt zum anderen, kein Mensch sieht mein Gesicht und lebt (weiter)*

*Hab mal nen unbetretenen Weg genommen, wo die Schnellen nicht das Rennen machen,  
er führt zu den Würdigen, die das Wort der Wahrheit aufteilen können  
es brauchte einen Fremden, um mich zu lehren, in das schöne Antlitz der Gerechtigkeit zu schauen,  
und ein Auge für ein Auge, einen Zahn für einen Zahn zu sehen*

*Ich und ich*

*In der Schöpfung, wo jemandes Natur weder anerkennt noch vergibt*

*Ich und ich*

*Einer sagt zum anderen, kein Mensch sieht mein Gesicht und lebt (weiter)*

*Außer zwei Männern auf einem Bahnsteig ist niemand zu sehen  
Sie warten darauf, dass der Frühling kommt und rauchen derweil  
Die Welt könnte heute Nacht zu einem Ende kommen, das wäre ok  
Sie sollte immer noch schlafend da sein, wenn ich zurückkomme*

*Ich und ich*

*In der Schöpfung, wo jemandes Natur weder anerkennt noch vergibt*

*Ich und ich*

*Einer sagt zum anderen, kein Mensch sieht mein Gesicht und lebt (weiter)*

*Mittagszeit und ich schiebe mich immer noch die Straße entlang, der dunkelste Teil, in die engen  
Gassen, ich kann nicht stolpern oder mich rühren  
Jemand anders spricht mit meinem Mund, aber ich höre einzig auf mein Herz  
Ich habe Schuhe für alle gemacht, selbst für dich, während ich selbst immer noch barfuß gehe*

*Ich und ich*

*In der Schöpfung, wo jemandes Natur weder anerkennt noch vergibt*

*Ich und ich*

*Einer sagt zum anderen, kein Mensch sieht mein Gesicht und lebt (weiter)*

Musikalisch bewegt sich dieser Song in rockig bluesigen Gefilden. Der charakteristische Sound des Songs wie des gesamten Albums ist zwei Faktoren zu verdanken: Zum einen die Doppelung der Gastgitarristen mit dem ehemaligen Rolling Stone Mick Taylor, einem Virtuosen in Sachen Blues und Slide Guitar, sowie dem vorwiegend Leadgitarre spielenden Mastermind der Band Dire Straits Mark Knopfler, dessen unverkennbare Licks auch diesen Song prägen. Zum anderen die jamaikanische Rhythm-Section, die für ein mindestens latentes Reggae-Feeling sorgt und aus Robbie Shakespeare am Bass sowie Sly Dunbar an den Drums besteht. Die Verpflichtung der beiden Letztgenannten für die Aufnahmen im Kontext dieses Albums hat sicherlich auch damit zu tun, dass Bob Dylan in den Jahren zuvor häufig in der Karibik unterwegs war und die dortige kulturelle Prägung aufsog. Dazu gleich mit Blick auf den Songtitel und Refrain mehr.

Strukturell gesehen besteht der Songtext aus genau fünf Strophen, die durch einen jeweils gleichlautenden Chorus unterbrochen bis gerahmt werden. Inhaltlich gesehen verwebt Dylan hier kunstvoll mehrere Ebenen und Dimensionen: Der Song beginnt mit der Betrachtung einer schlafenden Geliebten durch das lyrische Ich, das sodann zu einem nächtlichen Spaziergang aufbricht. Dessen Schilderung wird durch Beobachtungen währenddessen, Erinnerungen und reflexive Passagen unterbrochen. Der Song endet vor dem finalen Chorus damit, dass der Spaziergänger um die inzwischen erreichte Mittagszeit immer noch unterwegs ist und sich in prinzipiellen Erwägungen hinsichtlich seiner eigenen Person und künstlerischen Funktion ergeht.

Der deutschen Sentenz ‚Das Leben ist eine Baustelle‘ entspricht bei Dylan in zahlreichen seiner Songs die Beschreibung des jeweiligen lyrischen Ichs als ‚walking act‘. Damit meine ich, dass die Song-alter-egos von Dylan beständig unterwegs sind, auf Wanderschaft durch das Leben, durch die Ödnis der lost places in Gesellschaft, Zivilisation, eigener Erinnerungen und enttäuschter Hoffnungen bis hin zu ersehnten Erlösungsorten („Highlands“<sup>26</sup>).

Intertextuell gesehen fallen primär zwei Bezüge auf: zum einen der mannigfache Bezug auf biblische Texte und Motive und zum anderen der auf den Rastafari-Kontext des Titels. „I And I“ bezieht sich im Gefolge des Wikipedia-Artikels zu diesem Song<sup>27</sup> wie auch der Erläuterung von Philippe Margotin und Jean-Michel Guesdon<sup>28</sup> auf das Rastafari Vokabular und meint die Einheit von Gott und Mensch. Gott sei dabei in jedem Menschen präsent und vereine alle Menschen mit sich selber. Die ausdrückliche Benennung der Schöpfung im Chorus legt jedenfalls den Schluss nahe, dass hier mindestens auch an Gott zu denken ist. Das belegt auch die zweite Zeile des Chorus mit ihrem ausdrücklichen Zitat aus Ex 33,20. Doch es gibt hier mindestens hinsichtlich der Interpretation von Songtitel und Chorus einen offensichtlichen Plural der Bedeutungsoptionen. Denn neben der Interpretation des doppelten Ichs auf die Doppelung bis Einheit von Gott und Mensch hin, lässt sich es sich mit Blick auf Gen 1,26 auch als göttlicher Dual bis Plural interpretieren und schließlich zudem als Doppelung des menschlichen Ichs. Letzteres darf bei Bob Dylan mit seiner evidenten Vorliebe für das Zwillingsmotiv<sup>29</sup> im Gefolge von Arthur Rimbaud<sup>30</sup> nicht außer Acht gelassen werden.

In der ersten Strophe gibt es im Rahmen der liebevoll anmutenden Beschreibung der schlafenden Geliebten durch das lyrische Ich einen Hinweis auf die alttestamentliche Figur des Königs David, wobei und womit sich die Dimensionen von Erotik, Poesie und Spiritualität vermengen.

Die Schlussequenz der zweiten Strophe „*I got nothin' to say, 'specially about whatever was*“<sup>31</sup> legt den Schluss nahe, dass es bei und in diesem Song nicht zuletzt um die Selbstreflexion des Songpoeten Bob Dylan auch im Hinblick auf die mannigfachen Erwartungen von außen an seine künstlerische Person und ihr Schaffen geht. Die dritte Strophe bietet mit ihrer Bemerkung über die Schnellen, die (mal) nicht das Rennen machen, eine intertextuelle Bezugnahme auf Koh 9,11 und an ihrem Ende eine ebensolche auf das Talionsgesetz<sup>32</sup> mit einer wunderbaren phonetischen Parallele zum Songtitel, man höre: „*I And I*“<sup>33</sup> und „*eye for an eye*“<sup>34</sup>.

Die finale Strophe schließlich legt mit ihren beiden letzten Zeilen den Schluss nahe, dass der Song insgesamt die künstlerische Existenz seines Autors im Blick auf die Öffentlichkeit und ihre Erwartungshaltung thematisiert<sup>35</sup>. Zeile drei: „*Someone else is speakin' with my mouth, but I'm listening only to my heart*“<sup>36</sup> rekuriert dabei auf das Zwillingsmotiv und verweist auf die ‚hidden existence‘ des Künstlers im Sinne seiner innersten, aber eben nicht öffentlichen Beweggründe. Die etwas larmoyant klingende Schlusszeile dieser fünften Strophe: „*I've made shoes for everyone, even you, while I still go barefoot*“<sup>37</sup> macht aus dem ‚Zimmerman‘<sup>38</sup> einen Schuhmacher und lässt eine Parallelisierung mit Jesus, dem ‚anderen dienenden Menschensohn‘<sup>39</sup> anklingen, womit der nach wie vor nicht beendeten Suche nach dem geeigneten Schuhwerk mindestens ein wenig Sinn verliehen wird.

Insgesamt gesehen weist dieser Dylan Song eine gewisse Deutungsresistenz auf, zumindest insofern als er nicht auf eine einzelne Bedeutung oder Bedeutungsebene reduziert werden kann. Vielmehr changiert er diesbezüglich ebenso wie sein Titel und ich denke, dass all dies kein Zufall, sondern gewollt ist. Der in, mit und hinter diesem Song zu Tage tretende Künstler ist und bleibt auf der Suche. Das ist das entscheidende Kennzeichen seiner Kunst. Er hat noch nicht das eine Paar Schuhe gefunden, das ihn dauerhaft tragen und begleiten könnte. Er lebt im Plural. Dazu gehört der Plural seiner künstlerischen Figuren, Selbstinszenierungen und Schuhe sowie alter egos wie auch der Plural von Gott und Mensch, ja sogar der Plural Gottes selber, den quasi eindimensional zu verstehen und festzulegen Bob Dylan ja 1983 gerade hinter sich gelassen hat.

So ist das Songpoem „*I And I*“ abschließend zusammengefasst in seinem Bedeutungsgehalt nicht eindeutig und letztgültig zu entschlüsseln. Aber genau das macht seine Bedeutung eben aus. Die Mehrdeutigkeit, das Andeutungshafte, der Plural der Ebenen und Dimensionen, die hier ins Spiel gebracht und kunstvoll verwoben werden, sind nicht darauf zurückzuführen, dass hier ein Künstler etwas nicht zu Ende gedacht und gebracht hätte. Nein, dieser Plural, diese Offenheit, diese losen Enden sind gewollt, Methode und Kennzeichen dieser Kunst und dieses Künstlers. Eines Künstlers, der zeitlebens ‚on the road‘, auf der Suche und Wanderschaft ist

und dies, auf die Bedeutungsebenen des Songs „I And I“ bezogen, eben zwischen Erotik, Poesie, Spiritualität und stets zeitgenössischer wie um die vielfältige Tradition wissender existentieller Beobachtung des Geschehens um ihn herum.

---

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl. hierzu Wilfried Härle, Dogmatik, Berlin – New York 1995, 136.
- <sup>2</sup> Siehe Mt 27,46 und Mk 15,34.
- <sup>3</sup> Vgl. Gen 1,26a: „Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei...“ sowie die Rede der Weisheit in Prv 8,22-31 mit dem deutlichen Hinweis auf die Präexistenz der Weisheit neben und bei Gott, dem Schöpfer.
- <sup>4</sup> Vgl. zu Phänomen und Methode der Intertextualität meine diesbezüglich knappen Ausführungen im Rahmen meiner Analyse von Nick Caves erstem Roman „And The Ass Saw The Angel“ in: Matthias Surall, „‘And God is never far away’ – Spannende Theologie im Werk von Nick Cave, Populäre Kultur und Medien, Bd. 11, hg. v. Christoph Jacke und Martin Zierold, Münster 2016, 181f.
- <sup>5</sup> Zu Nick Cave und insbesondere seiner kulturtheologischen Einordnung verweise ich zum einen auf mein eigenes grundlegendes Werk, siehe Anm. 4, und zum anderen auf die kostenlos erhältliche Broschüre „Nick Cave – Ein Popkosmos in Songs und Literatur“, Hannover 2017. Siehe hier für Download und oder Bestellung: <https://www.hkd-material.de/kirche-im-dialog/kunst-und-kultur/1327/nick-cave-ein-popkosmos-in-songs-und-literatur?c=141> – aufgerufen am 03.01.2024.
- <sup>6</sup> Ein Phänomen, das auch einige, stets besondere Songs von Bob Dylan kennzeichnet, nämlich zuvörderst „If Dogs Run Free“ und „Three Angels“ von seinem 1970er Album „New Morning“, siehe hier: <https://www.bobdylan.com/albums/new-morning/> – aufgerufen am 03.01.2024.
- <sup>7</sup> <https://www.nickcave.com/lyric/we-real-cool/> – aufgerufen am 08.01.2024.
- <sup>8</sup> Ebd.
- <sup>9</sup> Siehe Johannes 10,11a.27: „Ich bin der gute Hirte. ... Meine Schafe hören meine Stimme, und ich kenne sie und sie folgen mir.“
- <sup>10</sup> Ein Titel wie „Mutiny In Heaven“ spricht hier Bände, vgl. dazu meinen Beitrag „Krankheit und Gesundheit bei Nick Cave“: <https://www.theomag.de/72/ms2.htm> – aufgerufen am 09.01.2024.
- <sup>11</sup> Alles Weitere hierzu in extenso in meiner als Werkkommentar bis einschließlich 2010 angelegten Monographie, siehe wieder Anm. 4.
- <sup>12</sup> Die beiden Alben „The Boatman’s Call“ von 1997 und „Dig, Lazarus, Dig!!!“ von 2008 ragen diesbezüglich in besonderer Weise heraus.
- <sup>13</sup> Siehe hierzu: [https://en.wikipedia.org/wiki/We\\_Real\\_Cool](https://en.wikipedia.org/wiki/We_Real_Cool) sowie <https://www.studysmarter.co.uk/explanations/english-literature/american-poetry/we-real-cool/> – beides aufgerufen am 09.01.2024. Die hier angeführte, zweite Website enthält auch den Text des Poems.
- <sup>14</sup> Siehe vor allem Hiob 38,1a.3b.4f.: „Und der Herr antwortete Hiob aus dem Sturm und sprach: ... Ich will dich fragen, lehre mich! Wo warst du, als ich die Erde gründete? Weißt du, wer ihr das Maß gesetzt oder wer über sie die Messschnur gezogen hat?“
- <sup>15</sup> Vgl. erneut Gen 1,26a: „Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei...“.
- <sup>16</sup> Vgl. nicht zuletzt Mt 28,19b.
- <sup>17</sup> Vgl. hierzu insbesondere Ps 69,29 und 139,16 sowie Jes 34,16.
- <sup>18</sup> Siehe Anm. 7.
- <sup>19</sup> Ebd.
- <sup>20</sup> Siehe: <https://www.bobdylan.com/albums/infidels/> – aufgerufen am 11.01.2024.
- <sup>21</sup> Nick Cave und Séan O’Hagan, Glaube, Hoffnung und Gemetzel, Köln 2022.
- <sup>22</sup> Siehe Anm. 7.
- <sup>23</sup> Siehe Anm. 4 und hier insbesondere S. 30-34 sowie S. 502-505.
- <sup>24</sup> Joh 1,38. Jesu zweites, eigenes Wort nach dem Bericht des Johannes ist dann immer noch keine Belehrung oder apodiktisch absolutistische Wahrheitskundgabe, sondern eine wunderbare Einladung: „Kommt und seht!“ (Joh 1,39).
- <sup>25</sup> Siehe hier für den kompletten Original-Songtext: <https://www.bobdylan.com/songs/i-and-i/> – aufgerufen am 11.01.2024.
- <sup>26</sup> Siehe hier: <https://www.bobdylan.com/songs/highlands/> – aufgerufen am 12.01.2024. Und vgl. hierzu insbesondere die finale Strophe dieses epischen Songs a.a.O.: „Well, my heart’s in the Highlands at the break of day / Over the hills and far away / There’s a way to get there and I’ll figure it out somehow / But I’m already there in my mind / And that’s good enough for now“. Weitere das ‚walking-Motiv‘ bei Dylan wunderbar illustrierende Songs sind unter anderem „Love Sick“, wie „Highlands“ auf dem Jahrhundertalbum „Time Out Of Mind“ von 1997 zu finden sowie „Mississippi“ von „Love And Theft“ aus dem Jahr 2001. Siehe hier: <https://www.bobdylan.com/songs/love->

- 
- sick/ - aufgerufen am 12.01.2024. Und hier: <https://www.bobdylan.com/songs/mississippi/> - ebenfalls aufgerufen am 12.01.2024.
- <sup>27</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/I\\_and\\_I\\_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/I_and_I_(song)) - aufgerufen am 12.01.2024.
- <sup>28</sup> Philippe Margotin und Jean-Michel Guesdon, Bob Dylan – All The Songs. The Story Behind Every Track, New York 2015, 520.
- <sup>29</sup> Vgl. hierzu nur pars pro toto dieses Zitat aus seinem 1978 veröffentlichten Song „Where Are You Tonight? (Journey Through Dark Heat)“: „I fought with my twin, that enemy within / 'Til both of us fell by the way“. Siehe: <https://www.bobdylan.com/songs/where-are-you-tonight-journey-through-dark-heat/> - aufgerufen am 12.01.2024.
- <sup>30</sup> Vgl. zu Dylans Rezeption von Rimbaud die in dieser Hinsicht vielsagenden Liner Notes aus seiner Feder zu seinem 1975er Album „Desire“, wo er einleitend schreibt: „Where do I begin...on the heels of Rimbaud moving like a dancing bullet thru the secret streets of a hot New Jersey night filled with venom and wonder. Meeting the Queen Angel in the reeds of Babylon and then to the fountain of sorrow to drift away in the hot mass of the deluge... To sing praise to the King of those dead streets, to grasp and let go in a heavenly way -- streaming into the lost belly of civilization at a standstill. Romance is taking over.“ Siehe: <https://www.bobdylan.com/albums/desire/> - aufgerufen am 13.01.2024.
- <sup>31</sup> A.a.O., siehe Anm. 25.
- <sup>32</sup> Siehe Ex 21,24; Lev 24,20; Dt 19,21 und Mt 5,38.
- <sup>33</sup> A.a.O., siehe Anm. 25.
- <sup>34</sup> Ebd.
- <sup>35</sup> Dylan kämpft ja seit Mitte der 1960er Jahre gegen seine (politische) Vereinnahmung durch diverse Interessengruppen und liebt es quasi, beständig Haken schlagend sein Publikum zu überraschen, sei es mit einem Werbevideo für eine US-amerikanische Dessouskette oder einem Live Auftritt vor West Point Kadett\*innen oder der Veröffentlichung von mehreren Alben mit Songs, die schon Frank Sinatra einspielte oder oder...
- <sup>36</sup> A.a.O., siehe Anm. 25.
- <sup>37</sup> Ebd.
- <sup>38</sup> Bob Dylan heißt mit bürgerlichem Namen Robert Zimmerman.
- <sup>39</sup> Vgl. Mk 10,45.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Surall, Matthias: Ohne Plural weder Kunst noch Bibel. Oder: Von Fragenstellern, Schuhmachern und Bezugskünstlern, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 147 – Kunst Religio Israel II, erschienen 01.02.2024 <https://www.theomag.de/147/ms3.pdf>